

Escenarios de la cultura y la comunicación en México

De la memoria al devenir cultural



Elissa Rashkin
Norma Esther García Meza
(coordinadoras)

Biblioteca
Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

Biblioteca

ESCENARIOS DE LA CULTURA
Y LA COMUNICACIÓN EN MÉXICO
De la memoria al devenir cultural

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Raúl Arias Lovillo

Rector

Porfirio Carrillo Castilla

Secretario Académico

Víctor Aguilar Pizarro

Secretario de Administración y Finanzas

Leticia Rodríguez Audirac

Secretaria de la Rectoría

Agustín del Moral Tejeda

Director General Editorial

Elissa Rashkin
Norma Esther García Meza

(coordinadoras)

ESCENARIOS DE LA CULTURA
Y LA COMUNICACIÓN
EN MÉXICO

De la memoria al devenir cultural



Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial

Biblioteca
Xalapa, Ver., México
2012

Armado de forros: Lizeth Pedregal, a partir de la fotografía de un mural grafitado, de Homero Ávila Landa

Clasificación LC: P94.65.MX E82 2012

Clasif. Dewey: 302.230972

Título: Escenarios de la cultura y la comunicación en México : de la memoria al devenir cultural / Elissa Rashkin, Norma Esther García Meza, coordinadoras.

Edición: Primera edición

Pie de imprenta: Xalapa, Ver., México : Universidad Veracruzana, 2012.

Descripción física: 416 p. : il. ; 21 cm.

Serie: (Biblioteca)

Nota: Incluye bibliografías.

ISBN: 9786075021485

Materias: Medios de comunicación de masas y cultura--México.

Cultura popular--México.

Término geográfico: México--Vida social y costumbres.

Autores secundarios: Rashkin, Elissa.

García Meza, Norma Esther, coordinadoras.

DGBUV 2012/17

Primera edición, 29 de febrero de 2012

© Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial
Hidalgo 9, Centro
Xalapa, Veracruz
Apartado postal 97, C P 91000
diredit@uv.mx
Tel/fax (228) 818 59 80, 818 13 88

ISBN: 978-607-502-148-5

Impreso en México
Printed in Mexico

PRESENTACIÓN

El presente libro es una muestra de la diversidad que implica el estudio de la cultura y la comunicación en nuestra época. Concebido a partir del coloquio de investigación denominado Primeras Jornadas de Cultura y Comunicación, que se llevó a cabo en la Universidad Veracruzana en diciembre de 2009, el proyecto abarca no solo diversos objetos de estudio sino varios periodos históricos –desde la lucha por la independencia de México hasta el igualmente complejo y agitado presente– y, sobre todo, múltiples maneras de emprender el quehacer de la investigación, lo cual habla de la pluralidad de experiencias y enfoques de los colaboradores y la necesidad de estudiar la cultura desde distintos frentes disciplinarios, teóricos y metodológicos. Esta diversidad, tanto en el coloquio como en el libro, en lugar de ser un obstáculo la tomamos como riqueza, ya que invita al diálogo inter y transdisciplinario, que intentamos promover en nuestro trabajo educativo y de investigación.

Al mismo tiempo, en los trece ensayos que abarca el libro, el lector notará temas y preocupaciones comunes. En varios de los trabajos, los cambios culturales de nuestros tiempos, provocados por fenómenos como la migración y transnacionalización del sector obrero, la globalización de los medios de comunicación y las cambiantes políticas gubernamentales en la era neoliberal, entre otros, están matizados por una perspectiva histórica que nos permite ver la huella del pasado –los estereotipos raciales y regionales, las actitudes hegemónicas respecto a los papeles de género, las tradiciones populares de las comunidades rurales, por ejemplo–, en lo que Octavio Paz denominó, en *El laberinto de la soledad*, “la carne viva del

presente”. Si el libro es, de cierta manera, una radiografía de algunos fenómenos culturales muy contemporáneos, también valora la memoria histórica, la memoria colectiva de una nación múltiple, fragmentada y pluricultural.

La primera parte del libro se enfoca en uno de los sectores donde los cambios culturales son más visibles y dramáticos: el de la juventud. En su trabajo sobre la construcción juvenil desde los medios de comunicación, Juan Pablo Zebadúa Carbonell sugiere que las interpretaciones anteriores de la identidad juvenil no son adecuadas para entender los procesos identitarios actuales que permiten formas de reconocimiento más móviles, flexibles y transculturales y que reflejan los límites de la inclusión y exclusión global. Tania Cruz Salazar, en su estudio sobre un grupo de jóvenes tsotsiles que migran de Chiapas a Tijuana y a los Estados Unidos, también aboga por definiciones más amplias y flexibles ya que en su trayecto migratorio los sujetos experimentan conceptos muy distintos de lo que es ser joven, y estas experiencias impactan el proceso de la construcción identitaria.

El segundo escenario es el de la música dentro del marco de la globalización. En este apartado, Jorge Amós Martínez Ayala nos habla de la reconfiguración de identidades raciales/étnicas en la región de Tierra Caliente en el suroeste del país. Estas identidades, comprendidas a través de los sones, narcocorridos y el género emergente de *tierra cali*, parten de viejos estereotipos en que confluyen ideas sobre raza, sexualidad y región, manifiestas en refranes como “en Tierra Caliente solo borracho, loco o con la mujer de otro”. Aquí, el autor muestra cómo las imágenes producidas en primer lugar por la desigualdad social son retomadas y revaloradas en un sentido positivo, para dar expresión a la identidad y al orgullo regional en los tiempos actuales, marcados por el narco, la violencia y la migración, entre otras condiciones.

De manera semejante, en el siguiente capítulo, Jaime García Leyva estudia las transformaciones musicales-culturales en la Montaña de Guerrero, donde la revitalización de las tradicionales bandas de viento coexiste con nuevos géneros, como el punk o el hip-hop, cantados y grabados en los idiomas indígenas de la región. Al igual que Tania Cruz, García Leyva resalta la flexibilidad y la movilidad de las construcciones juveniles indígenas; a través de la migración, se desarrollan nuevas identidades híbridas cuya complejidad desafía las viejas maneras de definir lo tradicional y lo moderno. El tercer ensayo de este apartado, de Rafael Figueroa, habla también de la expresión de identidades híbridas a través de la música, en este caso el son jarocho. Cuestionando la polémica división –vista con frecuencia dentro del movimiento jaranero– entre tradición e innovación, Figueroa señala que el son, siendo un género mestizo e híbrido desde un principio, se ha prestado fácilmente a nuevas configuraciones en la época de acelerada globalización.

El siguiente apartado gira alrededor de la representación de las mujeres en el cine, tanto mexicano como internacional. En su aportación sobre “El techo de cristal que vemos pero nos dicen no existe”, Catherine Bloch nos proporciona un recuento de la participación de las mujeres como realizadoras desde los inicios del cine hasta la fecha en diversos países del mundo. Aunque menciona abundantes nombres, argumenta que en realidad son muy pocos en comparación con la producción cinematográfica total durante ese periodo. En México, a pesar de las altas cifras respecto al ingreso femenino en las escuelas de cine, las condiciones aún están lejos de ser favorables en cuanto a la realización de películas por parte de las directoras, y es mucho menos la continuidad y estabilidad en este sentido. De este nivel mundial, en el siguiente capítulo pasamos al ámbito regional, al hablar de la confluencia de imágenes de la mujer y el trópico en películas filmadas o ubicadas en el estado de Veracruz. En

el texto, de mi autoría, se analiza la historia de la jaroquidad feminizada en distintas etapas del cine mexicano y, de manera similar al trabajo de Jorge Amós Martínez, se muestra que los viejos estereotipos de género, raza y región siguen apareciendo, reconfigurados, en la pantalla, al mismo tiempo que realizadoras veracruzanas y mexicanas han dado otros giros al tema para generar nuevos acercamientos al objeto de representación.

