

Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas

VOLUMEN 29, NÚMERO 85, SEPTIEMBRE-DICIEMBRE, 2022



Antropología y culturas mediáticas

SECRETARÍA DE CULTURA
Alejandra Frausto Guerrero
Secretaría

INSTITUTO NACIONAL DE
ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Diego Prieto
Dirección General

José Luis Perea González
Secretaría Técnica

Beatriz Quintanar Hinojosa
Coordinación Nacional de Difusión

ESCUELA NACIONAL DE
ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Hilario Topete Lara
Dirección

Vladimir Mompeller Prado
Secretaría Académica

Jorge Octavio Hernández Espejo
Subdirección de Extensión Académica

Luis de la Peña Martínez
Departamento de Publicaciones

*CUICUILCO REVISTA
DE CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS*

Franco Savarino
Editor

Víctor Manuel Uc Chávez
Coordinación editorial

Adriana Nayelhy Jiménez León
Corrección de estilo

Constanza Hernández Careaga
Diseño y formación

Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas
No. 85, septiembre-diciembre, 2022, es una publicación
cuatrimestral editada por el Instituto Nacional
de Antropología e Historia, Córdoba 45, Colonia Roma,
C.P. 06700, Alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México,
www.inah.gob.mx, revistacuicuilco@yahoo.com.
Editor responsable: Franco Savarino Roggero.
Reserva de Derechos al
Uso Exclusivo No.: 04-2016-072909112900-203,
ISSN: 2448-8488, ambos otorgados por el Instituto
Nacional de Derechos de Autor. Responsable de la
última actualización: Víctor Manuel Uc Chávez. Escuela
Nacional de Antropología e Historia, Periférico Sur y
Zapote s/n, colonia Isidro Fabela, C.P. 14030,
Alcaldía Tlalpan, Ciudad de México.
Fecha de última modificación: 18 de enero de 2023.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente
reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos
e imágenes de la publicación sin previa autorización del Instituto
Nacional de Antropología e Historia.

Imagen de portada:

Manolo Cocho

Orange Desert

Acrílico y óleo sobre lienzo

205 x 235 cm

2022

Consejo Editorial 2022

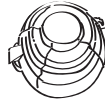
Elisa Drago Quaglia, Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje, UNAM. México.
Andrea Mutolo, Universidad Autónoma de la Ciudad de México. México.
Alejandro Pinet Plascencia, Escuela Nacional de Antropología e Historia. México.
Viridiana Rivera Solano. Directora de la revista Quixe. México.
Iván San Martín Córdova, Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje, UNAM. México.
Manuela Sepúlveda, Escuela Nacional de Antropología e Historia. México.
José Luis Vera, Escuela Nacional de Antropología e Historia. México.
Brian Zuccala, Witwatersrand University. Johannesburgo, Sudáfrica.

Consejo Honorario

Roger Bartra, Universidad Nacional Autónoma de México. México.
Guillermo Boils, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM. México.
Heraclio Bonilla, Universidad Nacional de Colombia. Colombia.
Johanna Broda, Universidad Nacional Autónoma de México. México.
Barry Carr, La Trobe University, Melbourne. Australia.
Camilo José Cela Conde, Universidad de las Islas Baleares. España.
María de Lourdes Cruz González Franco, Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje (UNAM). México.
Saurabh Dube, El Colegio de México. México.
Christian Duverger, Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales. Francia.
João Fábio Bertonha, Universidad Estadual de Maringá. Brasil.
Néstor García Canclini, Universidad Autónoma Metropolitana. México.
Carlos González Herrera, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. México.
Claudio Lomnitz, Universidad de Columbia. Estados Unidos.
Linda Manzanilla, Universidad Nacional Autónoma de México. México.
Robert M. Malina, Universidad Estatal de Tarlenton. Estados Unidos.
Eduardo Matos Moctezuma, Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.
Eduardo Menéndez, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. México.
Héctor Pérez Brignoli, Universidad de Costa Rica. Costa Rica.
Frédéric Saumade, Université de Provence Aix Marseille. Francia.
Rebecca Storey, Universidad de Houston. Estados Unidos.
Gloria Villegas Moreno. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México.
Anita Virga. Witwatersrand University. Johannesburgo, Sudáfrica

ISSN: 2448-8488

Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas



VOLUMEN 29, NÚMERO 85, SEPTIEMBRE-DICIEMBRE, 2022

Antropología y culturas mediáticas

ÍNDICE

- Comentario editorial 5
Franco Savarino Roggero

DOSSIER

Antropología y culturas mediáticas

- Presentación 11
Francisco de la Peña Martínez
- Sociodiceas en red: psico, bio y necropolíticas, discursos culturales en la sociedad digital 15
Carlos Alberto Guerrero Torrentera
- Exotismo mediático. Notas sobre el *Heavy Metal* de inspiración prehispánica en México 41
Stephen Castillo Bernal
- Imágenes del presente: mutaciones culturales y nuevas subjetividades. Antropología, medios de comunicación y psicoanálisis 73
Francisco de la Peña Martínez
- Narcoseries e inversión de roles: el narcotraficante como héroe frente al Estado como villano 99
Celina Daniela Muñoz Cruz
- Paisajes mediáticos de la Mixteca oaxaqueña: imágenes para un futuro étnico 137
Norma Angélica Bautista Santiago
- Mediaciones sobre el pasado prehispánico de México 165
Jorge Saúl Alonso López Escalera

- Una aproximación a las representaciones digitales del Parque México 189
Manuel Antonio Trejo Uribe
- El meme digital como herramienta política en México 215
Karina Juárez Morales
- La casa en el imaginario cinematográfico. Una aproximación desde la mirada antropológica 239
Barut Cruz Cortés

MISCELÁNEOS

- Mujeres, agua y minería de titanio en el Soconusco, Chiapas 265
Verónica Vázquez García
- Movilizaciones de los pames del norte 289
Patricia Gallardo Arias
- Un catálogo de vistas estereoscópicas comercializado por dos casas fotográficas 311
Silvana Berenice Valencia Pulido

RESEÑAS

- Vivir con la muerte 343
Thania Hélène Campos Thomas
- Antropología de las dichas cotidianas 349
Guadalupe Raquel Hernández Bohórquez
- El honor de pensar 353
Víctor Manuel Uc Chávez

Comentario editorial

El número 85 de *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas*, el tercero y último de 2022, incluye un *dossier*, tres artículos misceláneos y tres reseñas, todos ellos sobre varios temas antropológicos y áreas disciplinarias afines. El *dossier* incluye nueve artículos sobre el tema de la antropología y las culturas mediáticas, con la coordinación de **Francisco De la Peña**. Los autores presentan diversos estudios y reflexiones alrededor de las conexiones entre la antropología y los medios de comunicación, desde los tradicionales (televisión, cine) a los digitales (telefonía móvil, internet, computadoras, redes sociales). Son estudios con alcance teórico y general, como el que da inicio al *dossier*, o bien enfocados en temas específicos como la música, el psicoanálisis, la figura del “narco” en las series de televisión, la experiencia mediática en áreas de población indígena, el pasado prehispánico en el ciberespacio, las formas de consumo mediáticas y las representaciones en el ciberespacio y las redes sociales en torno a un espacio urbano (el Parque México), el fenómeno de los “memes” en el contexto político mexicano y la “casa” como objeto simbólico en el medio cinematográfico. La presentación de estos temas lleva a un diálogo e intercambio interesante entre diversas expresiones culturales de la realidad mediática de nuestro tiempo y contribuye a la discusión sobre áreas aún poco exploradas por los antropólogos.

En la sección miscelánea, con su artículo “Mujeres, agua y minería de titanio en el Soconusco, Chiapas”, **Verónica Vázquez García** nos presenta un estudio sobre la participación de las mujeres en la lucha contra el extractivismo minero en Chiapas, específicamente en la región del Soconusco. Mediante una investigación meticulosa con trabajo de campo en la zona, la autora estudia comparativamente dos comunidades (Jalapa e Independencia) que fueron cruciales para lograr el cese de las minas. Investiga en particular las estructuras comunitarias que organizaron las protestas, la forma en la que las mujeres participaron en ellas y las consecuencias de

su participación. En Jalapa, se presentó la pérdida de derechos de agua y la estigmatización de mujeres, mientras que en Independencia destacó su silenciamiento. Sobre la base de su estudio, la autora argumenta que los movimientos de defensa del territorio deberían ser más incluyentes y abiertos a las necesidades e intereses de las mujeres para responder, de manera más efectiva, a la amenaza que representan los proyectos extractivistas de las compañías mineras en México.

El segundo artículo de esta sección, “Movilizaciones de los Pames del norte”, de **Patricia Gallardo Arias**, aborda el fenómeno de la movilización, migración y desplazamiento de los pueblos Pames del norte de la República durante el periodo colonial novohispano. El territorio del pueblo Pame se extendió históricamente a los actuales estados de San Luis Potosí y Querétaro. Durante el período estudiado, esta era una región fronteriza, un espacio donde los Pames interactuaron con diversos grupos nativos de características culturales y comportamientos diferentes ante la avanzada de la colonización. Las fronteras de la Nueva España se definieron por ser regiones con rasgos culturales, sociales, económicos y políticos particulares. La autora argumenta que para los Pames del norte, habitar un territorio fronterizo implicó un proceso constante de reafirmación de su identidad como pueblo particular.

El tercer y último artículo misceláneo, “Un catálogo de vistas estereoscópicas comercializado por dos casas fotográficas”, de **Silvana Berenice Valencia Pulido**, es un estudio de imágenes fotográficas del siglo XIX. Según la autora, las investigaciones sobre fotografía en México suelen enfocarse en la autoría de las imágenes que analizan, a partir de una perspectiva de la Historia del Arte, con lo cual se enfatizan las cualidades estéticas de las imágenes mismas. Sin embargo, la mayor parte de la producción fotográfica del siglo XIX no apunta a la creación artística, sino a propósitos comerciales. Más que la genialidad artística de los autores de las fotografías, lo que cuenta en realidad es la necesidad de obtener ganancias por parte de las casas fotográficas, organizadas como empresas mercantiles. Para comprobar su hipótesis, la autora examina tres grupos de vistas estereoscópicas sobre México del siglo XIX, los cuales reproducen las mismas imágenes fotográficas, pero presentan diferencias entre sí. Estas diferencias se relacionan con el hecho que las fotografías se originan en un mismo conjunto de tomas realizadas por una única casa fotográfica, siendo luego comercializadas por diferentes empresas fotográficas, de acuerdo con las pautas y circunstancias del mercado.

Concluyendo este número, en la sección de Reseñas el lector encontrará tres: “Vivir con la muerte”, de Tania Hélène Campos Thomas; “Antropolo-

gía de las dichas cotidianas”, de Guadalupe Raquel Hernández Bohórquez; y “El honor de pensar”, de Víctor Manuel Uc Chávez.

En la primera reseña, “Vivir con la muerte”, **Tania Hélène Campos Thomas** comenta el libro de Armando Bartra, *Exceso de muerte: de la peste de Atenas a la Covid-19* (Fondo de Cultura Económica, México, 2022). En este texto Bartra propone reflexionar sobre la pandemia de Covid-19 en perspectiva histórica, filosófica y antropológica, recordando otros momentos en los que la humanidad ha sido puesta en jaque por la enfermedad y con la consecuencia inevitable de ésta, la muerte. El punto de partida es la peste en Atenas hace casi 2 500 años, descrita por Tucídides en *Historia de la guerra del Peloponeso*. Con este antiguo texto, Bartra consigue mostrar algunos componentes principales de aquella epidemia que se reconocen también en la causada por el virus Sars-CoV-2: asombro, espacio de propagación, alcance universal del contagio, incapacidad médica, esfuerzo para describir el padecimiento, desarrollo de resistencias, secuelas físicas y mentales, causas atribuidas, impacto material, impacto social, impacto en la gobernanza, impacto en la solidaridad social y comunitaria. Bartra destaca aquí la presencia del apoyo mutuo, la solidaridad y la cohesión comunitaria, no sólo durante las contingencias sino en términos de una transformación positiva. Apela así Armando Bartra a un “recambio civilizatorio ordenado [...] una revolución lenta pero persistente y acumulativa [...] un curso emancipatorio utópico y a la vez posibilista”, hacia la “libertad en acción”.

En la segunda reseña, titulada “Antropología de las dichas cotidianas”, **Guadalupe Raquel Hernández Bohórquez** presenta el libro de Marc Augé, *Bonheurs du jour. Anthropologie de l’instant* (Éditions Albin Michel, París, 2018). En este libro, el antropólogo francés reflexiona sobre un aspecto fundamental de la experiencia humana: la felicidad, un tema que ha sido largamente abordado a lo largo de los siglos desde la filosofía, el pensamiento religioso, la psicología y el arte; sin embargo, el enfoque del antropólogo, fiel a la tradición en la que se ha formado, se centra en los instantes, que él revisa en la cotidianidad de la experiencia humana. Augé explora el tema al observar, analizar y revisar su propia experiencia como etnólogo, como intelectual erudito, conocedor de la literatura y del cine, además de sus propias experiencias de vida, aspectos de los que toma ejemplos para desarrollar su análisis y acompañar al lector en su recorrido. Estos recuerdos hacen del texto una exploración íntima, mediante varios pasajes personales en los que el lector puede participar de la experiencia del autor y coincidir con él. Con su estilo particular, este autor explora en cada ámbito y contexto la especificidad del tema, para mostrar cada pieza de un todo, que en el caso de este libro se refiere a los diversos instantes de los que la felicidad está constituida.

En la tercera y última reseña, “El honor de pensar”, **Víctor Manuel Uc Chávez** da cuenta de uno de los primeros cursos que dictó el filósofo francés Jacques Derrida cuando se desempeñó como profesor asistente en la Universidad de La Sorbona. El curso, redactado completamente a mano e impartido en 1961, fue publicado en 2022 con el título: *Penser, c’est dire non* [Pensar, es decir no]. Se trata ahí de explorar las vías que conducen a responder la pregunta ¿qué es pensar? Tras haber sopesado algunas de ellas, Derrida se detiene en la fórmula negativa del filósofo Alain, para quien pensar es decir no. Con una actitud más cartesiana que la del propio Descartes que consiste en mantener una duda más radical que la de éste, Alain busca hacer del pensar un movimiento permanente al que le es consustancial ser conciencia vigilante y reflexiva, y como consecuencia de ello rechazo y negación de lo que se ofrece como verdadero, lo que alcanza incluso al pensar mismo; es decir, el pensar sólo en apariencia es negación de esto o aquello, ya que el único objeto de la negación lo constituye en realidad el sujeto de la misma, esto es, el pensar. El pensar es negación de sí, se niega a sí mismo. Por ello, pensar es decir no, de lo contrario el pensar se adormece y se vuelve creencia. A partir de ahí, Derrida busca, por un lado, explorar los resortes filosóficos del pensamiento de Alain, y por otro, ir más allá de ellos sin salir de ellos, para lo que echará mano de filósofos como Bergson, Sartre, Husserl y Heidegger.

En fin, estamos seguros de que este nuevo conjunto de ensayos sobre temas diversos incluidos en el *dossier* o en la Sección Miscelánea serán del interés del lector, suscitará su curiosidad y amor al conocimiento, y logrará inspirarlo en sus trabajos de investigación y experiencia personal, no solamente en el ámbito académico.

Franco Savarino

Director de *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas*

DOSSIER

*ANTROPOLOGÍA Y
CULTURAS MEDIÁTICAS*

Presentación

El presente *dossier* tiene como objeto el análisis de diversas culturas mediáticas desde una perspectiva antropológica. Se conjuntan aquí nueve textos que abordan desde diferentes ángulos las relaciones entre la antropología y los medios de comunicación, tanto los tradicionales (cine, televisión) como los asociados a la revolución digital (computadoras, telefonía móvil, internet, redes sociales). Se trata de trabajos que apuestan por una exploración en terrenos no convencionales para la antropología y que se arriesgan conceptualmente en búsquedas interdisciplinarias que articulan distintos campos del saber con el fin de ahondar en una antropología de nuestra contemporaneidad, con un espíritu de crítica cultural innovador y propositivo.

La antropología de la contemporaneidad debe ser entendida aquí como una antropología generalizada que se interesa en todos los mundos en los que se reproducen identidades de grupo y sistemas simbólicos, y por ello está abierta a todos los registros de lo colectivo: los tradicionales y los modernos, los locales y los globales, los materiales y los ideales, los reales y los virtuales.

Los medios de comunicación ocupan un lugar sobresaliente en nuestro presente e inciden en los más diversos procesos humanos, pues reflejan, recrean y registran realidades sociales, mundos y culturas, pero también las crean y las estandarizan a través de diversas operaciones de ficcionalización, escenificación, espectacularización y virtualización. Por lo demás, los

medios pueden ser utilizados como instrumentos de difusión, educación e interacción, pero también para la manipulación y el control. La antropología del presente tiene mucho que decir sobre el impacto de los medios de comunicación en la vida social y sobre los significados que producen, los imaginarios de los que se alimentan y las representaciones simbólicas que vehiculan. Nada ni nadie escapa al influjo de las pantallas y al poder de las imágenes que permean nuestra cotidianidad y modelan nuestra relación con la realidad. Hoy en día, todas las sociedades cohabitan en la *mediosfera*, y ésta constituye un contexto global que ninguna indagación antropológica puede ignorar. En ese sentido, los trabajos aquí reunidos analizan las distintas aristas y las diversas articulaciones entre procesos mediáticos y fenómenos antropológicos.

El trabajo con el que se abre el *dossier*, marcadamente teórico, es de Carlos Alberto Guerrero Torrentera, quien moviéndose en un registro conceptual reflexiona en torno a tres sociodiceas que convergen en nuestra actualidad: la biopolítica, la psicopolítica y la necropolítica, cada una de las cuales es atravesada por mediaciones diversas que se expresan en el ciberespacio y las redes digitales. El autor muestra cómo dichas sociodiceas son narrativas y puestas en escena que modelan nuestro presente, en las que se articulan relaciones de clase, de género, raciales o étnicas, y fenómenos diversos como el crimen organizado, la migración, la diversidad sexual, la violencia de Estado, la pandemia del coronavirus o los feminicidios.

El segundo trabajo es de Stephen Castillo Bernal y aborda una de las expresiones más peculiares de la escena del *heavy metal* en nuestro país, conocida como Metal nativista o prehispánico. Emparentado con otras corrientes como el Folk Metal y el Black Metal, las bandas de inspiración nativista aquí descritas recrean prácticas, símbolos e imaginarios del pasado prehispánico altamente idealizados que forman parte de sus performances y son mediatizadas a través del ciberespacio. Imaginarios que convergen y se alimentan con los de los movimientos y grupos neo indios o de la mexicanidad.

En su artículo, el tercero de este *dossier*, Francisco de la Peña analiza un conjunto de películas y series de televisión producidas en años recientes, en las que se hacen eco las mutaciones culturales que están en curso en nuestro presente inmediato y que conciernen a cuatro fenómenos: la revolución digital, los estereotipos y las relaciones de género, las relaciones intergeneracionales y las relaciones interraciales. Tales fenómenos son abordados desde una perspectiva en que se conjuga la antropología de los medios de comunicación y la teoría psicoanalítica, entendida como crítica cultural. Se trata de pensar, a partir de estas producciones fílmicas y televisivas, en las

formas de subjetivación emergentes en el contexto del hipercapitalismo actual y de ideologías como el multiculturalismo.

El cuarto trabajo, a cargo de Celina Daniela Muñoz, es un análisis de las producciones mediáticas cuyo tema es el narcotráfico y que comprenden narcoseries, narcotelenovelas, docudramas y películas, ejemplos destacados de la llamada narcocultura que impacta en los más diversos ámbitos (moda, música, gastronomía, literatura, artes plásticas). Los protagonistas de las narcoseries, los traficantes de drogas y los representantes del Estado (políticos, jueces, policías, empresarios), son objeto de una mirada crítica que revela la tendencia a invertir los roles, invistiendo como héroes a los delincuentes y como villanos a los representantes de la ley y el orden, lo que plantea la cuestión de hasta qué punto estas producciones motivan e inspiran a cierto tipo de espectadores a sumarse al mundo del crimen organizado.

El artículo de Norma Angélica Bautista Santiago analiza la relación entre los medios de comunicación y los miembros de la cultura mixteca, explorando la forma en la que ésta se expresa en el marco de los paisajes mediáticos: en particular en las redes digitales (a través de grupos de música tradicional o de la divulgación y defensa de la lengua mixteca) y en la producción cinematográfica (documental y de ficción). Se plantea la cuestión de la construcción cultural de futuros étnicos, como un terreno a profundizar por la antropología, y el papel del imaginario y de los medios de comunicación en este proceso, así como en las nuevas formas de vinculación entre los integrantes de culturas viajeras y diaspóricas como la mixteca.

El sexto trabajo del *dossier*, a cargo de Jorge Saúl López Escalera, analiza la forma en la que el discurso académico, científico e institucional sobre el pasado prehispánico se ha visto erosionado y cuestionado por otros discursos que encuentran un espacio de difusión e influencia en el ciberespacio. A partir del consumo cultural de monumentos emblemáticos como la Coatlicue y la Piedra del Sol, se muestran las formas de apropiación, disputa y resignificación del pasado de México que llevan a cabo los simpatizantes de grupos neo indios y *new age* que utilizan para ello las redes digitales y actúan tanto *On line* como *Off line*.

El trabajo de Manuel Antonio Trejo Uribe es una muy original aproximación a los parques y jardines desde la antropología, tema del que se nos ofrece una panorámica histórica y cultural. Tomando como objeto de estudio el Parque México, se describe la vida de este conocido espacio urbano en el que se da una dinámica cultural muy compleja, poblada de actores diversos, actividades de todo tipo y prácticas de apropiación espacial particulares. El autor pone énfasis en las formas de consumo mediáticas y el tipo

de representaciones que se producen en el ciberespacio y las redes sociales en torno a este parque.

Karina Juárez Morales, en el octavo artículo de este *dossier*, nos propone un abordaje antropológico de un fenómeno muy popular y característico del ciberespacio, los memes, imágenes acompañadas de algún texto que tienen una intención humorística o sarcástica, pero también crítica. La autora analiza los memes relacionados con el ámbito político, y en particular aquellos producidos en el contexto de la presidencia de Andrés Manuel López Obrador. Se muestra cómo los memes se han convertido en elementos del debate público, a favor o en contra de los gobiernos, y en recursos estratégicos de la política digital, de los que no pueden prescindir ni los actores políticos ni los grupos de interés.

Finalmente, el último texto del *dossier*, a cargo de Barut Cruz Cortés, es un estudio, desde la mirada antropológica, sobre la casa como imagen icónica en el cine. Se analiza la casa como fenómeno natural, pero también y especialmente antropológico, como espacio doméstico dotado de un gran simbolismo en las distintas culturas, objeto de mitos y asientos de actividades cotidianas. El autor revisa un vasto corpus de filmes en los que la casa juega un rol central y propone una clasificación que permite reconocer los diferentes tipos de casas que aparecen como espacios protagónicos en el imaginario de los más variados géneros cinematográficos.

En un libro publicado hace unos años y coordinado por quien esto escribe, se compilaron una serie de trabajos sobre temas y terrenos etnográficos novedosos, animados por un espíritu experimental comparable al de los artículos que publicamos en este número de *Cuicuilco*. Siguiendo a Marc Augé, quien escribió el prefacio de ese libro, lo titulé *Atlas etnográfico de los mundos contemporáneos*. Dada la mayor difusión, la rapidez con la que circulan y la accesibilidad de que gozan hoy en día las publicaciones electrónicas, hemos aprovechado esta vía para dar a conocer este compilado sobre *Antropología y culturas mediáticas*, cuyos nueve textos quisiéramos considerar como el segundo volumen de aquel *Atlas etnográfico*. Nuestra intención es abrir la discusión sobre objetos, terrenos y perspectivas originales y poco exploradas por los antropólogos, y contribuir a la expansión y renovación de nuestra disciplina a través de nuevas rutas y formas de acercamiento a los hechos culturales.

Francisco de la Peña Martínez

Sociodiceas en red: psico, bio y necropolíticas, discursos culturales en la sociedad digital

Carlos Alberto Guerrero Torrentera*

ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA. INAH

RESUMEN: *El artículo aborda tres discursos culturales en la red, la psico, la bio y la necropolítica. Con ellas, la sociedad contemporánea piensa e incide en las relaciones subjetivas, de género, clase, raciales, étnicas, ideológicas, migratorias, de crímenes de Estado o crimen organizado. A este proceso le llamo sociodiceas: amplios conjuntos narrativos y dramatizados en la sociedad digital y autoconciencia crítica de nuestra época. Asimismo, se proponen elementos conceptuales y analíticos concernientes a las teorías abordadas.*

PALABRAS CLAVE: *Sociodiceas, sociedad digital, psicopolítica, biopolítica, necropolítica.*

Sociodicies on the web: psycho, bio and necropolitics,
as cultural discourses in the digital society

ABSTRACT: *This article addresses the issue of the three cultural discourses that can be found on the web, the psycho, bio and necropolitics. The contemporary society uses the three of them to reflect upon and impact on the subjectivity, gender, social class, racial, ethnical, ideological, migratory relations, state crime or organized crime. This process is known as sociodicies: vast narrative structures that are being dramatized in the digital society and represent the critical self-awareness of our times. Furthermore, the conceptual and analytical elements concerning the approached theories are being put forward.*

* carlosalbertotorrentera@gmail.com

KEYWORDS: *Sociodicies, digital society, psychopolitics, biopolitics, necropolitics.*

INTRODUCCIÓN

La sociedad digital permite la formación, circulación, intercambio y apropiación de tres grandes sociodiceas: las psico, bio y necropolíticas, que funge para interpretar e interpelar un amplio conjunto de acontecimientos sociopolíticos del presente, como la autoexigencia productiva, el exhibicionismo y la futilidad del intercambio social; recalar en protesta contra la discriminación racial, la violencia de género, la desigualdad étnica, la migración forzada, el crimen organizado o la filtración de documento confidenciales de políticos y empresarios.

La psico, la bio y la necropolítica son tres sociodiceas distinguibles. Me agrada pensarlas en sus diferencias y articulaciones conceptuales, objetos intelectuales y contenidos que les nutren en la red. Garfinkel sostenía que la acción social, la intersubjetividad, el conocimiento práctico, la explicación del contexto de las acciones y sus racionalizaciones permiten el propio contexto donde acontecen. Las actividades, que los miembros producen y manejan en situaciones cotidianas, son homologables a los métodos que utilizan para hacerlos explicables. Por lo tanto, el interés práctico de los significados se entreteje con los métodos que usan los actores para (y en) la vida práctica. Una de las prácticas ordinarias de los mundos contemporáneos es la producción, recepción y apropiación de contenidos en los ecosistemas mediáticos que permiten una lectura en clave psico, bio o necropolítica; dinámica que descansa en ser una estrategia de lectura y una producción narrativa, es decir, un conjunto de proposiciones y actividades dramatizadas que otorgan coordenadas de sentido a los acontecimientos. Implica que están en red, en su acepción de *web* y en la de ser un entretejido para la subjetividad.

El artículo presenta un panorama de estas narrativas en la web, analiza y propone una concepción alterna para cada una, incluso presenta conclusiones del problema social abordado.

SOCIODICEAS EN RED

Tal vez nunca haya sido tan acertada la concepción de Geertz al entender la cultura como un discurso público y compartido. Como bien señala, no se encuentra en la cabeza de nadie, pero circula como práctica, disposición y marco de interpretación. En nuestro tiempo, ese discurso público de signifi-

cados culturales aparece, comparte, tematiza, argumenta y replica —con la acepción de copia y de polémica— en redes sociales como YouTube, Twitter, Instagram, Facebook, TikTok, WhatsApp o Discord, en blogs, fotolog y videoblog personales, inversos o de *microblogging*; en plataformas que permiten el comercio electrónico, el acceso a filmes, documentales o bibliotecas digitales; en buscadores como Google, Bing o Ecosia, navegadores como Chrome, Opera o Firefox.

Se realizan múltiples narrativas en los universos digitales, sus medios, lenguajes y dispositivos. Gracias a ellas, diversos actores sociales significan, explican e inciden en realidades digitales y físicas que se encuentran entrecruzadas en un campo de sentido y mutua implicación. Couldry, en 2008, advertía: “Asistimos en los comienzos del siglo XXI a una ‘narrativización’ (*storytelling*) de los acontecimientos” [Calvillo y Ahuatzin 2016: 180]. En las sociedades mediáticas existe un vínculo entre mediación, modelos mentales y estructuras sociales. Los sistemas narrativos de lo político o, desde otro ángulo, de las relaciones de poder en el mundo contemporáneo se han incrementado con la democratización de Internet, los lenguajes multimodales, la convergencia de lenguajes y la diversificación de los dispositivos.

Los tres enfoques que abordo, psico, bio y necropolítica, configuran estructuras retóricas que posibilitan, mediatizan, configuran, enmarcan, explican y motivan relaciones de poder entre géneros, personas, agregados sociales y étnicos, estatales y militares. Estas sociodiceas configuran escenarios míticos con la dramatización de los antagonismos entre protagonistas y nuevos héroes culturales —mujeres víctimas de violencia y desigualdad, la diversidad sexo-genérica, grupos y colectivos subversivos o críticos de la sociedad de mercado, el sujeto autoexplotado en la ilusión libertaria, las poblaciones alentadas, dinamizadas y pastoreadas en el epicentro de la vida o, a la inversa, como blanco de masacres, genocidios y la geopolítica de la muerte— y sus correspondientes antagonistas —el patriarcado, la dominación cisonormativa, el capitalismo de plataformas, financiero y global, la vigilancia de los ciberpoderes del Estado y los mercados, la subjetividad depresiva, la militarización del ciberespacio en las redes encriptadas, el crimen organizado, sistemas de vigilancia en los dispositivos y por medio de los satélites de órbita terrestre baja— contienen elementos suficientes para ser consideradas sociodiceas de nuestra cultura contemporánea, cuyo catalizador, medio y recepción privilegiado se inscribe en y por medio de las tecnologías de lo digital y la información.

El término “sociodicea” ha sido utilizado en la literatura académica para referir al lugar del sufrimiento, el mal y la libertad humana en un espacio donde Dios se ha retirado [Giner 2015; Carbullanca 2021] y para

describir las estrategias de reproducción de la dominación, en el marco de los pensamientos impensados, sobre todo en la obra de Bourdieu [2000, 2002]. En el presente trabajo me interesa el lugar del sufrimiento, la libertad y la dominación, pero más aún el lugar que ocupan en los relatos culturales en la sociedad digital; es decir, como grandes conjuntos narrativos que procuran aportar un marco explicativo e interpretativo, por lo tanto, de acción, en la contemporaneidad.

En ocasiones, ese relato se inviste como una gigantomaquia de cuya producción se alimentan diversas mitologías de las prácticas sociales; algunas de ellas, sobre todo en las demandas biopolíticas, se presentan como narrativas de la emancipación. Las redes, plataformas e interconectividad facilitan la producción, recepción, apropiación y reproducción de disposiciones emocionales, cognitivas y evaluativas donde se expresan acciones, prácticas y claves simbólicas para interpretar realidades como dominación patriarcal, el gran Otro de la astucia capitalista, el poder soberano sobre el cuerpo o la muerte como técnica de sujeción, control y legitimidad. Me inclino por el estatuto que lo psico, bio y necropolítico consiguen como estrategias narrativas, de incidencia en las relaciones sociales y los acontecimientos.

Internet facilita medios y mediaciones para el desarrollo de un pensamiento que se despliega como autoconciencia crítica de su tiempo; la psico, bio y necropolítica le integran. La red permite argumentar, acorde con las posturas intelectuales, que el mundo contemporáneo se describe, comprende y orienta más apropiadamente desde alguna de estas sociodiceas. Son narrativas para pensar, comprender y debatir el tiempo presente e incidir sobre él; alcanzan a constituirse, con gradación diversa, en marcos explicativos de la cultura planetaria.

Internet es una de las arenas culturales más significativas en el ámbito global, por medio de la cual circulan, distribuyen, negocian y confrontan significados, discursos y bienes simbólicos, procesos de subjetivación e identidad, así como arsenales multifacéticos de reflexiones sociales, filosóficas y políticas. En última instancia, de materiales antropológicos y etnográficos en el sentido de connotar y denotar las propiedades de elaboración cultural en contextos históricos. Otros antropólogos preguntan al sabio de la tribu, recopilan teorías, doctrinas, cultos, sistemas de pensamiento o mitos, es decir, las proposiciones en las cuales un pueblo, o sus expertos intelectuales, la piensan, tematizan y narran. En *El Pensamiento salvaje*, Lévi-Strauss señala que el hombre primitivo parece encarnar un filósofo perenne motivado no sólo por la sobrevivencia del entorno natural, sino guiado por la curiosidad intelectual y la sobreabundancia de significación. El sujeto posmoderno posee un talante semejante. El universo de la escritura, la ima-

gen y los lenguajes audiovisuales, con frecuencia convergentes, expresan inquietud, aptitud y disposición por el pensamiento, clasificación, categorización, adscripción identitaria e inversión de horas de vida en la contemplación, impug nación y conformación de materiales simbólicos.

Mary Douglas [1998] define la cultura como el interés por lo común y lo que sucede en el entorno compartido, que implica adhesión a modelos intelectuales y morales, así como la protesta contra otros. Retomo esa acepción para añadir que, justamente, el interés por lo común en la sociedad digital conoce múltiples escalas de aproximación —local, regional, hemisférica o planetaria— que implica interés, curiosidad e intervención en fenómenos sociales, culturales, políticos, económicos o estéticos. Se ha formado una activa población en la comprensión local y cosmopolita que procura explicar, debatir y comprender diversas relaciones de poder entre géneros, grupos étnicos, sistemas religiosos, fuerzas militares contra población civil, de los mercados o los poderes del Estado, sus significados, atribuciones y repercusiones.

Jean-Marie Schaeffer [2009], al abordar críticamente la Tesis de la excepción humana¹, señala su interés por localizarla, de manera fundamental, en la cultura erudita donde Occidente reflexionó sobre sí mismo; la filosofía, en primer lugar, pero también en la teología o la ciencia política. De manera semejante, sigo la pista a tres tesis: la psico, la bio y la necropolítica como narrativas culturales que procuran dar cuenta de las relaciones de poder en las sociedades contemporáneas. Dichas tesis se escriben e inscriben con las mediaciones de una episteme que podría llamarse erudita, con la salvedad de que la episteme y la doxa se entretujan como práctica del sentido y conjunto de bienes simbólicos. Se presentan mediante la argumentación explicitada de proposiciones, pero también se deducen en un sinnúmero de contenidos que la sociedad digitalizada permite en dispositivos diversos (computadoras, celulares, tabletas o televisores), géneros (ensayos, artículos, testimonios, denuncias, biografías), lenguajes (fílmicos, sonoros, fotográficos o textuales) y tópicos (informativos, publicitarios o lúdicos). Las tesis funcionan como objeto intelectual —reflexión de una civilización que piensa su época, condiciones y relaciones— y como criba que interpreta los acontecimientos pasados y presentes de las relaciones sociopolíticas y culturales.

¹ La Tesis, con mayúscula, refiere a diversas elaboraciones intelectuales occidentales que intentan dar cuenta de la diferencia ontológica del humano. Está integrada por cuatro tesis: suponer la diferencia de naturaleza entre el humano y las otras especies vivas; por ser la sede privilegiada del dualismo materia-espíritu; por sostener que lo propio del humano es el pensamiento; postular que para acceder al conocimiento del humano se requieren medios específicos no compartibles con otras especies.

Si se considera el ágora del ciberespacio, la digitalización y la hiperconectividad del Internet, esta matriz dramática se escenifica en vínculos regionales, hemisféricos o planetarios, que produce e intercambia materiales simbólicos. La elaboración de estas narrativas tiene una condición de posibilidad en aspectos diferenciables e interrelacionados que es pertinente considerar; por una parte, el tránsito de la figura del público, asociado a una relación vertical del consumo de contenidos a otra que postula la existencia de audiencias y estrategias de recepción, que refiere sobre qué hacen las personas con los contenidos mediáticos, se ha constatado que tiene exposición selectiva de contenidos y una relación crítica.

La multiplicación de pantallas, la migración de las audiencias y proliferación de contenidos van de la mano de estudios críticos de la recepción que, sobre todo en América Latina y con Martín-Barbero, Orozco o Fuensalida, enfatizan elementos sociales, culturales e ideológicos [Bermejo Berros 2018]. La comunicación se encuentra multimediada por fuentes y contextos, además de la polisemia de los intercambios mediáticos y la creatividad personal [Orozco 2003], por ello, los estudios contemporáneos enfatizan la apropiación. Morales le define como la “disponibilidad, acceso, conocimiento, reflexividad, competencia, uso, gestión, elucidación, interacción, interactividad y proyecto” [2014: 2]. El término prosumidor señala que las personas no sólo consumimos con los medios, plataformas y tecnologías asociadas a la sociedad digital, sino que la frontera entre consumo y producción se vuelve difusa, cuando no indistinta, que también señalan los términos *espectador* (Augusto Boal) o *lectoautor* (Isidro Moreno).

Para Scolari [2008] existen transferencias de conocimientos con los *new media*, medios interactivos, comunicación digital, cibermedios, cibercomunicación, eComunicación, superlenguaje, cosmopedia o transmedialidad. Producto de la crisis del modelo uno-a-muchos, que caracterizó a los medios masivos o tradicionales, se ha desarticulado con la disposición de la comunicación muchos-a-muchos que favorecen weblogs, redes sociales, correos electrónicos, wikis y plataformas colaborativas; ello implica interactividad, digitalización, reticularidad, multimedialidad e hipertextualidad.

Platón mostraba cautela respecto al discurso en el ágora; desconfiaba de quienes tenían mayor velocidad con la palabra que con el pensamiento; les llamó *philódoxoi*, “amantes de la opinión”. Según el modelo platónico, existen dos grandes divisiones en relación con la verdad: la doxa y la episteme. La doxa, está integrada por la imaginación (*eikasía*), sus imágenes (*eikónes*) devienen el conocimiento más lejano de la verdad y por la creencia o el hábito (*pístis*); refieren al mundo de lo opinable (*doxastá*). La episteme pertenece al mundo de lo inteligible (*noetá*), conformada por el conocimien-

to deductivo (*diánoia*), su paradigma son las matemáticas, y por la inteligencia (*nóesis*), cuya forma de conocimiento son los *archaí*.

Tal vez esa desconfianza por las imágenes, la velocidad argumental, la seriación de respuestas a lo ordinario y pragmático, mediada por la técnica, la máquina y la instrumentalidad del saber, atravesaron el pensamiento occidental, que incluían los planteamientos que Heidegger refiere como *La época de la imagen del mundo* y mantienen su vigencia al entender los contenidos en Internet como frívolos o efímeros.

El mundo en imagen y la imagen del mundo se rozan como superficialidad del *Dasein* casi mudado, si se me permite el retorcimiento, en *Datsein* o *Bytesein*. De serlo, representaría ya significativo como índice de una historia y una organización cultural, sin embargo, no se reduce a ello, circulan, difunden, distribuyen y conforman sofisticadas interpretaciones, reflexiones y propuestas en relación con los mundos contemporáneos.

Entre los aportes para la antropología y la crítica cultural de la Peña [2021] se encuentran interrogar, describir, analizar y comprender los mundos digitales con categorías conceptuales que incluyen el mito, el fetichismo, la ritualidad, el don, el hecho social total, el *kula* y la cultura entendida como sistema semiótico y de comunicación, en un ejercicio culturalmente localizado y simultáneamente comparativo. Efectivamente, los mundos digitales ofrecen saberes, prácticas y significados culturales que pueden ser interrogados y pensados en clave antropológica. Incluso, proposiciones filosóficas o de los *philódoxoi*, que alimentan la ecúmene del pensamiento en redes, blogs, plataformas y servidores, las recupero como parte fundamental de las emociones, cogniciones y elaboraciones del pensamiento, así como las prácticas culturales actuales. En el caso de las tres sociodiceas implican sendas para algunas proposiciones sabias de nuestra época.

En ese tenor, argumentos, discursos, teorías, dialécticas o axiomas, que circulan en la red y abocados a pensar nuestro tiempo, condición y destino, son material etnográfico de actividad cultural, donde las personas sabias de la tribu movilizan recursos intelectuales, emocionales y políticos en la generación de sociodiceas; como tal, sus argumentos y los medios de los cuales se valen son tomados como materiales etnográficos.

TRES SOCIODICEAS EN RED: PSICO, BIO Y NECROPOLÍTICA

La psico, bio y necropolítica son algunas sociodiceas relevantes que animan la acción intelectual y afectiva en diversos campos de las prácticas socio-culturales. Lo psicopolítico se encuentra ligado al pensamiento de Byung-Chul Han. Para este autor, el sujeto contemporáneo, más que sometido a

las disciplinas y coacciones de la experiencia fáctica, se enmarca en formas de sujeción sutiles, inmateriales y blandas, de las cuales la sociedad de los medios y digitalizada es esencial.

Desde el punto de vista de Han, la libertad (sus nociones, inscripciones discursivas y vivencias ordinarias) ha sido un episodio. El sujeto como proyecto libre es una forma de coacción interna, ligada al rendimiento y la optimización. La libertad parece convertirse en término alterno de la restricción dominante. El sujeto del rendimiento y la optimización, personaje de la sociodicea de Han, se presenta arrojado a lo ilimitado de su poder hacer. En el viaje imparabile y acelerado de la responsabilidad y su exigencia, quizá despótica, este sujeto no encuentra la tierra prometida de la acumulación y parece susceptible a la depresión y el síndrome de *born out*, síntomas de la subjetividad de nuestra época.

En la seriación de un consumo que se abre al futuro y la infinitud, el trabajador, mudado en empresario en su autoexplotación, intercambia la lucha de clases por la lucha contra sí mismo. Desplegado como nuevo amo, el capital no posee, sin embargo, el rostro feroz del dominio. De ahí que la sociedad de la disciplina, vertical, que impide o restringe la palabra, expresada en un panóptico material o de vigilancias secundarias —servicios de seguridad— con el Estado como instancia de dominación y la exhibición negativa de su poder —negar la libertad— ha mutado a una sociedad de panóptico digital que promueve el uso de la palabra y tiende a la transparencia, donde el sujeto se enuncia, anuncia, evidencia y desnuda en la sociedad digital. El poder no tematizado, casi terso, casi invisible alcanza mayor eficacia y profundidad; no reprime la libertad: hace uso de ella; este poder aparece amable y permisivo, no se basa en la sustracción sino en la seducción, da facilidades; es inteligente, general y selectivo, inteligente porque se ajusta a la psique y alienta a la palabra, a participar y compartir imágenes, archivos y estados emocionales. El sujeto se autorresponsabiliza de su fracaso, de ahí que el neoliberalismo impida la aparición de resistencias; la transparencia es su dispositivo. La psicopolítica digital se vincula con el *big data* y el conocimiento integral del sujeto en la sociedad de la comunicación.

La sociedad disciplinaria, desde este ángulo, ha sido un momento de la historia. El topo es el animal adecuado para pensar aquel tiempo sociopolítico: del hombre cerrado y trabajador. En cambio, los mundos contemporáneos son mejor descritos bajo la figura de la serpiente: abierta y empresarial. Si la disciplina se concentra en la biopolítica y el cuerpo, la sociedad neoliberal se interesa por la psicopolítica y el alma.

Ciertamente, Han no es el único en trazar una sociodicea sobre la sociedad digital que tiene en cuenta los rasgos imaginarios, para el sujeto posmoderno, de su propia actividad. Desde un ángulo distinto, Assange advirtió sobre las “prácticas del orden internacional y la lógica del imperio” [2013: 7] ante los riesgos de la vigilancia estatal en un esquema de disputas geopolíticas. Debajo del tenue oleaje de las redes y plataformas utilizadas para el comercio, el ocio, la comunicación interpersonal o laboral, otras prácticas se agitan. Son las herramientas criptográficas utilizadas por gobiernos y ejércitos. El movimiento *criptopunk* establece: “Buscábamos proteger la libertad individual de la tiranía estatal y la criptografía era nuestra arma secreta” [2013: 2]. De ahí la ambigüedad de Internet: emancipación y autoritarismo. Bajo esta óptica, Internet es un espacio militarizado: “tus comunicaciones están siendo interceptadas por organizaciones de inteligencia militar” [2013: 39]. En cada mensaje entre parejas se interpone un soldado.

En su libro *Conectografía* [2017], Parag Khanna argumenta que se ha desplazado la guerra, de ser por el territorio a ser una batalla por la conectividad, la cual el 90% está en manos de 30 corporaciones. La organización global del ciberespacio tiene relación íntima con la expansión capitalista. De acuerdo con Khanna, se pretende “controlar, filtrar o proteger” flujos digitales, servidores y *routers*; contra ello, se siguen generando herramientas como Tor, redes privadas virtuales (RPV) y uProxy en esta batalla geopolítica y la ciberguerra, como los ataques de piratería, el robo de datos corporativos, de gobierno y la propiedad intelectual. En esta batalla el sujeto posmoderno tiene una incidencia directa, pero no transparente para su subjetividad. Internet no es un espacio al cual se acude, sino en donde se está, e implica que el sujeto es menos relevante en su materialidad que en su valor al añadir datos en las cadenas globales de suministros. Ricardo Hausmann lo denomina *persona-byte*.

En esta línea argumental, James Williams, antiguo trabajador en Facebook, plantea que nunca, como en tiempos recientes, el pensamiento y la acción de millones de personas depende de pocas manos, por ejemplo, las de Zuckerberg, ingeniero y empresario de Facebook, WhatsApp, Facebook Messenger e Instagram. Esto se relaciona con otra actividad fundamental de la subjetividad contemporánea: la economía de la atención y la industria de la persuasión. [Williams 2021: 42]. Ser persuasivo orienta a la formación de hábitos, como la disposición cognitiva, técnica y subjetiva de interactuar en el Internet.

Éstas son algunas coordenadas que no se enuncian como psicopolíticas, pero interactúan bajo el sentido de inferir un encadenamiento voluntario a la virtualidad, desarrollar contenidos en ocasiones monetizados que son,

para millones de personas, una actividad traducida en trabajo gratuito de alimentación de redes, sitios y plataformas; se relaciona con la ingeniería de datos y la vigilancia voluntaria en dispositivos. El celular, dice Han, hace saber siempre en dónde te encuentras; nos desnudamos ante él, es un pornófono.

Los *cultivarredes* (*netcroppers*) vuelven irrelevante la distinción entre ocio y trabajo e integran un elemento fundamental para la ampliación, circulación y recepción de las conexiones y la conectividad. Facebook, TikTok, YouTube o Instagram dan muestra de la sociedad de la transparencia, la economía de la atención, la persona-*byte*, la autoexplotación o la grácil serialidad de mostrarse, mostrar o ser mostrado. Están, además, los otros, ocupados por la figura de los *youtubers* que hacen comedia, retos, presentan sus viajes o tutoriales de videojuegos, realizan videos de bailes eróticos, conciertos musicales, festivales o concursos, también aparecen los *tiktokers*, que en pocos segundos realizan comedia con o sin fonomímica, presentan contenidos eróticos, por medio de bailes, exposición del cuerpo con desnudos parciales —incluye a miles de adolescentes, niñas y niños que lo hacen de manera voluntaria y lúdica— o recopilan sucesos inusitados (robos, persecuciones, accidentes o peleas callejeras), muestran compras, cambios de imagen, situación sentimental y logros profesionales. Facebook es un paradigma de las formas voluntarias de mostrar momentos de la vida (dolor, triunfos, anhelos); la participación en la vida familiar, académica, laboral, social o deportiva; sintaxis de una imagen del mundo.

Para complementar, la positividad parece dar cuenta de la psicopolítica contemporánea. TikTok, YouTube e Instagram son los arsenales. El cuerpo llamado hegemónico por movimientos decoloniales, de la negritud o feministas y que implica ser masculino, blanco, delgado e íntegro, mantiene presencia en contenidos personales, publicitarios y comerciales, pero se eclipsa ante la proliferación de imágenes, videos y textos que muestran orgullo, agenciamiento, erotización o promoción de productos y servicios, con cuerpos mutilados, rostros desfigurados en accidentes o de nacimiento, orgullosos de su obesidad, celulitis, enanismo, micro o macromastia, pieles morenas, negras, blancas o amarillas, pertenencias étnicas amerindias, asiáticas o de Oceanía. Todas las edades tienen acceso a mostrarse, desde bebés hasta personas envejecidas que muestran estilos de vida y la belleza nunca eclipsada por los años. Éstos son algunas de las geografías de los contenidos, pues consisten en otros referentes más, entre ellos y de manera sólo enunciativa, compartir obras pictóricas, escultóricas y de la historia de la fotografía, el video y el cine; respecto a ropajes y joyas, explorar la belleza global de puertas y ventanas, jardines, palacios, zonas arqueológicas, objetos, animales, paisajes sociales y naturales.

La positividad de los “alimentarredes” parece una subjetividad que asume la diferencia sin dolor. Los *reels* en Instagram o TikTok, la subjetividad sin dolor, parecen proferir una semántica de felicidad y satisfacción de la secuencia de lo efímero, de la satisfacción simple de lo vivo, quizá una variante del Potlatch donde los bienes simbólicos son la cantidad de videos subidos al día y la recolección de vistas, comentarios y aprobaciones.

Estos bienes simbólicos parecen una pujanza del optimismo, el tiempo libre y el consumo, pero cabe prudencia; tal vez sea una de las formas en que las personas se narran o presentan a sí mismas. Ya Goffman advirtió sobre las estrategias para presentarnos ante los otros e incluye confianza en el papel, tomarse en serio la actuación, fachadas (insignias relativas al sexo, la edad o la raza), modales, la realización dramática, la idealización —hacernos parecer mejor de lo que somos e incluye asumir los valores acreditados por la sociedad, por ejemplo, poner en la foto de perfil de Facebook el marco con la mejor causa en boga, antirracista, pro matrimonio igualitario o contra los feminicidios; lo políticamente correcto promueve una interacción de beneficio en redes y fuera de ellas— y el mantenimiento del rol expresivo —reducción polisémica de los símbolos y vigilancia de la autocensura. Goffman parece resumirse en la cláusula: No sólo vivimos, actuamos. Los perfiles de Facebook, Instagram o TikTok son muestra de ello. Como también la arena narrativa de Twitter.

En este tenor, César Cansino señala que Twitter se ha convertido en el “ágora de la deliberación y confrontación de ideas y opiniones” [2016: 11]. El *Homo Twitter* se sintetiza *homo ludens* y *zoon politikon*.² De acuerdo con Sánchez Galicia, García, Cansino, Caldevilla e Islas [2016], se tejen vínculos entre redes cibernéticas, ciberactivismo, cibercampañas y democracia política. Internet y Twitter, en particular, permiten indagar las bases simbólicas de lo político y su relación con la opinión pública, la creación de medios de opinión autónomos y horizontales, la comunicación política transversal, por medio de la organización de ciberactivistas y la receptividad. Se ha llamado e-utopía a la sociedad de la ubicuidad, donde los agentes sociales —“prosumidores” de información, imágenes y sonidos— tienen una mentalidad global y local, entramada en la cultura virtual, híbrida y crítica.

La psicopolítica es una crítica a esa positividad y, en general, al estatus de la imagen, el cuerpo, el sentido, sus marcos de interpretación y de interacción de contenidos, a las correlaciones entre el mundo digital y el mundo físico. Han sostiene en una obra, con el bello nombre de *No-cosas*,

² Entre los nombres posibles del humano de la época contemporánea, Vilém Flusser lo bautiza como *Phono sapiens*.

que “hoy el mundo se vacía de cosas y se llena de una información tan inquietante como esas voces sin cuerpo. La digitalización desmaterializa y descorporeiza el mundo” [2021: 10]. El orden terreno —físico— es sustituido por el orden digital; el mundo se informatiza. Nos volvemos infómanos en un mundo que intoxica de comunicación. Del *Dasein* y su negatividad en relación con la muerte, la preocupación y ocupación de sí, la relevancia otorgada a la mano, lo que está cerca y circundante, la tierra, el origen, la historización de su advenir, la serenidad del encuentro con el pensamiento y la demora para la meditación del ser, el cuidado, el curarse y “el estado de yecto”, se transita al *inforq*, más proclive al dedo —la sociedad digital tiene origen etimológico en la digitación, lo cual decodifica y descosifica—, la velocidad, el ruido, la evaporación de las cosas, la velocidad de los sucesos y la deshistorización por la imposibilidad de otorgar un estatuto narrativo.

El mundo escapa a la comprensión, pero sin el carácter del enigma, aun propio del sujeto histórico que parece fallecer a las orillas de nuestra contemporaneidad. Capturado en los algoritmos, el *big data* y la seriación de lo idéntico, no hay tiempo para la develación de la verdad y el problema que conlleva su indagación. La premura también deflaciona la confianza, las promesas y la responsabilidad, que ameritan un ritmo lento y no la aceleración y búsqueda de aceptación que otorgan los “me gusta” (*like*), la posibilidad de compartir contenidos o la acumulación de amigos y seguidores con los cuales no hay un encuentro en su alteridad. En la sociodicea de Han, la espiritualización del tiempo presente no transita por la interiorización; el sujeto transfiere sus capacidades del pensamiento a la capacidad del mundo digital para pensar por él, pero cosas, medios y datos no piensan, no hay inteligencia artificial y la inteligencia física palidece, pues necesita de la pausa, el silencio, el encuentro detenido con las cosas, la memoria y el retiro.

El mundo digital parece desmaterializado, ubicuo y de no-cosas. Por lo tanto, en la tesis psicopolítica se eclipsan dos acontecimientos materiales, uno del orden de los saberes y las técnicas de poder, correspondiente a las disciplinas, y otro ligado a la anatomía viviente del humano, es decir, el cuerpo. De acuerdo con una idea fundamental de Han, la biopolítica foucaultiana es una experiencia ya pasada por sus implicaciones de administración de la muerte y gestión de la vida, la relación entre poder disciplinario y poder soberano, la explotación ajena y la obediencia del sujeto, así sus técnicas ortopédicas de edificación moral.

Han contrapone: la biopolítica es “totalmente inadecuada para el régimen neoliberal” [2014: 37]. La psicopolítica penetra el alma más que el cuerpo, es un psicograma. El neoliberalismo no se ocupa primariamente de lo biológico y lo corporal, sino de la psique. Es inteligente (*smart*). Ata

desatando a los sujetos de sus vínculos fácticos. No es casual la relación —tal vez Han reintroduce la analítica entre *res cogitans* y *res extensa*— de compenetración psicopolítica y capitalismo que privilegia la producción inmaterial, incorpórea y la optimización del yo.

Coincido en el giro que la sociedad actual ha dado a la positividad, la enunciación narcisista que alimenta la producción digital y la proclividad al aumento de la eficiencia de los sujetos en el capitalismo (corporal, mental, económica y simbólica) y la centralidad de la emocionalidad, a su vez, en la necesidad de configurar nuevas categorías para dar cuenta de las realidades socioculturales del tiempo presente que ayuden a comprender críticamente la investidura hegemónica del capitalismo, tanto modo de producción, sistema cultural y generador de nuevas subjetividades. Pero presento algunas objeciones; el pensamiento de Han enriquece no solamente por su brillo y sagacidad, sino como lección metodológica; pensar bien y demasiado rápido no es siempre una ecuación feliz. En un estilo que recurre a la sentencia y los aforismos, Han parece renuente a los matices y es, sobre todo, unilateral; paradójicamente no da lugar a la negatividad, la cual es una de las categorías que le permite su crítica cultural contra la banalización de la experiencia, la positividad reinante en el discurso global, la autoexplotación o el narcisismo circulatorio en redes. La negatividad implica encontrarse con la oposición del pensamiento, dar un lugar a la contradicción y la multiplicidad. Antagonismo y síntesis no reconciliada con la diferencia.

Ya Adorno advertía la importancia, para la filosofía, de renunciar a la pretensión de la totalidad: “El pensamiento no necesita atenerse exclusivamente a su propia legalidad, sino que puede pensar contra sí mismo sin renunciar a la propia identidad” [Adorno 1975: 144]. La negatividad no es sólo producto del pensamiento o ingenua propiedad del mundo: es la cosa, incluso la no-cosa, la que da pie a la reflexión dialéctica, pues no está reconciliada, es contradictoria y múltiple, “siendo contradicción en la realidad, es también contradicción a la realidad” [1975: 148].

El pensamiento de la identificación anhela, más allá de las contradicciones, encontrarse con la identidad, pero la identidad supone unidad y dominación. Como elemento no siempre impositivo, el pensamiento debe tener una solución contra sí o en sí mismo, así que este carácter no totalitario se puede encontrar en la diferencia y lo no idéntico. Dialéctica, señala Adorno: “Significa objetivamente romper la imposición de identidad” [1975: 160] y romper con el énfasis de lo unitario como positividad, que se ha convertido en un fetiche, desde las fuerzas políticas y represivas, hasta la torpe valoración de los hombres con mente positiva. Es, también, una apología

de lo existente. La negación no aspira a lo positivo, sino a demostrar que lo negado no era suficientemente negativo.

En este entendido, la sociodicea de Han parece no incluir la negatividad. ¿Es pensable en las técnicas de poder contemporáneo prescindir de la biopolítica? Considero que no es así, ni como acontecimiento en la facticidad social ni como reflexión cultural. Han integra la doxa y la episteme para describir las condiciones del presente; tal vez sea hoy cuando lo biopolítico contiene una vigencia y extensión peculiares al ocupar un lugar relevante en las sociodiceas contemporáneas, incluso las que se narran a sí mismas como emancipatorias y que hacen de su actividad integración, empatía y lazo social.³ Han señala que la ausencia de la mirada, causa principal por el Smartphone, es “responsable de la pérdida de la empatía en la era digital” [2021: 36]. En sentido contrario, postulo que las narrativas biopolíticas y necropolíticas están nucleadas por el empuje de la empatía por razones de orientación sexual, identidad de género, condición étnica, racial, migratoria, de indefensión ante el Estado, el mercado o el crimen organizado.

Una disposición de la subjetividad en el capitalismo tiene la impronta psicopolítica —inmaterialidad supuesta, riesgo ilusorio de la transparencia yoica, aumento de la productividad, explotación y autoexplotación, mercantilización de la vida, apertura a la hiperdiscursividad y las certezas libertarias—, pero no excluye, sino presupone su integración y posibilidad con dispositivos biopolíticos, es decir, del cuidado y aliento de la vida, emergencia de la población como categoría política y eficacia del poder soberano estatal. Más que un orden de sustitución se destaca una integración, que ya cierto pensamiento clásico llamó dialéctico, al no desaparecer, sino articular y comprender, las integraciones sin olvidar las diferencias y la negatividad.

Uno de los acontecimientos asociados al biopoder contemporáneo se localiza en la pandemia de COVID-19, por medio de la cual los poderes soberanos, el cuidado de la población para conservar la vida, la regulación de espacios, horarios y procesos de socialización, tecnologías, indumentarias y control sobre los cuerpos tiene especial interés para la gubernamentabilidad. Esta experiencia biopolítica hace uso, extiende, diversifica y replica con y por medio de Internet, las Tecnologías de la Información y las Comu-

³ Desde otra perspectiva, Vicente Serrano correlaciona biopolítica y Facebook al comprender la vida no solamente como una dimensión biológica, sino afectiva y al poder más allá de la soberanía y la ideología. Por ello, la biopolítica no sólo recae en objetos de jurisdicción (pueblo, soberanía) sino de veridicción (producción de una verdad). Un hecho singular es la producción de una biografía y una presentación de sí. La biopolítica halla una conformación simbólica y discursiva.

nicaciones (TIC), plataformas, redes sociales, servicios de *streaming* y mensajería instantánea. La alfabetización digital, conexión y conectividad en los dispositivos y por medio de las pantallas permite el diálogo entre instituciones de salud, centros de investigación y población, informar cuáles actividades están permitidas en el espacio físico y divulgar una pedagogía de la salud, el intercambio de opiniones y saberes que van de la infodemia y las *fake news*, que pasan por teorías conspirativas y la información con evidencia empírica y científica.

Algunos autores han atendido las relaciones entre biopolítica y pandemia por COVID-19. Lazzareto [2020] inscribe su análisis en las luchas de las clases que pasan por la agroindustria capitalista (modificaciones genéticas, privatización del suelo, derroche de recursos para la producción), la financiarización de las relaciones sociales y la crisis sanitaria como lógica de la economía política que maximiza la ganancia, privatiza la salud y entiende (y atiende) el cuerpo bajo la lógica del lucro. Franco “Bifo” Berardi [2020] la aborda para situar la expansión del capitalismo global, Gustavo Yáñez [2020] insta a buscar nuevos desarrollos de lo biopolítico al trascender el totalitarismo y Preciado [2020] ve en las pandemias y su excepcionalidad un llamado a la innovación social, las prácticas del cuerpo y del saber. Sin embargo, todas estas analíticas son unilaterales al considerar el biopoder solamente en líneas de fuerza dirigidas sobre (incluso contra) la población. Estas concepciones, en vertical descendente, si se permite la metáfora, han sido de utilidad para reflexionar la pandemia y la biopolítica, pero obliteran la demanda de las poblaciones por ser biopolitizadas. No es de extrañar, puesto que son consecuentes con las principales líneas de investigación biopolítica.

Desde ese lugar, considero relevante la intuición de Han en su desconianza en otorgar a lo biopolítico relevancia en el mundo contemporáneo, debido a que la tradición clásica de los estudios biopolíticos, de Kjellen en los albores del siglo xx, que pasaron por Binding, Dennert, Hahn, sobre todo, por Foucault, Agamben, Esposito o Preciado, parte de marcos interpretativos unidireccionales del Estado, gobierno, poder soberano y los mercados, dirigidos a los ciudadanos, sujetos o conglomerado de población. En esta orientación se encuentra también Han, cuando recupera la relevancia de lo biopolítico y la sociedad digital en la pandemia. Señala: “El Estado sabe por tanto dónde estoy, con quién me encuentro, qué hago, qué busco, en qué pienso, qué como, qué compro, adónde me dirijo (...) Una biopolítica digital que acompaña a la psicopolítica digital que controla activamente a las personas” [Han 2020].

Pero las perspectivas dominantes obliteran las demandas biopolíticas por parte de las poblaciones. En otros trabajos [Torretera 2015; Guerrero

Torrentera 2016], me he interesado en localizar y destacar la demanda de las poblaciones para ser biopolitizadas debido a que en esta singularidad descansan tanto ideaciones, emociones y prácticas de autonomía, como el intercambio de las relaciones de poder en términos de género, modelos de lo humano e instituciones de Estado.⁴

Incluso en el fenómeno global de la pandemia se perciben procedimientos de políticas públicas, los mercados y la sociedad civil en la dirección de las demandas biopolíticas. Por ejemplo, en la aceptación masiva y voluntaria de ser vacunados.⁵ Para ello, la sociedad digital, de servicios, aplicaciones, correos electrónicos y redes sociales ha sido y es primordial.⁶ Por ello, la tesis que sostiene el abandono de lo biopolítico es unilateral y la concepción solo negativa o restrictiva de lo biopolítico, que implica control, tecnificación, manipulación de cuerpos, extracción de valor de la vida para la plusvalía de capital y relaciones políticas, es también incompleto sin las estrategias subjetivas que demandan, desean y consideran relevantes las técnicas biopolíticas. El cuerpo biopolítico posmoderno atiende a estas lógicas por variadas razones: incorporación laboral, facilidad y legitimidad de interacciones, rituales y ceremonias, incluso a la tramitación psíquica de la ansiedad e incertidumbre que implica el contagio y sus fantasías de dolor y muerte.

Sin embargo, más allá del capítulo, masivo pero transitorio, de la pandemia, las demandas de ser biopolitizados se localizan en múltiples prácticas y significados. Atraviesan movilizaciones sociales como la disidencia

⁴ Una de las propuestas próximas se encuentra en la obra de Heller y Freher [1995], quienes consideran la biopolítica desde el ángulo de los movimientos sociales: el ecologismo, en primer lugar, pero también el feminismo, la política sexual y la salud, en el proceso sociocultural que implicó la espiritualidad-corporeidad de la modernidad a un tiempo secular, colectivista y singularizada, inmanente y en oposición al dualismo alma-cuerpo. Es una posición teórica que se interesa por la enunciación de lo biopolítico para la transformación de las relaciones humano/naturaleza, hombres/mujeres, ética/dominación, Estado y sociedad política.

⁵ Los porcentajes de aceptación pueden ser variables acordes con los contextos nacionales, a los sistemas de creencias y las decisiones personales que objetan, resisten o desconfían de la vacunación. Sin embargo, no altera el argumento central: la correlación entre mercado, instituciones de gobierno y población para las demandas y aplicaciones de técnicas voluntarias biopolíticas.

⁶ En el contexto mexicano, por ejemplo, con las tecnologías de poder disciplinario, de vigilancia, gubernamentalidad y biopoder, por medio de la inscripción en una base de datos con la Clave Única de Población, expresión del poder pastoral, la información de día, hora, sede y marca de vacuna que llega por correo electrónico, entre otros procedimientos.

y diversidad sexo-genérica, los feminismos, las nuevas masculinidades, la liberación animal y el ambientalismo. Considero que la demanda subjetiva es importante para entender una parte constitutiva y constituyente de las relaciones de poder, las elaboraciones culturales, las prácticas sociales y los vínculos intersubjetivos. Fundamenta una de las tesis primordiales a partir de la cual el pensamiento erudito de la época distingue una interpretación del mundo, le significa y transforma. En el marco de autonomía, real e ilusoria, de la exigencia al discurso, la “voluntad de saber” de sí y de los otros en torno a la sexualidad y el deseo, la identidad social, genérica, étnica y del lenguaje de los derechos, la biopolítica contemporánea proviene con fuerza inusitada, creativa, polifacética, plástica y molecular, desde personas y colectivos.

Algunas biopolíticas son hegemónicas cuando entretejen narrativas de emancipación, por lo tanto, las sociodiceas en las cuales se representan, así que hacen de los medios digitales y los ecosistemas mediáticos uno de los recursos principales para su actividad, recepción y apropiación de significados. Por ejemplo, el cuerpo transgénero y transexual —y el cuerpo es también *pregnancia imaginaria, actividad inconsciente, fantasía*— ilustra el procedimiento por medio del cual lo biopolítico ensambla las lógicas de políticas públicas, cambios legislativos, métodos de control y ordenamiento, con la movilidad social, la satisfacción personal y la transformación del sistema de sexo-género. Las redes sociales, buscadores y servidores implicaron un giro fundamental en la socialización del conocimiento, vivencia y significaciones de las dinámicas trans. Hoy en día es uno de los medios simbólicos prominentes para su activismo, por medio del cual comparten historias de vida, memorias individuales y colectivas en imágenes, videos y testimonios. Es tema discursivo para demostrar anhelos, denuncias de transfobia, incluso provenientes de feministas, la producción de contenidos audiovisuales, plásticos y performáticos. Es un espacio de elaboración y socialización de conocimientos y énfasis de la revolución corporal, cultural y de vínculos en contraposición a la opresión representada por la sociedad descrita, tematizada y objetivada como cisnormativa.

Las sociodiceas de los movimientos del género y sus narrativas de la emancipación incluyen a las movilizaciones feministas, que tienen en lo biopolítico una columna vertebral por la cual las relaciones de poder se encauzan en temáticas como la legalización de la interrupción del embarazo, el acceso a una vida libre de violencia. La autonomía corporal y vital, así como la demolición de la llamada cultura patriarcal, son un poderoso imaginario de movilización, adhesión y nucleador de malestares. Los feminismos de la cuarta ola serían impensables sin la interconectividad, las re-

des sociales como Facebook, Twitter e Instagram, YouTube, blogs, podcast, cadenas de correos electrónicos y de WhatsApp, webinarios, servidores y buscadores, que dinamizan las estrategias de socialización y acción política [Larrondo *et al.* 2019; Aruña *et al.* 2019; Parcerisa 2020], además ayuda a la configuración de un lenguaje y categorías comunes y la presentación de un sujeto político activo de la narrativa de esta sociodicea: las mujeres en la larga lucha por la igualdad, la vivencia de opresiones múltiples (clase, etnia, género, orientación sexual) la expresión de una semántica de la sororidad como praxis del empoderamiento político, emocional y discursivo. Esta hegemonía de los significados o, al menos, las fuerzas dramatizadas de la sociodicea, se generan y derraman en producciones culturales como las industrias fílmicas, el contenido de *youtubers* y la música popular que denuncia la violencia de género; sirve para una analítica del presente y una redescipción del pasado en clave feminista.

Un correlato a este movimiento polifacético y, a la vez, síntoma los cambios es la mercantilización del feminismo en música, ropa, adornos, literatura, experiencias terapéuticas o de socialización. Muestra de que el capitalismo —al cual se oponen vertientes feministas importantes y activas— consigue fagocitar lo que se le opone y devolverlo a la circulación.

Se utiliza el termino posfeminista [Giraldo 2019] para explicar un proceso, iniciado en Europa Occidental y América del Norte, que aúna empoderamiento de las mujeres, conectadas con el cuerpo, sensualidad, elección de la sexualización para el consumo simbólico y la autodisciplina; se relaciona con el éxito personal en las condiciones de equidad de género históricamente alcanzadas. El posfeminismo hace uso intensivo y extensivo de los medios digitales, plataformas, redes, servidores y buscadores.

Sin embargo, los feminismos han tenido otras vertientes narrativas y que ligan la biopolítica con la necropolítica, otra de las sociodiceas en red. La movilización en Twitter o Facebook es uno de los espacios fundamentales para la acción política, la evaluación de las relaciones de género, estrategias de intervención, movilización y visibilización de las llamadas violencias machistas. Desde esta óptica, la muerte es uno de los significantes primordiales por medio del cual se constituye la interpretación, valoración y denuncia de las relaciones entre hombres y mujeres, y de éstas, con las instituciones de Estado (policías, fuerzas armadas, tribunales, servicios de salud). Larrondo y Ponce [2019] mencionan la movilización que signan los *hachtag*: “#NiUnaMenos, nacido en Argentina por los femicidios y la violencia contra las mujeres; #BalanceTonPorc, creado en Francia siguiendo la ola del #MeToo; o el #YoSiTeCreo originado por el veredicto de la corte española en el caso de la Manada”. Podemos añadir en México el partea-

guas simbólico de 2016 con la movilización y denuncia que implicó #MiPrimerAcoso y la Movilización Nacional contra las Violencias Machistas. A ello se pueden sumar escraches o tenderos virtuales que imputan acoso u hostigamiento de docentes y compañeros, la violación por parte de policías o fuerzas de seguridad. El feminicidio, real o potencial, cubre un espacio primordial para la actividad política y uno de los marcos principales en la retórica que describe las relaciones sociales signadas por la violencia y la amenaza mortífera en calles, fiestas, taxis, transportes públicos, hogares, centros comerciales o colonias. El patriarcado es uno de los significantes amo de nuestro tiempo y gran sintagma de las sociodiceas en red, aunque existen amplios aspectos de una sociedad pospatriarcal [Guerrero 2022].

La tematización de la muerte como elemento estructural y estructurante de las relaciones políticas no se restringe a las sociodiceas del género. Pleyers [2018] resalta la relevancia de las redes para la primavera árabe, el movimiento ocupa en España, de los indignados, en pro de la democratización en Turquía, Rusia, Brasil, Bulgaria o Senegal y movilizaciones mexicanas en torno al movimiento #YoSoy132. Como apunta Caldevilla [2018], la interactividad digital toca una dimensión narrativa determinante, procurando cooperación, comunidad, individualidad y ubicuidad.

La tesis necropolítica abarca una visión del mundo que integra las relaciones de poder de los Estados, las fuerzas de seguridad y el mercado en el marco de dominación y muerte contra conjuntos de población y agregados sociales; desde este espacio, la cultura política configura una doxa y una episteme. Queda por dilucidar el lugar intelectual y afectivo que se otorga a la eliminación biológica, intelectual y cultural por razones de clase, pertenencia étnica, sistemas de cultos, adscripción política o identidad racial.

Grandes movimientos del siglo xx construyeron discursos en torno a la legitimidad de la muerte. El capitalismo, en su vertiente nazi-fascista y democrática, hicieron de la muerte una narrativa emancipatoria o preventiva de peligros biológicos o políticos. El comunismo, en algunas doctrinas, por ejemplo, bolcheviques y maoístas, impulsaron una discursividad que entrelazó libertad y muerte. La lógica expansiva de la eliminación legítima del otro como campo de soberanía, defensa o protección reviste variantes expresivas, matices e intencionalidades.

Cuando Mbembé sitúa entre las genealogías conceptuales de la necropolítica los aportes biopolíticos de Foucault, junto con el estado de excepción y el estado de sitio, para el análisis de la vida, la muerte, la guerra y el terror, también da cuenta de las limitaciones que la sola dimensión de lo biopolítico conlleva para la explicación del racismo, la colonialidad, la guerra y el exterminio contemporáneos. En dichas prácticas hay una in-

terconexión entre vida y muerte. Foucault, Agamben y Esposito le tematizan como tanatopolítica. Mbembé y la tradición decolonial le inscriben como necropolítica. Las guerras culturales, étnicas, religiosas, biológicas o de clase se han reflexionado en la legitimidad de un cruce que defiende la vida presente y futura del territorio, la historia, la civilización, la etnia, los cuerpos racializados, las creencias ancestrales o la dominación de clase con la legítima participación de eliminar o matar.

El pensamiento social de la última modernidad y la primera posmodernidad se abocaron a clasificar, reflexionar, tematizar y enmarcar estos mecanismos en términos tales como genocidio, ideocidio, culturicidio, etnocidio o feminicidio, para apuntalar condenas jurídicas, políticas y simbólicas contra quienes dirigen intencionadamente la eliminación de conjuntos de población. La narrativa necropolítica se inscribe como parte de la memoria histórica y a veces toma el sesgo de culto por los antepasados, prueba de ello, los numerosos documentales que circulan en YouTube en un régimen de lectura sobre la historia del comunismo o algunos de sus avatares en clave genocida,⁷ pero esta exposición selectiva de contenidos no se limita al comunismo, existen enfoques equivalentes para describir dictaduras del Cono Sur, intervenciones norteamericanas en el continente asiático, del nazi-fascismo y los conflictos étnicos de la antigua Yugoslavia y de Ruanda.

La narrativa necropolítica mira al pasado, del cual Internet es una de sus memorias vivas, ya que es una concepción del presente. Las relaciones de poder son descritas en sus objetivos mortíferos por medio de la desigualdad racial (*Black Lives Matter*), ocupación territorial (Palestina), represión policial (Chile, México o Nicaragua) o las migraciones masivas y forzadas. La concepción de aniquilamiento, dominación, terror político y despotismo que rigen las técnicas de poder moderno y contemporáneo, que incluye los procesos sociales genocidas, se desarrolla en la descripción necropolítica, la cual convoca movilización social, un dispositivo crítico con las instituciones de Estado y un conjunto teorizado de la desigualdad estructural, el capitalismo neoliberal, *gore*, post o neofascista, también se inscribe para comprender prácticas sociales relacionadas con el crimen organizado, la desaparición forzada de personas y la violencia callejera.

Como he señalado, la posibilidad de navegación jerárquica, no lineal, compuesta o múltiple, así como la hipertextualidad e hiperconectividad posibilitan o conducen una ruta narrativa que permite sostener, con datos

⁷ Entre otros, *Stalin, el tirano rojo*, Mathieu Schwartz (Francia, 2007), *La cosecha de la desesperanza*, Slavko Novystki (Ucrania, 1984) o *La gran hambruna de Mao*, Patrick Cabouat (Francia, 1984).

y referencias, la consistencia necropolítica de las sociedades y la cultura, pero es una de las dramatizaciones o retóricas que ocupan, entre otras, la dinámica multifacética de la galaxia del Internet.

CONCLUSIONES

La interactividad y la navegación son diversificadas. En relación con las sociodiceas abordadas, la hipertextualidad, las huellas digitales, los algoritmos y las iniciativas de los sujetos, dan pie a interactuar con contenidos que muestran sucesos y esquemas analíticos más próximos al mundo de las relaciones biopolíticas o, por el contrario, de mundos configurados por la experiencia de la muerte, el terror, la desaparición forzada, el aniquilamiento, las masacres y el genocidio, o, por afuera de estos circuitos, interactuar, recibir y apropiarse de contenidos que privilegian la diversión, el humor frívolo o el exhibicionismo, para dar testimonio de la amargura de la época de la imagen del mundo.

Pero, es posible saltar de una narrativa a otra, de clic en clic, en hipertextos que llevan por ramificaciones insólitas y alimentar tanto una, como otra de las dramatizaciones y espectacularizaciones, con las cuales se atribuyen significados culturales, que es viable con sujetos activos, alfabetizados digitalmente, consumidores y espectadores de contenidos, quienes igualmente los generan, reproducen, resemantizan y apropian. Los dispositivos y las tecnologías contemporáneas facilitan esa conformación del discurso cultural público.

Mi concepción es que las tres narrativas, tesis del pensamiento y la acción social se entrelazan en formas expresivas de evaluar, entender, sentir, significar y categorizar la experiencia. Sin duda hay decenas de otras narrativas y sociodiceas en red. En lo que concierne a las abordadas en el presente trabajo, cada una describe fragmentos de la complejidad de las relaciones sociales, históricas y mentales. Son rutas en las cuales nuestra época piensa, siente y localiza sus problemas y aporta algunas respuestas. Las sociodiceas psico, bio y necropolíticas implican fantasías, identificaciones, empatías, describen teorías sociales, forman y distribuyen bienes culturales, entretienen, tramitan y transfieren emociones.

Incluso la actividad misma en Internet, sus vías, mediaciones, lenguajes y formatos, pueden ser interpretados como favorecedores de una visión negativa del entorno mediático y social o productor de banalización y friolidad. De la Peña [2021] va en esta dirección cuando aborda diversas fantasías que alimentan las redes y la sociedad digital en el imaginario erudito de nuestra época, que pasa desde las concepciones apocalípticas del neoto-

talitarismo, representado por Sadin, Berardi, Han, Peirano o Davis, a otras concepciones que ven en las redes, el Internet, las plataformas y dispositivos el advenimiento y práctica de una era horizontal, plural, heterárquica y libertaria. Es decir, los apocalípticos y los integrados suman, dinamizan y enriquecen el propio espacio digital; son, desde la mirada antropológica, susceptibles de ser considerados informantes de su tiempo, su contexto civilizatorio y su configuración discursiva.

Tal vez Dilthey tiene razón cuando postula que: “La lucha de las ideas del mundo entre sí no ha llegado a ninguna decisión en ningún punto capital” [Dilthey 1990: 49]. Las tres tesis abordadas son algunas de las variantes que buscan firmeza y validez para pensar el mal, el sufrimiento, la destructividad y también la libertad, el prestigio, el don, la responsabilidad, el entusiasmo por la vida, la responsabilidad del humano en un mundo desencantado y la épica de una época.

En los albores y el desarrollo del romanticismo, Schiller, Hegel o Marx supieron distinguir y tematizar que el entorno social, cultural y técnico era más controlable, experimentable y subordinado a la decisión y la autonomía. Sin embargo, a la par escapaba de la capacidad de control del sujeto y generaban la impresión de que el mundo se tornaba inasible y externo a la voluntad. Tal vez una experiencia semejante se promueve con la sociedad digital, al tiempo a la mano, prosumible y ajena, donde la escritura de la historia, la sociedad, el cuerpo, el pensamiento y la emocionalidad pueden tomar caminos paralelos o entrecruzados en relación con la psico, la bio o la necropolítica, dependiendo de las rutas posibilitadas por los algoritmos, la voluntad del sujeto y los marcos interpretativos para la acción, interacción y recepción de materiales simbólicos. Están en las redes (*web*) y estamos en ellas —como discurso. Tienden a la reproducción de una visión del mundo, pero incidiendo en el cambio cultural.

REFERENCIAS

Adorno, Theodor W.

1975 *Dialéctica negativa*. Ed. Taurus. Madrid.

Aruña, Nuria, Iolanda Tortajada y Cilia Willem

2019 Discursos feministas y videos de *youtubers*: límites y horizontes de la politización yo-céntrica. *Quaderns del Cac* 45 (xxiii), julio: 25-35.

Assange, Julian et al.

2013 *Criptopuks. La libertad y el futuro de Internet*. Trilce. Montevideo.

Bermejo-Berros, Jesús

- 2018 Una propuesta de metodología multidimensional en los estudios de audiencia y recepción. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 11(1), 127-149. DOI: <<http://dx.doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.4998>>. Consultado el 20 de mayo de 2021.

Bourdieu, Pierre

- 2002 Estrategias de reproducción y modos de dominación. *Colección Pedagógica Universitaria*, 37-38.
- 2000 *La dominación masculina*. Anagrama. Barcelona.

Caldevilla Domínguez, David

- 2016 Democracia 2.0: la política se introduce en las redes sociales, en *Del Homo Videns al Homo Twitter. Democracia y redes sociales*, César Cansino et al. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Puebla.

Calvillo, Juan y Carlos Enrique Ahuactzin Martínez

- 2016 Democracia digital y ciudadanía. El discurso político en Twitter, en *Del Homo Videns al Homo Twitter. Democracia y redes sociales*, César Cansino et al. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Puebla.

Cansino, César et al.

- 2016 *Del Homo Videns al Homo Twitter. Democracia y redes sociales*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Puebla.

Carbullanca, César

- 2021 Teodiceas apocalípticas Aportes para una sociodicea. *VERITAS*, 48, abril: 195-223.

De la Peña Martínez, Francisco

- 2021 *Mundos mediáticos y antropología del presente. De la cultura televisual a la cultura digital*. INAH, ENAH, Ediciones Navarra. México.

Dilthey, Wilhelm

- 1990 *Teoría de las concepciones del mundo*. CNCA. México.

Douglas, Mary

- 1998 *Estilos de pensar*. Gedisa. Barcelona.

Franco "Bifo" Berardi

- 2020 Crónica de la psicodiflación, en *La sopa de Wuhan*, ASPO.

Garfinkel, Harold

- 2006 *Estudios en etnometodología*. Anthropos, UAM. Barcelona-México.

Geertz, Clifford

- 1991 La descripción densa, en *La interpretación de las culturas*. Gedisa. Barcelona.

Giner, Salvador

- 2015 Sociodicea. *Clivatge. Estudis I Testimonis Sobre El conflicte I El Canvi Socials*, (3). <<https://revistes.ub.edu/index.php/clivatge/article/view/11984>>. Consultado el 12 de agosto de 2021.

Giraldo, Isis

2019 Posfeminismo / geografía, geografía y contornos de un concepto. *Debate Feminista* 59 (2020), UNAM-PUEG. México: 1-30.

Goffman, Erving

2001 *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu. Buenos Aires.

Guerrero Torrentera, Carlos Alberto

2022 'Guau, vivo en la utopía". Feminismos de la cuarta ola en la Ciudad de México. Acción política y cambio cultural, para el libro *Balance de las mujeres en México, los retos que faltan*, Miriam Calvillo Velasco y Alfonso León Pérez (coords.).

2016 El mundo de la transexualidad. Identidades y subjetividades transexuales, en *Atlas etnográfico de los mundos contemporáneos. Volumen 1*, Francisco de la Peña Martínez (coord.). ENAH, Ediciones Navarra. México.

Han, Byung-Chul

2012 *La sociedad del cansancio*. Herder. España.

2014 *Psicopolítica*. Herder. España.

2020 La emergencia viral y el mundo de mañana, en *Sopa de Wuhan*. ASPO.

2021 *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy*. Taurus. México.

Heller, Agnes y Ferenc Feher

1995 *Biopolítica: la modernidad y la liberación del cuerpo*. Península. Barcelona.

Islas Carmona, Octavio

2016 Jóvenes y redes sociales, en *Del Homo Videns al Homo Twitter. Democracia y redes sociales*, César Cansino et al. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Puebla.

Khanna, Parag

2017 *Conectografía. Mapear el futuro de la civilización mundial*. Paidós. Barcelona.

Larrondo, Marina y Camila Ponce Lara

2019 Activismos feministas jóvenes en América Latina. Dimensiones y perspectivas conceptuales, en *Activismos feministas jóvenes. Emergencias, actrices y luchas en América Latina*, Marina Larrondo y Camila Ponce (ed.). Clacso. Buenos Aires.

Lazzarato, Mauricio

2020 ¡Es el virus, estúpido, en *Capitalismo y pandemia*. Filosofía Libre!

Morales, Susana

2014 La apropiación de medios y TIC. Una propuesta teórico-metodológica, en *Estudios de Recepção Latino-Americanos: métodos e práticas. Institut de la Comunicació*, Veneza Mayora Ronsini, Denise Cogo y Jerónimo Repoll (coords.). Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona.

Orozco Gómez, Guillermo

2003 Los estudios de recepción: de un modo de investigar, a una moda, y de ahí a muchos modos. *Intexto* 2 (9): 1-13.

Parcerisa, Elizabeth

2020 Claves para entender la cuarta ola del feminismo. Noticias. *El Periódico Tarija*. <elperiodico-digital.com>. Consultado el 20 de mayo de 2021.

Pleyers, Geoffrey

2018 *Movimientos sociales en el siglo XXI: perspectivas y herramientas analíticas*, Clacso. México.

Preciado, Paul

2020 Aprendiendo del virus, en *La sopa de Wuhan*, ASPO.

Sánchez Galicia, Javier, Elías Aguilar García y César Cansino

2016 Democracia, opinión pública y redes sociales, en *Del Homo Videns al Homo Twitter. Democracia y redes sociales*, César Cansino et al. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Puebla.

Schaeffer, Jean-Marie

2009 *El fin de la excepción humana*. Fondo de Cultura Económica. México.

Scolari, Carlos

2008 *Hipermediaciones Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Gedisa. Barcelona.

Serrano, Vicente

2016 *Fraudebook. Lo que la red social hace con nuestras vidas*. Edición digital Titivillus.

Torrentera, Alberto

2015 '¡Biopolitízame!' Demanda, soberanía y cuerpo transexual, en *Antropología y filosofía, interconexiones*, Eva Salgado Andrade, Jorge Luis Méndez Martínez y Alberto Torrentera (coords.). CIESAS. México.

Williams, James

2021 *Clics contra la humanidad. Libertad y resistencia en la era de la distracción tecnológica*. Gatopardo Ediciones. Barcelona.

Yáñez Gonzáles, Gustavo

2020 Fragilidad y tiranía (humana) en tiempos de pandemia, en *La sopa de Wuhan*, ASPO.

Exotismo mediático. Notas sobre el *Heavy Metal* de inspiración prehispánica en México

Stephen Castillo Bernal*

MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA. INAH

RESUMEN: *En este artículo reflexiono sobre las imágenes corporales y las prácticas performativas que ciertas bandas de Heavy Metal de inspiración prehispánica realizan para promocionarse en la escena nacional e internacional. Así, se resumen las especificidades del Folk Metal en el ámbito mundial, para después ahondar en la historia de este subgénero musical en México. A partir de un ejercicio etnográfico con algunos metaleros de la escena mexicana, reflexiono sobre los discursos e imágenes tocantes al imaginario mundo prehispánico y cómo son mediatizadas con las tecnologías de la información para reforzar, de esa manera, algunos fantasmas del movimiento milenarista de la mexicanidad, como la idealización del pasado mesoamericano y donde destaca la cultura mexicana.*

PALABRAS CLAVE: *Folk metal, mundo prehispánico, mexicanidad, performance, mediatización*

Media exoticism. Notes on pre-Hispanic Heavy Metal in Mexico

ABSTRACT: *In this article, I make some reflections about body images and performative practices of Heavy Metal bands, whom inspiration is based on prehispanic cultures of Mexico. That kind of images are used to promote themselves on the national and international metal scene. Through an ethnographical analysis with some mexican metalheads, I reflect on the images and discourses of the prehispanic world and how they had mediated through information technologies. This mediatized practices reinforce the beliefs of the millenarian movement of Mexicanity, such as the idealization of mesoamerican past and the mexica's culture.*

* stephen_castillo@inah.gob.mx

KEYWORDS: *Folk Metal, prehispanic world, mexicanity, performance, mediatization.*

PROLEGÓMENOS

Desde 2017 me he interesado por el metal de inspiración prehispánica en México, por lo que a partir desde ese año y hasta 2021 realicé diferentes acercamientos a esta vertiente musical mexicana, en su modalidad mestiza. Este manuscrito constituye una parte de los resultados obtenidos; para construir mis interpretaciones, eché mano de dos estrategias metodológicas. La primera fue la observación etnográfica directa, convirtiéndome en un “antropólogo situado” que pasaba inadvertido en diferentes conciertos de metal, para evidenciar las prácticas rituales y conductuales de los músicos y de los fanáticos. La segunda de ellas fue la entrevista a profundidad con diferentes músicos de la escena metalera nacional. Algunas se realizaron de manera tradicional, esto es, cara a cara. Sin embargo, el confinamiento derivado de la pandemia de Covid-19 me obligó a realizar entrevistas virtuales por medio de diferentes plataformas comunicacionales. En este trabajo se reproducen algunos fragmentos de ellas.

Tanto la observación participante, como las entrevistas, fueron realizadas con miras para contrastar diferentes hipótesis de trabajo; una obedecía para indagar en los imaginarios simbólicos que los músicos de este estilo de metal tienen con respecto a las culturas prehispánicas de México, por ello, partí del supuesto que la violencia y la morbilidad de las culturas mesoamericanas se vincularía con los idearios del metal, sobre todo con los subgéneros más viscerales. La identificación con el pasado, real o ficticio, acercaría a diversas agrupaciones con los idearios del movimiento milenarista de la mexicanidad, donde se ensalza a la cultura mexicana, se niega al conquistador europeo y los saberes occidentales y se busca reestablecer a las antiguas tradiciones nahuas. Esas concepciones, que forman parte de la segunda hipótesis, se manifiestan empíricamente con los *performances* corporales de diversas bandas de metal de inspiración prehispánica, en las líricas y en el arte gráfico de sus producciones musicales. Esa fue la razón por la que se indagó etnográficamente en las concepciones que los músicos tienen de las presentaciones en vivo de las bandas de esta tendencia. Finalmente, la imaginaria corporal y artística es mediatizada por diversas agrupaciones desde diferentes plataformas comunicacionales, con intención a promocionarse globalmente en la galaxia comunicacional.

Los datos empíricos fueron analizados desde la semántica del imaginario social de Castoriadis [1989], entendido como un conjunto de figuras

mentales y colectivas que impactan en el accionar de los sujetos. Esas figuras son dinámicas y se insertan en las instituciones sociales de cada colectividad, por ello, los discursos dinámicos, entendidos como imaginarios instituyentes, estarían representados por las ideas de la mexicanidad radical y *New Age* enquistadas en las bandas de metal de la tendencia precolombina. Su contraparte sería los imaginarios instituidos por el Estado sobre el pasado prehispánico, en el que se glorifica al indio monumental arqueológico en detrimento del indígena contemporáneo. Ese enfrentamiento genera discursos e imágenes ficcionales en las producciones de las agrupaciones de metal de inspiración prehispánico, potenciando el estadio del espejo imaginario entre los partidarios de este subgénero. Esa representación se muestra en el mundo virtual y en el mundo real. En efecto, la mediatización del metal de inspiración prehispánico se evidencia en los medios postmasivos donde predomina el Internet —junto con la pantalla chica y el cine— y en el mundo real, con las prácticas performativas exotizantes que también pueden transitar por la misma red mundial.

INTRODUCCIÓN. EL *HEAVY METAL* Y SU VARIANTE *FOLK*

El *Heavy Metal* surge en 1970 con el primer trabajo de Black Sabbath [Weinstein 2000; Christie 2004; Cope 2010)], aunque su música fue influenciada por otras agrupaciones de rock ácido, como Jimmy Hendrix, Janis Joplin, Iron Butterfly, Led Zeppelin o Deep Purple [Pareles *et al.*1983]. Con el tiempo, el *Heavy Metal* diversificó sus sonidos e ideologías, difundiéndose globalmente. Los subgéneros más importantes son el *Heavy Metal*¹, *Thrash Me-*

¹ El *Heavy Metal* es el estilo primigenio del metal del cual se derivan sus otras variantes. El término da cuenta de los sonidos clásicos de bandas como Black Sabbath, Judas Priest, Saxon, Iron Maiden o Mercyful Fate. El sonido del *Heavy Metal* enfatiza el uso de la guitarra eléctrica, su ritmo es lento, semilento y pocas veces acelerado, con voces limpias, en tanto que sus letras dan cuenta de la sabiduría de las calles y en ocasiones del ocultismo.

*tal*², *Death Metal*³, *Black Metal*⁴, cada uno con específicos criterios musicales, ideológicos y performativos [Castillo 2015; Santos 2016].

El *Heavy Metal* se sustenta en gran medida por sus imágenes transgresoras, así, esta escena musical tiene como motor ideológico mostrar las incertezas del mundo y cuestionar los metarrelatos religiosos, históricos y políticos [cf. Castillo 2015], por ello, las líricas se asocian con lo oscuro, con lo sórdido, con la violencia, con la muerte y con el satanismo —o con deidades paganas o al margen del cristianismo. Muchas de esas imágenes y discursos, a los ojos de los sujetos ajenos a la escena, resultan grotescas y configuran un pánico estético [cf. Santos 2016]. En virtud de ello, el arte o las imágenes plasmadas en las portadas de los discos comparten esta gramática transgresora, al grado de conferir una identidad manifiesta a la escena metalera mundial.

Pero las imágenes sórdidas asociadas con el metal no sólo se encuentran en las portadas de los discos: el segundo *corpus* de imágenes se haya en la misma corporalidad de sus músicos y de sus fanáticos, por lo que se asocia con el poder mostrado en el escenario y cada músico “debe trasladar el poderío, la estridencia y la energía musical a sus expresiones faciales y a sus movimientos corporales” [Weinstein 2000: 63]. Asimismo, “la apariencia física de las estrellas del *Heavy Metal* sirve como mecanismo de selección, rechazando a los individuos que carecen de los atributos requeridos. El consejo para quienes aspiran a ser artistas de *Heavy Metal* es que, si son enfermizos o deformes, si no son jóvenes, si son de color o si son mujeres

² El *Thrash Metal* es un estilo de metal que se remonta a 1983, con el primer trabajo de Metallica. En este estilo se acelera la velocidad de la batería y de la guitarra [cf. Abad *et al.* 2000: 17] y las líricas comienzan a explorar la crítica social, el divertimento y en ocasiones el ocultismo. Las bandas emblemáticas son Slayer, Megadeth, Exodus, Overkill, Destruction, Sodom, Kreator, Sepultura.

³ Estilo de metal visceral que surge en la década de 1980 con bandas como Possessed, Death o Morbid Angel [cf. Purcell 2003]. Es un género que ideológicamente se inspira de la morbilidad, de la violencia y de la desesperanza humana; muchas letras dan cuenta del satanismo o de cosmogonías paganas. Su ritmo puede ser vertiginoso o semilento, con énfasis en el doble bombo de la batería, además de que las voces son guturales, pero en ocasiones constan de chillidos agudos que caracterizan al *Death Metal* sueco [cf. Ekeroth 2008].

⁴ Otro género extremo del metal que surge en la década de los ochenta con bandas como Hellhammer, Bathory o Venom. Una década después Noruega atestigua el surgimiento de la segunda ola de *Black Metal* con grupos como Mayhem, Emperor, Darkthrone. Las voces constan de chillidos agudos, se enfatiza la guitarra y su ritmo es veloz, pero con una baja fidelidad intencional. Las letras constan de discursos satanistas y anticristianos [Christe 2004: 273]. El fundamentalismo anticristiano, racista y homofóbico llevó incluso al asesinato y a la quema de iglesias noruegas [Moynihan *et al.* 2003].

deben abandonar toda esperanza” [Weinstein 2000: 63, 67]. Por supuesto, esta apreciación ha cambiado drásticamente, pues ahora es frecuente la inserción de mujeres músico y de minorías en este ámbito [cf. Dawes 2012; Berkers *et al.* 2018; Castillo *et al.* en prensa].

A pesar de ello, la imagen corporal constituye un elemento identitario de la escena. Los *metalheads* adoptan una estética casual asociada con el color negro, pues la vestimenta de varones y de mujeres consta de playeras negras estampadas con portadas o logos de bandas de esta tendencia; también es frecuente el uso de chalecos de mezclilla y de chamarras de cuero. Los metaleros hacen uso de jeans o de pantalones tipo cargo, al igual que botas militares o tenis. El pelo largo también es característico, aunque no constituye un requisito indispensable de pertenencia.

A mediados de los años noventa del siglo xx una nueva tendencia comenzó a cobrar forma en Europa. Se trata del *Folk Metal*, estilo que lírica, performativa y musicalmente trata de recuperar el pasado precristiano o pagano, el folclor tradicional o exaltar nacionalismos. Los ingleses de Skyclad son los precursores del *Folk Metal* [Granholt 2011: 531], pues en 1990 incorporaron a su base musical sonidos de mandolinas, violines, banjos, trompetas, aunado a que los músicos se vestían con ropa similar a la de los sujetos rurales de la Inglaterra premoderna [Marjenin 2014: 45].

Los elementos identitarios del *Folk Metal* son muy bien definidos por Marjenin [2014: 52-53]:

Tocan con instrumentos tradicionales o indígenas, incorporan canciones populares [...], utilizan lengua inglesa o no inglesa para sus *performances* vocales, escriben líricas [...] referidas a una cultura o a un grupo particular y usan [...] símbolos o ropas para conectar a los músicos [...] con una cultura.

Mostrar las identidades culturales del presente y del pasado por medio del *Folk Metal* tornan a este estilo como un aglutinador musical que subsume a diferentes subgéneros de la escena. En efecto, el *Folk Metal* puede practicarse en cualquier estilo: *Heavy*, *Death* o *Black Metal*. Lo único requerido es mezclar la base metalera con líricas y sonidos folclóricos, así como con instrumentos autóctonos o sintetizadores.⁵ Él mismo autor añade que:

⁵ Barbosa [2014: 34] indica que el *Folk Metal* refiere al metal que cuenta con sonidos vinculados con el folclor de determinado estado-nación, en tanto que el *Pagan Metal* presenta una música y líricas inspiradas en antiguos cultos precristianos [cf. Ashby *et al.* 2015]. Finalmente, el *Viking Metal*, como su nombre lo indica, da cuenta de las

[...] las líricas son folclóricas y nacionalistas, evocando a una cultura, a un grupo o gente, a un espacio geográfico, a un periodo histórico o a una historia mitológica. Las líricas hablan de grupos oprimidos o temidos, como tiranos y opresores, de mecanismos de subsistencia y supervivencia que ya no existen o incluso describen historias creacionistas que se encuentran en el folklore nacional o regional [Marjenin 2014: 55].

El *Folk Metal* rápidamente se arraigó en Europa, sobre todo en Escandinavia, donde las agrupaciones de *Black Metal* vieron en las antiguas deidades nórdicas una manera de contrarrestar la hegemonía cristiana. En efecto, ahora no es Satán quien se enfrenta a Dios, sino que en este giro ideológico lo hace Odín. Tras esta pronta adopción el *Folk Metal* se difundió a casi todo el mundo, como un estilo que permite la reafirmación de identidades étnicas o nacionales, “no [...] como forma de rebelión contra la cultura local y el gobierno, sino como una afirmación o expresión de identidad personal. Otros simplemente lo eligen para adoptar la estética *mainstream* del *folk*, retratada en los medios o en la industria musical” [Barbosa 2014: 28]. Este estilo se encuentra posicionado en Noruega, Finlandia, Islandia, Suecia, Holanda, Islas Faroe, Alemania o Rusia, que llevan al surgimiento de bandas con temáticas vikingas, celtas o paganas, incluso en regiones donde estas culturas no existieron. Algo similar ocurre con el *Oriental Metal* [cf. Levine 2008; Otterbeck *et al.* 2018], que cuenta con bandas que apelan a la cultura mesopotámica para derrumbar la cristiandad.

América también abrevó de esta tendencia. El caso más emblemático fue la banda brasileña Sepultura, quien incorporó en sus discos de 1994 y 1996 música tribal de grupos amazónicos. Esta inspiración musical no tardó en llegar a México. En 1994 surgió la agrupación capitalina Mictlan, especializada en *Death Metal*, banda que es pionera en el metal de inspiración prehispánica en México. Mictlan fusionó sonidos autóctonos de caracolas, ocarinas y tambores con el violento y gutural *Death Metal*; las líricas se inspiraron del universo cosmogónico mexicana, al poner énfasis en la concepción de la muerte que tuvieron los antiguos mexicanos. La morbilidad inherente al pensamiento precolombino encajó en la perfección con la ideología del *Death Metal*, así que inspiró a otras agrupaciones para consolidar lo que algunos sujetos denominan como “metal prehispánico”, estilo musical que se inspira en las antiguas culturas mesoamericanas y que en muchas

agrupaciones que se inspiran en la cultura vikinga, reflejando mayoritariamente su belicosidad.

ocasiones apela a la mediatización de sus imágenes para trascender en este mundo hiperconectado.