En el cuarto escenario, el de la radio indígena y comunitaria, José Manuel Ramos Rodríguez y Antoni Castells i Talens analizan el pasado, presente y porvenir del Sistema de Radios Culturales Indigenistas, la red de estaciones de radio iniciada por el Instituto Nacional Indigenista hace 30 años en varias regiones de México. Ambos investigadores coinciden en que, aunque la radio indigenista es indiscutiblemente una creación del Estado, no ha servido únicamente a los intereses de éste sino que ha sido un espacio flexible, de negociación, que en muchos casos se ha prestado a la apropiación popular para convertirse en una especie de radio comunitaria. Para Ramos, su “carácter híbrido convierte a las radiodifusoras en un sitio de confrontación entre una diversidad de intereses”, mientras que Castells afirma que las prácticas cotidianas de las radiodifusoras frecuentemente les dan otro carácter más allá del sugerido por la estructura original.

En el escenario de la subjetividad, violencia y memoria, Celia del Palacio Montiel retoma la cuestión de equidad de género planteada también en los textos de Bloch y Rashkin, en torno de la participación de las mujeres en la guerra de Independencia. Al señalar la escasez de información sobre la gran mayoría de esas mujeres, también nos hace ver que aun las pocas mujeres insurgentes más o menos conocidas —Josefa Ortiz de Domínguez, Leona Vicario, Gertrudis Bocanegra— han sido sujetas a interpretaciones que les restan agencia propia y conectan sus actos con sus relaciones afectivas con hombres, no con convicciones propias. Nuevamente, señalando

el dominio del pasado sobre nuestro presente, Del Palacio advierte que las representaciones de mujeres involucradas en situaciones actuales de violencia, por ejemplo las relacionadas con el narco, enfatizan los lazos afectivos más que sus decisiones como sujetos sociales. La invisibilidad de las mujeres en la historia tiene consecuencias para su representación en los medios y en los imaginarios sociales actuales.

Por su parte, Norma Esther García Meza presenta los resultados de su investigación sobre lápidas urbanas: pequeños monumentos callejeros “con sus flores, frescas o marchitas, con sus coronas, veladoras, botellas de agua, globos y otros tantos objetos depositados como ofrendas”, que rinden homenaje a los muertos, principalmente jóvenes, por causas violentas. Si, como dice, “frente a la memoria siempre se despliegan discursos del poder que buscan instaurar el olvido”, estas prácticas funerarias populares combaten, en el terreno de lo simbólico, el anonimato que es una de las condiciones definidoras de las ciudades modernas. También, al colocarse en el mismo lugar donde ocurrió la muerte, resalta la importancia de lo local, del espacio concreto, aun en un contexto marcado en tantos aspectos por los procesos globales y virtuales.

En el último apartado del libro, Homero Ávila Landa analiza el manejo del patrimonio cultural en Veracruz a través de leyes e instituciones nacionales, estatales y municipales, preguntando en qué grado han logrado o no la incorporación de la ciudadanía en sus propuestas. De cierta forma, este capítulo resume uno de los temas centrales del libro, ya que el patrimonio cultural por definición trata del manejo del pasado en el presente, por lo cual no es de sorprender que entre en juego una diversidad de actores e intereses. Ávila Landa plantea que las políticas culturales en Veracruz han sido producidas por procesos poco democráticos y que, “en el fondo se trata de la lucha entre proyectos políticos por la construcción

democrática dentro del campo de las políticas culturales del Estado mexicano”. La construcción de ciudadanía cultural, argumenta, requiere de una visión plural y democratizadora que llevaría a la mayor integración entre las políticas del Estado y las necesidades, deseos e iniciativas de la sociedad civil.

Finalmente, Leticia Cufre Marchetto cierra el libro con una reflexión teórica sobre el quehacer de la investigación, donde, partiendo de manera creativa de diferentes autores –Freud, Bourdieu, Ginzburg entre otros–, subraya la importancia de la flexibilidad, el diálogo abierto y transdisciplinario, la subjetividad y la pasión.¹

Lo que he intentado resaltar en esta presentación descriptiva es que el libro y sus temas no siguen una sola línea sino que más bien se inscriben dentro de un proceso de conocimiento académico multivariado, donde no puede haber visiones ni procedimientos únicos. Los escenarios culturales no son unicéntricos, se desplazan hacia diferentes regiones, espacios, tiempos y enfoques, muy específicos y locales en algunos casos, y a la vez impensables sin el contexto de la globalización. Ponemos, pues, a la consideración de los lectores este acercamiento colectivo, multivalente y pluralista a los procesos culturales y comunicativos de México, con la esperanza de que las investigaciones y reflexiones que contiene contribuyan a la apertura de nuevos y fructíferos caminos.

Elissa Rashkin

¹ Algunos participantes en las Jornadas optaron por no colaborar en el libro debido a otros compromisos editoriales, conflictos de tiempo u otras razones. Hay que mencionar la valiosa participación de Zeyda Rodríguez Morales, Élfego Riveros Hernández y Patricia Torres San Martín en las mesas de trabajo. También, enriqueciendo al coloquio, en eventos de otra naturaleza no contemplados para el libro, estaban: Miguel Ángel Casillas, Ahtziri Molina, Marta Lamas, Fernanda Núñez, Martha Mendoza Parissi y Santos Santiago.

PRIMERA PARTE

Construcciones juveniles

LA CONSTRUCCIÓN JUVENIL DESDE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN: UN ANÁLISIS DE LOS PROCESOS IDENTITARIOS JUVENILES TRANSCULTURALES

*Juan Pablo Zebadúa Carbonell**

Introducción

Como se ha observado en los estudios realizados sobre las culturas juveniles, los jóvenes de los contextos globales están siendo mediados por una serie de factores que los colocan en una posición de blanco de consumo pero que, al mismo tiempo, hacen uso de su condición y refuerzan sus dinámicas identitarias. Estas identidades son parte de sus mecanismos de respuesta a su inserción en las realidades que los rodean, colocando así su sentido de inclusión y su participación en la escena de los análisis sobre la nueva conformación de las identidades.

Los procesos identitarios ha sido siempre un elemento fundamental en la conformación de las culturas juveniles. Desde las identidades, las juventudes generan posibilidades de adaptación en el entorno de sus realidades y evidentemente en la creación de discursos colectivos que se visibilizan en los espacios de inclusión-exclusión. De ahí que estén en constante movimiento de autoreflexión y proyección en dichos discursos que ahora les pueden otorgar un lugar en las realidades globales.

* Universidad Veracruzana Intercultural.

Es en estos contextos donde puede observarse lo acucioso y lo explícito con que las juventudes construyen su propia propuesta cultural identitaria para hacer frente a los elementos sociales, económicos, culturales, mediáticos, de consumo, neoliberales, de *new age*, etc., que los interpela constantemente en la construcción de su cotidianidad.

En la actualidad, las identidades juveniles no son estáticas y se fortalecen en el marco de fronteras y de contornos flexibles que los hacen entrar y salir, estratégicamente, en las dinámicas culturales donde se desenvuelven. Este intenso vaivén permite pensar en las coordinadas identitarias en las que se descifran actualmente los colectivos juveniles como propuestas distintas a lo que antes era conocido como “identidad juvenil”. ¿Es posible pensar que estamos ante un espacio de construcción identitaria de corte transcultural, el cual se nutre de diversos y distintos discursos, al mismo tiempo, de un abanico amplio pero desigual de la participación e inclusión social?