Figura 1. *Donde habitan los muertos* (1995), álbum debut de Mictlan.

EL HEAVY METAL, EL EXOTISMO Y LA INSPIRACIÓN PREHISPÁNICA

Las sociedades tradicionales son apreciadas exóticamente, su comida, vestimenta, rituales y cosmogonía son motivo de fascinación a los ojos del hombre “moderno”, quien —con ayuda de la antropología clásica— ha construido la imagen global y estereotipada del “buen salvaje”, sobre todo en filmes clásicos como *Tarzán* [Bartra 2018: 115], donde “la animalidad que está alojada de manera natural dentro de las personas aflora como una fuerza potencialmente benigna y salvadora” [2018: 115]. A ello se debe aunar la fascinación que despiertan las imágenes alusivas a las culturas antiguas, anteriores a la hegemonía cristiana, como la mesopotámica o la egipcia. La cosmogonía mesoamericana también abona en esta fascinación por los legados del pasado.

Si bien el cine constituyó uno de los primeros mecanismos globales para difundir la imagen del buen salvaje, en la actualidad su imaginería se ha insertado en la cultura popular planetaria. En efecto, las imágenes tocantes a las antiguas culturas se pueden encontrar en la televisión, en videojuegos⁶ y, por supuesto, en Internet, al promocionar el pasado histórico o ficticio de diversas culturas, por ejemplo, las propuestas que vinculan a las sociedades del pasado con visitantes extraterrestres. Precisamente el acceso a las imágenes y a los contenidos de información en la era digital abonan en la configuración de múltiples identidades por medio de contactos interétnicos e internacionales, así como por “repertorios de imágenes e información creados para ser distribuidos a todo el planeta por las industrias culturales” [García 2004: 161]. Este mismo autor apunta que:

Hoy imaginamos lo que significa ser sujetos no sólo desde la cultura en que nacimos, sino desde una enorme variedad de repertorios simbólicos y modelos de comportamiento. Podemos cruzarlos y combinarlos. Somos estimulados a hacerlo con la frecuencia de nuestros viajes, de los viajes de familiares y conocidos que nos relatan otros modos de vida, y por los medios de comunicación que traen a domicilio la diversidad ofrecida por el mundo [García 2004; 161].

Es en esta coyuntura digital donde existe una sobresaturación de imágenes que no permite distinguir lo real de lo que no lo es, ese estadio que Augé [2002] denominaba “el estado ficcional total” y que originalmente refería a las imágenes televisivas, ahora se multiplica desde los diversos dispositivos con acceso a Internet. Ahora el mundo y sus contenidos se encuentran en la llamada galaxia Internet, accesible no sólo desde una televisión o una computadora, sino también desde los teléfonos móviles [cf. Castells 2001, 2006; De la Peña 2020]. Pero una cosa es el acceso a la información y otra su fidelidad con la realidad. En mi caso, las imágenes mediáticas asociadas con las sociedades tradicionales o antiguas les permiten a amplios sectores sociales familiarizarse e identificarse con ellas. Si bien el uso de las imágenes alusivas a la “barbarie” y a las cosmogonías precristianas es recurrente en el *Heavy Metal* por exacerbar su característico poderío

⁶ Son recurrentes los usos de imaginerías enigmáticas tribales, precolombinas o egipcias. Estas imágenes ficcionales sirven para ambientar paisajes de videojuegos, además de que parte de las cosmogonías antiguas son empleadas para estructurar sus narrativas. En la actualidad es factible hallar juegos centrados en culturas prehispánicas de América, África o Europa, como en diversas obras de *Assassin's Creed*.

simbólico, es en el *Folk Metal* y en los subgéneros que influenció donde vemos una mayor cantidad de imágenes alusivas a las sociedades antiguas.

Este cúmulo de imágenes permite configurar un discurso simbólico “que se genera en la interacción entre los estímulos visibles y los archivos de la memoria, que conecta entre sí la sensación, el significado y la acción, es decir lo físico, lo mental y lo conductual” [González 2010: 220]. Por ello, si bien las imágenes son apreciadas desde un plano sensorial, su descripción y entendimiento abrevan de la biografía y subjetividad del espectador, “lo que explicaría su extraordinaria eficacia simbólica, así como la universalidad de su pseudolenguaje mimético” [González 2010:220]. Actualmente existe un marcado énfasis en las imágenes ofrecidas por las diferentes plataformas comunicacionales, como el cine, la televisión y el Internet [Lipovetsky 2009], de hecho, en las redes sociales y mediante la recurrente publicación de imágenes, “los sujetos hacen pública su vida privada, ostentando una identidad que puede disociarse, inventarse o cambiarse a voluntad” [De la Peña 2020: 40].

La mimesis que generan las imágenes vinculadas con el pasado configura un proceso de espejo, donde los espectadores y fanáticos del *Folk Metal* se identifican con mitos, dioses o personajes al maximizar sus cualidades y ensoñar una realidad distinta a la vivida.

La idealización se produce cuando una imagen asume la condición de espejo ansiado, cuando en esa imagen quisiéramos poder vernos a nosotros mismos, cuando ésta se transfigura en la superficie especular que querríamos mostrar a nuestro propio reflejo. Lo que uno querría de la vida se le aparece en esas imágenes cargadas de glamur, lujo, diversión y libertad; la vida deja de ser invención de *uno mismo* para devenir lucha por el parecido con algún otro. Las *celebrities*, dedicadas a la comunicación de su vida, actúan como figuras inspiradoras, *influencers*, aprovechándose de nuestras carencias y ansias identitarias [...]. Seguir en las redes sociales a las celebridades, pretender ser un fan especial, comentando sus imágenes o mostrando admiración mediante emoticonos o *likes*, actúa como elemento compensatorio del deseo de cercanía a quienes se considera poseen vidas que uno quisiera (en todo o en parte) para sí [Prada 2018: cap. 3, sec. 1, párrs. 4 y 5].

Como vimos, las imágenes alusivas al pasado o a las culturas milenarias son recurrentes en el *Folk Metal*, estilo que reivindica el pasado para hacerle frente al presente y que, indudablemente, forma parte de la industria cultural del metal, por más transgresor que se asuma. Ese pasado está plagado de mitologías, héroes, dioses o epopeyas con las cuales muchos meta-

leros tienden a identificarse, un espejo imaginario en el que se autoperciben como héroes del pasado y no como ciudadanos promedio.⁷ Ahí es donde se hallan las imágenes mentales y simbólicas alusivas al pasado prehispánico en México; imágenes y discursos tan arraigados en el imaginario mexicano que tarde o temprano debían ser empleadas para la composición de metal.



Figuras 2 y 3. Guerreros portentosos que reafirman la transferencia simbólica de la grandeza mexicana. Artes recuperados de los discos *In Ohtli Teoyohtica in Miquiztli* (2019) y *Ometiliztli* (2009) de Cemican.

⁷ En este sentido, De la Peña [2020: 83], con el propósito de la adicción que generan las series televisivas, indica que: “la idealización del villano (el malvado, el canalla, el criminal) es hoy en día un lugar común que nos habla de la inversión de valores que distingue a nuestro tiempo, que comprende también la deconstrucción de los tipos ideales y la centralidad de personajes marginales, atípicos, anormales, extravagantes, anodinos o con otras orientaciones sexuales”. Desde esa óptica, las imágenes tocantes al glorioso pasado prehispánico de México se insertan en esta lógica, son culturas colonizadas, marginales a la luz de la dominación occidental y cuyas representaciones idealizadas permiten reinterpretar poscolonialmente la historia y el presente. Esas imágenes ficticias son empleadas por algunas bandas de metal de inspiración prehispánica para construir afinidades entre sus escuchas y así promocionarse.

El fenómeno del espejo se potencia en la era digital en la que nos encontramos, en efecto, los medios de comunicación digitales, desde la óptica en De la Peña [2020: 10] ahora pueden ser concebidos como postmasivos que, a diferencia de los medios masivos tradicionales como la radio o la televisión,⁸ “se caracterizaría [n] por la interactividad, la horizontalidad y la multidireccionalidad entre emisores y receptores”. Además, “los medios post-masivos (internet, computadoras y telefonía móvil) propician la conformación de comunidades imaginarias post-nacionales, que desbordan los marcos de los estados y las fronteras territoriales, y que tienen por el contrario un alcance transnacional y global” [De la Peña 2020: 11]. Algunas de esas comunidades serían las culturas digitales juveniles que, entre otras cosas, se caracterizan por “la presentificación, que remite al consumo mediático instantáneo y en los intersticios del tiempo social pero también a la necesidad de darse a ver y conmover por medio de la imagen” [De la Peña 2020: 113], así como por “la movilidad y el cosmopolitismo, asociados al contacto y la apertura hacia la alteridad cultural y a una estética de la hibridación y la diversidad cultural” [2020: 113]. Por esa razón las imágenes exóticas de las producciones discográficas, así como de los propios músicos de metal extremo, investidos con parafernalias indígenas, prehispánicas, “salvajes” o guerreras se tornan tan atractivas para diversos públicos extranjeros y nacionales, quienes tienden a identificarse con algunos de los idearios de las agrupaciones, pero siempre desde la óptica del estadio del espejo, donde impera un sentido narcisista de identificación.

EL METAL DE INSPIRACIÓN PREHISPÁNICA EN MÉXICO

Los investigadores de la escuela de arqueología mesoamericana han recuperado evidencias de instrumentos musicales autóctonos (ocarinas, caracolas, tambores, así como la ejecución musical plasmada en vasijas o pinturas murales). Sus hallazgos han permitido inferir los usos simbólicos y rituales de la música, aunque las melodías siguen siendo un misterio. Así, hablar de “música prehispánica” constituye una invención, pues lo único logrado desde la arqueomusicología son hipótesis tocantes a la utilización de la música en contextos rituales o mundanos a partir de la arqueología

⁸ La televisión sigue siendo vigente en estos tiempos digitales, en virtud de que las imágenes proyectadas en vivo constituyen el principal aliciente para las audiencias [De la Peña 2020], además de que, como advertía hace tiempo Sartori [2001], si una imagen es proyectada por la pantalla, entonces es real para el espectador, aunque ésta pudiera ser editada.

experimental, las danzas y la música de los grupos étnicos contemporáneos [Both 2008: 29]. Pensar que la música y la danza de las sociedades actuales es idéntica a la de las antiguas culturas mesoamericanas constituye un estatismo ontológico que no comparto. Por eso, prefiero hablar de metal de inspiración prehispánica en lugar de “metal prehispánico”, que acusa una falsa autenticidad.

Como indiqué, fue la banda Mictlan⁹ la pionera en combinar los sonidos del *Death Metal* con los producidos por instrumentos antiguos; su álbum debut, *Donde habitan los muertos*, fue editado en 1995; hasta el momento han publicado tres discos de larga duración; sus líricas se inspiran en la cosmogonía nahua, resaltando los dominios de la muerte y su impacto en la sociedad contemporánea. Las letras son cantadas en español y, esporádicamente, en lengua náhuatl.

Algunas de las bandas precursoras de esta tendencia son Xibalba Itzaes, grupo capitalino de *Black Metal* que editó su primer disco en 1994, inspirado en la oscuridad humana y en las cosmogonías maya y mexica; otro grupo de *Death Metal* es Xipe Totec¹⁰, proveniente de Cuautitlán Izcalli, que se inspira en la morbilidad, la ritualidad y el sacrificio entre la cultura mexica; su álbum debut vio la luz en 1998; con excepción del primer disco de Xipe Totec, sus posteriores producciones se encuentran cantados totalmente en lengua náhuatl.

A partir del éxito de estas agrupaciones, se han multiplicado las bandas inspiradas en el pasado prehispánico; algunas de ellas radican en Estados Unidos, como Mictlantecuhltli o Yaotl Mictlan, cuyos músicos cuentan con sangre mexicana.¹¹ La mayoría de los grupos se inspiran en la cultura mexica, por ser la colectividad hegemónica en el imaginario de grandeza prehispánica de México. Ello ha dejado en el anonimato a otras colectividades que esporádicamente sirven de inspiración para otras bandas, como la cultura maya o la zapoteca; otras agrupaciones representativas son las ya mencionadas Mictlantecuhltli y Yaotl Mictlan, además de Amocualli, Xipe Vitan Jä'í, Tlacaclael, Xulub Mitnal, Muluc Pax y en tiempos más recientes Cemican.

⁹ Mictlan es el nombre que los nahuas le daban al inframundo. También era la morada del dios de la muerte, Mictlantecuhltli.

¹⁰ Xipe Totec era una importante deidad del panteón mexica. En lengua náhuatl, el nombre de la deidad se traduce como “nuestro señor el desollado”.

¹¹ Incluso existen agrupaciones internacionales que se han inspirado de las culturas mesoamericanas para estructurar sus líricas, algunas veces desde una perspectiva *New Age*, como los suecos de Therion, los británicos de Bal-Sagoth o más recientemente los franceses de Idolos.



Figuras 4 y 5. Disco debut de Xipe Totec, *Prehispanic Beg* (1998) y la más reciente publicación de Xibalba Itzaes, *Ah Tza Xibalba Itzaes* (2018).

Algo digno de comentar es que las bandas más importantes de esta tendencia provienen de entornos urbanos, lo que trae como consecuencia que sus músicos sean mestizos. Quizá esa es la razón por la que las líricas de muchas composiciones se inspiran en el indígena arqueológico, el indio monumental. A su vez, existen también agrupaciones de metal estrictamente indígena en México,¹² las cuales cantan en lengua originaria y que para vertebrar sus líricas se apoyan de la experiencia de la vida comunitaria, de las enseñanzas de la naturaleza, así como del legado de los antiguos; este estilo de metal también puede ligarse con el “ethnrock”, movimiento político y musical que emergió en Chiapas a mediados de los años noventa del siglo pasado, como resultado del levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), que buscaba visibilizar y mejorar las condiciones de vida de los indígenas [Ávila 2020: 248; López Moya *et al.* 2014; López Moya 2020]. Las agrupaciones pioneras del “metal indígena” son los zinacantecos de Zak Tzevul, Hamac Caziim, banda proveniente de la nación seri. Actualmente uno de los grupos indígenas más reconocido

¹² La producción de “metal indígena” no es privativa de nuestro país, sino que se trata de un fenómeno global; para poner un solo ejemplo, existen agrupaciones provenientes de la nación navajo, en Estados Unidos, cuyas producciones sirven para visibilizar las tradiciones y denunciar la problemática social sufrida por los indígenas residentes en las reservas estadounidenses [cf. Soltani *et al.* 2020]. En Latinoamérica ocurre algo similar con agrupaciones provenientes de Perú o de Ecuador.

es Ik'al Ajaw, también proveniente del Estado de Chiapas. No obstante, vale la pena señalar que en este trabajo me centraré estrictamente en las representaciones mestizas del metal de inspiración prehispánica, pues se encuentra en elaboración otro ensayo tocante al “metal indígena mexicano”.

LAS IMÁGENES DEL PASADO

Las imágenes y los discursos plasmados en el arte y las letras de muchas agrupaciones de metal de inspiración prehispánica retratan parte de los imaginarios de grandeza asociados con el mundo ancestral, un imaginario instituido y construido por la historia oficial, por la arqueología, sobre todo por las políticas nacionales que históricamente han buscado la creación de una identidad nacional a partir de las culturas del pasado; razón por la que muchas bandas de esta tendencia en México reproducen los fantasmas ideológicos del movimiento de la mexicanidad [De la Peña 2002, 2012; De la Torre 2008].

La mexicanidad es un movimiento profético y milenarista [De la Peña 2012] que se desarrolla a partir de los grupos concheros, resematización colonial de la danza de moros y cristianos y que tras la Conquista española reflejaba el enfrentamiento simbólico entre los indígenas paganos y los cristianos evangelizadores, allá por el siglo xvii. Como indica De la Peña [2002], durante los años cincuenta del siglo xx, el movimiento conchero de danzas y alabanzas cristianas se “aztequiza”, pues ahora son dedicadas a las deidades mexicas y no propiamente a Cristo. Tras esta transformación se radicaliza el pensamiento del movimiento religioso, pues se trata de rescatar a la antigua cultura del Anáhuac, sus saberes y sus tradiciones milenarias, asimismo, se rechaza al colonizador europeo, se ensalza a la cultura mexica, niegan los sacrificios humanos, incluso repudian al indígena contemporáneo por olvidar los antiguos saberes, cuando en realidad el movimiento de la mexicanidad se encuentra conformado mayoritariamente por sujetos mestizos de clase media o acomodada de entornos urbanos. Esta postura, evidentemente, acusa un nativismo extremo, pues el nativismo, en términos generales, constituye un pensamiento político que privilegia los territorios e intereses de los nativos originarios de una región al rechazar de esa manera a los inmigrantes extranjeros, incluso sus idearios; punto de vista que De la Peña identifica como la mexicanidad radical, mientras que la segunda vertiente es la neomexicanidad, que espira a despertar la conciencia cósmica de las culturas ancestrales planetarias, por lo que tiende a mezclar diversas cosmogonías como las tibetanas, las hindúes y las amerindias. Se trata de un enfoque de corte *New Age*.

La sociedad mexicana se identifica con la muerte, sobre todo porque es un fenómeno natural que en nuestra historia siempre ha estado presente, desde el mundo prehispánico, que atraviesa la Conquista, la Independencia y las luchas intestinas de la Revolución, por ello a la muerte se le celebra en festividades de presunto origen colonial y se ha constituido como un elemento básico del ser mexicano, algo que evidentemente constituye un negocio [cf. Lomnitz 2013] y que ha alcanzado una mediatización insospechada con el día de muertos.

Independientemente, la muerte constituyó un estado fundamental de las cosmogonías mesoamericanas; los sacrificios humanos, la imaginería tocante a la morbilidad humana y los destinos de los seres humanos documentados, tanto por la arqueología como por la historia, corroboran lo anterior. Pero el mundo prehispánico dejó de existir con la Conquista española y tras ese suceso decayó la grandeza precolombina; ahora únicamente quedan las ruinas excavadas por los arqueólogos y parte del instrumental de los “antiguos” se resguarda en los diferentes museos de México.



Figura 6. Arte contenido en el disco *Eztlacuani* (2011) de Xipe Totec. Se reproduce parte de un códice que muestra un sacrificio humano. La violencia antigua empalma con la ideología del *Death Metal*.

Desde hace más de un siglo se ha perpetuado la veneración del pasado prehispánico con grandes exploraciones, con la edificación de museos y el montaje de magnas exposiciones nacionales e internacionales [cf. Achim 2017; López Hernández 2018], un pasado cultural que nos otorga identidad y orgullo a los ojos de otras sociedades, donde sobresale la figura de la cultura mexicana, por ser aquella que enfrentó el colapso del mundo prehispánico. En pocas palabras, se glorifica al indígena muerto, mientras que al contemporáneo se le percibe como una triste sombra de sus magníficos antecesores.

La glorificación del indígena muerto, de la cultura mexicana y de su sintagma muerte se representa recurrentemente en el arte de muchas bandas de metal de inspiración prehispánica. Las imágenes y los discursos se pueden englobar en dos vertientes, la primera refleja parte de los imaginarios colectivos en torno de los dos polos de la mexicanidad: la postura radical y la neomexicanidad; en efecto, en los discursos de muchas bandas se aprecia la glorificación del pasado, la negación del discurso histórico, el rechazo al extranjero y al colonizador español, por añadidura, el repudio a la religión judeocristiana¹³ que se impuso en nuestro país tras la Conquista. Es un enfoque donde se asoma el pensamiento nativista. Asimismo, dentro de esta tendencia un elemento fundamental es la exacerbación de la diferencia a partir de las representaciones escénicas, donde los músicos se exotizan ante los ojos de los demás metaleros; otra característica, también presente en los practicantes del movimiento de la mexicanidad, es la sustitución del nombre castellano de los músicos por otro precolombino, que retrata la autopercepción y la aspiración imaginaria del sujeto.

La segunda vertiente he tenido a bien designarla de inspiración prehispánica y da cuenta de las bandas que únicamente se apoyan del pasado prehispánico para producir música y contar historias, tanto ficticias como históricas. La principal diferencia de estas bandas con respecto de las primeras es que no recurren al exotismo performativo en sus presentaciones en vivo y sus letras tienden a ser más cercanas a la realidad histórica y arqueológica, como serían los casos de Xipe Totec o Yaotl Mictlan. Por ejemplo, Alex Camacho, vocalista de Xipe Totec, me comentaba que el pasado se idealiza:

¹³ El rechazo a la religión judeocristiana también trae como consecuencia la aparición de agrupaciones satanistas extremas. Existe la Organización Nacional Socialista Pagana [O.N.S.P.], donde convergen diversas agrupaciones de *Black Metal* mexicano y mexicanoamericano con enfoques radicales que los vinculan con el nacional socialismo. Las bandas cuentan con nombres escritos en lengua indígena y su círculo de interacción es demasiado cerrado. Es un tema que me gustaría explorar más adelante.

De una forma un poco fantástica de lo que es el pasado de este país, hablando de las culturas originarias y a veces esto tiene mucho que ver con lo que se promueve dentro de la mexicanidad. No me gusta ver a las culturas precolombinas como entidades superiores en todos los aspectos, yo los considero como seres humanos que adoraban y rendían culto a lo que ellos veían, a lo que ellos percibían en su entorno natural.¹⁴

No obstante, en ocasiones los imaginarios de otras bandas coquetean con algunos de los idearios de la neomexicanidad, sobre todo con la preponderancia de discursos tocantes a la cultura mexicana, así como por incorporar mensajes anacrónicos que hacen coexistir a culturas que jamás tuvieron contacto, como la nórdica. Las líricas son las que distinguen a este tipo de agrupaciones, pues sus sonidos no rompen con el de la mayoría de los grupos “normales” de metal.



Figuras 7 y 8. Portadas violentas y poscoloniales de algunas agrupaciones. A la izquierda tenemos el álbum *Xiuhcōatl* (2016) de Amocuali y a la derecha *Infervm Bellvm Hymnvs* (2020) de la banda Hunbatz.

El arte gráfico de las agrupaciones de ambas tendencias se circunscribe al canon de morbilidad característico del *Heavy Metal*. En efecto, las portadas

¹⁴ Alex Camacho, de 32 años, es diseñador gráfico y participa como vocalista de Xipe Totec, así como de otras agrupaciones nacionales de *Death Metal* como Phypomgerum, Putrescence, entre otras. Entrevista del 9 de septiembre de 2020.

aluden a temas tocantes a la morbilidad humana, a la violencia, al paganismo y se concretizan con imágenes de guerreros, de doncellas o de deidades mesoamericanas con cuerpos estéticos y en actitudes triunfantes. Alejandro Elizalde, bajista de estudio de algunos videos de Xipe Totec, me compartía su apreciación sobre las imágenes corporales de ciertos músicos que “descienden” de la grandeza mesoamericana:

Cuando tú los ves [a los músicos] sobre el escenario se ponen de todo, hasta el molcajete, plumas, penachos, armas, se pintan la cara, eso sí, siempre como indígenas de rango. Así se ven ellos, pues ¿quién quiere representarse como un *macehual* o como un agricultor mexica común y corriente cosechando sus mazorcas?¹⁵.

También es recurrente el uso de antiguos monolitos arqueológicos para dotar de misterio y de oscuridad a algunas portadas, como la Piedra del Sol, la Coatlicue, la enigmática figura del Chac Mool o diferentes representaciones del dios nahua de la muerte: Mictlantecuhli. La morbilidad inherente a las prácticas de guerra, de violencia y de sacrificio empalman a la perfección con la ideología fundamental del *Death Metal*, para llevar a la aparición de discursos líricos y visuales poscoloniales, donde las culturas autóctonas derrotan violentamente a los colonizadores españoles, como se puede apreciar con una portada de la banda Amocualli, en donde se nota un guerrero de filiación maya que sostiene la cabeza cercenada de un soldado español, en tanto que otras tres cabezas se encuentran empaladas, completa la imagen un basamento piramidal parcialmente incendiado que da cuenta de una cruenta batalla. Son manifestaciones artísticas poscoloniales que imaginan un escenario histórico distinto al que se vivió en 1521. En otras ocasiones, cuando la derrota es inevitable, se conmina líricamente a preservar la tradición y las enseñanzas de los antiguos:

Quinto Sol los asesinos han llegado.

La enseñanza se ha guardado.

La cultura y la energía se han guardado.

Los salvajes ignorantes, claman riqueza y toda la sangre pura derramada será.

Mictlan. El Quinto Sol en *Panoramas del Mictlán*.

¹⁵ Alejandro Elizalde, de 32 años, es ingeniero por el Instituto Politécnico Nacional. Cursó también la licenciatura en Arqueología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia; es fanático del *Death Metal*. Entrevista realizada el 3 de noviembre de 2020.

Ahora bien, el abrazo al paganismo tan característico del *Folk Metal* también repercute en la ideología del *Black Metal*, estilo del que incluso existen grupos inspirados en lo prehispánico. En este sentido, ahora son las deidades prehispánicas las que se enfrentan al dios cristiano, para destruirlo, junto con sus idearios y partidarios. Por esa razón algunas bandas combinan las concepciones precolombinas de ciertas deidades mesoamericanas con el satanismo, en tanto que otras bandas, como Tlacaelel, a pesar de tener un nombre de raíz nahua, se inspiran mayoritariamente en el satanismo, como una clásica banda de *Black Metal*. Por ejemplo, la canción “La furia de Yaotl” contenida en el disco *Tyrannus* de Hunbatz dice lo siguiente:

Yaotl: envenena el útero de la puta del carpintero, para que el dios de las ratas no engendre al nazareno.

Pudre sus entrañas infectando su carne, arranca la piel del hijo bastardo.

Embriágame con la cólera de mi pueblo, cual abatido sufre esclavizado por los engendros.

A pesar de la potencia comunicativa que irradia el arte en torno del pasado precolombino, son las imágenes corporales las que también juegan un papel preponderante en esta escena de metal nativista. En efecto, muchos músicos de la escena recurren al impacto visual y al *performance* para impactar positivamente en las audiencias y transmitir atmósferas autóctonas “auténticas”, por ejemplo, ciertos músicos tienden a vestirse con ornamentos alusivos al mundo prehispánico, así, se utiliza ropa tradicional, como mantas y enaguas y, en los casos más elaborados, se hace uso de cascabeles, penachos y pintura facial. Algunos músicos, como los de Xipe Vitan Jä’i, se atavían con ropa tradicional, aunque su maquillaje se vincula directamente con el *corpse paint*¹⁶ asociado con el *Black Metal* clásico.

Manuel Chávez, vocalista de Mictlan, me hablaba sobre los inicios de la banda y de sus presentaciones en vivo:

Al principio había que usar la “matota”. Después nos dimos cuenta de que cada quien tenía su identidad a tal grado que ya no necesitábamos vestir de negro.

¹⁶ El *corpse paint* es un maquillaje facial que caracteriza a las agrupaciones de *Black Metal*, es un maquillaje blanco y negro que tiene como finalidad transformar el rostro del músico para hacerlo parecer un cadáver o un demonio; el *corpse paint* se puede rastrear con la imaginaria facial de Alice Cooper y con el *frontman* de Mercyful Fate, King Diamond. El *corpse paint* puede concebirse como un elemento facial liminal que permite situar simbólicamente al músico entre dos estados: la vida y la muerte.

La evolución fue que se metió caracol, *ayoyote*, ocarina, palo de lluvia, *huehuatl*, luego el instrumentista. Después, ¡pues vamos a pintarnos! Para que se vea más cabrón, para que sienta la pinche esencia de lo que es un mexica.¹⁷

La presentación en vivo de este tipo de agrupaciones es una batalla simbólica, pues para el mismo Manuel Chávez representaba un: “¡vamos a la guerra, vamos a una guerra florida, vamos a una guerra de conquista, a conquistar corazones”¹⁸. De hecho, la búsqueda o conquista de corazones constituye uno de los objetivos centrales de la danza azteca, para así conseguir más adeptos o seguidores.



Figura 9. Muluc Pax en vivo. Nótese el maquillaje facial de los músicos.

Foto: Stephen Castillo.

El maquillaje facial es fundamental en muchas agrupaciones de este estilo de metal; lo es en función que permite a los músicos vincularse simbólica e imaginariamente con personajes ficticios o históricos con los que tienden a identificarse, además que estas imágenes corporales les ayudan

¹⁷ Entrevista del 12 de noviembre de 2018.

¹⁸ Manuel Chávez, testimonio del 12 de noviembre de 2018.

a conectar positivamente con las audiencias en sus presentaciones en vivo. Por esa razón, el maquillaje facial alude a guerreros, a sacerdotes, a deidades, pero nunca a gente común, porque el imaginario de grandeza de las colectividades mesoamericanas activa el fenómeno del espejo. Y son precisamente esas imágenes las que terminan promocionándose en las redes sociales, donde, con base en De la Peña [2020], sobresale un complejo narcisista al promocionarse la imagen de sí a los ojos de los demás. Resulta interesante cómo los músicos de las agrupaciones especializadas en *Death Metal*, como Mictlan, Cemican, Muluc Pax o Nagual Negro, apelan a este maquillaje facial a pesar de tocar un estilo de metal que nunca se ha caracterizado por orillar a sus músicos a pintarse el rostro. En este sentido, el metal de inspiración prehispánica flexibiliza parte de los cánones estéticos de este género, aunque no constituye un elemento completamente novedoso, pues el maquillaje facial ha caracterizado históricamente a los músicos de *Black Metal* incluso a otros especializados en *Pagan Metal*, como los finlandeses de Moonsorrow o Ensiferum.



Figura 10. Cemican en vivo durante el festival Force Fest de 2018.

Foto: Stephen Castillo.



Figura 11. Xaman Ek, responsable de las actividades performativas de Cemican. Arte contenido en su álbum de 2019 *In Ohtli Teoyotihca in Miquiztli*.

Estas imágenes corporales son llevadas a su máxima expresión con las representaciones performativas, donde la banda jalisciense Cemican,¹⁹ que lleva la batuta en México. Sus presentaciones en vivo se caracterizan más por sus escenificaciones que por el virtuosismo de sus sonidos. A pesar de esto, sus *performances* les han bastado para posicionarse como la agrupación más mediática del metal de inspiración prehispánica en México, sobre todo por el proceso de exotización que realizan cada vez que suben a un escenario nacional o internacional. Así, el *performance* de la banda inicia cuando uno de sus integrantes, Xaman-Ek, realiza sobre el escenario la extracción del corazón de un cautivo de guerra; el oficiante del ritual se encuentra ataviado a la usanza del dios nahua de la muerte, Mictlantecuhtli, por lo que su cuerpo y rostro pintado simula a una entidad descarnada, que completa su atuendo un gran tocado adornado con plumas. Su tocado cuenta con un

¹⁹ He realizado múltiples intentos para concertar una entrevista con los músicos de esta agrupación, pero nunca me han abierto un espacio. Posiblemente vean con recelo a los antropólogos, algo similar a los partidarios de la mexicanidad.

cráneo humano, aunque en otras ocasiones porta otro decorado con el cráneo de un venado.²⁰ Los restantes músicos también cuentan con maquillaje facial y corporal que alude a la dualidad vida-muerte, así como a deidades del panteón nahua.



Figura 12. Cemican en vivo durante el Force Fest de 2018. Foto: Stephen Castillo.

²⁰ Pude atestiguar una presentación en vivo de Cemican, en el Force Fest de 2018 y celebrado en San Juan Teotihuacan. Cuando inició el show, el Xaman-Ek arriba al escenario desde abajo del mismo, pasando entre los fanáticos, lo cual arengaba a los asistentes, posteriormente realiza el proceso de extracción del corazón y da cause a la celebración del concierto; la gente se enardece con el *performance* y se identifica con la imaginería prehispánica. Los sonidos que otro de los integrantes realiza mediante instrumentos autóctonos, como ocarinas y caracolas les otorga “autenticidad” prehispánica que los asistentes reconocen de inmediato. Este exotismo, que desde la cultura local se entremezcla con los imaginarios que las instituciones culturales de México nos han transmitido, es aceptado por su representación teatral. Por ello mismo, esta agrupación es muy apreciada en otros países, pues el exotismo que produce ante los ojos foráneos la posiciona globalmente.

Para algunos músicos de la escena, el exceso performativo de ciertas bandas se traduce en un empobrecimiento de la música.²¹ Norberto, instrumentista de la banda Mictlan me comentaba al respecto:

Considero que hacen más show que cualquier otra cosa y ese show va en función de lo que me da más likes o ventas. Pues sí, no pegué con mi banda vikinga, pues ahora la hago prehispánica. Y van llenos de plumas, van llenos de todo, se van con lo que brilla, menos con lo importante, la música y el espíritu auténtico.²²

Ahora bien, todas estas imágenes corporales no solamente se quedan en la presentación en vivo, ya que éstas también son promocionadas en las redes sociales de la banda, donde los músicos invitan a sus fanáticos a apreciar sus “rituales”, como ellos denominan a sus presentaciones en vivo. El éxito de las redes sociales de este tipo de agrupaciones se potencia por el proceso de mímesis y por el estado del espejo,²³ que juega con la autopercepción y la aspiración imaginaria de los fanáticos. De la misma forma, la horizontalidad comunicativa que propician los medios postmasivos como las redes sociales permiten la interactividad entre los músicos y los fanáticos, al marcar cercanía en los contactos virtuales, “personalizándolos”. Es cuando habría que aproximarse con una mirada antropológica, es decir, por medio de una netnografía o de una etnografía multisituada [Marcus 2001], para así dilucidar los imaginarios de los seguidores de este tipo de agrupaciones. Es de suma importancia rastrear los derroteros de los imaginarios prehispánicos en las redes de este tipo de agrupaciones, pues su éxito mediático atraviesa por este tipo de plataformas. Hay temas interesantes por indagar, como ¿qué tan auténtico es este metal nativista a los ojos de los

²¹ Sobre todo, porque el metal de inspiración prehispánica puede tocarse en vivo sin necesidad de investirse como antiguo indígena mesoamericano, como sería el caso de Yaotl Mictlan o en su momento Xipe Totec.

²² Testimonio del 12 de noviembre de 2018.

²³ Conviene mencionar que, con la aparición del Internet, las agrupaciones de metal mundial tuvieron que adaptarse a esta nueva realidad tecnológica, cuando sus canales de difusión se circunscribían al *underground*. Las agrupaciones veteranas como Judas Priest o Iron Maiden generaron sus propias páginas web; posteriormente y con una red madura, las plataformas digitales de música –por ejemplo, Spotify- y las diversas redes sociales –Facebook mayoritariamente- tornaron necesaria la creación de cuentas para las diferentes agrupaciones de metal. Desde ese momento, la promoción de las agrupaciones se realiza mayoritariamente desde las redes sociales, donde los fanáticos pueden vincularse con sus ídolos de manera horizontal, enterándose de eventos, productos y noticias.

fanáticos nacionales o extranjeros? ¿La potencia del metal de inspiración prehispánica radica en la ficcionalidad de sus discursos? ¿La mexicanidad radical y el pensamiento de corte *New Age* es más fácil de digerir para las audiencias metaleras nacionales e internacionales? Ya me lo advertía Manuel Chávez, vocalista de Mictlan: “el que mejor sepa venderse es el que más va a tocar o más va a subir. Puedes tocar dos, tres acordes, repetir 10, 30 veces la misma palabra, pero si traes 50 danzantes atrás, emplumados, con un mar de *huehuatl*, no pues llévatelos a Europa”.²⁴

MEDIATIZANDO LOS IMAGINARIOS PRECOLOMBINOS. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Si bien existen diferentes propuestas ideológicas y musicales del metal de inspiración prehispánica en México, la mayoría de las agrupaciones se decantan por la exacerbación del mundo mesoamericano, donde se idealiza el pasado, como si esa época hubiera sido mejor. En esa postura impera el discurso mexicanista, donde se privilegia la posición histórica de la cultura mexica en detrimento de otras colectividades pretéritas. Se busca, por medio de las líricas y de los artes gráficos, cambiar la historia, aunque sea de forma imaginaria, por ello mismo se recrea la derrota de los invasores españoles a manos de las culturas autóctonas, que trae como consecuencia la nula imposición del cristianismo en estas tierras “paganas” y potencia la unión entre la cosmogonía mesoamericana y sus diferentes deidades con la concepción del “maligno”, para así destruir la cristiandad.

¿Pero qué hay detrás de las imágenes estereotipadas e hiperbolizadas de los antiguos mesoamericanos? La grandeza de las culturas autóctonas, su afición por la guerra o lo atrayente de sus cosmogonías politeístas que se enfrentan directamente con la ideología judeocristiana hace que las agrupaciones de metal nativista se multipliquen. Ese imaginario de exotismo se explota y se mediatiza en las presentaciones en vivo, en el arte de las producciones y en las imágenes que se ingresan a la red global mediante las diferentes redes sociales.

Se explota un imaginario donde se asume que el pasado fue mejor, una época en la que prevalecía la diversidad religiosa y donde no existía la dominación judeocristiana, un tiempo enigmático cuando imperaba el honor y el respeto por la naturaleza. Pero la interpretación del pasado indígena se filtra desde el crisol de la mexicanidad radical y de la neomexicanidad, idearios que reproducen los discursos de algunas agrupaciones, sobre todo

²⁴ Testimonio del 12 de noviembre de 2018.

por ser fáciles de interpretar. Estas narrativas abrevan mayoritariamente de las ideas *New Age* o esotéricas, lo cual hace que en diversos discursos se entremezclen cosmogonías de diversas culturas anacrónicas, como la unión entre las deidades prehispánicas con el “maligno” para destruir a la cristiandad. Otras narrativas provienen de los discursos históricos y académicos, aunque, por obvias razones, son los menos empleados, pues la creación de música popular es más un acto lúdico que educativo. Sin embargo, en ambas producciones culturales y musicales existe una invisibilidad del indígena contemporáneo, a pesar de abrevar de un discurso nativista que, no olvidemos, es de carácter urbano. Por ejemplo, Martín Martínez, líder de Xipe Totec, me compartía sus apreciaciones en torno de la mexicanidad:

El concherismo o los danzantes no es algo con lo que esté de acuerdo Xipe Totec, aunque creo que las demás bandas de “metal prehispánico” sí están con ellos. Antes no cualquiera se vestía con penachos o no cualquiera se pintaba y ahora ya en ese tipo de tocadas lo hacen. Pero pues la gente se va con la finta, porque los ven con penachos y ornamenta prehispánica, como si fueran guerreros, sacerdotes, tlatoanis, o sea, macehuales nunca, siempre son guerreros de alto rango; pero la gente no lo toma en cuenta, sólo quieren show”²⁵.

Las contradicciones del discurso mexicanista parecen quedar en el olvido cuando las imágenes exóticas del “metal prehispánico” se mediatizan²⁶. Una de ellas es que, por ejemplo, Cemican, la agrupación más reconocida del *Folk Metal* en México, se ha posicionado fuertemente en el extranjero, con presentaciones en el Wacken Open Air de Alemania o en el Hellfest de Francia. Sin embargo, llama la atención que la banda, a pesar de nutrirse de los saberes, de las cosmogonías y de los imaginarios precolombinos, canta sus producciones en español y muy esporádicamente en lengua autóctona. Como dijera Martín Martínez, líder de la banda Xipe Totec, “cantan en español, en la lengua de los conquistadores y se sienten bien mexicas”.²⁷

²⁵ Martín Martínez, de 39 años de edad, es optometrista por el Instituto Politécnico Nacional. Es el *frontman* de Xipe Totec, banda conformada por dos integrantes: Martín y Alex Camacho. Martín realiza todos los sonidos de la agrupación [guitarra, bajo, batería e instrumentos autóctonos], mientras que Alex es el vocalista de Xipe Totec. Entrevista del 25 de noviembre de 2017.

²⁶ Otra contradicción radica en lo histórico, pues existen muchas agrupaciones de metal nativista provenientes de Tlaxcala que elogian a la cultura mexicana, ¡cuando en realidad los tlaxcaltecas fueron acérrimos enemigos de los mexicas e incluso se aliaron a Hernán Cortés para consumir la Conquista!

²⁷ Entrevista del 15 de julio de 2020.

La cuestión es saber qué es auténtico y qué no. ¿Es más auténtico cantar en lengua nativa que en castellano o en inglés?, ¿es más auténtico construir historias basadas en la historia académica o a partir de narrativas ficcionales más del orden *New Age*? Lo auténtico y la imitación en el metal, como exploré en otra ocasión, es cuestión de enfoque [Castillo 2016], pues ahora las representaciones de la cultura metalera aparecen masivamente en la era digital, como por ejemplo en recientes películas o series proyectadas en Netflix, como *Metal Lords* o la última temporada de *Stranger Things*, donde un personaje secundario metalero se gana el corazón de la audiencia. Esa proliferación de imágenes ficcionales impacta en los imaginarios asociados con el metal y una ventana de análisis es sin duda alguna la pantalla global [cf. Bayer 2020], en donde puede analizarse a profundidad la ritualidad, la semántica y los estereotipos imaginarios asociados con el metal, con los partidarios de él y con las diferentes culturas del mundo.

Regresemos. La mediatización de las imágenes de las agrupaciones de metal de inspiración prehispánica las posiciona globalmente y muestran algunas de las figuras arquetípicas del imaginario mexicano, como las deidades nahuas Quetzalcóatl, Tezcatlipoca, Huitzilopochtli, Mictantecuhtli, las diversas concepciones de la muerte, así como el trauma histórico de la Conquista, elementos que permiten componer música, historias e imágenes que se posicionan en la pantalla global —o en la postpantalla, como define De la Peña [2020]— como un espectáculo más que hiperboliza y estereotipa la imagen de los aborígenes mesoamericanos. Muchas historias poscoloniales reinventan el pasado por medio del exotismo cultural, donde se le da vuelta a la historia y ahora se derrota a los extranjeros españoles; son contadas las agrupaciones que asumen el proceso de Conquista como un suceso histórico irremediable que nos configuró como sociedad mestiza y se ensalza al indígena muerto, al que ya no puede hablar y del que se interpreta su mundo desde el crisol de la arqueología; lo ensalza el músico mestizo, sujeto que a la luz de los partidarios de la mexicanidad radical ha olvidado las enseñanzas de los guardianes de la tradición.

José Luis Guadarrama, instrumentista de la desaparecida banda Nahual Negro, me comentaba que en sus producciones trataban de abrir el espectro de la tradición mesoamericana y de las culturas indígenas contemporáneas: “las canciones retrataban la parte de México que nadie quiere ver, la parte difícil que vivimos: la denigración y la discriminación que sufren los indígenas; ellos son los descendientes directos de toda esta grandeza”.²⁸

²⁸ Entrevista del 26 de octubre de 2018.

La clave del éxito de las agrupaciones más reconocidas de metal de inspiración prehispánica es la exotización. Los músicos maximizan las diferencias culturales, hiperbolizando y tornando en ficción la cosmogonía mesoamericana. Las prácticas de este tipo de bandas pueden ser analizadas como ejemplos de géneros performativos, los cuales son, a decir de Citro [2009: 112]: “tipos más o menos estables de actuaciones que pueden deducirse de los comportamientos individuales y que combinan, en diferentes proporciones, recursos kinésicos, musicales y discursivos, pero también visuales e incluso gustativos u olfativos, según los casos”.

Así, la exotización constituye una estrategia mercadotécnica que posiciona globalmente a ciertas bandas, pues no es común apreciar a músicos mexicanos ataviados a la usanza conchera o autóctona en escenarios europeos de metal. Sin embargo, para muchos metaleros de la escena mexicana, este tipo de bandas más que despuntar por la calidad de sus sonidos lo hacen desde el plano performativo y mediante su promoción en las plataformas digitales, como las redes sociales. Pero esto basta y sobra en el mundo de las imágenes digitales, donde no importa si los discursos son fidedignos o no, si el maquillaje facial da cuenta de deidades, de animales, de otra entidad de la naturaleza o incluso si cantan en lengua autóctona o en castellano. Lo importante es posicionarse globalmente por medio de la imagen y del *performance*. Queda pendiente indagar si las restantes agrupaciones de metal de inspiración prehispánica se decantan por el *performance* en lugar de la producción musical. De todas formas, los idearios de la mexicanidad, tan arraigados en el imaginario nacional, seguirán impactando en las producciones de este peculiar *Folk Metal* a la mexicana. No me quedará más alternativa que explorar etnográficamente a los participantes de las redes sociales de estas agrupaciones de vocación autóctona, como un antropólogo situado “virtual” [cf. Guber 2011].

REFERENCIAS

Abad, Luis y Carlos Álvarez

2000 *Metal XXI*. Avantspress Ediciones. Valencia.

Achim, Miruna

2017 *From Idols to Antiquity. Forging the National Museum of Mexico*. University of Nebraska Press. Lincoln y Londres.

Ashby, Steven y John Schofield

2015 "Hold the Heathen Hammer High": Representation, re-enactment and the construction of "Pagan" heritage, en *International Journal of Heritage Studies*, 21 (5): 493-511.

Augé, Marc

2002 De lo imaginario a lo ficcional total, en *Imaginario, horizontes plurales*, Abilio Vergara (ed.). ENAH, BUAP. México: 85-95.

Ávila, Homero

2020 De tradición y nuevas rolas. Rock indígena, políticas culturales y etnicidad juvenil en transformación, en *Juventudes indígenas en México. Estudios y escenarios socioculturales*, Cruz-Salazar, Tania, Maritza Urteaga y Martín de la Cruz López (coords.). El Colegio de la Frontera Sur, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, CEMCA, ENAH. México: 245-274.

Barbosa, Renée

2014 *National Imagery in Finnish Folk Metal. Lyrics, Facebook and Beyond*, tesis de maestría en Cultura Digital, Departamento de Arte y Estudios Culturales, Universidad de Jyväskylä. Jyväskylä.

Bartra, Roger

2018 *Los Salvajes en el Cine. Notas sobre un mito en movimiento*. INAH, FCE, La Jaula Abierta. México.

Bayer, Gerd

2020 (2019) *Heavy Metal at the Movies*. Routledge. Londres y Nueva York.

Berkers, Pauwke y Julian Schaap

2018 *Gender inequality in Metal Music Production*. Emerald Publishing. Inglaterra.

Both, Arnd Adje

2008 La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia. *Arqueología Mesoamericana*, 94: 28-37.

Castells, Manuel

2201 *La Galaxia Internet*. Plaza y Valdés. Barcelona.

2006 *Comunicaciones móviles y sociedad*. Ariel. Madrid.

Castillo, Stephen

2015 *Música del Diablo. Imaginario, dramas sociales y ritualidades de la escena metropolitana de la Ciudad de México*. INAH. México.

2016 “Posers” y “trues”. Jóvenes, autenticidad y poder en la escena metalera mexicana. *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas* 67: 99-126.

Castillo, Stephen y Georcelly Trejo

s/f Cuerpo, género y performance. Apuntes sobre la escena metalera femenil de la Ciudad de México, en *Dimensión Antropológica*. En prensa.

Castoriadis, Cornelius

1989 (1975) *La institución imaginaria de la sociedad*, t. II. Tusquets Editores, Barcelona.

Christe, Ian

2004 (2003) *Sound of the Beast. The Complete Headbanging History of Heavy Metal*. Harper Collins Publishers. Nueva York.

Citro, Silvia

2019 *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Editorial Biblos. Buenos Aires.

Cope, Andrew

2010 *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music*. Ashgate Popular and Folk Music Series. Inglaterra.

Dawes, Laina

2012 *What are you doing here? A black woman's life and liberation in Heavy Metal*. Bazillion Points. Nueva York.

De la Peña, Francisco

2002 *Los hijos del Sexto Sol*. Colección Científica 444, INAH. México.

2012 Profecías de la mexicanidad: Entre el milenarismo nacionalista y la New Age. *Cuicuilco*, 22: 127-143.

2020 *Mundos mediáticos y antropología del presente. De la cultura televisual a la cultura digital*. Ediciones Navarra. INAH. México.

De la Torre, Renée

2008 La estetización y los usos culturales de la danza conchera-azteca, en *Raíces en movimiento. Prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales*, Kali Argyriadis, Renée de la Torre, Cristina Gutiérrez *et al.* (coords.). El Colegio de Jalisco, CIESAS-Occidente, ITESO. Zapopan, México: 73-110.

Ekeroth, Daniel

2008 *Swedish Death Metal*. Bazillion Points. Nueva York.

García Canclini, Néstor

2004 *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Gedisa. Buenos Aires.

González de Ávila, Manuel

2010 *Cultura y Razón. Antropología de la Literatura y de la Imagen*, Anthropos, UAI. Barcelona.

Granholt, Kennet

2011 "Sons of Northern Darkness": Heaten Influences in Black Metal and Neofolk Music, en *Numen* 58: 514-544.

Guber, Rosana

2011 *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Siglo XXI Editores. Argentina.

Levine, Mark

2008 *Heavy Metal Islam: Rock, Resistance and the Struggle for the Soul of Islam*. Three Rivers Press. Nueva York.

Lomnitz, Claudio

2013 (2003) *Idea de la muerte en México*. Fondo de Cultura Económica. México.

López Hernández, Haydeé

2018 *En busca del alma nacional. La arqueología y la construcción del origen de la historia nacional en México (1867-1942)*. INAH. México.

López Moya, Martín de la Cruz

2020 Activismo musical, juventudes y políticas culturales en torno al rock indígena en Chiapas, en *Juventudes indígenas en México. Estudios y escenarios socioculturales*, Tania Cruz-Salazar, Maritza Urteaga y Martín de la Cruz López (coords.). El Colegio de la Frontera Sur, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, CEMCA, ENAH. México: 275-292.

López Moya, Martín de la Cruz y Efraín Ascencio

2014 El Rock indígena en Chiapas. Estrategias de reconocimiento y de consumo cultural, en *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*, Martín de la Cruz López, Efraín Ascencio y Juan Pablo Zebadúa (coords.). Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, Juan Pablos Editor. México: 27-42.

Lipovetsky, Gilles

2009 *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Anagrama. Barcelona.

Marcus, George

2001 (1995) Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades* 22: 111-127.

Marjenin, Peter

2014 *The Metal Folk: The Impact of Music and Culture on Folk Metal and the Music of Korpiklaani*, tesis de maestría en Artes. Colegio de Artes, Kent State University.

Moynihan, Michael y Didrik Soderlind

2003 (1998) *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*. Feral House Books. Londres.

Otterbeck, Jonas, Douglas Mattsson y Orlando Pastene

2018 "I am Satan!" Black Metal and Blasphemy in Turkey and Saudi Arabia, en *Cont Islam*, 12: 267-286.

Pareles, Jon y Patricia Romanowski

1983 *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock and Roll*. Summit Books. Nueva York.

Prada, Juan Martín

2018 *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Ediciones Akal. Madrid.

Purcell, Natalie

2003 *Death Metal Music: The Passion and Politics of a Subculture*. McFarland Publishers. Jefferson.

Santos, Raúl

2016 Heavy Metal, cultura y pánico estético, en *Estéticas del Rock*, Héctor Gómez (coord.). Universidad Iberoamericana. León, Guanajuato: 93-105.

Sartori, Giovanni

2001 *Homo Videns. La sociedad teledirigida*. Taurus. México.

Soltani Stone, Ashkan y Natale Zappia

2020 *REZ Metal. Inside the Navajo Nation Heavy Metal Scene*. University of Nebraska Press. Lincoln.

Weinstein, Deena

2000 *Heavy Metal. The Music and its Culture*. Da Capo Press. Biston.

Imágenes del presente: mutaciones culturales y nuevas subjetividades. Antropología, medios de comunicación y psicoanálisis

*Francisco de la Peña Martínez**

ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA. INAH

RESUMEN: *El objetivo de este artículo es analizar, a la luz de una antropología de los medios de comunicación en conjunción con una crítica de la cultura inspirada en el psicoanálisis y su clínica, un conjunto de productos cinematográficos y televisivos que ponen en escena algunas de las mutaciones culturales que impactan nuestra contemporaneidad. La revolución digital y las redefiniciones de las identidades de género, las diferencias generacionales y las relaciones interétnicas e interracial, son objeto de reflexión a través de películas y series que versan sobre estos fenómenos y nos revelan los cambios profundos en las figuras de la subjetividad producto del capitalismo tardío.*

PALABRAS CLAVE: *antropología, medios de comunicación, cine, series, psicoanálisis*

Images of the Present: cultural mutations and new subjectivities.
Anthropology, mass media and psychoanalysis

ABSTRACT: *The objective of this paper is to analyze, in the light of anthropology of the media in conjunction with a critique of culture inspired by psychoanalysis and its clinic, a set of film and television products that stage some of the cultural mutations that impact our contemporaneity. The digital revolution, the redefinitions of gender identities, generational differences and interethnic and interracial relationships, are the subject of reflection through films and series that deal with these phenomena and reveal the profound changes in the figures of the subjectivity product of late capitalism*

* ffrancia2010@gmail.com

Fecha de recepción: 2 de septiembre de 2022 • Fecha de aprobación: 24 de octubre de 2022

KEYWORDS: *Anthropology, Mass Media, Cinema, TV Series, Psychoanalysis*

INTRODUCCIÓN: ANTROPOLOGÍA DEL PRESENTE Y PSICOANÁLISIS

La antropología de la contemporaneidad se sitúa en un cruce interdisciplinario en el que la reflexión antropológica se articula con miradas diversas, del psicoanálisis a la comunicología, de la filosofía a los estudios culturales. Su marco de referencia son los grandes procesos que, como la globalización, la sobremodernidad, el neoliberalismo, el turismo masivo, la condición poscolonial, la migración generalizada, el hiperindividualismo y la mediatización-ficcionalización de la realidad, le dan su contexto a toda expresión cultural hoy en día. Uno de sus rasgos distintivos es indagar en aquellos fenómenos cuya proximidad nos exige tomar una distancia crítica y reflexiva con el fin de aprehenderlos objetivamente. También, uno de los terrenos en los que esta clase de antropología ha mostrado el mayor interés es el de los medios de comunicación de masas, en particular el cine y la televisión, medios tradicionales que hoy en día se ven impactados por la revolución digital [Ginsburg 2002; Rothenbuhler y Coman 2005; Breton 2005; Miller 2011; De la Peña 2015, 2020].

Desde una perspectiva que se sitúa en el cruce de la antropología de los medios de comunicación y la teoría psicoanalítica entendida como crítica cultural, y a partir del análisis de un conjunto de productos mediáticos, tanto cinematográficos como televisivos, quiero proponer una radiografía de las imágenes y los imaginarios culturales e históricos que tienen un alcance global en nuestro presente, y que se producen en el escenario de las mutaciones culturales, tecnológicas y subjetivas en curso en nuestra contemporaneidad.

Específicamente, este artículo es una reflexión y un análisis de cómo se representan en el cine y las series televisivas algunas de las más notables mutaciones culturales que se manifiestan en cuatro ámbitos: i) el de las tecnologías mediáticas digitales y sus derivados como internet y las redes sociales, con sus efectos en la vida social (el individualismo solitario, los linchamientos mediáticos, las *fake news*, la usurpación de identidad, la pérdida de privacidad); ii) los cambios en las identidades de género (la feminidad y la masculinidad); iii) las relaciones intergeneracionales; y iv) las relaciones interraciales y las etnicidades, cuyo trastocamiento y redefinición tienen un gran impacto en la configuración de nuevas figuras de la subjetividad.

Nos remitiremos a productos mediáticos de la última década, algunos más conocidos que otros, pero que tienen en común el referirse a los temas

señalados. No se trata aquí de evaluar la calidad artística de estos productos, algunos de los cuales pueden ser cuestionables desde esta perspectiva, sino de analizarlos en función de su valor testimonial, como documentos etnográficos y como síntomas y fantasmas ideológicos que nos hablan del malestar en la cultura de nuestros días, de sus impasses y sus aporías.

Una cultura que está dominada por un tipo de capitalismo neoliberal y financiero, virtual y digital, espectral e impersonal, que en contraste con el capitalismo industrial clásico (que propiciaba un tipo de subjetividad ascética, reprimida, idealista y racional-instrumental), promueve una subjetividad de tipo hedonista y nihilista, cínica y narcisista, solitaria y relativista. Si el sujeto de la modernidad es, desde una perspectiva freudiana y lacaniana, un sujeto de la falta, dividido y en conflicto consigo mismo, reprimido, cuyo deseo pasa por los desfiladeros del Otro, el sujeto posmoderno es, por el contrario, un sujeto del goce sin freno, al margen de la falta, el deseo y el Otro, un sujeto narcisista sin culpa y sin límites, esclavizado a los objetos de consumo que le ofrece el mercado [Dufour 2007].

El sujeto de este turbocapitalismo es un hiperconsumidor liberado de toda represión y libre para reinventar su identidad y transgredir todos los límites a fin de alcanzar un goce inmediato, y es también un sujeto con una notable impronta perversa, insensible al registro del Otro. Dufour habla de pornocracia para caracterizar este régimen que incita al goce en todas sus formas, a su ostentación y visibilización a través de los medios, y que convierte al sujeto perverso, obscuro y *narcínico*, en un modelo a seguir: desde el narcotraficante asesino hasta el periodista mentiroso, el artista impostor, el académico deshonesto, el funcionario corrupto o el empresario fraudulento [Dufour 2009].

El neoliberalismo produce un tipo de sujeto hiperindividualista, autorreferencial, mutable, sin identidad fija y desapegado afectivamente, carente de reflexividad, que se imagina invulnerable, que huye de los sentimientos, que actúa sin escrúpulos y conciencia de los límites, que utiliza y abusa del otro a su conveniencia (mintiendo, manipulando, chantajeando, traicionando), un sujeto acrítico e hiperadaptado al mercado por la vía del consumo compulsivo [López Mondéjar 2022].

La neoliberal es una cultura en la que los grandes ideales y las figuras simbólicas del Otro (Dios, la nación, la revolución, el pueblo, el progreso, la razón) han perdido su valor. El empobrecimiento del orden simbólico se expresa en el debilitamiento de las prohibiciones y la evaporación de la figura paterna, centro y vértice ideal de dicho orden, y en el predominio de la alienación imaginaria, especular y sin mediación. El discurso capitalista empuja al goce a los individuos en contra de todo vínculo y provoca la di-

solución del lazo social, lo que se expresa en conductas de riesgo y pasajes al acto auto o hetero destructivos, en el rechazo de las fronteras, límites y jerarquías entre los géneros y las generaciones, pero también en el repliegue comunitario, el incremento de la discriminación y la segregación en todas sus formas: barrial, racial, de clase, etaria, de género [Zizek 2021; Dufour 2007; Recalcati 2021; Malminiene 2010].

Se trata de una cultura cuyos malestares se expresan en la forma del temor al acoso (racial, sexual, etario, laboral), la victimización, la pérdida de referentes, la violencia gratuita, el linchamiento mediático y las *fake news*, el refugio en las sectas, el pandillerismo y los integrismos, así como en nuevas patologías que responden a la clínica del vacío, centrada en el goce narcisista y no en la falta, en el goce tanático y no en el deseo, en el Uno sin el Otro: toxicomanías, anorexia, obesidad severa, depresión, estados límite, vigorexia, bipolaridad, personalidad múltiple, adicciones de todo tipo (al trabajo, al sexo, a las cirugías, a internet, al consumo).

En el imaginario de ficción están siempre presentes elementos referenciales de la realidad social. Las imágenes audiovisuales contribuyen a recrear las visiones del mundo de una época a través de su puesta en escena fílmica o televisiva, así como a modelar las identidades individuales y colectivas. Entre el imaginario de ficción, el imaginario colectivo y el imaginario individual se tejen sutiles relaciones de ida y vuelta, de retroalimentación permanente [Augé 1998]. Por ello, el análisis de las ficciones mediáticas es revelador de los fantasmas ideológicos¹ que acompañan los procesos culturales, pero también de las interrogantes, los dilemas, los *impasses*, los conflictos y los modos de gozar que suscitan.

1.- CULTURA DIGITAL Y SOBREMERNIDAD

Uno de los lugares comunes sobre el impacto de la sociedad de masas en nuestra vida es el fenómeno de la soledad, el anonimato y el individualismo. Si bien el cine clásico no es ajeno a este tema, en la actualidad, con la aparición de los medios digitales, pareciera que la soledad, el repliegue

¹ Para Zizek, el fantasma ideológico remite al núcleo de goce que toda ideología implica, manipula y produce, más allá del discurso o texto ideológico. La fantasía ideológica es una pantalla que disimula un vacío, una imposibilidad fundamental: "no hay relación social". La apuesta de toda fantasía ideológica es crear la imagen de una sociedad no escindida y proyectar en un elemento la encarnación de la negatividad y el goce (el judío, el inmigrante, el homosexual, el sacerdote, el comunista, el terrorista, el fascista, el burgués, el patriarcado) que impide la emancipación y la plena armonía social. [Zizek 1992: 172-175].

solipsista y el anonimato están dominados por el signo del exceso. Este es, como arguye Augé, el modo en cómo se experimenta la sobremodernidad en todos sus ámbitos, es decir, como un exceso de acontecimientos, de imágenes, de conexiones y de individualismo autorreferencial [Augé 1994].

Una prueba de esta experiencia de exceso de soledad es ilustrada por dos filmes, uno de los cuales es casi un *remake* del otro. El primero es *Medianeras*, dirigida por Gustavo Taretto en el 2011, película situada en Buenos Aires y que presenta la historia de Mario, un diseñador web que sufre de fobia y vive encerrado en su apartamento, y Mariana, arquitecta y fóbica también. Ambos viven en edificios cercanos aunque lo ignoran. Ambos comparten la dificultad para relacionarse con el otro, los fracasos sentimentales y el repliegue en el mundo virtual. Para tener más luz, ambos deciden construir una ventana en sus departamentos que dan a la pared medianera de los edificios que habitan (de donde el título del film). Por azar se conocen por chat y justo cuando empiezan a planear un encuentro se corta la luz. Ambos salen a comprar velas y se cruzan fugazmente. Al otro día, Mariana ve a Mario paseando a su perro a través de su nueva ventana, quien viste como el protagonista del libro que le obsesiona y al cual atribuye su fobia a las multitudes (*¿Dónde está Wally?*). Como si fuera una suerte de epifanía, ella decide salir a su encuentro. El azar, el desencuentro y el encuentro de dos en un mundo en el que pululan las almas solitarias son los tópicos que esta clase de filmes exploran.

La segunda película a la que haremos referencia es *Deux moi* (traducida como *Alguien, en algún lugar*) dirigido por Cedric Klapisch en 2019. Paráfrasis del film argentino, aquí son Rémy y Mélanie los personajes solitarios, víctimas de la soledad, pero que viven en el mismo barrio parisino. Él es introvertido y antisocial, trabaja en una fábrica, ella es una investigadora, más activa, pero con una vida sentimental fallida. Ambos intentan sin éxito establecer relaciones a través de las redes sociales; se cruzan sin saberlo en varios sitios y comparten consulta con el mismo terapeuta, pues los dos tienen síntomas nerviosos (insomnio, ataques de pánico, somnolencia). En esta película el psicoanálisis ayuda a los personajes a vencer sus traumas e inhibiciones, a ganar confianza en ellos mismos, y al final el azar terminará acercándolos, pues se conocerán en un curso de baile al que ambos se inscriben por casualidad.

Aunque el formato de estos dos filmes es el de la comedia romántica, con final afortunado, el tema de la soledad, la dificultad para socializar, la inseguridad y los síntomas asociados a todo ello, les dan un tono neurótico, triste y crepuscular. Un tono que refuerza la presencia de las redes sociales e internet, y en particular el lado oscuro de la revolución digital que do-

mina en nuestras sociedades, ese que es visto como una nueva forma de enajenación y fragmentación social. Para comprender la especificidad de estos filmes, podríamos compararlos con una película antigua, de la época muda, que toca el mismo tema, pero en un tono completamente distinto.

Lonesome (Soledad), film de 1928 de Paul Fejos, cuenta la historia de Mary y Jim, quienes viven en Nueva York, son vecinos y trabajan en el mismo lugar, pero no se conocen. Un camión publicitario de Coney Island los anima a visitar el lugar, ambos toman el transporte público y se conocen en la playa. Pasan todo el día juntos divirtiéndose con las atracciones del parque y terminan enamorándose. Un accidente provoca el desmayo de Mary y un altercado con la policía hace que detengan a Jim, por lo cual se pierden de vista y aunque se buscan uno al otro en el parque no consiguen encontrarse. De vuelta a casa, Mary llora desconsolada y golpea la pared. Jim, molesto por el alboroto, sale a reclamar y descubre que se trata de Mary, su vecina. Final feliz.

Si bien el film de Fejos es una de las primeras obras cinematográficas que crítica el anonimato y la despersonalización producto de la naciente sociedad de masas, en los albores del siglo xx, el tono de la película es más bien festivo, ligero y celebratorio, más optimista y lúdico que el de los dos filmes actuales. Es evidente que el *ethos* de la sociedad de masas a comienzos del siglo xx, sin medios digitales ni virtuales, no es el mismo que a comienzos del xxi, y que entre esas dos épocas los efectos más sombríos de la modernidad se han agudizado.²

Desde la aparición del teléfono móvil, un protagonista absoluto de la sociedad de la información, se han producido una gran cantidad de películas en torno a este artefacto que cubren los más indistintos formatos: thriller, cine de aventuras, ciencia ficción o cine de horror. En los países asiáticos las dimensiones terroríficas del teléfono móvil han sido explotadas hasta la saciedad por el cine (un lugar común de este tipo de filmes es que fantasmas, muertos, demonios y demás entes sobrenaturales pueden comunicarse desde el otro mundo con los seres humanos a través del móvil).

Me referiré aquí a un film en particular, cuya primera versión fue italiana, y que ha dado pie a *remakes* en muchos idiomas y países, siendo un

² En esta tesis, en un artículo anterior expusimos el contraste, a propósito de las imágenes fílmicas de la locura, entre el cine en sus primeros tiempos y el contemporáneo. Sostuvimos ahí que si en la época del cine silente la locura es representada como un mal absoluto opuesto a la cordura, como un objeto de persecución, confinamiento y medicalización, en los tiempos posmodernos la locura se confunde con la normalidad, escapa del encierro y es vista como un rasgo generalizado de la condición humana [De la Peña 2009].

buen ejemplo de globalización mediática. *Perfectos desconocidos* (*Perfetti sconosciuti*) es un film del 2016 dirigido por Paolo Genovese, cuyo éxito produjo una viralización tal que dio pie a múltiples *remakes* del film.³ En tono de comedia dramática, la historia reúne en una cena casera a un grupo de amigos: tres parejas y un soltero. Una mujer propone un juego: todos deberán de leer los mensajes y contestar las llamadas que les lleguen a sus teléfonos, colocados en la mesa, bajo el supuesto de que nadie tendría nada que ocultar. Poco a poco, los secretos y miserias de cada uno de ellos son descubiertos, los conflictos dramáticos estallan y las cosas se salen de control. Las parejas entran en crisis, los amigos se pelean, se confiesan traiciones, mentiras, adulterios o preferencias sexuales reprimidas y todos salen afectados por el “juego”. La moraleja del film es que conocemos muy poco a quienes consideramos cercanos y que todos tenemos algo que ocultar. Detrás de la civilizada cena entre amigos de toda la vida se revela el lado salvaje de cada uno, una doble dimensión que nuestras tecnologías digitales exacerban. En efecto, existe en la pantalla digital una dialéctica de la mascarada, de las máscaras que ocultan y las máscaras que revelan nuestra identidad profunda, ya que más allá de los perfiles ideales creados para las redes sociales habitan mensajes, imágenes y textos que desmienten las bellas apariencias ofrecidas a los otros, así como las crudas realidades de los sujetos que las utilizan.⁴

Es el caso de *Sweat*, una película polaca dirigida por Magnus Von Horn en 2020, que trata de una joven *influencer*, Sylvia, que es instructora de *fitness* y a través de sus distintas redes imparte cursos, consejos de superación personal y expone en permanencia su estilo de vida como un ejemplo a seguir. Sin embargo, detrás de la imagen misma del éxito y el bienestar físico que atrae a miles de seguidores, se oculta una mujer con una profunda inseguridad y muchos miedos. Sin privacidad ni intimidad, con una madre

³ La lista de *remakes* de este film es la siguiente: Grecia [*Teleioi Xenoi*, 2016, dirección Thodoris Atheridis]; España (*Perfectos desconocidos*, 2017, dirección Alex de la Iglesia); Francia [*Le jeu*, 2018, dirección Fred Cavayé]; Corea [*Wanbyeokhan tain*, 2018, dirección J. Q. Lee]; México [*Perfectos desconocidos*, 2018, dirección Manolo Caro]; Hungría (*Búék*, 2018, dirección Krisztina Goda); Turquía [*Cebimdeki Yabancı*, 2018, dirección Serra Yilmaz]; y Líbano [*Perfectos desconocidos*, 2022, dirección Wissam Smayra].

⁴ La versión libanesa de la película, hablada en árabe y coproducida con Egipto, provocó una enorme controversia por abordar temas tabú para muchos países de Medio Oriente como la homosexualidad y el sexo fuera del matrimonio. En particular, en Egipto fue considerada una obra inmoral, contraria a los valores de la sociedad árabe y hubo muchas críticas e incluso demandas contra la proyección de la película, y contra una de sus protagonistas, la actriz egipcia Mona Zaki.

que no la quiere, sin pareja, sometida a la presión de los patrocinadores y al acoso de un fan desquiciado que la sigue hasta su casa, su vida es más bien vacía y triste. Un día en que está deprimida se graba confesando su soledad y su necesidad de tener a alguien a su lado, y el video se hace viral. Su imagen entra en crisis y el nerviosismo cunde entre sus patrones, quienes deben intervenir para reconstruir lo que conciben como un producto de *marketing* sin fisuras que debe ser preservado a toda costa.⁵

Esta escisión adquiere un aspecto más grave cuando la identidad de las personas en las redes es suplantada y manipulada por otros. Es lo que sucede en la serie *Clickbait* –que alude al uso de carnadas para que las personas hagan clic en un enlace de la web–, un thriller de suspenso que transmitió Netflix en 2021 en el que un padre de familia ejemplar, Nick, aparece un día en un video en internet sosteniendo dos letreros donde se lee “Soy un abusador de mujeres” y “Con cinco millones de visualizaciones muero”. Repentinamente, parece revelarse un lado oscuro e ignorado de Nick a sus seres más cercanos, quienes comienzan a sospechar y a dudar de su integridad. La historia, contada desde diferentes puntos de vista (el de la hermana, un detective, la esposa, una supuesta amante de Nick, un periodista y el hermano de la supuesta víctima de Nick) avanza a través de giros inesperados en los que el escándalo y el acoso mediático alcanza a todos los involucrados. Al final se comprueba que Nick es una víctima inocente y que todo lo que ha pasado fue obra de otra persona, una mujer que trabaja con él. Ella usurpó su cuenta y a través de un sitio tipo Tinder sedujo con ella a varias mujeres e indujo al suicidio a otra. El hermano de esta última secuestró a Nick para vengarse, creyéndolo culpable, pero éste logró escapar y demostrar su inocencia, después de innumerables vericuetos.

La serie ilustra la manera en que internet puede ser un instrumento de manipulación y desinformación, y muestra los riesgos de la viralización y del linchamiento mediático a una persona a la que se le atribuyen acciones delictivas sin mayores pruebas. También, exhibe la profunda diferencia que puede existir entre la identidad virtual y la real de un individuo, así como la vulnerabilidad, el daño y el descrédito que pueden sufrir no solo las víctimas de falsas acusaciones, sino también quienes les rodean.

⁵ El caso de Celia Fuentes, *instagramer* e *influencer* española de 27 años, con 275,000 seguidores, que se ahorcó colgándose de una sábana en 2017, es una trágica historia que lleva a su extremo lo que la ficción fílmica solo avizora. Su vida en las redes, que era una representación del éxito y la plenitud, en realidad era una fachada por la que le pagaban, y que ocultaba a una personalidad frágil y vulnerable.

El linchamiento y el acoso mediático se han vuelto comunes desde hace tiempo, pero se han exacerbado a raíz de fenómenos como el #MeToo, una expresión del feminismo actual que se basa en la denuncia pública de quienes son considerados agresores sexuales. Dicho fenómeno, que ha repercutido en todos los ámbitos de la sociedad contemporánea, se ha convertido también en una suerte de moda que los mismos medios de comunicación tienden a aprovechar con fines comerciales.

Es el caso de la exitosa serie televisiva *The Morning show*, transmitida por Apple desde 2019, que trata de los entretelones de un programa matutino de televisión de gran popularidad, conducido por dos célebres presentadores, Mitch Kessler y Alex Levy. Mitch, acusado de agresión sexual por una excolaboradora, es despedido de la televisora para evitar que el escándalo llegue más lejos. En su lugar, los productores contratan a una joven periodista, Bradley, quien entra en conflicto con la veterana y ambiciosa Alex Levy, que abandona a su compañero de trabajo a pesar de haber tenido una relación con él, relación que busca silenciar para evitar ser linchada también. La serie retrata los efectos que tiene sobre el equipo de producción la acusación que pesa sobre Mitch, mostrando la hipocresía y el dolo de quienes se suponen eran sus leales colaboradores, así como las complicidades y el grado en que se silencian situaciones de este tipo en el mundo de la televisión, situaciones que casi todos conocen. Un mérito de la serie es que no solo muestra a las mujeres víctimas del acoso, sino también a aquellas que sacan provecho de estas situaciones. Aunque Mitch intenta defenderse y reivindicar su imagen, terminará siendo abandonado por su esposa y dejado a su suerte por todos sus colegas, quienes abonarán al linchamiento mediático del conductor por el bien de la televisora, linchamiento encabezado por un directivo con un historial de abusos sexuales más grave. Por esa razón, Mitch se alejará de la televisión e intentará reconstruir su vida en otro país. Su muerte en un accidente de carretera es la materialización de su previa muerte simbólica en la televisión y las redes sociales y el pretexto para dar por cerrado este ritual sacrificial mediático.

La serie en cuestión es una denuncia de la fragilidad de las lealtades en el medio del espectáculo, del precio de la fama y el repentino derrumbe que puede sufrir una carrera de toda la vida, así como de los usos y abusos del poder por parte de ambos sexos en un mundo tan competitivo y despiadado como el de la televisión.⁶

⁶ Aparte del tema del abuso sexual, la serie es una de las primeras en abordar el fenómeno de la pandemia por el Covid-19 que azotó al mundo. En los últimos capítulos de la segunda temporada, Alex Levy se contagia y pasada la crisis de su enfermedad

Un tópico recurrente en estas producciones y que resulta un terrible síntoma de nuestra época, es el poder de fascinación que ejerce la caza de brujas y la figura del chivo expiatorio entre los usuarios de internet y las redes sociales. Los casos de linchamiento digital se multiplican en nuestras sociedades y el juicio sumario de las audiencias comienza a pesar más que el derecho, las pruebas y el imperio de la ley [Olabuenaga 2019; Soto Ivars 2017]. Han ha descrito a nuestra sociedad de la información como un pánoptico digital o capitalismo de vigilancia que propicia el conformismo e inhibe la disidencia, que hace posible un control de los individuos basado no en el biopoder disciplinario, propio de la sociedad industrial, sino en el psicopoder, que no es represivo sino seductor y tentador, emocional y lúdico más que racional. La comunicación digital, sostiene este autor, fomenta el narcisismo y el aislamiento, y produce multitudes indignadas, fugaces y pasajeras, enjambres y no masas que producen *shitstorms* en contra de personas, no en contra de las relaciones de poder [Han 2013, 2014].

La muerte social que conlleva el linchamiento mediático en nuestras sociedades es comparable a la que describe Mauss en relación con la creencia, propia de muchas sociedades no occidentales, de que la transgresión de un tabú acarrea la muerte social y física de la persona que la comete [Mauss 1979]. En este sentido, al igual que en el mundo mágico arcaico, en el mundo mediático actual, el contagio mimético de la crueldad, la falta de compasión y el deseo sacrificial contra el transgresor funcionan como una poderosa fuerza de presión social que termina por destruirlo, tanto simbólica como físicamente.

2.- EL GÉNERO EN DISPUTA

En los últimos años, tanto la imagen de las mujeres como la de los hombres ha sido objeto de formas de representación cinematográficas y televisivas que se caracterizan por la deconstrucción de los arquetipos y estereotipos de género más arraigados. En lo que toca a la masculinidad, esto ha impactado en particular en géneros filmicos tradicionalmente asociados a la virilidad, la hombría y el machismo, como pueden ser el *western* o el cine de acción. Me referiré a dos filmes recientes que ilustran esta deconstrucción de género. El primero es *El poder del perro*, filme de Jane Campion, de 2021, que es un ejercicio de renovación del *western* que prolonga tentativas

decide producir una emisión especial sobre el tema en la televisora para la que trabaja, con el fin de crear conciencia sobre los riesgos de la epidemia y las medidas a tomar.

iconoclastas previas, como *Brokeback Mountain*, filme de culto de Ang Lee, de 2006, que refunda el género en clave gay.

En este caso, *Campion* explora la identidad masculina desde la perspectiva del conflicto entre un vaquero hiperviril y un joven afeminado. Dos acaudalados hermanos con personalidades opuestas (Phil es cruel y George es amable), administran un enorme rancho en la Montana de 1925. George se casa en secreto con una viuda que tiene un hijo adolescente. La llegada de ambos a la propiedad desencadena un profundo malestar en Phil, quien hostiga primero a la esposa de su hermano y luego a su hijo Peter, objeto de burlas, maltratos y humillaciones por parte del sádico e implacable vaquero. En un momento dado, Peter da muestras de adaptación al machismo imperante y la relación cambia de signo: Phil abandona su coraza y se torna una suerte de mentor del joven, a quien se abre y desea transmitir sus conocimientos y experiencias. Phil le cuenta, por ejemplo, la relación que tuvo con un amigo, Bronco Henry, que lo inició como vaquero, relación cuyo carácter homoerótico, aunque velado, es claro. Aprovechándose de la confianza depositada en él, Peter en realidad planea una sutil venganza e infecta con ántrax a Phil, cuya muerte libera a todos de su perturbadora presencia. Estudio de la virilidad tóxica y de la violencia de género entre hombres, la película recrea la angustia, los celos, la soledad, pero también la visceralidad y la represión con la que se vive la condición masculina en un universo *cowboy* asfixiante y *sui generis*, lejos de las visiones heroicas y románticas que le dieron su sello al *western*.

Un afán de deconstrucción comparable se encuentra en *Sin tiempo para morir*, la más reciente versión de James Bond, personaje arquetípico por excelencia, cuya virilidad es un elemento esencial de su mito. Pues bien, con la intención de humanizar al superhéroe británico, en este film dirigido por Cary Fukunaga en 2021, James Bond se muestra como un hombre de carne y hueso, lejos del personaje invulnerable y cerebral, frío e intrépido, sexual y hedonista, invencible y potente. En efecto, en esta edición ha dejado el servicio como agente y no quiere saber nada de su trabajo, tiene una hija pequeña por la que muestra una gran afección, es sustituido por una mujer de color que recibe su clave (007), con la cual tiene que competir al tener que volver al servicio para resolver un caso, y al final de la película muere, lo que prácticamente significa el fin de un héroe que se creía inmortal y de una saga que se creía interminable. Queda abierta la posibilidad de que el agente 007 cambie de género y de que el universo androcentrado de James Bond conozca un eclipse o sea en todo caso reformulado en nuevos términos.

En lo que toca a la deconstrucción de la feminidad, llama la atención la recurrencia en el cine y la televisión actual de personajes femeninos no solo

empoderados (lo cual es comprensible si tomamos en cuenta el impacto del feminismo en el ámbito cultural) sino también de una perversidad, extrañeza y malignidad que desconcierta.

Dos ejemplos de imágenes de mujeres empoderadas en un género cinematográfico en el que no suelen serlo, como es el drama histórico, son los filmes de *Benedetta* y *El último duelo*. La primera, una película de Paul Verhoeven, de 2021, recrea la vida de una monja mística lesbiana del siglo xvii, la italiana Benedetta Carlini, que se une a un convento y tiene una relación lésbica con otra monja. Basada en un libro de la historiadora Judith C. Brown, la versión que nos da el director holandés de su personaje la muestra como una mujer depravada y manipuladora, que se sirve de una talla religiosa como dildo, que se auto provoca estigmas para probar la autenticidad de su misticismo y cuyas visiones de Cristo son más blasfemas que pías. Una mirada provocadora y cínica del misticismo femenino, en una mezcla de *thriller* psicosexual, humor negro y crítica al poder, la corrupción y la hipocresía de la iglesia católica. El filme de Verhoeven provocó reacciones y movilizaciones en su contra por parte de grupos de creyentes que se sintieron ofendidos por su contenido transgresor y obsceno, y por considerarlo un ataque a su fe.

La segunda película, *El último duelo*, dirigida en 2021 por Ridley Scott, recrea la historia real de un duelo en la Francia del siglo xiv entre dos señores feudales, Jean de Carrouges y Jacques Le Gris, cuyo motivo es una agresión sexual. Marguerite de Carrouges, acosada y violada por Le Gris, es acusado por ella pero nadie le cree, incluyendo su marido. En su entorno, le aconsejan detenerse y resignarse por los riesgos que corre, pero su perseverancia y el apoyo de su marido desembocan en un juicio y un duelo a muerte en el que su honor es reivindicado. Se trató del último duelo legalmente sancionado en la historia de Francia, de ahí el título del film. El juicio por combate para resolver esta disputa implicaba que en caso de que su marido perdiera la vida, Marguerite sería torturada y quemada viva, pues ello sería la prueba de que mintió ante Dios, pese a lo cual ella insistió en su acusación. Narrada desde el punto de vista de cada involucrado, a la manera del *Rashomon* de Kurosawa, y en una clara alusión al movimiento #MeToo, el filme proyecta en el pasado el combate que las mujeres emprenden hoy en día contra toda clase de agresión sexual masculina y contra un sistema de justicia que tiende a desacreditar sus demandas.

Una figura bastante perturbadora de la feminidad es la que retrata la directora danesa May el-Toukhy en su filme *Reina de Corazones*, postulado al Oscar a mejor película extranjera en 2020. Anne, protagonista de esta historia, es una exitosa abogada especializada en menores maltratados. Ca-

sada con Peter y con dos hijas, ella es atraída por el hijo adolescente de éste, Gustav, un joven rebelde y desadaptado de 17 años que llega a vivir con ellos. Poco a poco, se establece una relación incestuosa entre madrastra e hijastro con calamitosas consecuencias. Descubierta por su hermana, ella termina la relación con el joven, quien no sabe cómo reaccionar. Cuando Gustav denuncia a su madrastra con su padre, ella manipula las cosas poniendo al marido en contra del hijo, y cuando éste la confronta en su oficina, ella lo amenaza con destruirlo en un juicio. Así, abusando de su poder, orilla al joven al ostracismo y más tarde al suicidio, con tal de guardar las apariencias de madre y esposa modelo.

Aquí la víctima es de sexo masculino y el abuso de un menor de edad por una mujer adulta, aunque pueda parecer atípico, no es menos violento y ofensivo. Irónicamente, la victimaria es una reconocida abogada que se ocupa de casos de abuso de menores. Sin complacencia alguna, la directora danesa nos ofrece en su filme una despiadada mirada al lado oscuro del empoderamiento femenino, a contracorriente de la idealización y la victimización de la mujer que es observable en algunas corrientes ideológicas actuales.

Otro ejemplo de esta imagen crepuscular sobre la mujer es la película *Descuida, yo te cuida*, cinta dirigida por Jonathan Blakenson y difundida por Netflix en 2021. Mezcla de thriller y comedia negra, el filme es el retrato de una mujer sin escrúpulos, Marla Grayson, que se dedica junto con su novia Fran a estafar a adultos mayores, de los que se convierte en tutora legal alegando en los juzgados que no pueden mantenerse por sí mismos. Una vez nombrada tutora por los tribunales y con la custodia en sus manos, refunde a sus víctimas en un asilo, aislándolos del exterior, dopándolos hasta la inconsciencia y despojándolos de sus bienes. La situación de esta pareja de mujeres perversas se complica al estafar a una anciana cuyo hijo es un mafioso ruso, quien con el fin de rescatar a su madre, y después de varios enfrentamientos con la retorcida Marla, le propone un trato: crear una gran empresa para estafar a ancianos a escala masiva y nombrarla directora. Solo que, cuando recién se inicia en su cargo, el hijo de una de sus antiguas víctimas le dispara en la vía pública y la mata. Más allá del cliché del villano que termina mal, la película es una irónica y sórdida versión del empoderamiento femenino, en el que la protagonista, encarnación del sujeto posmoderno, no se detiene frente a nadie y pasa por encima de quien sea con tal de salirse con la suya.

Con una visión de la mujer no menos polémica, pero en una tesitura distinta, mezcla de fantástico, *gore* y terror al estilo Cronenberg, quisiera referirme al filme *Titane*, dirigido por Julia Ducournau en 2021 y que ob-

tuvo la Palma de Oro en el Festival de Cannes. Si en los dos filmes anteriores las siniestras protagonistas son una mujer heterosexual y una mujer homosexual, en ésta lo es una mujer transexual, Alexia, quien a raíz de un accidente automovilístico cuando era niña, lleva una placa de titanio en la cabeza. Trabajadora sexual, Alexia es una asesina en serie que mata hombres y mujeres por igual, que se deshace de sus padres incendiando su casa y que tiene relaciones sexuales con los autos, al grado de embarazarse de uno. Buscada por la policía, altera su apariencia física y se hace pasar por Adrien, un niño que había desaparecido hacía muchos años y cuyo atormentado padre, Vincent, la acoge sin dudar. La ex esposa de Vincent, descubre que su “hijo” no es tal y que Alexia es mujer y está embarazada, pero calla para no desilusionar a Vincent, quien se autoengaña deliberadamente. Cuando el parto es inminente, Alexia le revela su identidad a Vincent y éste le ayuda a dar a luz. Ella muere y engendra un extraño bebé cuya columna vertebral es de titanio.

La protagonista de esta polémica cinta es un ser indefinible, un personaje andrógino, pero también un híbrido entre humano y máquina, que rompe con todos los estereotipos de género. Alexia no se identifica ni con la feminidad ni con la masculinidad, pero tampoco con la maternidad. Asesina serial y parricida, Alexia es también un monstruo, como la criatura a la que engendra, que se sitúa más allá de la diferencia sexual.

Metáfora de la revolución de género en curso, que rechaza el binarismo sexual y alienta la multiplicación y diversificación de las identidades sexuales en contra del sistema llamado heteronormativo y patriarcal, la protagonista de *Titane* no puede no ser extraña y perturbadora, en la medida en que transgrede y niega las fronteras de la diferencia sexual, pero también las fronteras entre lo orgánico y lo inorgánico. La negación de las fronteras entre los sexos o entre lo humano y lo no humano, es un fenómeno cuyos efectos y derivas políticas y culturales son bastante contradictorios y complejos, emancipatorios para unos, involucionistas para otros. Una transgresión de los límites que se presenta como antisistema y a la vez como algo que es recuperado y promovido por el mercado capitalista. En efecto, hoy en día la elección de género se ha convertido en una oferta y un bien que se ofrece como una mercancía entre otras al sujeto posmoderno, en su afán de individualización extrema [Braunstein 2021; Dufour 2007; Gherovici 2010].

3.- GENERACIONES A LA DERIVA

La cultura juvenil y las relaciones intergeneracionales han sido objeto de toda clase de abordajes tanto en películas como en series televisivas, al me-

nos desde los años cincuenta, en que nace el mundo de “los jóvenes” con el mítico film *Rebelde sin causa* [Nicholas Ray 1955]. Uno de los cronotopos más reiterados en este género es la *High school* como el lugar en donde se desarrollan las tramas del más variado tono, desde la comedia musical hasta el melodrama. Sin embargo, quiero referirme aquí en particular a una serie que ha causado gran controversia por su crudeza, pero también por su aparente sintonía con los tiempos actuales y el imaginario juvenil, motivo por el cual ha tenido un gran éxito entre los adolescentes.⁷

Me refiero a *Euphoria*, serie transmitida por HBO desde 2019 y que cuenta con dos temporadas hasta la fecha. Retrato de un grupo de estudiantes de *High school*, la serie es un catálogo de los conflictos, los vicios, los traumas, las búsquedas y las derivas de los jóvenes de una pequeña ciudad estadounidense, pertenecientes a la llamada generación Z, la primera generación de nativos digitales inmersos en la cultura informática. Adolescentes drogadictos, transexuales, promiscuos, sado-masoquistas, prostituidos, homosexuales reprimidos, involucrados en relaciones tóxicas y violentas, con padres nada ejemplares y familias disfuncionales, la serie se despliega en un ambiente más bien decadente, muy lejos de los estereotipos positivos tradicionales de jóvenes ejemplares, inocentes y simpáticos, integrantes de familias felices.

La protagonista de la serie, Rue, es una joven afroamericana que se volvió adicta a las drogas a raíz de la muerte de su padre, y que se enamora de un amigo del colegio que es transgénero, Jules. Este sostiene relaciones sexuales con Cal, el padre de uno de sus compañeros del colegio, Nate, líder del equipo de fútbol americano. Nate, por su parte, es novio de la chica guapa, frívola y popular de la escuela, Maddy, porrista del equipo, pero se siente atraído por Jules, a quien seducirá bajo una falsa identidad a través de una *app* de citas y a quien, tras un encuentro, exhibirá y criticará en redes. Al igual que su padre, ambos son homosexuales reprimidos. Nate seducirá también a la muy atractiva Cassie, la mejor amiga de Maddie, y cuya hermana Lexie es una *nerd* muy talentosa, pero que se siente fea. Kat es la amiga obesa del grupo, que descubre su potencial erótico como dominatriz a través de un sitio que crea para *voyeurs* y masoquistas. Rue vive con su

⁷ Ha habido exitosas y muy diversas series con temática juvenil en los últimos años, que se trate de fantástico [*Stranger things*, Netflix, 2016], acción [*Cobra Kai*, Netflix 2018], thriller [*Cruel summer*, HBO, 2021] o terror [la coreana *Estamos muertos*, Netflix, 2022]. Se trata de una temática que se ha arraigado en la televisión desde hace décadas, dando pie a algunas series consideradas ya clásicas de la pantalla chica, como *La familia Partridge*, en los setenta, o *The wonder years* (*Los años maravillosos*) en los ochenta y noventa.

hermana y su madre, quienes se esfuerzan sin éxito en hacer que ella deje las drogas. Tiene un amigo, Fez, quien es además su proveedor de drogas, o *dealer*, y cuyo hermano menor es su socio en el negocio.

La serie, como puede suponerse, es una recreación del lado más oscuro de la adolescencia, lleno de soledad, violencia, depresión y sexo. Explora muchos temas tabú y polémicos como el consumo de drogas y alcohol, la ideología de género, el *bullying*, la hipersexualización de la adolescencia, la masculinidad tóxica o el transexualismo. El romance entre una chica afroamericana y un joven transexual como hilo conductor de la historia de un grupo de amigos disfuncionales y con problemas de autoestima, inseguridad psíquica y física, en un entorno de discriminación racial, de clase y de género, nos habla de cómo han cambiado los modelos de héroes juveniles y las imágenes de su universo vital.

Para muchos espectadores y críticos la serie es una visión de la vida adolescente que resulta exagerada, abusa del morbo, es pesimista y carece de realismo. Basada en una serie israelí que tiene el mismo título, algunos consideran a *Euphoria* un “refrito” de otras producciones parecidas, como la serie británica *Skins*, de 2007, o el filme *Kids* de Larry Clark, de 1995. Detrás de la metáfora de la euforia, siempre efímera, se esconde un mundo adolescente de caos y confusión, sin rumbo, vacío, incierto, incomunicado, errático y desesperanzador.

La contraparte de esta saga, en términos generacionales, es la serie *Transparent*, producida por Amazon y cuya quinta y última temporada se exhibió en 2019. Aquí, el punto de vista desde el que se despliega la historia no es el de los jóvenes en crisis sino el de los adultos en crisis. No las generaciones descendientes, sino las ascendientes. En efecto, el protagonista es un padre divorciado de más de sesenta años, Morton, con tres hijos mayores, a los que confiesa su transexualidad. La salida del closet del progenitor, quien comienza a vestirse como mujer y cambia su nombre a Maure, tendrá un impacto en sus descendientes y llevará a cada uno a cuestionarse y replantearse su propia identidad. Sarah, la hija mayor, casada y con hijos, redescubre sus tendencias homosexuales, se separa de su marido y vuelve con su novia de juventud, una mujer lesbiana casada con otra mujer y con una hija adoptiva. Luego decide probar con el poliamor y forma un triángulo con su ex marido y una amante de ambos. Ali, la hija menor, pasa de la promiscuidad heterosexual a la relación con una mujer transexual, para finalmente cambiar de orientación y asumirse como andrógina. Josh, el tercer hermano, es un pederasta adicto al sexo, al cual fue iniciado en su adolescencia por una nana (que lo persigue como un fantasma), con la cual tuvo un hijo, de lo que no se entera sino hasta mucho después. Por

si fuera poco, la familia es judía (los Pfefferman) y en algún momento de la historia todos viajan a Israel para conocer al padre de Maure y abuelo paterno de sus hijos, al que daban por muerto, y ahí se enteran de otros casos de transexualidad entre sus ancestros. La serie es una celebración de la diversidad sexual en todas sus formas, pero también de la transgresión de todas las convenciones (incluidas las religiosas), que se expresa a través de los integrantes de esta excéntrica familia, quienes se caracterizan por la recurrencia de los pasajes al acto y por una enorme dificultad para autolimitarse y controlar sus impulsos.

Como lo señala López Mondéjar, esta serie nos muestra a:

[...] protagonistas abiertamente actuadores, que evacuan el malestar de vivir bien sea con alcohol, manteniendo de forma compulsiva relaciones sexuales o cambiando de casa o de pareja, sin que aparezca en ningún momento el recurso a la reflexividad. Huyen de la tristeza y de la conciencia de la falta con el escapismo de una acción compulsiva que no les impide cambiar de orientación sexual, someter a los hijos a cambios bruscos y reversibles, o mantener relaciones sexuales con su cuidadora.⁸ [2022: 63].

4.- AFIRMANDO LA ETNICIDAD

En México, las representaciones cinematográficas o televisivas de los indígenas y su mundo se han caracterizado por muy diversas formas de discriminación, desde las abiertamente groseras hasta las sutiles, en las cuales el hombre o la mujer indígena son inferiorizados de diferentes maneras: infantilizándolos, exotizándolos, retratándolos como impulsivos y violentos, o bien como sumisos y serviles, supersticiosos, ingenuos y buenos salvajes, pasionales e irracionales, taimados y mentirosos, miserables y desafortunados, tradicionalistas y conservadores o como ignorantes y fanáticos. Ya sea que adopten roles secundarios (sirvientes, patiños o ayudantes de los protagonistas), o bien que sean los personajes centrales, en ambos casos, los nativos indígenas suelen ser representados en formas estereotipadas, caricaturescas y simplistas, por actores mestizos y por lo regular desde el punto de vista de realizadores de cine o televisión no indígenas que suelen

⁸ Paradójicamente, una serie como *Transparent*, que se preciaba de su apertura y vanguardismo en torno a un tema complejo y delicado, tuvo que terminar debido a las acusaciones en contra del principal protagonista, el actor Jeffrey Tambor, quien fue acusado de acoso sexual por varias mujeres de la producción, en pleno despliegue del movimiento #MeToo.

ignorar la cultura y el modo de vida de los pueblos originarios [De la Peña 2015].

Este tipo de representaciones de las minorías étnicas en los medios no solo está presente en nuestro país, también se observa en otros países multi- raciales y pluriculturales y es un aspecto característico del cine occidental en su conjunto, cuya mirada sobre los “otros” no occidentales está permeada por la ideología colonialista y por toda clase de prejuicios eurocéntricos y estereotipos distorsionadores [Shohat y Stam 2002].

En los últimos años, la ideología multiculturalista ha permeado los más diversos ámbitos (universitarios, legales, políticos, artísticos) con la intención de reparar y compensar este tipo de desigualdades raciales y culturales. En Hollywood y en los medios estadounidenses ha propiciado una política de la representación por medio de cuotas, conocida como discriminación positiva. Ello se traduce en la “obligación” de que tanto en el cine como en las series de televisión aparezcan en las tramas personajes representativos de las diversas razas o culturas que existen en Estados Unidos: blancos, afroamericanos, asiáticos, latinos y nativos.⁹ En México, la ideología multiculturalista ha llevado a una revaloración de las culturas autóctonas y a una reivindicación de la diversidad cultural que incluye tanto a las minorías indígenas como a los afromexicanos, lo que se ha traducido en el cine y la televisión en un mayor esfuerzo por recrear de manera realista el mundo de estos grupos sociales.

Aunque existen distintos filmes que apuntan en esta dirección, quisiera referirme aquí a la película de Alfonso Cuarón, *Roma*, ganadora del Oscar 2019 a mejor película extranjera y mejor director, considerada por muchos como una obra maestra, y que en el contexto mexicano intenta reivindicar la figura de la mujer indígena.

La película, en blanco y negro, se ubica en los años setenta y sigue a Cleo, una indígena oaxaqueña que trabaja junto con Adela, otra joven indígena, como empleada doméstica para una familia de clase media que habita en la colonia Roma, de ahí el título del filme. Los fines de semana Cleo hace su vida y conoce a un hombre que la embaraza y la abandona, un soldado que forma parte del grupo paramilitar de los Halcones y que participa en la represión de estudiantes en 1971. Su patrona, Sofía, tiene cuatro

⁹ Un ejemplo reciente de ello es la película *Top Gun 2: Maverick*, dirigida por Joseph Kosinski en 2022, con Tom Cruise como protagonista. Su personaje encabeza un grupo de pilotos de élite cuyo objetivo es destruir una planta iraní en donde se producen armas nucleares. El equipo está integrado por pilotos de diversos orígenes (hay un negro, un asiático, un latino, dos blancos) e incluye una mujer.

hijos y está casada con un médico que tiene una amante más joven que ella.

El centro del film son las mujeres, la dueña de la casa, su madre y sus dos empleadas domésticas, quienes mantienen en pie el hogar con cuatro niños a los que protegen del abandono paterno. Las dos sirvientas duermen en un minúsculo cuarto, hablan mixteco entre ellas, y Cleo arrulla a los niños cantándoles en su lengua. Cleo le cuenta a su patrona de su embarazo y ésta la lleva a atender al hospital público donde trabaja el marido. Desgraciadamente, Cleo pierde a su bebé como consecuencia del impacto que le provoca ser testigo circunstancial de la matanza de estudiantes del 10 de junio de 1971. Para reconfortarla, Sofía decide llevar de viaje a Cleo y los niños a la playa, y estando ahí les cuenta a éstos que su padre dejará la casa. De regreso, reorganizan la casa y Cleo vuelve a su rutina.

Se trata de un filme coral de una época convulsa en la Ciudad de México, en los inicios del gobierno de Luis Echeverría. La aparente armonía familiar se ve trastocada por acontecimientos privados (el adulterio y abandono del padre) y públicos (la matanza de estudiantes del 10 de junio de 1971), pero Cleo aparece como el personaje que mantiene a flote a todos, con su discreción, su fuerza, su amor por los niños (a dos de los cuales salva de ahogarse en el mar) y su actitud resignada ante la vida.

Sofía y Cleo pertenecen a clases sociales y raciales distintas, pero ambas comparten una subordinación de género semejante y abusos, engaños y abandono por parte de los hombres. Sin embargo, las relaciones de dominación y discriminación entre ellas permanecen inalteradas más allá de los eventos que en un momento dado las unen en una sororidad forzada. Esta es la razón por la que muchos críticos le reprochan al filme de Cuarón una falsa inclusión y una mirada conformista sobre las desigualdades sociales, o peor aún, una refinada apología del racismo y el clasismo. Zizek ha dicho que en *Roma* se celebra la bondad y dedicación desinteresada de Cleo a la familia con la que trabaja, mientras que en realidad ella está en una “trampa que la esclaviza” [Zizek 2019].

La búsqueda de formas de representación más auténticas, reales o justas sobre los “otros” se ha convertido en un motivo de renovación de miradas y perspectivas en el mundo del cine y la televisión, a pesar de la proliferación de clichés y estereotipos sobre los “otros” que la propaganda, la publicidad y el turismo alimentan en nuestro presente y que los medios reproducen hasta la saturación.

De la ya copiosa producción de filmes de este tipo en los diferentes países occidentales que aspiran a reconciliarse y repensar su relación con sus “otros” (Nueva Zelanda y los maorís, Australia y los aborígenes, España y los gitanos, Alemania y los turcos, Estados Unidos y los negros, Francia y

los árabes), quiero destacar uno que se alimenta de una visión intercultural de nuevo cuño, no eurocentrada.

Me refiero al trabajo de la cineasta china Chloé Zhao, quien ha desarrollado una obra fílmica que ilumina con una lente muy personal mundos y personajes marginales de la “América profunda”: la vida de los jinetes de rodeo [*The Rider*, 2017], la de los que viven a la deriva en casas rodantes [*Nomadland*, 2021] o la de los nativos americanos.

Estos últimos son objeto de su *opera prima*, un filme de 2015 sobre los jóvenes nativos lakota de una reserva india de Dakota del sur, *Songs my brothers taught me*. En tono de ficción documental, con actores nativos no profesionales, el protagonista de la cinta es Johnny Winters, un joven que planea dejar la reserva e instalarse en Los Ángeles con su novia Aurelia. Aunque su familia es un desastre (su hermano mayor está en la cárcel, su progenitora es madre soltera y tiene un amante, y su padre ausente ha tenido 25 hijos con distintas mujeres), mantiene una relación muy estrecha con su hermana menor Jashaun, mientras que en la reserva los problemas de violencia y adicciones son muy graves (John fuma marihuana y contrabandea alcohol para ayudar con los gastos domésticos). Jashaun trabaja con Travis, un tatuador y ex presidiario que vende ropa, quien le habla sobre el simbolismo del 7 y de la profecía de *Crazy Horse* sobre el recommienzo de todo a la séptima generación, a la cual ella pertenece. Después de muchos altibajos, y a causa del apego a su hermana, John decide no irse de la reserva, consigue trabajo como mecánico y se adapta a su situación, mientras que su hermana se involucra en la perpetuación de las tradiciones de sus antepasados.

Un filme con tintes neorrealistas sobre personajes marginales que viven en una situación poscolonial, en un paisaje desolado poblado de casas destartadas, la cinta de Zhao ofrece una mirada de los nativos americanos que evita tanto el melodramatismo como el romanticismo.

En una tesis comparable aunque en un medio distinto, el televisivo, la serie *Dark Winds*, producida por AMC en el 2022, es un original *thriller* policial étnico, en el que los protagonistas son dos policías navajos, Leaphorn y Chee. Situada en 1971, sin computadoras ni teléfonos móviles, la historia comienza con dos eventos convergentes: el asesinato de un anciano y una niña en la reserva Navajo Nation o *Navajoland* (un árido territorio de 71,000 km cuadrados) y el asalto a un furgón blindado en la ciudad de Gallup y la huida de los ladrones en dirección a la reserva. El FBI y la policía nativa local deben trabajar conjuntamente, pues uno de los delitos es federal, lo que genera conflictos interraciales. Leaphorn descubre que el autor del robo y los asesinatos es un fanático nativista cuyo grupo, la sociedad

del búfalo, busca expulsar a las mineras de la reserva, pero descubre también que el corrupto jefe del FBI está implicado en el asalto.

La trama sirve de pretexto para internarnos en la cultura navajo de la época: hay muchos diálogos en esta lengua, se muestran los rituales de pubertad femeninos, la vestimenta tradicional, la producción artesanal, las creencias y prácticas asociadas a la brujería, pero también la relación con el gobierno y el mundo de los blancos (el turismo étnico, la esterilización forzada de mujeres nativas, la separación de los niños nativos de sus familias para llevarlos a internados, la aparición del movimiento político nativista). La tensión entre Leaphorn, el policía navajo que vive en la reserva, y Chee, el policía navajo que trabaja para el FBI y vive fuera, pero que termina regresando con los suyos, muestra el conflicto entre los valores de la cultura indígena (colectivista, tradicionalista, mística) y los de la cultura anglosajona (individualista, oportunista, aspiracionista). El policial étnico no tenía antecedentes y en este sentido la serie constituye un innovador aporte a un género clásico que no deja de reinventarse.

Para terminar este recorrido, quiero hacer referencia a un film reciente, *The forever purge*, de 2021, dirigida por el mexicano Everardo Gout, que aborda los conflictos interétnicos e interraciales en una clave distópica que amalgama género de terror y futurismo. El cine de temática apocalíptica y post-apocalíptica es uno de los más populares hoy en día, y no por casualidad, pues el fantasma del fin del mundo y la destrucción o desaparición de nuestra especie obsesiona y fascina a todos en nuestra época posmoderna [Imbert 2022; Viveiros de Castro 2019].

Esta obra es la más reciente de una serie de filmes, escritos todos por el guionista y también director James DeMonaco, cuyo denominador común es la purga anual, decretada en un futuro cercano por un gobierno estadounidense de corte fascista, en la que durante 12 horas se permite a quien así lo desee cometer toda clase de crímenes sin consecuencias legales. La purga sirve para canalizar la violencia congénita de los norteamericanos, reduce notablemente los índices de criminalidad el resto del año, incentiva la economía por la venta de armas de todo tipo y refuerza los valores de esta sociedad enfermiza.

En este film, a diferencia de los anteriores, la purga se vuelve permanente por obra de los grupos supremacistas blancos, que buscan exterminar a todos los no blancos amparándose en esta "institución". En California, una familia blanca y rica es atacada el día de la purga por uno de sus empleados blancos, y los empleados mexicanos la rescatan y emprenden la huida con ellos. Los blancos poco a poco simpatizan y unen fuerzas con los trabajadores mexicanos, y en su intento de cruzar la frontera rumbo a Mé-

xico, enfrentando a los supremacistas que buscan asesinarlos a todos, cuentan con el apoyo de los nativos apaches. Esta alianza multirracial permite que lleguen a salvo a México, junto con todo un contingente de refugiados, y que una de las mujeres blancas, embarazada, pueda ver nacer a su hijo.

Esta verdadera fantasía ideológica, en términos de Žižek, en la que los racistas blancos se erigen como una amenaza más terrorífica que cualquier monstruo, es literalmente atravesada por los héroes de esta trama, objeto de estigmatización y persecución, mexicanos y nativos americanos dispuestos a enfrentar la violencia de los neo-nazis estadounidenses.

CONCLUSIÓN: SIGNOS DE LOS TIEMPOS

El panorama de películas y series analizadas en este texto deja claro que no solo ha cambiado la imagen y la representación de los fenómenos culturales objeto de reflexión, a saber, los medios de comunicación, los estereotipos de género, las identidades etarias y las relaciones étnicas y raciales, sino sobre todo la mirada con la cual son vistos. De la celebración del anonimato y la masividad social de comienzos del cine a la melancolía y desesperanza con la que ambos son retratados hoy en día, a la luz de la revolución digital, pasando por la notable afirmación de la mirada femenina de cineastas que, como Jean Campion, May el-Toukhy o Julia Ducournau, deconstruyen los resortes del machismo masculino o exploran la violencia femenina, constatamos un profundo corte en la percepción de las realidades que acompañan las mutaciones culturales contemporáneas. Y lo mismo puede decirse de la visión con la que es recreado el mundo de los jóvenes, inmersos en la incertidumbre existencial y el vacío identitario, en la violencia, la promiscuidad y las adicciones, muy lejos de las formulas visuales que romantizan e idealizan esta etapa de la vida. Y de las mutaciones intergeneracionales e interfamiliares que provocan los cambios de género o de orientación sexual, cada vez más comunes en algunas sociedades desarrolladas, y que impactan en las relaciones maritales, entre padres e hijos, entre hermanos, así como en el ámbito laboral, escolar o social.

Asimismo, la búsqueda de una mayor autenticidad y honestidad, lejos de los clichés folklorizantes, en la representación del modo de vida de las minorías étnicas, ha dado pie a obras diversas, tanto fílmicas como televisivas, que pretenden dar voz a los indígenas y nativos, mexicanos o norteamericanos, recreando sus experiencias y su visión del mundo, ya sea en forma de ficción o ficción-documental, o en formatos diversos (cine de autor, *thriller*, terror, melodrama).

El cine y las series de televisión actuales hacen eco de los aspectos más destacados de la cultura del capitalismo tardío: la presencia omnipresente del ciberespacio como el ámbito en el que se ponen en escena novedosos vínculos sociales y se crean comunidades virtuales, pero en donde se manifiestan también conflictos, soledades, manipulaciones, linchamientos, abusos y miserias humanas, así como un aumento incontrolado de la infodemia y de estructuras paranoicas de representación de la realidad. Se suman también a esos aspectos la redefinición de los estereotipos de género, la deconstrucción de una masculinidad en crisis y el creciente empoderamiento femenino, el temor y el rechazo a la violencia de género, pero también la emergencia de figuras siniestras de la subjetividad femenina; la desintegración de las fronteras generacionales y la crisis subjetiva de los jóvenes y los adultos actuales, en medio de un debilitamiento de las figuras de autoridad y un enrarecimiento de las relaciones entre padres e hijos. En este sentido, jóvenes y adultos atestiguan una falta de referentes y límites que propicia identidades inestables y frágiles, y por ello, una búsqueda incierta de definiciones y posicionamientos en el plano sexual que complica los vínculos amorosos.

Todo ello tiene como escenario una sociedad en la que se combinan la precariedad laboral y la crisis tanto de las estructuras familiares como de las instituciones modernas típicas (escuelas, sindicatos, hospitales, iglesias, partidos), comprendidos los medios de comunicación, y tiene además como marco fantasmático la ideología hegemónica del capitalismo y la mundialización actual: el multiculturalismo. Una ideología cuyo lado amable es una imagen de completud y armonía social, que se alimenta de la reivindicación de la identidad y la diversidad en todas sus formas (cultural, racial, sexual, física), y de la celebración de la inclusión, la convivencia y la tolerancia de las “diferencias” y los “diferentes”. Pero cuyo lado oscuro es la discriminación, la segregación, la victimización, la censura y la violencia a que da pie en nombre de dichas diferencias. Una ideología cuyas inconsistencias y límites Wolton denuncia, abogando por la necesidad de pensar en Otra mundialización, laica, a favor de la inmigración, desde el Sur, lingüística y culturalmente diversa pero también mestiza y dialógica, en la que la comunicación y el debate en la arena pública tengan una función central para evitar la incompreensión, los estereotipos, el cierre identitario y la segregación [Wolton 2003]. Una ideología que proyecta en la pantalla mediática, con el fin de exorcizarlas, las múltiples expresiones de sus antagonismos, los diferentes modos de gozar que están presentes en el imaginario social y en el fantasma del sujeto posmoderno, así como las fallas, las desigualdades y los límites de los lazos sociales.

REFERENCIAS

Augé, Marc

1995 *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Gedisa. Barcelona.

1998 *La guerra de los sueños*. Gedisa. Barcelona.

Braunstein, Jean François

2019 *La filosofía se ha vuelto loca*. Ariel. Barcelona.

Breton, Stephane

2005 *Télévision*. Hachette. París.

De la Peña Martínez, Francisco

2009 Las imágenes de la locura en el cine como representaciones culturales. *Cuicuilco* (16) 45: 11-26.

2015 *Imaginario fílmico, cultura y subjetividad. Por un análisis antropológico del cine*. INAH-Navarra. México.

2020 *Mundos mediáticos y antropología del presente. De la cultura televisiva a la cultura digital*. INAH-Navarra. México.

Dufour, Danny-Robert

2007 *El arte de reducir cabezas. Sobre la servidumbre del hombre liberado en la era del capitalismo total*. Paidós. Buenos Aires.

2009 *La cité perverse*. Éditions Denoël. París.

Gherovici, Patricia

2010 *Please select your gender. From the invention of hysteria to the democratizing of transgenderism*. Routledge. Londres.

Gingsburg, Faye, Lila Abu-Lughoud y Brian Lankin (eds.)

2002 *Media Worlds*. University of California. Londres.

Han, Byung-Chul

2013 *En el enjambre*. Herder. Barcelona.

2014 *Psicopolítica*. Herder. Barcelona.

Imbert, Gerard

2019 *Crisis de valores en el cine posmoderno*. Cátedra. Madrid.

López Mondéjar, Lola

2022 *Invulnerables e invertebrados. Mutaciones antropológicas del sujeto contemporáneo*. Anagrama. Barcelona.

Mauss, Marcel

1979 Efectos físicos ocasionados en el individuo por la idea de la muerte sugerida por la colectividad, en *Sociología y antropología*. Técnos. Madrid.

Milmaniene, José

2010 *Clínica de la diferencia en tiempos de perversión generalizada*. Biblos. Buenos Aires.

Miller, Daniel

2011 *Tales from Facebook*. Polity Press. Cambridge.

Olabuenaga, Ana María

2021 *Linchamientos digitales*. Paidós. México.

Recalcati, Massimo

2021 *El hombre sin inconsciente*. Paradiso. México.

Rothenbuhler, Eric y Mihai Coman (eds.)

2005 *Media Anthropology*. Sage Publications. Londres.

Shohat Ella y Robert Stam

2002 *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Paidós. Barcelona.

Soto Ivars, Juan

2017 *Arden las redes. La postcensura y el nuevo mundo virtual*. Debate. Madrid.

Viveiros de Castro, Eduardo y Deborah Danowski

2019 *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Caja Negra. Buenos Aires.

Wolton Dominique

2004 *La Otra mundialización. Los desafíos de la cohabitación cultural global*. Gedisa. Barcelona.

Zizek, Slavoj

1992 *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI editores. México.

2019 Roma está siendo celebrada por todas las razones equivocadas. *The Spectator*, 13 de enero.

2021 *Como un ladrón en pleno día. El poder en la era de la poshumanidad*. Anagrama. Barcelona.

Películas

Benedetta (Paul Verhoeven, 2021, Francia).

Descuida, yo te cuido (Jonathan Blakeson, 2020, Reino Unido).

Deux Moi (Cedric Klapisch, 2021, Francia).

El poder del perro (Jane Campion, 2021, Nueva Zelanda).

El último duelo (Ridley Scott, 2021, Estados Unidos).

Lonesome (Paul Fejos, 1928, Estados Unidos).

Medianeras (Gustavo Taretto, 2011, Argentina).

Perfectos desconocidos (Paolo Genovese, 2016, Italia).

Reina de corazones (May el-Toukhy, 2020, Dinamarca).

Roma (Alfonso Cuarón, 2019, México).

Sin tiempo para morir (Cary Fukunaga, 2021, Reino Unido).

Songs my brothers taught me (Chloé Zhao, 2015, Estados Unidos).

Sweat (Magnus Von Horn, 2020, Polonia).

The forever purge (Everardo Gout, 2021, Estados Unidos).

Titane (Julia Ducournau, 2021, Francia).

Series

Clickbait (Netflix, 2018).

Dark Winds (AMC, 2022).

Euphoria (HBO, Dos temporadas 2019-2022).

Morning Show (AppleTV, Dos temporadas 2019-2021).

Transparent (Amazon, Cinco temporadas 2014-2019).

Narcoseries e inversión de roles: el narcotraficante como héroe frente al Estado como villano

Celina Daniela Muñoz*

ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA. INAH

RESUMEN: *Este texto se propone reflexionar acerca de en qué medida las narcoseries, contenidos actuales de moda en plataformas de streaming, hacen acopio de los fenómenos de la transgresión y la violencia para constituirse en elementos simbólicos de la narcocultura en México, fomentando su espectacularización. En estas producciones, aduzco, los espectadores perciben la normalización de la violencia sobredimensionada así como la no-punición de hechos transgresores como la criminalidad y el narcotráfico, que son despojados de su condición innata de ilegalidad en aras de ‘destacar’ los beneficios, tanto económicos como simbólicos, que suponen para quienes los ejecutan. Así, las audiencias tienden a recolocar los roles arquetípicos villano-héroe perfilando la figura del Estado como la del villano -dada su inoperancia y anomia- frente a la del criminal, que se ve alimentada por un estereotipo hiperbolizado de poder y valentía, que sedimenta progresivamente como modelo aspiracional en ciertos grupos sociales que la impulsan como la de un nuevo héroe.*

PALABRAS CLAVE: *Narcoseries, narcocultura, imaginarios, representación social, apología del delito*

Narcoseries and role relocation: Druglords as
current heroes versus corrupted States as villains

ABSTRACT: *This paper has the purpose to analyze to what extent TV series produced nowadays mostly on digital streaming platforms, and whose main topics focus on drug dealers' lives (narcoseries), have constituted one of the most 'fashionable' trends on TV production lately, both in terms of*

* celina.munoz.cruz@gmail.com

Fecha de recepción: 14 de septiembre de 2022 • Fecha de aprobación: 31 de octubre de 2022

viewer figures and audiences' perceptions. Most of them, especially in Mexico, are linked to a group of political and social facts which, undeniably, lead many audiences to perceive a transposition of roles in these productions over the traditional duo villain-hero. Thus, viewers tend to relate the figure of a corrupted State to the villain one, while criminals are identified as heroes. Nonetheless, such perceptions find historical roots in Mexico's and Latin America's questionable governmental policies, which have direct effects on the State's condition of anomie. All these aspects together could lead, not just viewers but actual citizens, to lessen -and ultimately justify- real and patent criminal acts.

KEYWORDS: *Narcoseries, narcocultura, social imaginary, social representation, apology of crime.*

INTRODUCCIÓN

Sin duda alguna, la realidad del narcotráfico en nuestro país es indisociable de una dinámica mundial de corte ilegal mucho más amplia, que evidentemente, ha extendido su influencia en todo el globo durante, al menos, un siglo entero. Como es del dominio público, la industria millonaria del narcotráfico, así como la ampliación de su renta criminal,¹ es ya una realidad tangible en no pocos países de América Latina, y en virtud de su existencia, se ha ido consolidando a través de aspectos que se han vuelto 'cotidianos' en diversos espacios sociales que han coadyuvado a brindarle *corpus*.

Situado el fenómeno en México, el término *narcocultura* es claro ejemplo de un neologismo -relativamente de reciente creación- que encuentra origen, por una parte, en una serie de prácticas identitarias relacionadas directamente con la operación del narcotráfico, dinámica que data de fines de los años 20' del siglo pasado y que fue robusteciéndose progresivamente hasta convertirse en una gran industria ilegal de los 80' en adelante, sobre todo, en el noroeste del país. Sin embargo, hoy en día esta 'cultura' ligada al tráfico de estupefacientes ha continuado consolidándose cada vez con mayor celeridad, a través de una serie de elementos simbólicos² que se alimentan de fenómenos de actualidad que acompañan la operación delictiva

¹ Se denomina con este término a actividades extensivas implementadas por grupos de crimen organizado a través de las cuales han diversificado su acción delictiva, obteniendo ganancias que no provienen específicamente del narcotráfico. Entre ellas están el secuestro, la trata de blancas, el paso ilegal de migrantes hacia Estados Unidos, el 'levantón' y diversos tipos de extorsión, entre varias más.

² Todos ellos brindan una suerte de amalgama, reconocimiento mutuo y consecuente unión entre individuos que simpatizan con o que ejecutan las prácticas comunitarias propias de grupos pertenecientes al narcotráfico y al crimen organizado. Algunas de ellas son la indumentaria (llamativa, exagerada, de marcas costosas), los elementos suntuarios que portan (alhajas y alta joyería) e incluso, las creencias religiosas o

toda, como una mayor exposición mediática de la criminalidad organizada, la violencia exacerbada de que ésta hace uso, o la denodada transgresión social que ejercen sus miembros. Todos estos elementos han encontrado cabida en la cotidianidad nacional y, desde mi perspectiva, han hallado en el amplio universo audiovisual sitios privilegiados para posicionar a la narcocultura en diversas formas de expresión. Es justamente aquí donde pueden colocarse contenidos como los *narcocorridos*, la *narcoliteratura*, las *narcotele-novelas* y particularmente las *narcoseries*, objeto principal de este análisis.

ANTECEDENTES DE LAS NARCOSERIES Y SU ARTICULACIÓN CON EL CONTEXTO HISTÓRICO MEXICANO

Las narcoseries, que comenzaron a producirse en Colombia alrededor de la década de los años 2000, emergieron del contexto histórico latinoamericano que evidenciaba una fuerte lesión del tejido social, articulado con una serie de vicios sistémicos³ como la corrupción y la impunidad, ejercidos por la clase política local en contubernio con traficantes y otros criminales, fórmula que derivó en nuevas y diversas formas sociales de adaptación a esta realidad: Ya fuera perteneciendo a ella (quienes a falta de acceso a los canales tradicionales de ascenso social se involucraban en este negocio ilícito); ya como ciudadanos lesionados y expectantes de las consecuencias a mediano y largo plazo de estas dinámicas; o en su defecto, como consumidores de lo que comenzaba a denominarse narcocultura, los ciudadanos comenzaban a notar la aparición de diversas dimensiones simbólicas que impactaban en productos culturales como la música, la indumentaria y por supuesto, las producciones audiovisuales, caracterizadas por hacer acopio de *lo narco* como hilo conductor. Existen datos de que, 'desde el 2000 hasta el 2018 se han difundido al menos 44 narcoseries, de las cuales más del 50% se han originado en Colombia y la mayoría se desarrolla principalmente

espirituales a que se adhieren (gran cantidad de narcotraficantes suelen ser practicantes del culto a la Santa Muerte o devotos de Jesús Malverde).

³ Denomino *taras* o *vicios sistémicos* a los problemas de naturaleza estructural de que han adolecido países como Colombia o México a lo largo de su historia política. Particularmente en nuestro país, dichas problemáticas se han engarfiado rígidamente en nuestras instituciones gubernamentales, policiales y de naturaleza judicial. Entre ellos encontramos, además del consabido binomio corrupción-impunidad, descarríos tales como el influyentismo, la demagogia, el fraude y el cohecho, el abuso de poder y un largo etcétera.

en contextos colombianos y mexicanos'.⁴ Evidentemente, hoy, cuatro años después de lo referido en esta cita, la cuota de producciones se ha acrecentado de manera importante en contenidos presentes en *streaming*, incrementándose en ellos la factura y producción norteamericanas.

En este tenor, es menester aterrizar el análisis de dichos productos mediáticos en la realidad mexicana. Elementos contextuales de carácter histórico, como el decisivo cambio de escenario en torno al uso terapéutico de sustancias y plantas enervantes en nuestro país (de libre venta hasta antes de 1926), transformaron el panorama del consumo nacional llevándolo de la tolerancia a la prohibición, hecho que representó para la ciudadanía una mutación por demás inopinada no solo en las lógicas de uso, consumo y compra-venta de enervantes, sino en las de toda la cadena de producción y transformación que representaba para plantadores, jornaleros y farmacéuticos, la supresión de su fuente primordial de ingresos. Huelga mencionar que las políticas prohibicionistas en ambos periodos de posguerra mundial, impulsadas desde Washington a través de la Organización de las Naciones Unidas, buscaron homologar el panorama global de supuesta lucha contra el narcotráfico hacia la década de los 50' del siglo pasado, declarando -en apariencia- 'una guerra sin cuartel' al consumo de estupefacientes.

Más tarde, los años 80' verían acrecentarse el consumo de cocaína sudamericana, paradójicamente, justo en Estados Unidos (paradójico, digo, dada la supuesta lucha que aseguraba sostener contra estos 'enemigos de la nación'). El trasiego lograría ejecutarse desde Colombia hacia aquel país vía el nuestro, toda vez que el cártel de Guadalajara⁵ se constituyó como actor principal de la operación, encargándose del traslado del estupefaciente mediante el cobro de 'derecho de piso' a los sudamericanos, hecho que colocó a la agrupación en estrecho diálogo con la esfera política local e incluso, federal⁶ mediante pactos clandestinos celebrados para la consecución de la operación, de la cual ambas partes obtendrían enormes beneficios económicos.

En consonancia con lo anterior, y específicamente en la misma época, la masificación de contenidos noticiosos que se dio en nuestro país en torno a estas nuevas lógicas del narcotráfico nacional hizo que, tras el episodio del

⁴ América Becerra. *Representación de la narcocultura en Narcos: México*. Revista Mitologías hoy, vol. 20, Dic. 2019. p. 294.

⁵ Agrupación comandada hacia 1978 por el expolicía municipal sinaloense Miguel Ángel Félix Gallardo, quien sería el primer mexicano en trasladar cocaína colombiana vía aérea de Sudamérica hacia Estados Unidos.

⁶ Véase Luis Astorga. *El siglo de las drogas*. México, Plaza y Valdés, 1995.

secuestro y muerte del agente de la DEA, Enrique *Kiki* Camarena Salazar en 1985, saltaran a la palestra los nombres de quienes se habían convertido ya en señeros *capos* de la droga: Miguel Ángel Félix Gallardo, Rafael Caro Quintero o Ernesto *Don Neto* Fonseca Carrillo, se granjearían altas cuotas de notoriedad mediática tras ser señalados como los autores del homicidio de Camarena, desencadenando una serie de investigaciones que conducirían a relacionar sus operaciones clandestinas con la permisividad y los pactos celebrados con diversos actores de la clase política nacional. Además, otras figuras del hampa se tornarían tan conocidas por la prensa, que incluso sus nombres y apellidos se volverían habituales en el vocabulario informativo de la opinión pública nacional: Los Arellano Félix, los García Ábrego y por supuesto, los Carrillo Fuentes, serían personajes que signarían el ambiente noticioso de los años 90' a este respecto.

Tal panorama, que instigaba disquisiciones de toda índole sobre múltiples grupos criminales que actuaban en virtual clandestinidad, que pactaban con los gobiernos locales y federal, y que mediante la operación delictiva se hacían de una serie de benefactores económicos envidiables, impelerían a la construcción de una serie de contenidos simbólicos de variado corte en torno a sus personas. Así, de la dimensión local del narcocorrido, que con marcado cariz de elogio cantaba las hazañas de los traficantes en sus poblaciones natales, se transitaría hacia la narcoliteratura y otras expresiones artísticas⁷ derivadas de ella, que años más tarde, impactarían en contenidos visuales de alta exposición como las actuales narcoseries.

Décadas más tarde, hacia los años 2000, esta suerte de misticismo e interés por la 'vida y obra' de figuras criminales se serviría de las nuevas lógicas de la comunicación global, e impulsaría, en principio, el fenómeno de la narcotelenovela en Colombia y México. Habida cuenta de su éxito, grandes productoras internacionales recuperarían posteriormente algunos elementos de ella para adaptarlos a nuevas producciones en formato de teleserie (y cuyo aspecto más acusado, sin duda, sería el tomar el tema del narcotráfico como hilo conductor de las historias) despojándolas del romance, elemento característico del melodrama telenovelesco. De este modo, se retomaban episodios de las vidas de traficantes famosos para adaptarlas al forma-

⁷ Como ejemplos, tenemos los textos de Patricia Martínez de Vicente, *El Señor de los Cielos: Del narcotráfico en México en el siglo XX* (2011); el de Andrés López López, *El Señor de los Cielos, la verdadera historia del mito* (2013), en la cual estuvo inspirada la narcotelenovela del mismo nombre. Otro caso es la obra de teatro escrita y dirigida por el argentino Rubén Pires, llamada *Hamlet, el señor de los Cielos*, que data de 2011 y hace una adaptación de la historia de vida de Amado Carrillo Fuentes al clásico de Shakespeare.

to televisivo *serial* desde el enfoque del *docudrama*,⁸ mismo que podemos constatar en producciones recientes como *Escobar, El patrón del mal* (Caracol Televisión, 2012), *Narcos: México* (Netflix, 2018 y 2021) o *El Chapo* (Netflix, 2017).

Actualmente, las narcoseries son una realidad que genera millones de dólares anualmente a las grandes empresas de creación de contenido (como Telemundo, Netflix o Amazon Prime, entre varias otras) a través de altos índices de audiencia o *rating*.⁹ Aunado a los ‘hechos reales’ sobre la dinámica criminal en México y América Latina, el fenómeno comunicativo ha impulsado la exposición de estos contenidos incluso fuera de los países latinoamericanos, con lo cual las producciones se han constituido en referentes actuales -muy limitados contextualmente hablando, pero percibidos por el espectador poco avezado casi como una realidad incuestionable-, de ‘lo que ocurre en’, o incluso de ‘lo que son’ estas latitudes (aunque las tramas que se relatan en producciones como *Narcos* de Netflix, por ejemplo, no aborden hechos propiamente del presente inmediato).¹⁰ De esta suerte,

⁸ Raventós, Torregosa y Cueva acuñan este término para abordar la naturaleza de producciones actuales compuestas por aspectos ficticios y reales (que de este modo, salvan en múltiples ocasiones la censura) y que derivaron de las tradiciones creativas del *drama documentary* británico y del *documentary drama* norteamericano; así, los autores definen *docudrama* a través de sus dos componentes: El carácter ‘dramático’ de una producción (referido a la estructura narrativa y a la interpretación actoral) así como al ‘documental’ (estilo y actitud *documental* en sí, es decir, de carácter investigativo). Véase Carne Raventos, Marta Torregosa y Efrén Cueva. *El docudrama contemporáneo, rasgos configuradores*. Revista Trípodos, no. 29, 2012. p. 126 y ss.

⁹ La segunda temporada de la producción *Narcos* de Netflix, *Narcos: México*, se estrenó en febrero de 2018 y ‘ha tenido una demanda 39% superior a la serie original, “Narcos”, que se centraba en la historia de Pablo Escobar. Según datos de Parrot Analytics, empresa especializada en medición de audiencias digitales [...] esto convierte a “Narcos: México” en una de las series con mayor demanda en el público de los Estados Unidos, puesto que no sólo superó a anteriores entregas de la franquicia, sino que [...] tiene mayor demanda que el 99.6% de todos los dramas televisivos en los Estados Unidos. Mientras tanto, en el mercado mexicano, sus resultados son similares: Aquí, “Narcos: México” está en el percentil 99.7. Y la historia es muy similar para otros mercados internacionales como Brasil (95.7), Alemania (99), Canadá (97.7) y el Reino Unido (97.5), lo que convierte a la serie en todo un “hit” a nivel mundial. Semejantes números prácticamente garantizan la continuidad del proyecto para los siguientes años.’ Véase Cortés, Félix. *Narcos: México. De lo más visto en Estados Unidos*. LatinUS, febrero 18, 2020. Recuperado de: <https://latinus.us/2020/02/18/narcos-mexico-ratings/>

¹⁰ La temática de *Narcos: México* en sus dos entregas, cuenta la historia de lo que podríamos denominar los orígenes de la dinámica del crimen organizado (énfasis en el narcotráfico) que nuestro país resiente hoy. Mientras que la primera entrega reveló el *affaire* Camarena y la caída de personajes como Miguel Ángel Félix Gallardo y Rafael Caro Quintero, la segunda relata la dispersión de los cárteles mexicanos derivada de

países como el nuestro, asolados por los severos conflictos de la violencia, el crimen organizado y la inseguridad, hoy se ven directa e indisolublemente ligados a dichas problemáticas, como si ellas fuesen 'lo único' presente en su devenir diario, hecho que conduce a ciertas audiencias a obtener una visión maniquea e incompleta de lo que son las naciones latinoamericanas en toda su complejidad. El impacto visual de estas producciones y su exposición mediática global, han llegado a hacer que públicos internacionales -en general poco relacionados con las realidades históricas de nuestras naciones-, obtengan una percepción equívoca y limitada de nuestras realidades sociales, debido a que su visión suele ser tercerizada por aquello que ven en narcoseries y otras producciones de este corte. Dependiendo de la lejanía cultural de ciertas naciones con respecto a la nuestra, algunos extranjeros reportan, por ejemplo, percibir a México poco menos que como un sitio casi de horror, donde figuras como *el Chapo* Guzmán podrían aparecer en una esquina de cualquier ciudad mexicana para atacar ciudadanos *a diestra y siniestra*.¹¹

Todo lo anterior me condujo a ejecutar un análisis de estas nuevas percepciones mediáticas presentes no solo en opiniones de extranjeros, sino sobre todo, en las de nosotros como mexicanos, para comprender desde lo conceptual y lo etnográfico cómo las concepciones sobre nuestro país han ido transformándose a la luz de sus cambios sociales, impactados fuertemente por los vicios sistémicos ya referidos que se hallan rígidamente enquistados en nuestro aparato de Estado. Asimismo, la esfera de lo comunicacional, que en nuestros días cobra cada vez más centralidad en la vida cotidiana, impulsa un necesario análisis sobre la posible *apropiación* o *afectación* que en ciertos segmentos de la audiencia, puedan llegar a tener estos contenidos trasgresores, buscando analizar si es que -previo cumplimiento

la captura del propio Félix y la disolución del cártel de Guadalajara; asimismo, se centra en temas como el ascenso de Amado Carrillo Fuentes al liderato del cártel de Juárez, la cuota de impunidad y complicidades políticas presentes en la década de los 90' denunciadas por la prensa, y en la dinámica de luchas intestinas que engendró la falta de una fuerza de contención entre grupos delictivos.

¹¹ He de decir que en gran medida, la investigación de la cual emana mi trabajo fue instigada por múltiples opiniones que recibí sobre mi país al haber estado residiendo en Abu Dhabi, la capital de los Emiratos Árabes Unidos desde 2019. De aquella estadía, recupero el siguiente aserto. Un ciudadano emirati, al saber que soy mexicana, me externó en medio de una charla casual: 'Yo quisiera ir a Mexico algún día, pero sé por *Netflix* que ahí vive *el Chapo*, así que planeo llevarme un arma y mucho dinero, ya que puede ser peligroso si no voy preparado' (*sic*). Tras el *ex abrupto* y la estupefacción que tal afirmación me provocó no solo como historiadora, sino como mexicana, mi investigación antropológica comenzó a gestarse.

de ciertas condiciones de posibilidad- dichos productos mediáticos logran instigar a la acción.

LA ESFERA CONCEPTUAL

Establecido lo anterior, desde la esfera conceptual considero que *representación social*¹² (Serge Moscovici), *imaginarios* (Cornelius Castoriadis) y *ritual de aflicción* (Víctor Turner), articulados con otros conceptos que se revisarán en lo sucesivo, resultan operativos para trazar un derrotero analítico que pueda coadyuvar al estudio del impacto que, en la actualidad, considero que tienen contenidos como las narcoseries. Como refería, a través de la *pantalla global*,¹³ estas producciones impulsan percepciones incompletas sobre nuestro país que se ven exclusivamente ligadas a los fenómenos de la violencia exacerbada, cada vez más ‘convencional’ para los actuales parámetros de la sociedad mundial.

Desde mi perspectiva, la mediatización y *espectacularización* de la transgresión presente en estos contenidos no solo ha *normalizado* una serie de fenómenos violentos, sino que, además, el hecho de percibir imágenes de figuras criminales sumamente ‘exitosas’, podría instigar -como ya se ha sugerido, si son reunidas una serie de condiciones históricas y sociales de posibilidad en ciertos grupos de espectadores-, a la acción real: Es decir, que buscando alcanzar itinerarios aspiracionales que presentan a traficantes y otros criminales como modelos de triunfo (cuyo poder rivaliza incluso con el de funcionarios y políticos con quienes celebran componendas y pactos) y percibiendo además el que dichas figuras son *representadas* mediáticamente como personajes cuyas dinámicas de vida han estado siempre signadas por la pobreza y la escasez dada su extracción social menesterosa (hecho que ha llevado a que hayan obtenido por vía ilegal lo que por la legal no consiguieron), los convierte no solo en sujetos de virtual encomio,

¹² Moscovici define representación social como ‘El sistema de valores, nociones y prácticas que proporciona a los individuos los medios para orientarse en el contexto social y material. [...] Las representaciones sociales se forman espontáneamente a través de las experiencias personales, del conocimiento del mundo y de la información que se obtiene a través de la cultura, la educación y la comunicación, entre otras fuentes. [...] Es un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, y se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios.’ Serge Moscovici. *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires, Huemul, 1979, p. 18.

¹³ Véase Gilles Lipovetsky y Jean Serroy. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona, Anagrama, 2009.

sino incluso en figuras *modelo* para ciertas audiencias en condiciones precarizadas.

Por ende, considero que la *representación social* de figuras criminales promovida desde estos contenidos genera atmósferas mentales poderosas que, a través de lo simbólico, encuentran una condición operativa que se aloja en imaginarios sociales más amplios. Para Moscovici, creador del concepto, la *representación social* encarnaba una condición de flexibilidad, pues en su devenir cambiante, una *representación* es capaz de transformar parámetros de convivencia. Los sistemas de comunicación son capitales para la creación y recreación de las representaciones sociales, cuyas dimensiones son la cognitiva, la simbólica (fenómenos que adquieren significado y pueden ser transmitidos a través de las relaciones sociales habituales) y la evolutiva. Moscovici refiere que la generación de una representación social se ejecuta siempre del mismo modo: Los individuos seleccionan aspectos significativos de su entorno, los ‘retiran’ del contexto original, los organizan en modelos mentales que consideran operativos en la vida social y finalmente, estos últimos se reintegran en la cultura a través de prácticas sociales aceptadas que, a fuerza de repetición, llegan a normalizarse. Por ende, una representación social constituye un modelo no solo interpretativo, sino también operativo en la realidad.

De esta manera, colijo que las ‘historias de éxito’ de narcotraficantes y otros criminales, se perciben por ciertos espectadores actualmente como derroteros de subsistencia válidos, minimizando las implicaciones referentes a inseguridad y fugacidad en que se desarrollan sus vidas dadas las actividades a que se dedican. Este hecho se inserta, a su vez, en una realidad mundial que apela cada vez con mayor pujanza a la autorreferencialidad y al hiperindividualismo por sobre toda relación social, y que impulsa experiencias de goce en la inmediatez -amén de lo efímeras que puedan ser- como condiciones privilegiadas para lograr la autorrealización, sin importar los costos implicados en su consecución. Esto último, insisto, puede presentarse abrevando del ánimo aspiracional de gran cantidad de espectadores insertos en sectores sociales que difícilmente pueden alcanzar los objetivos que encarnan estos ‘modelos de triunfo’ (las figuras criminales) presentados en las narcoseries.

Sobre esta misma línea, considero también que dicha *representación social mediática* del agente transgresor (que además hace uso del embellecimiento físico y de la *romantización* de sus acciones, en total contraste con los fenotipos y talentos de los criminales reales a quienes representa), delibera-

damente echa mano de la explotación de los flagelos sociales ya aludidos¹⁴ que, lejos de ser retratados desde su natural cariz negativo, brindan la idea al espectador de que son medios válidos para alcanzar fines en un panorama global que, cada vez más frecuentemente, encuentra menor temor ante consecuencias y/o represalias de multiplicidad de hechos, incluyendo acciones ilícitas. La idea de que estas figuras delictivas puedan operar no solo en total impunidad, sino en contubernio expedito con personajes en las esferas gubernamental, judicial y policial, así como el que hagan uso de la *teatralización* de la violencia desmedida para engendrar temor en rivales y competidores ejerciendo dominio mediante el oprobio y el miedo (además de que en tal itinerario de arbitrariedades alcanzan un estatus económico conveniente merced la ilegalidad de sus acciones), conduce a que tal *representación* del criminal opere de forma más ‘normalizada’ en la sociedad y se incruste en la cotidianidad de múltiples *imaginarios sociales*, despojando así a la acción delictiva de su condición intrínsecamente transgresora. Todo esto ocurre en tanto que, en oposición al criminal, se encuentra un Estado inoperante, estulto y rapaz que, antes que salvaguardar la ley y ejercer su aplicación, se ve disminuido ante los embates de sus propias (in)acciones, traducidas en las complicidades clandestinas -o a veces, expeditas- celebradas con los criminales, de quienes obtienen una enorme cuota de beneficios económicos para su peculio, vía la corrupción.

Por otro lado, el concepto de *imaginario*, retomado principalmente de las propuestas de Cornelius Castoriadis y de Gilbert Durand, provee otro elemento analítico de abordaje del fenómeno en cuestión. Particularmente, la conceptualización sobre *imaginario instituido e instituyente* enunciada por Castoriadis, permite comprender cómo los fenómenos que se alimentan de representaciones sociales (y que a través del tiempo se convierten en prácticas, ideologías y concepciones operativas en el entorno), se fueron alojando antes en el terreno del *imaginario*, logrando afianzar ahí su condición de posibilidad de *acción en la realidad* para volverse ‘significaciones imaginarias sociales que conforman la psique de los individuos y crean una representación del mundo’.¹⁵ Contrario a la idea generalizada de que toda aquella noción que se aloja en *el imaginario* es enteramente subjetiva y pertenece solo al terreno de ‘la imaginación’ (entendida ésta como algo fantasioso), Castoriadis considera que la subjetividad misma es creadora de sentido, y por ende, es legítima para valorar construcciones sociales que emergen de ella y toman forma en la realidad.

¹⁴ Violencia y narcotráfico, así como otros géneros de criminalidad.

¹⁵ Cornelius Castoriadis. *El imaginario social instituyente*. Zona Erógena núm. 35, 1997. p.9.

En tal tenor, los dos tipos de imaginarios que Castoriadis sugiere apelan a su funcionalidad y significación. Si el imaginario *instituido* puede ser interpretado como aquel que es 'racional', formal o instrumentalmente planeado, el *instituyente* es aquel que es un *magma de significaciones*; que se presenta como transgresor, dinámico y creador. Por tal motivo, relacionando este par de conceptos con los aspectos presentes en mi trabajo, considero que (desde la perspectiva de la oposición de las figuras *protagonista-antagonista* o *héroe-villano* en los contenidos de narcoseries), el imaginario *instituido* podría ser relacionado con la figura del Estado, sus regulaciones y normas; una figura de poder que -se supone- representa legitimidad y todo aquello que se encuentra dentro de la legalidad. Sin embargo, como es evidente, en una sociedad como la nuestra esa figura *instituida* ha perdido fuerza merced sus propias (in)acciones y deméritos, traducidos sobre todo en abusos de poder que abrevan de los mencionados vicios sistémicos. Por ende, ante el virtual vacío que deja su renuncia a ser el rector de la sociedad, el Estado va siendo rebasado lentamente por otros imaginarios que intentan *instituirse* como sólidos y abarcadores, buscando quizá agotarlo¹⁶ (aunque su naturaleza pueda ser infractora en sí, como es el caso de la de los criminales). De esta suerte, y aunque se antoja complejo que la figura del Estado -aún con todos sus bemoles- esté por desaparecer totalmente, sí es notorio que en la actualidad ve no solo contrariado su actuar, sino que resulta fuertemente interpelada por esas otras *instituciones sociales* que podrían intentar agotarla. Considero que hoy en día la narcocultura es una de ellas, dada la proliferación de productos culturales como las narcoseries, que se traducen tanto en visiones del mundo, como en gustos en común, en discursos divergentes o en pautas identitarias que, finalmente, impactan en acciones sociales que han logrado que sus miembros formen *comunidad* a través de una serie de códigos que los relacionan entre sí, a partir de la 'naturalización' de lo transgresor y lo delictivo en varios niveles.

ARTICULANDO: HÉROES, VILLANOS Y LA PRECARIZACIÓN SOCIAL EN MÉXICO

Habiendo expuesto lo anterior desde la esfera de lo teórico, a continuación ofrezco el análisis ejecutado en mi trabajo y algunas derivaciones que confirman estos dichos a la luz de lo etnográfico. En primera instancia, realicé

¹⁶ Véase Ignacio Riffo-Pavón. *El imaginario: revisitando la obra de Gilbert Durand*. Imago-nautas 13, pp. 91-110, 2019. Universitat Autònoma de Barcelona. El autor recupera la noción durandiana de que los imaginarios, en el curso de los tiempos, tienden a agotarse o a ser desplazados por otros después de aproximadamente, 135 años.

un análisis sobre la que, considero, es una *recolocación* o una *inversión* de las figuras del *héroe* y del *villano* desde la perspectiva del melodrama clásico aplicada a la temática de las narcoseries. Abundo en el hecho de cómo las audiencias perciben hoy a la figura transgresora del traficante o criminal como la del *nuevo héroe*, mientras que, tradicionalmente, había sido siempre graficada como la del villano. En oposición a ella, todo lo que representase la legalidad, 'el bien' o la justicia -características encarnadas tradicionalmente por agentes de la ley o por el Estado mismo-, hacían que se concibiera a este último como la figura heroica que, justamente a través del largo brazo policial y de otras fuerzas del orden, no solo salvaguardaba el bienestar de los ciudadanos, sino que se elevaba como el gran regulador de los códigos de comportamiento de la sociedad entera, rigiendo sus destinos.

No obstante, dado lo referido hasta el momento, puedo argumentar que existen una serie de condiciones sociales, políticas y antropológicas propias de la modernidad global así como de elementos estructurales de tipo local en México, que hacen que aquel tradicional binomio de figuras antitéticas hoy se vea reformulado en las narcoseries, contraviniendo las lógicas del melodrama típico y colocando actualmente en el papel del villano al otrora héroe, y viceversa.

Para efectos de lograr el aterrizaje del anterior esbozo, inicialmente me ayudé de la narcotelenovela *El Señor de los Cielos* siguiendo el texto de la académica Ainhoa Vásquez¹⁷ a este respecto. Asimismo, ejecuté mi propio análisis de contenido sobre la producción *Narcos: México volumen 3* (Netflix, 2021), lo que me permitió abordar los fenómenos del narcotráfico y de la colusión política en nuestro país como elementos que perfilan esta permutación de las figuras de los narcotraficantes como héroes y la de funcionarios y gobernantes como villanos. El rastreo de aspectos iterativos que lograran constituirse en *categorías* referentes a estas temáticas, me permitió identificar e interpretar de manera mucho más precisa las diversas percepciones que los espectadores obtienen de ésta y otras narcoseries, hecho que se corresponde con algunos elementos conceptuales señalados: *Representación social e imaginarios* articulados con otras nociones como *arquetipo*, *anomia*, *héroe-villano*, *espectacularización*, *vicios sistémicos* y otros conceptos que he logrado rastrear en esta producción. Asimismo, dicho análisis supuso la tarea elemental de permitirme conocer otros datos formales sobre esta tele-serie, además de probar el aterrizaje de ciertos aspectos que coadyuvan

¹⁷ Véase Ainhoa Vásquez Mejías. *La villanía heroica de El Señor de los Cielos en la lucha contra un Estado anómico*. Universidad de Medellín, Colombia, Revista Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación, vol. 13, núm. 25, julio-diciembre, 2014.

igualmente a la inteligencia de todo el entramado visual que presentan las narcoseries y que trastoca las lógicas tradicionales de los relatos habituales sobre acción y violencia.

Finalmente, además de echar mano de un breve análisis *netnográfico* de espacios web como foros, blogs y sobre todo, opiniones vertidas en plataformas como *YouTube* por espectadores que siguen estos contenidos, se ejecutaron dos rondas de encuestas que fueron aplicadas a audiencias nacionales sobre las percepciones que obtienen de los contenidos en cuestión, con la finalidad de conocer no solo las implicaciones de éstas, sino su posible ubicación, dentro de tres grandes universos. Uno, el que se refiere a las probables ligazones o disociaciones que los espectadores puedan inferir de los fenómeno *reales* del narcotráfico, la violencia y la impunidad, en relación con el *ficcionalizado* presente en las series. Dos, el de si los espectadores coligen que tales contenidos pueden llegar a incidir en el comportamiento de algunos grupos de población mexicana para ser reproducidos en la realidad; y tres, el de si consideran que lo presentado en las narcoseries es una especie de modelo de aspiración para ciertos grupos de espectadores, y porqué. Se indagó de igual manera sobre otros aspectos relativos a la relación *cuasi directa* que suele establecerse recientemente entre nuestro país y personajes traficantes de drogas¹⁸ merced estos contenidos. Asimismo, se inquirió también sobre la posible conexión que los espectadores mexicanos pueden encontrar entre personajes presentes en narcoseries actuales y algunos otros que lo han estado a lo largo de nuestra historia cinematográfica nacional.¹⁹

¹⁸ Véase *Narcocultura y comida, así ve el mundo a México. Estudio realizado por la Universidad Iberoamericana Campus Ciudad de México*, 14 de Septiembre, 2016. Recuperado de: <https://ibero.mx/prensa/narcocultura-y-comida-asi-ve-el-mundo-mexico>. A este respecto, el investigador César Villanueva, encargado del estudio en cuestión, refiere que: 'Entre los símbolos culturales mexicanos más buscados está la culinaria mexicana, empezando por el taco, el chile y el tequila, a los que siguen temas como las culturas azteca y maya, la Virgen de Guadalupe y el Día de Muertos [...] [Sin embargo, también abundó]: «Sorprende que por vez primera se incorporó al top ten del periodo estudiado, la narcocultura y sus asociaciones con canciones, videos y parafernalia de violencia, dinero y poder»'.

¹⁹ Como ya se ha señalado, el ejercicio etnográfico se perfiló a través de dos rondas de encuestas referentes a estudios de audiencias. Se les diseñó con la intención de conocer las percepciones mediáticas en torno a contenidos temáticos de narcoseries, que involucran violencia, narcotráfico y transgresión presentes en televisión abierta, de paga, DVD y *streaming*. El primer instrumento fue aplicado en población mexicana y extranjera sin restricción de edad, ocupación o sexo, e igualmente sin restricciones en cuanto a la condición socioeconómica de los encuestados. Se interrogó a 185 participantes de forma digital sobre imágenes o conceptos que relacionen con nuestro país y con su

No obstante, previo al análisis de esta inversión de los roles *héroe-villano* en los contenidos en cuestión, ofrezco un posicionamiento analítico que busca complementar el abordaje de las generalidades sobre estas producciones, así como brindar algunas nociones sobre las percepciones mediáticas que obtienen las audiencias nacionales a propósito de estos contenidos visuales.

Particularmente, en ambas entregas de la producción *Narcos: México* (Netflix, 2018 y 2021), se señala la responsabilidad directa del Estado mexicano en la actual guerra entre grupos delictivos dadas sus añejas ligas con ellos, aderezándose este hecho con el crónico desinterés que los funcionarios públicos han mostrado por los problemas nacionales durante largo tiempo y cuya resolución inmediata debiera ser su tarea capital. Otro aspecto abordado en las narcoseries es la transgresión como un aspecto 'válido' de recuperar y de ejecutar por los protagonistas, debido justamente al hecho recién mencionado: Que quienes en teoría debieran hacer cumplir y salvaguardar la ley dadas sus posiciones políticas, son los primeros que la

gente, además de sus preferencias mediáticas sobre contenidos seriales en plataformas de *streaming*, DVD y/o TV abierta o de paga. También se les inquirió sobre el serial actual de historias de narcotraficantes con la finalidad de comprobar si es que estas imágenes mediáticas (tergiversadas, espectacularizadas, exageradas, glorificadas, romantizadas, o idealizadas) sobre el tema, se relacionan directa y/o casi exclusivamente con México o con su realidad, es decir, si es que un mayor número de espectadores pueden señalar al narcotraficante como un referente actual de nuestro país. Por su parte, el segundo instrumento se aplicó exclusivamente en población mexicana sin restricción de condición socioeconómica, ocupación, sexo o edad (aunque los grupos etarios de los informantes se localizó entre los 17 y los 65 años cumplidos, como promedio). El ejercicio fue realizado en el espacio público de una colonia popular del sur de la Ciudad de México. Se interrogó a 35 participantes de forma presencial, sobre sus preferencias mediáticas sobre contenidos seriales que contengan las temáticas de narcotráfico, transgresión, violencia, crimen y corrupción en México en plataformas de *streaming*, DVD y/o TV abierta o de paga. También se les inquirió sobre las representaciones sociales que perciben en las figuras de los narcotraficantes y criminales, así como la manera en que ven representado al gobierno y al Estado, y si estas formas de captación televisiva llegan a arraigar y de qué forma, en sus imaginarios sobre estas problemáticas. Se buscó también encontrar un hilo conductor entre los personajes que han representado la transgresión en la producción televisiva y cinematográfica nacional a partir de la segunda mitad del siglo xx, y los que producciones como *Narcos: México*, en sus dos entregas, presentan ahora mismo. En virtud de lo anterior, y dado que este espacio es insuficiente para la presentación total de los resultados de mis instrumentos etnográficos, tanto el análisis de contenido de *Narcos: México volumen 3* como ambas rondas de encuestas, pueden consultarse en: Celina Daniela Muñoz. *Elegía del esplendor nacional. Espectacularización de la violencia y el narcotráfico en México a través de la pantalla global: El caso de las narcoseries*. Tesis de Maestría en Ciencias Antropológica ENAH-INAH, México, 2022. p. 311 y ss.

‘puentean’, desprecian y desconocen. Se colige, pues, que los funcionarios públicos -sin importar su nivel- son otro género de criminales, pero criminales al fin, que logran librar los castigos que los demás agentes disruptores del orden social no pueden salvar, ya que -como sugiere el sociólogo Luis Astorga en sus múltiples trabajos sobre el narcotráfico en México-, el ‘poder’ de los criminales no se constituye en uno ‘paralelo’ al del Estado, sino en uno supeditado a él.

De este modo, encontramos que en ambas entregas de esta producción se presenta a la clase política mexicana como depositaria de una serie de prebendas de las cuales se vale para librar castigos, justamente por estar resguardada en posiciones de poder que resultan más seguras y menos visibles a ojos de la opinión pública. Por ende, las acciones de los políticos corruptos se presentan como aún más perniciosas que las de los propios delincuentes, toda vez que las parapetan tras la careta de la legalidad y del respeto a las instituciones, cuando -insisto- al igual que los criminales, se dedican a violar la ley pero desde las propias entrañas del sistema. Tal hecho, evidentemente, no está en absoluto alejado de la realidad nacional en el curso de su historia.

Ejemplos como los referidos, presentes en la temática de las narcoseries en general, permiten percibir cómo para el espectador contemporáneo la línea entre las fórmulas binarias tradicionales *bueno-malo*, *permisible-no permisible*, *legal-ilegal*, *justificable-no justificable* y un largo etcétera, se vuelven enteramente difusas, hecho que puede redundar -además de en una entera confusión de percepciones en varios niveles- en un nulo respeto por la ley, impactando todo ello en una franca *apología del delito*²⁰ que se ve coronada, además, por una suerte de *glamourización* de las actividades criminales, que se vuelven ‘válidas y justificables’ por los beneficios que proveen: El enriquecimiento súbito, el éxito material, el ejercicio del poder y el dominio de otros, etcétera.

²⁰ Con el fin de aquilatar lo alarmante de este hecho, sugiero se consulte la nota «*Mi hijo sólo salió a robar como todos los días y me lo mataron: La madre de un ladrón muerto pide justicia.*» Clarín Internacional, Redacción, 29 de marzo, 2022. Como es patente en esta nota del diario español, actos de sí transgresores como el robo, el ultraje o el asalto, paulatinamente van dejando de ser percibidos como intrínsecamente reprobables por buena parte de la sociedad, debido, tanto al abordaje mediático (que con cariz de justificación, pero sobre todo, de *normalización*, despoja a los perpetradores de semejantes hechos delictivos de su condición criminal), como al vacío de poder que supone el abandono del Estado como rector del orden social en múltiples naciones latinoamericanas. Ambos elementos, articulados, contribuyen decisivamente a perpetuar cada vez con más frecuencia esta serie de hechos enteramente lesivos para la sociedad.

LAS NARCOSERIES ACTUALES

Como ya he señalado, una vez que el narcotráfico saltó a la palestra (mediática, sobre todo) en los años 80' del siglo pasado merced el *affaire Camarena* y dio visibilidad a los primeros *capos* mexicanos, comenzó a desarrollarse toda una parafernalia que involucró no solo la plena indagatoria sobre las vidas de estos individuos tras sus capturas, sino también un anómalo ejercicio que destinaría sus esfuerzos -como lo hicieran en un principio localmente los corridos- a crear otro tipo de historias a partir de estas figuras criminales, cuyas vidas se verían adornadas de grandilocuentes elementos ficcionales. De esta suerte, de los corridos convencionales surgirían los narcocorridos, y tiempo después, el 'movimiento alterado';²¹ de los reportajes y de la cobertura periodística, nacería la *narconarrativa*; y finalmente, la cinematografía nacional sería a la vez liza y testigo del popular *narcocine* mexicano de los años 80',²² del cual derivaría más tarde el exitoso formato *videohome* sobre figuras delictivas en la modalidad *ultrabarata* del 'cine de explotación' actual.

En plena inteligencia de lo anterior, debe referirse entonces que, como producto mediático, la narcoserie es un formato episódico cuya línea ar-

²¹ El *movimiento alterado* es una de las vertientes más explícitas y violentas de los narcocorridos. Se les llama también 'corridos enfermos' y se gestaron en Sinaloa, para consolidarse después en California. Las temáticas son referentes a los cárteles, la violencia explícita o los *capos* de la droga. Algunos de sus representantes son cantantes como *El Komander*, *Los Buchones de Culiacán*, *M1*, *Los Buitres*, *Larry Hernández*, *Los Buknas de Culiacán*, entre otros. Véase Tanius Karam Cárdenas. *Mecanismos discursivos en los corridos mexicanos de presentación del 'Movimiento Alterado.'* Revista Anagramas, Rumbos y Sentidos de la Comunicación, vol.12 no.23. Medellín, Colombia, Julio-Diciembre, 2013.

²² Representantes de este género cinematográfico los tenemos desde las primeras entregas del *chili western* nacional (alrededor de los años 70' del siglo XX) que dio paso al cine puramente 'ranchero'. Sin embargo, el tránsito continuaría hasta lo que en los años 80' comenzaría a denominarse *narcocine*, signado por las temáticas del narcotráfico, la migración de connacionales hacia Estados Unidos y los personajes que, con cariz de leyenda, eran lanzados a la fama por agrupaciones de música regional como *Los Tigres del Norte* en sus composiciones musicales. El *narcocine* mexicano era filmado en formato comercial para consumo de las audiencias mexicanas en salas nacionales; sin embargo, considero que era mucho más cercano a la factura del cine *serie B* o *de bajo presupuesto*, no solo por la carencia de pericia factual de los realizadores con respecto al lenguaje cinematográfico, sino por el consecuente humor involuntario muchas veces presente en las producciones. Ejemplos de ello los encontramos en las emblemáticas cintas de los hermanos Almada o en las de Lola 'la Trailera', por ejemplo. Tiempo después, dada la progresiva decadencia del cine nacional, comenzaron a filmarse historias del mismo corte con tramas aún más inverosímiles, específicamente en formato *videohome*.

gumental es el narcotráfico en sí y todo lo que de él se desprende (en esto, arguyo, difiere de la narcotelenovela, la cual 'rodea' o adereza historias puramente melodramáticas con el tráfico de drogas). Por su parte, los ritmos de las narcoseries son vertiginosos, sus lenguajes poco rebuscados y directos, altisonantes y transgresores; se recupera en ellas *lo infractor* como una especie de 'valor' digno de rescatar y se hace clara apología del delito, llevándonos, como espectadores, a percibir las acciones criminales como menos dañinas de lo que en realidad son.

Omar Rincón, estudioso del fenómeno de la narcocultura en Colombia, refiere sobre el formato de la narcotelenovela que 'no existe moral dignificante en las historias',²³ y yo recupero su aserto pues considero que ello ocurre también en las narcoseries. Aspectos como el poder, la competencia, el dominio, la crueldad y la venganza se recobran como elementos estructurales en estas producciones, aunque pude comprobar que tales aspectos han estado presentes -con niveles de dilución-, igualmente en multiplicidad de producciones cinematográficas nacionales referentes a dicha temática.²⁴

Asimismo, con frecuencia he señalado en mi trabajo que una de las características más acusadas de abordaje fílmico de las narcoseries responde al hecho de que guionistas, realizadores y productoras han ido dejando de lado la creación de personajes originales, limitándose solo a 'explotar' las que -según ellos- son las 'vidas reales' de los traficantes y criminales (mexicanos, o latinoamericanos en general), en su 'eterna lucha' (y/o contubernio, según sea el caso) con los gobiernos en turno. Así, dichos productos seriales les reportan actualmente ganancias millonarias a las gigantescas productoras al hacer aprovechamiento y exhibición de los excesos del narcomundo a todos niveles, pero *recolocando*, como ya he apuntado, la figura transgresora del otrora villano como la del actual héroe, noción que se expondrá con mayor detenimiento en lo sucesivo.

De este modo, tenemos grandes producciones como las aludidas *Narcos* (Netflix, 2015) y *Narcos: México* (entregas 2 y 3, Netflix, 2018 y 2021), además de contenidos similares como *El Chapo* (Netflix, 2017), *Escobar, el patrón del mal* (Caracol Televisión, 2012), *Breaking Bad* (Netflix, 2008) o *Prófugos* (HBO, 2011). Estas teleseries, entre muchas más, se han posicionado en el gusto del público presentando historias que invierten la tradicional ecuación de lo exhibido en el cine tradicional de 'buenos contra malos' y en el melodrama clásico. Como igualmente he asentado, se recupera la infamia (y todo

²³ Omar Rincón. *Amamos a Pablo, odiamos a los políticos. Las repercusiones de «Escobar, el patrón del mal.»* Bogotá, Revista Nueva Sociedad, núm.255, ene-feb, 2015. p. 95-96.

²⁴ Véase Muñoz, *op.cit.*, pp. 227-249.

lo que le es correlativo) como el hilo conductor de las producciones, donde hacer alarde del quebrantamiento de la ley, al parecer es hoy sinónimo de ejecutar una especie de hazaña y no de cometer un acto delictivo.

En relación con lo mencionado, resulta insoslayable referir que en las narcoseries se buscan toda clase de salvoconductos para justificar las acciones de los traficantes en contraposición con las de gobernantes y funcionarios públicos, a quienes se representa como individuos carentes de toda credibilidad, respeto y confianza; corruptos en demasía, capaces de venderse al mejor postor y que, actuando desde un falso halo de legitimidad y de moralidad, pactan veladamente con los propios hampones, de los cuales obtienen dinero, poder y dominio de otros. De este modo, en las representaciones mediáticas en cuestión, los ánimos criminales de gobernantes y políticos no distan mucho de los de los traficantes de drogas. Además, los primeros poseen una ligera ventaja sobre lo segundos: Hacen acopio de las fuerzas del Estado cuando obra la necesidad, es decir, cuando delincuente está punto de desenmascararles, extorsionarles o amenazarles. El uso de las diversas policías, de las Procuradurías y de otras instituciones del Estado, les da a los funcionarios una ventaja competitiva sobre *los narcos*, que son catalogados como criminales *per se* dadas las actividades ilegales que ejecutan a ojos vistas.

En este tenor, como ya señalaba, considero que las tramas -sobre todo cinematográficas- de fines de los años 70' y hasta los 90' del siglo XX en nuestro país (sobre policías, 'justicieros' y 'vengadores populares' que se enfrentaban a narcotraficantes y otros delincuentes) fueron 'evolucionando' hasta encontrar en las actuales narcoseries un reducto mayor en términos de *rating* que, aún con la presencia cada vez más clara de la violencia y del crimen que lesionan el tejido social de Latinoamérica (y en el caso que nos ocupa, el de México), tal no es óbice para que las audiencias se sientan cada vez más identificadas con ciertas prácticas de traficantes y otros delincuentes, sobre todo en países económica y socialmente polarizados como el nuestro.

Esta identificación correlativa *espectador-contenido* se gesta a través de aspectos que pueden resultar -como ya he apuntado- atractivos para grupos vulnerables de la sociedad, en virtud de las expectativas de vida que las narcoseries generan. Aunado a esto, es interesante reflexionar también sobre el hecho de que, debido a la amplia proyección mediática que implica comercializar tales producciones en plataformas de *streaming*²⁵ mediante el

²⁵ Actualmente, encontramos nuevas series realizadas por productoras internacionales que, probado el éxito de *Narcos* y de *Narcos: México*, principalmente, apuestan por la misma temática en productos (algunos de ellos con mayor tendencia hacia el abordaje

ya aludido género del *docudrama* o de la *docuserie*, su influjo es mucho mayor que en años anteriores, con lo cual también audiencias internacionales han cobrado franco interés por seguir las *historias de los narcos*, hecho que innegablemente los hace relacionar a nuestro país de forma casi directa con tal fenómeno.

De este modo, las narcoseries, al ser contenidos que involucran la transgresión, la violencia desmedida, el lenguaje coloquial y las tramas trepidantes para captar audiencias de todas las edades, también se han constituido en narrativas audiovisuales que resultan altamente atractivas para grupos de jóvenes espectadores con pocas oportunidades de ascenso social. Por ende, analizo a continuación cómo las imágenes y representaciones presentadas por las narcoseries se han constituido en poderosos emisarios de una serie de *efectos colaterales* que, antes que evitar la potencial participación de ciertos sectores de la audiencia en condiciones de precariedad social en una dinámica de ilegalidad como es el crimen organizado, pueden animarles, directa o indirectamente, a desear insertarse en esa amplia maquinaria.

Sin embargo, es evidente que no todos los espectadores de narcoseries y de contenidos de este corte cuentan con los mismos referentes de realidad. Además, hay que tener en cuenta que múltiples productos mediáticos no siempre logran sedimentar en 'suelo' que no resulte 'fértil' para su recepción; es decir, que *lo visto en televisión* puede o no llegar a cuajar en los *imaginarios* de las personas para conducir necesariamente a la acción,²⁶ por

documentalista e incluso, con tintes de especial noticioso) como son: *Capos de la droga* (Netflix, 2018); *Entre los verdaderos narcos* (Netflix, 2018); *Narcoworld*, (Netflix, 2019); *Los más buscados* (Netflix, 2020); o *Somos* (Netflix, 2021). Asimismo, encontramos en otras plataformas como *Amazon Prime Video* series originales como *The last narc* (Amazon Prime, 2021) que aborda en franco tono de *via crucis* la historia del agente de la DEA, Enrique *Kiki* Camarena, su captura y posterior asesinato.

²⁶ En este sentido, la conceptualización contenida en la obra de Clifford Geertz sobre el sistema de símbolos que conforman un *patrón cultural* (como la religión), comporta modelos *de* y modelos *para*. Los primeros entrañan la naturaleza de cómo es el mundo, cómo 'son' los hechos desde un punto de vista objetivo; son ejemplos de lo intrínseco, de lo dado. Por otro lado, los *modelos para* nos muestran cómo vivir, nos instruyen sobre cómo comportarnos en diversas situaciones sociales. Toda esta diferenciación, que es clave en su multicitada propuesta etnográfica de 'descripción densa', puede brindar un elemento de análisis desde la condición *interpretativa* propia de los espectadores de contenidos como las narcoseries. Dado que, antropológicamente hablando, lo destacable para la investigación social desde el foco semiótico son las *significaciones* que dan los grupos sociales a sus universos comunicativos, es interesante analizar cómo el *modelo de* el narcotraficante se nos presenta como figura disruptiva, transgresora y criminal, mientras que como *modelo para*, supone un cauce alterno de medios para alcanzar ciertos fines, sobre todo, el éxito económico amén de la posible fugacidad de su

lo que no suscribo tajantemente a la premisa de que las narcoserries sean, *per se*, productos que compelan directamente a las personas a actuar para convertirse en traficantes de drogas, en políticos corruptos o en asesinos a sueldo. Para ello, se requeriría ese 'suelo fértil' al que hago referencia, entendido como un medio social favorable en el cual las *representaciones sociales* captadas visualmente logren ser recreadas, pero sobre todo, reforzadas por un círculo o ambiente social propicio para su potencial ejecución.

Al respecto, el académico Valerio Fuenzalida, teórico del fenómeno de la *apropiación* social de contenidos televisivos como las telenovelas, acota mi percepción, refiriendo que:

La teoría del aprendizaje social a través de modelos exhibidos por la televisión es extremadamente rudimentaria; supone que el modelo afecta mecánicamente como aguja hipodérmica sobre una audiencia pasiva e inerte, la cual incorpora todo estímulo a la cual se ve expuesta. En la realidad, la baja adopción de las conductas exhibidas muestra que esta modelación mecánica no ocurre. Las conductas son muy resistentes al cambio porque se aprenden y se reproducen socialmente y se internalizan en hábitos. Las conductas se sustentan en redes de interacciones sociales (familia, religión, grupos sociales, cultura, prácticas políticas, profesionales, etc.). A menudo sucede que una persona actitudinalmente acepta una nueva conducta como mejor y deseable, y sin embargo no la adopta en su vida diaria (o la abandona al poco tiempo) por falta de sustento en la red de interacción cotidiana.²⁷

experiencia en el mundo, merced los delitos que comete al enfrentarse a la ley. Por ende, como he referido a lo largo de este trabajo, es notorio que una serie de segmentos de audiencia -previa reunión de ciertas condiciones de posibilidad- tienden a leer en la figura criminal un *modelo para*; el cual, como refiere Geertz, puede servir como elemento 'instructor' de comportamientos.

Considero, en este entendido, que las estructuras culturales ofrecen una doble función; ajustando esta conceptualización a mi propuesta, colijo que los *modelos* de dan sentido objetivo a la realidad social al ajustarse a ella, y al mismo tiempo, los *modelos para* la modelan según premisas culturales (particulares o grupales), con el fin de que puedan *operar como* referentes de realidad, habiendo partido, inicialmente, desde un *imaginario*. La correspondiente congruencia entre ambos modelos hace que a la postre, sea posible no solo vincularlos sino hasta superponerlos, generando una estructura simbólica compleja (y operativa) con diversos fines. Para abundar en los conceptos referidos, véase Clifford Geertz. *La interpretación de las culturas*. (Capítulo IV, «La religión como sistema cultural»). Barcelona, Gedisa, 1973.

²⁷ Valerio Fuenzalida. *La apropiación educativa de la telenovela*. Santiago, Estudios de Audiencia y Recepción en Chile. *Diálogos de la comunicación*, 2005. p.7.

En este entendido, si bien es cierto que como señala Fuenzalida, la recepción de *lo visto* en televisión no siempre resulta en *afectación* directa sobre los espectadores debido a que el medio social en el que se desarrollan quizá no refuerza tales actitudes, creo que en nuestro país sí existen elementos de precarización social que son una realidad -particularmente para la población joven- como la pobreza, la falta de empleo y oportunidades, la deserción escolar o el abandono social que, aunados al panorama nacional de bajos salarios, inseguridad ciudadana, corrupción e impunidad y un largo etcétera, se presentan como hechos que pueden funcionar como detonadores del ánimo aspiracional captado a través de las poderosas imágenes sobre criminales y narcotraficantes, y que, de alojarse en un medio social favorable, podrían verse atravesados por el ímpetu de convertirse en acción, con el fin de que aquellos que miran y se adviertan interpelados por tales narrativas visuales, busquen alcanzar de forma ilegal (como es presentado en las series) lo que por la vía legal no se puede obtener.²⁸ De este modo, me parece plausible insertar en este panorama analítico la conceptualización antropológica de Víctor Turner sobre el *ritual de aflicción* y la agregación social.²⁹

Desde mi punto de vista, en las narcoseries una sucesión de acciones nocivas es justificada tanto por imágenes, como por el encadenamiento de ciertos **símbolos** (moda, objetos suntuarios, religiosidad divergente, enriquecimiento súbito e ilícito como signo de estatus elevado o uso de la violencia desmedida para demostrar poder) que, insertos en un contexto 'ritual' propicio (es decir, uno que pueda apuntar a materializar la *pertenencia a un grupo*, en este caso, delictivo), va conformando etapas de acción empujadas por lo que Turner llama *rituales de aflicción*. Éstos, que yo relaciono con aquellas realidades de millones de jóvenes mexicanos en situación de precariedad social, se antojan, desde mi perspectiva, *genésicos*, pues considero que pueden engendrar en ellos el ánimo de la consecución de un estatus socioeconómico más conveniente que el propio a partir de lo percibido en televisión, que se ve fuertemente contrastado con su realidad. Siguiendo la conceptualización de Turner, arguyo que este ritual inicial de

²⁸ Si bien es cierto que para las encuestas realizadas para mi trabajo no se buscaron informantes inmersos en el mundo del narcotráfico -como para haber indagado en sus historias personales sobre qué razones específicas les orillaron a entrar al 'negocio'-, en el futuro se analiza la posibilidad de ejecutar un ejercicio de este tipo, con el fin de coadyuvar con más elementos a la percepción aquí presentada sobre *visionado-reacción-potencial afectación* (limitada en mi investigación de Maestría a conocer solo percepciones y opiniones de audiencias sobre dicha temática).

²⁹ Víctor Turner. *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndenbu*. Siglo XXI editores, 1980. Véase capítulo 1, «Símbolos en el ritual ndenbu», p. 22 y ss.

aflicción encarna en el sujeto en su condición de espectador, y posteriormente -previa reunión de condiciones favorables-, el individuo podría buscar para sí un *cambio de fase* (alcanzar la *agregación social* en un estrato más elevado) a través de la *acción real*; es decir, buscando la pertenencia a un grupo criminal. Todo ello podría ocurrir, sobre todo, habiendo atestiguado cómo figuras delictivas son presentadas como altamente 'exitosas' en televisión y que, contrapuestas con el entorno del espectador en cuestión, resultan lo suficientemente atractivas como para pensar en la posibilidad de que éste potencialmente *transite* hacia ese siguiente *ritual de pertenencia*.

Establecido lo anterior, considero que la resolución del apuro socioeconómico se constituiría, de esta suerte, como el primer motor del cambio en los diversos estados de agregación social de ciertos individuos, a través del empoderamiento que ofrece actualmente en nuestro país la pertenencia a grupos delictivos. Éstos, como es bien sabido, se arrojan atribuciones de dominio social generalizado gracias a la implementación excesiva de la violencia mediante una maquinaria bien engranada de organización criminal. Todo ello, insisto, podría encontrar efecto de presentarse un ambiente propicio para tal empresa.³⁰

En este tenor, el *itinerario aspiracional* que he referido antes va cobrando sentido a través de esos símbolos, mismos que ulteriormente, brindan *identidad*³¹ a aquellos individuos y grupos que participan de sus códigos y prácticas, y que toman parte en la empresa millonaria que es el crimen organizado, del cual el narcotráfico es fracción constitutiva. La referida

³⁰ En la segunda encuesta sobre Percepciones Mediáticas realizada para mi trabajo de tesis, a la pregunta '¿Cree usted que ciertos aspectos mostrados en las narcoseries y narcotelenovelas actuales pueden llegar a incidir en el comportamiento real de ciertos grupos de la población mexicana y ser reproducidos en la realidad?', del 100% de los encuestados, el 88.6% respondió 'sí', frente al 11.4%, que respondió 'no'. Véase Muñoz, *op.cit.*, p. 328.

³¹ Gilberto Giménez, entre otros teóricos sobre el concepto de identidad, aporta una concepción que considero operativa para el tema en cuestión. '[...] Hay dos niveles de identidad, el que tiene que ver con la mera adscripción o membresía de grupo y el que supone conocer y compartir los contenidos socialmente aceptados por el grupo; es decir, estar conscientes de los rasgos que los hacen comunes y forman el «nosotros». Por ello, se dice que la identidad emerge y se reafirma en la medida en que se confronta con otras identidades, en el proceso de interacción social.' Véase Giménez, Gilberto. 'La identidad social o el retorno del sujeto en Sociología.' En: *Identidad: análisis y teoría, simbolismo, sociedades complejas, nacionalismo y etnicidad. III Coloquio Paul Kirchoff*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. p.11. Citado en: Asael Mercado y Alejandrina Hernández Oliva. *El proceso de construcción de la identidad colectiva*. México, Convergencias, Revista de Ciencias Sociales, vol. 17, núm. 53, mayo-agosto, 2010, pp. 229-251. Universidad Autónoma del Estado de México. p. 233 y ss.

espectacularización de estos fenómenos, impulsada con el fin de generar ganancias a las enormes empresas de creación de contenido, devienen en efectos colaterales al parecer no contemplados por ellas: Las representaciones y construcciones ‘romantizadas’ de figuras criminales han llevado, innegablemente, tanto a la normalización de la violencia como a la percepción distorsionada de una serie de agentes disruptores del orden social como individuos dignos de imitar, concepción que ha alojado en los imaginarios de algunos sectores de la sociedad mexicana, en donde los públicos han visto desfigurada la condición infractora de los criminales así como el nulo respeto por la aplicación de la ley. La legitimidad, de esta suerte, se ve severamente lesionada desde la esfera mediática, puesto que el Estado (sus funcionarios y políticos), son graficados como sujetos carentes de todo control frente a las acometidas de los grupos delictivos, con los que frecuentemente están coludidos.

Mi afirmación a este respecto se ve apoyada por el estudio de Becerra y Hernández, *Fascinación por el poder: Consumo y apropiación de la narcocultura por jóvenes en contextos de narcotráfico*, quienes demuestran que:

Con el fin de salir adelante como individuos, los jóvenes recurren a los diferentes recursos a los que tienen acceso y, ante la ineficacia de las instituciones tradicionales, *las industrias culturales no solo constituyen espacios de entretenimiento, sino también referentes que les posibilitan en mayor o menor medida, rescatar elementos para la construcción de sus proyectos de vida*. En este sentido, el consumo de los narcocorridos y narcoseries les permiten encontrar pautas desde las cuales ven e interpretan al mundo narco, y se posicionan a sí mismos frente a él. En la apropiación de estas expresiones culturales, resalta el énfasis que los jóvenes dan a las representaciones sobre el poder en el mundo narco. *Para ellos, el poder en este ámbito significa tener acceso a un universo lúdico, de acción, emoción, comodidad y lujos, y disponer de las personas al grado de determinar su vida y muerte; sobre todo, lo visualizan como un recurso fundamental para lograr un posicionamiento social.*³²

Habida cuenta del análisis presentado, es momento de atender a aquellos posibles *efectos colaterales* que traen consigo las narcoseries en términos de inversión de roles, normalización de lo delictivo y búsqueda aspiracional que podrían emerger en ciertos sectores de las audiencias como producto de las representaciones *glamourizadas* que se hacen de las figuras criminales.

³² Véase América Becerra y Diego Hernández. *Fascinación por el poder: Consumo y apropiación de la narcocultura por jóvenes en contextos de narcotráfico*. México, El Colegio de Jalisco, Intersticios Sociales núm. 17, marzo-agosto, 2017, p. 26. (Las cursivas son mías).

LOS PROTAGONISTAS NARCOS

Como he señalado, las figuras disruptoras del orden social, es decir, los delincuentes tradicionales, son generalmente los protagonistas en las narcoseries. Todos ellos son objeto de un tratamiento de tamización y 'limado' no solo desde el punto de vista físico sino de uno más significativo, que es el de su propio comportamiento como personajes. Narcotraficantes y otros criminales reciben una importante cuota de atractivo visual que es solo el preámbulo al completo 'embellecimiento' de su carácter y personalidad como protagonistas, hecho que conduce a las audiencias a captarlos como individuos mucho mejores de lo que son en realidad. Toda esta operación resulta tanto más 'fidedigna' cuanto que las casas productoras, hoy en día, hacen acopio del mencionado formato de la *docuserie* con el fin de lograr, básicamente, dos cometidos en torno a los contenidos que producen.

Primero, buscan 'vender' la idea de que todo cuanto han filmado, en tanto que se ha hecho desde la perspectiva del formato documental, es 'muy cercano a la realidad'; se presenta 'la verdadera historia de' cualquier fenómeno (en este caso, el narcotráfico y la violencia en México) y debido a ello, el televidente poco experimentado percibe una sensación de que, además de estar siendo entretenido, también está siendo *informado* de hechos cuya historia desconocía, lo cual lo orilla a asumir una virtual concepción de que lo captado en estas producciones es, muy probablemente, lo más cercano a la realidad objetiva sobre la temática en cuestión.

En segundo término, justamente productoras como Netflix -a cargo de quien ha estado la creación y lanzamiento de ambas entregas de *Narcos: México*- saben bien que ahondar en temas espinosos como son el crimen organizado y su histórica relación con la política nacional, no son particularmente sencillos de abordar, por lo que han decidido utilizar la retórica a su favor para lograr el cometido. Como ya he anotado, actualmente las casas productoras suelen añadir al término *documental* la palabra *dramatizado* para crear ciertos contenidos, con el fin de evitar posible censura en diversos países sobre las temáticas que presentan.

Sin embargo, el gigante norteamericano no es la única empresa que apela a este tipo de producciones para 'entretener e informar', sino que, sin siquiera salir de nuestro país, podemos encontrar el mismo ejemplo en los productos mediáticos de empresas como *Argos Comunicación*.³³ Esta en-

³³ Ibarra, hoy encargado de imagen de la presidencia de la República, ha sido el encargado de producir -y de defender públicamente- esa 'libertad de expresión' que sirve de actual parapeto a las productoras para continuar generando contenidos televisivos

tividad ha encontrado en las narcotelenovelas del productor y director Epigmenio Ibarra productos sumamente exitosos que han logrado niveles altísimos de *rating*, presentando personajes criminales investidos naturalmente como villanos pero convertidos en héroes -como ha sido el caso del personaje *Aurelio Casillas* (Amado Carrillo Fuentes)- en las siete temporadas de la producción *El Señor de los Cielos*, famosa tanto en México y el resto de Latinoamérica, como en Estados Unidos.³⁴ Ello permite comprobar que la fórmula es exitosa dentro y fuera de nuestro país, y que por ende, empresas aún más grandes -como Netflix- que gozan de acceso mayúsculo a medios de producción televisiva de enorme calidad debido al volumen de contenidos que producen al año, lancen productos como estos con más capacidad de atracción. Las locaciones, el talento actoral, el diseño de arte así como los efectos especiales, son en gran medida los elementos que han signado el éxito de sus productos mediáticos a lo largo de estos años. Sin embargo, las temáticas que aborda esta empresa no son en absoluto una ‘novedad’ (tan

que, por decir lo menos, lesionan el tejido social desde lo mediático; sobre todo, a través de los itinerarios aspiracionales que presentan a los espectadores como resultado de la *glamourización* del narcotráfico. El productor ha sido el encargado de crear *narcotelenovelas* muy exitosas como la aludida *El Señor de los Cielos* (México, Argos-Telemundo, 2013), además de otras como *Señora Acero* (Argos-Telemundo, 2014) y *Camelia La Texana* (Argos-Telemundo, 2014), logradas justamente en co-producción con otras empresas de medios. Además, Argos Comunicación ha sido también responsable de otros productos del mismo corte ya en formato de teleserie, realizados igualmente para otras empresas de contenido mediático en *streaming*. Ejemplos de ello son *Capadocia* para HBO (2008, 2010 y 2012) e *Ingovernable*, para Netflix (2017).

³⁴ Solo para ilustrar los alcances de esta producción, recupero la siguiente nota del diario norteamericano *The Daily Television*: ‘El estreno de la quinta temporada de *El señor de los Cielos* ha vuelto a Telemundo al punto más alto del primetime de la televisión hispana de EEUU y, a la vez, a la TV hispana a la cumbre de toda la televisión estadounidense en el horario más valioso [...] Alcanzó en su primer capítulo 2.275.000 televidentes totales. El desempeño en cuanto a *rating* tiene más para destacar: «El señor de los Cielos» no solo consiguió superar con holgura a la audiencia de su mayor rival; también se convirtió en el programa en español más visto, y, para hacer más relevante todavía el debut, situó a Telemundo como la principal cadena en todos los grupos demográficos en diferentes ciudades de EEUU en la categoría “todos los idiomas”, superando la barrera del millón de espectadores de la franja etaria 18-49 (también adultos 18-34), logro que las cadenas hispanohablantes no conseguían desde [hacia] varios meses. La noticia se suma a otra conocida en las últimas horas. Rafael Amaya, estrella de la super serie, ganador del premio Emmy, estará recibiendo un reconocimiento histórico para un talento latino de la TV de EEUU, un logro extensivo a la televisión hispana. [...] Amaya aceptará el premio en una ceremonia especial, durante la 15th Annual Hispanic Television Summit a realizarse el 19 de octubre en el Sheraton New York Hotel. Véase *The Daily Television*, Junio 22, 2017. Recuperado de: <https://www.thedailytelevision.com/articulo/contenidos/iel-senor-de-los-cielosi-vuelve-y-devuelve-telemundo-la-cima-de-la-tv-de-eeuu>.

solo recuérdense la multiplicidad de contenidos *noir* y particularmente, los de cine *de gangsters* en el Hollywood de los años 30' y 50'). La gran ventaja, dada la época en que nos encontramos, es que las plataformas poseen mucha mayor exposición mediática así como mucha más libertad de exhibir y distribuir contenidos, gracias al giro comunicacional que ha hecho de ellas los espacios predilectos de los espectadores para seleccionar libremente el contenido que desean seguir.

LA TEMÁTICA DE LAS NARCOSERIES Y SU LIGAZÓN CON EL PANORAMA SOCIAL NACIONAL

Como recién he apuntado, el presentar el oprobio, la transgresión o la violencia como recurso mediático captador de audiencias no es algo realmente novedoso, mediáticamente hablando. Sin embargo, el fenómeno en cuestión -particularmente en nuestro país- se ha insertado desde hace un par de décadas al menos, en una coyuntura por demás compleja y sensible a nivel social, toda vez que los alcances e instrumentación de la violencia como recurso comunicativo *sobredimensionado* entre grupos delictivos, cárteles del narcotráfico y otros agentes sociales, son por demás patentes en nuestra realidad cotidiana. Existen un sinnúmero de denuncias realizadas por ciudadanos que han recibido el impacto directo de estos géneros de transgresión y abuso, materializados en las formas ampliadas de la renta criminal del crimen organizado y que son palpables en todos los niveles socioeconómicos, en los bienes de micro y macro empresarios, y por supuesto, en el ciudadano de a pie, víctima del robo y del ultraje en las calles o abordaje del transporte público. La ineficacia de la previsión social así como la enorme desconfianza ciudadana en las diversas policías, Ministerios Públicos y demás agentes e instituciones del orden público, completan el cuadro de la inseguridad que se padece en nuestro país actualmente. Y en medio de tal panorama alterado en la vida diaria nos preguntamos, ¿cómo es que las narcoseries, que muchas veces reflejan lo que ocurre en la cotidianidad mexicana a nivel de inseguridad, criminalidad y violencia, tienen tanto éxito entre las audiencias nacionales?

Con los instrumentos etnográficos mencionados más arriba se buscó dar respuesta a dichos cuestionamientos, no sin antes analizar el ordenamiento de las tramas en las narcoseries actuales así como las características de sus personajes; además, se buscó indagar en las emociones, acciones y proyecciones de las que hacen acopio productores y directores para seguir construyendo en estos contenidos, el binomio más señero del melodrama típico: El del héroe y el villano.

EL ACTUAL ORDENAMIENTO MELODRAMÁTICO DE LAS NARCOSERIES:
LA INVERSIÓN DE ROLES

El narcotraficante como héroe

En medio de un panorama social que rebosa inseguridad y desconfianza ciudadana en torno a sus agentes del orden (y evidentemente en torno al Estado mismo), presentar adaptaciones televisivas de ‘historias reales’ de narcotraficantes y criminales quizá debería exacerbar nuestra desconfianza sobre dichas figuras, evitando acaso el seguimiento televisual de estas producciones. Sin embargo, las narcoseries poseen un elemento de todos conocido que hace atractivo el seguirlas, además de la correspondiente cuota de acción y violencia que exhiben: Cumplen las reglas elementales del melodrama clásico.³⁵ Si bien es cierto que dejan de lado el amor como hilo conductor de las historias, la fórmula ganadora del enfrentamiento de los opuestos *bien-mal* se ve cabalmente cumplida. En este tenor, lo que resulta interesante analizar aquí es la *inversión* de roles *villano-héroe*, operación que cobra notoriedad en las tramas toda vez que responde a las realidades locales (latinoamericanas) sobre colusión y componendas políticas celebradas entre los Estados nacionales y los grupos delictivos, hecho capital que las narcoseries, paralelamente, pretenden evidenciar.

De este modo, podemos colegir que tales productos mediáticos invierten la tradicional ecuación donde el agente de la ley, o el Estado mismo, era representado como el héroe en las historias, mientras que el delincuente o el agente transgresor de la legalidad representaba al villano. Hoy ocurre al revés. Como ya he sugerido, el Estado, corrupto, plagado de impunidad e irrespetuoso de las leyes que debería salvaguardar, es captado por las audiencias como el villano en estas narrativas visuales, al relacionar

³⁵ El ordenamiento natural del melodrama tradicional presenta el amor como el eje rector de las historias; si bien la venganza también se presenta como elemento aglutinador del suspenso, la eterna lucha entre el bien y el mal es la constante que hará triunfar al primero sobre el segundo, después de haberse librado varias batallas en el proceso. En cuanto al héroe -generalmente el protagonista-, que representa todo lo que es bueno, diáfano y puro, la investigadora Marcia Trejo ‘define a los antagonistas [como] hipócritas, maquiavélicos, superficiales, delincuentes, egoístas, mentirosos, con marcada inclinación al erotismo, dominantes, violentos, utilitaristas, vengativos, chantajistas, ambiciosos [o] manipuladores; a ello [el historiador] José Enrique Monterde agrega que simbolizan la ambición, el vicio y la prepotencia.’ Véanse Monterde, José Enrique. *Dossier: El Melodrama*. Revista Dirigido. Barcelona: ARCE. N.º 223, abril, 1994; y Marcia Trejo Silva. *La telenovela mexicana. Orígenes, características, análisis y perspectivas*. México, Trillas, 2001. Ambos citados en: Vásquez, *op.cit.*, p. 113.

lo percibido en las series con la patente realidad vivida en países como el nuestro. Por ende, aquel que fuera definido por antonomasia como el villano ‘tradicional’ (el delincuente o narcotraficante), se convierte ahora en el personaje ‘menos malo’ en las tramas; sobre todo, puestas sus acciones en comparación con las de los gobiernos, interpretadas por la opinión pública como actos reprobables, insolentes e hipócritas.³⁶ Las personas definen frecuentemente con este término los dobleces de la acción gubernamental, dados los hechos comprobables en que funcionarios públicos pactan en clandestinidad con criminales, y en el camino, obtienen ganancias ilícitas para su peculio.

Esta conceptualización sobre el narcotraficante como ‘héroe’ actual se ve atravesada, además, por elementos presentes en la historia personal de los criminales que se presumen ‘justificadores’ de sus acciones nocivas. Algunos de ellos, como el hecho de haber vivido en la miseria, una infancia en abandono, falta de oportunidades, provenir de familias disfuncionales, etcétera, se presentan como las atenuantes por excelencia, sobre todo cuando son relacionadas directamente con el virtual ánimo de ‘salir adelante’ de los criminales, sea como sea, incluso infringiendo la ley; una ley que -se percibe- ni siquiera los gobernantes respetan.

A este respecto, la investigadora Ainhoa Vásquez, ya citada, a propósito de la novela *El Señor de los Cielos* (de Andrés López) y de la narcotelenovela del mismo nombre (producida por Argos Televisión y Telemundo), refiere que:

Preocupado desde niño por los problemas de su gente, [Damián Torres, personaje ficticio en la novela que representa a Amado Carrillo Fuentes] descubre en el narcotráfico la forma de escapar de la miseria y ayudar a su familia: ‘Damián creció viendo la buena vida de los narcos y de sus familias. Además vio que también llevaban un poco de bienestar a su pueblo, donde la ley, el orden, el Estado y la mismísima Revolución no habían llegado ni llegarían jamás’ [López 2013: 22]. Así, deja el colegio para aprender del negocio de la marihuana en el que su padre trabajaba y pronto se asocia a don Benito, uno de los capos más importantes de la región.³⁷

Para completar el cuadro del éxito progresivo de tales personajes, los

³⁶ Personas encuestadas para mi trabajo, al respecto de la recolocación de los roles *héroe-villano*, refirieron el adjetivo ‘hipocresía’ 24 veces (de 35 encuestados) para definir las actitudes de clandestinidad en que, a su parecer, se mueven los gobernantes mexicanos tanto en la realidad, como en las narcoserries mencionadas.

³⁷ Vásquez, *op.cit.*, p. 108.

narcotraficantes en estas producciones poseen, además, un código de conducta determinado y bien definido que los relaciona mucho más estrechamente con las personas ‘comunes y corrientes’, que con quienes son parte del aparato de Estado. La lealtad y la familia³⁸ son importantes para ellos, pues aun cuando de un lado son agentes disruptores del orden que matan, ultrajan, dañan y transgreden, lo hacen sobre aquellos que -se supone- sí han hecho daño a los demás, o bien, ‘se lo han ganado’ por ‘haberse pasado de listos’ con integrantes de los grupos a los que pertenecen. En una palabra: Han traicionado a la agrupación que les ha dado cobijo. Por ende, el valor de la lealtad es fuertemente apreciado por ellos (al menos en la narrativa visual citada por Vásquez).³⁹

Este código de comportamiento les granjea a los narcotraficantes el favor de sus colaboradores, que se convierten en ‘una extensión de la familia’. Al igual que en la tradición más afamada de las series y películas *noir* y de trama *gangsteril* en general, la familia tiene un peso decisivo en el curso de la vida de estos personajes, que buscan defenderla frente a los embates de extraños. Aspectos como este son notorios en la dinámica familiar que exhiben, por ejemplo, los hermanos Arellano Félix en *Narcos: México volumen 3*, donde la cabeza familiar y líder del cártel de Tijuana, Benjamín Arellano Félix, hace acopio de toda clase de salvoconductos para defender no solo a su familia nuclear, sino a su familia extendida y colaboradores de los embates violentos de su acérrimo rival, el cártel de Sinaloa. Asimismo, una vez que el líder familiar se ve obligado a huir de Tijuana, la estafeta en el liderato de su organización la toma su propia hermana, Enedina Arellano Félix (a la sazón caso paradigmático en la vida real por haber sido una de las primeras mujeres líderes de una organización criminal y traficante de

³⁸ *Protectores de los suyos, los capos son firmes, autoritarios, pero no por ello menos cariñosos y preocupados del bienestar de su gente. La familia nuclear es el espacio fundante de una familia mucho mayor que incluye a los empleados y los pobladores de su territorio.* *Ibid.*, p. 115.

³⁹ Sin embargo, como nota personal, confronto esta percepción sobre la lealtad, pues, en el caso de *Narcos: México volumen 3*, este ‘código’ se viola frecuentemente cuando se trata de territorios y plazas por conquistar para traficar drogas o bien para hacerse del liderato de toda una organización criminal. Como ejemplo, tal ocurre con el personaje de *el Chapo* Guzmán, quien para constituirse como líder definitivo del cártel de Sinaloa, traiciona a su aliado de muchos años, Héctor *El Güero* Palma, antiguo amigo y colaborador desde los noveles tiempos en que ambos eran pistoleros de bajo nivel para el cártel de Guadalajara. Véase Eric Newman y Carlo Barnard (productores). Amat Escalante (director). *Narcos: México volumen 3*. Capítulo 10 «*La vida en tiempos de guerra*». Estados Unidos, 2021, Gaumont/ Netflix.

cocaína a Estados Unidos).⁴⁰ Esto completa el círculo de la importancia de la familia para dichos personajes.

Por otro lado, los narcotraficantes en estas narrativas visuales se constituyen también en agentes sociales que, directa o indirectamente, suelen brindar oportunidades de empleo (evidentemente, en la operación ilegal del narcotráfico) a gente de sus comunidades, ‘cosa que ni el Estado puede hacer o garantizar’, como se ilustra a continuación:

Este aparato, esta institución en la que se ha transformado el narcotráfico en las narraciones, ha tomado del ideal de Gobierno ciertas características positivas que hace a la gente sentirse nuevamente protegida por algo superior. El narcotráfico, de esta forma, reemplaza la institucionalidad del Estado. [...] Nadie que apoya y ayuda al *Señor de los Cielos* queda desamparado. La fidelidad y la valentía se pagan con dinero y protección para las generaciones futuras. Como los hombres que van a las guerras, la institución del narcotráfico les depara una recompensa que ni siquiera el Estado les provee a los suyos. Baste recordar la soledad absoluta en el funeral de Marco Mejía [el policía encargado de capturar al *Señor de los Cielos*], quien luego de dar su vida por atrapar a Casillas [Amado Carrillo Fuentes], ni siquiera recibe homenajes gubernamentales.⁴¹

De esta manera, si bien algunos aspectos de la *representación social* de la que se echa mano para abordar a los narcotraficantes en estas producciones, abrevan de ciertos hechos presentes en la realidad, es verdad que también obedecen a elementos puramente comerciales que buscan presentar a los criminales como individuos no solo deseables físicamente, sino como potenciales modelos de comportamiento. Como ya he referido, en producciones como las que nos ocupan los personajes se presentan *suavizados*; los fenotipos de los actores contrastan en gran medida con los de los criminales de la vida real a quienes interpretan, personificándoles como más atractivos, seductores, deseables. De este modo, la forma de representar al narcotraficante mediáticamente en estas teleseries como atractivo, humano, sagaz, manipulador, valiente, arrojado, y por ende, digno de imitar, hace que casi imperceptiblemente, *lo indeseable se vuelva deseable*.⁴²

⁴⁰ Véase Eric Newman y Carlo Barnard (productores). Andrés Báiz y Alejandra Márquez Abella (directores). *Narcos: México volumen 3*. Capítulo 2 ‘Como la flor’ y capítulo 6 ‘La jefa’. Estados Unidos, 2021, Gaumont/ Netflix.

⁴¹ Vásquez, *op.cit.*, p. 115-116.

⁴² Como es del dominio público, merced las imágenes presentes en estos contenidos sobre altas expectativas de vida en términos económicos, no es de extrañar que los espectadores más jóvenes que siguen narcoseries o que viven en contextos de narcotráfico, suelen

CONCLUSIONES

Descrédito gubernamental y desconfianza ciudadana:**El Estado fallido como el *villano* en las narcoseries**

Con todo lo anterior a mano, es notorio que el perfilamiento de las figuras criminales como héroes y la del Estado como villano, va tomando forma en los imaginarios sociales colectivos a medida que la realidad opera sobre ellos y les da forma.

En este entendido, como científicos sociales, sabemos que los imaginarios no se construyen ni operan en el vacío, sino que requieren de referentes sólidos de realidad para conformar idearios sobre los fenómenos que presentan. Así, creo haber cubierto los que constituyen al delincuente como una nueva figura heroica en tanto es enfrentada a la del Estado, que en el caso latinoamericano (y particularmente, en el mexicano), se cataloga como un ente fallido, inoperante, desinteresado y estulto. En una palabra: *Anómico*, para utilizar la noción sociológica al respecto.

El concepto de *anomia*, enunciado por Emile Durkheim en sus trabajos *La división del trabajo social* (1893), *El suicidio* (1897) y *La educación moral* (1902), resulta interesante en este trabajo para definir la inoperancia del Estado como rector de la vida nacional en la actualidad, dando pie a múltiples desregulaciones sociales, pues revela que:

[La anomia] Se refiere a la ausencia de un cuerpo de normas que gobiernen las relaciones entre las diversas funciones sociales que cada vez se tornan más variadas debido a la división del trabajo y la especialización, características de la modernidad. Dado que la transformación ha sido rápida y profunda, la sociedad se encuentra atravesando por una crisis transicional debido a que los patrones tradicionales de organización y reglamentación han quedado atrás y no ha habido tiempo suficiente para que surjan otros acordes con las nuevas necesidades. Como consecuencia de ello, se ha producido una situación de com-

referir que desearían dedicarse a este negocio ilícito como derrotero de vida. Como ejemplo de ello -además del texto de Becerra y Hernández provisto más arriba-, aludo también a la respuesta brindada por una joven boliviana adolescente al ser inquirida por una reportera sobre qué desea hacer cuando sea adulta. La joven responde: '*Lo que le digo a mi mamá: ser psicóloga; pero lo que en verdad quiero... así, así, sinceramente te voy a decir, quiero ser narco*'. Véase Arellano, Pavel. '*Quiero ser narco*': *La sorprendente respuesta de una estudiante de 12 años en Bolivia que se viralizó en redes sociales*. Prensa Libre, Guatemala, 16 de julio de 2022. Recuperado de: <https://www.prensalibre.com/internacional/quiero-ser-narco-la-sorprendente-respuesta-de-una-estudiante-de-12-anos-en-bolivia-y-que-se-viralizo-en-redes-sociales/>.

petencia sin regulación, lucha de clases, trabajo rutinario y degradante, entre otros, en el que los participantes no tienen clara cuál es su función social y en la que *no hay un límite claro, un conjunto de reglas que definan qué es lo legítimo y lo justo. [...] A raíz de este debilitamiento [...] los individuos han dejado de tener clara la diferencia entre lo justo y lo injusto, lo legítimo y lo ilegítimo.* Para Durkheim, en este contexto en el que *los límites se encuentran debilitados o no existen, el individuo se encuentra en una situación complicada debido a que sus pasiones y deseos se hallan desbocados al perder todo punto de referencia.* Este hecho le genera un constante sentimiento de frustración y malestar, ya que todo aquello que logra le parece poco, pues siempre quiere algo nuevo que supone le generará un mayor placer. *[...] La ausencia de reglas representa un grave problema* (al no haber límites para que los individuos supongan que pueden alcanzar cualquier cosa que deseen), *generándose un alto grado de malestar ante la insuficiencia de los logros frente a las expectativas.* [...] La anomia es para Durkheim un mal crónico que se caracteriza por la falta de límites a las acciones individuales, ya sea porque no hay normas que las regulen o porque no hay fuerzas colectivas que sean capaces de sostenerlas como tales y que se preocupen por garantizar su cumplimiento.⁴³

En este sentido, la percepción sobre el Estado que reflejan las narcose-ries y que a su vez, es tomada de la realidad nacional, es que es justamente un ente incapaz de cumplir su papel regulador y organizador de las normas concernientes a los acelerados cambios de la vida social, y por ende, se le define como anómico. De esta manera, en esa difusa línea entre los binomios tradicionales ya referidos, -que puede resumirse sobre todo hoy, en la frecuente confusión de conceptos *legalidad-ilegalidad-*, es que se alojan los discursos y percepciones divergentes de lo públicos, que suelen despojar a problemáticas como el narcotráfico de su característico cariz trasgresor ante la expedita corrupción policial o la impunidad detentada por los funcionarios del Estado.