Todo parece indicar que sí. Las características del “ser juvenil” en estos tiempos se diferencian de las generaciones pasadas por hacer suya una serie de procesos identitarios múltiples que, a su vez, confluyen en herramientas identitarias estratégicas creadas por las propias juventudes para la emergencia de sus discursos culturales. Esto ya no es privativo de los espacios urbanos, sino que en el mundo juvenil rural y/o indígena es posible observar procesos identitarios de corte transcultural, en el que se cuestiona la esencia de lo que antes se conocía como “joven indígena” en el sentido del uso tradicional de sus culturas y la visión de sus manifestaciones aparentemente estáticas, sin atisbo de dinamizar visibles cambios culturales.¹

¹ Juan Pablo Zebadúa Carbonell, *Culturas juveniles en contextos globales. Cambio y construcción identitaria*, p. 122.

Tenemos frente a nosotros un panorama que acontece incierto y heterogéneo; por otra parte, la velocidad de los acontecimientos aún no ha permitido la apremiante reflexión, necesaria hoy día, para construir la perspectiva que requiere nuestro entorno inmediato ya que necesitamos nuevos horizontes epistémicos que nos remitan a entender la también nueva realidad en la que vivimos.

Esa es una característica de nuestro tiempo. Lo es también la aparición de personas, individuos y ciudadanos conformados en grupos, colectivos y comunidades que aparecen en la escena del mundo proponiendo la inclusión de sus cosmovisiones en los procesos sociales que están aconteciendo, incluyendo las juventudes, y justamente es desde la cultura donde se insertan esos discursos. La pretendida uniformización global choca de frente con las propuestas culturales que se traducen en *praxis* sociales de aquellos colectivos en pugna.

Las juventudes transculturales

Las construcciones identitarias transculturales motivan el dilema de la inclusión en el mundo globalizado: por un lado, está en juego cómo estar dentro sin dejar de ser lo que uno es; por otro, el ser sin dejar de estar en el mundo. En esa disyuntiva discurren estas construcciones identitarias de los grupos, en el que la juventud –ese sector social tan diverso y heterogéneo– forma parte fundamental en todo este proceso. En la actualidad, la juventud es un espacio privilegiado de la artillería mediática que genera el mundo globalizado, por lo que los jóvenes y la construcción de sus culturas entran en la dialéctica generada por los procesos de inclusión y exclusión, de igual manera aluden a sus diversidades para elaborar su participación en esta globalidad.

Las identidades juveniles transculturales son los espacios identitarios que se conforman mediante la hibridación de di-

ferentes discursos culturales a partir de su permanente apropiación en ámbitos de acción heterogéneos. Estas identidades juveniles difieren de las generaciones anteriores en tanto su construcción se nutre de distintas codificaciones “entrando” y “saliendo” a discreción, además de que son flexibles y desterritorializadas geográfica y simbólicamente. Se desarrollan en la flexibilidad porque se nutren de múltiples lenguajes culturales y se expanden a partir de abreviar en diferentes posibilidades de construcción identitaria. Todo ello representa ya una condición para la generación de los nuevos lenguajes culturales en la juventud, mediante los cuales se define una forma de construcción identitaria juvenil multiplicada. Ejemplo de estas apropiaciones son las relaciones que se establecen desde el consumo cultural y los medios de comunicación masiva donde se convierten en espacios de diálogo permanente y de apropiación constante. Esto ocurre desde las siguientes premisas:

- a) las identidades transculturales no representan el purismo identitario de la pertenencia grupal única;
- b) en este proceso, los límites acotados en espacios únicos se abren para dar pie a procesos variados, donde lo simbólico determina las relaciones de los colectivos juveniles;
- c) los medios de comunicación, las industrias culturales y el consumo cultural son parte imprescindible en la conformación de las identidades juveniles;
- d) las juventudes se movilizan en la inclusión y exclusión global, para lo cual existe un intercambio discursivo entre los lenguajes de los *mass media* y el de las culturas juveniles, y así se posibilita la construcción cultural reciproca de las identidades.

Las identidades juveniles transculturales se construyen a partir de una estructura definida en la variabilidad de los pro-

cesos, retoman distintos y diversos lenguajes reunidos en afinidades culturales convirtiéndose en espacios de hibridación. Este tipo de hibridez es aludida precisamente en la reestructuración de las identidades contemporáneas presentada ahora con carácter transclasista y transnacional, como parte de esos procesos de adscripción identitaria en los cuales los miembros de las culturas juveniles se apropian, reciclan, construyen y manifiestan los bienes y mensajes emitidos desde distintos campos culturales en los contextos.

Estas identidades son parte de la “multilocalización identitaria” observada en los procesos culturales del actual contexto en que vivimos. Ello tiene como consecuencia la creación de campos de acción intersticiales, a partir de la construcción de las identidades en un contexto donde la convergencia de las referencias del sentido son requisitos para redimensionar el entorno. Es decir, estamos ante una reflexión reformadora del sentido donde la construcción de las subjetividades se dimensiona desde distintos horizontes, por tanto, existe una vuelta de tuerca en cómo acercarnos hoy a la problemática identitaria juvenil, todo ello en medio de un trastorno epistémico donde los intersticios culturales son espacios en los cuales acontecen distintos y variados procesos: “es en lo *periférico*, en los intersticios de los grandes paradigmas, donde se despliegan con fuerza nuevas dinámicas de la cultura”.²

En este caso, se trata de ligar la influencia de los medios de comunicación con los procesos de consumo cultural porque representan el importante binomio que cruza los imaginarios juveniles y en consecuencia conforma sus identidades. También se observan las llamadas “industrias culturales”,

² Hermann Herlinghaus, “Posmodernidad latinoamericana y postcolonialismo angloamericano. Un debate necesario en torno a una ‘nueva’ ecología de las identidades”, p. 1.

particularizando en aquellos procesos en los cuales predominan los modelos y prototipos del joven institucional u oficial como la única vía de entender la condición juvenil.

Los medios de comunicación en los contextos globales

En la conformación de las identidades juveniles transculturales la influencia de los medios de comunicación es fundamental. Más aún: en el actual contexto los medios de comunicación son parte de una compleja estructura socio-tecnológica que prácticamente vertebra todo el sistema de información e intercambio de bienes culturales en el mundo. En palabras de Armand Mattelart, “las redes de comunicación en tiempo red están configurando el modo de organización del mundo”.³ Esto se comienza a distinguir a partir de la década de los setenta cuando los medios comienzan a crecer exponencialmente, primero con la expansión de la televisión, después con lo que se conoce ahora como las “nuevas redes de información y servicios digitales”:

Al problema de la dependencia de las industrias de la imagen se suma pronto el de las nuevas redes de información y el de los servicios multimedia. Las redes digitales sacan de su enclave a la imagen –que ya no se limitan a ser las que emiten las industrias del ocio– y la proyectan al núcleo central de la reorganización de los modos de producción y de distribución de las sociedades humanas.⁴

³ Armand Mattelart, *La mundialización de la comunicación*, p. 113.

⁴ *Ibid.*, p. 92.