De esta suerte, mientras que gobernantes, políticos, funcionarios y agentes de la ley se presentan públicamente como dechados de legalidad, en la clandestinidad son artífices de componendas, entuertos, crímenes, y toda clase de desacatos contra los ciudadanos a quienes deberían defender y servir, por lo que se les percibe como enemigos del propio país.⁴⁴

⁴³ María del Pilar López Fernández. *El concepto de anomia de Durkheim y las aportaciones teóricas posteriores.* Iberóforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana, vol. IV, núm. 8, julio- diciembre, 2009. p. 132-136. (Las cursivas son mías).

⁴⁴ Desde esta perspectiva, es pertinente retomar brevemente la propuesta de Walter Benjamin en torno a la naturaleza del Estado y las relaciones que establecen entre sí los

Por ende, persiste en el imaginario ciudadano una suerte de concepción

conceptos de violencia, derecho y justicia. Hasta cierto punto, en la problematización formulada por el autor se trasluce -siempre y cuando existan condiciones para ello-, una especie de identificación del pueblo (*la masa*) con las acciones del delincuente, hecho que puede obedecer, inicialmente, a la naturaleza incondicional de «los fines» que el Derecho Natural entraña y que privilegia «los medios» (sean cuales fueren) para justificar acciones legítimas o que se perciban como ‘justas’ (habiendo sido ejecutadas por un actor que no sea el Estado y que se encuentre justamente, fuera de la ley. Este modelo de Estado al que yo me refiero -recuperando las palabras de Benjamin- ha dejado ‘de garantizar la justicia de los fines con la legitimidad de los medios.’ (Véase Walter Benjamin. *Para una crítica de la violencia*. En: *Ensayos escogidos*. Buenos Aires, Editorial SUR, 1967. p.110). De ello se colige que *la masa* tenderá a superponer el ánimo de lo que considera *justicia* (los fines) al modo de ejecución para alcanzarla (los medios), alimentado todo ello, desde mi perspectiva, por dos factores: El primero, al percibir el pueblo que en la actualidad, ya no es el Estado el único ejecutor de la violencia (aunque históricamente haya reclamado para sí ese privilegio con condición de *legítimo*, implementándolo a través de múltiples fuerzas del orden que, particularmente en países como el nuestro, solo se han granjeado el descrédito social durante décadas merced sus altísimas cuotas de corrupción, impunidad y abusos de poder. El segundo, aduzco, es que actuales grupos del crimen organizado, a través de múltiples formas de violencia caracterizada de *ilegítima* por el Estado, han logrado reclamar para sí un modo alterno de la implementación de la violencia, a través de múltiples salvoconductos de reclutamiento que no han hecho más que aprovechar la precarización de los tradicionales canales de ascenso social en México, logrando alojar en sus filas todo tipo de grupos sociales y etarios en condiciones de vulnerabilidad socioeconómica. El poder bélico que (a veces en sigilo, a veces con la patente colusión gubernamental) estos grupos han logrado amasar, es capital para construir las reiteradas *representaciones sociales* de poder, dominio y enriquecimiento súbito que, sobre todo mediáticamente, hoy se hacen de estas figuras criminales, convirtiéndolas en virtuales modelos de éxito. De esta suerte, la identificación de *la masa* con las figuras delincuenciales -al menos en nuestro país-, obedece (además de lo referido en la propuesta de Benjamin sobre la disputa del monopolio de la violencia entre ambos actores), a varios factores de corte local y por supuesto, cultural, cobrando gran importancia aquel en que el pueblo considera al criminal *un igual*; un ciudadano igualmente precarizado que el resto de la población, igualmente vejado y violentado por la inoperancia gubernamental a todos niveles; un sujeto que ha sido ‘arrojado’, a falta de oportunidades, a tomar acción -incluso ilegal- para ‘salir adelante’, oponiéndose progresivamente a las tradicionales figuras de poder gubernamental e incluso rivalizando con ellas. Sin embargo, es justo referir, no todo ciudadano que se encuentra en iguales condiciones de escasez o desamparo, ha recurrido a resolver el apremio económico desde la criminalidad, hecho que obedece a múltiples condiciones personales, premisas particulares e interpretaciones de la realidad que serían tema de otro complejo análisis. Por ende, volviendo al punto que nos ocupa, considero que el impacto social de todos aquellos imaginarios operativos en que *la masa* consigna sus simpatías por las figuras criminales, conduce, a la larga, a justificar toda suerte de acciones delictivas en aras de alcanzar la consecución de una idea de justicia social que ni siquiera el Estado es hoy capaz de garantizar, y que, a través del vehículo de la apología del delito, también lesiona el tejido social.

*diferencial*⁴⁵ entre mexicanos, donde la clase política se ostenta como grupo ciudadano ‘de primera’ mientras que el resto de la sociedad es percibido como ‘de segunda’, justamente por no tener acceso a las prebendas que las posiciones políticas sí les otorgan a quienes las detentan.

Gobernadores, jueces, magistrados, militares, jefes policiacos y un largo etcétera, son catalogados como agentes sociales cuyas acciones no distan realmente de las de los criminales habituales; antes bien, auxilian a éstos en las mismas e igualmente se ayudan de ellos para lograr empresas redituables con el fin de acrecentar sus caudales personales. De igual modo, en las narcoseries, se les exhibe como individuos ruines que, a través de las diversas fuerzas policiales con quienes siempre están coludidos, fabrican culpables, buscan chivos expiatorios para cubrir entuertos y se sirven de esbirros para desaparecer la disidencia, haciendo uso de la violencia -muchas veces extrema- para acallar los rumores o las voces que denuncian todos estos agravios. Por ende, no es de extrañar que en las narrativas visuales que nos ocupan, los *nuevos héroes* sean los narcotraficantes que, aunque criminales, son perfilados al menos como más honestos, sus acciones menos veladas; como sujetos violentos y transgresores, pero que -se supone- no dañan a aquellos que no tienen cuentas pendientes con ellos, y que según las conveniencias, pueden operar confabulados con el Estado, pero siempre presentándose como algo intrínsecamente distinto de él. En este tenor:

Queda claro en estas representaciones ficcionales que mientras los capos tienen una moral, un código, los policías simplemente son títeres que se mueven según sus conveniencias. [...] Esta similitud entre narcotraficantes y autoridades se la hace ver el General Romero Valdivia a Damián Torres [personificación de Amado Carrillo Fuentes] en la novela. El capo, no obstante, responde: ‘No somos iguales. La gente sabe a qué me dedico, mientras que tú, y algunos de tu Gobierno, engañan al mundo entero enriqueciéndose con la farsa de que hacen las cosas en nombre de la patria.’ [López 2013: 82].⁴⁶

Si bien en teoría la colusión *criminales-políticos* en el caso mexicano ha representado siempre la ecuación *ganar-ganar* para ambos grupos (dada la necesidad simbiótica que este ‘negocio’ requiere de las dos partes), no solo en las series de narcotraficantes, sino en la propia historia nacional a este

⁴⁵ Véase Muñoz, *op.cit.*, p. 56.

⁴⁶ Vázquez, *op.cit.*, p. 120.

respecto,⁴⁷ ha quedado demostrado cómo a medida que las acciones ilegales en las que ambos grupos tomaban parte se tornaban cada vez más complejas -es decir, cuando las componendas podían ser descubiertas por estratos institucionales superiores-, fueron los narcotraficantes y no los políticos quienes recibieron castigo (varios están aún hoy tras las rejas, o cumpliendo arraigo domiciliario por su edad avanzada o su deteriorado estado de salud).⁴⁸ Esto demuestra que clase política y otros funcionarios públicos de alto nivel, habiendo ejecutado las mismas acciones delictivas que los 'criminales por antonomasia', son igual e incluso más culpables que ellos, toda vez que fueron quienes protegieron, patrocinaron y ganaron con el mismo negocio ilícito, pero libraron las penas dada la cuota de impunidad de la cual han sido históricamente depositarios en nuestro país.

Para concluir, solo me queda argüir que creo haber ilustrado la inversión de roles *villano-héroe* en que las narcoseries en cuestión se movilizan hoy en día. Si bien ni la referida narcotelenovela *El Señor de los Cielos* ni *Narcos: México* (volúmenes 2 y 3) exponen tramas sobre el curso actual del narcotráfico nacional, sí han exhibido algunos aspectos propios de esa dinámica histórica de connivencia *Estado-crimen organizado*. Apoyando la visión de Vásquez, considero que la narcotelenovela de Argos-Telemundo presenta al personaje de *Armando Casillas* (Amado Carrillo), como un villano despiadado que finalmente se convierte en el héroe de la historia merced el tratamiento melodramático de la producción, toda vez que es enfrentado a la figura de un Estado ineficaz, abusivo y corrupto. En el caso de *Narcos: México*, desde la perspectiva del *documental dramatizado*, arguyo que criminales como Miguel Ángel Félix Gallardo, Benjamín Arellano Félix o Amado Carrillo Fuentes, se presentan humanizados, víctimas de sus pasiones, necesidades, deseos y dolores, pero finalmente, siendo *recolocados* también de villanos a héroes a través del tratamiento ficcionalizado que, a su vez, toma de la realidad la inoperancia de un Estado coludido con ellos y enteramente fallido en la salvaguarda de la legalidad y de la seguridad ciudadana.

⁴⁷ Para mayores datos sobre el tema, véase Muñoz, *op.cit.*, Capítulo 3, «Breve historia del narcotráfico en México».

⁴⁸ Estos son los casos de Miguel Ángel Félix Gallardo y de Ernesto Don Neto Fonseca Carrillo.

REFERENCIAS

Arellano, Pavel

2022 “Quiero ser narco”: La sorprendente respuesta de una estudiante de 12 años en Bolivia y que se viralizó en redes sociales. *Prensa Libre*. Guatemala. <<https://www.prensalibre.com/internacional/quiero-ser-narco-la-sorprendente-respuesta-de-una-estudiante-de-12-anos-en-bolivia-y-que-se-viralizo-en-redes-sociales/>>. Consultado el 18 de julio de 2022.

Astorga, Luis

1995 *El siglo de las drogas*. Plaza y Valdés. México.

2012 *Mitología del narcotraficante en México*. Grijalbo. México.

Becerra, América y Diego Hernández

2017 Fascinación por el poder: consumo y apropiación de la narcocultura por jóvenes en contextos de narcotráfico. *Intersticios Sociales*, 17, marzo-agosto: 26.

Becerra, América

2019 Representación de la narcocultura en Narcos: México. *Mitologías hoy*, 20, diciembre: 291-309.

Benjamin, Walter

1967 Para una crítica de la violencia, en *Ensayos escogidos*. Editorial SUR. Buenos Aires.

Castoriadis, Cornelius

1997 El imaginario social instituyente. *Zona Erógena*, 35: 9.

2013 *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets Editores. Barcelona.

Clarín Internacional

2022 “Mi hijo sólo salió a robar como todos los días y me lo mataron”: La madre de un ladrón muerto pide justicia. *Clarín internacional*. Redacción, 29 de marzo.

Córdova Solís, Nery

2012 La narcocultura: poder, realidad, iconografía y mito. *Cultura y representaciones sociales*, 12 (6): 209-237.

Cortés, Félix

2020 Narcos: México. De lo más visto en Estados Unidos. *Latin US*, febrero 18. <<https://latinus.us/2020/02/18/narcos-mexico-ratings/>>. Consultado el 13 de junio de 2021.

Durand, Gilbert

1964 *La imaginación simbólica*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.

Fuenzalida, Valerio

1996 La apropiación educativa de la telenovela. Santiago, Estudios de Audiencia y Recepción en Chile. *Diálogos de la comunicación* 44: 1-15.

Galtung, Johan

2016 La violencia: cultural, estructural y directa. *Cuadernos de estrategia*, 183: 158-165.

Geertz, Clifford

1987 *La interpretación de las culturas*. Gedisa. Barcelona.

Giménez, Gilberto

2000 Identidades étnicas: estado de la cuestión, en *Los retos de la etnicidad en los Estados-nación del siglo XX*, Leticia Reina (COORD.). CIESAS, INI, Miguel Ángel Porrúa. México.

Karam Cárdenas, Tanius

2013 Mecanismos discursivos en los corridos mexicanos de presentación del "Movimiento Alterado". *Revista Anagramas, Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, (12) 23, julio-diciembre: 21-42.

Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy

2009 *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Anagrama. Barcelona.

López Fernández, María del Pilar

2009 El concepto de anomia en Durkheim y las aportaciones teóricas posteriores. *Iberóforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, 8 (IV), julio-diciembre: 130-147.

López López, Andrés

2013 *El Señor de los Cielos. La verdadera historia del mito*. Aguilar. México.

Mercado, Asael y Alejandrina Hernández Oliva

2010 El proceso de construcción de la identidad colectiva. *Convergencias, Revista de Ciencias Sociales*, 53 (17): 229-251.

Montenegro, Andys Javier

2019 *Apología del delito*. Escritores Independientes de Panamá (EINPA), Panamá.

Monterde, José Enrique, José maría Latorre, Oreste de Fornari et. al

1994 El Melodrama (1). *Revista Dirigido*, 223: 51-73.

Moscovici, Serge

1979 *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Huemul. Buenos Aires.

Universidad Iberoamericana

2016 *Narcocultura y comida, así ve el mundo a México. Estudio realizado por la Universidad Iberoamericana Campus Ciudad de México*, 14 de septiembre. <<https://ibero.mx/prensa/narcocultura-y-comida-asi-ve-el-mundo-mexico>>. Consultado el 3 de diciembre de 2020.

Muñoz, Celina Daniela

2022 *Elegía del esplendor nacional. Espectacularización de la violencia y el narcotráfico en México a través de la pantalla global: El caso de las narcoseries*, tesis de maestría en Ciencias Antropológicas. ENAH-INAH. México.

Raventós Carme, Marta Torregosa y Efrén Cueva

2012 El docudrama contemporáneo, rasgos configuradores. *Revista Trípodos*, 29: 126-ss.

Riffo-Pavón, Ignacio

2019 El imaginario: revisitando la obra de Gilbert Durand. *Imagonautas*, 13: 91-110.

Rincón, Omar

2015 Amamos a Pablo, odiamos a los políticos. Las repercusiones de “Escobar, el patrón del mal”. *Nueva Sociedad*, 255, enero-febrero: 95-96.

The Daily Television

2017 *El Señor de los Cielos vuelve y devuelve a Telemundo la cima de la TV de EEUU* *The Daily Television*, Junio 22. <<https://www.thedailytelevision.com/articulo/contenidos/iel-senor-de-los-cielosi-vuelve-y-devuelve-telemundo-la-cima-de-la-tv-de-eeuu>>. Consultado el 13 de agosto de 2021.

Trejo Silva, Marcia

2001 *La telenovela mexicana. Orígenes, características, análisis y perspectivas*. Trillas. México.

Turner, Víctor

1980 *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndenbu*. Siglo XXI editores. México.

Valenzuela, José Manuel

2014 *Jefe de jefes: Corridos y narcocultura en México*. El Colegio de la Frontera Norte. México.

Vásquez Mejías, Ainhoa

2014 La villanía heroica de “El Señor de los Cielos” en la lucha contra un Estado anómico. *Revista Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación* (13) 25: 107-125.

FUENTES VIDEOGRÁFICAS

Newman, Eric y Carlo Barnard (productores)

2018 *Narcos: México volumen 2*. Capítulos 1-10. Gaumont/Netflix. Estados Unidos.

2021 *Narcos: México volumen 3*. Capítulos 1-10. Gaumont/Netflix. Estados Unidos.

Paisajes mediáticos de la Mixteca oaxaqueña: imágenes para un futuro étnico

Norma Angélica Bautista Santiago*

ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA. INAH

RESUMEN: Vincular la antropología y los medios de comunicación de masas resulta relevante en el acercamiento a las sociedades contemporáneas, si además se pone atención en los futuros de las culturas indígenas, este vínculo permite delinear marcos de reflexión que pueden ser útiles para conocer y reconocer la edificación del tiempo por venir en estas culturas que resisten los embates de la globalización moderna. El presente texto expone cómo la presencia de los mixtecos oaxaqueños en los medios de comunicación masiva, el internet y las redes sociales produce diversas representaciones de los mixtecos oaxaqueños contemporáneos, sus aspiraciones y las acciones que han emprendido para incidir en la construcción de los futuros que imaginan, con relación a su lengua y cultura. Dichas representaciones se caracterizan como “paisajes mediáticos desde abajo”, porque difunden imágenes étnicas del mundo mixteco actual, que dan cuenta del presente del Ñuu Savi o Pueblo de la Lluvia y las posibilidades de revitalizar y mantener vigente su lengua, tradiciones y cultura en el mundo actual.

PALABRAS CLAVE: paisaje mediático, medios de comunicación, redes sociales, antropología del futuro, comunidad virtual de mixtecos.

Media landscapes of the Oaxacan Mixteca: images for an ethnic future

ABSTRACT: Linking anthropology and mass media is relevant in the approach to contemporary societies, and if attention is also paid to the futures of indigenous cultures, this link allows to outline

* norma.bautista.santiago@gmail.com

Fecha de recepción: 27 de diciembre de 2021 • Fecha de aprobación: 19 de julio de 2022.

frameworks of reflection that can be useful to know how the time to come is being built in these cultures that resist the onslaught of modern globalization. This text shows how the presence of Oaxacan Mixtecs in the mass media, the internet and social networks produces diverse representations of contemporary Oaxacan Mixtecs, their aspirations and the actions they have undertaken to influence the construction of the futures they imagine in relation to their language and culture. These representations are characterized as “media landscapes from below”, because they disseminate emic images of the current Mixtec world, which account for the present of the Ñuu Savi or People of the Rain and the possibilities of revitalizing and keeping their language, traditions and culture alive in today’s world.

KEYWORDS: *media landscape, anthropology of the future, mass media, social networks, Mixtec virtual community.*

ANTROPOLOGÍA, MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS Y FUTUROS ÉTNICOS

El aislamiento social impuesto en el mundo durante el 2020, debido a la contingencia sanitaria por COVID-19, obligó a la humanidad a resguardarse en casa. En este contexto, los científicos sociales se vieron forzados a replantear sus marcos teóricos y metodológicos para continuar con sus investigaciones. De manera personal, este ajuste me llevó a escalar el tema de mi investigación en torno a la construcción de futuros étnicos: de la presencia de los mixtecos oaxaqueños en la periferia de la Ciudad de México a la presencia de los mixtecos oaxaqueños en el mundo contemporáneo. En este contexto, la recopilación de información se volcó al entorno digital, es decir, el que está mediado por el uso de la tecnología y el uso del internet, emergieron entonces los medios de comunicación masiva tradicionales y modernos, como un elemento relevante en la configuración del tiempo por venir de las identidades étnicas contemporáneas.

Antropología y futuro son dos nociones que para la antropología mexicana aún parecen distantes, aunque la pregunta por el futuro empieza aparecer en el interés de algunos grupos de trabajo y nóveles investigadores de las universidades del país, con temas como futuros vividos [Contreras 2022], futuro espacial [Johnson 2020], futurismos indígenas [Aguilar 2021], futuros sostenibles e innovación [Bueno 2018], en general, para nuestra disciplina incluir el futuro como un tema de estudio es un camino aún por trazar. Los futuros étnicos y su vínculo con los medios de comunicación es un campo aún sin arar. Este artículo es una primera aproximación al tema, se expone cómo a partir de la presencia de los mixtecos oaxaqueños en los medios de comunicación, el internet y las redes sociales digitales, se identifican

las diversas representaciones que los mixtecos producen sobre sí mismos y su identidad cultural. Además, se reconocen las diferentes aspiraciones de los mixtecos oaxaqueños en torno a la vigencia y actualización de su cultura, así como las acciones o proyectos que han iniciado y con los que empiezan a delinear el horizonte futuro de la cultura del *Nuu Savi* o Pueblo de la Lluvia.

Para tal empresa he armado un referente teórico que inicia con la pertinencia de abordar la temporalidad futura en los estudios antropológicos; aparecen autores como Arjun Appadurai, Rebeca Bryant y Daniel Knigh, referentes principales de lo que hoy se conoce como “antropología del futuro”; luego, se enlaza el tema con el uso de los medios de comunicación de masas, como elemento esencial en la conformación de las representaciones y subjetividades modernas, entre las que se inserta la identidad mixteca contemporánea que, pese a representar una minoría étnica de la población mexicana, ha sabido usar los medios que le brinda la globalización, en beneficio para la vigencia de su lengua y cultura.

FUTURO PRESENTE: ASPIRACIONES PARA NAVEGAR EN LO COTIDIANO

Inserto en la antropología del tiempo, el futuro ha ganado interés por medio de los estudios de temporalidad que se han centrado generalmente en la relación pasado-presente y están anclados sobre todo en el pasado [Munn, 1992]. Margaret Mead, en un discurso que dictó en la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en 1970, al recibir el premio Kalinga, expuso una suerte de ideas premonitorias en torno a las condiciones necesarias para hacer de la antropología una ciencia del futuro. Con un ánimo un tanto prospectivo, destaca entre esas condiciones la responsabilidad de no especular sobre el futuro sin un conocimiento de lo que puede predecirse, ya que todas las premoniciones sobre el futuro si circulan y se les da credibilidad, se convierten en factores reales de la forma que tomará el futuro y que contribuyen a la desesperación, la esperanza, la carencia, la inercia o el esfuerzo [Mead, 1971]. La mayor contribución de la antropología ante el futuro es mantener abierta la imaginación de los hombres, consignaba entonces Mead.

Luego de tres décadas de la consideración de Mead, se aprecia la diversificación de investigación referida a los diferentes futuros que pueden abordarse desde la antropología; por ejemplo: futuros energéticos, biomedicina y biotecnología, tecnología y mundo digital. Otra vertiente es la conocida como antropología del futuro, que busca revitalizar el estudio de una temporalidad que había sido observada de soslayo, relegándola a los estudios de memoria, nostalgia y pasado. Dicha corriente tiene sus cimien-

tos en el texto *El futuro como hecho cultural* de Arjun Appadurai [2015] que resulta la consumación de las ideas de este antropólogo respecto a la agencia de los sujetos sociales y la globalización. Appadurai piensa la relación pasado-presente-futuro como una relación dinámica donde los sujetos sociales, debido a su agencia, se tornan creadores de futuro mediante sus acciones de vida cotidiana, que, a su vez, están permeadas del bagaje de su pasado.

Impulsados por ese espíritu epistemológico, Rebecca Bryant y Daniel Knight [2019] proponen centrar la investigación de los nuevos contextos etnográficos en el futuro, entendiéndolo como un medio para comprender el presente y desde ahí contemplar el dinamismo temporal de nuestras acciones. Coinciden con Theodore Schatzki [2002] en reconocer la *orientación* como la relación que existe entre el futuro y la acción, debido a que presenta a las personas proyectos, caminos y futuros para pretender. De esta forma se puede decir que es la aspiración la que pone en marcha el futuro en el presente ya que se enfoca en algo que se puede buscar y alcanzar. Es decir, si por medio del trabajo etnográfico rastreamos las aspiraciones individuales o colectivas, se puede dar cuenta de las materialidades de la vida cotidiana en que se concretan esos futuros imaginados. Bajo esta propuesta¹ y al seguir las consideraciones de Appadurai [2015] en torno a los horizontes futuros, en el caso que aquí se presenta, es posible explorar cuáles son las aspiraciones de los mixtecos oaxaqueños presentes en los medios de comunicación y redes sociales que les permiten navegar en lo cotidiano, cuáles son los horizontes de expectativas y qué visión se tiene de lo que está por venir para la cultura ancestral que conforma la identidad étnica del Pueblo de la Lluvia. El acercamiento etnográfico realizado para esta investigación deja ver la forma en que emerge un futuro étnico desde las entrañas del mundo moderno: globalizado por el desdibujamiento de sus fronteras e hiperconectado por medio de la red Internet y de la tecnología de quinta generación, donde los medios de comunicación electrónicos transforman el campo de la mediación masiva debido a que ofrecen nuevos recursos y nuevas disciplinas para la construcción de la imagen de uno mismo y de una imagen del mundo [Appadurai 2001: 19].

¹ Si bien en la apuesta teórico-metodológica de la antropología del futuro contempla nociones como “orientaciones temporales” (anticipación, expectativa, especulación, potencialidad, esperanza y destino) y “estructuras teleoafectivas” como ejes de dirección para conocer cómo se configura la temporalidad futura desde la acción social de individuos y colectividades, en este texto no se detallan debido a que lo que se destaca es la forma en que la “orientación” traza caminos para que las aspiraciones referentes al futuro den sentido a la acción presente.

Si nos ubicamos en el inicio de la tercera década del siglo XXI y en medio de una contingencia sanitaria mundial, que ha acelerado el uso de la tecnología y el internet en los hogares,² observamos cómo los mixtecos han ganado presencia en las redes sociales y en los medios de comunicación modernos. Movidos por la idea de preservar su cultura, producen diversos tipos de mensajes para la difusión del Tu'un Savi o lengua mixteca, de sus costumbres, música y tradiciones; que conforman un flujo de información y representaciones de lo que en la actualidad significa "ser mixteco". Es decir, por medio de esta presencia mediática se distinguen las diferentes representaciones de una identidad contemporánea que se pueden considerar como "paisajes mediáticos desde abajo", los cuales sugieren una nueva forma del paisaje que describía Appadurai como uno de los cinco bloques característicos de la modernidad, con los que se construyen los mundos imaginados:³

Por paisaje mediático me refiero a la distribución del equipamiento electrónico necesario para la producción y disseminación de información [periódicos, revistas, estaciones de televisión, estudios de cine, etcétera] disponible para un número creciente de intereses públicos y privados en todo el mundo, como a las imágenes del mundo producidas y puestas en circulación por estos medios [Appadurai 2001: 49].

Este antropólogo reconoce que los paisajes mediáticos suministran un enorme y complejo repertorio de imágenes, narraciones y paisajes étnicos a espectadores de todo el mundo. Independientemente de ser producidos por intereses privados o estatales, están contruidos sobre la base de narraciones de franjas de realidad y ofrecen, a quienes los viven y los transforman, una serie de elementos —personajes, tramas, formas textuales— con los que

² De acuerdo con los datos de la Asociación Mexicana de Internet, en nuestro país existen alrededor de 88 000 000 de internautas, lo que significa una penetración del 74% entre la población de seis años o más. El 45% de los usuarios de internet en México tuvieron que aumentar su adopción tecnológica debido a la contingencia sanitaria por COVID-19.

³ Cabe mencionar que con la noción "mundos imaginados", Arjun Appadurai extiende la idea de Benedict Anderson en torno a las "comunidades imaginadas" quien al referirse a la nación la definió a como una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es una comunidad imaginada porque aún los miembros, la nación más pequeña, no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán jamás hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión; además considera que las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas [Anderson 2021: 23].

se pueden componer guiones de vida imaginadas, tanto las propias como las de otras personas que viven en distintos lugares.

Ulrich Beck, en esa misma lógica, reconoce que los paisajes mediáticos forman parte de esa corriente de imágenes y paisajes que son materiales de construcción de “mundos imaginarios” en un mundo donde, desde finales del siglo xx, los cambios tecnológicos y los medios de comunicación han detonado que la imaginación adquiera un poder único en la vida cotidiana de los hombres, que contribuye a soñar y ponderar la vida posible [2019: 86].

En este sentido, al repensar la globalización desde sus variadas narrativas que la consideran un destino ineludible de la realidad [García Canclini 1999], como la pérdida de fronteras del quehacer cotidiano en las distintas dimensiones de la economía, la información, la ecología, la técnica, los conflictos transculturales [Beck 2019] o como una posibilidad para la construcción de la diferencia y lo particular en un mundo interconectado [Appadurai 2001],⁴ estas narrativas reconocen la incidencia de las industrias culturales en procesos homogenizantes de la cultura, pero destacan también la fuerza de las expresiones locales que, en plena globalización, mantienen la heterogeneidad del mundo contemporáneo. Los paisajes mediáticos emergidos desde la propia mirada de los mixtecos oaxaqueños resultan ser una de esas expresiones, además aportan información sobre qué futuros étnicos se configuran desde los mensajes producidos y difundidos en las redes sociales.

⁴ Mucho se ha criticado en la obra de Appadurai la idea permanente de lo que él llama los efectos positivos de la globalización debido a que sus críticos pensaban que eran una forma de entender la modernidad de manera excesivamente optimista. Sin embargo, en ese mismo texto y en los subsecuentes, *Fear of Small Numbers* [2006] y *The future as Cultural Fact* [2013], con el reconocimiento que hace de los movimientos sociales protagonizados por las minorías como los migrantes, los defensores de derechos humanos y los activistas por la vivienda; con categorías como globalización de las bases y cosmopolitismo desde abajo, así como la descripción de los sujetos traslocales y soberanías sin territorio, nos da la oportunidad de ir armando un marco conceptual analítico comprensivo ante movimientos originados en los grupos sociales menos favorecidos por el sistema económico global y los Estado nación modernos. Aunque se ocupa también de violencias colectivas ejercidas desde el Estado como el etnocidio, la propuesta de este antropólogo encuentra otra valía, la de permitirnos reconocer las diversas formas en que los sujetos sociales pueden construir futuros desde prácticas sociales como la imaginación y la esperanza, que diseñan mecanismos pacíficos, los cuales paulatinamente van venciendo la violencia que históricamente les han infringido y logrando poner a su servicio los rasgos característicos de la globalización, como los medios de comunicación, la movilidad creciente y las fronteras desdibujadas.

DE LA TELERREALIDAD A LA VIDA ONLINE: LA CONECTIVIDAD
COMO CONDICIÓN DEL MUNDO CONTEMPORÁNEO

Concomitante con la historia de humanidad, los medios de comunicación han acompañado las diferentes etapas de la evolución. Comunicarse es una necesidad vital para los seres humanos, por tanto, los instrumentos o dispositivos que los auxilian son parte de la tecnología diseñada para satisfacer esa necesidad. Con la emergencia de los medios electrónicos de comunicación masiva en el siglo xx arribó la preocupación del impacto que éstos tendrían en las interacciones humanas. Sin duda lo hacen, ya que determinan procesos culturales.

Las teorías de la comunicación desarrolladas en torno al impacto social de estos medios resaltaban, sobre todo, los efectos negativos de lo que denominaron un proceso de ideologización. La teoría crítica alemana, con autores como Jürgen Habermas, destacaba la función de estos medios para legitimar el poder hegemónico. Mientras, en América Latina el estudio del impacto negativo de medios como la televisión estuvo en boga desde los años ochenta, se argumentaba, sobre todo, contra el impacto de las producciones televisivas americanas en la población colombiana. Además, la teoría de las mediaciones, planteada por Jesús Martín Barbero [1991], reconocía el proceso comunicativo como una interacción generada por dos actores; el emisor y el receptor, y tomaba en cuenta las mediaciones que existen entre los medios tecnológicos masivos y la gente que los usa. Dichas mediaciones pasan por la configuración de mensajes a partir de marcos culturales referenciales donde, por un lado, los receptores se reconocen y, por el otro, se genera capital económico para las industrias culturales que manufacturan el mensaje.

A finales del siglo xx se empezaba a vislumbrar que los medios electrónicos de comunicación acortaban distancias y libertades, además de que, derivado del uso de la tecnología, se preveía un futuro: una sociedad electrónicamente configurada donde las interacciones humanas tenderían a robotizarse [McLuhan *et al.* 1989]. En este contexto, el sociólogo canadiense Marshall McLuhan desarrolló su teoría de los medios de comunicación a partir de una idea provocadora: los medios son extensiones de las facultades humanas, una extensión de nuestro cuerpo, de las extremidades o de algunos de los sentidos. Dado que las tecnologías surgen como metáforas del cuerpo, sin que el hombre se dé cuenta de ello cada nueva tecnología tiene la facultad de extender un organismo.

Con la paulatina presencia de las vías electrónicas de comunicación —radio, cine y televisión— en los hogares y en la vida cotidiana, se produjo además un espacio planetario conocido como “Aldea global”, donde los medios producen y difunden imágenes y sonidos en cualquier lugar y momento que hacen

posible un tráfico cultural de larga distancia y condiciona, una vez más, las relaciones humanas. A partir de los códigos de lenguaje, exclusivos de cada medio, se lleva a cabo la transmisión de mensajes en un universo heterogéneo de receptores [McLuhan *et al.* 1989]. Cada vez más la presencia de los medios electrónicos transparenta su injerencia en la vida diaria, sin embargo, “en ningún momento de la historia del hombre, la cultura ha sido consciente de los efectos de sus medios exteriorizados sobre sus asociaciones generales, ni siquiera en forma retrospectiva” [McLuhan *et al.* 1989: 135].

En medio de este debate, en el ocaso del siglo xx, el séptimo arte puso frente a nuestros ojos por medio de dos largometrajes del género de ciencia ficción, condiciones de posibilidad de la realidad simulada en las interacciones cotidianas de una sociedad vinculada a la tecnología y a los medios electrónicos de comunicación masiva: *The Truman Show* [1998] y *The Matrix* [1999]. Estas películas sorprendieron al público por dos cosas: la vida puede ser algo completamente simulado y, la tecnología y los medios de comunicación inciden en las acciones cotidianas del mundo de la vida [Habermas 1999]. Sirva ese lente analítico del mundo de la vida habermasiano, comprendido como correlato de los procesos de entendimiento y horizonte de comunicación, para ver de cerca estas piezas cinematográficas.

Truman Burbank (Jim Carrey) y Neo (Keanu Reeves), personajes protagónicos de estas películas, representan en buena medida al sujeto social contemporáneo cuyos sistemas de referencias objetivos, sociales y subjetivos están supeditados a la presencia de los medios de comunicación y la tecnología. Estos personajes desconocen que su vida es algo creado de manera artificial; por un lado, la vida de Truman Burbank en *The Truman Show* es perfecta y totalmente falsa, derivada de la industria cultural del entretenimiento televisivo, particularmente del género de la telerrealidad o *reality show*. La vida de este personaje es un espectáculo producido para ser observado por otros en cadena nacional. Por otro lado, la vida de Neo se desarrolla en la Matrix, que es un ambiente de relaciones y sucesos creados y controlados artificialmente. Ubicada en el año 2199, es una suerte de simulación interactiva que intenta recrear el modo de vida humana tal y como era a finales del siglo xx. Dicha Matrix posee a Neo y a la humanidad, quienes están esclavizados por medio de máquinas.

Como lo muestra el largometraje, el público espectador del programa de Truman se sumergía a la vida privada del protagonista con un solo *click* del control remoto. Seguían religiosamente la trama y debatían calurosamente en los cafés del barrio o en sus casas sobre las decisiones que el personaje debía tomar en su vida diaria. Por otro lado, la vida simulada de Neo deja de serlo cuando ingiere la píldora roja y se traslada a la vida en la Matrix, donde

inicia una lucha entre las máquinas y los humanos para decidir quién gobernaría la vida terrena. Estos personajes encuentran paz al volver al mundo real; el primero cuando abandona el *set* de televisión del programa que protagonizaba, y el segundo cuando logra salir de la Matrix, donde los humanos sólo son máquinas productoras de energía. La televisión y las computadoras condicionaban en estos universos el entendimiento de la vida cotidiana.

A más de dos décadas que aparecieron estas películas, mucho ha pasado. Si bien, el siglo xx se caracterizó por la emergencia de los medios electrónicos de comunicación masiva y su influencia en las diferentes interacciones humanas, las dos décadas que han corrido de este siglo xxi ya tienen un sello particular: la presencia de la red Internet y la tecnología de quinta generación, disponible en la mayoría de los dispositivos electrónicos que usamos de manera cotidiana: el teléfono, la televisión, la computadora, el coche, el reloj, por mencionar algunos. Se puede pensar que la conectividad es una condición del mundo contemporáneo.

La presencia de la tecnología y la red Internet es indiscutible. Uno de los elementos presentes en este mundo hiperconectado son las plataformas digitales o redes sociales, por medio de las cuales se ponen en contacto miles de personas alrededor del orbe. Si bien, la aparición de estas redes data de 1995⁵, su uso ha ido en constante crecimiento. Como efecto del confinamiento social que se vivió desde el año 2020, alrededor del mundo, las redes sociales digitales ganaron aún más presencia. La consultora McKinsey reveló en mayo de 2020 que en ocho semanas de pandemia se había avanzado el equivalente a cinco años en adopción digital por parte de consumidores y empresas. Un año después de iniciado el confinamiento social por COVID-19, la tecnología conectada se convirtió en una parte aún más esencial de la vida de las personas durante el año 2020, con redes sociales, comercio electrónico, transmisión de contenido y videojuegos, todos experimentando un crecimiento significativo en 12 meses [We Are Social 2021]. En México, el uso de redes sociales es la actividad más predominante en el entorno *online*, aunque cada usuario tiene en promedio cinco plataformas digitales, la *Social Media* más usada es Facebook, le sigue WhatsApp, Instagram, en cuarto lugar, YouTube y Twitter. TikTok ganó una importante presencia en nuestro país en sólo un año [AIMX 2021].

De este modo, el curso cotidiano de la vida de muchos de los que habitamos en el planeta Tierra inicia o termina todos los días cuando echamos un vistazo o hacemos alguna publicación en nuestro perfil de Facebook, Instagram,

⁵ Se atribuye el origen de las redes sociales a Randy Conrads, quien en 1995 crea el sitio web *classmates.com*, con el cual pretende que la gente recupere o mantenga el contacto con antiguos compañeros de aula en el colegio, el instituto o la universidad.

Twitter o TikTok. Actualizamos con ello la famosa frase de Truman Burbank en su programa: “En caso de que nos los vea, ¡buenos días, buenas tardes y buenas noches!”. Así que, poco a poco la telerrealidad ha sido desplazada por las transmisiones en “tiempo real”, que se realizan desde las redes sociales. Ahora ya no es necesario que la producción sea manufactura de las industrias culturales hegemónicas, de hecho, son transmisiones en vivo de elaboración casera por medio de las cuales se expone la vida cotidiana de los usuarios de las redes sociales en el momento mismo cuando los hechos están sucediendo. La vida hoy se distingue en dos entornos: *online* y *offline*, es decir; cuando se está conectado a la red o cuando se está fuera de esa conexión.

PAISAJES MEDIÁTICOS DE LA MIXTECA OAXAQUEÑA

Para hablar de las presencias étnicas en el mundo globalizado, en el caso de la cultura mixteca oaxaqueña, en tiempos recientes, se observa la emergencia de su revitalización a partir de una nueva forma de paisajes mediáticos que han producido en las redes sociales digitales un conjunto de personas que se asume como mixtecos. Dichos paisajes constituyen un amplio repertorio de imágenes y narraciones referidas a los elementos que ellos consideran representación de su identidad, que son principalmente: el espacio territorial donde nacieron —ellos o sus familiares—, la lengua Tu’un Savi, la vestimenta, la música y las tradiciones. El flujo de información describe la forma cómo este grupo de población se vale de los medios del mundo moderno para construir y difundir imágenes que representan la cultura ancestral que les da identidad.

Los paisajes están fundamentados en tres elementos característicos de los mixtecos oaxaqueños: son personas multisituadas debido a que por su tradición migratoria radican en diversos estados de la República mexicana y el extranjero, particularmente en Estados Unidos; son traslocales, ya que su identidad cultural viaja con ellos, que trasciende las fronteras físicas del espacio geográfico donde nacieron; además, son parte de una cultura indígena multidiversa en la cual existen tantas formas de “ser mixteco” como localidades en su territorio.

La Mixteca es una de las ocho regiones geoeconómicas en las que se divide el territorio del estado de Oaxaca, abarca siete distritos, 155 municipios y más de 2 000 comunidades, cada una con sus particularidades culturales; este contexto se puede considerar como un horizonte de lo culturalmente diverso [Castillo, 2018]. Aunque la región ha sido estudiada copiosamente en estudios de arqueología, migración, lengua indígena, el ecosistema y su deterioro ecológico, se ha dicho poco en torno a lo que significa “ser mixteco” en la voz de quienes así se autoidentifican; se sabe menos de los mecanismos que de-

sarrollan para adaptarse al mundo global cimentados en sus entendimientos locales. Anclada en la investigación de plataforma digitales, entrevistas con informantes claves y la observación de las interacciones digitales públicas que se registran en estas redes sociales, particularmente Facebook, así como seguimiento en prensa, he podido recopilar un *corpus* de información que permite identificar elementos que contribuyen a delinear horizontes futuros de esta cultura indígena; momento al que nombro “futuro étnico” y es la forma en que, quienes se asumen como mixtecos, movilizan su aspiración de mantener viva la cultura mixteca por medio de prácticas, que en lo individual, dan sentido a un sueño colectivo.

En abril del año 2020, pocos días después de iniciado el confinamiento social, impuesto en el país por la emergencia sanitaria por SAR-COV-2, la red social Facebook sirvió a las autoridades de diversos municipios de la Mixteca para difundir acuerdos sobre la política sanitaria a seguir, que incluía suspensión de los días de mercado, fiestas patronales y cierre de fronteras entre municipios. Se pedía a los migrantes, radicados en otros estados de la República y en Estados Unidos, no viajar a sus comunidades de origen para reducir el riesgo de contagios. Pasado un tiempo y con un importante número de “muros” visitados, luego de la sistematización de información pude distinguir la existencia de lo que llamo “comunidad virtual de mixtecos”, que está conformada por quienes participan de esa presencia en dicha red social, es un grupo heterogéneo que lo mismo incluye autoridades municipales, sociedad civil, personajes famosos en la esfera pública por su actividad artística y cultural y a personas alejadas de las grandes industrias culturales como el cine y la televisión.

Para fines de mi investigación, fue necesario delimitar este universo de usuarios de Facebook, que dicen ser “mixtecos”, a partir de dos criterios eje: 1) su origen mixteco debido a que ellos o sus padres nacieron en algún municipio o localidad de la Mixteca en Oaxaca y 2) ser ciudadanos o autoridades que realizan alguna labor en favor de la comunidad o localidad mixteca con la que están vinculados. Se distinguen por su actividad principal realizada en sus páginas oficiales y/o perfiles personales. El rasgo que estos actores tienen en común es el interés por mantener viva la cultura mixteca, para lo cual, cada uno trabaja a su manera.

A partir de estos criterios, se estructura la tipología descrita en la tabla 1, en la que se observan seis tipos de actores identificados en esta comunidad virtual de mixtecos, así como las diferentes formas de expresar su identidad mixteca en el mundo contemporáneo. Esta tipología ofrece pistas sobre el tipo de paisajes mediáticos producidos por los mixtecos y devela los diversos horizontes futuros que se están construyendo, la imagen de su “ser mixteco” que recrean y la forma cómo lo difunden.

Tabla 1. Tipología de la comunidad virtual de mixtecos.

Tipo de actor	Actividad principal	Nombre de la página oficial o perfil personal en Facebook	Administrador de la página o perfil
1. Autoridades distritales o municipales.	Difusión de actividad oficial de cabildos y Ayuntamientos.	H. Ayuntamiento de Chalcatongo de Hidalgo, 2019-2021 H. Ayuntamiento de Santiago Ihuítlan Plumas, 2020 H. Ayuntamiento de Tlaxiaco	Gobiernos municipales.
2. Organizaciones no gubernamentales y medios de comunicación.	Difusión de actividades propias de la organización e información sobre la región y su población multistituada.	Centro Binacional para el Desarrollo Indígena Oaxaqueño (CBDIO)	CBDIO en Fresco California.
		Consejo Comunitario Indígena en Oxnard	Proyecto Mixteco/Indígena Organización Comunitaria en Oxnard California.
		Radio Indígena 94.1	Mixteco radio en Oxnard.
		Cahuayaxi International Benefit Organization Inc	Organización sin fines de lucro para apoyar y ayudar los migrantes mixtecos de Oaxaca. Organización radicada en Santa María California.
3. Internautas autotombrados "mixtecos".	Difusión y revitalización de la lengua y cultura Tu'un Savi	Mixtekita Santos de Ñuu Savi: "Raíces de mi tierra". Cultura, Lengua y Tradición	Oriunda de San Juan Mixtepec. Radica en la ciudad de Oaxaca.
		Guajequeño, @RobertoMixteco8.	Oriundo de Santa María Yosoyúa, Tlaxiaco, radica en la ciudad de Oaxaca.
		Crescenciano Hernández Cuevas	Oriundo de Huajuapán, interesado en la pedagogía y didáctica para el desarrollo y revitalización del Tu'un Savi.
		Ñuu Savi: Pasado, Presente y Futuro	El administrador es arqueólogo, oriundo de Santo Thomas Ocotepc, Tlaxiaco, estudioso de los códices mixtecos y la herencia viva.
		Soy Mixteco 100%	El administrador es originario de la Mixteca oaxaqueña.
		Nación Ñuu Savi	Originario de Huajuapán de León, radicado en Tijuana.
4. Creadores de arte independientes	Difusión de obra de arte propia: poesía, documentales, películas	Ángeles Cruz	Oriunda de Tlaxiaco, actriz y directora de cine. <i>Opera prima</i> : Nudo Mixteco.
		Itandehui Jansen	Oriunda de Chalcatongo, hija de madre mixteca y padre holandés, directora de Cine
		Nicolás Rojas Sánchez	Originario de San Juan Mixtepec, Juxtlahuaca, director y guionista. Documentales: <i>Snuu Viko, el lugar de las nubes y algunas palabras perdidas</i> ; <i>Música para después de dormir</i> ; <i>Ñuu Kanda</i> .
		Nadia Ñuu Savi	Oriunda de Tlaxiaco, poeta mexicana bilingüe Tu'un savi-español. Libros: <i>Nu'ú vix, Tikuxi kaa</i> .
		Uriel López España	Director y guionista mexicano. Documental: <i>Tu'un Savi. La lengua de la lluvia</i> .
		Noesis Ñuu Savi: rock mixteco	Oriundos de la Mixteca Baja. Grupo de rock folk fusión.

5. Agrupaciones musicales de origen mixteco	Difusión de su trabajo musical vinculado al uso del Tu' un Savi	Lobo Mixteco Oficial	Oriundos de Mier y Terán, San Esteban Atlahuaca, lugar donde radican.
		La Perseverancia de Oaxaca	Oriundos de San Pablo Tijaltepec, donde radican.
		La Tremenda Ovación Musical	Oriundos de Chalcatongo de Hidalgo, radican en Chimalhuacán, Estado de México.
		Banda La Gran Mixteca	Oriundos de diferentes comunidades mixtecas, radicados en Nezahualcóyotl y Chimalhuacán, Estado de México.
		Grupo Matlali	Oriundos de San Miguel Tlacotepec, radican en Oceanside, California.
		Grupo Recreación Musical	Oriundos de San Juan Mixtepec, radican en Bakersfield.
		Póker de Reinas	Oriundas y radicadas en Huajuapán de León.
		El Mixteco Talentoso	Oriundo de Santa Cruz Yucucani, radica en Santa María California.
		Grupo Soberano de Tierra Mixteca	Originarios de San Juan Mixtepec, donde radican actualmente. El grupo se originó en Arizona, EUA, donde vivían en el año 2000.
		Los Rayos de Oaxaca	Originarios y residentes de Huajuapán de León, Oaxaca, en la Mixteca Alta.
6. Vídeo productoras "mixtecas" y sellos discográficos	Grabación y difusión de discos y para solistas y grupos musicales.	Producciones La Nueva Frecuencia de La Mixteca	Oriundos de Tlaxiaco y radicados en Los Reyes Acaquilpan en el Estado de México.
		FAMA Productions	Oriundos de Oaxaca y radicados en Ciudad de México. Sello discográfico exclusivo de música mixteca. Creación de canales de YouTube y Vevo, distribución digital y diseño gráfico.
		Regional Oaxaca Music	Difusión en plataformas digitales en grupos de música mixteca.
		spm Producciones Oaxaca	Creación de videos especializados en música mixteca de Oaxaca y Guerrero.

Fuente: Elaboración propia con base en la recopilación de información en Internet y redes sociales desde julio de 2020 hasta agosto de 2022. Nota: La tabla sólo es una muestra de los actores identificados en cada categoría, no representa la totalidad de perfiles personales y página oficiales visitadas, la intención es presentar las más significativas por cada categoría de actividad registrada.

Si bien, cada una de estas seis categorías representa un objeto de estudio particular —asunto que rebasa el objetivo de este texto— enseguida se exponen algunos casos que he considerado representativos de estos paisajes mediáticos, consideración que se deriva, principalmente, de las aspiraciones expresadas por estos actores y que dan forma a las actividades que realizan y difunden en Facebook.

Grupos musicales de origen mixteco: música multisituada

La música tradicional, conocida como “chilena” es uno de los rasgos más importantes en la identidad cultural de la región mixteca. Se ejecuta sobre todo en la Costa Chica de Oaxaca y Guerrero, pero también tiene una arraigada tradición en la Mixteca. Esta música, compuesta de elementos indígenas y mestizos, forma parte del *Yaa sii* o “música alegre” de los mixtecos y acompaña sus celebraciones, incluso sus sepelios [Rosales 2016]. Por esta razón es que la “chilena mixteca” se ejecuta, se escucha y se produce en los lugares donde hay presencia mixteca; las redes sociales no son la excepción.

Los grupos musicales de origen mixteco representan una de las figuras más activas y diversas de las redes sociales. Por ello, conforman la unidad de análisis a partir de la que se vislumbra el paisaje étnico de la música multisituada y traslocal. De acuerdo con la información recopilada, estos grupos están conformados por mujeres y hombres nacidos en alguna de las comunidades de la región mixteca que comprende a Guerrero, Puebla y Oaxaca; sin embargo, son los grupos de origen oaxaqueño los que ganan en número. Son agrupaciones de música popular —tocan sobre todo chilenas mixtecas— que se forman en el lugar donde radican sus integrantes; por lo mismo, existen en alguna comunidad o municipio mixteco, en la zona metropolitana de la Ciudad de México, sobre todo en Nezahualcóyotl y Chimalhuacán, en diferentes entidades de la República mexicana y en ciudades de Estados Unidos.

A decir de los integrantes, dos son las causas que dan origen a sus agrupaciones: el interés de preservar su cultura y su lengua Tu'un Savi, independientemente del lugar donde radiquen, así como de acercar la música y la cultura mixteca a los lugares donde radican los migrantes mixtecos. Cantan en español y en lengua Tu'un Savi, algunos son compositores y han incluido en sus letras temas que tienen que ver con el mundo digital y las redes sociales, por ejemplo, *Ñalo Teléfono* o La Niña del teléfono y *Ñaló Feis* o La Chica del Feis. Las actividades que difunden en sus redes sociales son las producciones discográficas que realizan, así como los videos de sus canciones. Tanto sus discos como sus videos los realizan con productoras y

sellos discográficos profesionales; generalmente de productores oaxaqueños especializados en música mixteca. Por lo general, todos estos grupos musicales llevan a cabo los lanzamientos de sus producciones discográficas tras una campaña publicitaria en sus páginas oficiales en Facebook. Estos lanzamientos, junto con las transmisiones en vivo de los bailes populares o fiestas particulares que amenizan, son los videos que les reditúan una mayor cantidad de reproducciones, interacciones —comentarios y reacciones— y nuevos seguidores.

Hay grupos con mayor fama y alcance dentro del público, lo cual se sabe mediante el número de seguidores en redes sociales y las interacciones digitales públicas presentes en las información de sus redes sociales y plataformas en la web. Como ejemplo, al visitar las páginas oficiales de dos grupos musicales, el 25 agosto del año en curso, se encontró que el Grupo Soberano de Tierra Mixteca registra, en agosto de 2022, 19 500 seguidores en su página oficial de Facebook, el lanzamiento del video La Chilena de los Valientes, ocurrido el 21 de junio de 2022, registra 2 400 reacciones, 138 comentarios, 51 000 reproducciones y la publicación del lanzamiento ha sido compartida 545 veces; mientras que el grupo musical, La Tremenda Ovación, tiene 3 300 seguidores en su página de Facebook, el lanzamiento del video Coyuca de Catalán, del 18 de agosto de 2021, alcanza 84 reacciones, 6 comentarios, 9 500 reproducciones y ha sido compartido 141 veces. La diferencia en el número de seguidores y tamaño de su público no condiciona la calidad ni el contenido de los videos. Estos dos grupos, al igual que el resto de agrupaciones que he monitoreado, presentan videos producidos de modo profesional y cuya propuesta visual, para acompañar las chilenas, son paisajes de los lugares de origen de los integrantes del grupo, paisajes de los lugares donde radican; si es posible, presentan los bailes y la vestimenta tradicional de su comunidad, por lo general, recurren a los familiares, amigos y gente de la región, para que participen el video.

De acuerdo con el testimonio de estos músicos, han aprovechado la Internet, así como YouTube y las redes sociales, Facebook principalmente, para beneficio de la difusión y vigencia de su música, su lengua y sus tradiciones. “El deseo de que nuestra música sea conocida por más gente y en más lugares hoy es más fácil de lograr gracias al internet”, mencionó uno de los músicos que forma parte de estas agrupaciones en una plática que sostuvimos en San Juan Mixtepec.

Si bien, la presencia de estos grupos mixtecos en las plataformas digitales va más allá de la difusión de su música, por ahora es importante destacar que por medio de las interacciones digitales que tienen con sus seguidores, les ha sido posible acercar la música a sus paisanos donde

quiera que se encuentren. Además, con la trasmisión en vivo de las fiestas patronales de sus comunidades, bailes populares y fiestas particulares, enlazan en “tiempo real” a sus seguidores con estas festividades, hecho que los mixtecos agradecen donde quiera que radiquen, porque, como hacen saber en sus comentarios a las transmisiones, “los ponen en contacto con su Mixteca querida”.

Cine mixteco: miradas de lo indígena desde dentro

En la comunidad virtual de mixtecos oaxaqueños destaca otra categoría que he nombrado “creadores de arte independientes”, entre ellos se encuentran poetas, pintores, cineastas, documentalistas y músicos de rock. Al observar su presencia en redes sociales, se puede identificar un grupo homogéneo, conformado por cineastas y documentalistas. Mediante el lenguaje cinematográfico, este grupo de mixtecos está produciendo diversas imágenes, mensajes e interacciones, en torno a qué significa ser mixteco en este mundo contemporáneo. Por medio de películas de largo, medio y corto metraje han puesto sobre la mesa temas como la discriminación, la pérdida del número de hablantes de Tu’un Savi, el rol de la mujer en el sistema de usos y costumbres, la migración, entre otros. Nombres como Ángeles Cruz (*La Tiricia, La Carta, Arcángel, Nudo Mixteco*), Uriel López España (*Tu’un Savi*), Nicolás Rojas (*Snuu Viko, El lugar de las nubes y algunas palabras perdidas, Música para después de dormir, Ñuu Kanda, Pueblo en movimiento*) e Itandehui Jansen (*Kii Nche Ndutsa: El caracol y el tiempo*) destacan del grupo de cineastas.

Después de observar estas producciones, se distinguen las aspiraciones personales de sus realizadores y la apuesta personal que hacen con la que pretenden incidir en la vigencia de la cultura mixteca y en la actualización de sus problemáticas insertas en este mundo moderno y globalizado. Sus producciones, sin embargo, dejan ver una similitud, se ubican en un tiempo presente y exponen acciones de vida cotidiana que sus paisanos siguen para enfrentar sus problemas, trazar y cumplir sus planes, para dar forma así al tiempo futuro de ellos y el de su herencia cultural. De tal manera que vemos en sus películas temas que tienen que ver con los efectos de la migración, la discriminación por ser hablante de lengua mixteca o por la adscripción indígena, la pérdida de variantes del Tu’un Savi, el papel de la mujer en la comunidad, asuntos implícitos en sus sistemas de usos y costumbres, por mencionar algunos. En todos los casos, hacen uso de las plataformas digitales para dar a conocer su trabajo al público y dentro de sus mismas comunidades. Como muestra de ello se presentan en seguida, el trabajo de dos realizadores mixtecos, Uriel López y Ángeles Cruz.

El documental *Tu'un Savi. La lengua de la lluvia* (2018) es la opera prima de Uriel López España, joven cineasta de origen mixteco, radicado en la Ciudad de México. Esta cinta narra la búsqueda del Tu'un savi por medio de sus hablantes debido a que su director estaba interesado en aprender el idioma que habla su familia y que a él le fue prohibido desde la infancia⁶. El documental abre la discusión sobre el uso de las lenguas originarias, particularmente el Tu'un Savi y sus variantes, los procesos de castellanización en la Mixteca desde mediados el siglo xx y la consecuente pérdida en el número de hablantes. Uriel López continúa su trabajo en favor de su lengua materna por tres vías: en la difusión de la cinta, en el registro de la investigación que se hace para el rescate de su variante del Tu'un Savi y con el seguimiento de su propio proceso de aprendizaje de la lengua mixteca, de la que ahora ya es hablante. Con su trabajo cree que hace una pequeña aportación a la vigencia de la lengua y cultura mixteca; además difunde y fomenta la labor de sus paisanos para que se estudie, se documente y se enseñe el Tu'un Savi en pleno siglo xxi.

Por otro lado, el trabajo de Ángeles Cruz aporta diversos elementos en este paisaje mediático que he nombrado “miradas de lo indígena desde dentro”. Ella es una mujer originaria de Villa Guadalupe Victoria en San Miguel El Grande, del distrito de Tlaxiaco. Es actriz, directora y guionista. En su juventud viajó a la Ciudad de México para continuar sus estudios y desde los años noventa ha participado en diversas producciones como actriz. En algún momento de su carrera artística, Ángeles consideró que los papeles que le ofrecían —aunque los consideraba importantes— no la representaban como miembro de una comunidad indígena ni como mujer profesionalista e independiente. Sentía que esos personajes estaban pasados por el tamiz de racismo y del clasismo, es decir, estaban bastante estereotipados, fue entonces cuando tuvo la necesidad de escribir sus propias historias, en sus propios términos y desde una perspectiva comunitaria; incursona así en el guionismo y dirección cinematográfica.

⁶ Uriel López, hombre de origen mixteco, quien a los 15 años de edad salió de su lugar natal y se fue con su familia a vivir a la Ciudad de México; con ello perdió la posibilidad de hablar Tu'un Savi. Sus padres, ya radicados en la capital del país, dejaron de hablar su lengua para evitar la discriminación, por la misma razón, no lo transmitieron a sus dos hijos. Muchos años después, Uriel regresó a su comunidad, fue cuando se percató que tras la muerte de su padre, una variante del Tu'un Savi se perdía. Derivado de este hecho, inició la búsqueda y registro de los hablantes de dicha variante, a quienes le da voz.

Ángeles Cruz ha expresado en diferentes foros que es consciente de que los referentes de sí mismos, como indígenas, que se tienen en su comunidad vienen de la televisión, industria donde se hace una representación burda y peyorativa de las mujeres indígenas en particular y de los indígenas en general, imagen mediática que ha tenido efectos negativos al interior de sus comunidades indígenas. Ángeles, desde su profesión de actriz, ha identificado cómo es que esa imagen, producida desde fuera, estereotipa a los indígenas; hacia el exterior de sus comunidades este tipo de mensajes provoca que sigan siendo discriminados y hacia el interior, incide en que los mismos indígenas se creen destinados a no tener acceso a otro tipo de personajes que no estén marcados por la raza y la condición de clase. Razón por la cual define la senda de su proceso creativo. Ella aspira a que, por medio de su trabajo cinematográfico, los referentes de las niñas y los niños de su comunidad cambien; imagina romper con ese estereotipo indígena en las nuevas generaciones de mixtecos y producir imágenes desde el interior de su comunidad a partir de una mirada crítica, alejada del sesgo racista, que ofrezca nuevos referentes y narrativas en la conciencia de su propia cultura, ideas de sí mismos que les permitan alcanzar cualquier sueño o un plan futuro que se propongan.

En 2012 debuta como cineasta y guionista, actividades que le han traído como fruto la realización de tres cortometrajes: *La tiricia o cómo curar la tristeza* (2012), *La Carta* (2013) y *Arcángel* (2018) con los que ha obtenido diversos reconocimientos nacionales e internacionales. El trabajo de la cineasta siempre ha sido delineado por problemáticas y contextos de su comunidad. Su cine resulta un despliegue de talento mixteco donde la música, la fotografía y las actuaciones acompañan los paisajes naturales de la zona. Los diálogos se desarrollan en español y en mixteco, además hay presencia de músicos, artistas plásticos, actores y actrices de lugares como Tlaxiaco, Tezotlán, Guadalupe Victoria y Chalcatongo.

Su ópera prima *Nudo Mixteco* sale a la luz en 2019, cinta que narra las historias de tres mujeres que regresan a su comunidad y cuyos personajes dejan ver, por medio de problemáticas enmarcadas en la cotidianidad de la vida comunitaria, que “existe una pequeña posibilidad de que las mujeres puedan tomar el destino en sus manos, rompan sus círculos viciosos y cambien sus vidas, estén de acuerdo con ellas o no” [Acuña 2022]. Con los tres elementos que Ángeles considera distintivos del mundo mixteco: un funeral, la fiesta patronal y la asamblea, se recrean escenarios en los que las mujeres mixtecas enfrentan situaciones donde el espacio de decisión les ha sido robado, por ejemplo, el ejercicio de su sexualidad.

Toda su filmografía ha sido realizada en Villa Guadalupe Victoria, su lugar de origen; una comunidad pequeña de la Mixteca oaxaqueña, con poco más de 200 habitantes, mismos que se han involucrado en los distintos procesos de la producción. El hecho de poder trabajar en y con la comunidad está validado por su asamblea, quien autoriza cada producción luego que la realizadora presenta sus proyectos a las autoridades locales. Así que, la cineasta considera que hace un cine recargado y emergido en la comunidad; cada que va a iniciar una grabación, un sonido local convoca a la gente para *casting*. A decir de Ángeles Cruz, su proceso creativo se nutre al observar la cotidianidad de su propio lugar de origen, material útil para escribir acerca de inquietudes tales como la dificultad que tienen las mujeres pertenecientes a zonas rurales de ejercer su sexualidad y el silencio que se acostumbra guardar ante los patrones de violencia que se van repitiendo generacionalmente [Acuña, 2022]. “Esta apuesta creativa es contraria a las miradas ajenas a las comunidades indígenas que producen representaciones que son un reflejo bastante chato de lo que no somos”, dijo la cineasta [Moreno, 2022].

El estreno de *Nudo Mixteco* se realizó el 2021, a la fecha se ha proyectado en más de 50 muestras internacionales y en diferentes salas de nuestro país, también en la comunidad de Villa Guadalupe Victoria. Ese mismo año Ángeles fue nombrada parte de la autoridad en su comunidad, hecho por el que tuvo que radicar en Villa Guadalupe Victoria. Ella hizo de su conocimiento a la autoridad que ese era un año muy importante para la película y que tendría que estar viajando, a lo que la autoridad contestó: Tienes cuatro permisos para viajar, más de eso, te quedas acá. La directora platicó en entrevista:

De pronto, me llegaba la noticia de algún país: Oye tu película ganó en mejor dirección... ¡a que bueno! muchísimas gracias [...] tengo que ir a comprar un kilo de clavos [para el trabajo en la comunidad] [Moreno 2022].

Con este par de ejemplos, se aprecia cómo el cine mixteco ofrece imágenes *émicas*, es decir, pensadas y producidas desde las comunidades y con la mirada de los propios mixtecos, imágenes que forman un paisaje que se vincula directamente con las expectativas del tiempo por venir de la cultura Nuu Savi porque cuestiona los sistemas de creencias ancestrales e intenta modificarlos, además de que estos cineastas trabajan por mantener los rasgos culturales de su identidad étnica.

Mixtekita Santos De Ñuu Savi: la comunidad de sentimiento

Entre los seis tipos de actores que he enumerado en la comunidad virtual de mixtecos, existe una categoría que se caracteriza por ser personas autonombradas mixtecas, quienes, por medio diferentes actividades que publican en sus perfiles o páginas personales, difunden rasgos de la cultura de sus comunidades de origen, sin depender del lugar donde radiquen. La mayoría de los internautas incluidos en esta categoría manifiestan su interés por mantener viva la lengua Tu'un Savi, de la que son hablantes en alguna de sus 65 variantes. Algunos de ellos, incluso, dedican su labor profesional al estudio de Tu'un Savi: son lingüistas, historiadores, comunicólogos o arqueólogos; otros más, son gente con diferentes ocupaciones que usan su perfil en Facebook y algunas redes sociales más como YouTube, Instagram o TikTok para llevar cabo actividades que consideran útiles para revitalizar su lengua, su cultura y sus tradiciones indígenas.

Entre ellos hay quienes producen videos para la enseñanza del Tu'un Savi; algunos realizan transmisiones en tiempo real de las fiestas patronales; otros más producen videos para difundir lugares de la Mixteca. En todos los casos, estos usuarios de Facebook trabajan autofinanciando sus gastos y con el uso de sus propios medios tecnológicos. Uno de los internautas, cuya página oficial en Facebook es Guajequeño,⁷ explicó en entrevista:

Lo hacemos por amor al arte, porque tenemos una deuda con nuestra lengua y nuestra cultura [...] a veces es difícil, porque invertimos nuestro tiempo y dinero y por lo general, no hay una ganancia material, sólo el hecho saber que la gente puede ponerse en contacto por medio de la tecnología con nuestra cultura mixteca.

Dentro de este grupo de internautas mixtecos, presentes en el mundo de la comunicación digital, destaca el trabajo que realiza *Mixtekita Santos De Ñuu Savi*, nombre en las plataformas digitales (Facebook, Instagram, YouTube y TikTok) de una mujer que nació cerca de San Juan Mixtepec, municipio de la Mixteca Alta en Oaxaca, radicada en la ciudad de Oaxaca. Antes del confinamiento social impuesto por la pandemia de COVID-19 era una usuaria más de los millones de perfiles personales que existen en Facebook, sin embargo, a raíz de los videos que realizó en lengua mixteca en marzo y abril del 2020 para difundir las medidas sanitarias de cuidado ante el coronavirus, su presencia en redes sociales incrementó de manera significativa.

⁷ <https://www.facebook.com/RobertoMixteco8>

En una entrevista realizada por videollamada en abril de 2021, explica que inició su actividad en Facebook en 2019, por la necesidad de defender y promocionar la lengua Tu'un Savi, que desde muy joven, había dejado de hablar en público para evitar la discriminación de otros oaxaqueños, quienes le llamaban "india" cuando lo oían hablar su lengua.

Empecé a realizar los videos porque yo sentía que estaba en deuda con mi lengua y con mi cultura, la que por muchos años negué porque en la capital de Oaxaca me discriminaban [...] sentía temor, no lo voy a negar porque no sabía usar todas estas nuevas tecnologías, pero un amigo que ya tenía un canal de enseñanza del mixteco me apoyó mucho.

Mixtekita Santos produce sus videos con sus propios recursos: tecnológicos, económicos y humanos. Las locaciones son diferentes lugares de Oaxaca, sobre todo en la región mixteca, donde ella hace una descripción del lugar, de sus costumbres y/o tradiciones, y en todos los casos la música de fondo son las chilenas mixtecas. Todo lo que explica lo habla en lengua mixteca y en español. La difusión la realiza en su canal en YouTube⁸ y en su perfil personal de Facebook, ahora también en TikTok. Debido a la aceptación de su trabajo entre la audiencia, en marzo de 2021 presentó su página oficial *Mixtekita Santos de Nuu Savi: @Costumbre.Lengua.Tradicion*,⁹ que le permitió no limitarse a los 5 000 amigos que acepta esta red digital en los perfiles personales, a la fecha tiene un poco más de 11 000.¹⁰ Son dos tipos de contenidos que produce para su labor de promoción cultural: a) la producción de videos en diferentes comunidades mixtecas y b) las transmisiones en vivo en su página oficial, con un formato parecido al de un programa de radio. En ambos casos hace uso del Tu'un Savi, sobre todo en su programa en vivo, alrededor de 60 minutos se pone en contacto con sus paisanos mixtecos, radicados en la mixteca oaxaqueña, en otras entidades de México y Estados Unidos, quienes también se comunican en Tu'un Savi, de diferentes variantes.

⁸ <https://www.youtube.com/c/%C3%91uuSaviOdiliaSantiagoRescatedelalenguamixteca>

⁹ <https://www.facebook.com/Costumbre.Lengua.Tradicion>

¹⁰ Al 9 de septiembre de 2022 algunos videos producidos por *Mixtekita Santos De Nuu Savi* tienen cerca de 100 000 reproducciones, de acuerdo con las métricas de su página oficial en Facebook, entre el 1 de septiembre al 7 de septiembre de 2022, logró 138 400 interacciones en sus publicaciones y se sumaron 615 seguidores.



Mixtekita Santos De Ñuu Savi en la fiesta patronal de Santiago Juchitán, Oaxaca. Julio 2022. Fotografía: Juan Carlos Santiago.

A partir del seguimiento cualitativo de las interacciones digitales públicas que *Mixtekita Santos* tiene con sus seguidores en Facebook durante sus transmisiones en vivo y en las publicaciones que hace diariamente, se deja ver cómo se teje la subjetividad de una “comunidad de sentimiento” [Appadurai 2001: 23], entendida como un conjunto de personas que empiezan a sentir e imaginar cosas en forma conjunta, como grupo.

El contenido de estas interacciones —mensajes y reacciones de los usuarios— resulta una evidencia de que sus seguidores comparten con ella el amor por la cultura y lengua mixteca. Al ser un grupo multisituado, conformado por mixtecos radicados dentro y fuera de la región, valoran el hecho de ponerse en contacto con su música, su lengua y con su gente por medio del mundo virtual. Existe, entre *Mixtekita Santos* y sus seguidores, una especie de consenso en torno a mantener vigente su lengua y cultura, por lo que han encontrado formas de trabajar para ello, por ejemplo, la recepción de sus contenidos, la invitación de autoridades o comités comunitarios para que asista a sus comunidades en la región mixteca y conocer otras variantes de *Tu'un Savi*, las costumbres y tradiciones locales. A partir de estas visitas producen contenidos que posteriormente difunde en sus redes sociales.

Debido a que en la mayoría de contenidos que produce *Mixtekita* las chilenas mixtecas están presentes con la música y el baile, los grupos musicales de origen mixteco le han solicitado que difunda su música en sus redes sociales, incluso hay agrupaciones que la han invitado a ser partícipe de sus videoclips; esto es relevante porque las agrupaciones, por lo general, producen y ejecutan su música en lengua Tu'un Savi, independientemente del lugar donde radiquen. Cabe destacar que todas las actividades que realiza para producir sus contenidos; con las agrupaciones musicales, con los productores locales y las visitas que hace a las diferentes comunidades, las realiza de forma gratuita y cubriendo los gastos con sus propios medios. No cobra por las actividades de su proyecto de revitalización y difusión de la lengua y cultura Tu'un Savi, porque comulga con la idea de que entre paisanos se debe seguir cultivando la *Gueza*, forma de intercambio arraigada entre los oaxaqueños.

IMÁGENES PARA UN FUTURO ÉTNICO

Después de exponer algunos casos representativos de las diferentes presencias mixtecas en las plataformas digitales, interesa, a manera de cierre, destacar algunos puntos relevantes de cómo se vinculan estas presencias a la construcción de futuros étnicos. Primero, reconocer que, así como los antropólogos de la modernidad han visibilizado, los medios comunicación masiva que ahora son dirigidos desde una red de Internet, permiten poner en contacto en tiempo real a las culturas locales, con su gente y sus rasgos de identidad cultural. Luego, tener en cuenta que estos medios electrónicos proveen a la sociedad de recursos para hacer de la construcción de la imagen del yo, un proyecto social cotidiano, que se alimenta de los flujos de información, inmersos en el mundo global.

La actividad en estos perfiles personales y páginas oficiales en Facebook resultan la evidencia de cómo aparecen en las redes sociales los paisajes mediáticos producidos por actores sociales que se reconocen con la identidad mixteca. Si bien, Arjun Appadurai [2001] detalla la producción de estos paisajes desde grandes industrias culturales, como el cine o la televisión hegemónicas, los mixtecos en el mundo digital han reaccionado de manera inversa. Los llamo aquí "paisajes mediáticos desde abajo" debido a que los mixtecos oaxaqueños aprovechan los recursos que la globalización pone a su alcance para producir y difundir sus propias representaciones, su gente y comunidades; imágenes desde dentro que hacen circular lo mixteco en el mundo global, representaciones étnicas desde las cuales se van configurando diferentes horizontes futuros para identidad étnica vigente en pleno siglo XXI.

Así, por medio del Facebook, YouTube o Instagram observamos cine, escuchamos música o conocemos poesía hecha en diferentes lugares donde radican los mixtecos. De la misma forma podemos acceder a material para la enseñanza del mixteco, conocer lugares y paisajes emblemáticos de la región o investigaciones hechas por mixtecos especializados en torno a su lengua y la historia de su cultura. No se dice aquí que los medios de comunicación de masas y las redes sociales definan el futuro de una cultura indígena, lo que sí se reconoce es cómo, por medio de la presencia del mundo mixteco en este universo virtual, hoy circulan en el mundo imágenes que representan a los hombres y mujeres contemporáneos de origen mixteco: los que habla Nu’u Savi, los que bailan chilenas, los que configura una red de apoyo comunitario, los que dejan su lugar de origen para buscar trabajo o continuar sus estudios. Además, en estos múltiples paisajes, la presencia de la mujer va ganando terreno, lo mismo aparece la ama de casa que cocina de manera tradicional, la directora de una película, la integrante de un grupo musical o la conductora de transmisiones en vivo que dan sentido de pertenencia a una comunidad multisituada, a quienes une el sentimiento de imaginarse cerca de su lugar de origen, por medio su lengua y cultura.

Uno de los aspectos más relevantes de esta presencia mediática es que estas imágenes, producidas desde lo local, tienen la posibilidad de circular en cualquier lugar del orbe. Estos paisajes mediáticos materializan así las aspiraciones de los mixtecos con relación a su identidad étnica, en ellos se vislumbra el futuro que han imaginado en torno a su lengua y cultura, así como el horizonte de expectativas de su vigencia. En la configuración del ser mixteco contemporáneo se tejen subjetividades individuales y colectivas, que “atravesados por nueva la globalidad de crecimiento de exponencial de las telecomunicaciones, los audiovisuales y el Internet, están creando nuevas homogeneizaciones culturales y, al mismo tiempo, nuevas diversidades” [Arizpe 2011: 2]. Si geográficamente en Oaxaca existe una región mixteca, entonces existen infinitas culturas mixtecas, representadas por sus propios agentes sociales en los medios digitales de comunicación.

Se debe seguir indagando sobre el uso que los mixtecos hacen de los medios digitales de comunicación masiva para conocer cuáles son las orientaciones que trazan sus trayectorias de acción cotidiana. Es decir, cómo movilizan el futuro de su identidad étnica desde el presente. En la sociedad que vivimos, al parecer los medios de comunicación masiva, la Internet y las redes sociales resultan una herramienta desde la cual las minorías étnicas —como la población mixteca— pueden diseñar mecanismos que visibilizan su existencia en el mundo contemporáneo, para producir horizontes de expectativas que apoyan a la construcción de los mundos imaginados.

Iniciada la tercera década del siglo XXI, no hay temor a la realidad simulada, hecha en los medios, ni al vivir conectados a un dispositivo tecnológico. En estos tiempos, los efectos de la hiperconectividad y tecnología pueden jugar en favor de las presencias étnicas y sus contextos de vida, siempre con la idea de una configuración de futuros desde las bases.

REFERENCIAS

Achugar, Hugo

1996 Repensando la heterogeneidad latinoamericana (A propósito de lugares, paisajes y territorios). *Revista Iberoamericana*, LXII (176-177), julio-diciembre: 845-861.

Acuña Navarrijo, Alberto

2022 El cine es ese lugar donde puedo hablar de aquello que incomoda. Entrevista con Ángeles Cruz. *Letras Libres*, 6 de julio 2022. <https://letraslibres.com/entrevistas/angeles-cruz-directora-nudo-mixteco/?fbclid=IwAR0QD4buA6TfX1zi2EwTJ53yLUIz-943_YeeZBtNfFM53TEWT9juSWYH7Zw>. Consultado el 12 de agosto de 2022.

Anderson, Benedict

2021 *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica. México.

Aguilar Gil, Yásnaya

2021 Una Mesoamérica distópica, en *Futuro Ancestral*. Ona Ediciones. México.

Asociación de Internet México (AIMX)

2021 *16° Estudio sobre los Hábitos de los Usuarios de Internet en México 2020*. Asociación de Internet México. México.

Appadurai, Arjun

1997 Soberanía sin territorialidad. *Novos Estudos*, 49 (11). Cebrap. San Pablo: 33-46 (originalmente en *The Geography of Identity*, P. Yeager ed. University of Michigan Press. Ann Arbor. 1996: 40-58).

2001 *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

2006 *El rechazo de las minorías*. Fabula Tusquets Editores. México.

2015 *El futuro como hecho cultural. Ensayos sobre la condición global*. Fondo de Cultura Económica. México.

Arizpe, S. Lourdes

2011 *Cultura e identidad. Mexicanos en la era global*. Revista de la Universidad de México, 92, octubre. UNAM. México.

Beck, Ulrich

2019 *¿Qué es la globalización?* Paidós, serie Booket. México.

Bryant, Rebecca y Daniel Knight

2019 *The Anthropology of the Future*. Cambridge University Press. Cambridge.

Bueno Castellanos, Carmen

2018 Innovación abierta: de consumidores a productores de valor. *Desacatos* 56: 50-69.

Castillo Cisneros, María del Carmen

2018 Las identidades étnicas en Oaxaca, en *Población Indígena*. Dirección General de Población. Oaxaca, México.

Cruz, Ángeles, Nicolás Rojas y Gerardo Taracena

2021 *La representación desde la mirada del mundo indígena*. Foro Jueves de Cine en Casa Buñuel, AMACC, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM. <<https://youtu.be/xVhdRrdNyOw>>. Consultado el 25 de mayo de 2021.

Contreras Román, Raúl

2022 *Imaginar futuros. La temporalidad del ganarse la vida en el Valle del Mezquital*. UNAM. México.

García Canclini, Néstor

1999 *La globalización imaginada*. Editorial Paidós Ibérica. Barcelona.

Habermas, Jürgen

1999 *Teoría de la acción comunicativa*. Taurus. Madrid.

Johnson W, Anne

2020 Space cultures and space imaginaries in Mexico: Anthropological dialogues with the Mexican Space Agency. *Acta Astronáutica*, <https://www.academia.edu/81632251/Space_cultures_and_space_imaginaries_in_Mexico_Anthropological_dialogues_with_the_Mexican_Space_Agency>. Consultado el 5 de septiembre de 2022.

Kohli Sajal, Timelin Björn, Fabius Victor et al.

2020 *How COVID-19 is changing consumer behavior now and forever*. McKinsey & Company Inc. Nueva York. <https://www.newtral.es/wp-content/uploads/2021/03/how-covid-19-is-changing-consumer-behaviornow-and-forever.pdf?x24211>>. Consultado el 5 de septiembre de 2022.

Martín-Barbero, Jesús

1991 *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y Hegemonía*. Editorial Gustavo Gili. México.

McLuhan Marshall y Bruce Powers

1989 *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI. La globalization del entorno*. Gedisa. Barcelona.

Mead, Margaret

1971 A Note on Contributions of Anthropology to the Science of the Future, en

The World Ahead: An Anthropologist Anticipates the Future, Robert B. Textor (ed.). Berghahn Books. Nueva York: 271-275.

Monitor Latino

2014 *Grupo Recreación Musical y su nuevo éxito "Mi vida eres tú"*. <<http://monitorlatino.com/grupo-recreacion-musical-y-su-nuevo-exito-mi-vida-eres-tu/>> . Consultado el 12 de agosto de 2022.

Moreno, Fernando

2022 Fernando Moreno entrevista a Ángeles Cruz, 13 de mayo. Programa de Radio *El cine y* en Radio Ibero 90.9 F.M. México.

Munn, Nancy

1992 *The Cultural Anthropology of Time: A Critical Essay*. *Annual Review of Anthropology*. 21: 93-123. <<https://doi.org/10.1146/annurev.an.21.100192.000521>>. Consultado el 5 de mayo de 2021.

Navarro, A. J.

2020 FICM 2020: Nicolás Rojas Sánchez y su oda al pueblo en movimiento. *Unplugged News*, Cine y Cultura, 28 de octubre. <<https://www.unplugged-news.com.mx/2020/10/28/ficm-2020-nicolas-rojas-sanchez-y-su-oda-al-pueblo-en-movimiento/>>. Consultado el 5 de mayo de 2021.

Rosales, Nidia

2016 Pasatono, música de la mixteca oaxaqueña. *Tierra Adentro*. <<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/pasatono-musica-de-la-mixteca-oaxaque-na/>>. Consultado el 17 de agosto de 2022.

Schatzki, Theodore R.

2002 *The Site of the Social: A Philosophical Account of the Constitution of Social Life and Change*. University Park, PA, The Pennsylvania State University Press. Pennsylvania.

Vasconcelos, Pablo

2020 Cineasta Nicolás Rojas charla con Juan Pablo Vasconcelos. *El Oriente. Net*, 4 de noviembre. <<https://www.facebook.com/elorienten.net/videos/271919354247386/>>. Consultado el 23 de julio de 2021.

Wachowski, Lana y Lilly Wachowski (dirs.)

1999 *The Matrix*. Village Roadshow Pictures. EUA [136 min.].

We are social

2021 *Digital 2021. Global Overview Report*. Reino Unido. <<https://wearesocial.com/uk/blog/2021/01/digital-2021-the-latest-insights-into-the-state-of-digital/>>. Consultado el 12 de agosto de 2022.

Weimar, Peter (dir.)

1998 *The Truman Show*. Scott Rudin Productions. Estados Unidos [103 min.].

Mediaciones sobre el pasado prehispánico de México

Jorge Saúl Alonso López Escalera*

ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA. INAH

RESUMEN: *El presente artículo es una reflexión sobre la relación entre los medios de comunicación masivos y el pasado prehispánico de México. El discurso oficial (arqueológico, institucional), en torno al pasado, ha sido puesto en cuestión con el tránsito desde los medios clásicos (impresos, cine y tv) hasta los digitales. En los mundos contemporáneos, el imaginario instituido sobre Mesoamérica se ve resignificado y confrontado ante otros imaginarios asociados a los grupos new age que promueven el resurgimiento de la cultura de Anáhuac.*

PALABRAS CLAVE: *Identidades mediáticas, medios de comunicación, redes sociales, Mesoamérica, Anáhuac.*

Mediations on the prehispanic past of Mexico

ABSTRACT: *This paper is a reflection on the relationship between the mass media and the prehispanic past of Mexico. The official discourse (archaeological, institutional) around the past has been called into question with the transition from classical media (print, film and TV) to digital media. In contemporary worlds, the established imaginary about Mesoamerica is seen resignified and confronted with other imaginaries associated with New Age groups that promote the resurgence of the Anahuac culture.*

KEYWORDS: *Media identities, Mass media, social networks social, Mesoamerica, Anahuac.*

* jorgesaulalonsolopezescalera@gmail.com

INTRODUCCIÓN

En el transcurso de la historia el ser humano se ha comunicado de distintas formas y medios; la interacción comunicativa entre el emisor y un receptor de un mensaje, con el paso del tiempo se fue complejizando con la mediación de la tecnología en turno, para convertirse, según Herbert Marshall McLuhan [1996: 208], en una extensión del hombre que provocó efectos y consecuencias psíquicas y sociales. Así, para algunas disciplinas académicas, el análisis sobre el fenómeno de la comunicación de masas y de los medios de comunicación se volvió fundamental, en donde, para McLuhan, el mundo: “[...] Se ha convertido en una especie de museo de objetos que uno ya ha encontrado en otro medio”, con lo que uno ya está familiarizado desde hace tiempo por la conexión histórica que nos está agrupando como una “aldea global” [1996: 110].

El siguiente artículo constituye un acercamiento antropológico a la relación entre los medios de comunicación y las culturas prehispánicas de México. Un acuerdo que se da entre la tecnología en sus distintos formatos como los medios impresos, electrónicos y digitales, que sirven de unión en la comunicación, entre un emisor, el mensaje y el receptor. Este código de comunicación, con el paso del tiempo ha generado distintas dinámicas culturales en la producción y reproducción de los imaginarios instituidos e instituyentes sobre el México antiguo; estableció identidades mediáticas agrupadas dentro de las vías impresas y electrónicas, como lectores y espectadores. En un segundo momento, en los medios digitales como internet, donde la información va a estar intercedida por un algoritmo u ordenador, al complejizar las prácticas e incorporar la participación de nuevos actores, y el aumento de nuevos formatos, creados por las industrias de la comunicación, perturban en el discurso académico cuando se cuestiona el imaginario fundado de Mesoamérica¹ al crear nuevos imaginarios instituyentes, asociados con el consumo mediático.

¹ En el año de 1943, Paul Kirchhoff utilizó el término de Mesoamérica para referirse a las culturas prehispánicas de México, en el que mencionaba que era un primer intento de señalar “lo que tenían en común los pueblos y las culturas de una determinada parte del Continente Americano, y lo que los separaba de los demás, pero que se limitaba en enumerar sólo aquellos rasgos culturales que eran propiedad exclusiva de esos pueblos, sin intentar hacer una caracterización de la totalidad de su vida cultural” [1960: 1]. Desde entonces, en la academia se ha discutido su aplicabilidad, unos investigadores en favor y otros en contra y para fines prácticos de este artículo, nos vamos a referir al discurso académico y oficial como un imaginario instituido de Mesoamérica.

Para abordar esta relación de los medios de comunicación sobre el pasado antiguo de México y trasladarlo al terreno de las mediaciones, primero se debe considerar los tipos de actitudes integradora y apocalíptica [Eco 1984: 12], las perspectivas analíticas sobre los estudios de comunicación, que son las teorías instrumentales centradas en el emisor, y las teorías del consumo que se centran en el receptor [De la Peña 2020: 21], para, en adelante, por medio de autores como Martín-Barbero [1998: 233], Nilda Jacks [1993: 32] y Regis Debray [2001: 16], trasladar el análisis de los medios a las mediaciones que harán los espacios en los que permiten comprender las interacciones entre la producción de los *mediums* instituidos e instituyentes y la recepción de los públicos, ya que es donde se producen y reproducen los significados sociales. Espacio en que esta mediación va a ser entendida como un conjunto de influencias que estructura, organiza y reorganiza la percepción de los lectores, espectadores e internautas, sin olvidar que dichos actores también participan como receptores y van a especular implícita o explícitamente lo que se dice de las culturas prehispánicas.

Las intercesiones de estas culturas prehispánicas son el resultado de “la transmisión y la comunicación” [Debray 2001: 16]. La transmisión está asociada con todo lo que tiene que ver con la dinámica de la memoria colectiva, del patrimonio arqueológico donde se transporta información sobre las culturas prehispánicas a lo largo del tiempo, dentro de esferas espaciotemporales distintas, por lo que se generó un acuerdo entre lo impreso, lo electrónico y lo digital con los *mediums* producidos por las instituciones de ritmo lento de la transmisión, para generar un *imaginario social instituido*, que se expresa y se encarna en la materialidad de la vida social [Castoriadis 1975: 186]. Un imaginario instituido sobre las culturas prehispánicas, Mesoamérica, que se difundió en *comunidades imaginadas* como parte de la memoria colectiva dentro de los nacionalismos, con herramientas como “el censo, el mapa y los museos” [Anderson 1993: 228-229]. En el caso del patrimonio mexicano, esta labor ha estado, de manera principal, a cargo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), que es el responsable del resguardo de los museos y de las zonas arqueológicas abiertas al público, sin olvidar de su difusión y presencia en los medios masivos de comunicación.²

En lo que se refiere a la comunicación del pasado antiguo de México, se hizo tanto por las instituciones de ritmo lento de la transmisión, asociado

² La misión, visión y objetivos del INAH pueden ser consultados en el Reglamento de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, en la página del Instituto: <https://www.inah.gob.mx/Transparencia/Archivos/207_regla_ley_fed_mntos_zon_arq.pdf>.

con el imaginario instaurado, así como por las industrias de la comunicación, con la creación de imaginarios instituyentes, relacionados al consumo mediático sobre lo prehispánico, que se dio entre la divulgación científica, la promoción del turismo dirigido a las masas y la promoción del turismo *new age*³ que, con base en Arjún Appadurai, influyó en las decisiones de los viajeros o turistas: “En los que quieren irse, a los que lo han hecho, a los que quieren volver o quedarse”; reformuló sus planes dentro de la esfera de la radio o la televisión, los casetes o los videos, la prensa escrita o el teléfono; trascendió el territorio nacional o local y se conectó a un escenario global [2001: 22].

La relación mediática sobre el pasado antiguo de México, al transitar dentro de los medios masivos de comunicación, popularizó ciertos objetos arqueológicos como emblemas. Es por lo que, tanto el efecto del *mapa logotipo* [Anderson 1993: 245], que responde a la reproducción en serie y presencia en los medios impresos, electrónicos y digitales de ciertos símbolos prehispánicos, posicionados como emblemas en el imaginario popular de las *comunidades imaginadas*, como también del *monumento señal* [Debray 2001: 119] donde, al seguir dicha relación convertida en “el testigo casi fotográfico del pasado” asociado a “un desplazamiento, desde la significación mineral del mensaje hacia la forma”, garante de autenticidad en una sociedad de la conmemoración, el futuro documental del monumento queda a la vez absorbido y sostenido por la inflación patrimonial.

Finalmente, los dos términos, arriba citados, ejemplifican las mediaciones sobre el patrimonio arqueológico como un conjunto de influencias que estructuran, organizan y reorganizan lo quimérico del pasado prehispánico, asociados a la comunicación masiva, construidos con el paso del tiempo, que manifiestan cómo se ha resignificado y querido representar en distintos espacios temporales a las culturas prehispánicas, en los ámbitos nacional e internacional.

Con los medios de comunicación se forman identidades conectadas con los *mediums*, ya sea de los imaginarios instituidos e instituyentes que dependen del acceso al tipo de la tecnología e información, es la mediación que se va a dar en los lectores, espectadores e internautas. Además del imaginario institucional, se han generado otros imaginarios instituyentes,

³ Por turismo *New Age* se puede entender: “[...] Un conjunto de servicios y productos de destinos turísticos basados en la generación de experiencias y consumos vinculados a la espiritualidad universal, que enfatiza la importancia de pueblos originarios, formas de espiritualidad oriental, interacción con la naturaleza, que se integran en prácticas de sanación y búsqueda trascendental” [Vega *et al.* 2016: 21].

como los *mediums* producidos por grupos de la mexicanidad, neomexicanidad o del turismo *new age*, que también van a utilizar la tecnología y los medios para difundirlos, como los grupos que realizan campañas, productos y servicios, cuyo diferenciador están vinculados con el “resurgimiento del Anawak”.

DE LOS MEDIOS A LAS MEDIACIONES

La investigación de los medios de comunicación de masas está siendo abordada desde distintas disciplinas para crear modelos teóricos de análisis, que se aproximaron de manera general a partir de dos tipos de actitudes, “la apocalíptica y la de integración” [Eco 1984: 12], en la que se estableció una diferencia de los que están en favor o en contra de los medios. Al considerar la actitud integradora, se amplió el campo de la cultura con lo “popular”, ya que se han puesto los “[...] bienes culturales a disposición de todos, haciendo amable y liviana la absorción de nociones y la recepción de información” [1984: 12], que incluye el pasado prehispánico de México, popularizado en los públicos con los medios masivos de comunicación.

Al respecto, Francisco de la Peña menciona que las perspectivas analíticas de los estudios sobre los medios de comunicación se pueden dividir en dos polos: las teorías instrumentales, asociadas con los estudios centrados en el emisor, y las teorías del consumo, que se centran en el receptor [2020: 21], también agrega que en un punto intermedio podríamos ubicar a la teoría narrativa, la cual “[...] enfatiza la estructura interna e inmanente de los contenidos mediáticos, considerando que su composición interna es la variable decisiva que explica su mayor o menor impacto” [2020: 21]. Lo que permite poner en entredicho dos falsas ideas del consumo mediático: “el mito de las masas y el mito del individuo libre e incondicionado” [2020: 26] cuando se deja ver a las masas como un ente “uniforme, homogéneo y pasivo, integrado por consumidores equivalentes e intercambiables”. Tampoco existe un individuo autónomo que elige libremente lo que consume, sólo existen públicos diferenciados con demandas, expectativas y formas de consumo distintas” [2020: 26].

Si consideramos las dos ideas falsas, Martín-Barbero propone trasladar el análisis de los medios a las mediaciones, entendido como “[...] los lugares de los que provienen las constricciones que delimitan y configuran la materialidad social y la expresividad cultural” [1998: 233], a lo que también Nilda Jacks [1993: 32] menciona que es el “espacio” en el que se permite comprender las interacciones entre la producción y la recepción, es donde se producen y reproducen los significados sociales. Así, la mediación puede

ser entendida como un conjunto de influencias que estructuran, organizan y reorganizan la percepción del receptor, en el que también el receptor tiene el poder para valorizar implícita o explícitamente dicha realidad [1993: 32], es decir, las mediaciones sobre el pasado prehispánico.

Debray [2001: 168] indica que la mediación o *mediología*, es caracterizada por las 4 *m* (mensaje, *medium*, medio y mediación), así que existe una *personalidad colectiva* o *unidad de estilo* que caracteriza una época que tienen en común sus “instrumentos, sus formas y sus ideas”, llamada *mediósfera* [2001: 66]. Esta personalidad colectiva está compuesta por el “medio o vehículo de transmisión” y por el *médium*, que es “la información, el medio de expresión, el lugar y la función”, transmitida y comunicada en una esfera espaciotemporal específica [2001: 168].

Para Debray, una *mediósfera* es: “[...] Un sistema dinámico de ecosistemas (complejos) reorganizados por y en torno a un medio de comunicación dominante (simple), generalmente el más reciente” [2001: 130], que puede ser equiparado a lo que Arjún Appadurai [2001: 48] refiere como *paisaje mediático*, tanto a la distribución del equipamiento electrónico necesario para la producción y diseminación de información (periódicos, revistas, estaciones de televisión, estudios de cine, etcétera), como el modo (si se trata de material de tipo documental o de un producto para el entretenimiento), el tipo de equipo, la maquinaria (electrónica o postelectrónica) y el tipo de audiencia (local, nacional o transnacional).

Regis Debray hace una distinción entre “transmitir y comunicar”, agrupa, bajo el término de transmisión, todo lo que tiene que ver con la dinámica de la memoria colectiva, “transportar una información dentro del tiempo”, entre esferas espacio temporales distintas [2001: 16]. Mientras que la comunicación corresponde a la circulación de los mensajes en un momento dado, “transportar una información dentro del espacio” en el interior de una misma esfera espacio temporal [2001: 16]. La transmisión está a cargo de las instituciones de ritmo lento, que corresponden a los *mediums* producidos por las instituciones del Estado [2001: 16], las cuales crean un *imaginario social instituido*, con base en Cornelius Castoriadis [1975: 186], asociado a un discurso oficial legitimado sobre las culturas prehispánicas, que se expresa y se encarna en la materialidad de la vida social, bajo el término de Mesoamérica. En la comunicación, además de la producción institucional, se da la participación de las industrias de la comunicación en la producción y circulación, en una esfera espaciotemporal específica [Debray 2001:16].

Si retomamos nuevamente a Castoriadis: “[...] La sociedad vive sus relaciones con sus instituciones a la manera de lo imaginario, dicho de otra forma, no reconoce en el imaginario de las instituciones su propio produc-

to” para mediar en la creación de imaginarios sociales instituyentes [1975: 211], que no van a compartir necesariamente el imaginario instituido. Esto repercute en disputas sobre la significación del patrimonio arqueológico con identidades mediáticas, que se vinculan con la producción no especializada de *mediums* creados por las industrias de la comunicación, los cuales no necesariamente coinciden o reconocen el imaginario instituido de Mesoamérica, sino que están conectados con imaginarios instituyentes globales sobre las civilizaciones antiguas, provenientes de grupos que se sustentan en los idearios y en las profecías asociadas a la espera de un cambio radical de la sociedad.

Para Francisco de la Peña, son un componente destacado dentro del sistema de creencias de los grupos que integran el movimiento de la mexicanidad, creencias que, a grandes rasgos, se dividen en dos tipos: las vinculadas a una ideología nacionalista nativista y revivalista, y las asociadas al universo parareligioso de la *New Age* [2012: 127].

Además del discurso académico, se difunde una imagen “idealizada y esencializada” sobre las culturas prehispánicas, por medio de su propaganda o promoción. Para De la Torre y Gutierrez Zúñiga la tendencia de *new age* ocurrió en “[...] un contexto nacional de nacionalismo cultural que facilitó su mexicanización, chamanización, indianización y prehispanización” [2016: 57]. Por lo que dicho imaginario instituyente se sustenta en “distintos vectores de atracción de los buscadores espirituales” [2016: 57], por ejemplo, los autores mencionan la fascinación de los artistas surrealistas que se inspiraron en el realismo mágico mexicano, en la “exotización” de su chamanismo, que se da a conocer en el ámbito mundial por medio de “las enseñanzas de Carlos Castaneda por la senda del peyote y la fama de los hongos mágicos de María Sabina, despertando la curiosidad de maestros esotéricos para develar sabidurías ancestrales” [2016: 57].

Como consecuencia surge una serie de imaginarios instituyentes conformados, en general, por la creencia del resurgimiento de un Anáhuac, que se sustenta en identidades mediáticas asociadas con profecías y elementos emblemas como la imagen mística de las plantas sagradas y del chamán contemporáneo, que es la opción “alternativa o contracultural” vendida como “sanación espiritual y búsqueda trascendental” por medio de lugares, productos y prácticas como la “[...] capacitación técnica ofertada en cursos, manuales, demostraciones; como servicio terapéutico (masajes, sesiones); como instrumental de apoyo (cristales, fragancias, agujas, mesas para masaje) y ambientación de grabaciones musicales); y el incentivo sostenido de mejorar mientras más técnicas de sanación se conozcan” [Hernández 2005: 23].

La publicidad sobre el resurgimiento del Anáhuac incentiva la afluencia de visitantes, para Trindade y Da Silva Ribeiro desde el turismo se genera un conjunto de “[...] nuevas significaciones, valores estéticos y morales, formas de pensar e interpretar la realidad, visiones del mundo, estilos de vida, modelos de comportamiento, formas de relación, conocimientos, deseos y aspiraciones” [2009: 207]; aunado a que dicho posicionamiento está asociado con la producción de los *mediums new age*, creados por las industrias de la comunicación y que han sido difundidos por medio de formatos como libros y revistas, películas, reportajes y programas de televisión, que se encargan de estructurar, organizar y reorganizar el imaginario instituyente, basado en tintes *new age* o de ciencia ficción.

Esta situación, si la ubicamos en una época a la que Marc Augé denomina *sobremodernidad*, caracterizada por un “exceso de acontecimientos, un exceso de comunicación y un exceso de individualización” [1994: 138], entonces refleja un aumento en distintos grados de la relación de las diversas culturas del mundo con la tecnología, en específico, con los medios de comunicación. Por ello, Régis Debray menciona que las industrias de la comunicación que se están renovando, rápidamente ganan en velocidad a las instituciones de ritmo lento de la transmisión. Así que desplaza los *mass media* de la ubicuidad (la mundialización) a los *mediums* más o menos sofocados de la historicidad [Debray 2001: 19-20] cuando hace disrupción en los discursos oficiales y culmina con la configuración de imaginarios colectivos ficticiales, que responden más a tendencias de consumo global.

Los medios de comunicación paulatinamente han conectado a las distintas culturas del mundo. La conexión cada día es mayor; la interacción depende de los usos que las personas hacen de las tecnologías mediáticas en función de sus intereses “culturales, cosmológicos o ideológico-políticos” [De la Peña 2020: 26], que se pueden observar en el “[...] estudio de los productos mediáticos en todos sus niveles (industriales, comunitarios, domésticos, públicos o privados)” [2020: 26] y en cómo la gente interactúa con la tecnología, es decir, en cómo la gente “[...] toma fotos, trabaja con o posa frente a una cámara de video, escucha la radio, ve la televisión o el cine, habla por teléfono móvil, interactúa y se relaciona con otros en el ciberespacio” [2020: 26].

Las dinámicas mediáticas están generando nuevas prácticas sociales y formas de socializar la información, donde los usuarios, con base en los algoritmos de los buscadores y de las plataformas como páginas web y redes sociales tienen acceso a determinada información sobre el pasado prehispa-

nico, es decir, los internautas dejan un “rastros o huella”⁴ del tipo de navegación que realiza porque dependen del tipo de interacciones de los usuarios (consultas, búsquedas, compras, visitas a ciertas páginas). Esa búsqueda sirve de retroalimentación para que el algoritmo agrupe o segmente la información y conectar identidades de los medios de comunicación o mundos virtuales dentro de una red global, así que. Para Giovanni Sartori se está pasando hacia una edad “multimedia”, donde los medios de comunicación son numerosos y la televisión ha dejado de ser la reina de esta multimedialidad [1998: 32].