Pero es precisamente en el contexto de la globalización cuando los medios de comunicación masiva ocupan un lugar determinante en la recomposición del mundo, en las relaciones entre las personas y los distintos niveles de la industrialización y el mercado, sin paralelo en ningún otro estadio histórico. En la “sociedad de la información” los *mass media* hacen de la globalización un espacio mundial donde el flujo de las redes de comunicación influye notoriamente en la masificación de diversos aspectos de la cultura. Además, su decisiva impronta en la actualidad los ha convertido en un factor más que determinante en la conformación de identidades contemporáneas —en este caso juveniles—, de tal forma que asistimos a una verdadera revolución multimedia donde las referencias y la codificación de la vida real parten de los espacios mediáticos.⁵

La influencia de los medios de comunicación se observa en todas partes. No hay espacio institucional y de la vida cotidiana que escape a su influencia, de manera tal que el poder que detenta es real y determinante. En realidad, mucho se ha hablado de la globalización económica y sus evidentes repercusiones, pero todavía falta dimensionar detenidamente el impacto que ésta tiene en los espacios de la cultura y en la modificación de las estructuras cotidianas de las personas en su relación con la realidad inmediata, donde los media ya tienen una profunda incidencia. En esta evidente preeminencia, el contexto en el que vivimos se convierte fluidamente en un “imperio de los medios”.⁶ Como nunca antes en la historia reciente los medios de comunicación habían tenido tanto auge y, sobre todo, poder.

⁵ Giovanni Sartori, *Hommo videns. La sociedad teledirigida*.

⁶ Juan Pablo Zebadúa Carbonell, “Imágenes distorsionadas, realidades adjetivadas. Los medios de comunicación y su papel actual como espacio de exclusión”, en *Gazeta de Antropología*.

Al interior de estos tiempos globalizados, las complejas redes de comunicación se extienden más allá de los *mass media*. En efecto, las llamadas “tecnologías de la información” estructuran gran parte de la cotidianidad del mundo por su influencia en cualquier ámbito de la vida de las personas. La telefonía celular, la televisión por cable o la Internet son ejemplos de la gran variedad tecnológica por la que se mueve el mundo a partir de una complejísima interacción del sistema de las comunicaciones con la vida diaria. Los medios de comunicación, como productores de mensajes, hacen uso de esta tecnología y se lanzan por todos los rincones del orbe con tal capacidad e influencia que se observa ahora el nacimiento de una *tecnocultura*, una alianza estratégica entre los medios de comunicación, la tecnología y la economía de mercado:

Mediatización es el nombre que ha recibido el proceso de articulación del funcionamiento de las instituciones sociales con los medios de comunicación. En la sociedad mediatizada, la *tecnocultura* es una designación, entre otras posibles, para el campo comunicacional como instancia de producción de bienes simbólicos o culturales, pero también para la impregnación del orden social por los dispositivos maquínicos de estetización o culturalización de la sociedad.⁷

En medio de esta revolución mediática, las culturas juveniles tienen un sitio preponderante. Como parte de un sector inscrito en el arco de la influencia de los sistemas de información mundializados, los procesos culturales de las juventudes están siendo saturados e influenciados mediáticamente por una variedad enorme de elementos mundializados que, a su vez,

⁷ Muniz Sodré, *Reinventando la cultura. La comunicación y sus productos*, p. 9.

delinean sus estrategias para mutar los discursos y aceptar la realidad cambiante siempre compleja de los jóvenes.

En otras palabras, ahora es posible encontrar en los procesos identitarios juveniles distintas influencias por las cuales se posicionan ante el mundo mediante construcciones identitarias, en donde el peso y el predominio de las tecnologías de la información sobre sus adscripciones, así como en la conformación de sus colectividades, son determinantes. A la par con los flujos transnacionales de la economía, de las tecnologías de la información y, en general, de todo el sistema *massmediático* que repercute en el mundo entero, los procesos culturales de los jóvenes se hallan en medio de este torbellino que, a la postre, los hace establecer una estrecha relación en donde el juego de recomposición identitaria y de los sentidos de la participación e inclusión son una preponderante para entender el sitio en el que se los jóvenes se encuentran ahora.

Las identidades juveniles y los medios de comunicación

Es en los campos de la socialización e identidad donde repercute visiblemente la influencia de los media entre los jóvenes. En palabras de Merton,⁸ estos representan espacios o “grupos de referencia” en contraste con los “grupos de pertenencia” como la familia, la iglesia, la escuela que paulatina y sistemáticamente pierden peso en la socialización juvenil:

⁸ Citado por Gilberto Giménez, “La teoría y el análisis de la cultura. Problemas teóricos y metodológicos”, en Jorge A. González y Jesús Galindo Cáceres (eds.), *Metodología y cultura*, p. 171.

Por lo tanto, los medios, dadas sus características y su poderosa red de influencia, tienen entre sus características el ser agentes socializadores de referencia capaces de contrarrestar, complementar, potenciar o anular la influencia de los agentes de pertenencia como la familia. Tanto unos como otros, los de pertenencia y los de referencia cumplen funciones socializadoras muy importantes. En primer lugar nos aportan una gran parte de la información con la que construimos la imagen de la realidad de acuerdo a la cual desplegamos nuestros comportamientos. En segundo lugar proporcionan valores, normas, modelos, símbolos, etc., gracias a los cuales se producen los procesos de construcción personal y de integración y cohesión social. Por último, es a través de esos medios como el sujeto construye y desarrolla su identidad, es decir, la definición que puede dar de sí mismo y a los demás de lo que es él en cuanto persona individual y social a la vez.⁹

En este sentido, las identidades juveniles transculturales han transformado su contexto relacional en la codificación de las redes de pertenencia y cómo se asientan individual y colectivamente en la sociedad. Si las identidades juveniles se nutren de los mensajes y bienes emitidos desde los procesos mediáticos, entonces son parte fundamental de la construcción de sus adscripciones. Las juventudes, en tanto blanco del mercado de los media, acaparan toda la atención del consumo y, por consiguiente, forman parte de todas aquellas directrices pretendidamente universales en torno a la condición juvenil.

Así, con la “tecnologización” y “juvenilización” de la sociedad, las culturas juveniles están más que propensas para ser parte determinante del uso tecnológico e informacional,

⁹ Julio Vera Vila, “Medios de comunicación y socialización juvenil”, en *Revista de Estudios de Juventud*, p. 20.

porque es hacia los jóvenes por donde pasa fundamentalmente el mundo mediático actual, consiguiendo que sean receptores y activos difusores de las prácticas del universo tecnológico contemporáneo. De hecho, ya se habla de una *generación.com* para dar cuenta de una cohorte juvenil con un avanzado nivel de conocimiento en el mundo informacional.¹⁰

Las juventudes y el consumo cultural

Este cambio de referencias culturales de las juventudes, desde las tecnologías de información, se construye con mediaciones. Las prácticas sociales juveniles adquieren otro significado porque se construyen con una distinta percepción del tiempo y el espacio. En el lenguaje posmoderno, son los grados de “simultaneidad” y “fragmentación” en la vida cotidiana los que tienen que ver con la resignificación de la realidad y sus ahora indeterminadas maneras de percibirla. El repertorio de la gran cantidad de mensajes y discursos a los que están sujetas las culturas juveniles, hace de lo real un espacio inmediato, instantáneo, por lo que, en este sentido, los medios construyen permanentemente un “espacio del presente”¹¹ donde el pasado se debilita y el futuro se diluye, dando paso a un “presentismo” fortaleciendo otros tipos de prácticas sociales.

Esta modificación de los tiempos y espacios de las culturas juveniles es otra de las dimensiones explícitas en la conformación identitaria de la juventud de estos tiempos que bien puede observarse desde los terrenos del consumo cultural, porque es un espacio en el cual los tiempos y espacios se con-

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Guillermo Sunkel (comp.), *El consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación*, p. xxiii.

forman en “presentismos” e “inmediatismos” y en los cuales las identidades se construyen bajo estos argumentos.

Es cierto que antaño existía ya un amplio mercado de consumo hacia los jóvenes (desde el momento mismo de surgimiento de la cultura juvenil de la posguerra, en la década de los cincuenta), pero en la actualidad este proceso se presenta bajo un despliegue *massmediático* sin precedentes aunado a diversos mecanismos de uniformización muy evidentes en las industrias de la moda y la *estilización* de los gustos juveniles (la música, la sexualidad, los nuevos valores, etc.). El consumo cultural también es un importante elemento de análisis para situar procesos donde las culturas juveniles construyen sus identidades y cómo interpelan a las fuentes de mensajes. Esta interpelación, por ejemplo, se promueve desde los espacios constituidos para el desarrollo de dicho consumo cultural dentro del tiempo libre y de ocio y, por supuesto, se percibe como referencia para la construcción de las identidades:

Los medios de comunicación, especialmente la televisión o Internet, son potentísimos difusores de recursos para la representación simbólica y la construcción de las identidades de los individuos y los grupos quienes se apropian de sus materiales para darles sentido mediatizados por su cultura y su personalidad... Y, además, es posible que estemos asistiendo a una socialización global en valores, ideales y normas de acuerdo con las necesidades de un modelo económico consumista.¹²

El consumo cultural va más allá del intercambio material de los bienes: es en el ámbito de lo simbólico donde la apropiación de dichos bienes cobra significado; no es precisamente este

¹² Julio Vera Vila, *op. cit.*, p. 25.

significado un lugar desde el cual las “necesidades naturales” de los individuos son resueltas, sino que al mismo tiempo está dentro de todo un sistema de ordenamiento del flujo del capital y de la división social del trabajo a escala social: “forma parte de las necesidades de relacionarse con personas y de disponer de objetos de mediación para lograrlo”.¹³

El consumo cultural consiste en entablar contacto y diálogo con los rituales que median las instancias de socialización, *a priori* significado y codificado por todos los miembros de la sociedad. De esta manera, no se adquiere únicamente un producto material, sino que al adquirirlo, en un mismo proceso, se está dentro de una relación de individuos validada comunitariamente; justo en esta validación se pueden observar distintas formas de priorizar los valores de los productos, en este caso convertido en valor simbólico dentro de un particular contexto e instancia del consumo.

En el caso de los jóvenes, el consumo cultural puede observarse como el espacio de intersección cultural donde confluyen distintos mensajes de sentido para sus identidades. Esta adjudicación del (nuevo) sentido se realiza mediante la exploración y decodificación de los mensajes provenientes de las industrias culturales y de los medios de comunicación, dentro de los cuales se proponen los “mundos de vida” del universo juvenil de nuestro tiempo, formando todo ello parte del proceso de consumo cultural. Por tanto, las identidades juveniles transculturales, que son agregaciones flexibles perfectamente acomodables según los parámetros y las brújulas culturales del consumo mediático, definen al mismo tiempo, mediante el consumo cultural y la apropiación de los mensajes de los medios,

¹³ Mary Douglas y Baron Isherwood, *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*, citado por Martiza Urteaga Castro-Pozo, *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*, p. 44.

sus propias formas de interpelación a su entorno manteniendo su propia independencia e identidad frente a estos procesos. Si el joven contemporáneo se concibe en tanto participante de una red de consumo *massmediático*, las identidades juveniles estarán igualmente caracterizadas y construidas por parte de dicho consumo, y de la misma manera, en función del cómo y con qué (nuevos) elementos se realiza la apropiación cultural, para así hacer uso de ello.¹⁴

Este esquema de influencia y retroalimentación del consumo cultural y medios de comunicación desde y hacia las juventudes genera un espacio simbólico reproductor de las identidades. La particularidad identitaria del “ser joven” en la actualidad es que los elementos para su constitución provienen, en una gran medida, de los media y el consumo cultural: si el campo del consumo cultural también es interclasista, integrador y comunicador, así como espacio de distinción simbólica, una gran parte del capital identitario de las juventudes se construyen a partir de este proceso. La manera en que las juventudes se apropian de éstos bienes simbólicos determina la enorme variedad de elementos presentados para su consumo y deja de lado las identidades totales que antaño definían tajantemente a los jóvenes. Es desde el consumo cultural donde estos dialogan y se comunican entre sí, se apropian de los productos mediáticos, manifiestan estilos y maneras de ser. Es decir, construyen la socialización de sus colectividades:

[El consumo cultural es] la manera en que la gente y toda una sociedad se identifica y se siente reconocida en toda una gama de diversidad de productos culturales que se entremezclan o se

¹⁴ Juan Pablo Zebadúa Carbonell, *Culturas juveniles en contextos globales. Cambio y construcción identitaria*.

hibridan con expresiones propias, aprendidas y cultivadas de la cultura. Es decir, indagan no tanto qué hace la cultura masiva de los grandes medios con el ciudadano y la gente, sino qué cosas hace la gente con esa expresión de la cultura de masas que hoy día vemos que es hegemónica en las manifestaciones de la vida cotidiana.¹⁵

En este intercambio simbólico no hay ningún rubor ideológico ni estilístico para tal fin; es una cuestión de “atmósferas estéticas, antes que éticas”, como enuncia Margulis.¹⁶ Desde el consumo cultural se pierde así el territorio físico para dar paso a una gran variedad de espacios simbólicos los que a su vez, representan el impulso para la creación de identidades colectivas con nuevas codificaciones y simbología, generando sensibilidades y formas de pensar desde la diversidad.

La convergencia de las fronteras culturales

José Manuel Valenzuela propone el concepto de *multilocación* para definir precisamente las maneras de asumir los diversificados “mundos de vida” creados por el consumo cultural:

Este advenimiento de los medios es lo que va a permitir esta multilocación de los seres humanos, de las personas, donde el mundo se va a comparar, a extrañar, a mezclar, se va asimilar

¹⁵ Marcelino Bisbal y Pasquale Nicodemo, “El consumo cultural en Venezuela”, en Guillermo Sunkel (comp.), *El consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación*, p. 89.

¹⁶ Mario Margulis y Marcelo Urresti, “La construcción social de la condición de la juventud”, en Humberto J. Cubides *et al*, “*Viviendo a toda*”: *Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*.

en el ir y venir de otros modos de vida, de otras producciones de imágenes de diversos pueblos, representación (que se define) como globalización; es decir, interpelación de múltiples miradas a través de la mediación de las industrias culturales.¹⁷

La construcción juvenil de estos “mundos de vida” desde las industrias culturales, los media y el consumo cultural, tiene, por lo menos, dos elementos visibles que representan muy bien los niveles de relación, apropiación y construcción de las identidades juveniles con los bienes y mensajes emitidos desde los procesos mediáticos.

En primer lugar, las identidades juveniles transculturales inevitablemente forman parte de los modelos culturales que los medios impulsan para definir la condición juvenil. Pero, en segundo lugar, existe una estrecha relación entre el discurso emanado de los media y los propios discursos elaborados por las juventudes, bastante evidente en sus constructos identitarios y en general en sus nuevas formas de replantearse el mundo inmediato. Es decir, surge entonces un proceso de reciprocidad en el cual los jóvenes se apropian siempre y se retroalimentan del arsenal simbólico producido por las industrias culturales y los medios de comunicación, pero esta asimilación y retribución se realiza en diferentes formas que son codificadas por las propias dinámicas de apropiación y respuesta juvenil.