La multimedialidad conecta identidades mediáticas, asociadas con los *mediums* creados por las instituciones de ritmo lento de la transmisión y por las industrias de la comunicación, que en los mundos digitales responde a una mediación sobre el acceso a la información, su conservación y almacenamiento dentro de nubes virtuales, a la socialización de la misma, que dependerá en un contexto de la comunicación mediada por ordenador, a la alimentación y retroalimentación del algoritmo. Dicho algoritmo responde a intereses de consumo suscitado entre buscadores, plataformas de redes sociales, comercios electrónicos o *e-commerce*, para segmentar la información en los distintos mundos virtuales.

La lógica de consumo, dentro de los medios de comunicación, puede ser observada en el orden de aparición de la información como respuesta a la búsqueda de los usuarios que va a depender si el portal web realizó un pago al buscador para aparecer como publicidad en los primeros lugares de la búsqueda, dentro del *Top3* de la información arrojada; también subordinará el orden de la posible respuesta, si es la más popular porque está posicionada como la más consultada o visitada o que en algún momento se volvió viral siendo *trending topic*, al convertirse en un referente e influenciador en las ficciones de las comunidades virtuales.

La relación entre los medios y el consumo ha estado presente en distintos momentos de la historia, al transitar en esferas espaciotemporales diversas como en medios impresos, electrónicos y digitales. Una relación histórica, que en México tiene sus inicios con la llegada de la imprenta en 1539, con Fray Juan de Zumárraga, y que en la actualidad convive con plataformas como la red social de Facebook y la plataforma de Amazon. Marc Augé [2017: 52] encuentra un factor común en el consumo que lo asocia en

⁴ José van Dijck [2016: 18] menciona que: “ Para poder reconocer aquello que las personas quieren y anhelan, Facebook y las demás plataformas siguen el rastro de sus deseos y reducen a algoritmos las relaciones entre personas, cosas e ideas. De esta forma, lo social parece abarcar tanto la conexión (humana) como la conectividad (automática) [...]”.

la actualidad a un acceso o necesidad de estar conectado o no, donde las tecnologías evolucionan rápidamente y obligan a los que quieren quedar “conectados” para adquirir los últimos modelos. Así, el consumo visto como motor del sistema, en la actualidad ya no necesita de un mercado geográfico y socialmente más ancho porque el dinamismo está garantizado con la oferta renovada de productos tecnológicos, siempre más modificados y más potentes. El ejemplo más significativo es el *smartphone* o teléfono inteligente, que se ha convertido en un pequeño ordenador que permite al usuario conectarse con el mundo entero, por lo que estamos en una nueva etapa, en un cambio de escala de la vida y de la sociedad, a la que define como: “El final de la prehistoria de la humanidad como sociedad planetaria” [2017: 52].

MEDIACIONES SOBRE EL PASADO PREHISPÁNICO DE MÉXICO

Los *mediums* sobre el pasado prehispánico viven en el paisaje contemporáneo de México. La evidencia arqueológica, los símbolos prehispánicos o las representaciones artísticas que se manifiestan en diversos lugares han generado *comunidades imaginadas* que, con base en Benedict Anderson, forman parte de una historia oficial difundida en los Estados-nación, por medio de herramientas como el “mapa, el censo y los museos” [1993: 228-229]. Esta historia se encargó de dar orden y selección a los objetos prehispánicos, que se han convertido en los más populares y son producto en masa en los medios impresos, electrónicos y digitales, que se tornan en los emblemas e imagen de algunos museos y zonas arqueológicas abiertas al público.

Así que, la mediación sobre varios objetos, expuestos en los museos y zonas arqueológicas de México, según Margolín, la Piedra del Sol o Calendario Azteca “es la imagen de la Mesoamérica más conocida y popular dentro y fuera de México” [2004: 43-44], por lo que se han convertido en uno de varios motores que influyeron en las campañas de turismo y repercuten en las políticas culturales y turísticas del gobierno mexicano. Como antecedente, Benedict Anderson menciona que a finales del siglo XIX y principios del XX, con el surgimiento de la imprenta y los medios impresos, el *mapa-logotipo* se convirtió en un emblema de los nacionalismos, cuando entonces surgían [1993: 245]; de hecho, se considera que es el antecedente de los actuales “logos turísticos” creados por las agencias de *marketing* y de publicidad, ya que en ese entonces se profundizaba en la imaginación popular al ser, en el instante reconocible y visible por doquier. Por tanto, estos emblemas entraron en una serie infinitamente reproducible que podía colocarse en “[...] carteles, sellos oficiales, marbetes, cubiertas de revistas y libros de texto, manteles y paredes de los hoteles” [1993: 245].

Dicha situación posicionó en el imaginario colectivo una serie de “objetos arqueológicos emblemas” que, al apoyarse de Regis Debray [2001: 168], es resultado de la cantidad de *mediums* del pasado prehispánico, transportada por medio de distintos instrumentos que sirvieron como vehículo de comunicación, circulados en una conexión entre un escenario local y un escenario global, para propiciar un imaginario instituido que engloba un mundo accesible sobre las culturas prehispánicas de Mesoamérica, con los medios de comunicación en su carácter de divulgación científica o por medio de los museos y zonas arqueológicas abiertas al público.

Así, el efecto del *mapa-logotipo* [Anderson 1993: 245], aplicado al pasado prehispánico, donde ciertos objetos arqueológicos, a partir de su difusión y repetición constantes en los distintos medios de comunicación masivos, se popularizarán en las *comunidades imaginadas*, dentro de un discurso nacionalista acerca del patrimonio arqueológico asociado con el fenómeno del consumo mediático de lo popular, para establecer un posicionamiento asociado con lo publicitario. Por tanto, Philip Kotler y Gary Armstrong, desde el *marketing*, refieren como el “lugar que ocupa una marca o producto en la mente del consumidor” [2003: 62], que se refleja en lo primero que viene a la mente de cada persona, cuando escucha el nombre de ciertos objetos y monumentos prehispánicos, que serán emblemas o referentes en este imaginario popular, como la diosa Coatlicue, la Piedra de Tízoc, los Atlantes, el Chac-Mool, la máscara de Pakal, Quetzalcóatl, Tláloc, Coyolxauhqui, el Tzompantli, el Castillo de Chichén Itzá, las pirámides del Sol y de la Luna de Teotihuacan, la Piedra del Sol o Calendario Azteca.

Desde el contacto de las culturas prehispánicas con los españoles, en el siglo xvi hasta nuestros días, se ha construido un *imaginario social instituido*, desde la academia y el Estado, para referirse a las diferentes culturas que habitaron lo que hoy es el territorio mexicano. Los hallazgos de objetos arqueológicos, su estudio y difusión en los medios de comunicación masiva están cambiando paulatinamente, en un inicio eran destruidos por ser considerados ídolos prehispánicos, más adelante pasan a ser resguardados como objetos arqueológicos en museos y en la actualidad, por las distintas mediaciones culturales, se encuentran en una resignificación constante.

Sobre la relación de los medios impresos con los imaginarios colectivos, que se van construyendo, Ignacio Bernal, para referir a la arqueología mexicana, menciona que en una primera etapa —del siglo xvi al siglo xix— dicha disciplina aún no estaba institucionalizada y no tenía un sentido científico o académico ni métodos, por lo que se caracteriza en un imaginario; son “las opiniones del indio de los primeros informantes, de los curiosos investigadores de papeles antiguos y de los ilustrados, historiadores y viajeros”

[1979: 117]. Las miradas se manifiestan con las representaciones impresas ilustradas por medio de dibujos y litografías, un ejemplo dentro de los medios de comunicación impresos es el libro *La descripción histórica y cronológica de las dos piedras*, realizado por León y Gama en 1792 sobre la Coatlicue y la Piedra del Sol, ya que la representación de estos dos monumentos, desde entonces, será de las más populares y llegará a distintas personas y lugares, que se convirtieron en un *bestseller* para los futuros viajeros.

La obra de León y Gama se volvió una de las más vendidas, se convirtió en el motor publicitario para que realizaran su visita los primeros viajeros y exploradores como Alexander Von Humboldt, Stephens, Catherwood, Kingsborough, Charnay, quienes formarán parte de la construcción del imaginario global de las culturas mesoamericanas mediante sus *bestsellers* y cuyos lectores desearán visitar México y conocer a la Piedra del Sol y la Coatlicue. Situación que permite construir distintos imaginarios instituyentes, relacionados con identidades mediáticas sobre los “objetos arqueológicos emblemas”, que se puede asociar con el fenómeno del *mapa logotipo*, reflejo de cómo se quieren presentar o promocionar estas culturas al mundo.

Otro ejemplo en los medios impresos es la obra de Désiré Charnay, *Les Anciennes Villes du Nouveau Monde. Voyages d'explorations au Mexique et dans l'Amérique centrale 1857-1882*, libro que despertó gran interés al emperador francés Napoleón III y demás público, fue editado en París y en Londres. Sobre esta obra, Ana Perla Ibarra Montes de Oca [2017: 9] realiza una investigación y analiza cómo algunas fotografías fueron reproducidas en grabado con la finalidad de ser más llamativas para hacer una vista más pintoresca al quitar algunos personajes y objetos como palas y picos e insertar ciertos elementos vegetales, como arbustos y cactáceas, que identifican la región, al igual que las nubes, que pasan del registro científico a su tergiversación estética, cuando recurren a ciertos símbolos que refuerzan “la otredad o lo prístino” y tener mayor impacto en los lectores.

Las investigaciones y trabajos, arriba citados, repercutieron en el auge de formatos con una mirada más de carácter comercial, encargada de representar a las culturas más espectaculares, atractivas, vistosas, místicas, exóticas, folclóricas, en resumen más vendibles para crear identidades mediáticas con los lectores asociadas, con los *mediums* creados por las industrias de la comunicación y generar más demanda. Néstor García Canclini [2007: 29], con fundamento de Bourdieu [1999: 245], referente a los medios impresos, alude a que se debe a la disminución del protagonismo de “los ‘editores heroicos’ y el avance de los ‘publishers’ y el ‘populismo literario’, ‘los editores que no saben leer, sino que saben contar’ exigiendo que los libros den tasas de ganancia como en otros negocios”.

Si esto puede corresponder a una actitud apocalíptica sobre la relación de los medios de comunicación impresos y las culturas prehispánicas, también dentro de la misma esfera espacio temporal, desde una actitud integradora [Eco 1984: 12], el creador de las relaciones públicas y uno de los pioneros de la publicidad, Edward Bernays, menciona que la propaganda también puede contribuir a la comercialización de las nuevas invenciones para que el público sea más receptivo a las nuevas ideas científicas y a las invenciones acostumbrándolo a los cambios y al progreso [2008: 184]. Al final, los referentes convertidos en emblemas son las mediaciones en una relación lector-turista, que fomenta la visita o viaje y da inicio a lo que posteriormente será considerado como turismo arqueológico.

Sobre las mediaciones del pasado prehispánico y los medios electrónicos, los cuales surgen a finales del siglo XIX y mediados del XX, integrados por la pantalla cinematográfica y la pequeña pantalla o televisor, Arjún Appadurai indica que distorsionaron los discursos de los Estados-nación. Como consecuencia, establecieron una marcada diferencia con la introducción del uso de “las imágenes, guiones, modelos y narraciones (tanto reales como ficticias)” [2001: 22] y dieron origen a los imaginarios que se vincularon con la ciencia ficción.⁵

Es en el año de 1895, con la filmación de la salida de unos obreros de una fábrica por parte de los hermanos *Lumiere*, que para Israel Márquez será el suceso que dará origen a “[...] la *pantalla antropológica* ya que nace como documento y registro de la realidad, como testimonio y reflejo de la vida cotidiana” [2015: 18]. A partir de la tecnología que da inicio a los medios electrónicos y desde una actitud integradora al respecto, se realizará durante los próximos años una serie de registros audiovisuales sobre las distintas ruinas, que serán convertidas, más tarde, en zonas arqueológicas abiertas al público. Además del registro audiovisual de los testimonios etnográficos de las comunidades indígenas, que fue uno de los antecedentes del género documental sobre las culturas mesoamericanas y que hoy, por ser testigo de su existencia, algunas de esas obras pueden ser declaradas como patrimonio audiovisual.

Para finales del siglo XIX, el ilusionista Georges Méliès inventó el cine de ficción o de entretenimiento, que para Israel Márquez va a producir una separación entre el cinematógrafo como “[...] aparato de registro, huella y testimonio de lo real y va a dar paso a la *pantalla onírica*” [2015: 21], con una visión de “[...] un instrumento de discurso para la elaboración de todo tipo

⁵ Para Augé [1999], los imaginarios se van a integrar por medio de la relación entre lo “individual, lo colectivo y lo ficcional”.

de imágenes y sonidos, como dispositivo mágico y fabulador, como medio para soñar” [2015: 21]. Lo ficticio permite representar el pasado prehispánico por medio del cine, de recreaciones alusivas de mitos, leyendas o de eventos históricos de ese mundo antiguo y místico, incluso adoptando una actitud apocalíptica [Eco 1984: 12]. Lo prehispánico se vincula con formatos de ciencia ficción, donde determinados elementos, asociados con los “objetos arqueológicos emblemas”, conviven con alienígenas, luchadores, tesoros, momias, monstruos, dinosaurios, cómicos, arqueólogos que crean imaginarios colectivos e identidades mediáticas por la influencia de películas como *Tiempos Mayas* [Martínez 1914], *Cuauhtémoc* [De la Bandera 1918], *El signo de la muerte* [Urueta 1939], *La maldición de la momia azteca* [Portillo 1957], *El tesoro de Moctezuma* [Cardona 1966], *Abriendo Fuego. En Busca del astronauta maya* [De Anda 1987], *Soñando con Tulum* [Tiahoga 2011], entre otras.

Al respecto, la revista de divulgación científica *Arqueología Mexicana*, en su edición especial número 49 del 2013, con textos e investigación iconográfica de Enrique Vela, aborda esta relación entre “la arqueología y el cine mexicano”, por lo que hace una filmografía de las películas que serán referentes dentro de los imaginarios instituyentes, los cuales abarcan temas como el de “la Conquista, la Virgen de Guadalupe, la vida indígena”, sin olvidar algunos de los elementos emblemas sobre las culturas prehispánicas, incorporados dentro de géneros de terror, comedia y acción.

Los *mediums* sobre las culturas prehispánicas, creados desde la *pantalla cinematográfica*, producen un posicionamiento mediático dado con la reproducción masiva de iconos, símbolos, lugares, historias, mitos y leyendas que, desde la perspectiva del consumo, están asociados a la reproducción masiva de clichés, tabúes, exotismos; son representaciones que viven en el imaginario de los espectadores de estas películas y son observables cuando consumen ese pasado durante su visita a los museos y zonas arqueológicas o con la compra de suvenires y artesanías, entre otras prácticas, como tomarse la fotografía, de tal forma que se vuelven referentes simbólicos de los lugares visitados.

Otro de los medios electrónicos masivos, con el que se comunica el pasado, es el televisor, inventado por John Logie Baird en 1929. Israel Márquez se refiere al televisor como la *pequeña pantalla* que da pie a “[...] ‘la transmisión en directo’, que permite contar y registrar los acontecimientos en el momento en que están sucediendo como hitos históricos, informando de hechos sucesos y lugares que están más allá de nuestro alcance” [2015: 57].

Los acontecimientos mediáticos se pueden cubrir en directo o en vivo, como en la actualidad se hace con la apertura de tumbas egipcias o en el caso de México con la cobertura televisiva del descubrimiento de Coyolxauhqui, llevada a cabo el 21 de febrero de 1978 en la calle de Argentina y Guatemala

del Centro de la Ciudad de México, suceso que dio inicio al proyecto del Templo Mayor o el 16 de abril de 1964, con la cobertura televisiva del traslado del monolito que se pensaba que era Tláloc, del pueblo de Coatlinchán al Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México. En el año 2013 se presentó el documental que narra ese evento como *La piedra ausente* [Rozental *et al.* 2013], que conectaba identidades mediáticas como espectadores y audiencias en esta “aldea global” [McLuhan 1996].

Israel Márquez argumenta que el televisor es considerado como una *pantalla informativa*, “espejo de la realidad” como una “ventana abierta al mundo” con “objetividad, imparcialidad, transparencia y veracidad” [2015: 57], mientras que para otros actores la televisión constituye una *pantalla desinformativa*, más “espectacular que especular, más subjetiva que objetiva” [2015: 77]. Un ejemplo son las campañas publicitarias del turismo *new age*, que para Grego y Vega Duarte es una síntesis particular, derivada de su carácter híbrido de grupos de turistas tribales, cuya matriz es un referente de las identidades indígenas imaginadas [2016: 27] y que producen “[...] sus propias versiones esencializadoras de los rituales valorados como indios o prehispánicos” [De la Torre *et al.* 2011: 185].

Sobre las mediaciones del pasado prehispánico con los medios digitales, para finales del siglo xx y principios del XXI, con el surgimiento de la *ciberpantalla* o *pantalla antropofágica*, se encargará de absorber los formatos o representaciones creadas por los medios de comunicación tradicionales, al digitalizar los formatos impresos como las postales, litografías, fotografías, libros, revistas, periódicos, folletos, también los formatos electrónicos, como las películas y documentales, además de los formatos de programas de la televisión que fueron transmitidos anteriormente como los noticieros, los debates de expertos, documentales, etcétera. Sin olvidar la creación de nuevos formatos digitales como las animaciones, las recreaciones por modelos 3D de los monumentos y sitios arqueológicos, los juegos de videos, para llegar a la creación de un mundo virtual de lo prehispánico.⁶

El mundo virtual sobre lo prehispánico está almacenado en una nube que responde a un algoritmo, el encargado de mediar el acceso a la información y a la socialización de la misma. Por ejemplo, los algoritmos de los buscadores y plataformas de redes sociales son retroalimentados por la

⁶ Sobre los mundos virtuales, Lizette Y. Campechano Moreno [2012: 171] realiza una investigación netnográfica de las redes, circuitos y páginas de la mexicanidad y neomexicanidad, donde se enfoca en cómo estos grupos se han ido insertando en internet y adaptado tanto en contenidos como en prácticas para aprovechar las oportunidades y extender su difusión.

interacción que se da al momento de hacer una búsqueda sobre algún tema, evento o suceso que haga alusión al pasado antiguo, entonces será la respuesta más popular la que aparezca en el *top of mind* de la búsqueda, como la respuesta más solicitada, visitada, consultada o aceptada, de hecho, pero también los dueños de las distintas plataformas pueden pagar a las redes para que aparezcan en los primeros lugares de las búsquedas, entre otras estrategias de posicionamiento digital.

Los *mediums* creados por las instituciones de ritmo lento de la transmisión entran en tensión⁷ con los creados por las industrias de la comunicación, ya que ambos formatos están navegando en el internet a disposición de su consumo. Con base en sus interacciones establecen identidades mediáticas con los “objetos arqueológicos emblemas”, influenciadas por el auge de nuevos formatos audiovisuales, en su mayoría ficcionales, donde la mediación con la tecnología transita entre “lectores, espectadores e internautas”, dentro de grupos vistos como “comunidades de sentido” [Duque 2001: 24-25], *targets* [Fernández 2001: 13-15] o “tipos de públicos” [Pérez 2016: 20].

Es un pasado, mediado por la tecnología en curso, cuando el presente se relaciona con “culturas e identidades mediáticas”, al seguir a Francisco De la Peña [2020: 27], en una nueva lógica de comunicación concebida como pos-masiva porque “[...] rompe con lo que caracterizaba a los grandes medios de comunicación” [2020: 42]. Así que el consumo virtual se da desde el momento de navegar por las distintas plataformas del internet; en el “rastros o huella” que deja la interacción de los usuarios con los buscadores como Google y Firefox; en las publicaciones en redes sociales como Facebook e Instagram, que socializan al momento de ser compartidas y producir reacciones como *likes*, comentarios en favor o en contra, para posteriormente establecer lazos o diadas, formar redes de consumidores a una escala micro dentro de sus grupos de amigos, que se traduce como un alcance orgánico y en un posible alcance viral y formar nuevas conexiones con mayor densidad y a distintas escalas, que puede ser equiparado con la moda o con el *trending topic*.

Uno de los casos que describe la situación de estas nuevas identidades mediáticas que se encuentran desarrollándose en los mundos contemporáneos, que interactúan tanto con la producción de *mediums* instituidos como instituyentes, dentro de las mediaciones que sirven de influencia al estructurar,

⁷ Para María García: “La azarosa vida social va transformando los lugares cotidianos en ‘lugares-otros’, y sólo es posible categorizarlos contextualmente en un momento concreto de la historia y en un momento concreto del día, de la noche, del año, etc.[...]” [2014: 347]

organizar y reorganizar la percepción de la realidad de los internautas sobre el pasado antiguo, es el posicionamiento contemporáneo sobre la cultura tolteca, es decir, cómo los internautas van creando identidades mediáticas con los *mediums* creados por las instituciones de ritmo lento de la transmisión y de las industrias de la comunicación, sobre ciertos “objetos arqueológicos emblema”, que responden a cómo se ha transmitido y comunicado ese pasado. Esto se asocia con estas preguntas: ¿cuál es el significado de los toltecas?, ¿era una cultura con un alto nivel de conciencia?, ¿en qué época existieron?, ¿dónde vivieron?, ¿Tula es la mítica Tollán de las fuentes?, ¿por qué colapsó su ciudad?, ¿qué mitos son asociados a esta cultura? o sobre el significado de las distintas representaciones como los Atlantes, el Chac Mool y Quetzalcóatl.⁸

Para contrastar las mediaciones de los internautas y si sus identidades mediáticas correspondían al imaginario de Mesoamérica o al del resurgimiento del Anáhuac, primero, con la herramienta *answer the public*,⁹ se analizó qué estaban preguntando los públicos en el buscador de Google sobre ciertos “objetos arqueológicos emblemas” o nodos centrales¹⁰ como: Toltecas, Tula, Atlantes, Chac-Mool, Quetzalcóatl y sobre la información de la respuesta dentro del *Top3*; se identificó si el contenido correspondía a los *mediums* creados por la instituciones de ritmo lento de la transmisión (Mesoamérica) o si correspondía a los *mediums* creados por las industrias de la comunicación (Anáhuac). Y en un segundo momento, por medio de las redes sociales de Facebook e Instagram,¹¹ se analizaron las dinámicas del imaginario instituido de Mesoamérica y el imaginario instituyente del resurgimiento del Anáhuac, con las mediaciones de los distintos internautas

⁸ La información fue obtenida de una investigación previa sobre la sala arqueológica de Los Toltecas y el Epiclásico del MNA [Alonso 2020]

⁹ AnswerThePublic (2020) es una herramienta que: “escucha los datos de auto-completado de los motores de búsqueda como Google, y luego elimina rápidamente todas las frases y preguntas útiles que las personas hacen sobre su palabra clave. Es una mina de oro de conocimiento del consumidor que puede usar para crear contenido, productos y servicios”. Se puede consultar en <<https://answerthepublic.com>>.

¹⁰ Para Hanneman: “Los datos de red se definen por actores y por relaciones (o por nodos y por vínculos)” y “los actores se describen a través de sus relaciones, no de sus atributos. Y las relaciones en sí mismas son tan fundamentales como los actores que se conectan a través de ellas” [2001: 7].

¹¹ Para Van Dijck [2016: 105] menciona que Instagram, desde 2010, logró conjugar sus populares imágenes de estilo Polaroid con características como el botón “me gusta” y el “hashtag”, lo que volvió a su idioma técnico compatible con las gramáticas de Facebook y Twitter, que favorecen tendencias fugaces (tienen corta vida) y grandes “masas de seguidores”.

cuando *indexan* sus interacciones con los *hashtags*¹² de #Tula, #Atlantes, #Chac-Mool, #Quetzalcóatl.¹³

Sobre los resultados que se obtuvieron con la herramienta *answer the public*, predominó la presencia de contenidos no especializados de tintes *new age*, vinculados con las industrias de la comunicación sobre los académicos dentro del *Top 3*, lo que nos arroja el algoritmo de Google sobre la búsqueda de los Toltecas, en el que impera en detrimento del imaginario instituido de Mesoamérica el imaginario instituyente del resurgimiento del Anáhuac, donde algunos grupos han construido identidades mediáticas en afirmación que los Toltecas no eran una cultura, sino un grado de conocimiento basado en el arte de vivir en equilibrio, un pensamiento filosófico que ellos llaman la Toltecáyotl y que le daba sentido a la existencia, que puede ser comparada en un ámbito del budismo o el taoísmo.

Sobre el posicionamiento de Tula, destaca en el orden de aparición el uso de estos discursos sobre la Toltecáyotl y del valor simbólico de la zona arqueológica de Tula, para la oferta de servicios como los “Retiros de Sapohuasca. Linaje y ancestros”, en donde se ofrecen productos como las ceremonias de ayahuasca, de medicina del sapo, cacao, respiración consciente, constelaciones familiares, fuego, limpiezas, rapé, baño con sonido, reiki, hospedaje, comidas y transporte.

En el posicionamiento del Atlante y el Chac-Mool también predomina la asociación de esta cultura prehispánica con los extraterrestres; ahí se puede encontrar que los atlantes son gigantes de otros planetas y que los artefactos que portan son pistolas de rayos láser, junto con su armadura de astronauta; lo mismo sucede con el Chac-Mool, al que estos *clusters* asocian con el mito de la Atlántida. Es por lo que, en la zona arqueológica de Tula, además de las artesanías tradicionales, se están introduciendo representaciones de ovnis, extraterrestres y de la representación del depredador de Hollywood; añádase las distintas interpretaciones de Quetzalcóatl, asociado a cuestiones religiosas. Algunos grupos asumen que era Santo Tomás, Jesucristo, un vikingo o un ser reptiliano, ya que

¹² El *#hashtag* de estos referentes, dentro de una narrativa transmedia, hace una conexión con las audiencias. Lo que les caracteriza es su vínculo con “la realización y en la interacción de los contenidos convirtiéndose en prosumidores debido a que se vuelven productores y consumidores de estos productos” [Carniel *et al.* 2020: 116].

¹³ Para los investigadores Sarah Pink y colaboradores [2019: 22]: “El avance de la antropología digital como subcampo ha quedado bien asentado en los trabajos de Horst y Miller [2006, 2012b], Madianou y Miller [2011, 2012], Miller y Slater [2000], Boelstorff [2008], Nardi [2010], Gershon [2010], Coleman y colaboradores [2008], Postill [2001] y Ginsburg [2008]”.

está relacionado con la serpiente emplumada o que si era un personaje, un gobernante o el grado de sacerdote concomitante a la transmisión del conocimiento de la Toltecáyotl.

De modo que los resultados obtenidos sobre las prácticas digitales, que las comunidades virtuales realizan en Google, Facebook e Instagram sobre la cultura tolteca y sus referentes o emblemas mediáticos, responden al predominio de contenidos o *mediums* producidos por el turismo *new age* o por las industrias culturales, relacionados con los imaginarios instituyentes del resurgimiento del Anáhuac, sustentados en un pasado idealizado y ficcional, que se vende a las audiencias y ha dejado en un segundo orden a los contenidos o *mediums* académicos, creados por las instituciones de ritmo lento de la transmisión al mediatizar el pasado prehispánico de México.

REFLEXIONES FINALES

El imaginario instituido sobre Mesoamérica, asociado al discurso oficial, al transitar entre medios impresos, electrónicos y digitales se ha puesto en tensión ante otras resignificaciones y en los mundos contemporáneos; está en detrimento de los imaginarios instituyentes asociados con los discursos de grupos de la nueva era que anuncian o venden el resurgimiento del Anáhuac, debido a que, en los mundos virtuales, los *mediums* asociados al imaginario académico tienen menos presencia, se distancian mucho por los tecnicismos, se enfocan más en un público académico, por lo que sus narrativas no se vinculan con los públicos actuales.

Al considerar que, además del discurso académico, la promoción de un turismo de masas y *new age*, vinculado con formatos digitales sobre la información de las culturas prehispánicas de México, se ha convertido en el *leitmotiv* de un campo más amplio del patrimonio arqueológico, pues los objetos de las colecciones de los museos y de las zonas arqueológicas abiertas al público “ya no pueden entenderse en sí mismos, sino como parte de campos más amplios de representación, mediación y comunicación” [Geismar 2012: 266].

Este proceso ha repercutido y ha generado consecuencias para la arqueología y difusión del conocimiento, en donde el algoritmo sobre el pasado prehispánico responde a intereses de consumo que están creando lazos más fuertes con las identidades mediáticas, asociadas con el imaginario del resurgimiento del Anáhuac y con otros contenidos de carácter ficcional. Éstos alimentan —y en donde predominan *mediums new age*— una nube que almacena y funge como un mundo virtual sobre lo prehispánico idealizado, esencializado y místico, que responde a la oferta y a la demanda del mercado,

en una disputa actual y hacia el futuro entre qué va a ser lo instituido y qué lo instituyente.

REFERENCIAS

Alonso, Jorge

2020 *El posicionamiento sobre lo Tolteca en los mundos contemporáneos. Comunicación e imaginarios de la sala "Los Toltecas y el Epiclásico" del Museo Nacional de Antropología*, tesis de maestría en Ciencias Antropológicas. ENAH. México.

Anderson, Benedict

1993 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Eduardo L. Suárez (trad.). Fondo de Cultura Económica. México.

Appadurai, Arjún

2001 *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Fondo de Cultura Económica y Ediciones Trilce. Buenos Aires.

Augé, Marc

1994 *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Alberto L. Bixio (trad.). Gedisa. Barcelona.

1999 De lo imaginario a lo "ficcional total". *Maguaré. Revista del Departamento de Antropología*, 14: 5-18. <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/11133>>. Consultado el 7 de julio del 2022.

2017 *La antropología de los mundos contemporáneos*. INAH, ENAH. México.

Bernal, Ignacio

1979 *Historia de la arqueología en México*. Porrúa. México.

Bernays, Edward

2018 *Propaganda editorial melusina*, Albert Fuentes (trad.). Editorial Melusina.

Bourdieu, Pierre

1999 Una revolución conservadora en la edición, en *Intelectuales, política y poder*. Eudeba. Buenos Aires.

Campechano Moreno, Lizette

2012 El retorno virtual de Quetzalcóatl: una netnografía de la mexicanidad y neomexicanidad. *Cuicuilco*, 19 (55): 171-194.

Carniel Bugs, Richard y Santiago Tejedor

2020 *Diccionario básico de estrategia digital y posicionamiento de contenidos*. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona.

Castoriadis, Cornelius

1975 *La institucion imaginaria de la sociedad*, Antoni Vicens y Marco-Aurelio Galmarini (trads.). Tusquets Editores. México.

Debray, Régis

2001 *Introducción a la mediología*. Núria Pujol I Valls (trad.). Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona.

De Colsa, Marcos

2013 *Redes y consumidores. Una perspectiva socioantropológica*. UNAM. México.

De la Peña, Francisco

2002 *Los hijos del sexto Sol: un estudio etnopsicoanalítico del movimiento de la mexicanidad*. INAH. México.

2012 Profecías de la mexicanidad: entre el milenarismo nacionalista y la *New Age*. *Cuicuilco*, 19 (55): 127-143.

2014 *Imaginario fílmico, cultura y subjetividad. Por un análisis antropológico del cine*. Ediciones Navarra. México.

2020 *Mundos mediáticos y antropología del presente. De la cultura televisual a la cultura digital*. Ediciones Navarra. México.

De la Torre Castellanos, Renée y Cristina Gutiérrez Zúñiga

2011 La neomexicanidad y los circuitos *New Age*: ¿Un hibridismo sin fronteras o múltiples estrategias de síntesis espiritual? *Archives de Sciences Sociales des Religions*, 56 (153): 183–206. <<https://doi.org/10.4000/assr.22819>>. Consultado el 7 de julio del 2022.

2016 Genealogías de la Nueva Era en México. *Revista de Estudos da Religião (REVER)*, 16 (2): 55-91. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5634869>>. Consultado el 7 de julio del 2022.

De León y Gama, Antonio

1990 (1792) *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras*. INAH. México.

Dijk, José van

2016 *La cultura de la conectividad. Una crítica de las redes sociales*. Siglo XXI. Buenos Aires.

Duque Daza, Javier

2001 Comunidades de sentido, interacciones y movimientos sociales. *Papel Político*, 13: 7-38.

Eco, Umberto

1984 *Apocalípticos e integrados*, Andrés Boglar (trad.). Editorial Lumen. Barcelona.

Fernández Valiñas, Ricardo

2001 *Segmentación de mercados*. Thomson Learning. México.

Ferraris, Maurizio

2005 ¿Dónde estás? Ontología del teléfono móvil. Marbot Ediciones. Barcelona.

García Canclini, Nestor

2007 *Lectores, espectadores e internautas*. Gedisa. Barcelona.

2008 *La globalización imaginada*. Paidós. Buenos Aires.

García Alonso, María

2014 Los territorios de los otros: Memoria y heterotopía. *Cuicuilco*, 21 (61): 333-352.

Geismar, Haidy

2012 Museum+Digital=?, en *Digital anthropology*, Heather A. Horst y Daniel Miller (eds.). Bloomsbury Publishing Plc. Londres: 266-287.

Hanneman, Robert

2001 *Introducción a los métodos del análisis de redes sociales*. Universidad de California. California.

Hannerz, Ulf

1998 *Conexiones transnacionales: Cultura, gente, lugares*. Cátedra. Madrid.

Hernández, Miguel

2005 Entre las emergencias espirituales en una época axial y la mercantilización contemporánea de los bienes de sanación. *Desacatos*, 18: 15-28.

Ibarra Montes de Ocas, Ana Perla

2017 *La mirada de Charnay sobre México, en la obra: las antiguas ciudades del nuevo mundo, viajes por México y la América central (1857-1882)*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Puebla.

Jacks, Nilda

1993 Audiencia nativa: cultura regional en tiempos de globalización. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, II (3): 25-40.

Kirchhoff, Paul

1960 *Mesoamérica: sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales*. ENAH. México.

Kotler, Philip y Gary Armstrong

2003 *Fundamentos de marketing*. Pearson. Mexico.

Margolín, Víctor

2004 Viva México. La expresión de la identidad gráfica latina en Chicago. *Encuadre. Revista de la enseñanza del diseño gráfico*, 2 (5): 38-49. <<https://docplayer.es/12860163-Mexico-viva-la-expresion-de-la-identidad-grafica-latina-en-chicago-victor-margolin-universidad-de-illinois-chicago.html>>. Consultado el 7 de julio del 2022.

Martín-Barbero, Jesús

1998 *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili. México.

Márquez, Israel

2015 *Una genealogía de la pantalla. Del cine al teléfono móvil*. Anagrama. Barcelona.

McLuhan, Marshall Herbert

1996 *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Ed. Paidós Ibérica S.A. Barcelona, España.

Orozco Gómez, Guillermo

1996 *Televisión y audiencias. Un enfoque cualitativo*. Ediciones de la Torre, Universidad Iberoamericana. Madrid.

Pérez Castellanos, Leticia

2016 Estudios de públicos. Definición, áreas de aplicación y escalas. *Publicaciones Digitales ENCRyM. 1 Públicos y museos: ¿Qué hemos aprendido?*, octubre: 20-45. <<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/9117>>. Consultado el 7 de julio del 2022.

Pink, Sarah, Heather Horst, Larissa Hjorth et al.

2019 *Etnografía digital. Principios y práctica*. Ediciones Morata S. L. Madrid.

Repoll, Jerónimo

2010 *Arqueología de los estudios culturales de audiencia*. Univesidad Autónoma de la Ciudad de México. México.

Santana, Agustín

2006 *Antropología y turismo. ¿Nuevas hordas, viejas culturas?* Ariel. Barcelona.

Sartori, Giovanni

1998 *Homo Videns. La sociedad teledirigida*, Ana Díaz Soler (trad.). Taurus. Madrid.

Trindade, Eneus y José Da Silva Ribeiro

2009 Antropología, comunicación e imágenes: alternativas para pensar la publicidad y el consumo en la contemporaneidad. *Pensar la publicidad*, 3 (1): 203-218.

Vega Duarte, Francisco y María José Grego

2016 Turismo *new age*: exploración teórico-empírica de un concepto en discusión. *Gestión Turística*, 26: 21-35. <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=223353238003>>. Consultado el 7 de julio del 2022 [PDF].

FILMOGRAFÍA

De Anda, Rodolfo (dir.)

1987 *Abriendo Fuego. En busca del astronauta maya*. CICSA. México.

De la Bandera, Manuel (dir.)

1918 *Cauhtémoc*. Mexamer Films y Bandera Films. México.

Cardona, René Jr. (dir.)

1966 *El tesoro de Moctezuma*. Cima Films. México.

Martínez de Arredondo, Carlos (dir.)

1914 *Tiempos Mayas*. Cirmar Films. México.

Portillo, Rafael (dir.)

1957 *La maldición de la momia azteca*. Cinematográfica Calderón S.A

Rozental, Sandra y Jesse Lerner (dirs.)

2013 *La piedra ausente*. INAH, FOPROCINE, El Egipto Americano, S.A. México.

Tiahoga, Ruge (dir.)

2011 *Soñando con Tulum*. Fellini Films. México.

Urueta, Chano (dir.)

1939 *El signo de la muerte*. Productora CISA. México.

Una aproximación a las representaciones digitales del Parque México

Manuel Antonio Trejo Uribe*

ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA. INAH

RESUMEN: *El objetivo del presente artículo es señalar las relaciones entre las imágenes digitales y los lugares, así que me refiero al Parque México como estudio de caso y hago un cruce entre sus representaciones y la aproximación etnográfica al lugar en sí. En el primer apartado, me interesa mostrar que, en distintos momentos de la historia de los jardines, las imágenes en torno a ellos han sido una constante en diversos contextos culturales. En la segunda parte, presento una sucinta aproximación a la historia del Parque México, así como unos apuntes etnográficos que me permiten acercarme al lugar, para que, en la última parte del texto, pueda abordar una serie de imágenes y ejemplos que, por medio de códigos QR me permitan generar una aproximación a representaciones digitales que van más allá del soporte que el lector sostiene entre sus manos. Finalmente, generar un cruce entre el Parque México y sus imágenes por medio de una aproximación etnográfica híbrida que me permite discurrir por sus distintas aristas.*

PALABRAS CLAVE: *Parque, jardín, imagen, representación, códigos QR.*

Digital Representations of Parque México. An Approach

ABSTRACT: *The objective of this article is to point out the relationships between digital images and the places, so I refer to Parque México as a case study and I make a cross between its representations and the ethnographic approach to the place itself. In the first section, I am interested show that, at different times in the history of the gardens, the images around them have been a constant in various cultural contexts. In the second part, I present a succinct approach to the history of Parque México, as well as some ethnographic notes that allow me to approach the place, so that, in the last part of the text, I can address a series of images and examples that, through QR codes, allow me to generate an approximation to representations digital that go beyond the support that the reader holds in his*

* manueltrejouribe@gmail.com

Fecha de recepción: 19 de abril de 2022 • Fecha de aprobación: 1 de junio de 2022

hands. Finally, generate a crossing between Parque México and its images through an ethnographic approach hybrid than it allows me to go through its different edges.

KEYWORDS: *Park, garden, image, representation, QR codes.*

Estas imágenes no tienen ningún peso, ninguna extensión.
 Ningún tiempo o lugar, y tampoco ninguna relación
 con esos cuerpos a los que pertenecían en un principio.
 Están en todas partes y en ninguna.
 La mayoría de ellas simplemente se deslizan
 a través de nosotros y desaparecen, algunas se quedan,
 por razones diversas, a vivir su propia vida
 en la oscuridad de nuestro cerebro.

La muerte del padre. Mi lucha: 1.
 Karl Ove Knausgård

INTRODUCCIÓN

La diversidad de actividades culturales que han realizado los seres humanos a lo largo del tiempo puede ser entendida como una serie de mediaciones entre los sujetos y su entorno o entre el hombre y el mundo. La relación hombre-mundo necesita la intermediación de diversos elementos culturales que, a manera de puentes o conexiones, propician una aproximación —no necesariamente total— con la realidad externa, por ejemplo, podemos pensar en el uso de distintas herramientas para la modificación de la naturaleza, que nos permitieron manipularla y adaptarla a nuestras propias necesidades o, en el uso de las narraciones mítico-religiosas, que funcionan como un elemento de orientación que justifica y da sentido a la existencia de los seres humanos.

Otro de los elementos mediáticos que creó nuestra especie para pensar y relacionarse con el mundo es la literatura, las expresiones literarias pueden entenderse como una forma de ampliación de nuestros referentes fenoménicos, los cuales nos permiten imaginar o proyectar otros mundos posibles, puesto que, al seguir la premisa borgiana, las extensiones de nuestro

cuerpo como el arado, el microscopio o la espada no son tan maravillosas como los libros, mismos que nos permiten ampliar nuestra memoria e imaginación. Sin embargo, más allá de las herramientas y sus posibilidades, uno de los elementos de mediación en los que me interesa concentrarme en el presente artículo tiene que ver con el uso de las imágenes, entendidas como formas de representación; las imágenes nos han permitido mostrar el mundo y tender puentes entre la realidad y las distintas maneras de conocerla y significarla, así es justo sobre este último punto por el que voy a discurrir en las siguientes páginas a partir de las representaciones digitales del Parque México que, se complementa con una breve aproximación a los distintos espacios que conforman el lugar, como su teatro al aire libre, las bancas que encontramos en sus andadores, el audiorama, los juegos infantiles o sus espacios de memoria que se materializan en los letreros que interpelan a los usuarios contemporáneos. Autores como Michael Jakob [2018] aseveran que el concepto de representación y los jardines son inseparables [2018: 11]; para seguir esta postura, podemos entender y analizar al jardín como una representación en sí misma que proyecta y materializa una serie de ideas y principios de una época determinada.

Parque México.
19°24'48.2"N 99°10'11.0"W.
Escanear:



Con este artículo se busca contribuir a hacer de la antropología una crítica cultural de la propia sociedad a la que pertenece el antropólogo —tal y como la han concebido Georges Marcus y Michael Fischer [2000]—, y por ello, se ha buscado desarrollar una mirada sobre aquello que nos es cercano, generando un proceso de extrañamiento de lo que nos es familiar [Augé 2015]. En ese sentido, una de las intenciones fundamentales del presente trabajo tiene que ver con volver al Parque México y sus representaciones digitales un objeto de reflexión etnológica.

I. LOS JARDINES COMO UNA CONSTANTE CULTURAL

La historia de los jardines es basta y oblicua como algunos de sus senderos. No sólo tienen una presencia milenaria, sino que los podemos ubicar en diversas latitudes y culturas, sin embargo, en lo que atañe a la historia del mundo occidental, la idea del jardín ocupa un lugar central. A continuación presento algunas de las definiciones del concepto de jardín que me permiten problematizar la noción que los define como simples espacios verdes.

De acuerdo con María Moliner [2016], la palabra *parque* viene del francés *parc* y significa terreno cercado, en ese sentido, en su primera acepción nos dice que es un “Terreno público o privado destinado a recreo, con arbolado y plantas de adorno, más grande que un jardín” [2016: 1914].

En cuanto a la definición de la palabra *jardín*, la propia Moliner nos dice que es una palabra que también nos viene del francés *jardin* y del francés antiguo *jart* que significa huerto, aunque reconoce otra raíz proveniente del franco *gard*, que se refiere a cercado. En su primera acepción, Moliner precisa que un jardín es un “Terreno en que se cultivan plantas de adorno o de sombra para hacer de él un lugar de recreo. Si es grande, con fuentes, estatuas, pabellones o grutas, se nombra también en plural: ‘Los jardines de Versalles [o de la Granja]’. Como nombre calificativo se aplica a cualquier lugar ameno poblado de plantas y flores, aunque sean silvestres” [Moliner 2016: 1480].

Partiendo de las premisas mencionadas líneas arriba, podemos decir que el acto de ajardinar la naturaleza tiene que ver, en principio, con su manipulación; con base en esta idea, el acto de cultivar una planta en una maceta cumple con esa intención, misma que se concibe como la manipulación de uno o más elementos del mundo vegetal incorporándolos al mundo cultural o culturizando la naturaleza, pero la frontera entre la naturaleza y la cultura no es tajante y contundente, autores como Leonardo Tyrtania [2007] sostienen que las prácticas culturales pueden ser consideradas como producto de condiciones biológicas en las cuales se inserta el sujeto de manera permanente. Con base en la tesis de Tyrtania, la distancia entre naturaleza y cultura tiende a desvanecerse, enriqueciendo así, la discusión que históricamente ha sostenido la antropología con respecto a estas dos categorías.

En el artículo quinto de la *Carta de Florencia* se dice que el jardín es la:

Expresión de las estrechas relaciones entre la civilización —léase cultura— y la naturaleza, lugar de deleite, propio para la meditación o la ensoñación, el jardín adquiere así el sentido cósmico de una imagen idealizada del mundo, un “paraíso” en el sentido etimológico del término, pero que da testimonio de una

cultura, de un estilo, de una época y, eventualmente, de la originalidad de un creador [(Baridon 2004: 21-22)].

En continuidad con esta idea, es importante comprender a los jardines como un dispositivo cultural en el que no solamente podemos encontrarnos simple y llanamente con un espacio verde, sino que debemos asumir que esos espacios tienen un potencial más amplio. De acuerdo con Michel Foucault [Agamben 2014: 7-8], un dispositivo es una red en la que se relacionan una multiplicidad de elementos que van desde lo institucional o las estructuras arquitectónicas y los discursos que acompañan a una práctica específica. A partir de ese supuesto, pensar a los jardines como dispositivos creados explícitamente para construir discursos socio-culturales, nos permite entender la multiplicidad de formas e intenciones que se materializan en el ajardinamiento del mundo vegetal. En sus reflexiones sobre el espacio y su relación con los seres humanos, Michel Foucault [2010] comienza por señalar que, a diferencia de las utopías, las heterotopías se caracterizan —entre otros rasgos— por ser producto del intersticio de las palabras [2010: 19]. Como bien señala el pensador francés, el concepto de heterotopía tiene un potencial antropológico o, en otras palabras, nos permite pensar ciertas disposiciones espaciales, no sólo como productos de la actividad cultural, sino como una construcción que va más allá de lo meramente funcional y nos permite crear espacios en los que la imbricación entre elementos, aparentemente disímiles, se hace posible o, en palabras de Foucault: “En general, la heterotopía tiene por regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que, normalmente, serían, deberían ser incompatibles” [2010: 25].

A lo largo de la historia, se pueden identificar diversas heterotopías que, independientemente del lugar y el momento donde aparezcan, se articulan en función de distintos requerimientos simbólicos, mismos que pueden ser de orden religioso, artístico o higiénico; según Foucault, las heterotopías representativas de dichos órdenes son: los cementerios, el teatro y el cine o las casas o espacios de muerte para atender determinadas enfermedades.

En relación con lo anterior, “la heterotopía es un lugar abierto, pero que tiene esa propiedad de mantenerse afuera” [Foucault 2010: 28], por ejemplo, los parques son espacios externos relacionados con el interior de un espacio arquitectónico, pero los jardines también tienen fronteras y podemos distinguir entre el afuera y el adentro de ese espacio exterior. Recordemos que un denominador común en las distintas acepciones de la palabra jardín tiene que ver con la idea del cercado o vallado, lo cual nos hace comprender al jardín como un espacio delimitado.

Por las razones señaladas líneas arriba, los jardines históricos y contemporáneos pueden ser entendidos como la impugación de cualquier otro espacio [Foucault 2010: 30], lo que me lleva a la pregunta: ¿cuáles han sido los sentidos de la construcción de jardines a lo largo del tiempo? Dada su permanencia y continuidad, dichos espacios verdes pueden ser considerados como una constante cultural que podemos identificar durante la historia como una actividad recurrente en diversas sociedades y cumplió distintos fines: Ser un espacio de recreo, un símbolo del poder político o un espacio que, de alguna manera, intenta ser una imagen del paraíso de acuerdo con los mitos fundacionales de diversas culturas.

Para Foucault [2010], independientemente de los otros espacios heterotópicos, los jardines son el gran ejemplo de las heterotopías. En sus palabras: “El jardín es un tapiz donde el mundo en su totalidad viene a consumir su perfección simbólica, y el tapiz es un jardín móvil a través del espacio” [2010: 25], pero si el jardín es un espacio en donde se consuma la perfección simbólica del mundo, entonces, es menester aproximarnos a algunos ejemplos históricos que me permitan mostrar la manera en que las representaciones de los jardines por medio de distintos soportes fueron paralelas al desarrollo de la jardinería desde hace miles de años.

A continuación, presento algunos ejemplos de jardines históricos¹ que, paralelamente a sus representaciones pictóricas, nos aproximan a las distintas significaciones de cada uno de ellos.

En su célebre libro sobre la *Historia del Arte*, Ernst Hans Gombrich se aproxima a lo que se conoce como el arte de la antigüedad y repara, entre otras sociedades, en el caso del Egipto faraónico. El autor se detiene en uno de los rasgos más característicos de la historia de las imágenes que es el tema de la representación, es decir, la manera en que diversas culturas resolvieron la manera de mostrar la realidad. La reflexión sobre las representaciones miméticas no es un tema menor, ya que en distintos momentos de la historia de la humanidad las formas de representar la realidad en un plano bidimensional han sido distintas.

Al respecto, Gombrich [2015] se refiere a la imagen de un jardín egipcio de la siguiente manera:

¹ Mi interés por presentar algunos ejemplos de jardines históricos, se relaciona con la necesidad de señalar la manera en que desde hace miles de años, las representaciones de los jardines por medio de imágenes han sido constantes y ocurrieron no sólo en el mundo occidental, sino en diversas culturas.

Si nosotros tuviéramos que dibujar un tema semejante buscaríamos el ángulo de visión más propicio. La forma y el carácter de los árboles podrían ser vistos claramente sólo desde los lados; la forma del estanque, únicamente desde arriba. Este problema no preocupó a los egipcios: representarían el estanque sencillamente como si fuera visto desde arriba y los árboles desde el lado. Los peces y los pájaros en el estanque difícilmente se reconocerían si estuvieran vistos desde arriba; así pues, los dibujaron de perfil.² [Gombrich 2015: 61].

El segundo caso al que me quiero referir tiene que ver con las representaciones del jardín en la Edad Media. Entre las obras pictóricas por medio de las cuales podemos acercarnos a la imaginería del jardín del medioevo tenemos el cuadro *Jardincito del paraíso*,³ pintado hacia 1410 por uno de los maestros del Alto Rin, en su composición podemos identificar una descripción estereotipada del mito adánico, según Ehrenfried Kluckert [2011], en dicha pintura se nos: “(...) muestra un jardín amurallado, con flores, árboles, pájaros, la virgen con el niño, un ángel y cortesanos. Debajo del caballero sentado, se puede ver un dragón abatido, símbolo de la victoria sobre el mal por el nacimiento de Cristo” [2011: 20] y más adelante puntualiza: “(...) en realidad no se trata de representar un jardín, sino más bien de sugerir el paraíso que el hombre ha perdido, (...)” [2011: 20]. En este caso, más allá de detenernos en preocupaciones formales en torno a la manera de resolver la composición —y contrastándolo con el caso anterior—, en el *Jardincito del paraíso* se hace referencia a un lugar mítico conformado por una serie de símbolos que, a su vez, se insertan en un discurso religioso.

Finalmente, el último caso al que haré referencia tiene que ver con el jardín barroco. Si bien es cierto que ya en las villas mediceas del siglo XVI se vuelve evidente la imbricación entre el jardín y el poder, quizá una de las materializaciones más contundentes de esta relación la encontramos en los jardines barrocos del siglo XVII, particularmente en los jardines de Norman-

² Escanear:



³ Escanear:



día, entre los que se cuentan: *Champ-de-Bataille*, *Galleville* y *Beaumesnil*, por mencionar algunos. Sin embargo, uno de los jardines franceses que suscita mayor atención en nuestro tiempo es Versalles.⁴ Dicho jardín fue concebido como uno de los grandes ejemplos del racionalismo filosófico, además se volvió uno de los modelos del estilo barroco en jardinería. En este sentido, quiero señalar dos características del jardín en cuestión. A diferencia de las villas italianas mencionadas anteriormente, en Versalles no sólo se incluyó el paisaje, sino que, además, uno de los componentes fundamentales de la percepción de ese paisaje, pasa por la elaboración de una serie de juegos ópticos que tienen que ver con las relaciones asimétricas entre los setos que, en su irregularidad, generan un efecto geometrizable sobre aquello que percibe la mirada del espectador, acentuando la monumentalidad del lugar.

En cada uno de los casos mencionados líneas arriba, la representación de los jardines los ha acompañado de manera insoslayable y forma parte del discurso sobre el jardín que, con base en los contextos socio-políticos en los que surja, sus connotaciones simbólicas se modifican, lo que nos permite entenderlo, no sólo como un espacio recurrente en diversas culturas, sino como un eje simbólico a partir del cual se articulan distintos discursos, espacios arquitectónicos e imágenes que modelan el comportamiento de una sociedad dada.

II. SOBRE EL PARQUE MÉXICO.

APUNTES HISTÓRICOS Y RECORRIDOS CONTEMPORÁNEOS

El Parque General San Martín, conocido comúnmente como Parque México, fue inaugurado en 1927 y su construcción está ligada al proyecto urbanístico de la colonia Hipódromo-Condesa. Con respecto a su diseño, Víctor Ramírez Alvarado [2005] comenta que: “Fue el primer parque creado a partir de lo que hoy se denomina como arquitectura del paisaje, y el primero que dejó de ser una copia de los jardines europeos, lo que marcó un partea-guas dentro de la etapa del modernismo de la ciudad”.

Entre sus características constructivas es importante mencionar que la forma del parque está determinada por un uso anterior del terreno en el que se encuentra. A principios del siglo xx, el espacio en el que hoy se sitúa fue utilizado como un hipódromo, de ahí que se haya respetado esa forma

⁴ Escanear:



elíptica para la construcción del jardín en cuestión [Ramírez 2005]. Esto se puede observar en diversos planos que tienen que ver con el diseño de la colonia, donde se ubica el hipódromo referido y cuyo acceso se encontraba en lo que hoy conocemos como el Parque España. Empero, ya para 1926, ambos espacios formaban parte de la nueva traza urbana y de la lotificación de la incipiente colonia Hipódromo en el otrora Distrito Federal.

Como mencioné anteriormente, a casi un siglo de su inauguración, el Parque México ha ido cambiando paulatinamente. A continuación, mencionaré algunas de las características y actividades de los usuarios contemporáneos, así como la descripción de algunos de sus espacios que, en ciertos casos, son un testimonio de diversos momentos históricos del siglo xx.

Uno de los aspectos más icónicos del parque son sus bancas y una de sus peculiaridades tiene que ver con su aspecto. A simple vista, parecerían estar hechas a base de troncos entrelazados y superpuestos para ofrecer no sólo un lugar para tomar asiento, sino también para cubrirse del sol o, en su defecto, de la lluvia. El techo de dos aguas evoca la apariencia de cabaña que —aunque sin paredes—, nos invita a refugiarnos de los elementos externos, que si bien, no representan un mal mayor, si implican la delimitación de un espacio.

En su célebre reflexión sobre el silencio, David Le Breton [2016] concibe a las arcadas urbanas de nuestro tiempo como: “[...] enclaves de silencio donde es lícito buscar reposo, una breve retirada fuera del mundanal ruido” [2016: 113] y los espacios de recogimiento son idóneos para ello. Además, las bancas de los parques no sólo nos ofrecen un sitio para descansar, también representan un lugar de contemplación que nos permite abarcar un fragmento del lugar. El papel de la mirada es fundamental si pensamos que, en realidad, es difícil percibir la totalidad del parque desde un punto de vista dado. Empero, aunque la banca no nos permite admirar la totalidad del jardín, sí nos sugiere la posibilidad de construir un paisaje, detener nuestro trayecto que, con un rumbo específico o no, el detenerse también nos invita a recapitular, reflexionar, introyectar una idea y seguir avanzando.

Lo que me permite describir otra de las actividades insoslayables del parque es caminar. En buena medida, uno entra al parque caminando aunque descidas de un automóvil estacionado alrededor del parque, la elección de una ruta para iniciar el recorrido te lleva, irremediamente, a caminar, que por lo demás, es una de las características fundamentales de nuestra especie y ocupa un lugar incuestionable en la evolución del *homo sapiens*; sin embargo, el caminar al que me refiero en este texto tiene que ver con un caminar despreocupado, quizá más cercano al del *flâneur*, pero que no necesariamente carece de dirección o ruta, no debemos perder de vista

que —como señalé líneas arriba— una de las características fundamentales del jardín son sus límites, es decir, esa frontera que nos sitúa entre el afuera y adentro, fundamental para entender que al interior de los parques los usuarios vamos trazando rutas, premeditadas o no; el rumbo que elegimos para atravesar sus senderos y discurrir por sus distintas alternativas espaciales nos hace, no sólo caminar, sino caminarlo y sumarnos a las distintas actividades que nos propone. Pero, ¿qué se puede hacer en el Parque México?

Además de sentarnos en una banca y entregarnos a la contemplación del paisaje o simplemente caminar por sus andadores, nuestros pasos pueden llevarnos a distintas áreas del parque, por ejemplo, el teatro al aire libre llamado: Foro Lindbergh. En dicho espacio, que por lo demás puede ser entendido como el “centro” del parque, nos encontramos en una explanada con piso de cemento que, partiendo de su concepción original, fue pensada como un sitio en el que se pudieran llevar a cabo diversas representaciones teatrales. Si se mira desde la Avenida Michoacán, lo primero que nos encontramos es con una fuente, cuyo motivo principal es una figura femenina⁵ donde en sus costados se localizan un par de accesos al foro, posteriormente, el espacio se abre y nos permite acceder a la explanada que nos lleva directamente hacia el escenario, mismo que se ubica a mayor altura que el resto del lugar para que las funciones pudieran ser vistas por el público situado en la explanada. En los dos extremos se encuentran los camerinos, mismos que fueron decorados con un par de murales de Roberto Montenegro [Ramírez 2005] y que aluden —iconográficamente hablando— al ámbito teatral.

Situadas inmediatamente detrás del escenario se yerguen una serie de columnas que conforman parte de los motivos arquitectónicos de estilo Art decó, que podemos encontrar en los distintos espacios del parque y que, en continuidad con las pérgolas laterales que circundan al Foro Lindbergh, le otorgan ciertos rasgos de monumentalidad. Empero, la vida cotidiana del lugar dista mucho de las representaciones teatrales.

Es común que en la explanada del Foro al que me he referido anteriormente se lleven a cabo actividades disímiles que van desde la práctica de algunos deportes como el fútbol o el entrenamiento de técnicas boxísticas, mismo que ocupa parte de la explanada y una zona de la pérgola. También podemos identificar a personas que andan en bicicleta y gustan de dar vueltas en círculo al interior del foro, ya sean adultos o niños en bicicletas o triciclos, ese es el espacio predilecto para andar de esa manera.

⁵ Dicha efigie de mujer es el motivo principal de la fuente que se ubica a la entrada del Foro Lindbergh y que funciona como eje visual a partir de cual se van desplegando el resto de los elementos arquitectónicos e iconográficos que van conformando el recinto.

Otro de los usos cotidianos del “centro” del parque está relacionado con los perros. Estos caminantes de cuatro patas tienen una presencia mayor en distintos espacios del parque; algunos de los que lo frecuentan —las personas que asisten con sus mascotas— suelen jugar en la explanada, algunos prefieren arrojar una pelota y esperar a que el cuadrúpedo la traiga o simplemente quitarles la cadena con la que andan habitualmente en su camino hasta el parque y dejarlos correr e interactuar con otros animales —humanos y no humanos.

Una vez hecha la breve descripción de lo que pasa en el “centro” del Parque México, es momento de abordar otros de los espacios que conforman esta heterotopía.

Siguiendo con el asunto de los perros, frente al Foro Lindbergh se encuentra el área canina, en la que justamente, los paseantes que se hacen acompañar por su mascota pueden entrar y dejarla andar libremente en su interior. Dicha área se encuentra delimitada por una verja de media altura en cuyo acceso los usuarios pueden identificar la sección que deben utilizar, de acuerdo con el tamaño de su perro. En el interior del área canina el suelo es principalmente de tierra, puesto que el paso constante de los canes, no permite la conservación de espacios con pasto u otro tipo de vegetación como en otros de los sitios del jardín, lo único que sobrevive a las incursiones caninas son unos árboles añosos cuyas copas se encargan de ofrecer sombra a los usuarios y su sonido en los días de viento permite olvidar, por lo menos un instante, el rumor de la ciudad.

Además de la tierra, el agua también ocupa un lugar importante en la conformación de las atmósferas que rodean al visitante de esta arcadia contemporánea. Las fuentes son la materialización del agua en los parques, en el que nos ocupa podemos identificar distintos espacios acuáticos que, paradójicamente, pueden contar con el vital líquido o no. Por ejemplo, la fuente a la que hice referencia líneas arriba casi siempre está seca. Sin embargo, el estanque que se encuentra detrás del foro no sólo cuenta con agua en abundancia, sino que hace gala de su magnificencia con la activación de sus fuentes en las que podemos identificar pequeños arcoíris que surgen ante la mirada del visitante atento y, al lado del haz multicolor, nos encontramos con docenas de patos que habitan dicha zona del parque. El diseño del estanque artificial busca imitar las formas serpenteantes de los naturales, aunque con la delimitación del área por medio de verjas que salvaguardan a sus habitantes plumíferos de los animales circundantes, en realidad esta área tiene más relación con quehaceres contemplativos que con fines interactivos.

A escasos metros de los patos, nos encontramos con un Audiorama, con no más de 15 asientos individuales, el Audiorama del Parque México fue inaugurado en el segundo semestre de 2020 y de acuerdo con el Boletín 561, emitido por la Dirección de Comunicación Social de la Alcaldía Cuauhtémoc,⁶ busca ser un espacio destinado a la relajación de los usuarios. Por lo general es utilizado como un lugar para descansar en sus asientos individuales, algunas personas lo consideran un lugar propicio para la lectura o inclusive para tomar una pequeña siesta.

Al ser un espacio delimitado al interior del parque, también cuenta con un acceso en el que se especifican las reglas que se deben cumplir en su interior. La que encabeza a la lista es: Guardar silencio. Aquí cabría preguntarnos: ¿qué tan silencioso puede ser un parque? Sin embargo, más que silencio absoluto, creo que sería conveniente hablar de rumor. El rumor inherente a un espacio público. Además, se prohíbe la entrada con mascotas, digamos que es un espacio exclusivamente para humanos y el último punto de dicho reglamento dice: “Si vienes acompañado de niños pequeños, evita que jueguen en este espacio”, entonces, ¿qué pasa con el juego específicamente infantil?

Como ya había comentado, el juego es una de las actividades recurrentes al interior de los parques, ya sean con connotaciones más deportivas o físicas,⁷ los juegos son una de las actividades más recurrentes en estos lugares, lo que nos lleva directamente al espacio de los juegos infantiles.

Dedicados específicamente al sector infantil de los usuarios —personas no mayores de 12 años de edad— el área de los juegos, como se le refiere comúnmente, es uno de los espacios donde los que nos encontramos con una multiplicidad de aparatos que, más allá de tener un uso específico —no cuentan con instrucciones pormenorizadas para su uso— se caracterizan, algunos de ellos, por sugerir distintas formas de manipulación y uso de los mismos. Más allá de los juegos tradicionales como los columpios y la resbaladilla, en el parque los niños se encuentran con diversas estructuras que van desde los juegos convencionales mencionados anteriormente y aquellos que implican un mayor esfuerzo corporal, un ejemplo de ello, son las estructuras que, a manera de telaraña, invitan a los niños a trepar por la cuadrícula suspendida que los conforma y, vertical u horizontalmente,

⁶ Dicho documento fue publicado el 25 de octubre de 2020 y se puede consultar en la siguiente dirección electrónica: <<https://alcaldiacuauhtemoc.mx/inaugura-nestor-nunez-primer-audiorama-en-cuauhtemoc/>>.

⁷ El Parque México también cuenta con un área equipada con aparatos de ejercicio que permiten el acondicionamiento físico de los usuarios y que está dedicada a los adultos.

atravesarlos de un extremo a otro. En general, los juegos infantiles son un espacio que despierta la imaginación de los pequeños y, a partir de sus colores primarios, resaltan en contraposición a los árboles circundantes, como un oasis multicolor en medio de la arcadia.

Finalmente, uno de los elementos que me interesa destacar y que está presente en los distintos espacios que conforman el Parque México son sus letreros. Espacios de la memoria o, para ser más preciso, mensajes que nos permiten identificar los sistemas de valores que han tenido presencia durante casi un siglo de actividades, los primeros letreros —con los que se inauguró el parque en 1927— instaban a los usuarios a tener un comportamiento adecuado con respecto a los valores vigentes en los años veinte del siglo pasado, por ejemplo, uno de los mensajes que contrasta con las prácticas contemporáneas es el siguiente: “Los perros maltratan seriamente un parque: tráigalos Ud. amarrados”. Obviamente, la concepción de los perros ha cambiado radicalmente, dado que, como mencioné anteriormente, hoy cuentan con un espacio exclusivo para ellos y su presencia es cada vez mayor, no sólo en dicho espacio, sino en los diversos sitios del parque.

Por medio de la sucinta descripción realizada anteriormente, busco destacar la manera en que los diversos espacios que conforman el Parque México y la reglamentación de los mismos —implícita o explícitamente— está encaminada a la mediación entre el individuo y la “naturaleza” que enmarca nuestra estancia en el jardín.

En ese sentido, los parques se pueden entender en un primer momento, como espacios que promueven la relación entre la “naturaleza” y los seres humanos por medio de la manipulación y la imposición de un orden humano en los elementos vegetales que los constituyen. Si partimos de esta idea y asumimos que la naturaleza tiene que ver con el conjunto de fenómenos que suceden sin la intervención de los seres humanos, entonces los elementos vegetales que nos encontramos en los jardines públicos de las grandes urbes no son naturaleza. En el mejor de los casos, podríamos entenderlos como lugares o espacios heterotópicos en los que prima un orden humano, que va más allá del orden natural y que, por tanto, prefigura una serie de significaciones culturales más relacionadas con la artificialidad y la puesta en escena de las propias actividades humanas.

Partiendo de esta idea, los elementos vegetales que nos podemos encontrar en los jardines públicos se nos presentan por distintos canales de percepción, visual, olfativo, táctil, auditivo y potencialmente gustativo —pensemos en los huertos— por medio de los cuales, el que los recorre, obtiene una serie de informaciones que le permiten construirlos semióticamente. Pero más allá de la experiencia empírica con el parque, lo que me

interesa resaltar en la última parte del presente artículo son sus representaciones digitales con las distintas plataformas, que van desde las imágenes postfotográficas⁸ encontradas en redes sociales como: *Facebook*, *Instagram* o en videos de *YouTube*, a ortofotografías de múltiples aplicaciones, entre las que destacan: *Google Maps* o *Google Earth*, entre otras.

III. REPRESENTACIONES DIGITALES DEL PARQUE MÉXICO

En el *Diccionario de Estética* [2010], coordinado por Étienne Souriau, Anne Souriau define el término representación como una repetición en la que la apariencia del referente al que se alude es perceptible como su equivalente. En ese sentido, los elementos sensibles que percibimos en los distintos tipos de representaciones varían de acuerdo con la naturaleza del medio. Por ejemplo, Souriau distingue entre las representaciones teatrales y las plástico-pictóricas. Las primeras se entienden como la interpretación de una obra ante un grupo de espectadores, por medio de un conjunto de actores que, independientemente de su ser propio, encarnan diálogos y actitudes diegéticas.

En cuanto a las plástico-pictóricas se pueden distinguir diversos tipos de representaciones, entre ellas, las formas figurativas que buscan la representación directa de un ser u objeto concreto. Otra de sus posibilidades recae en lo no figurativo, donde se consolida la evocación de una idea o concepto para superar así la referencia meramente figurativa o mimética [Souriau 2010: 947].

Con base en las distintas acepciones del concepto de representación y para efectos del presente texto, es menester entender a la imagen como:

⁸ Las impresiones fotográficas hasta finales del siglo XX implicaron un conjunto de técnicas que, de alguna u otra manera, terminaban con la consumación material de las imágenes. Sin embargo, el advenimiento de las tecnologías digitales y particularmente la producción de imágenes vino a replantear las concepciones de la fotografía tradicional. Uno de los primeros autores en señalar y concebir a las imágenes digitales como algo distinto a la fotografía tradicional, fue Mitchell [1992] quien a principios de los años noventa del siglo pasado, vislumbró nuevas posibilidades para lo que se denominó como postfotografía. Otro de los autores que en el ámbito hispanohablante ha reflexionado sobre lo postfotográfico es Joan Fontcuberta. En libros como: *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía* o *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía* [2016] señala —entre otras características— que ante las imágenes digitales: “no presenciamos por tanto la invención de un procedimiento sino la desinvención de una cultura: el desmantelamiento de la visualidad que la fotografía ha implantado (...)” [apud Velasco 2017: 280], por tanto, el régimen de lo postfotográfico tiene más relación con el tipo de relaciones sociales que promueven las imágenes digitales y con las formas de reproducción y consumo de las mismas.

[...] la reproducción del aspecto visual exterior de un ser real o ficticio, siempre diegético. Pero la imagen no *es* este ser; la imagen sólo ofrece la apariencia de aquél. Y de ahí deriva la desconfianza que a veces hay hacia la imagen, el temor a que se la confunda con el ser real; o un cierto desdén hacia ella, por ser simulacro, ilusión y mentira; (...) [Souriau 2010: 669].

Y quizá esa sea la gran pregunta: ¿hasta qué punto podemos conocer el mundo por medio de las imágenes? o, en otras palabras, ¿de qué manera las representaciones de la realidad externa nos permiten acceder de cierta forma al conocimiento de la misma?

Sin duda, el uso de las imágenes juega un papel central en el desarrollo y desenvolvimiento de múltiples sociedades a partir, no sólo de su agencia con respecto a los espectadores de las mismas, sino, sobre todo, por su capacidad de mediación entre aquellos que las usan y el mundo circundante al que representan.

Partiendo de esa idea, los distintos proyectos culturales a lo largo del tiempo han echado mano de diversos medios para representar el mundo y para representarse a sí mismos. Pensemos, por citar algún ejemplo, en el Hombre león realizado en el Paleolítico superior hace aproximadamente 40 000 años [Franck, 2018: 6]. En la representación escultórica, más allá de ser entendida a partir de nociones miméticas que ponen la relevancia en su similitud con el referente, lo que se pone sobre la mesa en el caso referido, es la relación entre la capacidad de imaginar y materializar aquello que pensamos con los distintos elementos de mediación.

Desde hace miles de años, los seres humanos se han relacionado con el mundo por medio de distintos instrumentos, que les han permitido crear una multiplicidad de sistemas de valores con símbolos propios que, a su vez, permanecen entreverados con aspectos de la vida social donde se cruzan una serie de discursos, relacionados con cuestiones mítico-religiosas o políticas y que simultáneamente se insertan en un horizonte estético particular.

Si bien es cierto que el lenguaje atraviesa los distintos aspectos de las dinámicas culturales e independientemente de entenderlo como un sistema de modelación primario, el fenómeno de la comunicación va más allá del uso de las palabras y se extiende por una multiplicidad de lenguajes y medios que, con el avance de la tecnología, han supuesto un incremento en las posibilidades de la comunicación humana. A partir de esta idea, para entender el fenómeno de la comunicación desde el ámbito antropológico, Francisco de la Peña [2020] nos dice que: “La cultura es en sí misma comunicación por mediación simbólica, por lo que puede decirse que toda

cultura es mediática, independientemente de cuales sean los instrumentos a través de los cuales produce significados compartidos” [2020: 18].

Aunada a esa definición, me interesa recuperar la de Clifford Geertz en torno al fenómeno cultural, el antropólogo norteamericano asume que:

La cultura denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida [Geertz 2003: 88].

De esta manera, ambas aseveraciones me permiten asumir que, entre otros elementos, los actos comunicativos pueden ser leídos o —siguiendo las ideas de Geertz y de los autores vinculados a la hermenéutica— entendidos como un texto en el sentido amplio del término; es decir, no asumir que lo textual se agota en el lenguaje oral o escrito, sino incorporar en las diversas dinámicas textuales aquello que tiene que ver con las representaciones visuales o el mundo de las imágenes. En su momento —y desde distintos horizontes teóricos—, diversos autores como Aby Warburg y su *Atlas de imágenes Mnemosine* en los años veinte del siglo pasado o Roland Barthes con su propuesta en torno a la retórica de la imagen [1986] y Hans Belting con su *Antropología de la imagen* [2007] en el contexto alemán nos han demostrado cómo las dinámicas sociales en las que se insertan las imágenes de cualquier tipo tienen alcances múltiples e inimaginables de un contexto histórico a otro, debido a que las revoluciones asociadas al desarrollo de las imágenes como medio o soporte y sus posibilidades de reproducción y circulación son abismales. Empero, más allá de reparar en las vicisitudes asociadas a cada una de las formas de representación que han materializado a las imágenes a lo largo del tiempo, me interesa señalar algunos elementos que permitan sugerir un bosquejo del paisaje digital que impera en nuestro tiempo y que, indudablemente, modifica la forma, no sólo de concebir, sino de relacionarnos con las imágenes.

BOSQUEJOS PARA UN PAISAJE DIGITAL

En su segunda acepción [Souriau 2010], la palabra paisaje se define como “(...) el aspecto que se descubre desde un punto dado” [2010: 861], para partir de esa idea, podríamos decir que un paisaje es aquello que se domina con los ojos, sobra decir, por medio de la mirada. Desde este punto de vista, los paisajes —ya sean pictóricos, fotográficos o postfotográficos— son cons-

trucciones de un sujeto que mira y delimita la realidad externa por medio de su mirada, ese punto dado en el que repara la definición del diccionario referido está determinado por la persona y su percepción de la realidad externa.

Además de las definiciones relacionadas con el mundo de las imágenes, el concepto de paisaje se ha utilizado en otros horizontes epistemológicos como la antropología, donde Arjun Appadurai [2001] sugiere el concepto de paisajes étnicos que sirve para dar cuenta de la multiplicidad de puntos de vista con respecto a las realidades socioculturales y su imbricación con el mundo que las rodea.

Uno de los puntos que me interesa resaltar en cuanto a la propuesta de Appadurai [2001] es el que atañe a las formas de intercambio de información en la conformación de los paisajes étnicos. Para el autor, la relación entre los medios de comunicación y la imaginación es evidente dado que los medios de comunicación se encargan de construir una serie de imaginarios que tienen que ver con las vidas posibles de los sujetos [2001: 67-68]. Desde esta perspectiva, podemos pensar que un medio de comunicación dado se encarga de publicar un cierto tipo de datos el horizonte o las personas que consumen ese tipo de información la decodifican e interiorizan para proyectarla sobre las posibilidades de conocimiento del mundo que los rodea.

Aunado a dicho binomio, el concepto de paisaje y las distintas connotaciones que le otorga Appadurai —paisajes mediáticos, tecnológicos o étnicos⁹— nos permiten entender al sujeto como una entidad multisituada y, en mayor o menor medida, deslocalizada; por tanto, las mediaciones tecnológicas o —según esta propuesta— los paisajes tecnológicos imbricados en la percepción del mundo juegan un papel fundamental, por ende, insoslayable en la reflexión antropológica sobre el presente.

A continuación, presento algunos ejemplos específicos de elementos de intermediación digital que nos permiten establecer una relación con la realidad externa por medio de la construcción de un imaginario con respecto a un lugar específico, en el caso que nos ocupa en el presente artículo, me referiré concretamente a algunas de las representaciones digitales del Parque México.

La aplicación con la que inicio este breve recorrido por las representaciones digitales del parque es *Google Earth*. Puesta a disposición del público a principios del siglo XXI, dicha plataforma nos permite aproximarnos, en principio, a una imagen de nuestro planeta. Al entrar a la su página de

⁹ Para Appadurai el concepto de paisaje le permite dar cuenta de la manera en que se intercambian y movilizan los distintos materiales culturales [2001: 59].

internet, la frase con que nos recibe afirma lo siguiente: “El globo terráqueo más detallado del mundo” y a continuación nos invita —en la parte inferior izquierda de la pantalla— a: “Ejecutar Earth.”¹⁰ Una vez ejecutada, lo primero que nos muestra es una imagen planetaria que, entre otras connotaciones, se volvió parte de un imaginario y cuasi un estandarte de los movimientos ecologistas y de diversa denominación que empezaron a consolidarse en los años sesenta y setenta —recordemos que la llegada del hombre a la luna sucedió en 1968— y permitió la materialización de la primera fotografía de nuestro planeta que, al parecer, despertó, junto con el espíritu de la época, toda una serie de procesos y una consciencia, por decirlo de alguna manera, con respecto a nuestra casa cósmica [Beruete 2021: 17].

Además, uno de los conceptos que podemos vincular analíticamente con este tipo de imágenes es justamente el de jardín planetario. Acuñado por Gilles Clément, a principios del siglo XXI, la noción de un jardín cuyos confines son evidentes —pensemos en las fotografías de nuestro planeta— pero a la vez difíciles de ver, es decir, sabemos que el mundo tiene un límite, sin embargo ese límite es imperceptible a simple vista. En ese sentido, el concepto de Clément alude al hecho incuestionable de que el mundo está completamente antropizado, las actividades humanas, paulatinamente, se han encargado de transformar y modificar la biosfera en favor de nuestra especie y así, con base en la premisa del paisajista francés, todos los humanos seríamos una especie de jardineros que, en mayor o menor medida, contribuimos con esas modificaciones de carácter planetario. El Antropoceno, como lo denominan diversos pensadores, es una de las consecuencias más evidentes de esas modificaciones relacionadas con las actividades humanas y su impacto en nuestro mundo.

Pero vamos a esa imagen (imagen 1), a la de la esfera que no es exactamente esférica y que llamamos casa. *Google Earth* ha incluido el movimiento de rotación, así que a diferencia de la instantánea de finales de los sesenta, nuestra imagen digital tiene movimiento. Posteriormente, la aplicación nos permite acercarnos progresivamente a lugares concretos (imagen 2) y acceder a las fotografías esféricas, representaciones bidimensionales que nos ofrecen panorámicas de determinados puntos de vista.

¹⁰ Escanear:





Imagen 1. Representación del planeta Tierra, por *Google Earth*, 2022.

Fuente: <<https://earth.google.com/web/@0,0,0a,22251752.77375655d,35y,0h,0t,0r>>.



Imagen 2. El Parque México y sus alrededores, por *Google Earth*, 2022.

Fuente: <<https://earth.google.com/web/@19.41339231,-99.16914393,2255.90777544a,1719.6708847d,35y,290.7671693h,0t,0r>>.

A partir de los recursos mencionados anteriormente, *Google Earth* es una aplicación que nos permite aproximarnos a ciertos espacios por medio de imágenes satelitales u ortofotografías e imágenes postfotográficas convencionales, para generar así una mediación entre un lugar específico y el conocimiento referencial del mismo, pero más allá de la mirada meramente geográfica del mundo y del espacio que conforma al Parque México, cabe preguntarnos: ¿qué ocurre con los desplazamientos humanos?, ¿de qué manera o con qué elementos de mediación nos ayudamos para encaminar nuestros pasos en las megalópolis contemporáneas?

En más de una oportunidad he escuchado su voz. La chica que no puedo vincular con un rostro y con acento hispanico se ha encargado de mis desplazamientos por medio de la urbe en los últimos años, dirige mis pasos y siempre sabe cómo replantear el camino, efectivamente, me refiero a la voz de *Google Maps*.

Dicha aplicación, desarrollada por la corporación norteamericana, apareció para su uso público en el año 2005 y desde entonces se ha caracterizado por ser un servidor que ofrece mapas en la web. Entre sus servicios más habituales, podemos identificar el uso de imágenes satelitales u ortofotografías de distintos lugares del planeta, mapas desplazables y la posibilidad de trazar rutas entre distintos puntos que, incluyen la identificación del tráfico en tiempo real, así como las distintas alternativas de desplazamiento: automóvil, bicicleta, a pie o en transporte público. Es por medio de esos servicios que *Google Maps* se ha posicionado como una de las aplicaciones más solventes en lo que a movilidad se refiere, sin embargo, uno de los puntos en los que me interesa detenerme es en el uso de imágenes por parte de sus usuarios.

Como es sabido, la diferencia entre los medios de comunicación masivos y los postmasivos, tiene que ver, entre otras características, con la horizontalidad que ofrecen a las personas que los utilizan, es decir, permiten una serie de intercambios e interacciones en las que, con diferencia de los masivos, se rompe el sentido de verticalidad y unidireccionalidad de lo dicho; en favor de un dialogismo. Con base en esta idea, la aplicación que nos ocupa permite a sus usuarios subir imágenes de diversos espacios y vincularlas a un determinado lugar y, más allá de generar un discurso de representaciones unidireccionales que nos muestren imágenes de los lugares producidas desde el proyecto de *Google*, en el caso que señalo existe la posibilidad de entremezclar múltiples miradas, de esta forma, conformar una serie de paisajes que, desde distintas perspectivas van formando, por medio del uso de la aplicación, un *corpus* que da cuenta de un espacio y tiempo específicos.

Entre otras características, *Google Maps* ofrece distintos tipos de información con respecto al lugar de consulta. Por ejemplo, en el caso del parque que nos ocupa, nos dice que está abierto las 24 horas y ofrece una gráfica de barras que permite identificar los horarios con mayor concurrencia o menor afluencia. Además de las imágenes, otro de los elementos que ayudan a construir un imaginario del parque, tiene que ver con los comentarios escritos por los usuarios, como manera de anclaje, los comentarios emitidos por los usuarios por medio de la aplicación, no sólo describen lo que sucede en la imagen, sino que señalan y refuerzan la intencionalidad de la misma. Por tanto, las representaciones visuales que podemos encontrar en la aplicación nos permiten hacernos una idea de lo que sucede en el lugar y, a la vez, identificar cierto tipo de información pertinente para aproximarnos, parcialmente, a lo que ahí sucede.

Otras de las aplicaciones o plataformas digitales que nos facilita para acceder al parque por medio de sus representaciones visuales son *Facebook* e *Instagram*.¹¹ Con formatos e intenciones disímiles, ambas propuestas nos sitúan frente a las imágenes de maneras distintas; en la primera de ellas el texto y la imagen se nos aparecen como complementarios, es decir, dependiendo de las intenciones del usuario de dichas plataformas, uno u otro (el texto o la imagen) pueden tener un peso distinto. Sin embargo, en el caso de *Instagram*, las palabras parecen ceder el paso y darle prominencia a la imagen. En su típica presentación triádica, las tercias de imágenes se van superponiendo unas a otras y nos muestran algunos fragmentos del parque, fundamentalmente nos encontramos con retratos y autorretratos —denominados en el ámbito digital como *selfies*— que, con mayor o menor protagonismo, utilizan algunos de los espacios del parque como telón de fondo y nos aproximan a sus espacios, por ejemplo, una de las imágenes más recurrentes que podemos encontrar en ambas plataformas son los retratos en las icónicas bancas que mencioné líneas arriba, aunque también es común que se elija alguna de las pérgolas para posar ante la cámara o simplemente hacer una captura panorámica de la explanada principal.

Si bien es cierto que las plataformas mencionadas anteriormente también permiten subir videos, quizá uno de los medios digitales más icónicos para la publicación de imágenes en movimiento sea *YouTube*, perteneciente al proyecto de *Google*, dicho espacio para la reproducción de videos se caracteriza por albergar en su sitio una multiplicidad de temas y tópicos diversos.

¹¹ Ambas aplicaciones cuentan con un buscador que permite filtrar tópicos específicos y así llegar a cuestiones concretas como el Parque México.

En cuanto al tema que nos atañe, podemos encontrar en su buscador diversos recorridos que van desde una serie de recomendaciones para aquellos que visitan el parque por primera vez o, con un objetivo distinto, una entrevista con Gerardo Montero que es Campeón Internacional de Trompo, en la que, independientemente del tema que dirige la entrevista, se utilizan diversos sitios del parque que, a manera de escenografía, nos permiten identificar algunos de sus espacios icónicos¹² (imagen 3).

Con los casos mencionados anteriormente se hace evidente la multiplicidad de representaciones en torno al Parque México y las distintas maneras que existen de aproximarnos a un lugar por medio, en este caso, de los elementos de mediación promovidos por el campo digital, mismo que genera un acercamiento al lugar mediante un cierto tipo de informaciones que, a su vez, nos orilla a generar un imaginario con respecto a determinados lugares y de esta forma, conocerlos de manera parcial.



Imagen 3. Imagen tomada del video: Doy \$1000 pesos al que haga este truco de trompo CDMX. Fuente: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lq9WuvdeHh8&t=770s>>.

¹² Para ver el video completo escanea el siguiente código



REFLEXIONES FINALES

Al final, ese lugar ubicado en los 19°24'48.2"N 99°10'11.0"W conocido como el Parque México se multiplica por medio de las representaciones digitales que dan cuenta de sus diversos espacios. En ese sentido, y como menciona Knausgård en el epígrafe que abre estas líneas, esas imágenes que están en todas partes y en ninguna y que, en el mejor de los casos podrían habitar-nos, nos permiten relacionarnos con lugares en los que no necesariamente hemos estado físicamente. De manera tal, podemos decir que habitamos distintas realidades en las que los elementos de intermediación juegan un papel central y determinan la manera en la que nos relacionamos con esos lugares o con otras personas.

Algo que no debemos perder de vista es que el uso de las imágenes ha acompañado a los seres humanos desde hace milenios y su funcionamiento, más allá de sus dimensiones meramente estéticas, tiene fines prácticos que, de acuerdo con las necesidades particulares de cada época y con los avances de la técnica, se han distribuido de manera distinta.

Finalmente, la necesidad de hacer representaciones de los jardines a lo largo del tiempo, no sólo nos deja ver la necesidad de mostrarlos o visibilizarlos a un espectador determinado, sino que, como señala Jakob [2018], la idea de la representación es paralela a la conformación de los jardines y, si bien es cierto, que el campo de las imágenes y las diversas culturas visuales se han trabajado desde disciplinas como la Historia del Arte, también es necesaria la mirada antropológica para contrastar los usos y significaciones contemporáneas del parque, en relación con sus representaciones digitales que han conformado un paisaje en torno al Parque México.

REFERENCIAS

Agamben, Giorgio

2014 *Qué es un dispositivo. Seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires.

Appadurai, Arjun

2001 *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Ediciones Trilce, Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

Augé, Marc

2015 *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*. Editorial Gedisa. Barcelona.

Baridon, Michel

2004 *Los Jardines. Paisajistas, jardineros, poetas (Antigüedad-Extremo Oriente)*. Abada Editores. Madrid.

Barthes, Roland

1986 *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós. Barcelona.

Belting, Hans

2007 *Antropología de la imagen*. Katz Editores. Buenos Aires.

Beruete, Santiago

2021 *Aprendívoros. El cultivo de la curiosidad*. Turner. Madrid.

De la Peña Martínez, Francisco

2020 *Mundos mediáticos y antropología del presente. De la cultura televisual a la cultura digital*. Ediciones Navarra, INAH. México.

Foucault, Michel

2010 *Cuerpo utópico. Heterotopías*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.

Franck, Tatyana

2018 *El híbrido, un puente entre culturas, en Híbridos. El cuerpo como imaginario*. Secretaría de Cultura, INBA, Museo del Palacio de Bellas Artes. México

Geertz, Clifford

2003 *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa. Barcelona.

Gombrich, Ernst Hans

2015 *La Historia del Arte*. Phaidon. México.

Jakob, Michael

2018 *El jardín y las artes: Pintura, cine y fotografía*. Siruela. Madrid.

Kluckert, Ehrenfried

2011 *Grandes jardines de Europa. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*. H. F. Ullmann Publishing. Colonia.

Le Breton, David

2016 *El silencio: aproximaciones*. Sequitur. Madrid.

Marcus, George y Michael Fischer

2000 *La antropología como crítica cultural. Un momento experimental en las ciencias humanas*. Amorrortu editores. Buenos Aires.

Mitchell, William J.

1992 *The Reconfigured Eye. Visual Thruth in the Post-Photographic Era*. MIT Press. Massachusetts.

Moliner, María

2016 *Diccionario de uso del español*. Gredos. Madrid.

Ramírez Alvarado, Víctor

2005 *El Parque México. Génesis y trascendencia. Valoración patrimonial de un espacio público abierto*, tesis de licenciatura. UNAM, Repositorio TESIUNAM. México.

<<http://132.248.9.195/pd2006/0604070/0604070.pdf>>. Consultado el 22 de marzo de 2020.

Souriau, Étienne

2010 *Diccionario Akal de Estética*. Akal. Madrid.

Tyrtania, Leonardo

2007 *La indeterminación entrópica. Notas sobre disipación de energía, evolución y complejidad*. UNAM. México.

Velasco Padial, Paula

2017 La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía, de Joan Fontcuberta. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1 (111): 279-287. <<https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2017.111.2607>>. Consultado el 24 de enero de 2022. <<https://www.inah.gob.mx/boletines/2204-analizan-el-parque-mexico>>. Consultado el 24 de noviembre de 2021.

El meme digital como herramienta política en México

Karina Juárez Morales*

ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA. INAH

RESUMEN: *De manera popular, los memes son entendidos como formas lúdicas que se encuentran en contextos digitales; son contenidos humorísticos que sólo nos ofrecen entretenimiento, no tienen otro objetivo más allá de la diversión. Este texto se basa en una investigación realizada de 2018 a 2020, los ejemplos que se presentan pertenecen al contexto político que se vivía en México en ese momento. El objetivo es contribuir a la discusión existente sobre el tema en diferentes disciplinas que tratan de la manipulación de la opinión pública por medio de formatos que se popularizan en terrenos digitales.*

PALABRAS CLAVE: *memes, política, discurso digital, antropología, redes sociales.*

The digital meme as a political tool in Mexico

ABSTRACT: *It is well known, memes are understood as a playful pattern found in digital contexts, humorous contents that only offer us entertainment that do not have any other objective beyond it. This work is based on the research I conducted from 2018 to 2020, the examples presented belong to the political context that was lived in Mexico at that time. The objective is to contribute to the existing discussion on the subject in different disciplines about the manipulation of public opinion through formats that are popularized in digital areas.*

KEYWORDS: *memes, politics, digital discourse, anthropology, social networks.*

* juarezkarina62@gmail.com

Fecha de recepción: 2 de junio de 2022 • Fecha de aprobación: 21 de noviembre de 2022

[...] Toda acción humana tiene una mediación de carácter simbólico, de ahí que la cultura se componga de complejos entramados de significación, expresados en imágenes [Espinosa 2019].

[...] Internet es un sistema operacionalmente cerrado, cuyos subsistemas están relacionados entre sí, a partir de todas las herramientas —y sus códigos— de comunicación digital [Pérez *et al.* 2019].

INTRODUCCIÓN

El siguiente artículo es resultado de una investigación desarrollada entre los años 2018 y 2020; su base tiene un contexto político en México que marcó el inicio de un nuevo periodo presidencial. Los ejemplos, aquí mostrados, son parte del auge digital que comenzó a vivirse en la política del país. Se busca hacer un seguimiento de ese proceso hasta el primer semestre del año 2022, ya que los memes en este periodo retomaron su fuerza en el uso político y, al mismo tiempo, sirvieron como apertura de otros fenómenos digitales que han transformado la manera de hacer política y ser gobernador en nuestro contexto.

En el 2022 y después de dos años de restricciones por la pandemia del COVID-19,¹ la comunicación digital en diferentes plataformas se convirtió en un recurso primordial alrededor del mundo; sin dejar de lado la brecha digital, que también en los últimos dos años se agudizó en varios sectores, el uso de las redes sociales se incrementó. Según el 17° *Estudio sobre los Hábitos de los Usuarios de Internet en México 2021*, publicado en mayo de ese mismo año por la Asociación de Internet MX, hay un 72% de usuarios en México, número que se incrementó debido al confinamiento vivido a causa de la pandemia.

Según estos datos, las dos actividades a las que se les dedicaba más tiempo eran todas aquellas relacionadas con redes sociales y con mensajes instantáneos. Los usuarios usaban su tiempo en Internet para informarse sobre eventos y noticias, tanto masivos como personales. En un orden de mayor a menor uso, las redes sociales más importantes para los mexicanos eran: Facebook, WhatsApp, YouTube, Instagram y Twitter.

¹ Oficialmente fue en 2020 cuando la Organización Mundial de la Salud (OMS) declaró la existencia de la pandemia producida por el virus del SARS-COV 2 (COVID-19), enfermedad que se registró por primera vez en China en diciembre de 2019.

Plataformas como Facebook, YouTube, Wikipedia y tantas otras les permiten a miles de familias [...] entablar distintos tipos de contactos a través de los cuales comparten contenidos expresivos y comunicativos, construyen sus carreras profesionales y disfrutan de vidas sociales [...] la presencia creciente de este tipo de plataformas impulsa a las personas a trasladar muchas de sus actividades sociales, culturales y profesionales a entornos virtuales [Van Dijck 2016: 17-18].

Las redes digitales se volvieron y siguen siendo muy importantes hasta la fecha para la interacción de las personas, no sólo en un aspecto individual, también en lo social y cultural. Con el tiempo, cada vez es más raro hablar de una clara separación entre lo *online* y lo *offline*, el crecimiento de estos espacios, en la vida de las personas, ha dejado a su paso un potencial aumento de dinero para los dueños de sitios grandes que se posicionan en el ámbito mundial, también para otros pequeños espacios que han aumentado la actividad de sus usuarios en menos de 10 años.

Otro de los factores en los que se puede apreciar la importancia de las redes digitales es en la construcción de comunidades,² las cuales fortalecen sus lazos en la medida cuando se expanden y encuentran, entre sus miembros, un punto de interés que los lleva a una interacción a distancia, que, con el tiempo, genera vínculos fuertes entre los miembros de una comunidad y excluye a quienes no se sientan identificados con sus objetivos, su forma de relacionarse o que no sean capaces de entender los códigos de lenguaje que se han creado entre los demás miembros del grupo.

No obstante, las comunidades digitales no son de libre acceso para todos los individuos; aunque el número de usuarios ha crecido, de la misma manera como el uso de redes sociales, todavía existe una amplia brecha digital alrededor del mundo. En un contexto digital, los grupos no se pueden distinguir fácilmente, es muy difícil hablar de puntos en común como la clase social o los espacios geográficos, aunque algunos investigadores han presentado propuestas en las que tratan de abordar estos aspectos. Es más fácil distinguir la conformación de una comunidad en torno a las temáticas de los contenidos:

Las primeras comunidades virtuales reconocidas como tales fueron académicas y aparecen junto con la modernidad hace unos pocos cientos de años, tal vez dos siglos. Lo que proponen es formar grupos de pares interesados en los

² Generalmente, el concepto de comunidad refiere a un grupo de personas que se desenvuelven en un mismo contexto social y que comparten un área específica por un tiempo determinado, para generar vínculos entre sus participantes.

mismos temas de exploración académica y por lo tanto fuera de cualquier otro perjuicio que no sea la base de la comunicación del lenguaje de la ciencia, y sin importar la distancia ni la forma cultural que se incluya con el interés por el saber. Son comunidades de personas libres, que desean vivir con sus pares en la búsqueda del conocimiento. [Galindo 2006: 95].

Sin embargo, las comunidades digitales, en la actualidad, van más allá de intereses académicos entre sus integrantes. En algunas plataformas como Facebook, por ejemplo, se pueden encontrar grupos reunidos en torno a temas deportivos, religiosos, un tipo de cine o música, en apoyo a figuras políticas, actores, entre otras tendencias; cada uno de ellos con sus propias reglas impuestas por los administradores o creadores del espacio digital, quienes, a su vez, deben encargarse de cumplir con las políticas de convivencia que la propia plataforma ha impuesto para los usuarios en general.

Facebook es una de las redes más usada en México, además, por la forma y la finalidad con la que fue diseñada, es la red que más se presta para la construcción de comunidades virtuales. En una entrevista hecha por Arme-lla y Picotto a Berardi [2013], él propone que este tipo de espacios pueden ser similares a un enjambre, ya que se presentan como un solo cuerpo que se conecta, pero no es necesario que se trate como un único colectivo, sino que pueden existir varios conviviendo en un mismo espacio y tiempo.

El crecimiento de las redes sociales en nuestro país se hizo notar desde 2016 y desde ese momento hasta la actualidad los dispositivos más usados para tener acceso a Internet son los teléfonos móviles, los cuales generalmente se venden ya con un sistema que incluye el acceso a la red. Desde ese momento, la información y la comunicación empezaron a transformarse no sólo por los tiempos y las fronteras, sino por los contenidos, que ha permitido, a los usuarios, desarrollar nuevos elementos para expresarse de forma rápida y llamativa. Es el caso de los memes digitales, convertidos en una estrategia humorística o de entretenimiento para los usuarios y compañías, asociaciones sociales y partidos políticos, que se han visto en la necesidad de cambiar las formas de expresión, comunicación y dinámicas de participación no sólo para no perder seguidores o partidarios, al contrario, para incrementar su número y hacerse del apoyo que requieren las ideologías y los ideales que desean transmitir.

ANTECEDENTES DEL MEME

Para hablar del impacto de los memes digitales es conveniente presentar, de forma breve, un acercamiento a las primeras definiciones que se formaron

en la academia de estos contenidos digitales. De manera popular se entienden como chistes o sátiras que no deberían ser tomados de forma seria; en ellos se incluían referencias populares para determinado grupo cultural, aspecto que ocultaba los objetivos de estas creaciones, por lo que al inicio de su popularización era difícil entender la profundidad del impacto de los memes.

La definición de meme que se ha tomado como referencia para diversos estudios es la presentada por Richard Dawkins [1976], investigador al que se le ha bautizado como “el padre del meme”. De acuerdo con su postura, los memes son, como los genes, capaces de transmitir algunos rasgos, pero, en este caso, rasgos culturales, en específico del lenguaje, mediante la réplica de algunas unidades, lo que da lugar a una evolución cultural que es replicada o reproducida gracias a la imitación y contribuye así a la transmisión cultural, para asegurar, de cierta manera, la supervivencia de los grupos sociales.

En este sentido, Susan Blackmore [2000] propone la clasificación de la memética, cuya principal característica es la identificación de un conflicto de intereses, la cual, en el caso de los memes los ha convertido en códigos replicantes de un mensaje.

En el 2004, Michael Lissack fue el primero en hablar de los memes, más allá de replicadores culturales y los presentó como unidades que trabajaban desde la memoria de los receptores del mensaje, pues no sólo repiten, sino que son capaces de recordar y crear significados, sobre todo los que son muy relevantes en el individuo. Para Lissack: “El meme es un representante de una cultura, en la cual fue desarrollado y sobre la que se basa un proceso comunicativo” [2004: 50].

Desde entonces, se considera que el meme ha desarrollado ciertos signos específicos que representan ideas muy particulares. Con esas ideas generan un nuevo discurso, creado a partir de los mismos, gracias a un proceso de apropiación que los usuarios hacen de sus contenidos y sus significados. Los memes marcan referencias particulares y transportan la mente a lugares y tiempos determinados, que los ha convertido en un medio excelente para uso de campañas, tanto comerciales, sociales y políticas. De ahí, quizá surja el éxito de la viralización de los memes digitales, más allá de los algoritmos automáticos que los colocan al alcance de todos los usuarios de plataformas digitales.

Debido al triunfo que han tenido como imágenes transmisoras de signos culturales en determinados grupos sociales, los memes podrían ser nombrados también “signos icónicos” desde la perspectiva de Pierce [apud Eco 1986: sp], ya que los memes son propagados bajo el entendido de di-

vulgar la experiencia de grupos o comunidades; es decir, que al momento de ser vistos nos remontan sensaciones que pueden parecer conocidas y, al mismo tiempo, son capaces de convertirse en parte de un mensaje global, capaz de reducirse al análisis de una imagen.

En la actualidad, los memes, que circulan por las redes sociales, son imágenes que siempre van acompañadas de un contexto social que refieren la película del momento; el tema del que todos hablan en relación con los actores o cantantes; momentos cotidianos por los que la mayoría de las personas han pasado alguna vez; fechas conmemorativas en el ámbito nacional o internacional; o personajes de la política que se ven envueltos en situaciones fuera de su control y los vuelven parte de la opinión pública. Como lo afirma Gabriel Pérez Salazar: “Podemos sugerir que los memes tienen una muy amplia gama de usos sociales, que, si bien frecuentemente incorporan elementos humorísticos, pueden hacer referencia a muy diversos temas; y reflejar, al menos una parte, de los referentes identitarios que nos representan ante los demás” [Pérez 2017: 99].