Es en el reciclaje de los discursos mediáticos y su reelaboración constante por los cuales la juventud interpela la realidad que se enfrenta desde su cotidianidad. Se hace uso de ellos para después ser asumidos y reconceptualizados por ellos mismos. Este reciclaje se da en todos los terrenos, incluido el político,

¹⁷ José Manuel Valenzuela Arce, “Las producciones culturales y el consumo cultural”, en Jaime Arturo Padilla Herrera (comp.), *La construcción de lo juvenil. Reunión nacional de investigadores de la juventud*, p. 10.

convirtiendo, por ejemplo, algunos lenguajes antihegemónicos en la antítesis de su esencia; es decir, se impulsan mediante lo que se critica del poder global utilizando las mismas herramientas de la globalización y medios de comunicación para consolidar un discurso crítico. Ejemplo de ello son los colectivos que promueven el movimiento zapatista de Chiapas que en redes de Internet y en el impulso de la información globalizada han agrupado y organizado actividades internacionales referentes a mantener la lucha indígena del sur de México. Entonces, observamos la existencia de un proceso de retroalimentación permanente entre los mensajes de los media y los discursos juveniles. Se acercan y ambos se complementan. En todo caso, es la recepción constructiva de los medios lo que vuelve a las identidades juveniles más dinámicas y flexibles.

En este panorama se espera que surjan nuevas categorías y también nuevas referencias de análisis para entender los también nuevos modelos de apropiación mediática y de consumo cultural juvenil impulsados por los procesos socioculturales de la globalización. Es una urgencia la formulación de miradas sociales que establezcan la configuración de los recursos culturales con que se valen las juventudes para construir sus microcosmos e identidades colectivas. La velocidad y cambio de los acontecimientos es tal que nuestras convencionales miradas se retrasan y no observan cabalmente las realidades contemporáneas. Si no atemperamos el entorno avasallante de nuestro tiempo éste puede resultar tan eficaz para cerrar nuestras *epistemes* y también cerrar nuestros ojos. De los científicos sociales depende la emergencia, a la par de las nuevas identidades juveniles, de nuevos parámetros para los estudios de las sociedades y la cultura.

Como la condición juvenil actual es construida “desde fuera” (como sería el caso de los medios de comunicación y las industrias culturales), los jóvenes fungen también como inter-

peladores de dicha condición. En términos de Feixa, esto puede constituirse en una representación de tipo “filtro”, en el que elementos de las industrias culturales y los medios (la moda, la música, la estética, etc.) son manifestadas en los “estilos” juveniles y visibles en lo que él llama “las producciones culturales” de los jóvenes.¹⁸ Al mismo tiempo, estas producciones culturales son revertidas hacia los espacios hegemónicos, convirtiendo así a los jóvenes en partícipes de la construcción de sus propios modelos, reciclándolos, proponiéndolos y desafiándolos frente a lo exterior. El mundo juvenil también retroalimenta, redelimita y redefine. Esta afiliación discursiva juvenil se da en tres niveles:

- a) los jóvenes son objeto de apropiación mediática, que los lleva a convertirse en receptores de los procesos de las industrias culturales;
- b) niegan la supuesta uniformización con su movilidad y transitoriedad identitaria;
- c) finalmente, reciclan ese mismo discurso de acuerdo a sus propias estrategias culturales.

Estas características de las juventudes actuales rompen igualmente con aquella idea de la pasividad, la asimilación y manipulación con que las industrias culturales acometían a los jóvenes de la actualidad, cuando “vendían” la imagen de una “juvenilización” como un producto cultural conducido. Tan solo hay que ver que en esta simbiosis, la producción de sentido actual de las culturas juveniles se moldea con manifestaciones discursivas novedosas y propositivas desde la óptica de las nuevas concepciones del mundo globalizado que surgieron con

¹⁸ Carles Feixa Pampols, *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*, 1998.

gran fuerza en los ámbitos de las redes simbólicas locales y globales.¹⁹ Un ejemplo de ello: hace diez años, alguien aficionado a la música de rock no podía, por ningún motivo, salirse de sus fronteras identitarias, y esto fundamentalmente tenía que ver con sus modelos de adscripción. El roquero nunca iba a una discoteca y nunca se comportaba como un individuo distinto a su colectivo de pares. Era un roquero y punto. Desde esa postura también se definía con *otros* roqueros y actuaba en consecuencia.

También se observa que en el proceso identitario transcultural, las culturas juveniles apelan a la “desterritorialización” cuando se prescinde de lo que Valenzuela llama la “simbolización territorial única”, porque no se adquieren grados de cohesión determinantes en un solo campo de identidad específico. Al contrario, estos se diseminan y diversifican llegando a “resignificar” y a “reterritorializar” dichos territorios culturales, teniendo como resultado las “identidades transitorias”:

Algunas culturas juveniles conforman redes meta-identitarias; sin embargo, esto no significa que abandonen o cuestionen otros ámbitos de sus identificaciones sociales ni que, necesariamente, se alejen de sus identidades tradicionales. Frecuentemente estas dimensiones son recreadas o, incluso, resemantizadas como elementos constituyentes de las identificaciones juveni-

¹⁹ La simpatía juvenil por el levantamiento armado zapatista en Chiapas ha ocasionado en varias partes del mundo un puntual cuestionamiento de los procesos de mundialización, en particular del neoliberalismo económico. Asimismo, la emergencia de los llamados “grupos antiglobalización” que cuestionan, en diferentes espacios de contestación, a los grandes consorcios del capital internacional (Banco Mundial, FMI, etc.) y plantean nuevas estrategias de participación (cultural, política) de las culturas juveniles ante el posicionamiento del poder globalizado desde los territorios “nacionales” o de lucha locales.

les, como hace el cholismo con la Virgen de Guadalupe y algunas figuras patrias.²⁰

La desterritorialización desarrolla, al mismo tiempo, un proceso de desdoblamiento de las identidades juveniles en cuanto al sentido de sus pertenencias. Se incluyen desde la colectividad, anteponiendo nuevas formas de adscripciones muy acordes a la extensión de los cambios de los últimos años acontecidos en el mundo, desde donde adquieren para sí mismos una gama de lenguajes provenientes de muy distintas fuentes socioculturales. Ello forma parte de lo que posmodernamente se ha denominado el “estallamiento de las identidades”.²¹

Pero en las identidades juveniles transculturales, la influencia de los medios de comunicación y los procesos de consumo cultural no es tan un camino para lograr un intercambio simbólico entre distintos colectivos o diversos espacios discursivos (juveniles o no), sino que se convierte en espacios en sí mismos de desarrollo grupales y de sentido por los cuales se producen procesos de una construcción identitaria “desterritorializada”. La permanente actualización de las particularidades y, al mismo tiempo, la difuminación de los sentidos, hace hoy de las identidades juveniles un campo sistemático donde se manifiestan *constructos* de comunicación e intercambio permanentes.

Al mismo tiempo, esta participación también se condiciona desde el “tránsito identitario”²² generado por los propios

²⁰ José Manuel Valenzuela Arce, “Culturas juveniles: identidades transitorias”, en *Jóvenes. Revista de estudios sobre juventud*, p. 14.

²¹ Carlos Mario Perea, “Somos expresión, no subversión. Juventud, identidades y esfera pública en el suroriente bogotano”, en Humberto J. Cubides *et al.*, “*Vivienda a toda*”: *Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*.

²² Como ejemplo podemos ubicar las manifestaciones ciudadanas alrededor del mundo. En 2003 se lograron conjuntar en contra de la guerra de Irak grandes contingentes de jóvenes que mayoritariamente conformaban

procesos culturales de la juventud. La participación, en todo caso, se ofrece mediante una toma de postura disgregada que no es permanente sino coyuntural y bastante objetivable en el discurso, en la mayoría de las veces; el sentido político de la participación puede ser bastante cercano: una demanda muy concreta del barrio o bien una perspectiva bastante abstracta y más bien difusa; temas tan universales como la paz mundial o el salvamento de las tortugas marinas o la defensa ecológica de la selva, por citar ejemplos.

En estos campos de participación juvenil es fácil reconocer las adscripciones “inmediatas” a las cuales se adhieren los jóvenes en sus distintos estilos. Ahora, en el proceso transcultural juvenil, se visibilizan todas aquellas identidades que antaño estaban delimitadas culturalmente por la frontera simbólica en turno y que no fácilmente podían ser relacionadas. Hoy día, en estos procesos contemporáneos la difuminación de las fronteras identitarias se permea en favor de la creación de identidades juveniles “horizontales”: se respetan los contornos estilísticos de las culturas juveniles, pero cada vez son más invisibles los límites identitarios.

En conclusión, las construcciones transculturales representan en estos tiempos el estadio en el cual se definen los

las gigantescas hileras en las avenidas de las ciudades del mundo. Entre estos jóvenes se podían apreciar distintos estilos culturales: roqueros, pacifistas, ecológicos, estudiantes, militantes, defensores de derechos humanos, feministas, neozapatistas, ciudadanos “de a pie”, etc. Un conjunto heterogéneo de grupos que eventualmente tendrían un sentido identitario diferente entre sí en la construcción de sus discursos hacia el exterior, pero que ahora se comunicaban en procesos políticos y, en general, en el aparato simbólico creado para esta participación juvenil. Además, en la mayoría de los casos no pertenecían a ningún partido político; es decir, ya no eran los típicos jóvenes “de izquierda” quienes salían y llenaban las calles, sino una disímbola masa juvenil adscrita a distintos universos culturales.

procesos culturales e identitarios de los grupos juveniles en el marco de la “nueva” construcción de sus perspectivas colectivas. En los procesos transculturales, en los cuales se nutre esta nueva forma de generación identitaria y de participación, pueden observarse las siguientes premisas:

a) los medios de comunicación y el consumo cultural con decisiva influencia en el sistema de red informática;

b) la inserción en un tipo de nuevo romanticismo político, cibernético, horizontal, no institucional ni partidario, sin caudillos o líderes tradicionales; que luchan tanto por causas justas en realidades distantes o inmediatas, como por otras “moralmente correctas”. Ejemplo de ello, el ecologismo, el pacifismo, el *new age*, etc.;

c) la hibridación cultural y tribalización de lo cotidiano, como forma de relación y comunicación simbólica entre los pares y su respectiva masificación. Por ejemplo, los festivales musicales masivos;

d) las identidades a partir de estilos musicales puros e híbridos, entre otras cosas, como la música étnica de tipo *world beat*, o la de carácter “neorrevolucionaria” y/o con un sello “épico” (por ejemplo los seguidores del cantante roquero Manú Chao, que se cuentan por miles alrededor del mundo) .

Las identidades juveniles transculturales producidas en la actualidad no pertenecen a las referencias y posiciones de antaño, sino que se transmutan a gran velocidad y con una evidente diversidad cultural. Se hibridiza, es diversa y compleja, en donde la convocatoria identitaria no restringe los campos de adscripción y se flexibiliza más en las formas de manifestar el discurso, a través de mecanismos lúdicos, musicales, sin necesidad de un liderazgo visible, y con una confluencia de las reivindicaciones más o menos próximas. Es

una manera de situar la fluidez y recomposición permanente de las lecturas identitarias, como parte de una realidad tan cambiante como determinante que las culturas juveniles no escapan a ello.

Bibliografía

- BISBAL, Marcelino y Pasquale Nicodemo. “El consumo cultural en Venezuela”, en Guillermo Sunkel (comp.). *El consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación*. CAB, Bogotá, 1999, pp. 88-123.
- FEIXA PAMPOLS, Carles. *El reloj de arena. culturas juveniles en México*. Causa Joven-SEP, México, 1998.
- GIMÉNEZ, Gilberto. “La teoría y el análisis de la cultura. Problemas teóricos y metodológicos”, en Jorge A. González y Jesús Galindo Cáceres (eds.). *Metodología y cultura*. Pensar la Cultura, México, 1994.
- HERLINGHAUS, Hermann. “Posmodernidad latinoamericana y post-colonialismo angloamericano. Un debate necesario en torno a una ‘nueva’ ecología de las identidades”. www.jelajacs.org/dialogos/pdf49/4herlinghaus.pdf, 2003.
- MARGULIS, Mario y Marcelo Urresti. “La construcción social de la condición de la juventud”, en Humberto J. Cubides *et al.* “*Viviendo a toda*”: *Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Siglo del Hombre-UC, Bogotá, 1998, pp. 3-21.
- MATELART, Armand. *La mundialización de la comunicación*. Paidós, Barcelona, 1998.
- NAVAL, Concepción y Charo Sádaba (comps.). Jóvenes y medios de comunicación (número monográfico). *Revista de Estudios de Juventud*. Núm. 68 (marzo), Madrid, 2005.
- PEREA, Carlos Mario. “Somos expresión, no subversión. Juventud, identidades y esfera pública en el suroriente bogotano”, en Humberto J. Cubides *et al.* “*Viviendo a toda*”: *Jóvenes, territo-*

- rios culturales y nuevas sensibilidades*. Siglo del Hombre-UC, Bogotá, 1998, pp. 129-169.
- SARTORI, Giovanni. *Hommo videns. La sociedad teledirigida*. Taurus, Madrid, 1997.
- SODRÉ, Muniz. *Reinventando la cultura. La comunicación y sus productos*. Gedisa, Barcelona, 2002.
- SUNKEL, Guillermo (comp.). *El consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación*. CAB, Bogotá, 1999.
- URTEAGA CASTRO-POZO, Maritza. *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*. Causa Joven/SEP/Culturas Populares, México, 1998.
- VALENZUELA ARCE, José Manuel. “Culturas juveniles: identidades transitorias”, en *Jóvenes. Revista de estudios sobre juventud*. Núm. 3 (ene-mar), México, 1997, pp. 12-35.
- . “Las producciones culturales y el consumo cultural”, en Jaime Arturo Padilla Herrera (comp.). *La construcción de lo juvenil. Reunión nacional de investigadores de la juventud*. Causa Joven, México, 1998.
- VERA VILA, Julio. “Medios de comunicación y socialización juvenil”, en Concepción Naval y Charo Sádaba (comps.). “Jóvenes y medios de comunicación”, *Revista de Estudios de Juventud*. Núm. 68 (marzo), Madrid, 2005, pp. 19-31.
- ZEBADÚA CARBONELL, Juan Pablo. *Culturas juveniles en contextos globales. Cambio y construcción identitaria*. Universidad Veracruzana/Universidad Veracruzana Intercultural, Xalapa, Veracruz, México, 2009.
- . “Imágenes distorsionadas, realidades adjetivadas. Los medios de comunicación y su papel actual como espacio de exclusión”, en *Gazeta de Antropología*. Universidad de Granada, <http://www.ugr.es/~pwac/621>, 2006.