Se observa que para los memes no es tan necesario la característica de originalidad, por el contrario, lo que es indispensable es que tengan la capacidad de conservar y transmitir las ideas, al mismo tiempo que necesitan de una volatilidad que les ayude a expresarlas en más de una forma, por ello, se puede sostener que los memes necesitan evolucionar —no es lo mismo a cambiar, ya que se pueden crear plantillas del mismo meme para ser usadas en diferentes momentos de la historia.

Esta misma característica hace a los memes capaces de adquirir nuevos significados dentro de los entornos en los que son utilizados, de modo que las personas son capaces de apropiarse de las imágenes y las usen con mensajes distintos, según el tema del momento dentro de las comunidades digitales. Las imágenes forman un significado común que va más allá de lo que se ve, es parte de lo que se puede entender dentro de una compleja red de significados y símbolos.

En un principio, la categoría de memes hacía referencia a un estilo de dibujos que consistían en trazos sencillos y sin muchos detalles, la cual se le conocía también como *ranger comic*. De hecho, hay quienes sostienen que el fenómeno de los memes antecede a la Internet [Camacho 2014]; aunque su llegada a los contextos virtuales provocó una ola de atención e interés de la sociedad en general, así como de académicos que les prestan mayor atención al tratar de problematizar y comprender el impacto que tienen.



Imagen 1: Meme digital 4chan.com

Con el paso del tiempo, la forma en que las personas de las redes digitales han creado y compartido los memes está cambiando; ahora ya se usan otras técnicas, el meme evolucionó y ya no sólo se encuentran imágenes con textos, también pueden ser fragmentos de videos, frases o audios que se popularizan en la red. De esta forma, se muestra la flexibilidad que pueden llegar a alcanzar los memes en su formato digital y así es como se pueden llegar a insertar en más de una esfera cultural.

Para Pérez Salazar [2017], los memes digitales se distinguen porque incluyen siempre, de alguna forma, un carácter humorístico y es así como las personas los han identificado y apropiado de ellos. Este aspecto provoca la combinación con cuestiones como la política, que marca un sentido de pertenencia en los sujetos, quienes, de alguna forma, reflejan su opinión de situaciones políticas. Con dichos memes, el humor es recurrente, es una parte muy importante para reflejar el punto de vista de quienes lo crearon, de quienes lo reappropriaron, compartieron y popularizaron en sus redes sociales.

Para De la Peña, el humor es un aspecto político que en redes digitales, como Facebook, se ha convertido en un fenómeno muy relevante, por la sensibilidad que las redes han otorgado a sus significados. Por tanto, el uso de un carácter de humor puede ser usado como el elemento de bloqueo o censura, lo cual desata una serie de ataques entre usuarios, que es respaldado por los algoritmos virtuales: “[...] En nuestro país [México,] la necesidad de hacer burla de prácticamente todos los temas posibles es una obsesión nacional que estimula la proliferación y la creatividad en la producción de memes” [2020: 158].

El particular humor que se usa en los memes digitales, así como la flexibilidad de la que se han impregnado y el hecho de que éstos y sus mensajes se puedan compartir de manera masiva, en ocasiones, ha sobrepasado la voluntad de los usuarios. La actividad de compartir determinado contenido es impulsada por emociones de las personas, quienes se ayudan de factores automáticos propios de las redes sociales en Internet.

Esa automatización que es involuntaria y emocional contribuye una vez más a que los memes adquieran a la vista popular una noción simple, pero también ayuda a que crezca la idea de que no son sólo simples figuras de humor y de moda. No son merecedoras de atención o de preocupación en la forma en la que se expanden y se usan en la interacción cotidiana de las personas que navegan por la red: “los usuarios no consideran a los memes en Internet algo que debe ser tomado seriamente, sino al contrario, algo que no debe ser tomado seriamente” [Vélez 2015: 130].

No se debe perder de vista que los memes son símbolos y pueden ser fundamentales para entender la información de un grupo social; son los encargados de evidenciar y explorar las percepciones de los individuos respecto a su entorno, pues los símbolos son parte de la vida diaria de las personas en lo familiar, lo social, lo político y todo aquello que pueda considerarse como trascendental, además están llenos de significados múltiples y hacen referencia a un contexto mayor.

Estos sistemas se representan en imágenes que son capaces de expresar, de forma clara, todo lo que representan los símbolos sociales; en los tiempos de las redes digitales las imágenes están presentes, incluso son prioridad para los usuarios. Para algunos investigadores como Mario Guillamó [2019], la cultura digital se ha encargado de colocar las imágenes por encima de las palabras, la instantaneidad domina la comunicación virtual.

LOS MEMES EN LA POLÍTICA DIGITAL DE MÉXICO

Hoy en día atravesamos un proceso al que Byung Chul Han [2022] llama: “El Régimen de la información”, en el cual las personas buscan, a toda costa, la visibilidad; desean dejar de ser sujetos pasivos para volverse creativos y productivos; se crea así una idea de la libertad que no está enfocada en las personas sino en la información. “En el régimen de la información, el dominio se oculta fusionándose por completo con la vida cotidiana. Se esconde detrás de lo agradable de los medios sociales, la comodidad de los motores de búsqueda, las voces arrulladoras de los asistentes de voz o la solista servicialidad de las *smarter apps*.” [2022: 17].

La “libertad” de información ha sido detonante para que los usuarios en las plataformas digitales sientan el derecho de participación de cualquier tema de actualidad, los cuales, por cierto, cambian cada semana, debido a la velocidad con la que la información viaja en la red. Así que, la forma en cómo las personas participan también ha cambiado, ahora los memes parecen ser un medio adecuado para crear conciencia en las personas, tanto que su difusión ha sobrepasado cualquier tipo de control. Al parecer ningún Estado está listo para lidiar con esta nueva forma de comunicación y de expansión, no todos están preparados para alcanzarlo y menos para entenderlo.

La mercadotecnia digital (*e-marketing*) se ha convertido en una vía por la que se intenta dar alcance a la viralización que actualmente mueve la información; han surgido nuevas empresas que intentan ayudar a manejar las imágenes que llegan a los usuarios; la política ha encontrado una nueva forma de convivir con las estrategias de mercado, para las cuales no estaban preparados los actores políticos. Se necesita el desarrollo de un nuevo modelo de gobernantes listos para moverse e interactuar en redes sociales o de manera general en la web.

En México, una de las primeras empresas que se posicionó a la cabeza de esta estrategia es la fundada por Carlos Merlo, llamada Victory Lab; una agencia digital que tiene a su servicio cientos de personas, encargadas de colocar información y temas principales de los que se habla en Internet. Este tipo de agencias utiliza toda clase de recurso digital para cumplir el objetivo de llegar a los usuarios, se adueñan de la opinión y de la conciencia colectiva de quienes navegan por la red, por ejemplo, se hizo cargo de algunas de las campañas políticas del 2018 y, según su información interna, el 90% de los temas más populares, respecto al proceso electoral, están controlados por agencias de mercado similares.³

Los memes son parte de los recursos digitales, desde esta perspectiva se puede comprender que son más que imágenes elegidas al azar y que sus mensajes no deberían ser tomados a la ligera; se han transformado para dejar de ser gráficos que refieren contextos momentáneos y los abordan desde un plano humorístico. No hay que olvidar que —como lo han marcado diversas investigaciones sobre contenidos digitales— todo lo que se mueve en la red es elaborado con un objetivo por parte de su emisor y que, si bien están abiertos y al alcance de todos los usuarios, sus mensajes van dirigidos a un sector particular.

³ <<https://www.buzzfeed.com/mx/ryanhatesthis/meet-the-millennial-trying-to-become-the-king-of-mexican-1#.udgGYgwXoe>>. Fecha de consulta: 31 de agosto de 2021.

Aunque en el caso de México con anterioridad, durante la candidatura y el gobierno de Enrique Peña Nieto (2012-2018), los medios digitales ya se habían colocado como líderes en la construcción de la opinión pública; fue en el proceso de las elecciones del 2018, con Andrés Manuel López Obrador como uno de los contendientes del proceso, cuando los memes se hicieron evidentemente parte de las campañas políticas, aunque aún se seguían presentando como elementos digitales que se construían de forma anónima y se compartían de manera esporádica. Para las personas en general, que los veían dentro de sus contextos digitales, no era evidente que empresas de mercadotecnia o personas, con intenciones determinadas, se encontraban detrás de ellos.

En este punto era conveniente para los creadores; ya que una de las principales características de los memes era su aspecto humorístico, así se lograban disfrazar las verdades políticas y el nivel de alcance era más amplio; se ocultaba, detrás de lo que parecían simples chistes que tenían un grado alto de animaciones o sarcasmo, mensajes fuertes de crítica o apoyo, según en la intención de la comunidad en la que eran creados y apropiados. Un ejemplo de esta forma, en la que se empieza a crear la política digital, son los memes que circularon en Facebook durante en el año 2019, en los primeros días de un gobierno, que se presentó, desde su campaña, como un cambio necesario para la democracia del país:

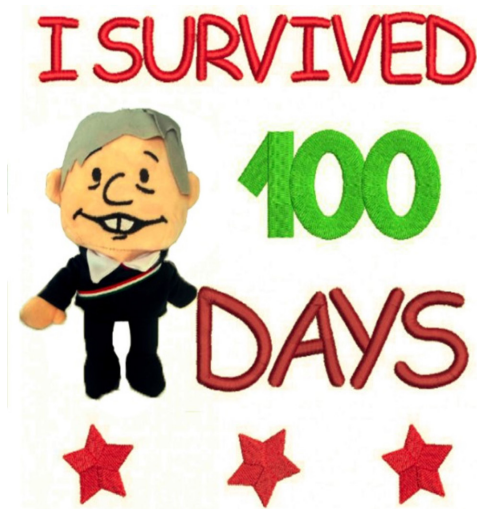


Imagen 2: Instituto Electoral del Meme (IME)⁴

⁴ La publicación original de este meme tuvo lugar en marzo del 2019. Desapareció en el 2020.

Imagen 3: EHM⁵

Los dos memes anteriores aparecieron en marzo del mismo año, con apenas días de diferencia; ambos tocaban temas similares, los primeros 100 días del gobierno de López Obrador. Dicho asunto se volvió relevante en ese entonces porque el propio gobierno se encargó de organizar un evento masivo, donde se presentarían los resultados, con un cierre de cuentas hasta ese momento; fueron tomados de grupos con aparentes posiciones políticas diferentes. El primero se encontraba en un grupo que se posicionaba como neutral y el segundo, en un perfil que, desde su nombre, ya dejaba notar que era parte de la oposición al presidente, a su partido político y todo lo que él representará.

En los números que se recopilan de ambas publicaciones, los cuales se pueden visualizar gracias a la propia plataforma de Facebook; el prime-

⁵ <<https://www.facebook.com/HastaLaMadreEstoy/photos/a.437091089821667/969394256591345/>>. Fecha de consulta: 14 de marzo de 2019.

ro de los memes, que se compone por diseños animados y usa una frase sarcástica para abordar el tema tuvo una mejor recepción por parte de los usuarios pues se muestran 1.2 mil interacciones entre comentarios, reacciones y veces que se compartió el meme. Lo que en apariencia refleja un gran apoyo al grupo, al mensaje y un acuerdo popular de aquello que se quiere evidenciar con su mensaje.

Mientras que el segundo meme, aunque usaba también el recurso del sarcasmo, tuvo una recepción más baja, siguiendo, de igual modo, los números de la plataforma. A pesar de que salió de contexto del grupo original que lo compartió y llegó a otro perfil, con la suma de ambos espacios apenas se alcanza la cantidad de 840 interacciones y esto podría ser consecuencia de la seriedad de las imágenes, de la gama de colores en las fotografías que muestran a las personas, de quienes se hace referencia; además tiene un texto muy largo, lo cual implica más tiempo de los receptores.

Esto es un punto importante porque en la actualidad y con la nueva forma en la que se desarrolla la política y en la que se construyen sus discursos, mediante las redes digitales, la viralización es más importante que las propias propuestas de fondo. Alcanzar una gran cantidad de números en los contextos de redes sociales se convierten en una sensación de apoyo que, para los sujetos políticos, es muy relevante, pues ahora es más valioso ser visto que ser escuchado.

En el caso del gobierno actual de México, Andrés Manuel López Obrador fue de los primeros en declarar la importancia que para él tenían las redes sociales; fue el primer candidato y después presidente en hacerse presente en las redes más populares con toda clase de formatos digitales. Su equipo de comunicación se encargó de crear contenido y aceptar, de manera pública, los reconocimientos que las plataformas dan a quienes se dedican en difundir contenidos para los receptores. Una de sus frases más populares durante el tiempo de campaña fue “las benditas redes sociales”, declaración que abrió un nuevo campo para él y para sus opositores, quienes no dudaron en comenzar batallas digitales.

La manifestación de una nueva ecología [digital] que conecta y permite la interacción de diversas entidades (humanas, minerales, animales, vegetales, entre otras) está, por lo tanto, relacionada con el surgimiento de una nueva tipología de lenguaje que reúne diferentes “alfabetos”, datos alfanuméricos, códigos, algoritmos, imágenes, animaciones que desplazan el habitar más allá de la dimensión antropomórfica de la naturaleza y de la ecología alfabética. [Di Felice 2019: 39].

La construcción de territorios políticos en la ecología digital sufre actualmente un proceso de reconocimiento, no sólo en los estudios de estos espacios, también por parte de los usuarios, quienes se apoderan de ellos y demuestran que son capaces de manipular los algoritmos para lograr el alcance necesario para sus objetivos. Durante el sexenio actual se han encontrado espacios diferentes que hacen uso de una nueva forma de comunicarse, que se distingue por su plasticidad y se coloca en la mente y las opiniones.

Los espacios digitales tienen la capacidad de conectarse entre sí, que les ayuda a transformar la información y, a cada paso que ésta da, sean más profundos para los receptores, quienes, al mismo tiempo, sean menos capaces de indagar objetivamente en aquello que encuentran en sus redes y en sus comunidades. Las emociones son un gran recurso pues, aunque en un primer momento no son muy consideradas, terminan guiando las reacciones de las personas, quienes alimentan los algoritmos que construyen las burbujas informativas para que los receptores tengan dirigida su opinión en un objetivo determinado.

En lo digital las emociones se perciben gracias a las reacciones y los comentarios de los usuarios; las reacciones han sido ampliadas y modificadas en plataformas como Facebook, ya que presentan una gama con la que las personas pueden elegir y reflexionar sobre su sentir al momento de participar, pero siempre cuidando lo que se considera una adecuada convivencia para los intereses de la preservación del espacio, como el favorito de los usuarios. Los memes son una de las formas digitales en las que mejor se pueden expresar las emociones, pues la libertad y el anonimato, que brindan las redes sociales, les permite a los creadores expresar su sentir en más de un aspecto, además se complementa con la sección de los comentarios.

En la actualidad, las emociones pueden ser captadas y analizadas mediante algoritmos (<<Análisis de sentimientos>>) merced a los datos de conducta que captan las tecnologías digitales. Y, sin embargo, los sentimientos de este tipo no se ven con buenos ojos en todas partes. En la esfera pública, la acusación de *dejarse llevar por las emociones* tradicionalmente implica que alguien ha perdido la objetividad y ha cedido ante unas fuerzas irracionales. [Davies 2019: 16].

Los memes son la forma con la que los políticos han captado las emociones de los usuarios en las redes digitales, usadas como herramienta de manipulación para convencer de sus ideales y sus acciones. El flujo constante de imágenes, que lleva a las personas a pasar mucho tiempo navegando en la red, ayuda a que cada vez exista menos tiempo para reflexionar

sobre la información que se recibe y que circula en formatos que son de fácil acceso y con la habilidad de llamar la atención a los aspectos que les son convenientes para los actores políticos.

Si se considera el aumento que los medios digitales han ganado, respecto a la confianza de las personas, estos espacios son propicios para que sentimientos, como la nostalgia, la ira o el resentimiento, sean más maleables, por ejemplo, los memes digitales ahora se encargan de mover algo dentro de las personas, un sentimiento aparece en ellos y muchas veces no es percibido, por lo menos no lo es como una consecuencia del contenido de una imagen. Los sentimientos parecen ser libres de quien los percibe, como si fueran propios y no una construcción de un entorno digital en el que se está inmerso cada día más.

La aparición oportuna de los memes que tocan temas de actualidad social y político se ha convertido en un aspecto esencial para los usuarios en redes; es parte de la *viralidad* que tienen los temas en los contextos digitales. Entre más tiempo pasa, las publicaciones son rezagadas, aunque no olvidadas, peor siguen estando en la web, así las personas no tienen la oportunidad de participar a profundidad en un tema, pues la velocidad con la que se mueve todo contenido digital es determinante para los participantes y para la formación de sus opiniones.

En el caso de los memes políticos, se han convertido en una herramienta perfecta porque son elementos comunicativos que crean y cierran debates rápidamente. Ahora parece que la política está más ocupada en la creación de estímulos emocionales digitales que al final los protagonistas de los partidos políticos o de los gobiernos los convierten en apoyo y se obtienen beneficios, que van más allá de las pantallas.

En lugar de lamentarnos por la afluencia de las emociones a la política, deberíamos valorar la capacidad de la democracia de dar voz al miedo, el dolor, y la ansiedad, que, de lo contrario, podrían tomar un rumbo mucho más destructivo. Si hemos de avanzar en esta nueva época y redescubrir una estabilidad superior, necesitamos, por encima de todo, comprenderla. [Davies 2019: 22].

Un ejemplo es el caso del actual gobernador de Nuevo León, Samuel García y el partido Movimiento Ciudadano, quién, en el 2021, utilizó las redes sociales para hacer presencia más allá de las fronteras del estado en donde presentaba su candidatura. El entonces candidato aprovechó la construcción de una identidad mediada por lo digital, con la que ya contaba anteriormente y sumó la de su esposa como figura pública en redes sociales. La campaña se basó en el aprovechamiento de cada instante en el

que los personajes ganaban presencia en los medios digitales, como estrategia para que el candidato no fuera tema olvidado para bien o para mal; su imagen se colocó en el espectro de los internautas, una técnica que aún sigue usando, ahora que ya es Gobernador electo y que en el 2022, al provechar los momentos virales que le rodean como resultado del nacimiento de su primera hija y de malos momentos de su administración, lo han llevado a pronunciar su interés como futuro candidato para la presidencia del país.



Imagen 4. Samuel y Marina⁶

En la imagen se muestran la flexibilidad que es característica de los memes y de sus mensajes; al mismo tiempo es un contenido dirigido para aquellos que dentro de México conocen el contexto de cada una de las ediciones que aquí se muestra, es decir que, aunque todos los usuarios de Internet pueden ver el meme, éste tiene una intención para una comunidad en particular. Este ejemplo muestra también la construcción de la credibilidad que tienen las plataformas digitales, ya que muchos usuarios han depositado en estos espacios su confianza, al pasar mucho de su tiempo de trabajo o tiempo libre navegando en la red. Los espacios en los que se desarrollan *sociodigitalmente* no son cuestionados en cuanto a la información que aquí se genera, en el meme de este ejemplo cada una de las imágenes

⁶ <<https://www.tribuna.com.mx/tendencias/2021/6/8/fosfo-leon-la-esposa-de-samuel-garcia-protagoniza-los-mejores-memes-sobre-gubernatura-en-nl-253457.html>>. Fecha de consulta: 10 de agosto de 2022.

ha pasado por un proceso de reinterpretación en los que se incorporan aspectos sociales y culturales que le dan significado.

Esa credibilidad se encarga de reforzar las emociones que mueven a las personas en la participación y creación de vínculos digitales, en especial porque los usuarios se ven inmersos en participaciones cada vez más frecuentes de una determinada comunidad. El vínculo de pertenencia, que a su vez genera en ellos un sentimiento de incertidumbre, puede deberse a dos situaciones, la primera es no saber cómo reaccionarán otros ante sus participaciones y la segunda, por no saber el rumbo que tomará la comunidad en general, después de agotados los temas que los unieron en un principio, si es que se llegan a agotar los temas iniciales.

El desarrollo de los sentimientos también es un reflejo de la saturación de información a la que se ven sometidos los usuarios constantemente, la rapidez con la que se mueve la información digital hace que las personas sean más vulnerables y fáciles de manejar por opiniones no objetivas que se disfrazan bajo los nuevos formatos comunicativos. Es cada vez más difícil para los participantes de los grupos no dejarse llevar por lo que están viendo o escuchando, aunque no exista certeza en los memes, éstos suelen ser más fuertes conforme se manipula más su sentido original.

Conforme van circulando los memes en la red, es menos importante rastrear a un creador inicial y averiguar cuál fue la intención que lo impulsó a dejar ese meme en el ciberespacio con un mensaje particular. Es por esto que las empresas de mercado, como la mencionada Victory Lab, han tenido éxito cada vez que participan y apoyan una o varias causas políticas; razón por la que algunos personajes de la política se basan en contenidos digitales, pero siempre negando y ocultado la participación directa.

En México, durante el proceso de campaña para las elecciones del 2018, un grupo en Facebook, que llamó mucho la atención, fue Red Ciudadana Mz2024, por la constante interacción que tenía tanto al crear publicaciones como al compartir temas relacionados con el sector que se identificaba como parte de la oposición a la campaña y al gobierno de Andrés Manuel López Obrador. Pronto, en muchos de los usuarios de Facebook surgió la duda respecto a los orígenes de este grupo y comenzaron los rumores sobre la posibilidad de que se trataba de una comunidad creada para una constante campaña, manejada por la familia del expresidente Felipe Calderón y de su esposa, quién había sido candidata en ese mismo proceso de elecciones y en la actualidad ocupa un puesto como diputada del Partido Acción Nacional (PAN), Margarita Zavala.

La principal razón que dio fuerza a ese rumor fue la suma de distintos elementos, como el uso de las iniciales de Margarita Zavala (MZ) en el

nombre y logotipo del grupo, junto con los dígitos del año 2024, cuando nuevamente tendría la oportunidad de participar como candidata al proceso electoral a la presidencia en México; además la fotografía del expresidente Felipe Calderón como portada del grupo da también una idea de las posibles intenciones de las publicaciones que se pueden encontrar en el grupo y de los miembros que busca sean parte de su comunidad, también de quienes pueden ser los responsables que se encuentran detrás de los memes de este grupo.

Pero la descripción principal del grupo es la mayor información sobre las intenciones que persiguen, las personas que se encargan de manejar esta comunidad digital ponen lo siguiente: “¡Calderonistas y Zavalistas luchando por un México libre!”. En sus propias palabras esta comunidad pretende ser un espacio de expresión, información y vinculación entre aquellos miembros de la sociedad mexicana que tengan en común los ideales específicos de un partido político, sino de dos personas que forman la pareja Calderón-Zavala, quienes se destacan por un pensamiento conservador y el impulso de una forma de gobierno que es todo lo contrario a las propuestas y acciones del gobierno actual de Andrés Manuel López Obrador.

Éstas fueron las razones por las que, al hacerse oficialmente el cambio de gobierno y ser López Obrador quien tomara el puesto de la presidencia, las primeras publicaciones del grupo fueron dos memes, donde los administradores expresaron a los miembros de su comunidad el descontento con esta nueva etapa política que se iniciaba y con los cuales pretendían evidenciar un apoyo que, numéricamente, les favorecían en terrenos digitales.

Por lo menos así se aparentaba en las estadísticas propias del grupo, pero más allá de esos números, las cosas no fueron realmente así del todo, pues las comunidades que se crean en redes sociales suelen ser en un principio abierto, es decir, que se pueden unir a ellas cualquiera que las encuentre al navegar por las redes con ayuda del algoritmo digital, sin importar si se identifica o no con sus ideales por completo. En las comunidades sobre política, la apertura abre paso para que dentro de los grupos choquen personas con opiniones diferentes y que entre ellos se den conversaciones que, si bien no, representan vínculos fuertes, si son importantes para la defensa de los puntos de vista particulares.

A continuación, se muestran los memes con los que el grupo abría la nueva etapa política del país con la que no eran compatibles:



Imagen 5: Red Ciudadana Mz2024.⁷



Imagen 6: Red Ciudadana Mz 2024.⁸

⁷ <<https://www.facebook.com/RedCiudadanaMZ2018/posts/1095073850665830>>. Fecha de consulta: 01 de diciembre de 2018.

⁸ <<https://www.facebook.com/watch/?ref=saved&v=209192196653360>>. Fecha de consulta: 22 de diciembre de 2018.

Estos dos memes se publicaron en el grupo durante el mes de diciembre del año 2018; el primero apareció el 1 de diciembre, que coincide con el día oficial de entrada en labores del presidente en México; el segundo, el día 22 del mismo mes, la premura con la que fueron publicados ambos memes, en especial el primero, expresan también el contexto político y social con el que se recibía el gobierno. Durante el tiempo de campaña, los llamados opositores utilizaron las redes sociales para remarcar las promesas que sabían que el entonces candidato López Obrador no podría cumplir, así que al momento del cambio no se perdió la oportunidad para recordar que las promesas no se habían cumplido en las primeras horas, como se señaló en todo el tiempo de la campaña electoral de los candidatos; otra de las características que los memes han ganado, con la evolución que han tenido en los medios digitales, al pasar de gráficos simples a ediciones un poco más complejas. Adquieren la capacidad de explicar, mediante imágenes, situaciones que se viven más allá de los entornos virtuales y que afecta a un grupo social fuera de lo *online*; poco a poco los nuevos códigos comunicativos se hacen tan cotidianos que se implantan en los imaginarios colectivos, sin importar que rebasen el espacio para el que fueron diseñados.

Es una estrategia que sirve también para que personas no afines a los objetivos de un grupo se sumen y lleven sus opiniones diferentes a los objetivos de la comunidad; con la esperanza de crear debates dentro y fuera de las redes sociales, por tanto, no sólo los memes se convierten en herramientas discursivas usadas para los ataques políticos, en general todos los elementos de los contextos virtuales son usados para los ataques de este tipo.

Con los ejemplos, aquí presentados, se puede ver que la política ha mostrado su interés por estar lista para tomar nuevos planos y desenvolverse en ellos, tanto en acciones, como sus actores. Impulsada por los algoritmos y de la mano de la mercadotecnia ha tomado todos los recursos posibles, como los memes para presentarse ante nuevos y muy diversos públicos, esta vez, dando la sensación de una libertad de participación, pero siempre con el manejo de las emociones de una forma muy discreta y sin que los usuarios sospechen que cada uno de sus actos digitales alimenta las funciones tecnológicas, que, a su vez, son tomadas como impulso para la construcción de nuevas tácticas políticas.

En los memes digitales [...] se puede ver la importancia social que en la actualidad tiene la política para la mayoría de los individuos, la participación de las personas ha crecido en gran medida, [...] en los espacios digitales con la

participación y circulación de la cantidad de *imemes*⁹ [que estamos viviendo], se puede confirmar que para una parte de los usuarios, quienes probablemente inviertan una gran cantidad de horas en las redes digitales, existe la necesidad de crear una nueva modalidad de ejercicio comunicativo que, en cierto sentido les deja sentirse activos en los procesos políticos y, que más personas tengan la oportunidad de ser escuchados y tomados en serio. [Juárez 2020: 117].

Pero los memes no son los únicos elementos usados en la política para manejar la descarga emocional de los públicos, de la misma forma son usadas la *Fake News* y los *Hashtags* —etiquetas digitales que se usan para colocar en tendencia algún tema o persona en particular. Al final, el objetivo es crear una opinión instantánea, pero que, cuando se le necesite, tenga fuerza y sea capaz de mover los resultados en la nueva era democrática, que, poco a poco, ha tomado forma y se ha posicionado con una gran fuerza, la cual, en un principio, era difícil de imaginar que lograría.

En el nuevo modelo de política y democracia digital por el que está pasando México y otros países en el mundo, las imágenes son lo más importante ahora, ya no importa que sean manipuladas y editadas, lo relevante es que exista un receptor de su mensaje, que se apropie hasta que las vuelva constantes. No importa si lo que se transmite es correcto o no, lo fundamental es que se ponga al alcance de la mayor cantidad de personas; quienes no lo cuestionen y que, por lo contrario, sigan impulsando su movimiento por la red, para la creación de comunidades y vínculos que formen un sesgo informativo del cual sea difícil y temeroso salir.

REFLEXIONES FINALES

México ya está inmerso en una dinámica digital que incluyen aspectos como su política, desde hace algunos años Internet ha sido un causante de cambios en la sociedad mexicana; no significa que la brecha digital se haya terminado, al contrario, el aumento del uso de las redes sociales ha evidenciado la calidad y el tipo de conexión que algunas esferas sociales tienen. Pero, por otro lado, el hecho de que en el país, durante la cuarentena, se incrementara el uso de redes como Facebook y WhatsApp, habla de cómo lo digital dejó de ser una moda o un aspecto lúdico y ahora es la cotidianidad social y cultural de muchos.

⁹ Es el término que propuso José Vélez para identificar, de forma específica, los memes que se mueven únicamente en las plataformas digitales: “aquella información que es copiada a través de Internet por voluntad de los propios usuarios” [2015: 117].

Atravesamos por una nueva realidad, en la que es necesario ampliar el entendimiento sobre la influencia que tiene la red. Al hablar de los fenómenos digitales se debe tener presente que se trata de una cibercultura, de comunidades y vínculos digitales que dejaron de ser una parte alterna o lúdica de las vidas de las personas, ahora son la cotidianidad de un gran número de usuarios y no sólo ha transformado las relaciones y la comunicación, sino la forma de pensar, de construir las mentes y la manera de participación de las personas con acceso a la red.

En cuanto a las nuevas estrategias de política, si bien es cierto que no es la primera vez que se utilizan recursos que se difunden por medios masivos o formatos cortos y visuales como los grafitis y las rimas; en esta ocasión los memes no son únicamente la nueva forma de presentarse ante los nuevos públicos, la principal diferencia es que, cuando se habla de una apropiación de éstos, se habla también de la capacidad de que una misma persona sea creador y consumidor, reapropiando ideas de otros para fortalecer las suyas y convertirlas en un proceso cíclico que se mueve por la web.

Tal parece que ahora se necesita un poco de tiempo, un acceso intermedio a la red y algunos programas de edición para poder tomar una imagen y un texto que se convierta en un meme y crear así sus propios mensajes. Estos recursos se han masificado de tal forma que a veces son demasiado, quienes pasan tiempo en redes sociales como Facebook, son objeto de un bombardeo de imágenes, que pretenden ser informativas, pero es tanta la información que se recibe, la credibilidad ya no es importante, sólo importa estar presentes, ser vistos y difundidos.

Los memes han encontrado la vía para salir de una plataforma y colocarse como tema de interés en otras, gracias a su construcción y al objetivo que todas comparten en común —hacer que los usuarios destinen más tiempo de su día a navegar en Internet y para ello se busca hacer agradable, accesible y popular la forma de interacción que se construye en lo digital.

Para lograr dicho objetivo, en las plataformas se construye un hipertexto que da a los usuarios la oportunidad de no limitarse a una sola forma de comunicación y no sentirse excluidos, para fomentar así la presencia más profunda de las redes sociales en la vida de las personas. El hipertexto digital se distingue por la forma en la junta de varios bloques de palabras, imágenes, audios o vídeos, que unen electrónicamente diversos trayectos; es un texto abierto que enlaza la red y que puede ser intervenido tantas veces como sea necesario para adaptarse y no desaparecer en la inmensidad del ciber mundo.

Es esa forma de conectar es la que permite que las ideas de los usuarios en las redes recorran mayores distancias y lleguen a públicos más amplios, además, los memes se acompañan de enlaces que pueden conducirnos a

otros grupos u otras plataformas. Las participaciones son variadas y se vuelven un poco más difícil de rastrear, ya que la cantidad se amplía tanto y es tan distinta que muy pocos usuarios se toman el tiempo de leer lo que ya han dicho otros y lo único que quieren es poner su propia opinión.

La forma tan rápida de interacción es lo que quizá contribuye a que ni los políticos ni el resto de los usuarios, incluso las propias plataformas estén preparadas para entender el cambio a una democracia digital y se busque la forma en limitar el uso de estas herramientas digitales. Tanto en México como en otros países, intentaron poner una especie de candado al uso de los memes, aunque ninguna ha tenido un efecto tan profundo como las aplicadas en países con regímenes muy estrictos, como Rusia, Nigeria, China y Corea del Norte, donde se limita el uso y consumo de Internet, para evitar así los ataques de los opositores a los gobiernos actuales.

En México los memes ahora se acompañan de las famosas y ahora muy populares *Fake News*, el país ha sido catalogado en el 2020 como uno de los primeros en compartir información falsa usando las redes sociales. Junto con los memes los usuarios de redes en el país han construido sus propias burbujas digitales, en lugar de ampliar la construcción de una opinión pública, se encuentran cientos de ellas, cada una tan distinta y ninguna con la certeza de lo que se está diciendo tampoco tienen neutralidad. Si bien es cierto que la política nunca ha sido neutra, con el manejo de la comunicación digital es aún más marcado.

La información en la red sigue avanzando, las personas han perdido la confianza en los medios, están encontrando nuevos medios de información, en los que pueden participar activamente y no ser consumidores pasivos, donde las imágenes se han vuelto tan relevantes que aquello que no es visto no es atendido y los memes son el ejemplo. La imagen ahora desplaza al texto y es la principal fuente de comunicación, además, el humor y el anonimato de las plataformas facilita expresarse sin atender la normatividad de lo políticamente correcto. En un país, como México, el sarcasmo popular, que se maneja como un sello cultural y que se aplica para cualquier tema, es la raíz de la atención, la cual se centra en la identidad y en la forma de convivir de los mexicanos en la red.

REFERENCIAS

Amorós García, Marc

2018 *Fake News. La verdad de las noticias falsas*, Jordi Évole (pról.). Plataforma Editorial. México.

Armella, Julieta y Diego Picotto

2013 Entre la virtualidad de la infósfera y el placer de la lentitud. Entrevista a Franco Berardi. *La Trama de la Comunicación*; Vol 17, Universidad Nacional de Rosario <<https://latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/417>>. Consultado el 10 de agosto de 2022.

Asociación de Internet MX

2021 *17° Estudio sobre los Hábitos de los Usuarios de Internet en México 2021*. <<https://www.asociaciondeinternet.mx/estudios/habitos-de-internet>>. Consultado el 10 de agosto de 2022.

Blackmore, Susan

2000 Memes de la nueva era, en *La máquina de los memes*. Paidós. Barcelona: 254-260.

Camacho Barajas, Javier

2014 Sobre la representación simbólica de elementos extratextuales en el lenguaje utilizado en algunos medios digitales. Tesis de licenciatura. Universidad Autónoma de Baja California. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. México.

Davies, William

2019 *Estados nerviosos. Cómo las emociones se han adueñado de la sociedad*. Vanesa García Cazorla (trad.). Editorial Sexto Piso. Madrid.

Dawkins, Richard

1976 Memes: los nuevos replicadores, en *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*. Salvat Editores. Barcelona: 215-233.

De la Peña Martínez, Francisco

2020 *Mundos mediáticos y antropología del presente. De la cultura televisual a la cultura digital*. Ediciones Navarra. Ciudad de México.

Di Felice, Massimo

2019 La era viral. Características fundamentales de una sociedad y una cultura en red, en *Viralidad. Política y estética de las imágenes digitales*. UAM, Gedisa. México: 31-52.

Eco, Umberto

1986 *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Lumen. Barcelona.

Espinosa Nájera, Ozziel

2019 Representaciones imaginarias de la tecnología en *Futuros Digitales. Exploraciones socioculturales de las TIC*, Daniel Hernández Gutiérrez et al. (coords.). UAM, Juan Pablos Editor. México: 69-96.

Galindo Cáceres, Jesús

2006 *Cibercultura. Un mundo emergente y una nueva mirada*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Mexiquense de Cultura. México.

Guillamó, Mario

2019 Una aproximación a la política meme. Ideología y politización en las redes. *La Gaceta de los Miserables*. <<https://gacetadelosmiserables.com/2019/01/14/aproximacion-a-la-politica-meme/?fbclid=IwAR3rOuv-LByjBpOHI2XBF-nOkzBhvtLS2QKpU7qzqbxDhgC>>. Consultado el 10 de agosto de 2022.

Gutiérrez Vidrio, Silvia y Margarita Reyna Ruiz

2020 Los memes en la política: primer debate de la contienda presidencial mexicana 2018. *Virtualis*, 11 (21): 89-108. <<https://doi.org/10.2123/virtualis.v11i21.338>>. Consultado el 10 de agosto de 2022.

Han, Byung Chul

2022 *INFOCRACIA. La digitalización y la crisis de la democracia*. Penguin Random House, Grupo editorial. México.

Juárez Morales, Karina

2020 *El discurso político a través del imeme. El caso de las decisiones de Andrés Manuel López Obrador*. ENAH, INAH. México.

Lissack, Michael R.

2004 The Redefinition of Memes: Ascribing Meaning to an Empty Cliché. *Journal of Memetics-Evolutionary Models of Information Transmission*, 8 (8): 48-65.

Van Dijck, José

2016 *La cultura de la conectividad: Una historia crítica de las redes sociales*. Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires.

Vélez Herrera, José Ivanhoe

2015 Influyendo en el ciberespacio con humor: imemes y otros fenómenos. *Estudios de Comunicación y Política*, 35, marzo-abril: 130-146.

Pestarino, Julieta y Greta Winckler

2018 Memes políticos: apropiabilidad digital en la web 2.0. *Artefacto Visual*, 3 (4): 24-37.

Pérez Salazar, Gabriel

2017 *El meme en Internet, identidad y usos sociales*. Fontamara. México.

Pérez Salazar, Gabriel y Sergio Corona Reyes

2019 *When pones #HailGrasa: códigos comunicativos en grupos autistas. Una aproximación sistemática*, en *Futuros Digitales. Exploraciones socioculturales de las TIC*, Daniel Hernández Gutiérrez et al. (coords.). UAM, Juan Pablos Editor. México: 23-48.

La casa en el imaginario cinematográfico. Una aproximación desde la mirada antropológica

Barut Cruz Cortés*

ESCUELA NACIONAL DE ENFERMERÍA Y OBSTETICIA. ENEO-UNAM

RESUMEN: *Dentro del imaginario cinematográfico y sus distintos géneros, existe un vasto campo de temas y escenografías que son o pudieran ser de interés para análisis desde la antropología. En este sentido, el presente texto se plantea como objetivo realizar una breve aproximación antropológica sobre la presencia del elemento “casa” en el imaginario cinematográfico. Para ello, se llevó a cabo una revisión filmica y bibliográfica sobre 120 películas, de las cuales se seleccionaron, como estudios de caso, 31 de diferentes géneros cinematográficos. Para el resultado de la revisión se muestra una primera propuesta taxonómica de 12 diferentes tipos de casa representada en el cine y agrupadas, desde una mirada antropológica, en cinco grandes dimensiones. Junto a la taxonomía propuesta, se presentan algunas reflexiones y puntos clave para tomar en cuenta en posteriores trabajos a realizar, con una mayor profundidad.*

PALABRAS CLAVE: *cine, imaginarios, casa, topofilia, topofobia*

The house in the cinematographic imaginary.
An approach from the anthropological regard

ABSTRACT: *Inside the Cinematographic Imaginary, and its different genera, there is a vast field of topics and scenes that are or could be interesting to analyze by anthropology. In that regard, the objective of the present text is to make a brief approach about the “house” in the cinema. For this, a filmic and bibliographic study from 120 movies was made, from which 31 were chosen, each with different cinematographic genera. As a result, an initial taxonomic proposal is presented using 12 different cinematic representations of houses, arranged from an anthropologic sight, in five main di-*

* cc.barut@yahoo.com.mx

Fecha de recepción: 14 de septiembre de 2022 • Fecha de aprobación: 31 de octubre de 2022

mensions. In addition to the proposed taxonomy, some reflections are presented as well as key points to examine in upcoming specialized works.

KEYWORDS: *cinema, imaginaries, house, home, topophilia, topophobia*

INTRODUCCIÓN

El interés antropológico por el Séptimo Arte deviene de la idea para abordarlo como un documento audiovisual que aglomera no sólo el beneficio comercial, sino que es elaborado por personas que están insertas en una cultura. En este sentido, dentro del imaginario cinematográfico y sus distintos géneros existe un vasto campo de temas y escenografías que son o pudieran ser de interés para análisis desde la antropología. En lo que concierne al presente texto, el interés se focaliza en un aspecto escenográfico esencial: la casa.

Desde el punto de vista antropológico, tanto el cine, como la casa, se presentan como elementos circunscritos a criterios que permiten la reproducción social, esto es, las particularidades de la diversidad humana.

La casa, al igual que otros posibles elementos del cine, cobra vida dentro de los distintos géneros y tramas que reflejan en ellos, a veces de forma directa, otras de forma indirecta, idiosincrasias de cada territorio, época, sociedad y cultura. Ante ello, y desde la mirada antropológica, surgen algunas preguntas: 1) ¿Cuál ha sido el acercamiento desde los estudios sociales y la antropología hacia aspectos culturales plasmados en el imaginario cinematográfico? 2) Desde una mirada antropológica, ¿de qué manera se ha abordado un aspecto cultural como “la casa” dentro del imaginario cinematográfico? 3) Desde su simbología cultural, ¿qué categorías taxonómicas existen del elemento “casa” en las producciones cinematográficas? A partir de dichas interrogantes, este artículo se propuso como objetivo una aproximación antropológica a la presencia de la casa en el imaginario cinematográfico; un primer acercamiento que posibilite diferentes rutas para futuras investigaciones.

Como parte del proceso metodológico se llevó a cabo una revisión bibliográfica, que incluyó fichas filmográficas así como guías y estudios especializados, y la visualización de un total de 120 películas. Para la elaboración del presente artículo se seleccionaron como estudios de caso 31 películas de diferentes géneros cinematográficos: terror, ciencia ficción, aventura o drama, cuya producción pertenece principalmente a Hollywood, aunque también se consideraron otros países (México, Japón, Reino Unido, entre otros). En cuanto a los criterios de selección, se consideró la inclusión de

películas con dos principales características: a) producciones donde la casa adquiere un papel importante en la trama, y b) películas donde el hogar fuese establecido mediante las relaciones de cotidianidad.

1. ESTUDIOS SOCIALES EN TORNO AL IMAGINARIO CINEMATOGRAFICO

La antropología ha encontrado en el cine una veta de investigaciones en torno a temas tradicionalmente vinculados. Al partir de un análisis instrumental e ideológico que busca fines específicos y de naturaleza social [Zavala 2010: 65], diversas disciplinas o profesionistas se han interesado por el cine y sus representación, temáticas o narrativas. Por citar algunos ejemplos y partiendo del siglo XXI, van desde la arqueología en sus distintas etapas relacionadas con México [Arqueología Mexicana 2013] o la medicina que aborda el enfermo y la enfermedad [Herreros 2017], por los salvajes como otredad [Bartra 2018], la locura [De la Peña 2009], la discapacidad [Cruz, 2014], hasta llegar a profesiones como médicos [Pérez *et al.* 2008], enfermeras [Icart 2015] o docentes [Gagliardi 2019].

Una variedad de profesionales, procedentes de la sociología y de la antropología, se han acercado al cine desde diferentes marcos teóricos y para múltiples objetivos, por ejemplo, se puede citar el caso de Powdermaker [1955], quien estudió la producción y los mensajes de las películas de Hollywood. En trabajos más recientes, De la Peña propone las películas como un ámbito etnográfico, argumentando que:

Los filmes, tanto de ficción como de no ficción, desde el cine de autor hasta el de entretenimiento, pueden ser tratados como documentos etnográficos en la medida que remiten invariablemente a estilos de vida, hábitos y costumbres, formas de lenguaje, ideologías, cosmologías y mitologías de una sociedad y de una época histórica. Ellos no sólo presentan o representan el estado de las culturas, capturándolas y fijándolas en un momento dado, sino también las construyen y las inventan, las idealizan y las caricaturizan, las proyectan al futuro y las legitiman, y el estudio de estos procesos reviste el mayor interés para la mirada antropológica [De la Peña 2014: 23-24].

El interés plasmado en este trabajo se circunscribe al cine de ficción, donde las películas son tomadas como productos culturales elaborados y consumidos por personas. Lo ficcional refiere y se vincula con los imaginarios individuales y sociales, ceñidos a cuestiones histórico-contextuales. Acercarse, pues, al y desde el cine requiere, como lo sustenta Gallardo, saber que:

[...] Desde un punto de vista cultural, cabe poca duda que el cine objetiva, refleja y amplifica en imágenes y sonidos, creencias y valores dominantes, emergentes o residuales. El cine objetiva, porque crea unas materialidades visuales para aquello que en el imaginario era sólo escritura, noción o concepto cultural. El cine refleja porque tiene como punto de partida el material disponible en el imaginario de la época de su realización. El cine amplifica el imaginario, porque los instala en el dominio colectivo, en las diferentes audiencias a las que está dirigido [Gallardo 2008: 318].

El imaginario se presenta como aquellos mundos posibles, verosímiles e inverosímiles, que crea y codifica un autor o grupo de autores (director, productor, guionista, fotógrafo, musicalizador) para ofrecer una obra al público receptor, que puede decodificarla; uno de esos mundos posibles podría ser la casa imaginada. De la Peña [2014: 26] refiere que “en nuestras sociedades el imaginario fílmico ocupa un lugar que en las culturas tradicionales tiene el mito, y que el cine es el medio por excelencia en la producción y recreación de mitos colectivos, ya no en formas orales o escritas, como antaño, sino audiovisuales”. Lo audiovisual del cine es, entonces, la materia con la que se puede trabajar y observar el significado que se le otorga a la casa. De otro lado, también desde la antropología, Cruz [2014] recurrió a un *corpus* de películas del cine y *videohome* mexicano, realizadas entre 1980 y 2010.

Las películas fueron tomadas como documentos audiovisuales y situados contextualmente para abordar la representación de la discapacidad y concluir que el cine es una fuente para entender comportamientos sobre la discapacidad, ya que refleja y refracta la sociedad desde la cual es producido. Con base en esto, retomo nuevamente a Grau: “El medio audiovisual, con su extraordinaria capacidad para recoger situaciones y materializar tópicos, supuestos, estereotipos y modelos de distinto corte y condición, se convierte en uno de nuestros mejores aliados para la investigación” [Grau 2005: 10].

2. LA CASA EN EL IMAGINARIO DEL CINE: UNA PROPUESTA TAXONÓMICA DESDE LA ANTROPOLOGÍA

Desde los inicios de la antropología hubo interés por el análisis de las casas y la arquitectura en diferentes culturas. Como bien lo refiere Juan Camilo Niño Vargas, fue Lewis H. Morgan el primero que se interesó por las cuestiones de las casas en diferentes culturas. Los primeros acercamientos fueron desde una perspectiva evolucionista, historicista y difusionista; más

adelante, la casa adquiere importancia al articular “arquitectura, sociedad y pensamiento” [Niño 2016: 63-64]. Ante estas formas de visualizar la casa, este autor recurre a todas las manifestaciones y las analiza, por medio de su presencia entre los ette de Colombia. Por su parte, Sánchez llega a plantear como casa:

[...] un templo budista, las islas flotantes de los uros, en el lago Titicaca, la ciudad de Brasilia, una medina árabe, el palacio de Versalles, los tambos que habitan los indios embera, en el Darién panameño, una central bancaria o un teatro, no sólo como configuraciones espaciales de carácter funcional, es decir, que sirven para ser habitados, sino también como sistemas simbólicos que responden a formas de organización social y valores culturales determinados [Sánchez s/f: 5].

Pero la casa también tiene presencia en la riqueza argumental y escenográfica del mundo del cine; ya sea como parte del decorado o con cierto protagonismo dentro del argumento de la película, es un hecho a resaltar que lo que se conoce culturalmente como “casa” ha tenido y tiene una vasta representatividad en los distintos géneros del Séptimo Arte. Más allá de su materialidad y funcionamiento, la casa posee elementos inmateriales que la ligan con lo simbólico y la imaginación que se desarrolla dentro del cine, donde la casa no sólo se presenta como espacio para el desarrollo de un hogar, sino que va ligada también a la idea de lo doméstico y de la cotidianidad con sus múltiples significados. Por ello, las películas son consideradas como una ventana por la que se puede ver diferentes configuraciones imaginarias sobre la casa y sus metamorfosis.

Ante este panorama, la búsqueda bibliográfica en las ciencias sociales, acerca del análisis de la presencia de la casa en el imaginario cinematográfico, arrojó escasos resultados, ejemplificados en dos fuentes: el trabajo del arquitecto Blanco [2017] y el del crítico de cine Martin [2020]; por lo que se considera relevante, para disciplinas como la antropología, ahondar más en trabajos de esta índole. En su caso, Blanco aborda la casa como una protagonista dentro del cine, donde analiza la cuestión del hastial, la expresión exocorporal o la relación de la casa identificada con la mujer, recurriendo, para ello, a la idea de arquetipo junguiano. En lo referente a Martin, realiza un análisis del hogar y sus espacios en diferentes filmes y géneros cinematográficos posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

De acuerdo con la tercera pregunta de interés planteada, se trabajó bajo la idea denominada por Zavala como análisis instrumental, cuyo objetivo es “utilizar las películas para fines específicos, para lo cual utiliza métodos

de análisis externos a la teoría del cine” [Zavala 2010: 65]. El análisis instrumental también lo considera de carácter ideológico, ya que “está orientado a estudiar los contenidos de las películas y sus condiciones de distribución y consumo, considerando a la película como un elemento sintomático de procesos de naturaleza social, como la violencia, la injusticia o la corrupción” [Zavala 2010: 65].

Como parte de la revisión filmográfica, se discernieron dos tipos de taxonomías en cuanto al papel cinematográfico de la casa: por un lado, una clasificación a escala macro, en torno a la relación de la casa con determinadas dimensiones conceptuales generales, por otro lado, una clasificación a escala micro, referente al significado cultural de la propia casa dentro del argumento fílmico. En primer lugar, desde el análisis de las 31 películas tomadas como muestra, se propone la clasificación de la casa dentro de cinco grandes dimensiones, en las que se hace presente la relación de la casa con:

- a) La naturaleza.
- b) Entes o seres sobrenaturales que no pertenecen al mundo físico.
- c) El control socio-familiar o aislamiento.
- d) El mundo de la fantasía y la ciencia ficción.
- e) La idea de desarrollo tecnológico, futurismo y modernidad.

Dentro de estas cinco dimensiones, a su vez, las películas analizadas presentaban ciertas características culturales en común, a partir de las cuales se clasificaron en 12 tipos de casas: subterránea, acuática, casa colmena, el planeta como “(nuestra) casa”, casa sobrenatural, sagrada, casa protectora, tipo prisión, casa viajera, azucarada, casa virtual y tecnológica (o inteligente). A continuación, se describen, desde la mirada antropológica, cada uno de estos 12 tipos, de acuerdo con su dimensión y papel cultural en la trama fílmica.

a) Relación con la naturaleza

Casa subterránea

En su devenir, el ser humano ha vivido en cuevas y las acondicionó para tener un mayor confort, desde ser meras guaridas hasta aquellas que han funcionado como casas en el sentido de hogares. En la antigüedad se caracterizaban por su austeridad, pero hoy día cuenta con comodidades o lujos inimaginables, pues algunas ya tienen, incluso, acceso a internet o comodidades como el tener un jacuzzi. El desarrollo de la arquitectura subterránea en la historia humana apareció tarde, pues los topos, las hormigas o las termitas se adelantaron con diseños que han influido. Por otro lado, descender al interior de la tierra es encontrarse con espacios donde habitan dioses, seres mágicos o malignos, tal como se da en diversas mitologías.

La casa subterránea cobró auge con el desarrollo de los *bunkers* o los refugios antibombas en el contexto de la Guerra Fría. El miedo al invierno nuclear y a la destrucción masiva llevó a muchas familias a construir bajo tierra. El filme *Mi novio atómico* [Wilson 1999] es un ejemplo en el que se representó dicho miedo de familias norteamericanas, como la de Adam, representado por Brendan Fraser, que centra el argumento en el aislamiento por décadas junto con sus padres ante la amenaza de bomba atómica. Sin embargo, la destrucción del mundo no acaeció y después de 35 años de estar encerrado, Adam sale para enfrentarse a un mundo que no conoce.

De otro lado se encuentra *City of Ember: En busca de la luz* [Kenan 2008], película en la que sí se reflejan los vestigios de una guerra nuclear. En esta ocasión, ya no es sólo una familia sino la raza humana la que se encierra bajo tierra y permanece más de 200 años sin subir a la superficie. Una ciudad subterránea donde las casas en colores sepia y óxidos son acompañadas por túneles y tuberías bañados por una luz amarillenta.

Casa acuática

La contraparte a una casa subterránea sería la construcción de casas sobre el agua. Diversas culturas han vivido su cotidianeidad en construcciones sobre el agua como las Chinampas en el centro de México, las villas flotantes de los Uros en Perú, Kampong Ayer en Brunei o Ganvie en Benín, entre otras.¹ Estas formas de construcción no han pasado desapercibidas para la Organización de Naciones Unidas (ONU), ya que proponen ciudades flotantes para hacer frente al aumento del nivel del mar, causado por el calentamiento global.

Los miedos sobre la crisis ambiental, provocada por dicho calentamiento terrestre, quedan materializados en *Mundo acuático* [Reynolds 1995]. El argumento de esta película relata que, tras el derretimiento de los polos, el nivel del mar subió y todo el planeta queda cubierto por agua, por lo que los seres humanos habitan plataformas flotantes. Los humanos sobrevivientes viven en atolones oxidados; ahí se comercializa con tierra. En ese futuro posible, las casas son pequeños o grandes barcos donde se establecen relaciones de camaradería, lazos familiares, se protege la orfandad aunque también viven villanos.

La evolución ha seguido su curso y algunos cuerpos han desarrollado branquias como los peces. En los cataclismos algunos humanos sobreviven,

¹ Una civilización acuática que ha nutrido el imaginario de la literatura, los dibujos animados y los comics es la Atlántida. Por otro lado, el arquitecto italiano Giancarlo Zema ha desarrollado numerosos proyectos sobre arquitectura acuática.

esa especie singular que, a final de cuentas, va adaptando y adecuando sus casas para protegerse; sin embargo, a veces, esas casas no protegen, sino que se convierten en una amenaza².

Casa colmena

Las construcciones de algunos insectos han servido de analogía o metáfora de la sociedad para ejemplificar la masificación, el aislamiento, la individualidad y la despersonalización. Por ejemplo, las colmenas elaboradas por las abejas fueron retomadas por Le Corbusier para resolver los problemas de sobrepoblación. De acuerdo con Ramírez, en su análisis sobre Gaudí y Le Corbusier:

[...] Vivir en un inmueble que parece “como una colmena” es, para el hombre común, el colmo del horror. Ya que la colmena evoca el hacinamiento, el desarraigo y la vida impersonal, se trata de una imagen próxima a la del hormiguero, que suma a esas connotaciones la del movimiento frenético y el afán desasosegante de la gran ciudad [Ramírez 1998: 22].

Los grandes desarrollos arquitectónicos, con compartimentos habitacionales, son representados en el cine, por medio de dos tipos de casa: la terrestre y la espacial. Respecto a la primera, en *Metrópolis* [Lang 1927] puede observarse la ciudad subterránea de los obreros que habitan en conjuntos arquitectónicos uniformes y similares a colmenas bien organizadas; en contraste, aparece una casa pequeña y rara donde habita el científico Rotwang, quien crea un *ginoide*,³ que será parte central de la historia.

Si bien la relación entre abejas y humanos es milenaria, en *Candyman* [Rose 1992] queda ejemplificado el vínculo entre cine, colmena y terror. En varias ocasiones la cámara enfoca un edificio habitacional que no es un análogo de colmena, sino un edificio tipo Le Corbusier, donde sus habitantes viven hacinados en condiciones precarias⁴. Los desarrollos habitacionales uniformes y de “bajo costo” homologan ciertos espacios urbanísticos. No hay contrastes ni diversidad entre ellas, todas las casas son iguales y ordenadas matemáticamente.

² En 2021, surgió una propuesta de terror acuático con *The Deep House*, de Julien Maury y Alexandre Bustillo, en que la casa maldita está totalmente sumergida en un lago.

³ *Ginoide* es un robot antropomorfizado con forma femenina.

⁴ En *Candyman* [DaCosta 2021], el edificio colmena ha dado paso al cuerpo colmena, ya que el cuerpo de Candyman sirve de habitáculo para que las abejas elaboren dentro de él su colmena.

Las unidades habitacionales uniformes del mismo diseño, color y distribución son espacios que inducen a la homologación estructural de la familia como elemento cultural. En *Vivarium* [Finnegan 2019] el color azulado y verdoso de las casas, ordenadas repetidamente, es un mundo kafkiano. Una pareja joven se muda a vivir a un suburbio para iniciar una vida familiar, donde la crianza, la maternidad y la paternidad no son como lo habían imaginado; la uniformidad del diseño habitacional y un bucle temporal despersonaliza a los habitantes.

Respecto a la segunda cuestión, la espacial, la relación colmena y casa dentro del imaginario cinematográfico se desvincula de su representación en la Tierra para surcar el universo; ahora se materializa en naves colmenas que transportan decenas, centenas o millares de personas o embriones humanos en naves espaciales que buscan colonizar otros mundos.⁵ Las grandes naves colmena transportan humanos en estasis o animación suspendida para colonizar otros planetas. Las celdillas de cera, donde crecen las larvas de las abejas, en este tipo de cine son representadas por cápsulas, donde se detienen completamente o se reducen los procesos vitales, para poder realizar viajes espaciales que requieren años, décadas o centurias; ello ocurre en ejemplos fílmicos como *Pasajeros* [Tyldum 2016].

El Planeta como “(nuestra) casa”

En el *corpus* revisado hay tres ideas que involucran a todo el planeta: 1) donde éste es amenazado por alienígenas con mayor tecnología tal como sucede en *La Guerra de los mundos* [Spielberg 2005] donde una especie alienígena, mediante la terraformación busca el control del planeta y aniquilar a los humanos, hasta que unos microbios diezman la fuerza de las naves trípodes y terminan siendo aniquiladas por la naturaleza; y en *Día de la independencia* [Emmerich 1996], el ser humano es el único que puede defender su mundo de la colonización, frente a la invasión extraterrestre. 2) donde la naturaleza pone en jaque la supervivencia de la especie humana ejemplificada con *El fin de los tiempos* [Shyamalan 2007], en ella, una mañana normal en el Parque Central de Nueva York se torna funesta cuando, de repente, las personas cambian su comportamiento; esta alteración sólo afecta a los humanos, ya que los animales parecen inmunes. Un profesor de la universidad de Filadelfia será quien busque respuestas. 3) en *La tierra errante* [Gwo

⁵ Tal como sucede en *Pandorum* [Alvart 2009], *Interstellar* [Nolan 2014] o *Covenant* [Scott 2017].

2019]⁶, toda la civilización terrestre une fuerzas para cambiar de sitio su hogar, puesto que sol moribundo es quien pone en peligro la existencia de todo el planeta, por lo que se debe mover de su órbita hacia un lugar mejor. Equipada con propulsores planetarios, la Tierra viaja en busca de un nuevo sol, mediante una travesía que dura algunos miles de años. Durante ésta, la cotidianidad humana se desarrolla en grandes ciudades subterráneas; aquellas cuevas que protegieron el desarrollo de la especie humana ahora se adaptan en una arquitectura subterránea. Con rumbo hacia lo desconocido, todos anhelan un lugar con calor solar para que perdure la especie. En este caso, ya no son necesarias grandes naves colmena, ni la estasis o la animación suspendida; ahora, el planeta entero surca el espacio sideral rumbo a *Alpha Centauri*, la estrella vecina que dará calor al planeta, al hogar que se mueve de sitio en un vasto universo.

b) Relación con entes o seres que no pertenecen al mundo físico

Casa sobrenatural

Si bien la casa es considerada como un lugar que organiza no sólo el caos del mundo sino las relaciones sociales y familiares, mediante roles que competen a cada integrante de la familia, de igual forma permite que cierto orden en la vida compartida, dentro o fuera de ella, se reproduzca para cohesionar a los integrantes. No obstante, la casa también desorganiza y desestructura los vínculos sociales y familiares sobreviniendo el caos, la desestabilidad y, en última instancia, la desestructuración familiar o la violencia.

La representación de estos aspectos sociofamiliares en el cine, por medio del elemento “casa”, queda plasmada en lo que aquí se denomina “casa sobrenatural”. Ya sea que esté en ruinas o remodelada recientemente, ésta parece cobrar vida propia y decidir expulsar a sus habitantes o visitantes; puede estar maldita, embrujada, encantada o funcionar como un portal. De igual forma, tiene la posibilidad de albergar a seres o entes que buscan hacer daño a los recién llegados; en otras ocasiones es capaz de fomentar la unión familiar después de pasar ciertas pruebas. Se considera sobrenatural en el sentido de no seguir las leyes de la naturaleza, que se bifurca, de manera general, en la casa maldita y embrujada con el género de terror, o la casa portal presente en los géneros de aventura y fantasía.

La casa en ruinas es una armazón inútil y sin valor dice Pallasmaa [2021b: 95]. Junto a los escombros aparece también la cuestión de la ruina moral como argumento metafórico, pues “sin que el presente ofrezca ga-

⁶ La película está basada en la novena de Liu Cixin. Un antecedente de la película es la serie *Space: 1999* (1975-1977).

rantía ni protección; la ruina es una metáfora de la pérdida y de la desintegración de un mundo irrecuperable” [Marí *apud* Balló *et al.* 2016: 216].

Por ello, una casa poseída o enferma no protege,⁷ no tiene la fuerza estructural para brindar protección a sus habitantes, al estar maldita o poseída es, en un primer momento, habitable para posteriormente devenir un espacio amenazante, tal y como se presentan en el caso de *El horror de Amityville* [Rosenberg 1979]. La casa aparece en el poster que simula un rostro y sus ventanas son dos ojos rojos anunciantes que se derramará sangre. La película comienza con una imagen fija en un tono escarlata, que cubre toda la pantalla acompañada con una melodía de tonos infantiles; en un segundo momento, aparece una joven pareja, próximos habitantes y protagonistas. La casa, como hogar, se torna una pesadilla, un espacio amenazante. Quienes deben proteger (la figura del padre y la casa) son los que amenazan la existencia y coexistencia de la familia.

En otros casos fílmicos revisados, aparece la casa que desde el inicio ya está embrujada como en *Monster House: La casa de los sustos* [Kenan 2006]. Al igual que el caso anterior, la casa en el póster de difusión es similar a un rostro: las ventanas son ojos y aparece la puerta de la entrada entreabierta, metáfora de una boca dispuesta devorar a tres adolescentes que la miran asustados. La casa tiene vida propia. En la primera película los infantes son acompañados por los padres; en la segunda lo padres están ausentes y los adultos (la policía) no creen en los jóvenes. En ambos filmes hay una antropomorfización de la casa, con un rostro humano, que marca sus ojos y boca⁸.

En estrecho vínculo con las casas malditas urbanas aparece la idea de la casa o cabaña perdida en el bosque. A veces situada en las proximidades de un río o lago, se convierten en el peor de los destinos para viajeros ciudadanos o para quienes buscan un nuevo comienzo. Son espacios alejados de todo, inmersos en la naturaleza silenciosa y deshumanizada, idóneos para que se lleven a cabo fechorías, asesinatos o ritos satánicos. Las cabañas malditas están relacionadas con la reconfiguración o ruptura total de la familia, pero

⁷ Verdú [2014: 63] reflexiona acerca de la manera en que las casas envejecen como los cuerpos humanos y de sus muros cae piel muerta como síntomas de la edad.

⁸ Dentro de las casas malditas o embrujadas hay espacios en su interior que cuentan con historia propia, ahí se guardan secretos, acechan o dormitan entes malignos. Estos pueden ser: los sótanos en *El despertar del diablo* [Raimi 1981], *El sótano del miedo* [Craven 1991]; el ático en *Siniestro* [Derrickson 2012] o *La casa del pánico* [Caruso 2016]; la chimenea en *No temas a la oscuridad* [Nixey 2011] *remake* de la película de 1973 de John Newland. Por lo que dejan ver las historias de las películas revisadas, las casas embrujadas, malditas o encantadas no tienen razón de ser sin la contraparte familiar y del hogar.

también con ciudadanos que se alejan de la ciudad para internarse en zonas rurales; aunque no todas son tenebrosas, pues en algunas de ellas la luminosidad es irradiada por la divinidad, como se comentará líneas adelante.

Por último, cabe mencionar que dentro de la casa también algunos enseres domésticos pueden ser portales que permiten huir del mundo real y entrar a uno de fantasía como ocurre en *Las crónicas de Narnia: El león, la bruja y el ropero* [Adamson 2005]. Los hermanos Pevensie son llevados a la casa del profesor Kirke para protegerlos de los ataques de bombarderos alemanes durante la Segunda Guerra Mundial. Un día, jugando a las escondidas, la pequeña Lucy entra a un armario y descubre un mundo de fantasía y magia que es dominado por una bruja malvada.⁹ En este caso, el armario se convierte en el portal que separa la cruda realidad del mundo fantástico de Narnia¹⁰.

Casa sagrada

Dentro de los imaginarios de la casa también aparecen los lugares sagrados, espacios donde habita, se manifiesta, se adora y se interpretan las escrituras de la divinidad: templos, iglesias, catedrales, sinagogas, etcétera. Con frecuencia, se recurre en el imaginario cinematográfico a figuras de Cristo, de santos y de vírgenes llorando sangre, vinculados con la maldad o con la divinidad que envía un mensaje.

Respecto a la revelación de la divinidad, también las casas o los edificios tienen vínculos con ésta, tal como lo ejemplifica *Todopoderoso* [Shadyac 2003]. En esta película, Dios opta por citar, en un edificio inmaculadamente blanco, a un reportero que siempre anda quejumbroso por su trabajo nada relevante y quien piensa que lo único bueno que tiene en su vida es su novia. En la escena, aparece Dios (Morgan Freeman) limpiando el piso, trabajo que también debe hacer Bruce (Jim Carrey) pues, debido a sus constantes quejas, Dios decide dejarle “su puesto” mientras se toma unas vacaciones. En otro filme, el ser supremo cita, durante un fin de semana, a un hombre que lo culpa del secuestro y asesinato de su hija, esta vez lo hace en *La ca-*

⁹ Dentro de las casas encantadas, regularmente los niños más pequeños son los primeros en establecer un contacto con lo extraño en éstas. Al respecto, José Vicente Rojo [2015: 9] refiere que “el cine ha explotado desde sus inicios la dualidad de la imagen del niño: su candor, sencillez, abandono al mundo adulto y, por otro lado, lo desconocido”. En la serie *Locke & Key* (2020, 2022) es un niño quien se vincula primero con las llaves mágicas.

¹⁰ Otro enser doméstico es el televisor, mediante el cual la pequeña Carol contacta con un ente desconocido en *Poltergeist* [Hooper 1982]; o el espejo para el caso de *Espejos sinietros* [Aja 2008].

baña [Hazeldine 2017]. En ambas películas, los lugares son elegidos por la divinidad, no son los convencionalmente construidos por los humanos y son representados como espacios temporales.

En *El día final* [Hyams 1999] aparece un policía que, tras perder a su familia en un asesinato, culpa a Dios por lo sucedido y se vuelve alcohólico con intentos suicidas. Es sintomático que la película se estrenase en 1999, en los umbrales del cambio de milenio y que, dentro de la imaginaria occidental, significaba no sólo el fin de un siglo, sino también del mundo. El héroe solitario, una vez más, deberá salvar a todos. En estas películas se encontró un factor común: reprochar o echarle la culpa a Dios de lo que pasa. Dichos reproches se originan a partir de la incapacidad de los personajes de digerir, ya sea los acontecimientos trágicos y dolorosos vividos por la pérdida de familiares o bien los problemas personales.

c) Relación con el control socio-familiar o aislamiento

Casa protectora

Si en el espacio las naves interestelares protegen a sus habitantes, en la Tierra también la casa protectora cumple su función básica de seguridad y resguardo de toda amenaza, real o ficticia, proveniente del exterior. En esta representación de la casa protectora aparece la idea de agorafobia. Como ejemplo cinematográfico relacionado, se considera la película *Copycat* [Amiel 1995]. En ella, aparece la doctora Helen Hudson (Sigourney Weaver) quien, tras sufrir un intento de asesinato, desarrolla agorafobia. A lo largo del filme, aparece un imitador que quiso asesinarla, lo cual la llevará a hacer frente a su trastorno y salir para ayudar a esclarecer la ola de asesinatos. En este caso, su departamento la resguarda y protege de la amenaza real. En este sentido, hogares como el departamento de Helen, generalmente ubicados en espacios urbanos, se caracterizan por proteger a las personas que las habitan y conocen cada uno de sus rincones, por lo que el encierro proporciona seguridad ante amenazas reales o ficticias¹¹.

Caso diferente sucede con *La mujer en la ventana* [Wright 2021], donde una psicóloga (interpretada por Amy Adams), que padece un trastorno de agorafobia, es testigo de un asesinato desde el interior de su hogar, hecho que crea cierta ansiedad y amenaza a su estatus de seguridad en el interior del mismo. Como sucede en la trama, este tipo de trastornos psiquiátricos relacionados con la ansiedad, depresión clínica y esquizofrenia se identifican en la vida real principalmente en entornos urbanos [Ellard 2016].

¹¹ Otros casos sobre el tema de agorafobia son *Musarañas* [Roel y Andrés 2014] e *Intrusos* [Schindler 2015].

Generalmente en películas con tema de agorafobia, las protagonistas son mujeres que atraviesan etapas de trastornos de ansiedad, idea que no se aleja mucho de la realidad ya que, de acuerdo con Pitti, Peñate y Bethancourt [2006] o Arenas y Puigcerver [2009], este padecimiento tiene un mayor porcentaje en mujeres que en hombres. Para ellas, la casa es protección y cobijo, aunque en otros contextos, puede convertirse en casa prisión.

Casa prisión

La casa como lugar construido para brindar cobijo, protección, seguridad e intimidad puede tornarse en el cine a ser espacio que aprisiona a sus habitantes; quien priva de su libertad a los protagonistas suele ser alguna persona concreta o algún ente maléfico que remite a la casa encantada. Puede destinarse como “prisión” la casa en su totalidad o algunas zonas específicas; la angustia de ser aprisionados puede ser temporal o durar años, lo que lleva, en el peor de los casos, a desarrollar el síndrome de Estocolmo y la aceptación del encierro. Esta idea queda ejemplificada con *El castillo de la pureza* [Ripstein, 1972], donde un padre autoritario y sobreprotector aísla a su familia de lo que considera el corruptible y dañino mundo exterior. La cuestión del despertar sexual, los lazos familiares y el hogar están presentes de manera rota y la cotidianeidad se quiebra tras un suceso inesperado. Después de años de encierro, la familia se resquebraja a los ojos de quienes optan por aislar a los suyos.

No obstante, hay ocasiones donde sólo una zona de la casa, ya sea la sala o la habitación, fungen como espacios de prisión. En *El ángel exterminador* [Buñuel 1962], el encierro dura unos días. En este caso, no es la casa en sí la que aprisiona, sino la gente que, por extraños motivos, no pueden salir de un espacio determinado. El confinamiento reducido a un espacio de la mansión de los Nóbile hace emerger lo peor de los burgueses, pues descuidan los valores, las buenas costumbres y los modales.

Por su parte, en *La generación de Proteo* [Cammell 1977] una computadora inteligente encierra a una mujer en su casa. Mediante la fusión entre la tecnología y la carne, la máquina llamada Proteo, busca engendrar un hijo y, con ello, la inmortalidad y el enorme conocimiento que posee. Esta visión angustiante de la casa, controlada totalmente por la tecnología, forma parte de otro imaginario: la casa tecnológica o “inteligente”, que será desarrollada en otro apartado.

Finalmente, la casa prisión, al igual que la casa maldita o embrujada, también tiene espacios en común (sótano y ático) que, si bien no son de violencia tan explícita, sí guardan secretos u objetos que, de vez en cuando, interactúan con los protagonistas determinando la historia particular

de cada filme. Son, por antonomasia, lugares donde cinematográficamente se ha representado el mal, aislados y aislantes que posibilitan en mayor medida la generación de violencia y crueldad; si “en el espacio nadie puede escuchar tus gritos”, desde los sótanos o áticos como espacios aislados, tampoco pueden ser escuchados¹².

d) Relación con el mundo de la fantasía y la ciencia ficción

Casa viajera

Flotar, volar o levitar son acciones que han estado presentes en el imaginario de la humanidad, logrados hoy gracias a los avances tecnológicos. En las representaciones fílmicas se pueden encontrar casas o ciudades que flotan,¹³ ya sea en el agua, como se describió líneas arriba, o en el aire; algunas están ancladas a la tierra y otras se desplazan sobre la misma de un lugar a otro. Regularmente, las que son representadas en esta forma se asocian (aunque no exclusivamente) con la aventura o la ciencia ficción y pueden ser terrestres, aéreas o siderales.

Un ejemplo de casa voladora se puede observar en *Up: una aventura de altura* [Docter *et al.* 2009]. El hogar roto por la pérdida de la pareja está presente, pero nunca es tarde para embarcarse en una aventura y la casa es parte importante de la historia. La casa de Carl Fredricksen se eleva y desplaza gracias a una gran cantidad de globos llenos de helio, que le permite embarcarse en la añorada aventura de juventud.

Por otra parte, en *El increíble castillo vagabundo* [Miyazaki, 2004] se desarrolla la idea de la casa viajera y flotante, la cual es sostenida por Calcifer, un demonio ígneo que cayó del cielo y en torno al cual Howl construye su castillo y hogar. En esta película de animación, el orden para los protagonistas deviene cuando un nuevo hogar es construido desde los resquicios del viejo castillo. Esta figura particular de casa (el castillo) caminante, guarda ciertos rasgos con la choza de patas de gallina de Baba Yaga, personaje recurrente de la mitología eslava y que remite posiblemente a un granero.

En otro orden de ideas, hay casas que no sólo surcan los cielos terrestres, sino que viajan más allá, hacia regiones incógnitas del universo como sucede con *Zathura: una aventura espacial* [Favreau 2005]. Un día, Danny,

¹² Dentro de la casa prisión, el aislamiento puede darse en diversos espacios que puede ser el sótano en *El encierro* [O’Haver 2007], o el ático, ejemplificado con *Flores en el ático* [Bloom 1987; Chow 2014].

¹³ Un antecedente de esta imagen aparece en *Los viajes de Gulliver* (1726), donde Jonathan Swift describe una isla imaginaria conocida como *Laputa* que flota mediante un gigantesco imán. Esta idea es retomada en *El castillo en el cielo* [Miyazaki 1986] o en *Astroboy* [Bowers 2009].

accidental o inocentemente, inicia un juego, cuando le aparece una carta con la frase “lluvia de meteoros, toma acción evasiva”, de inmediato las paredes son agujeradas por “algo”. Para sorpresa de él y su hermano, al abrir la puerta de la entrada descubren que su casa está flotando en el espacio exterior, frente a un enorme planeta y rodeados de rocas. De nuevo, la trama conecta y relaciona mediante analogías la estructura visual de la casa con la estructura argumental de un contexto socio-familiar determinado: por un lado, se visualiza una casa en proceso de remodelación (cambio) por sus viejas estructuras y, por otro, se exponen durante el filme los conflictos intrafamiliares entre hermanos, acaecidos por sus diferencias de edad y etapas de desarrollo. Al igual que la casa, la relación entre ellos se presenta con la necesidad de una “remodelación”. Los protagonistas habitantes de la casa se dan cuenta que jugar afecta la realidad, por lo que deben solucionar el orden social y moral para que su casa viajera sideral debe regresar a la Tierra.

Siguiendo con la temática del espacio, se identifica también otro tipo de representación, esta vez vinculada con las colmenas, como es el caso de las naves interestelares que surcan vastas distancias siderales. Si bien las historias son múltiples y se circunscriben a mezclas de diferentes géneros con la ciencia ficción, hay una imagen general: aquella donde las celdillas de cera son cabinas de estasis o de reducción de signos vitales, tal como sucede, entre otras, en *Alien: Covenant* [Scott 2017]. El argumento muestra una nave espacial de grandes dimensiones que transporta en su interior, cual colmena, cientos de colonos y embriones humanos para colonizar Origae-6, un planeta situado a años luz de distancia de la Tierra.

No obstante, al igual que en los casos anteriormente descritos, la nave convertida en cierto sentido en una casa, también puede ser amenazante, tener vida propia, incluso puede rebelarse y no permitir ser “domesticada” totalmente por sus moradores. La representación de una casa maldita o poseída pasa de ser una escenografía terrestre para convertirse en una nave espacial en el universo y entra a zonas totalmente desconocidas para los cálculos humanos. Así sucede en *La nave del terror* [Anderson 1997], donde la Event Horizon reaparece de pronto tras haber estado perdida por siete años y con señas de tener vida propia. En la búsqueda por entender el suceso, el equipo de rescate se enfrenta a fuerzas ajenas de su propia dimensión.

De acuerdo con los casos revisados en torno a esta tipología de casa, la casa nave representa elementos culturales como: el miedo humano a lo desconocido (representado por el universo), a la atemporalidad de un eterno viaje interestelar, a la percepción de coerción de movilidad, pero también al sentimiento de espacio de protección frente a los peligros que

presenta el exterior y la necesidad de domesticar el espacio-tiempo, por medio de la reproducción cultural aprehendida.

Casa azucarada

La idea de la tierra donde emana leche y miel viene del Éxodo 3:16-18. El lugar dulce se actualiza a principios del siglo XIX con los Hermanos Grimm quienes, en su cuento *Hansel y Gretel* (1812), describen a un par de infantes que son abandonados por sus padres; perdidos y hambrientos deambulan hasta que encuentran una casa en medio del bosque. Sin embargo, no es una casa cualquiera, según la versión a la que se acceda, es una casa de caramelo, pan, chocolate o jengibre. Hambrientos y cansados, consiguen satisfacerse devorando algunas partes de la casa, pasando de la necesidad de alimentación a la glotonería. En *Hansel y Gretel: cazadores de brujas* [Wirkola 2013], Hansel refiere que una de las cosas que aprendió junto con su hermana fue que “jamás entres a una casa hecha de dulce”, la razón se ve a lo largo de la película cuando se muestra la manera de inyectarse para aliviar los síntomas de un padecimiento que desarrolló desde niño: la diabetes. Los dos hermanos huérfanos se dedican a cazar brujas, pues cuentan con la experiencia suficiente para diferenciar una auténtica entre las que no lo son. Acorde con los tiempos modernos, la casa de la bruja que se describe en el cuento y ubicada en el bosque podría ser ahora una fábrica o una dulcería, situada en espacios urbanos industriales.

En general, la casa azucarada o caramelizada y los colores pastel se relacionan, aunque no exclusivamente, con el mundo infantil. Como en los casos anteriores revisados, la cuestión de los vínculos familiares se representa en el Séptimo Arte, por medio de una fuerte relación entre un determinado tipo de casa, ya sea edificada con dulces o inmuebles destinados a su venta,¹⁴ y su conexión con la historia intrafamiliar de sus habitantes o moradores temporales. Estos vínculos familiares, enlazados con el “mundo azucarado”, traspasan en el cine, incluso, las fronteras de lo real a lo virtual, como sucede en el caso que se comenta a continuación.

e) Relación con la idea de desarrollo tecnológico, futurismo y modernidad

Casa virtual

El avance tecnológico que hoy día impera en las sociedades actuales, permite cumplir sueños y deseos difícilmente ejecutables en la vida real,

¹⁴ Por ejemplo, en películas como *Chocolate* (Hallström, 2000), *Una Pastelería en Tokio* (Kawase, 2015), *Mi panadería en Brooklyn* (Ron, 2016), entre otras.

pero también traslada al mundo virtual aquellas normas, actitudes y estratificaciones sociales bien establecidas en las sociedades actuales. Tal es el caso representado en el filme animado *Ralf, el demolidor* [Moore 2012]. La misma y monótona rutina por 30 años de villano del juego que destruye un edificio con departamentos arquitectónicamente idénticos, donde viven grupos familiares homogéneos, despersonaliza al personaje de Ralf. El protagonista no tiene casa, hogar ni vínculos familiares; está solo y duerme sobre ladrillos destruidos; es un soltero que no tiene la mínima intención de tener una pareja, pero sí un hogar.

En su aventura por querer una medalla de héroe —ya que a ellos les va mucho mejor, hacen fiestas y son amados— arriba, de manera accidental, a un juego llamado *Sugar Rush*, un mundo de chocolate, caramelo, crema batida, donde el rey (King Candy) vive en un castillo de caramelo; no obstante, con Ralf llega una amenaza al orden impuesto que no permite revoluciones. La rebelión del protagonista crea fallas del sistema y ello provocará amenazas a la continuidad del mundo de los videojuegos. Finalmente, tras la crisis, viene la reparación mediante la tecnología de la casa-videojuego, lo que provoca cambios favorables para la de Ralf y las de sus amigos y así cumplir su sueño.

Casa tecnológica o inteligente

Otra vertiente del avance en el mundo de la tecnología se visibiliza en la transformación y actualización de enseres domésticos (televisión, licuadora, refrigerador, computadora, etcétera), así como de la casa en su totalidad. Aunque en la vida real las casas altamente tecnologizadas son de reciente aparición, tienen su historia en el Séptimo Arte.

En el cine, el control sobre la casa se realiza desde pantallas de celular o tarjetas, hasta la huella digital, el iris o la voz. En *Ex machina* [Garland, 2015] no sólo se ejemplifica la casa tecno-científica, también la casa prisión, uno de los temas predilectos de la ciencia ficción, donde la tecnología —en este caso una inteligencia artificial— se rebela contra su creador. En este filme, la casa se ubica apartada de lo urbano, construida dentro de un ambiente natural que ofrece contraste entre el exterior verde por la vegetación y el interior tecnológico y artificial. Por su parte, en *Tau* [D'Alessandro, 2018] la tecnología y la inteligencia artificial son programadas para hacer el mal, sin embargo, tienen la capacidad de elección, reflexionar sobre cuestiones éticas y morales, máxime si hay interés por lo exterior.

Las casas de *Tau* y de *Ex machina* no sólo están hipervigiladas, sino que funcionan, además, como prisión para los humanos y las máquinas. El personaje del “científico loco”, rol consagrado en el imaginario cinema-

tográfico, es actualizado constantemente de acuerdo a los cánones sociales, políticos y económicos de la época. En ambos filmes, los protagonistas son varones solteros que apuestan todo por la cuestión científica, uno de ellos incluso, va contra algunas cuestiones morales.

3. REFLEXIONES FINALES

Ajustar la mirada antropológica a la observación y registro de elementos culturales como la casa dentro del cine es un ejercicio identificado en escasos trabajos de esta índole. Por una parte, uno de los hallazgos del presente estudio fue la identificación de dos tipos de relaciones entre los personajes y las casas: topofilia y topofobia. En aquellos espacios felices y amados que se defienden contra amenazas externas [Bachelard 2000], la topofilia toma diferentes formas de acuerdo al grado e intensidad emocional [Tuan 2007: 333], lo que conduce a crear vínculos emocionales con determinados lugares como la casa. En contraste, la topofobia emerge cuando la persona se ve forzada a habitar espacios que le suponen incomodidad o amenaza [Schultz 2006], que no permiten reaccionar adecuadamente; esta situación provoca una serie de reacciones neuronales y endocrinológicas causantes de afectaciones a la salud como ansiedad o reacciones ante el estrés [Ellard 2016]. En el corpus visionado predomina la problemática acerca del habitar; en algunas situaciones, los lugares se tornan topofóbicos a lo largo de la historia y, en otras, la topofilia se logra mediante la domesticación del espacio. El rol que el imaginario del cine otorga a la casa es un rol ambiguo: puede proporcionar, por igual, seguridad o amenaza, confort o asfixia, protección o encarcelamiento, individualidad o masificación.

Por otra parte, en todas las películas analizadas la representación de la casa se entrelaza con temas vinculados estrechamente con la antropología, como la idea de hogar familiar, cotidianidad individual o camaradería. Con relación al hogar, si los vínculos están rotos o en fase de quiebre, sucede un evento sobrenatural que acelera el proceso de ruptura. En otro tópico, el hogar y la familia se consolida cuando se hace presente y se refuerza la presencia de la mujer.

Por último, cabe resaltar que la casa no es una materialidad inerte. Tiene historia, biografía, está viva e interacciona con sus ocupantes. Desde diferentes perspectivas la casa obedece a ámbitos biológicos, culturales, históricos, políticos, económicos, religiosos, demográficos, orográficos, simbólicos, metafísicos y trascendentales; posee significados metafóricos donde se fusionan tanto lo material como lo social y lo imaginario. El cine muestra

esa faceta viva y análoga de la casa con el ser humano, pues al igual que los efímeros cuerpos que la habitan, se crea, se remodela, envejece, enferma y desaparece.

Cada guion, personaje, elemento, escenografía; cada mito, creencia, sueño y ficción es, como advierte Morin [2001], parte de la misma visión mágica del mundo en el que el ser humano se construye como ser social. Este imaginario está presente en quienes producen las películas, así como en aquellos quienes las disfrutan, escriben o leen sobre ellas.

REFERENCIAS

Arenas, M. Carmen y Araceli Puigcerver

2009 Diferencias entre hombres y mujeres en los trastornos de ansiedad: una aproximación psicobiológica. *Escritos de Psicología*, 3 (1): 20-29. <<https://scielo.isciii.es/pdf/ep/v3n1/art03.pdf>>. Consultado el 19 de septiembre de 2022 [PDF].

Arqueología Mexicana

2013 *La arqueología y el cine mexicano*. Edición especial 49, abril.

Bachelard, Gastón

2000 *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

Balló, Jordi, Alain Bergala (eds.)

2016 *Motivos visuales del cine*. Galaxia Gutenberg. Barcelona.

Bartra, Roger

2018 *Los salvajes en el cine*. Fondo de Cultura Económica. México.

Blanco Martín, Javier

2017 El "arquetipo de la casa" como dispositivo protagonista en el cine. *CA Magazine_08*, octubre: 39-52. <<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/31573>>. Consultado el 19 de septiembre de 2022 [PDF].

Cruz Cortés, Barut

2014 *La inmovilidad constante. Representaciones de la discapacidad motriz en el cine y videohome mexicano 1980-2010*, tesis de maestría. CIESAS. México.

De la Peña Martínez, Francisco

2014 *Por un análisis antropológico del cine. Imaginarios fílmicos, cultura y subjetividad*. Ediciones Navarra. México.

2009 Las imágenes de la locura en el cine como representaciones culturales. *Cuicuilco* (16) 45: 11-25.

Ellard, Colin

2016 *Psicogeografía. La influencia de los lugares en la mente y en el corazón*. Ariel. Barcelona.

Gagliardi, Lucas

2019 Los docentes que muestra el cine: un análisis desde la Teoría del Discurso social. *Memoria Académica Question*, 1 (61), e142, <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9264/pr.9264.pdf>. Consultado el 21 de noviembre de 2022.

Gallardo, Francisco

2008 Elementos para una antropología del cine: los nativos en el cine ficción de Chile. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 40 (número especial): 317-325. <<https://www.scielo.cl/pdf/chungara/v40nespecial/art08.pdf>>. Consultado el 20 de noviembre de 2022.

Giglia, Ángela

2012 *El habitar y la cultura. Perspectivas teóricas y de investigación*. Anthropos, UAM. España.

Grau Rebollo, Jorge

2005 Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos. *Gazeta de antropología*, 21, artículo 3. <https://www.ugr.es/~pwlac/G21_03Jorge_Grau_Rebollo.pdf>. Consultado el 08 de octubre de 2022 [PDF].

Herreros, Benjamín

2017 *El enfermo en el cine*. T&B Editores. España.

Icart Isern, M. Teresa (coord.)

2015 *Enfermeras en el cine. La profesión en imágenes*. Universidad de Barcelona. Barcelona.

Martin, Adrian

2020 Our house now: flat and reversible home spaces in the post-war film and television, en *Film and domestic space. Architectures, representations, dispositive*, Stefano Baschiera y Miriam De Rosa. Edimburgh University Press. Edimburgo.

Morin, Edgar

2001 *El cine o el hombre imaginario*. Paidós. España.

Niño Vargas, Juan Camilo

2016 La anatomía de la casa. Humanización y ciclo vital de la vivienda ette (Chimila). *Dearq*, Núm. 19, diciembre: 63-73. <<https://revistas.uniandes.edu.co/doi/epub/10.18389/dearq19.2016.06>>. Consultado el 03 de diciembre de 2022.

Pallasmaa, Juhani

2021a *Habitar*. Editorial GG. Barcelona.

2021b *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Editorial GG. Barcelona.

- Pitti, Carmen T., Wenceslao Peñate, Juan M. Bethancourt**
 2006 Agorafobia (con o sin pánico) y conductas de afrontamiento desadaptativas. Estudio empírico. Segunda parte. *Salud mental*, 29 (3), mayo-junio: 24-29. <<http://www.scielo.org.mx/pdf/sm/v29n3/0185-3325-sm-29-03-24.pdf>>. Consultada el 19 de septiembre de 2022 [PDF].
- Powdermaker, Hortense**
 1955 Hollywood. El mundo del cine visto por una antropóloga. Fondo de Cultura económica. México.
- Pérez Moran, Ernesto y Juan Antonio Pérez Millán**
 2008 *Cien médicos en el cine*. Ediciones Universidad de Salamanca. España.
- Ramírez, Juan Antonio**
 1998 *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*. Siruela. España.
- Rojo, José Vicente**
 2015 *Jardín de infancia. El cine de terror y los niños*. Tebar Flores. Madrid.
- Sánchez Pérez, Francisco**
 s/f *La liturgia del espacio. Antropología de la arquitectura y el género*. <https://webs.ucm.es/BUCM/escritores//francisco_sanchez/obras/obr1668.pdf>. Consultado el 12 de noviembre de 2022.
- Schultz, Margarita**
 2006 *Filosofía y producciones digitales*. Alfagrama. Buenos Aires.
- Tuan, Yi-Fu**
 2007 *Topofilia*. Melusina. Barcelona.
- Verdú, Vicente**
 2014 *Enseres domésticos. Amores, pavores, sujetos y objetos encerrados en casa*. Anagrama. Barcelona.
- Zavala, Lauro**
 2010 El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Revista Casa del Tiempo*. <https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_num30_65_69.pdf>. Consultado el 21 de noviembre de 2022.

FILMOGRAFÍA

- Adamson, Andrew**
 2005 *Las crónicas de Narnia: El león, la bruja y el ropero*. Reino Unido, Estados Unidos.
- Amiel, Jon**
 1995 *Copycat*. Estados Unidos.

Anderson, Paul W. S.

1997 *La nave del terror*. Estados Unidos, Reino Unido.

Buñuel, Luis

1962 *El ángel exterminador*. México.

Cammell, Donald

1977 *La generación de Proteo*. Estados Unidos.

D'Alessandro, Federico

2018 *Tau*. Estados Unidos.

Docter, Pete y Bob Peterson

2009 *Up: una ventura de altura*. Estados Unidos.

Emmerich, Roland

1996 *Día de la independencia*. Estados Unidos.

Favreau, Jon

2005 *Zathura: una aventura espacial*. Estados Unidos.

Finnegan, Lorcan

2019 *Vivarium*. Irlanda, Dinamarca, Bélgica.

Garland, Alex

2015 *Ex machina*. Reino Unido.

Gwo, Frant

2019 *La Tierra errante*. China.

Hazeldine, Stuart

2017 *La cabaña*. Estados Unidos.

Hyams, Peter

1999 *El día final*. Estados Unidos.

Kenan, Gil

2008 *City of Ember: En busca de la luz*. Estados Unidos.

2006 *Monster House: La casa de los sustos*. Estados Unidos.

Lang, Fritz

1927 *Metrópolis*. Alemania.

Miyazaki, Hayao

2004 *El increíble castillo vagabundo*. Japón.

Moore, Rich

2012 *Ralf, el demolidor*. Estados Unidos.

Reynolds, Kevin

1995 *Mundo acuático*. Estados Unidos.

Ripstein, Arturo

1972 *El castillo de la pureza*. México.

Rose, Bernard

1992 *Candyman*. Estados Unidos, Reino Unido.

Rosenberg, Stuart

1979 *El horror de Amityville*. Estados Unidos.

Scott, Ridley

2017 *Alien: Covenant*.

Shadyac, Tom

2003 *Todopoderoso*. Estados Unidos.

Shyamalan, M. Night

2007 *El fin de los tiempos*. Estados Unidos.

Spielberg, Steven

2005 *La guerra de los mundos*. Estados Unidos.

Tyldum, Morten

2016 *Pasajeros*. Estados Unidos.

Wilson, Hugh

1999 *Mi novio atómico*. Estados Unidos.

Wirkola, Tommy

2013 *Hansel y Gretel: cazadores de brujas*. Estados Unidos, Alemania.

Wright, Joe

2021 *La mujer en la ventana*. Estados Unidos.

MISCELÁNEOS

Mujeres, agua y minería de titanio en el Soconusco, Chiapas

Verónica Vázquez García*

COLEGIO DE POSTGRADUADOS, CAMPUS MONTECILLO

Eusebio Peña Godínez**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA. UNIDAD XOCHIMILCO

RESUMEN: *Este artículo analiza la participación de las mujeres en la lucha contra el extractivismo minero en el Soconusco, Chiapas. Los datos fueron obtenidos por medio de una encuesta, entrevistas y dos talleres. Se compara a dos comunidades (Jalapa e Independencia) que fueron cruciales para lograr el cese de las minas, con énfasis en las estructuras comunitarias que organizaron las protestas, la forma en la que las mujeres participaron en ellas y las consecuencias de su participación. En Jalapa se presentó la pérdida de derechos de agua y la estigmatización de mujeres, mientras que en Independencia destacó su silenciamiento. Se concluye que los movimientos de defensa del territorio deben ser más incluyentes y abiertos a las necesidades e intereses de las mujeres para responder, de manera más efectiva, a la amenaza que representan los proyectos extractivistas.*

PALABRAS CLAVE: *Género, conflicto socioambiental, gobernanza del agua, minería, extractivismo.*

Women, water and titanium mining in Soconusco, Chiapas

ABSTRACT: *This paper analyzes women's participation in the struggle against mining extractivism in Soconusco, Chiapas. Data were obtained through a survey, interviews and two workshops. The paper compares two communities (Jalapa and Independencia) which were crucial to achieve*

* vvazquez@colpos.mx

** eusebio_pg@hotmail.com

Fecha de recepción: 15 de junio de 2022 • Fecha de aprobación: 6 de octubre de 2022

the shutting down of the mines, with emphasis on the community structures that organized the protests, the ways in which women participated in them, and the implications of their participation. Jalapa reports the loss of water rights and stigmatization of women, while in Independencia the main problem was their silencing. The paper concludes that movements in defense of the territory must be more inclusive and open to women's needs and interests in order to respond more effectively to the threat represented by extractivist projects.

KEYWORDS: *Gender, socioenvironmental conflict, water governance, mining, extractivism.*

INTRODUCCIÓN

Diversos estudios han señalado el papel protagónico de las mujeres en movimientos de protesta que involucran la defensa de recursos naturales, por ejemplo, la destrucción de cientos de miles de plántulas de eucalipto en Porto Alegre, Brasil [Rosset 2016]; el cierre de las válvulas del sistema Cutzamala, que abastece de agua a la Ciudad de México [Vázquez 2008]; la construcción del Nuevo Aeropuerto de la Ciudad de México en el lago de Texcoco [Carrillo *et al.* 2009] y la expansión de la soya transgénica en la Península de Yucatán [Martínez Vásquez *et al.* 2019] o de la industria eólica en el Istmo de Tehuantepec [García-Torres 2018]. El presente artículo analiza el papel de las mujeres en la lucha contra el extractivismo minero en el Soconusco, Chiapas. En los estudios previos, realizados en la región [Roblero *et al.* 2012; Galicia 2016; Roblero 2017; Ramírez *et al.* 2020], el protagonismo de las mujeres ha sido señalado únicamente por Alves [2020], quien, sin embargo, no profundiza en sus formas de participación y experiencias al respecto.

El artículo muestra la trascendencia de los Comités de Agua Potable (CAP) para organizar las protestas en contra del extractivismo, destacando el carácter patriarcal de estas estructuras comunitarias que excluyen a las mujeres de la toma de decisiones, a pesar de ser las principales usuarias del agua potable [Rodríguez 2012; Carrasco Lozano 2015; Ortega 2018]. En el caso del Soconusco, esta exclusión se expresó en el hecho de que las mujeres fueron convocadas para acuerpar la defensa mediante el bloqueo de vialidades, que no a todas les pareció el mejor método de lucha. Las que no estuvieron de acuerdo, enfrentaron la pérdida de derechos de agua, la estigmatización y el silenciamiento.

El documento está dividido en seis partes: la primera expone la articulación de los tres conceptos clave para el análisis: extractivismo minero, agua y opresión de las mujeres; la segunda describe las características de la región, así como la metodología utilizada para recabar información; la tercera relata, a partir de fuentes secundarias, los principales eventos que

conformaron la defensa del territorio; las secciones cuatro y cinco analizan los datos obtenidos a través del trabajo de campo desde la óptica de los tres conceptos clave que constituyen el eje de análisis, comparando dos localidades en términos de sus métodos de lucha e impactos en las mujeres; finalmente, la sexta reflexiona sobre los principales hallazgos, sus implicaciones para el estudio del extractivismo y la gestión comunitaria del agua con enfoque de género.

PROPUESTA CONCEPTUAL: EXTRACTIVISMO, AGUA Y OPRESIÓN DE LAS MUJERES

El extractivismo minero se define como “la extracción de recursos naturales [...] sin procesar, o con un procesamiento mínimo” [Gudynas 2013: 3], que ignora el límite ecológico de cada territorio y desconoce las necesidades de las comunidades donde se inserta el proyecto. El extractivismo minero generalmente se implementa por medio de proyectos de gran escala, que utilizan agua para separar el mineral, dejando cráteres en la tierra y afectaciones en agua, suelo y aire debido a los desechos y gases que se desprenden en los procesos de trituración, lavado, corrosión y separación de metales [Llano 2016]. Otro de los efectos del extractivismo minero es el debilitamiento del tejido social, la pérdida de acceso a recursos importantes para la subsistencia y el incremento de la violencia [Féliz *et al.* 2017].

El extractivismo minero tiene impactos específicos en las mujeres. Entre los más importantes se encuentran la dificultad para producir alimentos [Bermúdez *et al.* 2011: 14], abastecerse de agua y acceder a servicios de salud [Ulloa 2020], además del aumento en la carga de trabajo [Salazar *et al.* 2015]. Como principales responsables de las tareas de cuidado, las afectaciones a fuentes de agua las orillan a movilizarse [Calderón *et al.* 2021]. La declaración “el agua es vida” se ha transformado en un lema común en los procesos de defensa del territorio [Yacoub *et al.* 2015] y, por lo menos en América Latina, muchas de estas movilizaciones son lideradas por mujeres [Gudynas 2019].

La participación de las mujeres en movimientos de protesta en contra del extractivismo ha sido estudiada de dos formas principales. En la primera se destaca su papel en el sostenimiento de la vida por medio de las actividades de cuidado que realizan. Cuando se presenta la amenaza del extractivismo, las mujeres se movilizan en defensa del territorio como principal sustento de la vida [Carrasco 2003; Ajenjo 2013; Trevilla *et al.* 2020; Pinheiro, 2021]. Una segunda mirada es la de “feminismo territorial” adoptada por Ulloa [2016] para describir la articulación del territorio, el cuerpo y la naturaleza en una sola unidad. Las mujeres movilizadas equiparan la violencia de género con la ejercida contra el territorio por medio de, por ejemplo, el despojo

de semillas nativas, la tierra o el agua. Se concibe al cuerpo y al territorio como una misma entidad, asumiendo que la liberación de las mujeres pasa forzosamente por la defensa del territorio y que la fuente de inspiración y energía para hacerlo se obtiene justamente de éste [Susial 2020].

El presente artículo aborda la participación de las mujeres en la lucha contra el extractivismo, desde una mirada crítica que no necesariamente asume como dados la inclinación de las mujeres a proporcionar cuidados y a defender la vida, tampoco la asociación cuerpo-territorio que las orilla a protestar; de hecho, se parte del concepto de la opresión de género que Moore [2009] define como la doble moral y el control masculino sobre la sexualidad femenina; la restricción física de los movimientos de las mujeres; la desvalorización de sus actividades y opiniones; su falta de acceso a recursos materiales y no materiales; la violencia física, sexual, económica y psicológica de la que son objeto y su falta de participación en espacios de toma de decisiones. Las protestas en contra del extractivismo ofrecen a las mujeres una oportunidad de transformar —o no— su situación de opresión, mediante el acceso a la arena pública y el desarrollo de nuevas habilidades, entre las cuales destaca la posibilidad de salir de casa sin pedir permiso, dirigirse a grandes audiencias, gestionar recursos y negociar con autoridades competentes.

En el Soconusco, la opresión de las mujeres se expresa, entre otras cosas, en su falta de participación en puestos directivos de los Comités de Agua Potable (CAP), que fueron clave para organizar la protesta contra el extractivismo. La ausencia de las mujeres, en estos cargos, reproduce “la lógica de dominación del género masculino y la vigencia de los roles hegemónicos de género, en los cuales al ámbito femenino le corresponde lo doméstico y la esfera masculina se dirige a lo público” [Gómez *et al.* 2017: 69].

Dichos roles emanan de la construcción social, de los hombres como proveedores y jefes de familia y de las mujeres como cuidadoras y responsables de la reproducción social con actividades tales como lavar ropa, limpiar la vivienda, educar y asear a niños, y preparar alimentos. Estas actividades no son socialmente valoradas y las mujeres no reciben una remuneración por realizarlas, situación que las coloca en una vida de opresión con respecto a los hombres.

METODOLOGÍA Y ZONA DE TRABAJO

El trabajo fue realizado en dos municipios del Soconusco: Acacoyagua y Escuintla. Ambos fueron seleccionados porque ahí se encuentran dos de las minas de interés para el presente trabajo: Casas Viejas, asentada en terrenos

ejidales de Los Cacaos y perteneciente a la empresa El Puntal S.A. de C.V; y mina El Bambú, ubicada en los terrenos de Nueva Francia y operada por Obras y Proyectos Mazapa S.A. de C.V. Entre 2009 y 2018 se extrajo titanio de ambas minas, que ocasionó la contaminación de los ríos Cacaluta y Cintalapa, los cuales proveen de agua, alimentos y sitios de esparcimiento a la gente de ambos municipios [Alves 2020].

El Soconusco recibe su nombre del idioma náhuatl y significa “lugar de la tuna agria” [Cruz 2012]. Los nombres Acacoyagua y Escuintla tienen el mismo origen; significan “lugar de señores” y “lugar con abundancia de perros”, respectivamente. Antes de la llegada de los españoles, las poblaciones indígenas del Soconusco fueron sometidas por el Imperio Mexicano. Durante la época colonial, su población fue creciendo con la formación de nuevos asentamientos españoles, indígenas y mulatos [Martínez Sumuano 2016; Gobierno Municipal de Acacoyagua 2022; Gobierno Municipal de Escuintla 2022]. En el Porfiriato destaca la migración japonesa que en 1897 fundó la colonia Enomoto para sembrar café en las fértiles tierras de la región [Cruz 2012; Agencia de Cooperación Internacional del Japón 2020].

Actualmente, el municipio de Acacoyagua cuenta con una población de 17 994 habitantes, de los cuales 50% son mujeres y 50% son hombres, mientras que Escuintla tiene 30 896 habitantes, de los cuales 50.75% son mujeres y 49.24% son hombres. Sólo 0.25% de la población mayor a tres años de Acacoyagua habla alguna lengua indígena y en Escuintla el porcentaje es similar, 0.35% [INEGI, 2021].

La información fue obtenida en dos fases de trabajo de campo con un año de distancia entre cada una, por motivos de la pandemia desatada por COVID-19. En la primera (agosto 2021) se realizaron 55 entrevistas individuales y grupales en las que participaron 97 personas (38 hombres y 59 mujeres), entre las cuales destacan funcionarios estatales y municipales, periodistas, autoridades ejidales, integrantes del CAP, organizaciones civiles y habitantes de ambos municipios. Los temas fueron los siguientes: llegada, desarrollo y terminación de los proyectos mineros; prácticas de resistencia ante los mismos; beneficios y daños de la minería; participación de hombres y mujeres en el movimiento. Cuando era posible, las entrevistas fueron grabadas y transcritas para su posterior codificación y análisis con el programa AtlasTi. Los nombres utilizados son ficticios, a solicitud expresa de la mayoría de las personas entrevistadas. Aunque las minas actualmente se encuentran cerradas, el sentir de las comunidades es que el conflicto todavía no termina porque las concesiones siguen vigentes.

En la segunda fase (agosto-septiembre 2022) se realizaron dos talleres con mujeres con el objetivo de profundizar en la problemática detectada

en la primera. Además, se levantó una encuesta en dos localidades: Jalapa (municipio de Acacoyagua) e Independencia (municipio de Escuintla), ambas fueron seleccionadas por su protagonismo para detener las dos minas de interés para el presente trabajo. Las preguntas de la encuesta estuvieron organizadas en cuatro secciones: datos generales; empleo en el sector minero; distribución y calidad del agua; movilización contra el extractivismo. Para calcular la muestra en cada localidad se usó la siguiente fórmula:

$$n = \frac{Z^2 x p x q x N}{(N - 1)d^2 + Z^2 x p x q}$$

Donde n = tamaño de muestra; N = población (número de viviendas totales); Z = puntuación Z o Zeta *alfa* (proporcional al 90% de confianza); p = variabilidad positiva; q = variabilidad negativa; d = error esperado.

Los valores fueron los siguientes: N = 211 para Jalapa y 277 para Independencia; Z = 1.645; p = 0.5; q = 0.5; d = 0.1. El cálculo arrojó 52 cuestionarios para Jalapa y 55 para Independencia. La información fue capturada en Excel y procesada en SPSS para producir estadísticas descriptivas. En todos los casos, las preguntas fueron respondidas sólo por mujeres.

El artículo utiliza material de tres de las cuatro secciones del cuestionario: datos generales, distribución y calidad del agua, y movilización contra el extractivismo. Las variables que se retomaron fueron la edad, estado civil, número de hijo/as y ocupación de las mujeres, frecuencia con la que reciben el agua de la red, otras formas de aprovisionamiento y almacenamiento del recurso, cargos en el CAP, participación en las protestas, motivos para movilizarse, opinión sobre el cumplimiento de las demandas, formas de lucha, beneficios y problemáticas por participar en ésta. Se adopta un enfoque comparativo, con el fin de resaltar las similitudes y diferencias que se presentaron entre las dos comunidades que comparten un contexto similar y que utilizaron métodos distintos para enfrentar al extractivismo.

EXTRACTIVISMO MINERO EN EL SOCONUSCO

Chiapas forma parte de la tercera frontera minera que comenzó a expandirse a principios del siglo XXI con la apertura de nuevos territorios, en contraste con estados como Zacatecas y Guanajuato que tienen actividad

minera desde la época de la colonia [Sariego 2009]. Entre el 2016 y el 2020, el territorio concesionado para minería en Chiapas osciló, con altas y bajas, del 15.98% al 11.36% de la cobertura estatal, que representaba un total de 798 005 has, divididas en 82 concesiones mineras para exploración, extracción y/o producción de oro (Au), plata (Ag), barita (BaSO₄), plomo (Pb), cobre (Cu) y titanio (Ti) [SGM 2020].

Hasta el 2019, en el Soconusco se concentraban 21 concesiones que abarcaban cerca de 51 000 has [Mendoza 2019]; la mayoría se encuentran en cuatro de los 15 municipios que conforman esta región: Acacoyagua, Acapetahua, Cacahoatán y Escuintla [Zúñiga 2013]. Además de la contaminación de los ríos Cacaluta y Cintalapa que abastecen de agua a la población, existe preocupación por la fauna y flora de dos áreas naturales protegidas cercanas a las zonas donde se encuentran las concesiones: la Reserva de la Biosfera El Triunfo, caracterizada por sus bosques de coníferas y selvas altas perennifolias, y la Reserva de la Biosfera La Encrucijada, destinada a proteger los estuarios, lagunas costeras y manglares del sur de México [Domínguez 2009].

Por cerca de 10 años se extrajo titanio del Soconusco para ser trasladado en barco hasta China, donde era utilizado en la fabricación de celulares, aviones y misiles. De acuerdo con la Administración Portuaria Integral-Puerto Chiapas [2014 *apud* Ramírez *et al.* 2020: 133]: “El traslado de titanio hacia China comenzó en 2011, inicialmente con 1,500 toneladas de titanio; al año siguiente se extrajeron además barita, magnetita, ilmenita, hierro y acero. En ese año (2012), se exportaron otras 559,369 toneladas, y posteriormente, 103,809 toneladas más entre los años 2012 y 2014”.

La población de ambos municipios se movilizó hasta lograr la suspensión temporal de la mina Casas Viejas en 2017 y definitiva de El Bambú en 2018. La lucha tuvo un carácter regional y fue convocada, de manera principal, por dos organizaciones: Frente Popular en Defensa del Soconusco 20 de junio (FPDS) y el Movimiento Social en Defensa de la Tierra (MSDT), que se articularon con otras instancias (Movimiento Mexicano de Afectados por las Presas y en Defensa de los Ríos, Red Mexicana de Afectados por la Minería, Otros Mundos Chiapas A.C.) para emitir declaratorias que defienden los derechos humanos de los pueblos ante el extractivismo, entre ellas, la III Declaratoria de Tapachula por los Territorios Libres de Represas y Minería y la Declaratoria del Municipio de Acacoyagua como Territorio Libre de Minería. [Alves 2020; Ramírez *et al.* 2020]. Dichas declaratorias fueron necesarias, pero no suficientes, para detener a las minas. Fue, sobre todo, la presión social que se gestó desde estructuras comunitarias como los CAP lo que pudo parar, de manera definitiva, el avance del extractivismo.

GESTIÓN DEL AGUA EN JALAPA E INDEPENDENCIA

Prácticamente todas las viviendas (95.3%) de las mujeres encuestadas en ambas localidades están conectadas a la red de agua potable, sin embargo, los cortes en el servicio son frecuentes y pueden durar hasta seis días, tiempo que, por lo general, tarda la reparación de tuberías. Cuando el abasto falla, las mujeres ocupan agua almacenada en tanques de concreto ubicados en los patios de sus viviendas, los cuales constan de una pileta, un área para asearse, otra para lavar ropa y platos, y un sanitario con su correspondiente fosa séptica. Tres cuartas partes (75.15%) de las mujeres también acuden a los ríos Cacaluta y Cintalapa para realizar actividades de esparcimiento y aseo: “el agua lo hacemos servicial para todos, para lavar, para bañarse. Casi a los niños los ve uno en los arroyos, en los ríos [...] y a algunas personas adultas también [...]. Gracias a Dios que gozamos de esa agua, tenemos suficiente” [Mariana Sánchez Pérez, Jalapa, 2021].

Gómez, Romero y Vizcarra [2017: 76] definen a los CAP como “organizaciones sociales comunitarias, constituidas y regidas por la Asamblea General Comunitaria, para administrar, manejar y gestionar los recursos hídricos”. Suelen estar compuestos por tres personas: presidente, secretario y tesorero, además de sus suplentes y vocales; todas ellas electas en asamblea. Dichos cargos no conllevan remuneración alguna.

Los CAP han sido conceptualizados como espacios democráticos y autogestivos donde se gobierna por consenso y se promueven las relaciones horizontales y la cohesión comunitaria, sin embargo, un asunto que escapa a esta mirada es la falta de participación de las mujeres en los CAP, que, en el remoto caso de estar presentes, ocupan el cargo de secretarías o tesoreras [Rodríguez 2012; Carrasco Lozano 2015; Ortega 2018].

Los CAP de Jalapa e Independencia no son la excepción; el de Jalapa está compuesto por un presidente, un secretario, un tesorero y cinco vocales; todos son hombres. En Independencia, el CAP tiene cinco integrantes (un presidente, un secretario, un tesorero y dos vocales) de los cuales el tesorero y un vocal son mujeres. Entre las encuestadas, sólo una mujer de Jalapa y dos de Independencia dijeron haber ocupado alguna vez un cargo en el CAP, a pesar de que 94.1% señaló que ellas o algún integrante de su familia asisten a las asambleas y *tequios*, y que cerca de la mitad de las tomas de agua (56.4% en Jalapa y 41% en Independencia) están a nombre de las mujeres.

La lucha contra las mineras se orquestó desde los CAP, que pone a esta estructura social a prueba, en particular en Jalapa, donde se tomaron medidas drásticas (multas y cortes en el servicio por inasistencia a las guardias)

para sostener los bloqueos. En Independencia no se recurrió al corte del servicio porque los bloqueos duraron menos tiempo.

Enseguida se analizan ambos casos y las implicaciones para las mujeres, principales usuarias del agua con escaso poder de decisión sobre cómo orientar la lucha.

CASO JALAPA, MUNICIPIO DE ACACOYAGUA

LAS RAZONES DE LAS MUJERES PARA MOVILIZARSE

En agosto de 2015, representantes de diversas comunidades se reunieron en el Primer Foro de Afectados por la Minería y en Defensa del Soconusco, que tuvo como resultado la proclamación de la Declaratoria de Acacoyagua como Municipio Libre de Minería en 2016. La declaratoria fue firmada por el entonces presidente municipal, Patricio Eli Matías Salas, quien se comprometió a cancelar la explotación minera en el municipio [Mandujano 2016]. En septiembre de 2022, el cabildo actual firmó la declaratoria para refrendar, una vez más, la negativa de otorgar permisos de extracción [Otros Mundos Chiapas 2022].

De acuerdo con las mujeres, las principales preocupaciones que las orillaron a formar parte del movimiento fueron, en orden de importancia: contaminación de los ríos (76.9%), los daños al medio ambiente (43.6%) e impactos en la salud (28.2%). Además, la mitad (48.7%) consideró importante la suspensión de las minas, demanda que se logró parcialmente. La mayoría (91%) de las encuestadas estuvo de acuerdo con las demandas enarboladas por el FPDS y casi en la misma proporción (84.7%) consideraron que éstas fueron atendidas, porque, en efecto, la mina Casas Viejas dejó de trabajar.

A pesar de estar de acuerdo con las demandas, no todas las mujeres formaron parte de las movilizaciones; sólo la mitad (48.1%) dijo haber participado en alguna forma de lucha, siendo las más importantes las guardias en los bloqueos (84%), asambleas (76%), manifestaciones (48%) y actividades de difusión (4%). Puede verse que la exclusión femenina de la toma de decisiones presente en los CAP se replicó en estos espacios de lucha; por ejemplo, ninguna mujer participó en actividades que tuvieran que ver con el seguimiento de trámites como la declaratoria; las mujeres participaron desde la base y no desde la cúpula de la organización.

El 68% de las mujeres que participaron en las protestas consideraron que el resultado fue positivo, lo más importante fue que la mina dejó de trabajar. Sólo el 12% manifestó haber tenido problemas familiares y poco más de la mitad (52%) con vecino/as por haberse involucrado en los blo-

queos, además, 32% dijo haber sido hostigada por su participación; la mitad de estas recibió amenazas de muerte por manifestarse contra la minería.

SANCIONES POR INASISTENCIA A LOS BLOQUEOS

Los bloqueos fueron convocados y organizados por el CAP; se realizaron en terracerías, consideradas clave para el transporte de la mina, y tuvieron una duración aproximada de año y medio. Uno de ellos se ubicó en Jalapa y otro en una comunidad aledaña denominada La Cadena, también perteneciente al municipio de Acacoyagua. Hubo momentos muy tensos en ambos lugares:

La verdad, hay gente que somos humildes, pero en su momento somos como las culebras, también tenemos nuestros ratos. Si nos ofenden, nos vamos a defender. Por eso, muchos en la comunidad no alcanzamos a entender cómo es que se detuvo todo esto [...]. A garrotazos, a pedradas, ahí se contuvieron, vieron que sí había valor y se detuvieron. Hasta ahorita estamos disfrutando del agüita limpia, todavía [Daniel Alves, Jalapa, 2021].

La duración de los bloqueos hizo necesario que se tomaran medidas extremas contra las personas que no querían o no podían asistir a las guardias. Primero se hicieron turnos matutinos y vespertinos de 12 horas entre los y las titulares de las tomas domiciliarias. Para sancionar a quienes no asistían se impuso una cuota de 100 pesos, cantidad mayor a la que se paga por faltar a las asambleas del agua (40 pesos), pero menor a la que se paga por no participar en los *tequios* (150 pesos).

El cobro de cuota por inasistencia fue considerado una medida polémica; algunas personas cuestionaron el hecho de que el CAP extendiera sus atribuciones a otros ámbitos no relacionados directamente con el mantenimiento de la red de agua, por ejemplo, la lucha contra el extractivismo: “al momento dijeron que no y se echaron para atrás, no vamos a pagar, no tenemos por qué” [Guadalupe Ricárdez Mora, Jalapa, 2021]. Quienes todavía defienden esta medida señalan que fue decisión de asamblea:

Fue un acuerdo que se tomó en una junta... A unos les tocaba de día, a otros de noche, entraban a las seis de la mañana y salían a las seis de la tarde y así, turnos de 12 horas [...]. Primero el comité [CAP] coordinaba, mandaban citatorios, pero la gente casi no iba, ya después fue voluntario, pero eran poquitos, casi los mismos estábamos ahí [Concepción Vázquez Dorantes, Jalapa, 2020].

La medida de cobrar por inasistencia no funcionó y fue necesario recurrir a otra mucho más drástica: cortar el servicio de agua a partir de ocho faltas acumuladas. “Aquí, cuando la comunidad se encabrona [...] fue ahí donde dijeron, ¿saben qué? No van a pagar, pues quítenles el agua” [Ana María López Cruz, Jalapa, 2021]. En el siguiente testimonio se observa nuevamente la reiteración de que fue “la comunidad”, “toda la comunidad”, la que decidió tomar dicha medida, cuando mostró el importante papel que juega la asamblea del agua en comunidades rurales [Campuzano 2019]:

Ya se hizo la junta de la comunidad, se habló con toda la comunidad de cómo se iba a hacer [...] El que se quedaba, que no quería ir, se le cobraba una multa, y de 8 a 10 faltas ya se le cortaba el agua. Porque no era justo de que estaba consumiendo y no estaba dando su *tequio*, era como un *tequio* que dábamos ahí, pues [Odalis Ortiz, Jalapa, 2020].

El señor Federico Cervantes reitera lo importante que fue “haber firmado el acta” para dejar por escrito dicha decisión:

El comité está cortando el agua porque no van al plantón. Ese acuerdo también lo tienen firmado [...]. Firmada el acta, cumplan ahora. Quieran o no, tienen que ir al plantón. Si deben, paguen [Federico Cervantes, Jalapa, 2020].

LA PÉRDIDA DE DERECHOS DE AGUA: IMPLICACIONES PARA LAS MUJERES

El corte del servicio de agua afectó a 10 viviendas. Una de las afectadas fue Martha Malena Sánchez, quien en un inicio acudió a las guardias porque le parecieron “una buena causa”. Sánchez estaba en desacuerdo con los métodos de lucha, no así con la problemática ocasionada por la mina:

Un día el presidente del agua de aquí, por medio de una bocina, este, vocea: saben qué compañeros, tenemos que ir al plantón porque subieron los mineros. Mire, los pocos que pudimos de acá, allá vamos [...]. Nos juntamos como unas diez [personas]... Llegando a la mera hora nos dijeron que detuviéramos a los mineros... Les dijimos que para que nosotros los detengamos debemos tener un permiso [Martha Malena Sánchez, Jalapa, 2021].

El temor a una confrontación hizo que Sánchez y otras seis mujeres (“íbamos en grupito”) decidieran entablar el diálogo con el representante de “los mineros”, motivo por el cual fueron acusadas de “vendidas”:

[Aunque] andaban armados desde los pies a la cabeza [...]. Era la oportunidad de hablar con él, y si no era él, que nos dijera quién. El señor estaba en toda la disposición. Todavía nos reímos de que nos dejaron para el refresco. [La gente empezó a decir]: ah sí pues, por 200 pesos se vendieron [Fernanda Santos Colón, Jalapa, 2021].

La decisión de cortar el agua a 10 viviendas orilló a sus dueños/as a buscar ayuda con “los mineros” y el gobierno municipal de Acacoyagua. Después de un año de gestiones, sus casas fueron conectadas a la red que depende directamente del municipio, situación que continúa hasta la fecha:

Les metieron agua de Acacoyagua, la misma minera [...] metieron máquina y tuberías de una toma de Acacoyagua y les dieron agua. Definitivamente se apartaron [Federico Cervantes, Jalapa, 2020].

Durante el año que no tuvo agua, Sánchez se apoyó en la amabilidad de su vecina. Otra afectada no tuvo tanta suerte y recurrió a la toma de agua del preescolar donde trabajaba como intendente. La mujer fue denunciada por su ahijada ante la junta de padres y madres de familia de la escuela, provocando su despido. El caso se llevó a la asamblea ejidal para que toda la comunidad se enterara “del robo de agua”. Al día de hoy, ahijada y madrina no se dirigen la palabra. La mamá de la denunciante también se alejó de manera definitiva de su hija por haber exhibido públicamente a su comadre. Este tipo de confrontaciones y rupturas son frecuentes en el contexto del extractivismo, y sus consecuencias para la salud psicosocial de las mujeres suelen ser severas [Aliaga *et al.* 2021].

El corte del servicio y la noticia del “robo de agua” hizo que el pueblo se dividiera en dos grupos: “éramos un solo bando [pero después] nos hicimos dos, anti-mineros y mineros” [Martha Malena Sánchez, Jalapa, 2021]. La mayoría de las mujeres encuestadas (83%) señaló que la fractura del tejido social fue la consecuencia negativa más grave del extractivismo en Jalapa. El tema sigue siendo importante en las conversaciones entre ellas:

Muchas mujeres ponen que no tengo tiempo, tengo mis quehaceres, pero si uno no está en defensa de eso que no quiere uno, lo que es la minería, entonces, ¿quién va a luchar por nosotros, por la comunidad, por el pueblo, por nuestra agua? [Eva Díaz Salomón, Jalapa, 2021].

En resumen, la fractura comunitaria se desató debido a las medidas que el CAP tuvo que tomar para lograr la suspensión temporal de la mina. Para 10 mujeres esta situación vino acompañada de varios agravantes: 1) la pérdida del acceso al agua por un año; 2) la exclusión de una de las estructuras sociales más importantes de su localidad (la asamblea del agua); 3) la exhibición pública por tratar de abastecerse en un espacio comunitario (la escuela); 4) el daño a tres de los vínculos más importantes para las mujeres (madre e hija, madrina y ahijada, y comadres); 5) la estigmatización con el apelativo de “vendidas” y “pro mineras”, sin tener ninguna relación con la empresa. A cinco años de concluido el conflicto, la “herida sigue abierta”, tanto entre las mujeres que padecieron el corte del servicio, como entre las que acuerparon la defensa del agua, quienes se sienten parcialmente responsables de ello.

CASO INDEPENDENCIA, MUNICIPIO DE ESCUINTLA
LAS RAZONES DE LAS MUJERES PARA MOVILIZARSE

Una diferencia importante con Acacoyagua es que en Escuintla no hay declaratoria que proteja al municipio de proyectos mineros; por ello, se aplicó presión sobre los candidatos a la presidencia para que firmaran un compromiso que prohibiera la minería en su localidad: “tenemos un escrito, que firme y lo apoyamos: ‘No a la minería’. Entonces ya los presidentes saben que aquí en la colonia Independencia es: ‘No a la minería’” [Alfredo Vale Herrera, Independencia, 2021].

De acuerdo con las mujeres de esta localidad, las principales preocupaciones que las orillaron a movilizarse fueron: contaminación de los ríos (56.7%), daños al medio ambiente (30%) e impactos en la salud (46.7%), además, más de la mitad (56.7%) consideraron importante la suspensión de la mina. Al igual que en Jalapa, la mayoría (76.7%) de las mujeres en Independencia están de acuerdo con las demandas de la organización que, en el ámbito regional, organizó la lucha contra los proyectos mineros, que en el caso de Escuintla fue el MSDT. La mayoría (86.6%) consideró que dichas demandas fueron atendidas porque la mina El Bambú fue clausurada de manera definitiva.

A pesar de estar de acuerdo con las demandas, el número de mujeres de Independencia que participó en las protestas fue menor al de Jalapa: sólo 30.9% se movilizó contra la mina. Sus principales formas de lucha fueron tres, todas de la misma importancia: bloqueos (76.5%), asambleas comunitarias (76.5%) y manifestaciones (76.5%). Como en Jalapa la exclusión de las mujeres de la toma de decisiones, presente en los CAP, se replicó en

estos espacios, ninguna participó en actividades que tuvieran que ver con la elaboración y seguimiento de documentos de difusión o la realización de trámites legales. En Independencia, al igual que en Jalapa, las mujeres acuerparon la defensa del agua desde la base del movimiento.

El 70.6% de las mujeres que se movilizaron consideran que hubo resultados positivos de su participación, la más importante fue el cierre definitivo de la mina. Algunas también mencionaron la protección a la salud ambiental y humana, así como la importancia de hacer valer sus derechos. A diferencia de Jalapa, en Independencia las mujeres movilizadas no reportaron haber tenido problemas familiares o comunitarios y sólo dos mujeres dijeron haber sido hostigadas mediante la intimidación, por parte de la minera y/o autoridades municipales.

MOVILIZACIÓN MÁS ALLÁ DEL MUNICIPIO

El relativamente bajo número de mujeres que participaron en Independencia, en comparación con Jalapa, tuvo que ver con los métodos de lucha que se utilizaron en Escuintla, municipio donde los bloqueos fueron más cortos, estratégicos, violentos y colocados en sitios más alejados de las comunidades de las mujeres. Uno de los más importantes se realizó en el cruce de Nueva Francia, sobre la única vialidad asfaltada que conecta a seis poblados con la cabecera municipal de Escuintla. Tuvo una duración aproximada de cuatro meses. Los y las manifestantes permitieron el traslado de emergencia de personas enfermas, no así el cotidiano (comercial, laboral, social o familiar). Con el transcurso del tiempo, se produjo un fuerte enfrentamiento entre “los mineros” y sus opositores que condujo a la violencia: “a varios les reventaron la cabeza... Ahora sí que nosotros nos estábamos defendiendo” [Nayeli Cortés, Acacoyagua, 2020]. “Muchos nos insultaban, nos gritaban y nosotros nos rebajábamos, nos quedamos calladitos con tal de salir sin ser lastimadas” [Grisel Melisa Lara, Cintalapa, septiembre de 2020].

El bloqueo del cruce de Nueva Francia logró alejar, por un breve tiempo, a los operadores de la mina, pero no el cierre definitivo, para lograrlo, fue necesario ampliar el alcance de las protestas y realizarlas en Tuxtla Gutiérrez, capital del estado, incluso en la Ciudad de México. La más importante tuvo lugar a finales de 2016, frente a las oficinas de la CONAGUA de la capital del país:

Once días dormimos allá afuera con cartones, afuera de la CONAGUA, ahí preparábamos comida [Fabián Bolaños, Independencia, 2020].

Exactamente un 22 de diciembre, que ya estaban despidiéndose, ¡pum! los agarramos adentro. Ya se querían ir de vacaciones... La mina [...] había violado el plan de manejo [...] y [...] se podía sacar [...] una [...] cancelación administrativa. Ese fue el punto del que nos agarramos... Hasta que nos entregaron el documento los dejamos ir. Ya tuvimos ese documento que nos dio la base para seguir peleando la cancelación definitiva [Renata Romero, Escuintla, 2020].

La asistencia a estos bloqueos también fue convocada por las autoridades de cada comunidad, así que Cintalapa e Independencia fueron las dos más más participativas:

Nos costó bastante, muchas comunidades no nos apoyaban, nada más dos comunidades, Cintalapa e Independencia. Con esas dos se inició la lucha [...] Tapamos la carretera federal allá por Madre Vieja y pues así fue que nos escuchó el gobierno [Ramón Celis Martínez, Independencia, 2020].

EL SILENCIO DE LAS MUJERES EN LA ASAMBLEA

En Independencia la asamblea comunitaria es un sitio clave para definir y jerarquizar los problemas que afectan a la localidad. En ella se toman acuerdos tales como elegir “los tres problemas prioritarios” que más les afectan para obligar a los candidato/as a la presidencia municipal a comprometerse con su cumplimiento. Según Gema Gisela Luna Núñez [Independencia, 2021], la capacidad organizativa de Independencia se hizo extensiva a la lucha anti-minera: “nosotros somos una comunidad muy organizada y muy unida en contra de la minería”.

A pesar de la aparente solidez de la asamblea como espacio horizontal y democrático, durante la aplicación de cuestionarios fue posible detectar la existencia de multas por inasistencia a las guardias, que provocó cuatro diferencias importantes con Jalapa, lo que impidió que se tuviera que recurrir a medidas más extremas; la primera es que la responsabilidad de hacer valer las multas recayó tanto en el CAP, como en las autoridades ejidales, que hacía mucho más difícil la disidencia; en segundo lugar, los bloqueos de Independencia fueron más cortos y hubo menor desgaste entre los y las participantes; tercero, la multa estipulada por inasistencia a las guardias fue mucho más alta

que en Jalapa (500 pesos), esta cantidad es superior a lo que se paga por no asistir a asambleas (20 pesos) y no participar en *tequios* (100 pesos); cuarto, la sanción por acumular deudas también fue mucho más estricta:

Acá había sólo un señor [...] en desacuerdo. Pero se le dijo [...] que, si él seguía así otra vez, [que] sólo se le iban a dar 15 días para que vendiera lo que tenía, sus pertenencias, y que desocupara la comunidad. Fue un acuerdo acá de todos. Sólo era una persona. Porque aquí todos estamos en contra [de la mina] [Gema Gisela Luna Núñez, Independencia, 2021].

La aplicación del cuestionario también nos permitió conocer a varias mujeres que acudieron a las guardias, no tanto por convicción, sino para evitar ser multadas: “pues ni modo, íbamos [...] por no pagar los 500 pesos [...] lo que voy a dar, mejor me lo como” [Celina Morán, Independencia, 2021]. “Nos obligaron, nos iban a cobrar 500 pesos, ese dinero no lo tenemos nosotros [como] para estar regalando a la gente” [Candelaria Ramos, Independencia, 2021]. Estas opiniones fueron expresadas en privado porque las mujeres no tienen la confianza de hacerlo en asambleas, que es justo el espacio donde tendrían que ser manifestadas:

Cuando alguien quiere hablar, opinar, a veces como mujeres, a veces no dejan que uno opine como mujer, a veces piensan que la palabra de una mujer no vale... Mucha gente dice que valemos menos, pero no es así. Todos tenemos derecho de hablar, de opinar, siempre y cuando sean sanas nuestras palabras [Francisca Rojas Romo, Independencia, 2021].

A veces muchas callan lo que les está pasando... Están tapadas y no pueden hablar, no se animan a hablar lo que les pasa. En casa o en los trabajos las tratan mal [Gema Gisela Luna Núñez, Independencia, 2021].

Las mujeres de Independencia no reportaron preocupación por la fractura del tejido social en las mismas proporciones que en Jalapa (27.3% y 83% respectivamente). Seguramente en Independencia también hubo desgaste en las movilizaciones, pero su duración fue menor y al concluir la lucha con un éxito rotundo (el cierre definitivo de la mina), el daño pudo ser resarcido. Lo que destaca de esta experiencia es justo el silenciamiento de las mujeres en los espacios comunitarios.

Como lo han señalado Aliaga y colaboradores [2021], la violencia que viven las mujeres no se limita a la ejercida por las fuerzas del Estado o los cuerpos de seguridad de las empresas. También incluye las prácticas de

desvalorización y silenciamiento al interior de espacios comunitarios. Decir esto, de ninguna manera demerita el logro de haber cerrado una mina; la intención es analizar cómo se gestan este tipo de movilizaciones con el fin de hacerlas más incluyentes y responsivas a las opiniones e intereses de las mujeres.

CONCLUSIONES

El presente artículo se propuso analizar la participación de las mujeres en la lucha contra el extractivismo minero en el Soconusco, Chiapas, que se centró en dos localidades clave para la resistencia: Jalapa e Independencia. El enfoque comparativo mostró que en Jalapa la mina cerró temporalmente y en Independencia el cierre fue definitivo. En Jalapa la lucha duró año y medio y en Independencia fue menos de seis meses. En Jalapa se recurrió a medidas extremas para sostenerla (multas y cortes del servicio del agua) mientras que en Independencia no fue necesario hacerlo. Otra diferencia importante fue que en Jalapa la institución principalmente responsable de orquestar la lucha fue el CAP, mientras que en Independencia también participó el comisariado ejidal, que hacía más difícil la disidencia en torno a los métodos de lucha.

La duración del conflicto en Jalapa orilló a las autoridades del agua a cortar el servicio a 10 viviendas, cuyos dueños/as perdieron, de manera definitiva, todo derecho asociado con la gestión local del agua. Las mujeres fueron estigmatizadas como “vendidas” y “pro-mineras”, además de exhibidas públicamente por tratar de abastecerse del recurso. La ruptura del tejido social fue la consecuencia más grande del extractivismo para ellas. Es importante reflexionar sobre esto, con la finalidad de evitar o al menos minimizar las vivencias que resultan dolorosas para las mujeres.

En contraste, la fuerza de la lucha en Independencia residió en el hecho de que la resistencia fue más corta y estuvo organizada no sólo por el CAP, sino por el comisariado ejidal. Esta comunidad es presentada ante los ojos del exterior como un ente homogéneo que se opone en bloque a la minería.

En lo que no hay tanto consenso, al igual que en Jalapa, es en los métodos de lucha. Algunas mujeres se sintieron obligadas a asistir a los bloqueos porque las multas eran muy altas y no se sintieron capaces de expresar sus opiniones en los espacios destinados para ello. Como en el caso de Jalapa, el inmenso logro de haber cerrado una mina no puede escatimarse. Sin embargo, es necesario reflexionar sobre los procedimientos, por medio de los cuales se definen los métodos de lucha, quién participa en ellos y qué sitio ocupan las mujeres en las estructuras comunitarias que organizan las protestas.

El presente artículo se distancia de modelos de análisis que suponen a priori la inclinación de las mujeres a proporcionar cuidados y defender la vida, para analizar, desde el concepto de la opresión de género, el carácter patriarcal de las estructuras comunitarias donde se organiza la resistencia, esto con la idea de entender y visibilizar las relaciones de poder y exclusión que se dan en su interior. Los CAP son estructuras sociales que han contribuido a la sobrevivencia del tejido social y la cultura rural mexicana, sin embargo, no las exime de hacerse más incluyentes y democráticas para responder a las necesidades de las mujeres en contextos que agravan los problemas que ellas padecen, por ejemplo, la contaminación y escasez de agua.

Se concluye que es necesario ir más allá de la asociación cuerpo-territorio presente en muchos estudios destinados para analizar la participación de las mujeres en movimientos contra el extractivismo. Urge cuestionar el modelo de participación que ubica a las mujeres en la base, acuerpando la defensa. Hacerlo ayudará a construir proyectos capaces de incluir no sólo la defensa del territorio y la protección de fuentes de agua, sino también los derechos de las mujeres.

REFERENCIAS

Agencia de Cooperación Internacional del Japón

2020 Latinoamérica y Japón, tejiendo la historia. *Agencia de Cooperación Internacional del Japón*, octubre. <https://www.jica.go.jp/spanish/about/publications/mundi/2010/2010_02_sp.html>. Consultado el 18 de octubre de 2022.

Ajenjo Calderón, Astrid

2013 Economía feminista: los retos de la sostenibilidad de la vida. *Revista Internacional de pensamiento político*, (8): 15-27.

Aliaga, Carmen, Nancy Fuentes, Ángela Rojas et al.

2021 *Mujeres defensoras contra el extractivismo minero en el Abya Yala*. Red Latinoamericana de Mujeres Defensoras de Derechos Sociales y Ambientales. Quito, Ecuador.

Alves, Maite

2020 *Conservación y extractivismo en la costa de Chiapas: el caso del municipio de Acacoyagua*, tesis de maestría. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Bermúdez, Rosa, Tatiana Rodríguez y Tatiana Roa

2011 *Mujer y minería. Ámbitos de análisis e impactos de la minería en la vida de las mujeres. Enfoque de derechos y perspectiva de género*. CENSA Agua Viva, Mujeres y Violencias. Bogotá, Colombia.

Calderón, Araceli y Celfa I. Santiz

2021 La defensa del territorio desde la realidad cotidiana de las mujeres indígenas: apuestas y contradicciones, en *Territorios para la vida. Mujeres en defensa de sus bienes naturales y por la sostenibilidad de la vida*, Araceli Calderón Cisneros, Mercedes Olivera Bustamante y Mauricio Arellano Nucamendi (eds.). Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: 115-143.

Campuzano Amaya, Julieta

2019 Sistema de cargos y manejo de agua potable en los comités de Toluca de Lerdo. *Tecnología y Ciencias del Agua*, 10 (1): 52-84. <<http://www.revisatatyca.org.mx/index.php/tyca/article/view/1989/1440>>. Consultado el 13 de abril de 2022.

Carrasco, Cristina

2003 La sostenibilidad de la vida humana: ¿un asunto de mujeres?, en *Mujeres y trabajo: cambios impostergables*, Magdalena León Trujillo (ed.). CLACSO. Porto Alegre: 4-25.

Carrasco Lozano, María Elsa Eugenia

2015 Acceso al agua, uso y gestión. Un estudio con mujeres urbanas, periurbanas y rurales del municipio de Tlaxcala. *Ingeniería, Revista Académica*, 19 (1): 73-83. <<chrome-extension://efaidnbmninnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.redalyc.org/pdf/467/46750924007.pdf>>. Consultado el 3 de junio de 2022.

Carrillo Franco, Blanca Estela, Emma Zapata Martelo y Verónica Vázquez García

2009 Violencia de género hacia mujeres del Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra. *Política y Cultura*, 32: 127-47. <<https://polcul.xoc.uam.mx/index.php/polcul/article/view/1098/1074>>. Consultado el 19 de mayo de 2022.

Cruz Nakamura, Martín Yoshio

2012 *El Japón del Soconusco. Comunidad e identidad japonesa nikkei en el Soconusco: una mirada desde adentro*, tesis de maestría. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Domínguez Cervantes, Erica

2009 Conectividad biológica y social. Zonas de influencia de las áreas naturales protegidas. *Serie Conocimientos CONABIO*, (5): 51-71.

Félix, Mariano y Alicia Migliaro

2017 Desigualdad en sociedades extractivistas: intersecciones de clase, género y territorio en el neodesarrollismo, en Conferencia Justicias Espaciales en Argentina y América Latina, 9-10 de noviembre. Universidad Nacional de La Plata. Buenos Aires.

Galicia Luna, Violeta

2016 *Cartografías del deseo en Chiapas: Entre la conservación y el extractivismo*, tesis de maestría. El Colegio de la Frontera Sur. San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

García-Torres, Miriam

2018 *El IBEX 35 en guerra contra la vida. Transnacionales españolas y conflictos socioecológicos en América Latina. Un análisis ecofeminista*. Ecologistas en Acción. Madrid. <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://www.ecologistasenaccion.org/wp-content/uploads/adjuntos-spip/pdf/informe-ibex35.pdf>. Consultado el 5 de mayo de 2022.

Gobierno Municipal de Acacoyagua

2022 Historia: Acacoyagua. *Instituto de Administración Pública del Estado de Chiapas, A.C.* <https://acacoyagua.gob.mx/municipio/historia>. Consultado el 19 de octubre de 2022.

Gobierno Municipal de Escuintla

2022 Historia de Escuintla, Chiapas. *Instituto de Administración Pública del Estado de Chiapas, A.C.* <https://escuintla.gob.mx/municipio/historia>. Consultado el 19 de octubre de 2022.

Gómez, Brenda, Alejandro Romero e Ivonne Vizcarra

2017 Visibilización de la participación femenina en los comités comunitarios de agua potable de Toluca, Estado de México. *Sociedad y Ambiente*, 5 (15): 67-92. <https://revistas.ecosur.mx/sociedadyambiente/index.php/sya/article/view/1787/1697>. Consultado el 5 de mayo de 2022.

Gudynas, Eduardo

2013 Extracciones, extractivismos y extrahecciones. Un marco conceptual sobre la apropiación de recursos naturales. *Observatorio del Desarrollo*, (18), febrero: 1-17. <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://ambiental.net/wp-content/uploads/2015/12/GudynasApropiacionExtractivismoExtraheccionesOdeD2013.pdf >. Consultado el 2 de mayo de 2022.

2019 Cambio climático, extractivismos y género: crisis entrelazadas dentro del desarrollo, en *Mujeres indígenas frente al cambio climático*, Rocío Santisteban Silva (ed.). IWGIA, SERVINDI, ONAMIAP y COHARYIMA. Lima, Perú: 49-72.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI)

2021 Censo población y vivienda 2020. INEGI. <https://inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/#Tabulados>. Consultado el 14 de junio de 2022.

Llano, Manuel

2016 Concesiones de agua para las mineras. *Heinrich Böll Stiftung Ciudad de México*. <<https://mx.boell.org/es/2016/02/17/concesiones-de-agua-para-las-mineras>>. Consultado el 6 de mayo de 2022.

Mandujano, Isáin

2016 Declaran “libre de minería” al municipio chiapaneco de Acacoyagua. *Proceso*, 16 de agosto. <<https://www.proceso.com.mx/nacional/estados/2016/8/16/declaran-libre-de-mineria-al-municipio-chiapaneco-de-acacoyagua-169059.html>>. Consultado el 16 de octubre de 2022.

Martínez Sumuano, Víctor Manuel

2016 *Soconusco: una región entre el separatismo y el cacicazgo (1856-1893)*, tesis de maestría. Universidad Autónoma de Chiapas, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

Martínez Vásquez, Esteban, Verónica Vásquez García, Esteban Valtierra Pacheco et al.

2019 Soya, miel y el Convenio 169 de la OIT en Los Chenes, Campeche, en *Sociedad global, crisis ambiental y sistemas socioecológicos*, Fausto Quintana Solórzano (ed.). UNAM. México: 14-31.

Mendoza Escamilla, Viridiana

2019 Las concesiones mineras, observadas con lupa. *Forbes*, 29 de enero, <<https://www.forbes.com.mx/las-concesiones-mineras-observadas-con-lupa/>>. Consultado el 24 de mayo de 2021.

Moore, Henrietta

2009 *Antropología y feminismo*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.). Madrid.

Ortega Delgado, María Magdalena

2018 *La organización, uso y manejo del agua en la microcuenca Las Marías La Calera, municipio de Acapulco*, tesis de maestría. Universidad Autónoma de Guerrero. Iguala, México.

Otros Mundos Chiapas

2022 El municipio de Acacoyagua, Chiapas se declara “Libre de Minería”. *Otros mundos Chiapas*, 5 de septiembre. <<https://otrosmundoschiapas.org/el-municipio-de-acacoyagua-chiapas-se-declara-libre-de-mineria>>. Consultado el 16 de octubre de 2022.

Pinheiro Barbosa, Lia

2021 De las mujeres como energía vital y las reverberaciones de la lucha en defensa de los territorios y de los comunes en América Latina, en *Territorios para la vida. Mujeres en defensa de sus bienes naturales y por la sostenibilidad de la vida*, Araceli Calderón Cisneros, Mercedes Olivera Bustamante y Mauricio Arellano Nucamendi (eds.). Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez: 23-58.

Ramírez Ramos, Yoame y Alma Estela Martínez Borrego

2020 Los conflictos sociales derivados de la extracción minera: estudio de caso del ejido Los Cacaos en Chiapas, México. *Collectivus. Revista de Ciencias Sociales*, 7 (2): 125-143. <<http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/Collectivus/article/view/2677/3609>>. Consultado el 11 de mayo de 2022.

Roblero Morales, Marín

2017 *Migración internacional y neoextractivismo minero: nuevos escenarios del territorio en la Sierra de Chiapas*, tesis de maestría. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Roblero Morales, Marín y Gerardo Porfirio Hernández Aguilar

2012 El despertar de la serpiente. La minería en la Sierra Madre de Chiapas. *Revista de Geografía Agrícola*, 48-49: 75-88.

Rodríguez Herrera, Brenda

2012 *La participación de mujeres y hombres en la gestión comunitaria del agua potable en Cunduacán, Tabasco*, tesis de maestría. UAM. México.

Rosset, Peter

2016 La reforma agraria, la tierra y el territorio: evolución del pensamiento de La Vía Campesina. *Mundo Agrario*, 17 (35): 1-21. <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S151559942016000200011&lng=es&nrm=iso&tng=es>. Consultado el 28 de abril de 2022.

Salazar Ramírez, Hilda

2017 El extractivismo desde el enfoque de género: una contribución en las estrategias para la defensa del territorio. *Sociedad y Ambiente*, (13): 35-57.

Salazar Ramírez, Hilda y Maritza Rodríguez

2015 Miradas en el territorio: cómo mujeres y hombres enfrentan la minería. Aproximaciones a tres comunidades mineras en México. *Fundación Heinrich Böll Stiftung Ciudad de México*. <<https://mx.boell.org/es/miradas-en-el-territorio-como-mujeres-y-hombres-enfrentan-la-mineria-0>>. Consultado el 29 de abril de 2022.

Sariego Rodríguez, Juan Luís

2009 De minas, mineros, territorios y protestas sociales en México: los nuevos retos de la globalización. *Cahiers des Amériques latines*, (60-61): 173-192.

Servicio Geológico Mexicano (SGM)

2020 *Panorama minero del estado de Chiapas*. Servicio Geológico Mexicano-Secretaría de Economía. México. <www.sgm.gob.mx/pdfs/CHIAPAS.pdf>. Consultado el 20 de octubre de 2022.

Susial Martín, Patricia Eugenia

- 2020 Agroecología política feminista desde Abya Yala, en *Feminismo socioambiental. Revitalizando el debate desde América Latina*, Ana De Luca Zuria, Erica Fosado Centeno y Margarita Velázquez Gutiérrez (coords.). Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM. Cuernavaca: 105-32.

Trevilla Espinal, Diana Lilia y Maritza Islas Vargas

- 2020 Cuidado y sostenibilidad de la vida: diálogos entre la agroecología y la ecología política feminista. *CLACSO*, 29 de julio, <<https://www.clacso.org/cuidado-y-sostenibilidad-de-la-vida-dialogos-entre-la-agroecologia-y-la-ecologia-politica-feministas/>>. Consultado el 28 de junio de 2021.

Ulloa, Astrid

- 2016 Feminismos territoriales en América Latina: defensas de la vida frente a los extractivismos. *Nómadas*, 1 (45): 123-139.
- 2020 The rights of the Wayúu people and water in the context of mining in La Guajira, Colombia: demands of relational water justice. *Human Geography*, 13 (1): 6-15. <<https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1942778620910894>>. Consultado el 6 de mayo de 2022.

Vázquez García, Verónica

- 2008 Clase, etnia, género y agua. El sistema Cutzamala y el movimiento maza-hua en defensa del agua, en *La gestión de los recursos hídricos: realidades y perspectivas*, Denise Soares, Sergio Vargas y María Rosa Nuño (eds.). Instituto Mexicano de Tecnología del Agua. Jiutepec: 283-309.

Yacoub, Cristina, Bibiana Duarte y Rutgerd Boelens

- 2015 Reflexiones sobre el extractivismo minero y petrolero, en *Agua y Ecología Política. El extractivismo en la agroexportación, la minería y las hidroeléctricas en América Latina*, Cristina Yacoub, Bibiana Duarte y Rutgerd Boelens (eds.). Abya-Yala y Justicia Hídrica. Quito: 189-198.

Zúñiga Santiago, Moisés

- 2013 Minerías ponen en peligro bosque de niebla en Chiapas. *La Jornada*, 30 de septiembre. <<https://www.jornada.com.mx/2013/09/30/estados/033n1est>>. Consultado el 30 de mayo de 2021.

Movilizaciones de los pames del norte

Patricia Gallardo Arias*

ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA. INAH

RESUMEN: *El objetivo de este trabajo es analizar los procesos de movilización, migración y desplazamiento de los pueblos pames del norte de la República durante el periodo colonial, su territorio abarcó la parte oriental, que ahora es el estado de San Luis Potosí y un trozo del extremo noreste del de Querétaro. Los pueblos pames del norte habitaron regiones de frontera, espacios donde interactuaron con diversos grupos nativos de características culturales y comportamientos diferentes ante la colonización, esta frontera se caracterizó por ser un espacio de movimiento, retracción y extensión. Las fronteras novohispanas se definieron por ser regiones con rasgos culturales, sociales, económicos y políticos particulares debido a que en un mismo pueblo encontramos diversas miradas sobre el territorio, diferentes culturas y formas de entender el mundo; para los pames del norte, habitar en territorio de frontera les significó un proceso constante de reafirmación de su identidad ante la mirada ajena.*

PALABRAS CLAVE: *pames, movilización, migración, desplazamiento, Colonia.*

Mobilizations of the northern Pames

ABSTRACT: *The objective of this work is to analyze the processes of mobilization, migration and displacement of the Pame peoples of the north of the Republic during the colonial period, their territory*

* patriciagallardo1@hotmail.com

covered the eastern part, which is now the state of San Luis Potosí and a piece from the northeast end of Querétaro. The Pame peoples of the north inhabited border regions, spaces where they interacted with various native groups with different cultural characteristics and behaviors in the face of colonization. This border was characterized as a space of movement, retraction and extension. New Spain's borders were defined as regions with particular cultural, social, economic and political traits due to the fact that in the same town we find diverse views of the territory, different cultures and ways of understanding the world; For the northern pames, living in border territory meant a constant process of reaffirming their identity before the gaze of others.

KEYWORDS: *pames, mobilization, migration, displacement, Colonia.*

INTRODUCCIÓN

Los estudios lingüísticos han clasificado en dos grupos a los pueblos pames: el septentrional o del norte, formado por los pames que habitaron la zona media del actual estado de San Luis Potosí y límite norte de Querétaro, denominados *xiyói*; y el meridional o del sur, conformado por los *nyäxü*, que se encontraron en los actuales estados de Hidalgo, Querétaro y Guanajuato [Chemin Bässler 1984: 15].¹ Yolanda Lastra menciona que la lengua pame se subdivide: “En pame del norte, hablado en San Luis Potosí en los municipios de Santa Catarina, Tamasopo, Rayón y Alaquines y el pame del sur, que se habló principalmente en Jiliapan, pero que ya está extinguido”. en la actualidad, el pame del norte se compone de dos lenguas [Lastra 2006: 34].²

Una característica de los pueblos pames del norte es que se desplazaron, ya sea de forma individual o en grupo; algunas de estas movilizaciones han marcado la historia de los pames desde la época prehispánica. Como lo dijo Pérez Zevallos: “Los habitantes de la América precolombina recorrieron a menudo grandes distancias, se desplazaron por diversos medios a nuevos espacios, se asentaron en nuevos lugares y con ello, a través de milenios, modificaron su espacio, su condición económica y social” [Pérez 1999: 40]. Desde esta perspectiva, las movilizaciones de importantes

¹ El pame del norte es la lengua que se habla en la actual zona media del estado de San Luis Potosí. El pame del sur fue la lengua hablada en el norte de Querétaro y en noroeste de Hidalgo; para una discusión sobre este tema, véase Dominique Chemin [1993], Paez [2002] y Wright [1998].

² Scout C. Berthiaume, quien ha realizado estudios lingüísticos del pame, afirma que la lengua hablada hoy en Santa María Acapulco, puede ser considerada como el pame central, diferente a la lengua pame del norte, hablado en Tamasopo [Berthiaume 2005: 1].

contingentes de los pueblos pames implicó una estrategia que les permitió sobrevivir como grupo, pero, también perdieron su territorio ancestral y algunas veces se mezclaron hasta abandonar su identidad. La movilización desde su territorio originario hasta las misiones y pueblos de indios coloniales no fue un proceso pacífico, vivieron una lucha en la cual muchos perdieron la vida. En estas movilizaciones se hallan diversos fenómenos: migración, éxodo y desplazamiento. En el caso de los pames del norte, la migración se dio de las misiones a las haciendas y se caracterizó por ser una migración laboral,³ migración y éxodo también se observan durante el periodo colonial, la mayoría de los pames decidieron trasladarse en grupo hacia los “montes”; por último, surgió el fenómeno generalizado, aunque no único, del desplazamiento forzado hacia la Colonia del Nuevo Santander. Es importante aclarar que la migración no es sólo laboral, la migración es un fenómeno que ha estado presente en la historia del hombre,⁴ como lo expone Gómez Walteros

La migración ha sido una actividad consustancial a la vida del hombre y le ha acompañado a lo largo de su historia. La conformación y estructuración de los pueblos ha obedecido en gran parte a migraciones; por lo tanto, hay que mirar sus causas y efectos desprovistos de prejuicios y pretensiones perversas [...] cuando las personas migran, llevan consigo sus conocimientos, costumbres, ideologías; por eso no se puede reducir la migración a un hecho de competencia salarial entre trabajadores nacionales e inmigrantes y de flujos monetarios simplemente, sino que en ella concurren muchos factores a tener en cuenta para su estudio [Gómez Walteros 2010: 84].

Uno de los objetivos de este texto es el demostrar cómo el pueblo pame del norte tomó decisiones y fue partícipe del cambio, entre las decisiones está la de migrar: a las haciendas y al monte; si bien es una movilización, también es una migración, por lo que se observa en los informes y documentos coloniales, que las migraciones las decidieron los pames y no los

³ Así lo demuestran los documentos franciscanos denominados como “Informes que por mandato de sus preladados superiores hicieron los misioneros de la Custodia de San Salvador de Tampico sobre la fecha de fundación, situación geográfica, número de familias y estado de sus misiones; agregan las causas que consideran han motivado el atraso de sus establecimientos”, resguardados en la Biblioteca Nacional en el Fondo Franciscano, que adelante se citarán.

⁴ Como menciona Arango: “Quizá la mayor dificultad del estudio de la migración sea su extremada diversidad en cuanto a formas, tipos, procesos, actores, motivaciones, contextos socioeconómicos y culturales [...]” [Arango 2000: 45].

españoles, no es entonces un desplazamiento por la fuerza; no obstante, sí podemos entender que la migración de los pames hacia las haciendas y el monte fue algo que provocó la política de congregación española, en este sentido, podemos decir que una de las causas de la migración fue la política colonial y lo fue el conservar la identidad como pueblo. Lo que se desea exponer y analizar en este texto son las diversas movilizaciones —migración, éxodo y desplazamiento forzado— de los pames del norte.

TERRITORIO Y DESPLAZAMIENTO

En el periodo Posclásico, hacia el 1400 a. C., los pames ocuparon un territorio extenso, cuyos límites fueron los siguientes: en el occidente, los actuales poblados de Acámbaro, Ucareo y Celaya; en el oriente, Meztitlán y partes occidentales de la Huasteca; en el sur, Ixmiquilpan y en el norte, el límite sur de Tamaulipas. En la zona de Río Verde ocuparon el área de Santa María Acapulco, Lagunillas, Alaquines y Valle del Maíz [Chemin Bässler 1984: 34]. Durante la formación del Imperio mexica (1430-1469 a. C.), una gran parte de los pueblos pames estuvo en contacto con pueblos sedentarios como los tarascos y mazahuas, también con otomíes de los actuales estados de Querétaro, Guanajuato e Hidalgo [Wright 1998: 60],⁵ con los huastecos hacia el este de la Sierra Gorda⁶ y con los nahuas de Meztitlán. Al igual que otros grupos, como los ximpeces y jonaces, los pames del norte avanzaron hacia el sur, donde presionaron sobre la frontera mesoamericana para causar el retroceso a grupos que la poblaban. Allí se establecieron relaciones de intercambio de productos, por medio del trueque, con otomíes y tarascos [Samperio 1989: 306]. De los huastecos adoptaron la agricultura y la horticultura, las navajas prismáticas de obsidiana, la cerámica y las plataformas para casa-habitación; asimilaron algunos ritos agrarios y un sistema socio-

⁵ Al respecto David Wright opina que: “En realidad no hay evidencia clara de la presencia de asentamientos otomíes en estas entidades durante el Posclásico Tardío. Se habla de expediciones comerciales de otomíes de Hidalgo hacia los asentamientos chichimecas (seguramente pames) en el Valle de Querétaro. El consenso general en las fuentes coloniales sugiere que había una frontera otomí-pame cerca de los límites estatales entre México y Guanajuato, y entre Hidalgo y Querétaro” [Wright 1998: 60].

⁶ Según Héctor Samperio cita a José Escandón: “El nombre de Sierra Gorda se daba en los siglos xvii y xviii a un territorio de límites imprecisos, pero de manera aproximada puede decirse que correspondía a la sección del gran macizo montañoso de la Sierra Madre Oriental, situada en su mayor parte dentro del territorio del actual estado de Querétaro, pero con prolongaciones a los de San Luis Potosí, Guanajuato, Hidalgo y Tamaulipas [Samperio 1989: 295-446; véase Gómez Canedo 1976: 7, 15].

político más diversificado [Chemin 1993: 67]. Para el Posclásico medio y tardío, cuando se registran migraciones, los pames del área de Río Verde continuaron desplazándose más allá de la frontera mesoamericana [Michelet 1996],⁷ los que habitaron el norte de Alaquines tuvieron un sistema de vida basado principalmente en la caza y la recolección, el nomadismo y el arte de manejar la flecha y el arco. Fueron estos grupos de pames los que encontraron los españoles a los que denominaron como *tamimes*.⁸ Hacia el sur de la frontera, los pueblos pames se desplazaron y ocuparon algunos poblados, ubicados hoy en el estado de Querétaro y que existen todavía bajo topónimos teenek como Tancoyol y Tancama [Samperio 1989: 305-307].

Gerhard muestra que, para mediados del siglo xvi, los pames fueron reemplazados de forma gradual por otomíes, mexicas y tarascos. Mientras que para el siglo xvii, “en la región queretana de la Huasteca y en las zonas colindantes próximas de San Luis Potosí e Hidalgo seguía la despoblación de los pueblos huastecos, la penetración pame o chichimeca y azteca o mexicana seguía adelante en forma implacable” [Meade de Angulo 1983: 388].

El primer autor que distinguió en la segunda mitad del siglo xvi a los pames del resto de los grupos chichimecas, fue Guillermo de Santa María, quien en su crónica *Guerra de los Chichimecas* escribe:

La nación de estos chichimecas más cerca de nosotros, digo a la Ciudad de México, son los que llaman Pamies, y es un buen pedazo de tierra y gente. Están mezclados entre otomíes y tarascos. Los españoles les pusieron este nombre *Pami* que en su lengua quiere decir *no*, porque esta negativa la usan mucho y ansí se han quedado con él [Santa María 1999: 190].

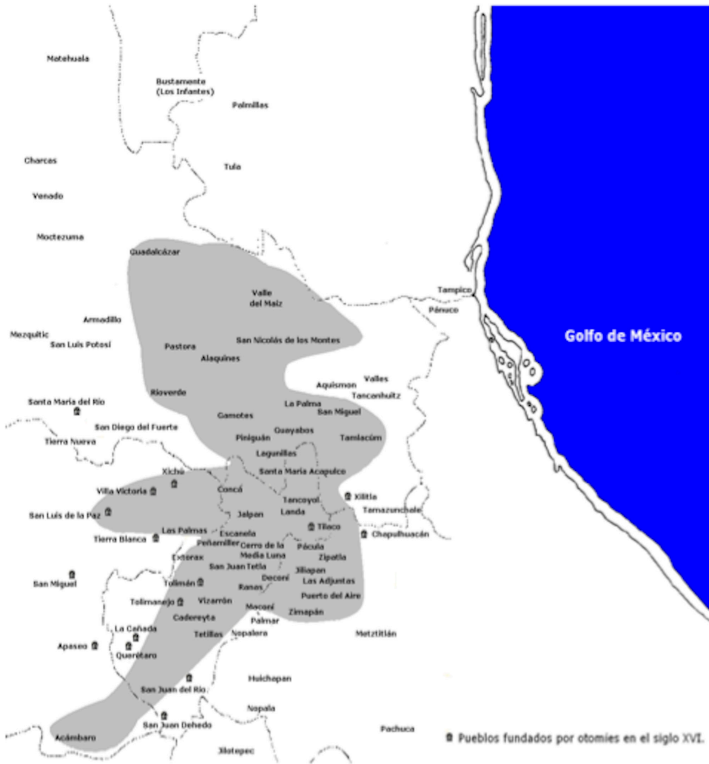
Según Guillermo de Santa María, en 1570 el territorio pame comenzaba en la Provincia de Michoacán, en los pueblos sujetos a Acámbaro, Yuriria-

⁷ Dominique Michelet menciona que en la zona de Alaquines, los estudios demuestran posible contactos entre los chichimecas y la Huasteca desde la época preclásica, hacia 1600-500 a. C., los elementos huastecos se incrementaron hasta el Protoclásico y el Clásico Temprano, hacia 350 a. C.-200 d. C., cuando se inició la construcción de elementos arquitectónicos, plataformas aisladas o agrupadas alrededor de plazas, la cantidad de asentamientos huastecos disminuyó durante el Clásico Medio, 200-500 d. C., en el Clásico Tardío y el Posclásico Temprano, 500-1000 d. C., representan el apogeo de la Cultura de Río Verde en la zona, sin que cesaran los contactos con la Huasteca, de tipo comercial y de otra índole.

⁸ Según Leonardo Manrique: “Los chichimeca tamime [...] podrían haber sido los pames del sur [...] Sin embargo, para Jiménez Moreno los tamime (flechadores) serían los pames ‘entremetidos’ dentro de la zona otomí que iban siendo aculturados” [apud Viramontes 2000: 40].

púndaro y Ucareo —es posible que este autor hablará también del territorio ocupado por los tarascos, en la frontera del territorio tarasco se encontraban asentamientos pames. De allí se extendía por San Pedro Tolimán y Querétaro, hasta tocar Ixmiquilpan y los confines de la Provincia de Pánuco, más allá de Meztlitlán: “Por aquellas serranías la pamería volvía por Oxitipa [Huasteca potosina], Xalpan y demás pueblos encomendados a Francisco Barrón, a Puxingúa [al noreste del actual estado de Querétaro] y a Xichú [al noreste de Guanajuato]” [Santa María 1999: 190]. Además de los pames habitaban muy cerca de ellos los guamares, tecuexes y guachichiles, y más al poniente los cazcanes y zacatecos, que conformaban grupos numerosos. Otros eran los mascorros, caisanes, pisones y jonaces, grupos más pequeños, todos conocidos en el siglo XVI como chichimecas [Chemin Bässler 1984: 37].

Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas número 85, septiembre-diciembre, 2022



Mapa 1. Extensión de los grupos pames en 1570, según Guillermo de Santa María. Elaboración propia con base en Santa María [1999: 190].

A finales del siglo *xvi* y durante el *xvii* los pames del norte se asientan en dos regiones: Río Verde y el oeste de la jurisdicción de la Villa de Santiago de los Valles, región conocida hoy como Huasteca potosina. Las dos regiones, junto con la Sierra Gorda, conformaron la llamada Pamería. Aunque éste fue un territorio bastante amplio para estos siglos, con la constante invasión hispana se observa la reducción tanto del pueblo pame del norte como de sus territorios. También se observa durante estos siglos que parte de la población pame migra hacia las sierras más al norte de Alaquines, algunos más de los grupos pames se asientan en las misiones franciscanas, otros en los pueblos de indios como Valle del Maíz y unos pocos más en las haciendas.

La región con mayor densidad poblacional con pueblos pames fue el noroeste de la Huasteca potosina y su frontera, donde se localizaron las misiones franciscanas de San Miguel, Santa María Tampalatín, la Palma, Guayabos, Tamlacum, el Sauz, Santa María Acapulco y los pueblos de Valle del Maíz, Alaquines, Piniguán, Lagunillas y Gamotes, todos en la jurisdicción de la Villa de Santiago de los Valles y sus fronteras. Como se observa en el informe de 1625 de fray Manuel Núñez, quien narra que:

En el Valle del Maíz el pueblo está formado de otomíes, originarios de otras partes como los de la cabecera, fuera del pueblo hay unas 100 familias pames. Pinihuan es poblado de pames montaraces e inclinados a los cerros es gente muy pobre y desdichada. En Lagunillas hay cuarenta familias pames congregadas a son de campana. En Gamotes entre asperísimas serranías hay 120 familias pames. Se ha poblado una nueva misión de pames alzados en San José con 125 familias. Alaquines tiene 50 familias pames entre serranías ásperas y se van bajando al pueblo algunos de los que habitan en los cerros. Tula de indios chichimecas, distinta nación de la pasada, muy bandoleros e inquietos y cercanos a los infieles, tiene 50 familias reducidas a la doctrina. Esta misión como otra cercana, se ha despoblado por las invasiones de los infieles. Jaumave y Monte Alverne son de otra nación más bárbara que la antecedente [en Velázquez 1898-1946: 383].

Para el siglo *xviii*, los pueblos pames se encontraban en Xilitla, Tila-co, Lobo, Tamapache [Tamapats], Tansosob, Tanchachin, San Miguel, Santa María Acapulco, Tamasopo, Tamlacum, El Sauz, Santa María Tampalatín, Guayabos, La Palma, Valle del Maíz, San Nicolás de los Montes, Soledad de Canoas, La Laxa y Santa Bárbara Tampasal [Montejano 1989: 492].

En el siglo *xviii*, la jurisdicción eclesiástica de Villa de Santiago de los Valles se encontraba dividida entre los obispos de México y Michoacán.

Mientras que una gran porción de ella estuvo bajo el control de los franciscanos de la Custodia de Tampico, otra estuvo sujeta a sus correligionarios de la Custodia de Río Verde y de los agustinos de Huexutla y Xilitla [Mandeville 1976: 24-25].⁹ Fray Jacobo de Castro informó que las misiones que existían hacia 1748 en la Custodia de Tampico se encontraban repartidas en la Alcaldía Mayor de Tantoyuca, las misiones de Ozuluama y Tampico, ocho en la Huasteca, seis en la Pamería y cuatro en la recién fundada Colonia del Nuevo Santander. “En cada una de éstas como en las de la Huasteca, a excepción de Tamlajax, hay tenientes puestos por sus respectivos jefes. En la Pamería hay un solo teniente que reconoce sobre las seis misiones”.¹⁰ En cuanto a la jurisdicción eclesiástica existieron sólo tres jueces: el cura de Pánuco, el de Tempoal y el de las misiones de la Huasteca y de la Pamería, que a veces era el cura de Coxcatlán y otras el de Tancanhuitz o Tampomolón. Las cuatro misiones de la Colonia del Nuevo Santander “no reconocen juez eclesiástico [...] Toda la Custodia se halla dentro del Arzobispado, lindando por la parte Oriente con el Obispado de Puebla, y por el poniente con el Obispado de Valladolid”.¹¹

El custodio menciona que los pames vivían “[...] en estos cerros, [...] su vestuario es una mantilla que se envuelven en la cintura, con un algodón, y sin sombrero” [BNFF 1748: 20v].¹² Matías de Terrón, en su informe, habla sobre el estado de las misiones de la llamada Pamería:

⁹ Hacia 1600 los corregimientos de Xilitla fueron absorbidos por la alcaldía mayor de Valles y se establecieron, aproximadamente, los límites finales de la jurisdicción, con excepción de la parte norte. Xilitla fue anexada a Metztlán en el siglo XVII y poco después Xaltocan fue transferida a Huexutla. El alcalde mayor fue designado de nuevo como corregidor en 1695 [Mandeville 1976: 55].

¹⁰ Debido a que la jurisdicción se encontraba en la frontera con los grupos chichimecas hubo varios puestos de oficiales y tenientes que la cuidaban, en general, estos puestos los ocupaban españoles, no obstante, el número limitado obligaba al virrey a echar mano de los mulatos, negros y mestizos, que se convirtieron en tenientes [Herrera 1999: 25].

¹¹ “Informes que por mandato de sus prelados superiores hicieron los misioneros de la Custodia de San Salvador de Tampico sobre la fecha de fundación, situación geográfica, número de familias y estado de sus misiones; agregan las causas que consideran han motivado el atraso de sus establecimientos”, en Biblioteca Nacional, Fondo Franciscano, 43/987.1, fs. 1-28v. De aquí en adelante BNFF. Estos informes también aparecen como: “Noticias de las misiones de fray Jacobo de Castro. 1748” y “Relación del estado actual de las misiones de Tampico. 1778” [apud González 1998: 357-370 y 403-370]. Estos dos informes aparecen como uno solo y se pueden consultar también en Primo Feliciano Velázquez [1898-1946: t. IV, 265-333].

¹² Informe que realizó fray Jacobo de Castro sobre los pames huidos del Sauz. Biblioteca Nacional, Fondo Franciscano.

Es pues deplorable el estado de estas siete misiones teniendo copiosa multitud de indios, se hallan despobladas y solas, porque unos [los pames] están en las Haciendas y otros entre las breñas, peñascos de los montes, y en una y otra parte viviendo como brutos, en ellos no se reconoce acción buena y religiosa. Ellos no asisten a Misa; en tal o cual día de fiesta del año concurren en ella, [pero sí asisten] a un baile funesto y porfiado que en víspera y día tienen para contraer matrimonio, reciben a prueba la mujer; si les sale a gusto se presentan con sus testigos, y sin esperar proclamas ha de asistirlos el Ministro al matrimonio, y si así no es, se van y no vuelven, permaneciendo en su incontinencia como antes [BNFF 1748: 20v, 21v].

Para 1743 se tiene noticia de que los pueblos pames vivían de la siembra de maíz y frijol, también del cultivo de la caña con la que hacían piloncillo y lo vendían para pagar el tributo y las obvenciones. Algunos de los pueblos contaban con cofradía, no obstante, las familias pames pocas veces se encontraban en los pueblos, una parte se regresaba a los montes a vivir, otros se iban a trabajar a las haciendas cercanas. En general, esto sucedía en todas las misiones de la Pamería, por lo que de las quejas más recurrentes de los franciscanos era la falta de feligreses; otra fue la falta de tierras para sembrar, situación que parece generalizada en los espacios habitados por los pueblos pames, que, con frecuencia, fueron reducidos por la fuerza, bajo una intensa presión militar en las misiones, donde, amén de carecer de lo necesario, no soportaban las exigencias de la nueva forma de vida y huían al monte o se suicidaban [BNFF 1753: 11, 15v-17v, 20v].

LOS PAMES EN LA COLONIA DEL NUEVO SANTANDER

En 1740 se intensificaron las acciones de los misioneros, autoridades y colonos para consolidar su presencia en el territorio pame. Hacia finales del siglo XVIII, la antigua subdelegación de Santiago de los Valles se incorporó por completo a la intendencia de San Luis Potosí. Numerosos grupos de indios asentados en el norte de la Nueva España continuaban viviendo en rancherías dispersas en los cerros, habían tenido un contacto más irregular con la religión católica, lo cual se atribuía a la “poca aplicación” de los indios y a las inquietudes promovidas por varios cabecillas [BNFF 1753: 81]. Con la intención de resolver estos problemas, las autoridades virreinales acudieron a José Escandón para que realizar una inspección cuidadosa de la Sierra Gorda y de la Pamería en general, con el fin de efectuar un diagnóstico de la situación material y espiritual prevaeciente.

Escandón emprendió su labor colonizadora con su ejército de mulatos, quienes le ayudaron a llevarse por la fuerza a los pames que encontraba en los cerros y misiones. Si bien la población negra no fue muy numerosa en la Pamería, la población mulata que generó tuvo una expansión acelerada a lo largo del periodo colonial.¹³ En general, el coronel Escandón dio preferencia al arraigo de españoles e intentó restar fuerza a los misioneros y abogar por la secularización de algunas misiones. Además, favoreció el exterminio de los pueblos indios que habitaban Tamaulipas, ya que creó pueblos mezclados donde convivieran españoles e indios, incluso trajo mestizos y mulatos campesinos y fugitivos de la justicia. Con el transcurso del tiempo, esta situación aceleró la pérdida de las lenguas y grupos indios de esta zona, que incluían a los pames. Tal esfuerzo, hacia mediados del siglo XVIII, se habría de transformar en un proyecto del gobierno superior, de hecho, en 1747, cuando la Junta General de Guerra y Hacienda tomaba la decisión de establecer la Colonia del Nuevo Santander a cargo de José Escandón, el auditor Altamira, junto con otros funcionarios virreinales, se lamentaban del atraso colonizador que se padecía en el noreste, a pesar de tantos años de presencia franciscana, y que ponía en grave riesgo la expansión en la Colonia del Nuevo Santander, debido al poder y privilegios que tenían los misioneros. Fue entonces, cuando surge la necesidad de aplicar una nueva política de poblamiento sustentada en la secularización de las misiones y en la creación de poblados mixtos, donde convivieran los indios y los vecinos. Sin embargo, para poder llevar a cabo sus planes colonizadores, Escandón requería de movilizar a los pames que vivían en las misiones de la jurisdicción de la Villa de Santiago de los Valles [Osante 1997: ix].¹⁴

¹³ Las características de las relaciones interétnicas entre pames y mulatos, así como las establecidas entre la población de ascendencia africana y los españoles en los pueblos y misiones, exhiben rasgos ambiguos ya que, en algunos casos, los mulatos fueron percibidos como aliados y cercanos a la población española, pues eran la principal fuente laboral de sus haciendas, además que se les encargaba de cuidar que los trabajadores indígenas cumplieran con sus obligaciones. Todas estas características llevan a pensar que la población de origen africano gozaba de una situación privilegiada y por encima de los indios, contrario a lo que establecían los estereotipos y leyes en el resto de la Nueva España [véase Gallardo 2018a y 2018b].

¹⁴ Patricia Osante en su estudio demuestra cómo Escandón realizó una serie de alianzas, algunas de ellas matrimoniales, con empresarios para abrir las puertas al mundo de los negocios y formar parte del poderoso grupo de montañeses arraigado en Querétaro; con el interés claro de llegar a ocupar algún puesto importante de gobierno en la Nueva España. “Fue a raíz de su nombramiento como teniente de capitán general de la Sierra Gorda cuando el coronel Escandón hábilmente fue trazando su estrategia

Escandón repobló los asentamientos de varias misiones abandonadas en la Sierra Madre con colonos europeos a mediados de los años cuarenta del siglo XVIII y exploró las tierras bajas en 1747; a finales de 1748, volvió con un grupo considerable de voluntarios para fundar unos 20 asentamientos en el transcurso de siete años. Se mantuvieron varios indios en las misiones, pero después de 1762 la mayoría se retiró a la Sierra de Tamaulipas Vieja o huyó al norte para unirse con los apaches, debido al descuido en el que se encontraban muchas de las misiones:

[...] ya que el esquema de población dio prioridad al establecimiento masivo de villas de españoles, resguardadas por escuadras militares y compañías volantes, y dejó la fundación de las misiones relegadas a un segundo plano, siempre bajo la protección de los asentamientos civiles y la permanente vigilancia del poder militar que gobernaba la Provincia [Santa María 2000: vi].

Los colonos, que entre 1748 y 1749 trajo Escandón, provenían en su mayoría de Nuevo León, mestizos y mulatos en gran parte, campesinos, agricultores y algunos fugitivos de la justicia, atraídos por la oferta de gratificaciones en moneda, tierras y exenciones de impuestos. Se dice que también acompañaron a Escandón los indios tlaxcaltecas. Al respecto, Patricia Osante apunta que:

La presencia, en 1757, de 1,512 familias, con número aproximado de 8,869 individuos de distintas edades [de españoles, mulatos, negros, mestizos e indios], de similar condición social y dedicadas a diversos oficios [...] es claro indicio de la trascendencia que este grupo social tuvo como mano de obra importada dentro de la estructura económica de la Provincia [Osante 1997: 216].

El dictamen respecto de la zona daba cuenta de una realidad preocupante: “se hallan dispersos los indios en los montes” [BNFF 1753: 61v]. Los pames continuaban viviendo “casi con la misma barbaridad que lo hacían en el gentilismo” [BNFF 1753: 56v]. Se habían invertido muchos años y recursos económicos, a cambio de lo cual los franciscanos lograron escaso adelanto material, espiritual y poco éxito en la formación de las misiones. Para concretar el avance español y congregarse definitivamente a los pames, era importante que Escandón y los franciscanos difundieran una visión negativa de las características de este grupo étnico. Como solución al proble-

para posteriormente ocupar el cargo de jefe político y militar de la futura entidad que se habría de llamar Colonia del Nuevo Santander”.

ma, Escandón obligó a una parte de la población pame a ir hacia el norte del territorio para establecerse en las villas y misiones de la Colonia del Nuevo Santander en Tamaulipas. En el siglo XVIII este territorio estuvo habitado por grupos a los que se les denominó como tamaulipecos [Eguilaz 1965: 45-59] [véase Valdés 2017: 77-202].¹⁵ Fidel de Lejarza anotó que en 1746:

El reconocimiento se llevó a efecto de acuerdo con las instrucciones recibidas de antemano, y sus resultados fueron el empadronamiento de 303 familias con 1234 personas de indios pames que vivían dispersos en la fragosidad de los cerros y montañas de la sobredicha Sierra, en distintos y distantes parajes próximos al río del Desagüe y en sus orillas hacia el Oriente y Sueste. [...] Así, en Sierra Gorda, vagaban principalmente los pisones, seguillones, janambres y pames, hechas naturalmente y con más expedición a las fragosidades y malezas de su domicilio y que venían a ser de las tribus más numerosas y atrevidas. Con esta ventaja, se hicieron verdaderamente temibles en sus ataques y retiradas, no sólo a sus paisanos y consalvajes, sino a los mismos españoles en la Tamaulipa Oriental radicaban los vejaranos, mariguanes, simariguanes, monanas, palalgupes, pasitas y anacanaes, que, unas veces en guerra y de acuerdo otras con sus vecinos, rastrean y talaban todo aquel territorio [...] Entre esta variedad de naciones había algunas que, por más vigorosas y astutas, se hicieron temer de las demás. En este sentido, los pames, pisones y janambres fueron durante el tiempo de su gentilidad, las dominantes y más temida en las armas [Lejarza 1746: 26, 39-40].

Escandón fundó 14 pueblos españoles y misiones de indios, al gobierno español le pareció importante porque la consideraban aún llena de “gente hostil y salvaje”, además que deseaban obtener nuevas y seguras rutas de comercio que comunicaran al centro y este con el gran territorio noreste [Meade 1942: 32-36]. Legarza afirma que:

En 1746 la mayor parte de los [indios] que en fechas anteriores se habían reducido se hallaban sublevados en la sierra haciendo causa común con los no sometidos y siempre rebeldes. Para entender en su pacificación y reducción fue enviado el Padre Ortiz de Velasco y se habían tomado las diligencias más eficaces en orden a quitar de allí aquel padrastró y borrón, dejar expedito el paso al comercio entre la Huasteca y Mesitlán, y evitar la comunicación entre los indios pames y otras naciones de la gentilidad que desde la mencionada Sierra Gorda

¹⁵ Isabel Eguilaz en su texto habla que cerca de 188 diferentes tribus habitaban esta región.

hasta la bahía del Espíritu Santo y Nuevo Reino de León ocupaban la costa del Seno Mexicano [Lejarza 1746: 25].

Ante la resistencia que habían presentado los chichimecas, Escandón mandó a los españoles y mulatos a su servicio de visitar las localidades pames para llevarlos a las nuevas misiones y pueblos. Al respecto, en febrero de 1758 fray Ignacio Saldaña reportaba a su provincial fray Juan Bravo:

Por desgracia de no haber podido completarse el número de los misioneros, se han mantenido sin ministro Los Huayabos, El Zauce, Sta. María Acapulco y Tamitad hasta el día presente, que con los que han venido en estos últimos meses se han vuelto, pero las hallan tan destruidas y despobladas, como que con la ocasión de faltarles padre y todo respeto, se han entrado los caudillos de las nuevas poblaciones [Colonia del Nuevo Santander] y sin defensa los han llevado en colleras haciéndoles muchas extorsiones, vendiéndolos como gañanes en las haciendas Y temerosos de todos estos perjuicios toman el monte, y se acabarán por sin duda los pueblos si no se repara el daño [...] pero no pueden mantenerse sin algún socorro, por lo menos el primero y segundo años, mientras hacen recolección de su gente y procuran reducirlos a sus propios pueblos, a los que aman como a su Patria [BNFF 1765: 4].

Para 1762 aún eran hostigados por Escandón, quien con “látigo les acometía en un monte y sacaba en collera para venderlos en las haciendas” o para llevarlos a la Colonia del Nuevo Santander [BNFF 1753: 8v]. Estos pames provenían, sobre todo, de las misiones de La Palma, Guayabos, Tamlacum y Santa María Acapulco. Obligados a permanecer en sus nuevos asentamientos —Valle del Maíz y el sur del actual Tamaulipas— solían huir a los montes y a veces ahorcarse. El informe de Ignacio Saldaña en 1762 nos habla de esta movilidad y maltrato a los indios:

Los pobres pames después de tantos años vivían tan hostigados y miserables, que en todo un año pueden conseguir un peso; tan cortos de espíritu que un caudillo con un látigo les acometía en un monte y sacaba una collera para venderlos en las haciendas, o para llevarlos como los llevaban a el Seno Mexicano, porque no habiendo podido conseguir el coronel Escandón la conquista de los indios incendiarios apóstatas de la Sierra de Tamaulipa y Sierra Gorda, dio por bárbaros a los indios pames para reemplazar sus proyectos, solamente porque vivían en los montes; de suerte que lo que los miserables hicieron por no tener en sus pueblos agua que beber ni tierras que sembrar, se les imputó a barbaridad, y esto dieron por motivo para llevarlos en colleras a trabajar a

las poblaciones del Seno Mexicano, a mala ración y sin sueldo; de que resultaron las malísimas consecuencias de que unos se ahorcaron; otros, fugitivos de aquella esclavitud, perdieron la vida en poder de los bárbaros chichimecos sin permitir Dios que no se haya logrado una familia de más de mil que se llevaron solamente de esta Custodia; [...] haciendo representación de los agravios que habían padecido los pueblos de mi cargo que como los caudillos llevaran indistintamente a los maridos sin mujeres, o al contrario mujeres sin maridos, con facilidad pasaban a segundas y terceras nupcias durante sus primeros consortes, por lo que me dio por absuelto sin la ejecución de su visita [...] [BNFF 1753: 8v-9, 17v, 19].

De los pames desterrados, unos morían en el camino o en las cárceles, otros eran vendidos a los obrajes, otros más huían; pero, una gran parte llegó al Nuevo Santander. Con el poblamiento de la Colonia del Nuevo Santander, los hacendados de la Villa Santiago de los Valles y de San Luis Potosí tuvieron la posibilidad de expandir sus propiedades en estas nuevas tierras y de iniciar un control económico y político de estos territorios [Noyola 2002: 42-43]. De 1748 a 1755 se establecieron 23 Villas, habitadas por 6 350 personas:

Escandón privilegió a los hombres prominentes durante su mandato, excluyó de los asuntos públicos a la mayor parte de los pobladores, quienes, además de atender sus tierras y ganado [...] estaban obligados a prestar auxilio en caso de disturbios o amenazas sobre este territorio [Osante 1997: 132-133].

Después de 1750, los indios sobrevivientes tuvieron las opciones habituales: vivir en asentamientos misionales donde recibían provisiones y eran presa fácil de las enfermedades; retirarse a los escondites de las montañas desde los cuales podían robar ovejas y cabras o viajar rumbo al norte, a las planicies baldías. En 1751, 1754, 1763 y 1780 hubo epidemias de viruela que diezmaron a la población, la estabilidad demográfica se puso en riesgo, por miedo a contagiarse muchos indios huyeron de las misiones, en especial hacia la Huasteca. Como consecuencia, en estos años se registraron considerables disminuciones de población en las villas de la Colonia.¹⁶ Lejarza informa que:

¹⁶ Patricia Osante cuenta que: "De los aproximadamente 25 000 naturales que Stresser-Péan calculó que existían en la zona cuando ocurrió la ocupación del Nuevo Santander, para 1798, al parecer, quedaban tan sólo 1 700 de ellos" [Osante 1997: 234].

Aparte de este considerable núcleo de indios congregados, había, en otra hacienda inmediata, propiedad del mismo Escandón y mantenidos por él a sueldo y ración, otras 40 familias de indios pames, apóstatas de la Misión de Río Verde, a quienes sacó de las asperezas de la Sierra Gorda, y se van instruyendo en los rudimentos de nuestra santa fe y vida sociable; componen 160 personas que son de conversión, año 1757 [...] En una hacienda próxima, distante como un cuarto de legua de la villa, se hallaban asimismo establecidas como veinte familias de indios pames, que se compondrán de unos sesenta indios cristianos; los cuales, en consiguiéndolo, quedaban tan satisfechos como si hubieran logrado cuanto pudiera apetecer un cristiano. Sin embargo, si no manifestaban aversión, sí una ingente pereza a las demás acciones cristianas, especialmente a la instrucción en los rudimentos de nuestra santa fe católica y ley divina: lo que, no obstante de ser muy útiles para el laborío, lo concibo muy nocivo para la propagación en que laboramos; porque si se compelen, pueden a su vista retraerse los infieles; si se permiten en este género de vida, como hasta ahora se ha sufrido y sufre, es muy escandaloso y puede radicarse en los infieles, lo que no parece conveniente en este nuevo plantío [Lejarza 1746: 204-206].

Para 1788 existían las siguientes villas que registran población pame en la colonia del Nuevo Santander: Villa de Santa Bárbara, poblada por nueve indios pinzones, 39 familias pames y 359 de mulatos y sus mezclas. En la Ciudad de San Juan Bautista de Horcasitas había 33 familias de españoles con 186 individuos y de mulatos con 115 familias; había dos parcialidades: la de San Miguel, poblada con 39 familias de huastecos y la de Santa Cruz, con 33 familias pames; y Villa del Dulce nombre de Jesús de Escandón estaba habitada por 24 familias de españoles, 88 familias de mulatos, negros y mestizos y cinco familias de indios pames [Herrera 1999: 9, 100-102].¹⁷ Al respecto Lejarza escribe que la Misión de Palmilla en el Nuevo Santander se componía de:

[...] dos naciones de indios habían congregado en su Misión: piones y pames. Todos disponían de sus jacales pegados a la huerta del Padre, quien, con su celosa aplicación, no ha omitido medio conducente a mantenerlos por las limosnas e instruyéndolos en la labor para que las cosechas proveyesen del maíz necesarios. Sin embargo, serios tropiezos habían malogrado en parte el fruto

¹⁷ Además, se encontraban las Villas de San Francisco de Güemes, Santo Domingo de Hoyos, Aguayo, Llera, Altamira, Padilla, Capital de Santander, Santillana, Soto la Marina, San Fernando, Reynosa, Camargo, Mier, de Revilla, Laredo, Burgos, Palmillas [AGN xv 1930: 45-141].

de sus sudores; pues los vecinos se habían apoderado de las mejores tierras, destinando a la Misión unas que ni siquiera estaban resguardadas de los ganados. Por cuyo motivo y de sus resultas los indios hubieron de soportar grandes trabajos, viéndose obligados a recurrir a las frutas del monte para atender a la propia subsistencia [Lejarza 1746: 175]. De la revista de indio venimos en conocimiento de su clasificación exacta por castas. Tienda de Cuervo, obtenida la anuencia del misionero, los hizo formar a todos y reconoció ser los siguientes: janambres, 28 de arco y flecha, y entre todos 76 personas; pames, 48 de arco y flecha, con un total de 139 personas; pisones, con sus rancherías en el sitio de La Laja, componíanse de 6 de arco y flecha con 31 personas. El número total de las tres castas ascendía a 246, todos bautizados y casados por la Iglesia, sujetos a campana y doctrina [Lejarza 1746: 244].

La Misión Vieja estaba poblada por pueblos janambres, pisones y pames. Los pames se componían de setenta y siete familias, “que hacen ciento cincuenta y cuatro cabezas y ciento cuarenta y seis individuos, viudas, muchachos y muchachas” [Lejarza 1746: 245]. La misión de Tienda de Cuervo, administración de la villa de Escandón, corría a cargo de Fray Francisco Rafael Boronda y tenía agregadas a la Misión 13 familias de indios pames. Los bienes pertenecientes y destinados a la congregación de indios fueron 50 reses de hierro arriba, 15 yuntas de bueyes, 140 cabras y 50 ovejas [Lejarza 1746: 267]. En Tienda del Cuervo habían “once pames de arco y flecha, otras tantas mujeres y dieciséis pequeños, bautizados también, sujetos y acuden puntualmente a la instrucción de catecismo. Todos estos indios tenían sus jacales pegados a la huerta del Padre” [Lejarza 1746: 281]. En la Loma del Refugio a las afueras de la villa se encontraban en los montes alrededor de 56 indios pames que vivían en sus jacales, “habitaban con el ministro, pero no se habían dado título de las tierras [...] y para su manutención yo he sido el que, habiéndome de molestar mis bienhechores, les he mantenido; y el único medio que hallo para su establecimiento es trabajar [Lejarza 1746: 268].

En toda la jurisdicción la práctica extensiva de la ganadería arrinconó a los indios y su agricultura en las cañadas y las partes más abruptas de la sierra, además favoreció la formación de haciendas sustentadas por el trabajo de negros, mulatos, mestizos y de indios desarraigados parcial o totalmente de sus pueblos. José Alfredo Rangel, en su estudio apunta que:

En el primer siglo miembros de familias de las elites novohispanas que tenían su residencia en las ciudades del centro de virreinato acapararon la propiedad de la tierra, mientras se establecían misiones franciscanas para evangelizar a

los indios “chichimecas” de la región. La ocupación del territorio se caracterizó por la formación de extensas propiedades y por el otorgamiento de fundos legales a misiones y pueblos de la región. Tanto en Rioverde como en la parte norte de Santiago de los Valles se formaron propiedades que posteriormente dieron lugar a haciendas como la Ciénega de San Nicolás de Cárdenas, San Juan Evangelista del Mezquite, San Diego de Rioverde, San Ignacio del Buey, Minas Viejas, entre otras. La riqueza no se basaba en la minería, el fundamento era la propiedad de la tierra, aunque fuese agreste, pedregosa o desértica; en general se dedicaba a la ganadería o se arrendaba. Al aumentar la presencia novohispana la presión sobre las tierras dadas por el rey a las misiones creció considerablemente [Rangel 2008: 85].

No obstante, los diversos pueblos indios no dejarían de luchar por sus tierras, que como menciona con acierto Luis Arrijoa:

[...] los pueblos indios se integraron enormemente con la tierra, y de dicha relación derivaron tanto personalidades como funciones; de ahí, entonces, que resulte imposible separarlos, pues los pueblos han vivido con apego a la tierra por concebirla como fuente de bienes y servicios. Además, la tierra ha sido un elemento para definirlos, para fomentar su desarrollo y para oponerlos unos a otros; de ahí la irreductible y perpetuo del conflicto por la tierra [Arrijoa 2011: 21].

Lo que se puede observar en el caso de los pueblos pames del norte es que hay procesos de transformación y de permanencia, es difícil poder analizar las variables de demografía y producción debido a que no se cuenta con suficientes documentos para ello, pero, se sabe que hubo periodos donde se intensificaron los reclamos, por ejemplo, en el siglo XVIII. Durante el periodo colonial se observa cierta organización de los pames del norte para mantenerse, para reclamar su territorio y para obtener recursos, por ello los pames dividieron su tiempo y espacio entre el monte, la hacienda y la misión; en la hacienda trabajaron como peones, en el monte, además de cazar y recolectar, reproducían sus prácticas culturales y las fortalecían, cuando pudieron, en la misión sembraron la tierra y elaboraron objetos para la venta. Esto permitió a los pames controlar los diversos espacios: hacienda, misión y monte, para obtener los recursos necesarios y, en algunos casos, tener un pequeño excedente, de forma que lograron mantener o ampliar el acceso a recursos de diversa índole —tierras, fuerza de trabajo, servicios o dinero. También les permitió poner distancia frente a los misioneros, hacendados y autoridades españolas, para asegurar las bases de subsistencia, de identidad y de decisión cuando pudieron reclamar la recuperación

de su tierra ante la Corona española. Durante el siglo XVIII, la política de congregación resultó en el reordenamiento del espacio, sobre todo de los asentamientos indios, es en este siglo cuando podemos observar diversas movilizaciones, como la migración, el éxodo y el desplazamiento forzado.

Los pames que alternaron su tiempo y vida entre la misión, el monte y el trabajo asalariado en las haciendas preservaron sus patrones culturales. Esta movilidad y procesos migratorios fueron los mecanismos que les permitieron reproducirse, ya que por medio de ella lograron la apropiación material y simbólica del territorio. Gracias a sus movilizaciones mantenían la interacción social con otros miembros del grupo; se reunían y convivían en situaciones rituales, económicas y políticas. Para los pames retornar al monte significaba reforzar las prácticas rituales, las formas de gobernarse, organizarse, sobre todo, en tiempos de escasez en las misiones significaba la supervivencia [Gallardo 2011]. Al mismo tiempo, mantener los antiguos patrones de movilidad posibilitaba unir en matrimonio a miembros de distintas misiones, rancherías y pueblos. En este sentido, el matrimonio y el parentesco, que se generó con las alianzas conyugales, fueron elementos de suma importancia para reproducir los patrones culturales e identitarios.

Finalmente, en esta investigación se dio cuenta que los pueblos pames del norte han tenido una gran capacidad para adaptarse, transformar el entorno, aprender y ser al mismo tiempo maleables ante diversas formas de dominación y a los cambios en las condiciones materiales de existencia. Los pames aseguraron su persistencia mediante diversas estrategias que se vinculan con la conservación de posesión sobre la tierra, sistemas de producción novedosos como la horticultura, la agricultura y la producción de alfarería, con el trabajo asalariado y con la conservación de sus sistemas de organización ancestrales como la caza y la recolección, sin olvidar las alianzas matrimoniales con otros pueblos pames, sobre todo, su decisión de migrar cuando era necesario por su sobrevivencia.

Una parte importante del pueblo pame rechazó el sistema misional y consideró otras alternativas a su alcance como migrar a los montes, donde podían vivir de sus actividades tradicionales y mantenerse vinculados con sus anteriores espacios sagrados o migrar a otras estancias como las haciendas. No obstante, una proporción abundante de los pames aceptó permanecer en las misiones. Tal fue el caso de pueblos como Valle del Maíz y Alaquines, que tuvieron un desarrollo muy diferente al de misiones como La Palma, Guayabos, Santa María Acapulco, Tampasquid, Tamlacum y El Sauz, pues mientras en los dos primeros se logró conformar pueblos de indios, con autoridades pames y un protector español; en las demás no se pudieron conformar como pueblos unidos a la misión. En el caso de los

pames que fueron deportados (desplazados por la fuerza) a la Colonia del Nuevo Santander el proceso de cambio fue radical porque este grupo se diluyó con la población mestiza hasta perder su identidad étnica.

DOCUMENTOS

Archivo General de la Nación (AGN)

1930 *Estado General de las fundaciones hechas por D. José de Escandón en la Colonia del Nuevo Santander, Costa del Seno Mexicano*. 2 vols. Publicaciones del Archivo General de la Nación. Talleres Gráficos de la Nación. México.

Biblioteca Nacional, Fondo Franciscano

1748 Informes que por mandato de sus prelados superiores hicieron los misioneros de la Custodia de San Salvador de Tampico sobre la fecha de fundación, situación geográfica, número de familias y estado de sus misiones; agregan las causas que consideran han motivado el atraso de sus establecimientos. 43/987.1, fs. 1-28v.

Santa María, Guillermo de

1999 *Guerra de los chichimecas (México 1575-Zirosto 1580)*. edición crítica, estudio introductorio, paleografía y notas de Alberto Carrillo Cázares. COLMICH, Universidad de Guanajuato. México.

2000 *Testimonio acerca de la causa formada en la Colonia del Nuevo Santander al Coronel don José de Escandón*. Estudio preliminar, transcripción, paleografía y notas de Patricia Osante. UNAM-UAT-ITCA, Gobierno del Estado de Tamaulipas. México.

Lejarza, Fidel de, O.F.M.

1746 *Conquista espiritual del Nuevo Santander*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Santo Toribio de Mogrovejo. MCMXLVII, volumen iv. Madrid.

REFERENCIAS

Arango, Joaquín

2000 Enfoques conceptuales y teóricos para explicar la migración. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 165: 33-47.

Arrijo Díaz Viruell, Luis Alberto

2011 *Pueblos de indios y tierras comunales. Villa Alta, Oaxaca: 1742-1856*. El Colegio de Michoacán, Fideicomiso "Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor". México.

Berthiaume, Scout C.

2005 *Lenición en las lenguas pames. ponencia presentada en el 2° Encuentro de Optimidad, 2 de diciembre, CIESAS. México.*

Chemín Bässler, Heidi

1984 *Los pames septentrionales de San Luis Potosí.* INI. México.

Chemín Dominique

1993 Relaciones entre la Huasteca y la Pamería. *Cuadrante. Nueva época Revista cuatrimestral de Ciencia Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí*, 11-12: 67-97.

Eguilaz de Prado, Isabel

1965 *Los indios del nordeste de Mejico en el siglo XVIII.* FFyL, Universidad de Sevilla (publicaciones del Seminario de Antropología Americana, vol. 7, Etno-historia del Norte de Mejico, 2). España.

Gallardo Arias, Patricia

2018a *Mulatos e indios acusados de brujería en la Villa de Santiago de los Valles, Intendencia de San Luis Potosí siglo XVIII.* Secretaría de Cultura, INAH. (Colección Historia, serie Logos). México.

2018b Los pames coloniales: un grupo de fronteras, su adaptación al sistema misional. en *Fronteras étnicas en la América Colonial*, Gallardo Patricia y Cuauhtémoc Ávila (coords.). Secretaría de Cultura, INAH (Colección interdisciplina, serie científica). México: 131-170.

2011 *Los pames coloniales: un grupo de fronteras.* CIESAS (Colección Huasteca). México.

Gerhard, Peter

1986 *Geografía histórica de la Nueva España 1519-1821.* UNAM-IIIH-IG. México.

Gómez Canedo, Lino

1976 *Sierra Gorda. Un típico enclave misional en el centro de México (siglos XVII-XVIII).* Centro Hidalguense de Investigaciones Históricas (Colección Ortega Falkowska, 2). México.

Gómez Walteros, Jaime Alberto

2010 La migración internacional: teorías y enfoques, una mirada actual. *Semestre Económico*, 13 (26): 81-99.

González Salas, Carlos

1998 *La evangelización en Tamaulipas. Las misiones novohispanas en la costa del Seno Mexicano (1530-1831).* UAT-IIIH. México.

Herrera Casasús, María Luisa

1999 *Misiones de la Huasteca potosina. Custodia del Salvador de Tampico. Época colonial.* Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Instituto de Cultura de San Luis Potosí, conaculta. México.

Lastra, Yolanda

2006 *Los otomíes. Su lengua y su historia*. IIA-UNAM. México.

Noyola, Inocencio

2002 Comercio y estado de guerra en la Huasteca potosina, 1810-1821. en *El siglo XIX en las Huastecas*, Antonio Escobar Ohmstede y Carregha Lamadrid Luz (coords.). CIESAS-COLSAN: 41-58.

Mandeville, Peter

1976 *La Jurisdicción de la Villa de Santiago de los Valles en 1700-1800*. Biblioteca de Historia Potosina (serie documentos, 3). México.

Meade, Joaquín

1942 *Los agustinos en San Luis Potosí*. Archivo Histórico del estado de San Luis Potosí. México.

Meade de Angulo, Mercedes

1983 *La Huasteca potosina en la época colonial siglo XVI*. 450 aniversario de la fundación de Ciudad Valles. APCA. México.

Michelet, Dominique

1996 *Río Verde, San Luis Potosí*, Bernardo Loyola Pintor (trad.). Instituto de Cultura de San Luis Potosí, Lascasiana, CEMCA. México.

Montejano y Aguiñaga, Rafael

1989 *El Valle del Maíz*. Archivo histórico del estado de San Luis Potosí. México.

Osante, Patricia

1997 *Orígenes del Nuevo Santander, 1748-1772*. UNAM-UAT-IIH (serie Historia Novohispana, 59). México.

Paez Flores, Rosario Gabriela

2002 *Pueblos de frontera en la Sierra Gorda queretana, siglos XVII y XVIII*. AGNM. México.

Pérez Zevallos, Juan Manuel

1999 El movimiento de población como estrategia de sobrevivencia de los indios en la Nueva España. *Estudios Ibero-Americanos*, PUCRS, xxv (2): 39-60.

Rangel, José Alfredo

2008 *Capitanes a guerra, linajes de frontera. Ascenso y consolidación de las elites en el oriente de San Luis, 1617-1823*. El Colegio de México. México.

Samperio Gutiérrez, Héctor

1989 Región centro-norte: la Sierra Gorda. en José Sánchez Cortés, *Historia de la cuestión agraria mexicana. Estado de Querétaro*, 2 vols. Juan Pablos Editor, Gobierno del Estado de Querétaro, UAQ, Centro de estudios Históricos del Agrarismo en México, vol. 1. México: 295-446.

Valdés Ávila, Carlos Manuel

2017 *Los bárbaros, el rey, la iglesia. Los nómadas del noreste novohispano frente al estado español*. Universidad Autónoma de Coahuila, Quintanilla Ediciones. México.

Velázquez, Primo Feliciano

1898-1946 *Colección de documentos para la historia de San Luis Potosí*. Imprenta del editor, tt. III y IV. San Luis Potosí, México.

Viramontes Anzures, Carlos

2000 *De chichimecas, pames y jonaces. Los recolectores-cazadores del semidesierto de Querétaro*. INAH (Colección Científica, 416). México.

Wright Carr, David

1998 *La conquista del Bajío y los orígenes de San Miguel de Allende*. UVM-FCE. México.

Un catálogo de vistas estereoscópicas comercializado por dos casas fotográficas

Silvana Berenice Valencia Pulido*
FOTOTECA NACIONAL. INAH

RESUMEN: *Las investigaciones sobre fotografía en México suelen enfocarse en la autoría de las imágenes que analizan, que parten de una perspectiva de la Historia del Arte, dirigida a las cualidades estéticas de una obra. Sin embargo, la mayor parte de la producción fotográfica del siglo XIX no se relaciona con los objetivos de la creación artística, de hecho, está conectada con los propósitos comerciales de casas fotográficas, organizadas como empresas mercantiles. Afirmación que se verifica en este trabajo mediante el examen de tres grupos de vistas estereoscópicas sobre México del siglo XIX, los cuales reproducen las mismas imágenes fotográficas, pero presentan diferencias materiales. Se sostiene que estas series tienen como origen un mismo conjunto de tomas realizadas por una única casa fotográfica, pero que fueron comercializadas por diferentes empresas fotográficas, de acuerdo con los fines comerciales de la época.*

PALABRAS CLAVE: *fotografía, estereoscopía, vista, empresa, comercio.*

A catalog of stereoscopic views sold by two photographic companies

ABSTRACT: *Research on photography in Mexico tends to focus on the authorship of the images they analyze, based on an Art History perspective that studies the aesthetic qualities of a work. However, most of the photographic production of the 19th century is not related to the objectives of artistic creation, their purposes are connected to the commercial determinations of photographic companies organized as commercial enterprises. This affirmation is verified in this work through the examination of three groups of stereoscopic views of Mexico in the 19th century, which reproduce the same photographic images, but present material differences. The present study establishes that different photographic companies sold these series originated from the same*

* berenice_valencia@inah.gob.mx

set of shots, taken by a single photographic enterprise, according to the commercial purposes of the time.

KEYWORDS: *photography, stereoscopy, view, company, trade.*

INTRODUCCIÓN

En el presente artículo se sostiene que la realización de vistas estereoscópicas en el siglo XIX en México se relaciona con la producción comercial de bienes, no con la obra artística de un fotógrafo-creador. Este planteamiento se fundamenta en que las vistas estereoscópicas mexicanas decimonónicas fueron creadas a partir del interés del sector económicamente privilegiado de la época por conocer el mundo, así que corresponden a la esfera lucrativa, determinada por la oferta y la demanda.

Las relaciones comerciales del siglo XIX, establecidas entre distintos productores de objetos fotográficos, permitían reproducir la misma imagen sin relación con la noción de autoría vinculada con las obras de arte. No obstante, en el ámbito académico, relativo a los estudios de fotografía de dicho siglo en México, la perspectiva dominante corresponde al sistema autor-creación, que ha condicionado gran parte de la investigación para pensar en estos términos.

El presente trabajo tiene como objetivo esclarecer la relación entre un mismo catálogo de vistas estereoscópicas, con la producción comercial de dos diferentes empresas fotográficas. Para ello se consideró el análisis de las evidencias materiales y figurativas de un grupo de estas vistas, resguardado en la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia (FN-INAH). El corpus documental está conformado por las tarjetas estereoscópicas que en este trabajo se han considerado como un catálogo de vistas y por las series fotográficas denominadas “Vistas fotográficas de la República Mexicana” y “Vistas mexicanas”, éstas últimas fueron comercializadas por Flaviano Munguía y F. Hals respectivamente.¹

Este texto se propone, desde la perspectiva del estudio de la cultura visual, como un planteamiento fundamentado en la historia social del arte. Asimismo, la investigación se afianza en el paradigma de inferencias indiciales, expuesto por Ginzburg [1994: 138-175], como un modelo epistemo-

¹ Las imágenes de las vistas estereoscópicas que se mencionan dentro de este texto pueden ser consultadas en línea, por medio de su número de inventario (en adelante, No. Inv.), en la Mediateca del INAH. <<https://mediateca.inah.gob.mx/>>.

lógico que explica la forma de generar saberes a partir del conocimiento subjetivo, asentado en el método interpretativo que basa su entender en la percepción y la comprensión de datos, en apariencia, marginales, definido como conocimiento cambiante. Por ello, se ha recurrido a la descripción como instrumento de análisis, relacionado con la interpretación, debido a que dicho proceso dirige la atención hacia las cualidades destacadas que integrarán el argumento de la investigación [Jordanova 2012: 19]. Esta característica de la descripción se corresponde directamente con el uso de la analogía como técnica de estudio, cuyo propósito es identificar las diferencias y las similitudes que son fundamentales para la interpretación [Jordanova 2012: 21].

Los principales conceptos tratados en el presente trabajo son: el espacio discursivo, planteado como el entorno para el cual fueron hechas originalmente las vistas estereoscópicas mexicanas y dentro del cual circularon [Krauss 1985: 146]; la figura como término que identifica a los objetos poseedores de un significado determinado para un sujeto, los cuales pueden ser contrastados con otras figuras pertenecientes al mismo campo y horizonte [Bozal 1987: 20-27]; y la repetición como mecanismo estructural y condición de consumo donde el valor seductor de las obras no reside en su unicidad sino en la actitud de deleite [Calabrese 1989: 44-45].

Este artículo se contrapone a las propuestas de considerar las vistas estereoscópicas del siglo XIX como obras de arte, producto de un fotógrafo-artista-creador.

1. LAS VISTAS ESTEREOSCÓPICAS DEL SIGLO XIX EN MÉXICO Y SU ESTUDIO

La realización de vistas fotográficas de diferentes lugares del mundo fue una actividad ampliamente difundida en la segunda mitad del siglo XIX hasta principios del XX, las tarjetas estereoscópicas no fueron la excepción en el auge del consumo de imágenes. Por ello, es posible encontrar diferentes técnicas fotográficas en su elaboración, como albúminas, impresiones de revelado directo (colodiones y gelatinas POP), de revelado químico (gelatina DOP), incluso procesos fotomecánicos, diferentes de los procesos de revelado químico. El atractivo principal de la fotografía estereoscópica reside en el efecto tridimensional que proporcionan dos imágenes bidimensionales, generado al observarlas por medio de un visor estereoscópico.

No se tienen datos precisos sobre el arribo de la fotografía estereoscópica a México, sin embargo, se sabe que, en diciembre de 1853, D. Antonio Ulloa llevó a la ciudad de Zacatecas "las primeras vistas en vidrio hechas en Europa; las cuales, por estar acompañadas por un estereoscopio, hicieron

gran impresión en las personas que las vieron" [*El siglo XIX* 1854: 3]. En 1855, Latapí y Martel anunciaban que tenían a la venta estereoscopios y vistas estereoscópicas en su establecimiento de la segunda calle de Plateros N°2, en la capital del país [*El siglo XIX* 1855: 4]. Y para 1858, Eugenio Latapí ofrecía un curso de fotografía que incluía "pruebas estereoscópicas" [*El siglo XIX* 1858: 4].

La gran demanda de vistas fotográficas de México en el extranjero y en el país se relaciona directamente con las ideas de la época, en especial con la noción de conocimiento científico objetivo y con el interés por el desarrollo industrial. El afán por adquirir este tipo de productos fotográficos convirtió la comercialización de vistas en una actividad muy rentable. Como producto comercial, las vistas intentaban complacer a un público amplio y diverso para quienes el autor no era un elemento preponderante para su consumo; a diferencia del retrato, que busca complacer a un cliente definido, en el caso de las vistas este consumidor se vuelve genérico y más variado [Córdova 2000: 26].

Como consecuencia, la creación de vistas en el siglo XIX requería generar fotografías con un criterio de calidad en el proceso de manufactura que involucra la participación de varias personas, con el objetivo de lograr una amplia comercialización. En este periodo de la tecnología fotográfica, la elaboración de fotografías implicaba la participación de un amplio equipo en las diferentes etapas de su realización, lo cual determinó que los fotógrafos adquieran el esquema de trabajo de la empresa. Usualmente, las compañías fotográficas decimonónicas estaban formadas de un director, quien la administraba y establecía los parámetros creativos; un equipo de fotógrafos, encargados de las tomas, su procesado y de su impresión final; y un grupo de personas encargadas de otras actividades durante el registro *in situ*, como el traslado del equipo [Carreón *et al.* 2013]. En la actualidad sólo se conoce el nombre de quien dirigía la empresa y que, en diversas investigaciones de fotografía, se ha considerado como el fotógrafo creador de las imágenes; esto debido a que la presencia de un nombre en los objetos fotográficos frecuentemente se piensa que es la firma del autor.

Las vistas eran comercializadas como compilaciones de imágenes, generalmente organizadas en entregas coleccionables denominadas series, que son agrupaciones de imágenes asociadas con un tema específico. Cada empresa fotográfica solía promover la venta de sus series en la prensa nacional y en los anuncios publicados dentro de las guías de viaje. Estas compañías le asignaban un título a cada colección e imprimían de forma individual sus vistas para venderlas por separado.

A partir de la revisión de las investigaciones sobre fotografía en México es posible establecer la preponderancia de los trabajos monográficos sobre un fotógrafo en específico; la mayor parte de estas investigaciones se plantean desde un mismo enfoque de la historia del arte. Por ello, en los primeros trabajos sobre fotografía mexicana se intenta hacer, por un lado, un reconocimiento de la evolución de esta práctica asociada a los géneros pictóricos y, por otro, rescatar la biografía de fotógrafos de los que se conoce su producción fotográfica para determinar el carácter de sus obras como huella de su obra artística.² De forma generalizada, en estos estudios relativos a la fotografía mexicana se ha observado que los espacios y las actividades capturados en las vistas del país se repiten constantemente. Esta característica de las vistas decimonónicas ha provocado confusiones respecto a la atribución de autorías de ciertas tomas, las cuales sólo basaron su análisis en la imagen y dejaron de lado la materialidad, por lo tanto, la factura característica de cada empresa fotográfica.³

En específico, sobre fotografía estereoscópica destaca el texto de Córdova [2000] enfocado en los contextos de circulación que ésta puede tener, aunque el presente estudio tampoco escapa a la práctica de enumerar a los principales exponentes de la técnica, sin llegar a considerarlos como artistas. No obstante, desde los primeros trabajos de historia general de la fotografía en México se menciona este tipo de fotografías sin ahondar en ello [Meyer 1978; Debroise 1994; Casanova 2005]. En estos estudios se difunde la idea de que dichos registros fotográficos fueron realizados exclusivamente por fotógrafos viajeros de otros países, además, suele usarse el término de paisaje para referirse al registro fotográfico del entorno natural, término empleado para designar un género pictórico. Aunque desde 1989 comienza a emplearse el concepto de vistas para designar este tipo de imágenes [Casanova *et al.* 1989], como se conocían en el siglo XIX, suelen continuar las referencias al paisaje.

El interés del presente trabajo se centra en un corpus total de 370 de vistas estereoscópicas sobre México del siglo XIX, el cual se ha dividido en tres grupos que ostentan las mismas imágenes, pero que en un conjunto presentan diferentes particularidades materiales; para su análisis se pro-

² Estas investigaciones se relacionan con el planteamiento de Vasari, quien explica la biografía de los artistas con relación a las obras que ejecutaron para definir el estilo característico de cada uno de ellos [Vasari 1550]. Véanse Camacho [2008], Canales [1980], Gutiérrez [2012], Malagón [2012], Massé [1998], Montellano [1994], Negrete [2006].

³ Sobre el tema de las atribuciones autorales basados en la materialidad de las producciones fotográficas, véanse Carreón y Valencia [2016].

puso el estudio comparativo de estos bienes fotográficos concebidos como objetos imagéticos.⁴

En esta investigación se afianza la perspectiva de la cultura visual que comienza en un área fuera de lo artístico y lo estético, dentro de las experiencias y formas visuales no mediadas o inmediatas a lo que no se presta atención en otras disciplinas. Resulta indispensable, en este enfoque, privilegiar el significado cultural y social de los objetos imagéticos, más allá de su valor artístico; donde la materialidad de las imágenes hace referencia a un tipo de conocimiento comprometido por las actitudes y valores implicados en su producción, de forma que cada objeto imagético contribuye a estructurar el entorno cultural y social donde está localizado. Es necesario señalar que la materia que hace posible la existencia de la imagen expresa diversas formas de producción que conllevan a formas precisas de representar y que dicha representación expresa una forma de ver.

Por lo tanto, en este trabajo se propone que los distintos aspectos que implican la materialidad de la fotografía se deben articular y contextualizar para generar explicaciones a partir de su uso. Como resultado, se plantea un acercamiento distinto a las series de vistas estereoscópicas. Por una parte, se establece el espacio discursivo en que circularon las imágenes a estudiar, ya que de éste se deriva la información que transmite y los términos aplicables a su interpretación por parte de las personas a quienes se dirigió inicialmente [Krauss 1985: 145-163], y por otra, se sustenta el análisis en la noción de figura, propuesto por Bozal para referirse a todos aquellos objetos que poseen un significado y que se articulan con otras figuras [Bozal 1987: 21].

Ambos conceptos, espacio discursivo y figura, están estrechamente relacionados. El término de figura hace alusión a un punto de vista en particular, donde se identifica al objeto como parte de un campo determinado, es decir, que corresponde a una forma específica de entenderlo y valorarlo, un modo diferente de mirar ese objeto. De esta forma, figura y significación implican la posición y la orientación de un sujeto, que no son personales ni arbitrarias debido a que están determinados por su horizonte⁵ y por el espacio discursivo. Esta configuración se adquiere consciente e inconscien-

⁴ Término utilizado para referirse a cualquier tipo de documento que se caracterice por portar una imagen, que hace énfasis en toda su materialidad, no sólo en su efigie [Aguayo *et al.* 2012: 8].

⁵ Para Bozal, el horizonte hace referencia a las convenciones comunes a un grupo social, figuras con las que es posible contrastar o relacionar una figura determinada [Bozal 1987: 28-36].

temente por medio de la percepción cotidiana, que selecciona las cosas y las articula con otras del mismo horizonte en que se colocan.

Las vistas estereoscópicas del siglo XIX no pertenecen al campo de las obras de arte sino a un horizonte de producción a gran escala dentro de las relaciones comerciales de la época; en concreto, las personas que adquirirían este tipo de vistas no apreciaban sus imágenes por sus atributos estéticos, también las poseían en estimación porque significaban para ellos los vínculos culturales, sociales y económicos que tenían, como el gusto y la posibilidad por viajar, el conocimiento de la diversidad mundial y la facultad de invertir en la producción industrial.

En correspondencia con la finalidad comercial de la elaboración de las vistas estereoscópicas en el siglo XIX se ha optado por el uso del concepto de empresa o casa fotográfica, en contraposición a la conceptualización simple del fotógrafo como autor-creador. Previamente se mencionó que la autoría en una vista fotográfica en esta época no dependía sólo de quién realiza la toma, más aún en imágenes que se enfocan hacia una distribución masiva. De la misma manera, se indicó que en la mayoría de los trabajos sobre historia de la fotografía, únicamente se reconoce el nombre de quien dirigía este tipo de empresas como el fotógrafo creador de una determinada obra.

A partir de los intereses comerciales de las compañías fotográficas que producían vistas estereoscópicas, se retoma la categoría de repetición propuesta por Calabrese [1989] para el estudio de los productos culturales derivados de la industria, es decir, desde de la reproductibilidad técnica y estética de las estructuras. Este autor establece el término de repetición con base en los intereses que presentan los consumidores, no los productores o creadores, quienes seleccionan determinados aspectos que se reproducen en diferentes formas [Calabrese 1989: 44-63]. Es pertinente aclarar que el concepto de repetición aplicado en las imágenes analizadas no se relaciona nada más con la noción utilizada en la industrialización como un modo de producción por medio de una matriz única (negativo), lo que coincide con la manera de elaboración de vistas fotográficas, sino también con la idea de repetición como mecanismo estructural de generación de propuestas y con la repetición como condición de consumo por parte del público de los productos de comunicación.

2. UN CATÁLOGO DE VISTAS ESTEREOSCÓPICAS

La colección de Fotografía Estereoscópica, resguardada como parte del acervo de la FN-INAH, conserva un grupo de tarjetas con fotografías estereoscópicas que comparten características materiales, por lo que en esta

investigación se considera este conjunto como un catálogo de vistas, debido a que presentan una relación ordenada numéricamente con un criterio geográfico.

En primer lugar, es necesario precisar que la colección de Fotografía Estereoscópica es una agrupación de 1 241 tarjetas con vistas estereoscópicas que se realizó internamente en la FN-INAH como parte de las actividades de este archivo fotográfico, con la finalidad de reunir y facilitar la consulta y el estudio de este tipo de imágenes. Anteriormente, estas vistas se encontraban dispersas en varias colecciones de la FN-INAH, en la actualidad se desconoce su origen de procedencia, condición que hace posible la existencia de más tarjetas de este primer conjunto, albergadas en otras colecciones del acervo. A continuación, se describen las características del conjunto de 55 objetos fotográficos que fundamentan el presente estudio.

Este catálogo de vistas estereoscópicas está integrado por 55 tarjetas de cartón de 17.6 x 8.6 cm (con una variante de +/- 1 mm) y 1 mm de espesor; tienen entre dos y ocho orificios en uno o los dos márgenes laterales, los cuales presentan evidencias de que fueron utilizados para congregar las tarjetas. En 28 tarjetas el cartón es de color amarillo, en 16 es de color salmón (rosa anaranjado) y en 11 el cartón es rosa en una cara y naranja en la otra. Cada tarjeta presenta dos pares de vistas estereoscópicas, uno de cada lado; por tanto, este grupo está conformado por 110 imágenes. Todos los registros fueron impresos en papel albuminado; las dos imágenes que integran una vista estereoscópica fueron hechas por separado, cada una tiene medidas promedio de 7.4 x 7.9 cm. (foto 1).





Foto 1. Anverso y reverso de una tarjeta del catálogo de vistas, es posible observar los orificios utilizados para congregar las tarjetas (“209 San Miguel Allende. Plaza” y “210 Sn Miguel Allende. Baños del Chorro”). Fuente: SECRETARÍA DE CULTURA- INAH-MEX, No. Inv. 427623 y 427624. “Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

Todos los pares están numerados en la esquina inferior izquierda de la primera imagen, los números fueron inscritos desde el negativo por medio de un método aditivo, por lo que se ven blancos en las copias positivas⁶ (foto 2). El número menor encontrado en estos 110 registros fotográficos es 22 y el mayor es 224. Suponiendo que el total de vistas corresponde al número mayor hallado, este catálogo estaría conformado por 224 imágenes estereoscópicas, por lo que faltaría por conocer o ubicar 57 tarjetas, es decir 114 tomas.

⁶ Las inscripciones en los negativos pueden realizarse por medio de dos técnicas: aditivas o sustractivas. La primera se refiere a la aplicación de algún material como pigmentos, barnices o tintas; la segunda se relaciona con la reducción o la eliminación de densidad por medio de objetos punzocortantes como navajas, bisturís o agujas [Herrera 2011: 126]. Las técnicas aditivas generan textos blancos o claros, mientras que las técnicas sustractivas producen inscripciones más oscuras o negras.



Foto 2. Vista general y detalle de la numeración presente en cada par estereoscópico ("195 Durango. Cº del mesón").

Fuente: SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MEX, No. Inv. 426419. "Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

Además, casi todas las vistas están rotuladas en el margen inferior del segundo par, este título está inscrito a mano con tinta negra y está conformado por la denominación del lugar registrado, precedido de la localidad donde se ubica (foto 3). En lo que hasta ahora se conoce de este catálogo, las fotografías registran ocho estados de la República Mexicana.

De acuerdo con la secuencia que presenta esta serie, las entidades fotografiadas son: Distrito Federal, Guanajuato, Puebla, Querétaro, Jalisco, Aguascalientes, Zacatecas y Durango; es el registro más amplio, realizado en el estado de Guanajuato. en su mayoría, este catálogo contiene vistas urbanas, principalmente registros arquitectónicos, aunque también existen algunos registros del entorno natural.



Foto 3. Vista general y detalle del título asignado a cada par estereoscópico (“133 Guanajuato. C.e de Sopeña”). Fuente: SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MEX, No. Inv. 426638. “Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

3. “VISTAS FOTOGRÁFICAS DE LA REPÚBLICA MEXICANA” POR FLAVIANO MUNGUÍA

La serie fotográfica titulada “Vistas fotográficas de la República Mexicana” es un conjunto de fotografías estereoscópicas sobre México producidas y comercializadas por Flaviano Munguía en el siglo XIX. Varios de estos ejemplares se conservan en la FN-INAH y en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos (LC, por sus siglas en inglés).

En el presente texto sólo se han considerado el análisis de las vistas de esta serie encontradas en la FN-INAH, debido a que las resguardadas en la LC no han sido catalogadas ni digitalizadas por esta institución. A continuación, se describen los rasgos distintivos de dichos bienes.

En el acervo de la FN-INAH se han localizado un total de 24 tarjetas estereoscópicas asociadas a la casa fotográfica de Flaviano Munguía. En la actualidad 19 de ellas forman parte de la colección Fotografía Estereoscópica y las otras cinco pertenecen a la colección Felipe Teixidor. Estos objetos fotográficos tienen como característica principal un sello estampado con

tinta negra al reverso del soporte secundario de cartón con el título de la serie (“Vistas fotográficas de la República Mexicana”), el nombre de Flaviano Munguía y su dirección (Calle de la Merced No.8, México). Asimismo, este grupo de pares estereoscópicos impresos en papel albuminado están adheridos sobre tarjetas de cartón de 17.6 x 8.6 cm (con una variante de +/- 1 mm) y 1 mm de espesor. En 16 tarjetas el cartón es de color amarillo, en cinco es de color lila y en tres, el cartón es rosa, en una cara y naranja en la otra. Las dos imágenes que integran una vista estereoscópica de este grupo fueron impresas por separado, cada una tiene medidas promedio de 7.4 x 7.9 cm (foto 4).

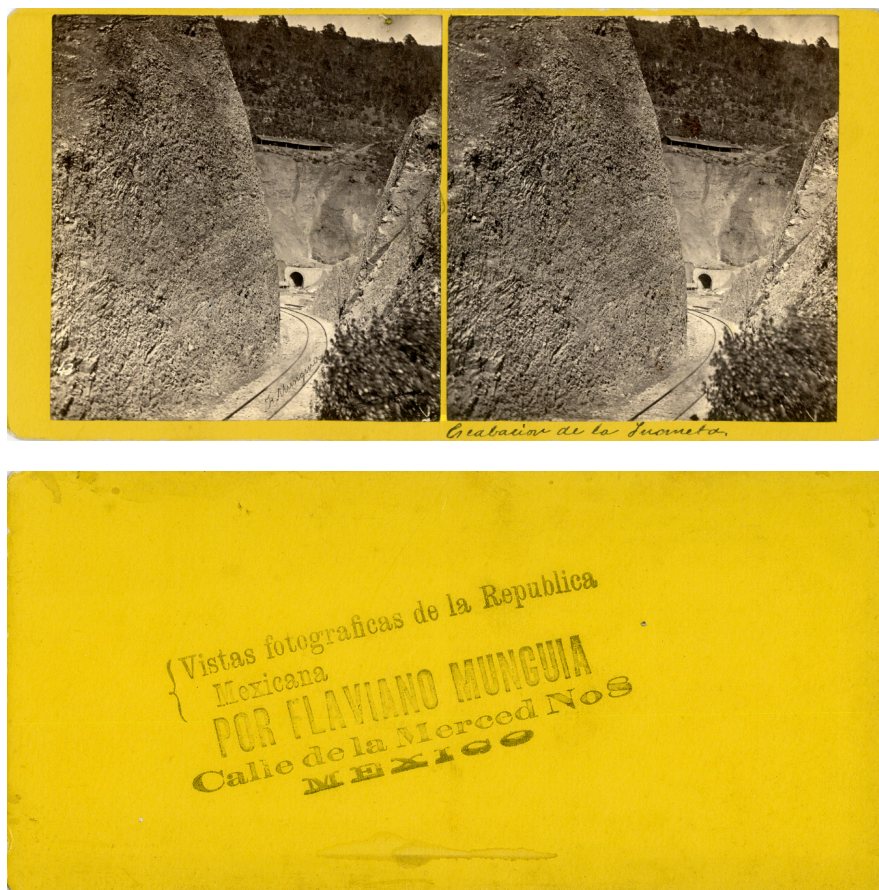


Foto 4. Anverso y reverso de una tarjeta de la serie “Vistas fotográficas de la República Mexicana” por Flaviano Munguía (“F Munguía Excavación de la Juaneta”). Fuente: SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MEX, No. Inv. 464510. “Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

Gran parte de estas fotografías están numeradas en la esquina inferior izquierda de la primera imagen, los números fueron inscritos desde el negativo, por medio de una técnica aditiva, por lo que se ven blancos en las copias positivas. El número menor encontrado en estos registros fotográficos es 93 y el mayor es 327. Además, estas imágenes presentan la firma F. Munguía, realizada en la matriz con sustractivos, por tanto, este texto se observa en tono oscuro en las impresiones. Algunas de estas vistas tienen inscripciones en el margen inferior del segundo par, este título está inscrito a mano con tinta negra (foto 5).



Facónutaro. C. de las Cumbres.



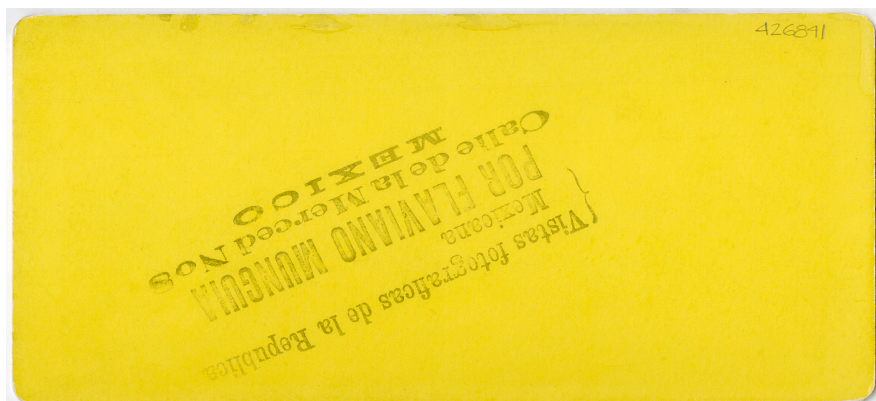
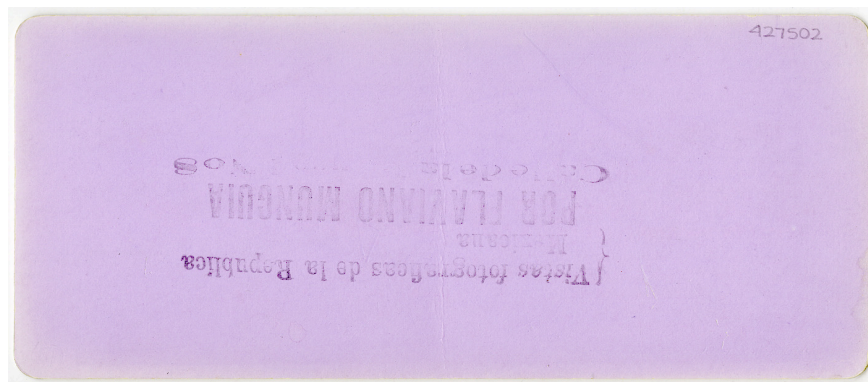


Foto 5. Vista general y detalle de las inscripciones presentes en algunas vistas de la serie “Vistas fotográficas de la República Mexicana” (“269 F. Munguía Tacámbaro. C. de las Cumbres”). Fuente: SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MEX, No. Inv. 426841. “Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

Por otro lado, se identificó un grupo de otras 32 tarjetas con vistas estereoscópicas que presentan las mismas características materiales de los soportes secundarios (tamaño, color y espesor) que los bienes reconocidos como parte de las “Vistas fotográficas de la República Mexicana”. Además, una de las imágenes que ostenta este conjunto (No. Inv. 426856) coincide con el par estereoscópico identificado con el número 195 de esta misma serie (No. Inv. 427502). Estas tarjetas presentan una forma diferente de identificación que consiste en un texto manuscrito en tinta negra al reverso de ésta, conformado por la denominación del lugar registrado, antecedido de la localidad donde se ubica. En este trabajo, se considera que estos 32 objetos fotográficos forman parte de la empresa Flaviano Munguía debido a que coinciden en varios rasgos físicos e imagéticos. Por tanto, la producción identificada como parte de las “Vistas fotográficas de la República Mexicana” está conformada por un total de 56 tarjetas estereoscópicas (foto 6).



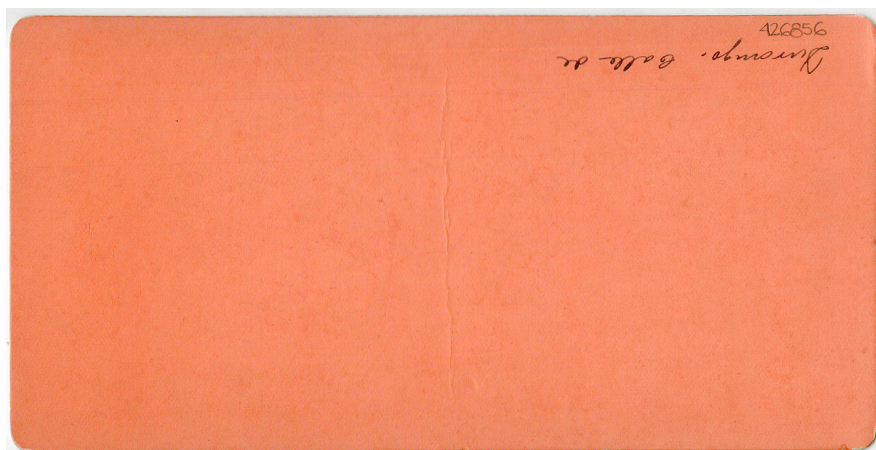


Foto 6. Anverso y reverso de los dos ejemplares hallados del número 195 de la serie "Vistas fotográficas de la República Mexicana" ("195 Munguía" y "Durango. Calle de"). Fuente: SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MEX, No. Inv. 427502 y 426856. "Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

4. "VISTAS MEXICANAS" POR F. HALS

La serie fotográfica titulada "Vistas mexicanas" es un grupo de fotografías estereoscópicas sobre México producidas y comercializadas por F. Hals en el siglo XIX. En este estudio se considera únicamente el examen de los ejemplares que se conservan en la FN-INAH, debido a que es el único acervo donde se han localizado piezas de esta producción. A continuación, se describen los rasgos distintivos de las tarjetas fotográficas.

En la FN-INAH se han localizado un total de 82 tarjetas estereoscópicas realizadas por la casa fotográfica de F. Hals. Hasta el día de hoy, todas ellas forman parte de la colección Fotografía Estereoscópica. Estos objetos fotográficos tienen como característica principal una impresión litográfica con tinta negra al reverso del soporte secundario de cartón. Al centro de la impresión se encuentra el título de la serie ("Vistas mexicanas"), debajo se encuentra el grabado de un águila con una serpiente en el pico parada sobre una roca y, abajo, la leyenda: por F. Hals. En la esquina inferior izquierda se lee, también en impresión litográfica: "Litógrafo de C Adler, Hamburgo".

Este grupo de pares estereoscópicos impresos en papel albuminado están adheridos sobre tarjetas de cartón de 17.3 x 8.5 cm (con una variante de +/- 1 mm) y 0.5 mm de espesor. En todas las tarjetas el cartón es de color

ocre claro. Las dos imágenes que integran una vista estereoscópica de este grupo fueron impresas por separado, cada una tiene medidas promedio de 7.3 x 8 cm. Gran parte de estas fotografías están rotuladas en el margen inferior del reverso, entre el texto y el dibujo central, y la leyenda inferior; las inscripciones están hechas a mano con tinta sepia y están integradas por la denominación del lugar registrado, antecedido de la localidad donde se ubica (foto 7).



Foto 7. Anverso y reverso de una tarjeta de la serie "Vistas mexicanas" por F. Hals ("Sn Miguel de Allende. baños del chorro"). Fuente: SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MEX, No. Inv. 427631. "Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

También se identificó otro grupo de 177 tarjetas con vistas estereoscópicas que presentan características materiales similares a las realizadas por Hals y ostentan las mismas imágenes. Los soportes secundarios tienen medidas y grosor iguales a la serie “Vistas mexicanas” pero pueden ser de color blanco en ambos lados, incluso hay cartones naranja o amarillo en el anverso y crema (amarillo anaranjado muy claro) al reverso. Además, estas tarjetas presentan la misma forma de identificación que consiste en un texto manuscrito en tinta sepia al reverso, conformado por la denominación del lugar registrado, antecedido de la localidad donde se ubica (foto 8). En dicho estudio se considera que estos objetos forman parte de la producción fotográfica de la empresa F. Hals, debido a que coinciden en varias cualidades físicas e imagéticas. Por tanto, el total de tarjetas estereoscópicas identificadas en este trabajo como parte de las “Vistas mexicanas” es de 259.



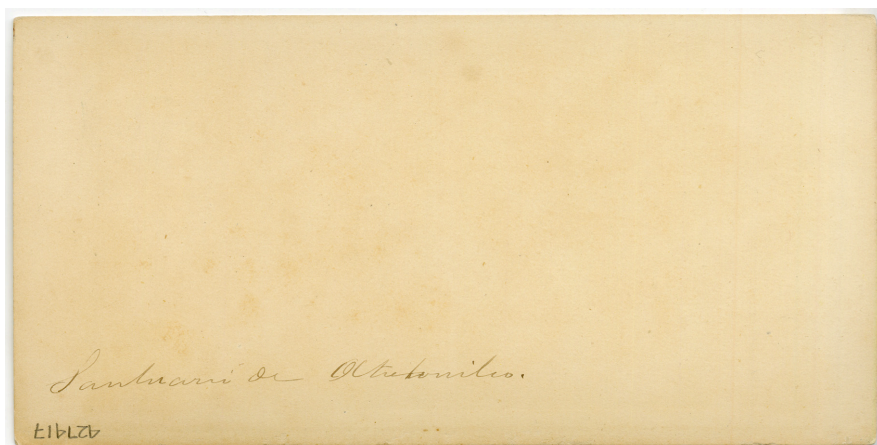


Foto 8. Anverso y reverso de dos ejemplares hallados con una misma imagen de la serie "Vistas mexicanas" ("Santuario de Atotonilco el alto" y "Santuario de Atotonilco."). Fuente: SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MEX, No. Inv. 427596 y 427417. "Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia".

5. MISMAS IMÁGENES, PRODUCCIONES DIFERENTES

A partir de confrontar las características de estos tres grupos de tarjetas con vistas estereoscópicas es posible identificar que varias de las imágenes están presentes en todos ellos y que hay varias copias de ciertas tomas. No obstante, debido a que los rasgos materiales no son iguales entre las tres

agrupaciones, se considera que estas series tienen como origen un mismo conjunto de tomas, realizadas por una única casa fotográfica pero que fueron elaboradas en diversos tiempos y por diferentes empresas fotográficas.

La producción de tarjetas con vistas estereoscópicas siguió estándares muy similares, como tamaño de soporte secundario y distancia entre los pares de imágenes, debido a que todas debían poder observarse por medio de los visores estereoscópicos que produjeron diversas compañías. Sin embargo, también presentan diferencias materiales entre las distintas empresas que comercializaron este tipo de productos fotográficos, como el espesor y el color de los cartones, la conformación sintáctica de los textos que acompañan la imagen, la técnica y el color de las inscripciones, la forma de imprimir las imágenes fotográficas, las características del papel fotográfico, entre otras. Estas particularidades son evidentes al observar detenidamente las colecciones de fotografía estereoscópica que se resguardan en diferentes acervos del mundo.

A partir de la comparación del corpus de este trabajo, se verificó que los grupos que comparten más características materiales son el catálogo de vistas estereoscópicas y la producción de la empresa de Flaviano Munguía, asociada con la serie denominada “Vistas fotográficas de la República Mexicana”. Ambos conjuntos tienen soportes secundarios de las mismas medidas y grosor; además, presentan colores llamativos. Casi todas las vistas de las series se encuentran numeradas desde el negativo y presentan un título inscrito en el soporte secundario que coincide en aludir la localidad y la denominación del lugar registrado; asimismo, comparten caligrafía y tipo de tinta (fotos 1 a 6).

Con base en la materialidad de estos objetos fotográficos se afirma que las 55 tarjetas del catálogo de vistas estereoscópicas y las 24 fotografías, que presentan el sello de la empresa Flaviano Munguía, fueron elaboradas por la misma casa fotográfica y durante igual temporalidad.⁷ Pero, las 32 vistas vinculadas a la empresa de Munguía, que carecen de datos de identificación, corresponden a una factura de otro periodo; ya que en ellas se omite el número de serie y se modifica la caligrafía y la tinta de las inscripciones, que mantienen la sintaxis del texto.⁸ A pesar de estas diferencias, no existen

⁷ Como ejemplo se pueden comparar las siguientes tarjetas estereoscópicas: 93, Calle de Belén, No. Inv. 426888 y 426987; 171, Fresnillo, No. Inv. 426371 y 426545; 177, Fresnillo. Parroquia, No. Inv. 426574, 426572 y 427156.

⁸ A manera de muestra, se pueden confrontar las siguientes vistas estereoscópicas: 110, Silao. Cerro del Cubilete, No. Inv. 427550 y 426991; 144, Lagos, No. Inv. 426969, 426631 y 427546; 149, Lagos. Interior de la Parroquia, No. Inv. 427400 y 427247; 152, Aguascalientes. Ce de la Cárcel, No. Inv. 426435 y 427618; 154, Aguascalientes, Ce. del Obrador,

evidencias que puedan aclarar cuál producción fue realizada primero. Es probable que las tarjetas que presentan menor información sean las que se hayan elaborado primero y que, más adelante, cuando la casa fotográfica contó con más recursos o cuando se amplió su capacidad de venta, la factura de sus productos fotográficos se haya complejizado, con el objetivo de distinguir su mercancía de otras presentes en el mercado fotográfico. Aunque esto es una hipótesis.

Por otro lado, en cuanto a la materialidad del grupo de tarjetas estereoscópicas, vinculadas a la empresa F. Hals, estos objetos fotográficos coinciden con el tamaño, espesor y color de sus soportes secundarios; de hecho, todas estas vistas están rotuladas al reverso con el mismo tipo de tinta, de caligrafía y de sintaxis (fotos 7 y 8).

Al igual que en el caso de las tarjetas realizadas por la empresa de Munguía, se determinó que existen dos distintas temporalidades de elaboración en las vistas de Hals. A partir de las características físicas de estos objetos fotográficos, se observó que la principal diferencia entre ambas producciones es el tipo de soporte secundario. Sobre los simples cartones de color destacan aquellos que presentan una impresión litográfica con la imagen propia de la casa fotográfica (foto 7). Este tipo de soportes implica una proyección de la cantidad y la calidad de los productos fotográficos, que la empresa pondría a la venta, determinada por el impacto que se desea tener en el mercado comercial, no sólo por la virtud de sus fotografías sino por el renombre de la casa fotográfica. De hecho, la cantidad de tarjetas estereoscópicas que se encontraron creadas por Hals (259) es mayor a la producción de Munguía (111). En este caso, tampoco se cuenta con elementos que permita definir el orden en que fueron realizadas los dos tipos de producciones de la compañía de Hals.

Acerca de las similitudes de las series analizadas, se puede verificar que los tamaños de las vistas, producidas por las casas de Flaviano Munguía y de F. Hals, son muy similares, ya que debían ajustarse a los distintos modelos de visores estereoscópicos; sin embargo, los cartones de estas empresas varían en grosor.

También resalta que ambas casas fotográficas inscriben en español la identificación del lugar que registran sus vistas, sin importar que una de éstas sea de origen nacional y otra de procedencia extranjera, situación que indica que las dos empresas realizaron sus series de vistas estereoscópicas,

No. Inv. 426431y 426429; 160, Zacatecas, Ce. del Gorrero, No. Inv. 426973, 427641 y 427645; 166, Zacatecas, Alameda, No. Inv. 427636 y 427032; 199, Durango, Casa de moneda, No. Inv. 426421, 426414 y 427370.

pensando en el mercado de habla hispana para la adquisición de sus productos fotográficos. Por otro lado, la conformación de los textos es similar en ambos casos, es decir, la denominación del lugar registrado, antecedido de la localidad donde se ubica; no obstante, el título presenta algunas variaciones entre la producción de las dos casas fotográficas.⁹ Las variantes en los textos permiten distinguir rasgos particulares de cada casa fotográfica. Uno de los cambios más sutiles en las inscripciones son las abreviaturas que presentan los textos de Hals, en especial el nombre de lugares, por ejemplo, para referirse a Guanajuato, la empresa Hals. escribe: Guanaj¹⁰; mientras que en la empresa de Munguía se expresa el nombre completo.

Las discrepancias más importantes entre ambas casas fotográficas se encuentran en la forma de identificar su producción y en la manera de organizar sus fotografías.

Para el reconocimiento de los productos de la empresa Munguía, esta empresa optó por estampar, con un sello entintado, sus datos al reverso de las tarjetas, que incorporaba su dirección. Al parecer, la decisión fue tomada después de que esta casa ya había adquirido determinada cantidad de cartones de colores llamativos, debido a que este tipo de soportes secundarios permanece a lo largo de diferentes lapsos de producción y en algunos aparece el sello mientras que en otros no. En cuanto a la empresa de Hals, eligió comprar cartones con un diseño gráfico más elaborado, impreso en litografía, la cual incluía una imagen que puede asociarse visualmente a sus productos fotográficos. La alternativa de colocar información en los soportes secundarios, por medio de un sello, tendría menor costo que la adquisición de cartones con un proyecto litográfico, creado específicamente para una casa fotográfica. Además, la opción del estampado con sello permite aprovechar los cartones que se tengan e integrar a ellos la identificación de la empresa que ofrece las vistas fotográficas.

⁹ Tal situación se puede verificar si se cotejan las siguientes tarjetas estereoscópicas: 32, Guanajuato. El jardín, No. Inv. 426975 y Guanaj¹⁰ Jardín de la Union, No. Inv. 427222; 79, Guanajuato, Calle del ensayo, No. Inv. 426639 y Guanajuato, Plazuela de los ángeles, No. Inv. 427074; 101, Guanajuato, Hotel del Comercio, No. Inv. 426980 y Guanajuato, Antiguo Hotel del comercio, No. Inv. 427067; 103, Guanajuato, Combento de Sn Diego, No. Inv. 426622 y Guanajuato, Sn Diego, No. Inv. 426622; 126, Guanajuato, El Panteon, No. Inv. 426970 y Guanajuato, Ynterior del Panteon. No. Inv. 426985; 137, Guanajuato, Cerro de la bufa, No. Inv. 426498 y Alrededores de Guanajuato y cerro de la Bufo, No. Inv. 427070; 206, Sn. Miguel Allende, Plaza, No. Inv. 426418 y Sn Miguel Allende, Plaza Principal, No. Inv. 426552; 213, Sn Miguel de Allende, Sn Francisco, No. Inv. 426624, S.M. de Allende, Convento de Sn Francisco, No. Inv. 426556 y S.M. de Allende, Torre del convento de Sn Francisco, No. Inv. 426547.

La principal diferencia conceptual sobre la conformación de una serie fotográfica estriba la forma en que este producto comercial se presenta a los posibles consumidores. Sobresale que la colección denominada “Vistas fotográficas de la República Mexicana” de Munguía está organizada numéricamente, lo que implica una propuesta del recorrido visual, que muestra estas fotografías, ordenada a partir de la visión que tiene esta compañía sobre cómo ver la secuencia de imágenes de México que comercializa. En tanto que la recopilación de fotografías nombrada “Vistas mexicanas”, de Hals, no fue concebida con una sucesión específica para su apreciación.

Cabe mencionar que, aunque en las vistas comercializadas por las dos casas fotográficas estudiadas, se repiten varias imágenes, existen una cantidad importante de fotografías que no coinciden en ambas colecciones. En cuanto a las convergencias, las vistas que aparecen repetidamente en las producciones de Munguía y de Hals están las que registran diferentes aspectos de las poblaciones de Guanajuato, San Miguel de Allende, Dolores Hidalgo y Zacatecas. Acerca de las discrepancias, la serie conformada por la empresa de Munguía también incluye vistas de la villa de Guadalupe, de las ciudades de Puebla, Querétaro, Celaya, Silao, León, Lagos, Aguascalientes, Fresnillo, Sombrerete y Durango. Sobre las tomas que incorpora Hals a su serie, únicamente está el registro de Colima.

En este punto, es importante retomar que se halló un mayor número de tarjetas estereoscópicas vinculadas a la empresa de Hals. En este grupo de fotografías el registro de lugares es más limitado que en el caso de la empresa de Munguía. Sin embargo, se encontraron varios ejemplares de una misma toma, por ello es que existen más objetos elaborados por Hals, por ejemplo, de las imágenes caracterizada como “Sn. Miguel de Allende Baños de Chorro” y “Sn Miguel de Allende. La Parroquia” se identificaron siete copias de cada una.¹⁰ En tanto que, de la serie de Munguía, de las vistas que más impresiones se encontraron, sólo hay tres ejemplares: “Lagos”, “Zacatecas. Ce. del Gorrero” y “Fresnillo. Parroquia”.¹¹

Sobre las casas fotográficas aquí estudiadas se tiene poca información. Se encontró que Casanova y Konzevik [2006: 271] hacen una mención sobre el fotógrafo que realizó la fotografía estereoscópica del retrato de Hidalgo (No. Inv. 426751), que se publica como parte del mismo texto; estas investi-

¹⁰ Sn. Miguel de Allende Baños de Chorro, No. Inv. 426548, 426550, 426557, 426558, 426563, 427631 y 427289; Sn Miguel de Allende, La Parroquia, No. Inv. 426551, 426560, 426608, 426579, 426593, 427591 y 427609.

¹¹ Lagos, No. Inv. 426969, 426631 y 427546; Zacatecas, Ce. del Gorrero, No. Inv. 426973, 427641 y 427645; Fresnillo, Parroquia, No. Inv. 426574, 426572 y 427156.

gadoras afirman que Frederick Hafs, descrito como un fotógrafo austriaco activo en Colima, Jalisco y Guanajuato entre los años 1860 a 1870, es el autor de dicha imagen. Sin embargo, en el presente estudio se piensa que la tipografía usada en la impresión litográfica de la empresa que aquí se ha denominado F. Hals, se ha confundido con Hafs desde el primer texto académico sobre historia de fotografía en México, que incluye una imagen de sus vistas y menciona otras [Meyer 1978: 43 y 109]. Esta consideración se sustenta en que las imágenes atribuidas a Hafs, que se han publicado, tienen la misma impresión litográfica al reverso del soporte secundario de las vistas estereoscópicas que aquí se presentan como procedentes de la producción de Hals (véanse fotos 7 y 8); aun así, no se ubicaron en la prensa ni en publicaciones de la época anuncios o noticias sobre ninguno de estos apellidos con relación a la casa fotográfica que comercializó la serie titulada “Vistas mexicanas”.

Aunque en los diversos estudios sobre fotografía mexicana que se han publicado a la fecha no se encuentran datos sobre Flaviano Munguía, en varios de ellos se publican tarjetas estereoscópicas vinculadas a su casa fotográfica desde el inicio de los estudios de fotografía en México [Meyer 1978: 55 y 112]. Sólo, se halló el nombre de Flaviano Munguía,¹² asociado a la industria en México. La familia Munguía era dueña de una fábrica de puros y cigarros llamada “La Bola sin Rival” y de la imprenta y fábrica de naipes “El Águila en Guanajuato”. Después de que esta familia se mudara a la ciudad de México, estableciéndose en la calle de la Merced en las casas marcadas con los números 7, 8 y 9, fundan la fábrica de chocolates “La Cubana S.A.” en 1872 [García 2013: 10-17].

A partir de la coincidencia del nombre y la dirección asentada en las vistas estereoscópicas con el lugar de residencia de este personaje es posible inferir que se trata de la misma persona, quien no se dedicó de tiempo completo a la actividad fotográfica. De hecho, a partir de la información vertida en el *Padrón General de los habitantes de la Cuidad de México* de 1882 [GDF 1882: fojas 49v y 50], Flaviano Munguía fue censado junto con varios miembros de su familia como habitantes de los predios ubicados en en la 2ª. Calle de la Merced, al norte en los números 7, 8 y 9, donde además todos declararon tener como patria Guanajuato. En este documento, Flaviano Munguía se identifica como comerciante de profesión. Con esta misma dirección se registraron la fábrica de chocolates “La Cubana”, en los bajos del número 7, y la fábrica de cigarros “La Bola” en los números 8 y 9; ade-

¹² Hijo mayor de Pedro Munguía y Juana García, nacido en Guanajuato y casado con Paula Servín [García 2013: 10-14].

más se identificó un pozo artesiano a la altura de la fábrica de cigarros, que pudo ser fotografiado por el mismo Munguía y aparece en su serie “Vistas fotográficas de la República Mexicana”.¹³

No se encontró información específica referente a la casa fotográfica que creó las tomas iniciales de donde procederían los negativos de cámara,¹⁴ sin embargo, a partir de las evidencias materiales expuestas, en esta investigación se considera que los negativos fueron hechos por la empresa de Flaviano Munguía, aunado a la predominancia de registros hechos en Guanajuato, estado natal de este empresario. Sin embargo, para confirmar esta hipótesis es necesario realizar un estudio más amplio de esta producción, que excede los límites del presente trabajo.

Tampoco se cuenta con evidencia relacionada con la forma en que las dos casas fotográficas compartieron materiales que les permitieron elaborar sus propias colecciones de vistas que incluían las mismas imágenes. De igual forma, no se hallaron datos sobre alguna discrepancia entre estas empresas sobre el hecho de reproducir como propias las mismas tomas fotográficas, como ha sucedido en otros casos de los que se preservan testimonios en la prensa nacional.¹⁵

La ausencia de altercados puede deberse a la existencia de algún tipo de acuerdo para compartir el material fotográfico que permitiera la impresión de las mismas imágenes sin detrimento a la noción de autoría que resultaba intrascendente para la comercialización de vistas durante el siglo XIX. A diferencia de lo que establece el paradigma predominante dentro de las investigaciones sobre fotografía decimonónica que ensalzan la figura del fotógrafo como creador de una obra.

CONCLUSIONES

Considerar las vistas estereoscópicas como evidencias complejas facultó una nueva perspectiva para su estudio, ya que enriqueció el conocimiento de las prácticas fotográficas del siglo XIX y resaltó los valores históricos y tecnológicos de las series de vistas como una unidad documental y cultu-

¹³ No. Inv. 427579 y 464699.

¹⁴ Término utilizado para identificar los objetos fotográficos que se generaron desde la toma indicial, es decir, al momento de colocar la cámara fotográfica frente al referente. Este concepto permite diferenciar estas matrices de aquellas obtenidas a partir el registro de otros objetos fotográficos, conocidos como negativos copia.

¹⁵ Como ejemplo está la inconformidad que presentó C.B. Waite por la venta de copias del retrato de Porfirio Díaz sentado en el sillón presidencial, que hicieron diferentes casas fotográficas y que él reclama como de su propiedad [*El País* 1905: 2].

ral. La complejidad de estos documentos radica en la variedad de aspectos que convergen en su existencia debido a que no son imágenes aisladas sino forman parte de series donde se vinculan con otras fotografías, además, la materialidad que conforma su presencia física aporta información sobre la estructura laboral y social que permitió su producción.

La idea tradicional de incluir la fotografía del siglo XIX dentro del ámbito artístico posiblemente procede desde la misma época que originó estas imágenes. El pensamiento está presente en los anuncios publicados por los fotógrafos, el objetivo era exaltar las cualidades estéticas de las imágenes que ellos registraban para lograr la preferencia del público consumidor de sus servicios. Además, ciertas fotografías retoman algunos elementos presentes en los paisajes pictóricos como su referente visual más cercano. Sin embargo, las vistas estereoscópicas no fueron realizadas para exhibirse en espacios públicos de recreación estética, tampoco como parte de la decoración dentro de las residencias de sus poseedores. En principio, las imágenes fueron adquiridas como recuerdos de viaje, evidencias de realidades geográficamente distantes y culturalmente diferentes, muestra de los recursos naturales presentes en una región o prueba de las condiciones de desarrollo de una nación.

Así, las vistas estereoscópicas sobre México pertenecen a la lógica de los propósitos comerciales que tenían los fotógrafos que dirigían las empresas dedicadas a la venta de fotografías en gran escala. El espacio discursivo de estas representaciones está estructurado a partir del deseo de conocer las características naturales y culturales de lugares considerados, desde el eurocentrismo, lejanos y exóticos en el siglo XIX. De esta forma, las vistas que se repiten en las series que produjeron las compañías de Munguía y de Hals no se contraponen a la noción de autor, derivada del arte, debido a que no pertenecen a dicho espacio discursivo.

Acorde con estos intereses, las casas fotográficas, que comercializaban vistas fotográficas durante el siglo XIX, elaboraban sus productos con base en los intereses de los consumidores, no los de los creadores, por ello, es posible afirmar que para la realización de tomas estereoscópicas lo más importante era el atractivo que éstas tendrían para los posibles compradores y dejar de lado el valor de quién operaba la cámara fotográfica, es decir, del reconocimiento del fotógrafo como creador de una imagen.

La repetición de las mismas imágenes fotográficas en las series de diferentes empresas se relaciona con la variación de un idéntico que alude a productos que parten de un prototipo que se multiplica en situaciones diversas. La decisión de reproducir estas vistas estereoscópicas responde a la preferencia de los compradores por dichas fotografías, que las ubicaba en

el rango de productos de gran interés, es decir, en la significación de ideas utilizadas como modelos. De esta forma, la comercialización de una misma vista, por parte de las dos casas fotográficas estudiadas, obedece a la estética de la repetición, donde el valor de las obras no reside en su unicidad, sino en la actitud de deleite de grupos que eligen determinados bienes reproducibles y les otorgan el rango de “productos de culto” [Calabrese 1989: 45].

HEMEROGRAFÍA

El país

1905 15 de enero: 2.

El siglo XIX

1854 21 de octubre: 3.

1855 11 de marzo: 4.

1858 20 de junio: 4.

REFERENCIAS

Aguayo, Fernando y Lourdes Roca

2012 *Investigación con imágenes. Usos y retos metodológicos*. Instituto Mora. México.

Bozal, Valeriano

1987 *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Visor Distribuciones-Ediciones Antonio Machado. Madrid.

Calabrese, Omar

1989 *La era neobarroca*. Ediciones Cátedra S.A. Madrid.

Camacho, Arturo

2008 *Octaviano de la Mora. Fotógrafo*. El Colegio de Jalisco, Instituto Cultural Cabañas. México.

Canales, Claudia

1980 *Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad, una época*. INAH. México.

Carreón, Daniela y Berenice Valencia

2013 Análisis de la factura y las alteraciones materiales de un grupo de documentos fotográficos sobre México, registrados por la firma William Henry Jackson, en *Panorama de la Conservación del Patrimonio Documental*, Victoria Casado, Roxana Govea y Pilar Tapia (comp.). INAH, ADABI. México.

2016 La fotografía del Distrito Federal 1880-1885, en *Estudios sobre conservación, restauración y museología*, vol. III. ENCRYM. México: 136-150.

Casanova, Rosa

2005 De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890, en *Imaginario y fotografía en México: 1839-1970*. INAH-Lunwerg Editores. México: 3-58.

Casanova, Rosa y Oliver Debroise

1989 *Sobre la superficie bruñida de un espejo*. Fondo de Cultura Económica. México.

Casanova, Rosa y Adriana Konzevik

2006 Fondo Fotografía Estereoscópica, en *Luces sobre México. Catálogo selectivo de la Fototeca Nacional del INAH*. INAH-CONACULTA. México: 270-271.

Córdova, Carlos

2000 *Arqueología de la imagen. México en las vistas estereoscópicas*. Museo de Historia Mexicana. Monterrey.

Debroise, Olivier

1994 *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*. CONACULTA. México.

García Flores-Chapa, María

2013 *Fundación Merced. Historia de un legado*. Fundación Merced. México.

Ginzburg, Carlo

1994 *Mitos, emblemas e indicios*. Editorial Gedisa. Barcelona.

Gobierno del Distrito Federal (GDF)

1882 *Padrón General de los habitantes de la Ciudad de México*. Archivo Histórico de la Ciudad de México, Ayuntamiento, padrones, municipalidad de México, vol. 3429.

Gutiérrez, Ignacio

2012 *Una mirada estadounidense sobre México. William Henry Jackson empresa fotográfica*. INAH. México.

Herrera, Rosina

2011 Técnicas de retoque de negativos fotográficos: historia y conservación. *Pátina*, 16: 125-136.

Jordanova, Ludmilla

2012 *The Look of the Past. Visual and Material Evidence in Historical Practice*. Cambridge University Press. Nueva York.

Krauss, Rosalind

1985 *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial. Madrid.

Malagón, Beatriz

2012 *Winfield Scott: retrato de un fotógrafo norteamericano en el porfiriato*. UAM-Xochimilco. México.

Massé, Patricia

1998 *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*. INAH, Colección Alquimia. México.

Meyer, Eugenia

1978 *Imagen histórica de la fotografía en México.* INAH, SEP. México.

Montellano, Francisco

1994 *C.B. Waite, fotógrafo: una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX.* CONACULTA, Grijalbo. México.

Negrete, Claudia

2006 *Valleto Hermanos. Fotógrafos mexicanos de entresiglo.* IIE- UNAM. México.

Vasari, Giorgio

2005 *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos.* Cátedra Madrid.

RESEÑAS

Vivir con la muerte

Armando Bartra.
Exceso de muerte: de la peste de Atenas a la covid-19.
Fondo de Cultura Económica. México. 2022.

Tania Hélène Campos Thomas*

ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA-INAH

“Lo difícil que se ha vuelto en las sociedades modernas convivir con la muerte” [Sontag 1992. 8]. Armando Bartra abre la puerta a la disertación con esta cita de Susan Sontag, al mismo tiempo conclusión anticipada de su más reciente libro *Exceso de muerte: de la peste de Atenas a la covid-19*, editado en la colección Breviarios del Fondo de Cultura Económica en México [Bartra 2022].

Exceso de muerte... puede verse por su estilo de fácil lectura como un ensayo extenso o, todo lo contrario, como una impecable, concisa y breve reflexión de un tema de enorme magnitud: “La Gran Crisis”, la de la modernidad capitalista puesta entredicho por una “avería sistémica multidimensional”; “*capitalista* porque exhibe la creciente inviabilidad del sistema económico; *estructural* porque remite a lo que subyace; *epocal* porque marca el fin de una etapa histórica; *civilizatoria*, pues anuncia una nueva formación cultural” [Bartra 2022:13].

* tania.camposthomas@gmail.com

Anunciada por el mismo Bartra en 2009, a partir de sus reflexiones sobre la pandemia de influenza AH1N1 [Bartra 2010: 97-98], esta gran crisis se muestra además como “ontológica” en tanto que interpela a la humanidad, no sólo en algunos ámbitos de su existencia, sino “en su ser”: lo sustantivo en vilo, la fragilidad y finitud de la humanidad como especie ante la muerte que se desborda, que se excede.

Con este ensayo, Bartra propone pensar a la pandemia de Covid-19 como una perspectiva con otros momentos en los que la humanidad ha sido puesta en jaque por la enfermedad y su consecuente posibilidad que es la muerte. Se adentra primero en la peste en Atenas hace casi 2 500 años, descrita por Tucídides en *Historia de la guerra del Peloponeso* [Tucídides 1980].

A partir del antiguo texto, Bartra consigue mostrar algunos componentes principales de aquella epidemia que se reconocen también en la causada por el virus Sars-CoV 2: sorpresa, territorialidad de la propagación, universalidad del contagio, impotencia médica, desplazamiento de otras enfermedades, necesidad de describir el padecimiento, desarrollo de resistencias, secuelas físicas y mentales, causas atribuidas, impacto material, impacto social, impacto en la gobernanza, impacto en la solidaridad y respuesta solidaria.

Al asociar, Tucídides, aquella epidemia con el hambre y la guerra, arriba a la premisa de la catástrofe como efecto involuntario de la civilización, que no alcanza a blindarnos frente a la enfermedad: “Se puede ganar una guerra, se puede reordenar una sociedad, se puede restaurar la autoridad de un gobierno, pero a la peste no se le gana [...] porque la enfermedad desafía desde fuera a la ciencia [...], al gobierno [...], a la moral [...] y la religión [...]. Así sucedió en Atenas y con variantes menores así ha venido sucediendo hasta nuestros días” [Bartra 2022: 27].

Si bien, considera Bartra, la enfermedad no es culpa de la barbarie ni de la civilización; como mal social los padecimientos se encuentran en sociedades que no son neutrales frente a ellos: “La enfermedad no es ni ‘justa’ ni ‘injusta’, pero la frecuencia con la que se presenta y la forma en que se padece sí lo son” [Bartra 2022: 37]. La argumentación que sustenta lo antedicho es contundente al revisar el ejemplo de la propagación del VIH, su actual distribución y las consecuencias: el 90% de las muertes por SIDA, desde el inicio de la pandemia han sido en África, 70% de las personas infectadas se encuentran hoy en día en ese mismo continente, de las cuales el 70% son mujeres y la mayoría del total morirá por falta de tratamiento. En este sentido, asegura el filósofo: “Una pandemia es siempre un mal social” [Bartra 2022: 28].

La dimensión social de la enfermedad pone sobre la mesa los debates más álgidos en torno a la ética: la solidaridad humana y sus protagonistas; el personal médico que donde cuerpo y vida a merced de la posibilidad de salvar los de otros; la políticas, las economías, los intentos por debilitar a gobiernos que incomodan, la más que nunca deleznable *realpolitik* que ve la enfermedad como afortunada circunstancia. Para explorar estos ámbitos, Bartra recurre al análisis de una epidemia ficticia, aquella que asola la ciudad mediterránea de Omán a mitad de la década de 1940 y que fue imaginada por Camus en la célebre novela *La peste* [2012].

“Partir del dolor y no de una abstracción ideológica o política es la clave [...] el punto de partida es el dolor y el punto de llegada es el dolor”, insta Bartra desde la consideración de que la enfermedad y la inminencia de la muerte, incluso cuando la amenaza sea a la humanidad entera, son experiencias propias cuyo anclaje es, en primera instancia, el cuerpo como campo de batalla en el que, a la manera de Camus, debe lucharse aunque lo único que pueda obtenerse sean “victorias provisionales”; donde tiene lugar la rendición ante la “derrota anunciada” como la que asume Virginia Woolf [2019], o la ascunción de quien sobrevive, un “cantor para que se lamenta”, como plantea Katherine Ann Porter [1964], pues “sólo para los vivos la muerte es muerte” [Bartra 2022: 53].

Cuando la muerte asola masivamente, como sucede con las epidemias, incluso cuando son las de un mundo globalizado que las convierte en pandemias, la desgracia se vuelve inasible para humanos a los que rebasa en tamaño, sobre todo en posibilidades: “Lo que fenece no es alguien entrañable, sino un mundo, un modo de vida”. Para pensar la muerte como experiencia colectiva, Bartra acude al *Diario del año de la peste* que escribió en 1722 Daniel Defoe [2006] sobre la epidemia que devastó en 1665 en Londres: “No a unas cuantas vidas sino a un microcosmos íntegro, toda una civilización” [Bartra 2022: 58]. Aunque, como narra decepcionado Defoe, una vez pasado el terror se vuelve al cauce de lo habitual, de la catástrofe “lo que salva es hacer comunidad” [Bartra 2022: 61].

Podría Bartra poner fin a sus disertaciones con esa frase alentadora y optimista que se encuentra en el quinto capítulo, pero él está lejos de ser complaciente y la humanidad suele dar más giros de los necesarios antes de encontrar —cuando encuentra— los modos que le permiten la supervivencia: tácticas de evasión sobre las que se pronunció sin concesiones, en los primeros años del decenio de 1990, Susan Sontag al hablar del cáncer que ella misma padeció. Bartra se apoya en los juicios críticos de la escritora para pronunciarse frente a la evasión que moraliza a la enfermedad y a quienes la padecen: “Quizá podamos enmendarnos individual y colectiva-

mente, pero seguiremos enfermando, seguiremos sufriendo, seguiremos muriendo” [Bartra 2022: 67].

Contagio, artículo sobre la zoonosis —intercambio de patógenos entre diversas especies— de David Quammen, sirve a Bartra para examinar, aunque con brevedad y de manera somera, a partir de “la torcida relación entre sociedad y naturaleza [...] las tensiones y contradicciones de la propia sociedad” [Bartra 2022: 78]; aunque para el filósofo el tema a dilucidar es el de la enfermedad social, es pertinente comprender que los vínculos con la naturaleza son indisolubles, como la muerte y la enfermedad no pueden separarse de los seres vivos, por lo tanto, somos también biología: ese cuerpo en disputa, campo de batalla entre la vida y la muerte.

Se trata entonces de vivir con la muerte, la muerte que es próxima, inmediata, inminente. Pero es necesario también comprender que si bien hay dolores dolor y muerte de claro origen social y con responsables (guerras, delincuencia, represión, linchamientos, crímenes), la enfermedad se afianza en la naturaleza: “Confundir un virus con una bala es buscar un responsable donde lo que hay es una condición biológica y ontológica con la que habrá que vivir y morir” [Bartra 2022: 85].

La crisis de la modernidad es, asegura Bartra, una crisis biosocial en el más amplio sentido, pero la historia de la humanidad “ya no es natural sino sobrenatural, artificial, social [...]” [Bartra 2022: 98]. Pensar el mundo implica recuperar la totalidad. Se acerca Bartra aquí al planteamiento nodal de Edgar Morin [2007a, 2007b], quien encuentra en la atomización de la realidad uno de los problemas que hay que atender para cultivar el pensamiento complejo; remontar la compartimentación epistémica: “El ser es inaccesible si nos quedamos en el método de las ciencias positivas que descomponen y recomponen, o en el fenomenológico hegeliano que encuentra la verdad en el proceso y su conclusión” [Bartra 2022: 104].

No obstante, procurar la comprensión de la totalidad no significa alcanzarla, al menos no en el sentido de construir certezas al respecto, por ende, la invitación es para sobrevivir a la incertidumbre, no con la intención de abandonar aquello que hemos tenido por cierto y lo es, sino para esperar lo inesperado; “para hacer frente al azar no hay que dejar nada al azar, y estar siempre dispuestos a improvisar” [Bartra 2022: 112]. Pero también son indispensables el apoyo mutuo, la solidaridad y la cohesión comunitaria, no sólo durante las contingencias sino en términos de una transformación que nos aleje del neofascismo, que sin duda está ganando espacios.

Apela así Armando Bartra a un “recambio civilizatorio ordenado [...] una revolución lenta pero persistente y acumulativa [...] un curso emanci-

patorio utópico y a la vez posibilista” [Bartra 2022: 123], hacia la “libertad en acción” propuesta por Jhon Berger [2006].

REFERENCIAS

Bartra, Armando

2022 *Exceso de muerte: de la peste de Atenas a la covid-19*. Fondo de Cultura Económica. México.

2010 Tiempos turbulentos. *Argumentos*, nueva época, 23 (63): 97-98.

Berger, Jhon

2006 *Con la esperanza entre los dientes*. La Jornada Ediciones. México.

Camus, Albert

2012 *La peste*. Debolsillo. México.

Defoe, Daniel

2006 *Diario del año de la peste*. Alba. Barcelona.

Morin, Edgar

2007a *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa. Barcelona.

2007b *Introducción a una política del hombre*. Gedisa. Buenos Aires.

Porter, Katherine Anne

1964 Él, en *Antología de la novela corta norteamericana*, Wallace y Mary Stegner, tomo II. Libreros Mexicanos Unidos. México.

Sontag, Susan

1992 *La enfermedad y sus metáforas. El Sida y sus metáforas*. Debolsillo. Barcelona.

Tucídides

1980 *Historia de la guerra del Peloponeso*. Porrúa, México.

Woolf, Virginia

2019 *Estar enfermo*. Alba. Barcelona.

Antropología de las dichas cotidianas

Marc Augé.
Bonheurs du jour. Anthropologie de l'instant
Éditions Albin Michel. París. 2018.

Guadalupe Raquel Hernández Bohórquez*
ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA-INAH

Marc Augé reflexiona en este libro, *Bonheurs du jour. Anthropologie de l'instant*,¹ sobre un tema fundamental para la existencia humana: la felicidad, que ha sido largamente abordada desde la filosofía, el pensamiento religioso, la psicología y el arte; sin embargo, el enfoque del antropólogo, fiel a la tradición en la que se ha formado, se centra en los instantes; los que revisa en diferentes ámbitos de la experiencia humana, los cotidianos.

Augé explora el tema al observar, analizar y revisar su propia experiencia como etnólogo, como conocedor de la literatura y del cine, además de sus experiencias de vida, aspectos de los que toma ejemplos para desarrollar el análisis. Estos recuerdos hacen del texto un libro íntimo, que hace partícipe al lector de pasajes personales, en los que podemos sentirnos representados en mayor o menor medida.

* gpehernandez@yahoo.com

¹ La traducción del libro, a la versión publicada en español fue: *Las pequeñas alegrías*, que alude a un ensayo de Herman Hesse en el que se reflexiona sobre la fugacidad de la felicidad.

La búsqueda de la felicidad en tiempos contemporáneos, en los que el capitalismo impera, banaliza la experiencia, que se resume en el consumo desmedido y en la acumulación de cosas. Por otro lado, los intentos de medir el fenómeno desde criterios objetivos como el Producto Interno Bruto (PIB) o la esperanza de vida para cada país, como lo hace la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en su *Reporte Mundial de Felicidad*² no dan cuenta del fenómeno porque no puede abordarse estandarizándolo. En los resultados de la revisión que el autor hace sobre este documento, señala que el reporte ubica a Francia como el “menos feliz”, por debajo de Chile o México, lugares que conoce y de los que expresa haber experimentado la amabilidad de sus habitantes, pero no optimismo frente al futuro.

El libro señala la conveniencia de no hablar de la felicidad en abstracto, sino de hacer el recorrido por el tema, al referirse en plural a aquellos instantes de felicidad, momentos que experimentamos a lo largo de la vida y que nos remiten a diferentes ámbitos y situaciones, para dejar claro que no hay un ideal de la felicidad, que no es un estado. Estos instantes que remiten a hechos, eventos y actitudes dependerán del contexto, los lugares y formas diferentes de entenderlos y vivirlos; nuestra mirada subjetiva los configura, les caracteriza lo significativos que son y la intensidad con que se viven.

Tiempo y espacio son los ejes en los que se mueve para dar cuenta de su percepción del fenómeno, entre ellos se ubica la constitución simbólica de los seres humanos. Los instantes de felicidad tienen una dimensión antropológica, en tanto que la relación con los otros se encuentra siempre presente al experimentarlos, vienen de afuera y de la interacción, pero al mismo tiempo, de nuestro ser profundo.

En un recorrido que se desarrolla en 11 breves capítulos y epílogo, el autor nos guía explicando, de manera inicial, la naturaleza persistente de los instantes de felicidad en la memoria, que son insumergibles y se vuelven un recurso al cual acudir en momentos sombríos, nos permiten revivir las situaciones seleccionadas y volver a experimentar ese goce. Aquellos “instantes de felicidad a pesar de todo” son los placeres modestos pero significativos que experimentamos en lo cotidiano y que, por lo general, apreciamos al ya no tenerlos, el placer de una caminata simple y sin rumbo cuando yacemos en la cama de hospital, el poder acudir a tomar un café y leer un libro, por ejemplo. Situaciones que en la rutina cotidiana no son, en particular, percibidas como momentos felices, pero como ocurrió durante el confinamiento por el virus Covid 19, estas pequeñas libertades, entonces

² *World Happiness Report*. 2022. <<https://worldhappiness.report/ed/2022/>>.

suprimidas, resultaron valoradas y añoradas por el placer que causaban.

La dimensión social que tiene la felicidad es también abordada; en un diálogo con diversos filósofos, sociólogos y escritores reflexiona sobre la felicidad como una noción temporal con dos aspectos: el individual y la utopía colectiva, en el primer caso buscamos la mentira en el pasado; en el segundo la buscamos en el futuro, en todo caso es una ilusión que puntualiza el autor. El apartado retoma a los revolucionarios franceses y su ideal de felicidad que buscaba terminar con opresores y oprimidos, para describir un tipo de felicidad: la heroica. Es en el periodo histórico de la Ilustración cuando surge la idea de la felicidad como un derecho de los individuos, algo para alcanzar aquí y ahora, mientras nuestro tiempo transcurre.

La experiencia estética, el acto creativo y los instantes de felicidad que se generan, ligados a la certeza de la existencia, son temas de otro capítulo en el que describe “la relación activa/pasiva que tenemos con la felicidad: en la que la suerte o mala suerte juegan un papel, pero también lo hacen la determinación, la fuerza y la voluntad”.

Para ubicar al lector en la dimensión tiempo espacial y tomar como punto de partida lo que evoca la palabra retorno, el autor reflexiona sobre la idea del viaje en su acepción de desplazamiento y descubrimiento, para volver a las experiencias y emociones. Sin embargo, interroga: ¿esta noción de retorno aún tiene sentido en un mundo globalizado, con una lógica capitalista orientada al consumo?, donde el retorno ahora se vuelca, es a la experiencia.

El papel que ocupa en nuestra memoria “la primera vez” es título del capítulo en el que resalta la sensibilidad del etnólogo sobre el tema, por lo significativo que le resulta la experiencia iniciática de la primera vez en campo y su conocimiento de la actividad ritual, “en la que el pasado establece las reglas, pero cuyo fin se logra únicamente al dar a los participantes el sentimiento de reapertura del tiempo”. El texto continúa con la revisión en la literatura y las canciones, la mirada sobre el tiempo y su relación con los instantes de felicidad. Quien lea estas líneas, probablemente evocará aquellas melodías que en ocasiones constituyen un *soundtrack* de vida, que nos regresan al recuerdo de algún amor, a la canción con que acunamos a los hijos, a los cantos rebeldes y de resistencia en un contexto de lucha política o aquellos que evocan un ritual funerario.

Fiel a la tradición etnológica fundacional, que busca la comparación, incluye un capítulo en el que describe su experiencia italiana, el papel de la comida y lo que acontece alrededor de la mesa en una sociedad diferente a la suya. Este relato resultará quizá cercano a la experiencia mexicana, a los

instantes que se rememoran y que constituyen trozos de felicidad, cuando pensamos lo que acontece al involucrarse en la preparación de alimentos para una festividad, lo que pasa en la cocina: las conversaciones, las risas, el trabajo conjunto mientras se preparan las viandas, el momento de compartir en la mesa los alimentos y un tiempo posterior de sobremesa, cuando se alimenta también el alma. El relato se ocupa también del papel de la amistad con la que se adereza el compartir los alimentos, como fuente de instantes de felicidad.

Los paisajes en la naturaleza, de los que cada observador se apropia de manera diferente y se vuelve creador de la imagen, que guarda en la memoria lo significativo y le evoca felicidad, son también parte del análisis de este inventario de posibilidades y de partes constitutivas del fenómeno sobre el que se reflexiona.

El último capítulo proporciona un emotivo cierre del libro, en él discute la relación de los instantes de felicidad y la edad madura, la que el propio autor vive en el momento cuando escribe sobre este tema. Hace el recuento de aquellos instantes que han llenado de significado la vida. Percibimos un Marc Augé con 82 años al momento de escribir el texto, que hace balance de la vida en un relato en el que analiza, rememora y evoca los instantes significativos de su propia existencia y los comparte con el lector, que al reflejarse en discusiones y pasajes buscará en su propia experiencia individual, pero, en su relación con los otros, también ubicar sus instantes.

Si bien el texto es muy francés en sus referencias, la revisión de los elementos, en los que la felicidad está constituida, hacen posible la traducción a otros contextos culturales, operación que el oficio del autor le permite evidenciar.

El recorrido que Augé nos expone con vastas referencias que van de Aristóteles a Badiou, de Mozart a Piaf, de los recuerdos de infancia a los de la vejez, de la literatura a las canciones populares, de las anécdotas cotidianas al análisis etnológico, de Bretaña a París y a Italia, nos acompaña para pensar en nuestros propios contextos.

El estilo particular de este autor —que en breves páginas recorre un tema que lo disecciona— explora en cada ámbito y contexto su especificidad, para mostrar cada pieza de un todo, que en el caso de este libro se refiere a los instantes de los que la felicidad está constituida.

Quien lo lea, evocará sus propios momentos de dicha, aquellos que se guardaron en la memoria por ser significativos y a los que recurrimos como un paliativo en épocas difíciles, los que añoramos y que al recordarlos volvemos a experimentar sensorialmente, lo que nos permite disfrutarlos una vez más.

El honor de pensar

Jacques Derrida.
Penser, c'est dire non.
Bibliothèque Derrida. Éditions du Seuil.
París. 2022.

Víctor Manuel Uc Chávez*

ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA-INAH

Et même dans la perception toute simple, ce qui nous réveille de la coutume
c'est toujours une sorte de scandale, et une énergique résistance
au simple fait. Toute connaissance [...] commence et se continue
par des refus indignés, au nom même de l'honneur de penser.

Histoire de mes pensées

Alain

Continuando con la ardua labor de publicación de la vasta obra de Jacques Derrida, depositada en distintas universidades de Estados Unidos y en Francia en el Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), las Éditions du Seuil publicaron en 2022 un curso magistral y un seminario del filósofo francés. En este último caso, se trata del segundo volumen del seminario *Hospitalité*, impartido en *Hautes Études*, Boulevard Raspail, durante el año académico 1996-1997.

Respecto del curso *Penser, c'est dire non*, es el primero que Derrida impartió en Sorbonne, donde fue profesor asistente durante cuatro años en

* uc.victor@gmail.com

filosofía general y lógica al lado de filósofos como Jean Wahl, Paul Ricoeur, Suzanne Bachelard y George Canguilhem [Peteers 2010: 146-147; Gérard 2022: 7-10]. Ahí, gozó de una amplia libertad para elegir los temas de sus cursos, situación que cambió al ingresar en 1964 como profesor caimán a *Normal Sup*, Rue d'Ulm, donde tuvo que ajustar los temas de sus cursos y seminarios a los programas de la agregación en filosofía. Años más tarde, y hasta el final de su vida docente, será sólo él quien decida el contenido de su enseñanza cuando ingrese en 1984 a *Hautes Études* [Peteers 2010: 431-433].

Aunque es difícil precisar la fecha, ya que no se sabe en qué período del año fue impartido, el curso magistral *Penser, c'est dire non* [en lo sucesivo *Pensar, es decir no*] contiene un elemento material que permite al menos saber que fue impartido durante el año académico 1960-1961: las hojas del texto manuscrito llevan como encabezado la siguiente leyenda: "UNIVERSITÉ DE PARIS. FACULTÉ DE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES. HISTOIRE DE LA COLONISATION. 17 RUE DE LA SORBONNE PARIS (5^e)". "Histoire de la colonisation" fue el nombre de una cátedra interrumpida en 1961. Se trata, además, del mismo papel membretado que Derrida utilizó para redactar su traducción de *L'Origine de la géométrie*, de Edmund Husserl, la cual terminó en 1961.

Pensar, es decir no, fue escrito en su totalidad a mano, lo que supuso un reto editorial para su publicación —a la que no estaba originalmente destinado—, pues para el desciframiento de la escritura de Derrida hubo que recurrir a diferentes estrategias, entre ellas un programa de cómputo (*Scrabble*), lo que volvió posible la publicación del manuscrito tras algunos años de trabajo editorial, no sin algunos problemas, pues a lo largo del libro varias palabras son señaladas como ilegibles.

El curso se dedica a explorar la proposición de Alain (Émile-Auguste Chartier, 1868-1951), "Pensar, es decir no", y a determinar sus límites. Se diría hoy, a desconstruirla, si no sonara pedante y quizá hasta anacrónico el uso de esta palabra, dada la época en que el curso fue impartido. Con todo, puede decirse que dicha proposición cautivó y fascinó a Derrida, pues casi la totalidad del curso le está dedicada, pero sobre todo por el modo en que la sigue y la conecta con otras proposiciones de Alain, explorando sus límites y revelando sus aporías, hasta hacerla coincidir, pero sin fusión, con filosofemas de pensadores como Bergson, Husserl, Sartre y Heidegger. El curso constó de cuatro sesiones y en su publicación figura además un anexo con 19 fichas que Derrida escribió también a mano para incluir comentarios y citas de autores que trató en el curso, aunque la excepción es la Ficha 5, en que aparece el nombre de Levinas, quien no es mencionado en el curso [Derrida 2022: 95].

---1---

El curso inicia estableciendo dos maneras de plantear la pregunta ¿qué es el pensamiento? En primer lugar, y de modo tradicional, la pregunta esencialista o incluso sustancialista se formula así: ¿cuál es la verdad del pensamiento, su ser-verdadero oculto detrás de las diferentes manifestaciones o actos del pensar? ¿Es que entre los diversos fenómenos o modalidades del pensamiento hay algunos que revelan más fielmente que otros su esencia? Entre todos estos fenómenos, actos, modalidades y manifestaciones del pensamiento, ¿no hay acaso algunos que lo traducen más auténticamente que otros, “es decir, sin traducirlo”¹ [Derrida 2022: 20]? Si este fuera el caso, entonces los primeros son el atributo esencial o constituyen la actividad original del pensamiento.

Por el contrario, se puede formular la pregunta: ¿qué es el pensamiento?, en un estilo más bien moderno, antisustancialista, para lo cual habría que abandonar los términos del preguntar anterior por considerar que se inscriben en una problemática que responde al “mito de las profundidades”. En este caso, esto significa que el pensamiento sería un secreto que ocultaría la intimidad de su esencia detrás de sus atributos, manifestaciones, palabras y actos. No obstante, esta “impresión de las profundidades” (Sartre, Valéry) no es sino una “impresión superficial” (Bachelard). En consecuencia, cabe mejor considerar que el pensamiento es la totalidad de sus manifestaciones y la totalidad de sus fenómenos, y puesto que es lo que hace, lo que *se* hace, el pensamiento es la totalidad de sus actos.

Ciertamente, al ser la totalidad de sus actos, el pensamiento se manifiesta, y así, sin dejar de ser la totalidad de éstos, quizá el pensamiento es más él mismo en ciertos actos que en otros, o mejor aún, por ser la totalidad de los actos, en tanto que actos del pensamiento, éstos corresponden a una actividad fundamental y auténtica.

Planteadas así las cosas, se aprecia que la postura sustancialista (re) aparece ahí donde se la quería conjurar. Incluso, ella surge con la pregunta: *¿qué es...tal o cual cosa?* O cuando se formulan proposiciones del tipo *Esto es eso o aquello*. Por ello, dado que ambas posturas —la sustancialista y la antisustancialista— se alcanzan y por ende se reúnen, hay que preguntarse

¹ Una traducción auténtica en este sentido ya no sería una traducción. Dicho de otro modo, parece que una traducción se niega a sí misma como tal traducción en la medida que resulta perfecta, lograda, sin opacidades, sin impurezas, auténtica en suma. A propósito de traducción, en lo sucesivo, todos los pasajes traducidos del francés al castellano son de mi autoría [Víctor Uc].

entonces si ciertos de sus actos remiten a una actividad o actitud fundamental y esencial del pensamiento. En este sentido, parece que pensar es ante todo buscar captar la verdad, decir “qué es qué” o “esto es eso”. Pensar, es estar en búsqueda de una afirmación, una aprobación final que se da a lo que es: sí, esto es así, lo que se dice respecto de esto o aquello es verdad.

En este sentido, el pensamiento no es él mismo sino cuando se aprueba a sí mismo, cuando dice sí. En este caso, la afirmación, la aprobación y la aquiescencia revelarían la esencia del pensamiento, que es búsqueda de una verdad de sí y del mundo. Por tanto, *pensar es decir sí*.

No obstante, cuando se cumple en este su movimiento de búsqueda de la verdad el pensar se rinde, se adormece y abdica de sí. Paradójicamente, cuando el pensamiento llega a su límite, que es la certeza de haber alcanzado la verdad, en realidad se limita a sí mismo. De igual manera, al haber alcanzado en lo verdadero su fin en tanto *télos*, el pensar encuentra su fin, como término. Su límite lo limita y su fin constituye su fin. De modo que al afirmarse el pensar termina por negarse a sí mismo. Deja por ello de ser desconfianza vigilante y vigilia crítica, marca de todo pensamiento vivo y viviente, para volverse creencia, una creencia sostenida por la credulidad y la ingenuidad.

Que el pensamiento se rinda a la verdad no debe significar un abandono de sí, sino estar de camino a la verdad. Estar de camino a la verdad es disponer de la libertad para refutar los espejismos y los fantasmas. Así, el pensamiento sólo puede ser él mismo cuando se niega y nace de y por esta negatividad, lo que hace de la afirmación, del decir sí, un accidente, una caída e incluso un pecado contra el pensamiento. Por ello, para mejor captar la esencia del pensar, hay que considerar, al contrario, y he aquí el encuentro con Alain, que *pensar es decir no*.

Este es el núcleo alrededor del cual gravita este curso: sopesar, demostrándose en ella, la proposición de Alain, “Pensar, es decir no”.

--2--

Pensar, es decir no, ¿qué puede ello significar? En primer lugar, que el pensamiento es conciencia, lo que puede parecer una trivialidad.

Al decir sí a lo que es, el pensamiento se entrega a la somnolencia y al adormecimiento, deja de ser dueño de sí y se somete a otro que no es él, se ha encontrado un amo. Al contrario, el pensamiento como conciencia es un estar alerta, atento, vigilante y despierto. La conciencia es, por ello, una sacudida, un sobresalto que despierta al pensamiento de su sueño. Y es en este sentido que la conciencia es rechazo, negación, un no a la pasividad, a las apariencias, al sí-mismo recostado y dormido, al sueño.

Al asumir su responsabilidad cuando dice no al sometimiento de lo que es, el pensamiento conciencia se vuelve responsable de sí y gana en autonomía y autarquía. Ceder a la aprobación es ceder a otro, es alienarse.

Ahora bien, el rechazo no es algo que le sobrevenga a la conciencia en algún momento determinado, como un accidente, sino que ella sólo puede ser conciencia en tanto que es rechazo, mas un rechazo consustancial y congénito. Así, para la conciencia el rechazo es su acto de nacimiento o de renacimiento. Y puesto que pensar es decir no, conviene destacar que para Alain el pensamiento no es el rechazo de esto o aquello, ni de un objeto, pero tampoco consiste en una regla o una orden. Para Alain, el pensamiento es el rechazo mismo.

A este respecto, Derrida establecerá una segunda característica del pensar, lo que denomina la intransitividad fundamental del no, esto es que la negación fundamental que es el pensamiento sólo en apariencia apunta a tal o cual objeto. En realidad, más que de un objeto la negación lo es del sujeto mismo de la negación, esto es, el pensamiento mismo. Así lo establece Derrida glosando a Alain:

Negar es un verbo reflexivo; es decir, en primer lugar, un “negarse”. He aquí lo que dice Alain: “¿No a qué? ¿Al mundo, al tirano, al predicador? Esto no es sino una apariencia. En todos esos casos, es a sí mismo a quien el pensamiento dice no. Él rompe la feliz *aquiescencia* [...] Se separa de sí mismo. Combate contra sí mismo. *No hay en el mundo otro combate*”. [Derrida 2022: 28].²

--3--

Llegamos ahora al punto más decisivo del pensamiento de Alain relacionado con la pregunta, ¿qué es pensar? Si hasta aquí el pensamiento ha sido definido como conciencia vigilante que adopta como su marca de nacimiento una negación fundamental que es, además, un negarse, ahora vamos a prolongar y a radicalizar la reflexión de Alain hasta el punto en que comienza a desconstruirse, si puede decirse así.

Pensar, es decir no, significa en tercer término postular una crítica radical de toda creencia, es la introducción y la asunción de una incredulidad permanente, sin término. Por ello, la incredulidad, que es el espíritu sin más, no puede consistir en una técnica. No es compatible con el pensamiento de Alain considerar que la duda se detenga en algún momento, incluso si se trata de una duda metódica. Más que una técnica, la duda es la salvación

² Los subrayados son de Derrida.

del pensamiento. Sin incredulidad, la conciencia se vuelve creencia y la verdad dogma. La incredulidad es sin medida, o mejor dicho, encuentra su medida ahí donde no tiene medida. En este punto, Alain se vuelve más cartesiano que Descartes, para quien la duda se detiene en la certeza alcanzada y ante un Dios veraz y garante de verdades eternas. La incredulidad, para Alain, es inmoderada y desmesurada, lo que conduce a un ultra radicalismo de la duda, que con seguridad no es el de Descartes:

Ahora bien, lo propio de la incredulidad, para Alain, es que cuando da su medida ya no tiene medida. La incredulidad es sin medida, es *desmesurada, inmoderada*. Y es a la medida de esta desmesura que se mide la verdad. No hay verdad sino en la medida de la incredulidad. Es lo que explica en sustancia este texto en que la fidelidad al espíritu cartesiano me parece ser una infidelidad al espíritu de Descartes. [Derrida 2022: 40].³

No obstante, esta crítica radical de la creencia reenvía a una dialéctica necesaria e inmanente al pensamiento para el que la creencia *ya* es pensamiento, no una fatalidad exterior al mismo, sino, por el contrario, un momento necesario del espíritu de camino a la verdad. Y para que esto no parezca contradictorio con la idea de que la creencia paraliza el pensamiento, hay que considerar que una vez que se dice sí a lo verdadero, hay que despertar inmediatamente a la conciencia para que emprenda de nuevo su camino hacia la verdad.

Creencia y duda no son sino dos momentos dialécticamente ligados del pensamiento –tan necesarios el uno como el otro-. Poner a soñar a la duda no es una simple pasión del alma, por tanto una acción del cuerpo, como en el dualismo cartesiano. Ello es el soplo mismo del pensamiento, una fase rítmica del pensamiento, un periodo necesario del mismo. [Derrida 2022: 43].

Pues bien, si creencia y duda son dos momentos necesariamente ligados del pensamiento y si el adormecimiento de la duda no es sino una fase, entonces cabe llegar a la siguiente consideración: la creencia es necesaria para el pensamiento, el sí *de* la creencia posibilita el no *a* la creencia. La aprobación, el asentimiento, la acquiescencia, el sí, son necesarios para el pensar y forman parte de él. Dicho de otro modo, esta creencia ya no es la creencia ingenua y crédula, es más una fe, un sí al valor y a la voluntad de verdad, un sí que, paradójicamente, hace posible la actividad del

³ Es Derrida quien subraya.

pensamiento como negación de la creencia adormecedora. En este caso, es también un *sí al querer decir no*.

Digo no a esta creencia, al contenido de tal creencia, pero digo *sí al valor* y a la voluntad de *verdad* en nombre de la cual digo no. Y esta creencia en el valor precede a la creencia ingenua de la credulidad y, por tanto, el no a la creencia ingenua. El *sí axiológico* es fundamental. [Derrida 2022: 44]⁴

Hay un *sí*, entonces, que precede y sucede al no, un *sí* sin el cual el no sería un gesto estéril. Este *sí* es un *sí axiológico*, una fe en el valor de verdad presupuesto en todo movimiento negativo y dubitativo: para decir no, el pensamiento debe en primer lugar decirse *sí* a *sí* mismo: “[...] nos es necesario ahora distinguir entre el *sí* de la fe (según Alain) y el *sí* o *no* del pensamiento en acto, del pensamiento trabajando, y ver en qué el *sí* de la fe es supuesto por este pensamiento en acto”. [Derrida 2022: 47].

Como se puede apreciar, se ha regresado, pero con un sentido nuevo, diferente y más profundo, a la fórmula inicial, “Pensar, es decir *sí*”.

--4--

Una vez que invirtió la primera proposición, “Pensar, es decir *sí*”, Derrida *de-limita* la frase de Alain “Pensar, es decir no”, la sacude y le da vueltas desembocando en un *sí* más originario que la negación o, si se prefiere, un *sí que se profiere en el no*, volviendo de este modo más complicadas las relaciones entre *sí* y *no*, al menos para una cierta lógica, como hará con *la vida la muerte* algunos años más tarde [véase Derrida 2019].

En el resto de su curso, Derrida se ocupará de dos cuestiones: primero, demostrar la existencia y el sentido de ese *sí* originario en tanto fundamento positivo, y a partir de él interrogar cuál puede ser entonces el sentido de la negación, pues si en el origen sólo hay un fundamento positivo, una fe primordial, cabe preguntarse de dónde proviene el *no* y qué sentido puede tener. Segunda cuestión: ¿el *sí axiológico* depende de un *sí ontológico*? ¿Qué pertinencia puede tener esta relación?

En relación con la primera cuestión, Derrida demostrará, con Alain, que el *sí axiológico* resiste e incluso sostiene, por una parte, tanto a la duda escéptica como a la duda metódica en el plano de la axiología especulativa, y por otra parte, al nihilismo práctico en el plano de la axiología moral. Esto le permite fundar la existencia del *sí* originario. Quedará por demostrar el

⁴ Subrayados de Derrida.

origen y el sentido de la negación. Para ello, recurrirá a Bergson, y, para dar mayor solidez a su demostración, apelará a las descripciones de Husserl, quien desciende a la experiencia antepredicativa que funda el juicio, cuyo fundamento último también es un sí, una creencia pasiva, una adhesión prejudicativa, y por ello pre-crítica, al mundo pre-dado. Su descripción, le permite a Husserl establecer que hay una negación posterior al sí, pero anterior al juicio negativo.

Finalmente, como indicación solamente de la segunda cuestión, después de aludir a la exposición sobre la nada en *¿Qué es metafísica?*, Derrida hace confluír la diferencia óntico-ontológica postulada por Heidegger con la frase de Alain:

Esta diferencia [la diferencia óntico-ontológica] por la que el ser se muestra sustrayéndose en el ente, he ahí lo que, al termino de nuestro largo, pero bastante corto itinerario que era más bien una regresión, he ahí lo que nos permitiría entender verdaderamente a Alain cuando dice “pensar, es decir no”. [Derrida 2022: 84].

Este término sin término que reúne a Heidegger con Alain da qué pensar e invita a pensar. Aquiescencia y negación fundamental, incredulidad incorregible *en nombre de un sí* al valor y la voluntad de verdad, un sí que cabría quizá definir con más ahínco como coraje de la verdad, dotan al pensar del rigor que le permite despojarse del significado corriente que se ha depositado en él y así rebasar y sacudirse el “se piensa”, tanto como el griterío del “se dice”. Gran desafío para pensar por cuenta propia *ahí* donde nadie puede pensar por mí ni en mi lugar.

Ahí donde se da el pensar, se da el honor de pensar.

REFERENCIAS

Derrida, Jacques

2019 *La vie la mort. Séminaire (1975-1976)*. Bibliothèque Derrida. Éditions du Seuil. París.

Gérard, Briec

2022 Préface. Le oui le non, en *Penser, c'est dire non*. Jacques Derrida. Éditions du Seuil. París : 7-15.

Peteers, Benoît

2010 *Derrida*. Flammarion. París. [Hay una segunda edición en francés revisada y corregida publicada en 2022. Existe una traducción al castellano con el sello editorial del Fondo de Cultura Económica de Buenos Aires, publicada en 2013].

Normas para la presentación de originales:

Los artículos y reseñas deberán ser originales inéditos y no estar sometidos simultáneamente a dictamen en cualquier otro medio. Se debe incluir una ficha curricular de 10 renglones y correo electrónico.

Los artículos deberán tener una extensión de 20 a 30 cuartillas, incluyendo gráficos, tablas, notas a pie de página y bibliografía en tamaño carta; el cuerpo del texto se presentará con interlineado doble en fuente Arial de 12 puntos.

Cada artículo debe incluir un resumen de 150 palabras máximo y cinco palabras clave, en español e inglés.

Las ilustraciones se entregarán con un mínimo de 300 dpi de resolución y en formato jpg.

Todos los trabajos serán sometidos a dictamen de pares ciegos a cargo de la cartera de árbitros de la revista, los resultados de las evaluaciones son inapelables.

La bibliografía se presentará al final del texto, anotando los nombres y apellidos completos de los autores, con base en los siguientes ejemplos:

LIBROS:

Lefebvre, Henri

1972 *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Alianza. Madrid.

CAPÍTULOS DE LIBROS:

Bourgois, Philippe

2004 The Continuum of Violence in War and Peace: Post-Cold War Lessons from El Salvador, en *Violence in War and Peace: An Anthology*, Nancy Scheper-Hughes y Philippe Bourgois (eds.). Blackwell Publishing. Oxford: 425-434.

Contreras, Carlos, Guillermo Pérez Castro, Octavio Corona y María de la Luz Moreno

2005 Salvamentos arqueológicos y la arqueología histórica, en *25 años de la Dirección de Salvamento Arqueológico*, Luis A. López y Margarita Carballal (eds.). INAH (Científica, 470). México: 179-190.

ARTÍCULOS EN REVISTAS O PUBLICACIONES PERIÓDICAS:

Meskill, Lynn

2007 The Intersections of Identity and Politics in Archeology. *Annual Review of Anthropology* (31): 279-301.

ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS:

Alcántara, Liliana

2002 Tiene oportunidad el Ejército de rehabilitarse entre las víctimas. *El Universal*, 20 de febrero: A7.

TESIS INÉDITAS:

García Targa, Juan

2005 *Arqueología colonial en el área maya: siglos XVI y XVII. Tecoh (Yucatán, México). Un modelo de estudio del sincretismo cultural*, tesis de doctorado. Universidad de Barcelona. Barcelona.

Todos los autores de las contribuciones que se publiquen en esta revista deberán firmar una carta-cesión de la propiedad de los derechos de autor, con base en los artículos 24, 25, 26, 27 (autorizando la comunicación pública de la obra por medios electrónicos sin fines de lucro), 29, 30, 31 y 43 de la Ley Federal del Derecho de Autor de los Estados Unidos Mexicanos.

Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas

Escuela Nacional de Antropología e Historia

Periférico Sur y Zapote s/n

Col. Isidro Fabela

14030 Ciudad de México.

revistacuicuilco@yahoo.com

CUICUILCO REVISTA DE CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

SE ENCUENTRA INDEXADA EN:

- *Índice de Revistas Mexicanas de Investigación Científica y Tecnológica del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt)*
- *Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal. Sistema de Información Científica (RedAlyC)*
- *Catálogo del Sistema de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex)*
- *Academic Search Complete, SocINDEX with Full Text y Fuente Académica (EBSCO)*
- *Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades (Clase)*
- *Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas. E-revistas*
- *Latin American Network Information Center (LANIC)*
- *Scientific Electronic Library Online (SciELO-México)*
- *Iresie. Índice de Revistas de Educación Superior e Investigación Educativa*

CONSULTA LA REVISTA EN:
<http://www.revistas.inah.gob.mx>

Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas

VOLUMEN 29, NÚMERO 85, SEPTIEMBRE-DICIEMBRE, 2022

DOSSIER

Antropología y culturas mediáticas

Presentación

Francisco de la Peña Martínez

Sociodiceas en red: psico, bio y necropolíticas, discursos culturales en la sociedad digital
Carlos Alberto Guerrero Torrentera

Exotismo mediático. Notas sobre el *Heavy Metal* de inspiración prehispánica en México
Stephen Castillo Bernal

Imágenes del presente: mutaciones culturales y nuevas subjetividades. Antropología, medios de comunicación
y psicoanálisis
Francisco de la Peña Martínez

Narcoseries e inversión de roles: el narcotraficante como héroe frente al Estado como villano
Celina Daniela Muñoz Cruz

Paisajes mediáticos de la Mixteca oaxaqueña: imágenes para un futuro étnico
Norma Angélica Bautista Santiago

Mediaciones sobre el pasado prehispánico de México
Jorge Saúl Alonso López Escalera

Una aproximación a las representaciones digitales del Parque México
Manuel Antonio Trejo Uribe

El meme digital como herramienta política en México
Karina Juárez Morales

La casa en el imaginario cinematográfico. Una aproximación desde la mirada antropológica
Barut Cruz Cortés

MISCELÁNEOS

Mujeres, agua y minería de titanio en el Soconusco, Chiapas
Verónica Vázquez García

Movilizaciones de los pames del norte
Patricia Gallardo Arias

Un catálogo de vistas estereoscópicas comercializado por dos casas fotográficas
Silvana Berenice Valencia Pulido

RESEÑAS

Vivir con la muerte
Thania Hélène Campos Thomas

Antropología de las dichas cotidianas
Guadalupe Raquel Hernández Bohórquez

El honor de pensar
Víctor Manuel Uc Chávez



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