LA NORTEADA JUVENIL: REPRESENTACIONES DE LA MIGRACIÓN TSOTSIL

*Tania Cruz Salazar**

Preámbulo

Las imágenes del norte han estado muy presentes en el sur. Las “rolas” norteñas, el pasito duranguense, la quebradita y otros estilos de baile que siempre han animado el sentido de lo norteño en el sur forman hoy en día ya parte de las identidades juveniles del momento.¹ El sombrero, las botas, el cinturón de cuero, la camisa a cuadros, el pantalón de mezclilla o Topeka y la hebilla dorada que se observan en los varones chiapanecos han sido solo algunos elementos de representaciones singulares como el rancharo, el ganadero, el vaquero, el veterinario y el zootecnista.² Cada vez con mayor decisión estas singularidades

* Universidad de California, Santa Cruz.

¹ El universo de estudio lo conforman diez varones jóvenes hablantes del tsotsil. La tendencia de los flujos migratorios señala a San Juan Chamula como el principal municipio de expulsión, seguido por la periferia de San Cristóbal de Las Casas. Dos de los informantes fueron originarios de este último lugar y tenían ascendencia tsotsil por parte de sus padres. Estos jóvenes además de hablar la lengua se reconocían como tales; muchos de sus padres eran originarios de algún paraje de Chamula.

² La noción “representación” entendida como modelos, formas de entender o imágenes colectivamente elaboradas, prescribe comportamientos en tanto ideal que orienta toda práctica social. Su objetivo es trazar rutas de inclusión y exclusión social. Aquí, esta noción es utilizada para ilustrar el modo en que guía a nuevos estilos juveniles de la migración. Robert M. Farr y Serge

están perfilando a los jóvenes indígenas con experiencias migratorias; actores emergentes en la recrudescida crisis del campo chiapaneco que bien pueden ser representados por la imagen del “cowboy indígena”, un estilo juvenil híbrido en términos culturales.³

No obstante, detrás de esas armoniosas imágenes del norteño con bigote poblado se esconde una serie de vulnerabilidades que caracterizan a este sureño: la pobreza, la marginación y el riesgo. Hablar lengua indígena, ser joven, aventarse “el paquete” de cruzar “la línea” o el desierto para pagar “la cuenta” de una deuda, dejar a la familia y confiar en el pollero, son las condiciones que particularizan a estos tsotsiles migrantes. Otros elementos del viaje son: una mochila pequeña, mucha agua, un trozo de plástico lo suficientemente grande para taparse, unos buenos zapatos y un abrigo grueso si es época de frío, pero sobre todo, muchas esperanzas y una buena dosis de fe.

Los indígenas de los Altos de Chiapas⁴ quienes cada vez con mayor frecuencia parten rumbo al norte son predominantemente jóvenes varones campesinos, miembros de familias extensas y hablantes de lengua tsotsil. La experiencia migratoria para ellos es muy dolorosa; la falta de documentos

Moscovici (eds.), *Social representations*, p. 412; Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*.

³ A partir de la nota periodística “Adoptan tzotziles vestimenta de cowboys” publicada en *El Universal* el viernes 22 de abril de 2005, trabajé con la idea de la representación “cowboy indígena” como un estilo particular de la migración juvenil sureña. Me parece relevante hacer uso de este término y utilizarlo como categoría de análisis agregándole el apellido “indígena”, lo que evidencia a la representación perfilada por la migración y el estilo juvenil.

⁴ Los municipios que conforman esta región son Amatenango del Valle con alta población tseltal, Altamirano con población tseltal y tojolabal, Chalchihuitán, Chamula, Chenalhó, Huistán, Larráinzar Mitontic, Pantelón y Zinacantán con tsotsiles, Chanal, Oxchuc y Tenejapa con tseltales, y Las Rosas, San Cristóbal de Las Casas y Teopisca con mayoría mestiza.

repercute negativamente en las condiciones de seguridad más allá del viaje; es decir, en la vida cotidiana en general y en los espacios laborales en particular, sin mencionar que las dificultades de la vida citadina los confrontan social y culturalmente. Los niveles de marginación en Tijuana como los de hostilidad en West Palm Beach no son menores como tampoco lo son la soledad y la explotación. Aunque los tsotsiles que migran cuentan con una escolaridad más alta y mejores niveles de bilingüismo que quienes se quedan, su corta edad, su condición irregular, el desconocimiento de las rutas migratorias, la inexperiencia laboral, la nulidad de la lengua inglesa o del castellano, las incipientes redes de apoyo con la escasa experiencia para el caso chiapaneco, son factores que potencian su vulnerabilidad ante las condiciones de inestabilidad y riesgo que la experiencia migratoria trae consigo.

Las experiencias migratorias de jóvenes tsotsiles revelan cambios generacionales y genéricos asociados a la recomposición del agro chiapaneco, pues resumen la reconfiguración de prácticas culturales comunitarias en general y de la estructura familiar indígena en particular. En suma, la salida masculina desde la región altiplana chiapaneca a Cancún, Quintana Roo; Villahermosa, Tabasco; México, D.F.; Tijuana, B.C.; y Hermosillo, Sonora, en México, así como a Los Ángeles, California; Washington, D.C.; Orlando, Miami, West Palm Beach y Tampa, Florida; Arkansas, Carolina del Norte y Carolina del Sur en Estados Unidos, está replanteando nociones de juventud en la vida cotidiana comunitaria.

Mirada y estrategia

Lo juvenil no ha sido un tema prioritario en la agenda académica mexicana como sí lo han sido el indígena y la migración.

La corriente más actual sobre estudios migratorios, dedicada a documentar la diversificación de los patrones así como el perfil socioeconómico de las y los migrantes, ha registrado la decidida participación juvenil indígena y rural en los flujos migratorios; incluso su salida ha situado a la vanguardia a estados de la república –Chiapas, Guerrero, Veracruz y Yucatán– que no habían figurado en la lista con mayor incidencia migratoria gracias a la presencia de la población juvenil indígena rural.

Por su lado, los estudios sobre juventud han estado claramente alejados del ámbito rural e indígena. Los tres momentos de producción académica en torno a lo juvenil (los años 70, 80 y 90) centraron la mirada en varones urbanos –una veta ya clásica en los estudios sobre juventud– y afirmaron la inexistencia de la juventud en los mundos indígenas por la ausencia de términos análogos en la propia lengua indígena. Solo hasta la primera década del siglo XXI algunos trabajos aislados⁵ han contribuido a esta novedosa veta de estudios al reflexionar sobre la aparición de estos actores paradigmáticos, que en otro trabajo defino como *juventudes étnicas*, una categoría cognoscitiva que no solo representa al actual agente de cambio –el joven indígena migrante– de las sociedades rurales e indígenas en nuestro país, sino que permite profundizar sobre la relación existente entre los procesos juveniles en los mundos étnicos asociados a la movilidad poblacional.⁶

En tanto objeto de investigación de reciente exploración, las juventudes étnicas deben situarse como sujetos históri-

⁵ Véanse los trabajos de Lourdes Pacheco, Ricardo Falla, Martiza Urteaga Castro-Pozo, Maya Lorena Pérez Ruiz, Jesús Alejandro Hernández Ramírez, Ariel García, Tania Cruz, Adabell Gómez Jiménez, María del Pilar Muñoz e Irene Sánchez, citados en la bibliografía de este capítulo.

⁶ Tania Cruz, *Juventudes étnicas: una categoría emergente en Ciencias Sociales*.

cos pues han emergido gracias a embates socioeconómicos identificables: la crisis cafetalera (1980), el recorte de inversión al agro (1983), la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN, 1994), el incremento de las vías de comunicación comunidad-ciudad, la creación de las universidades interculturales (2000), la profesionalización y aumento de niveles educativos así como del bilingüismo, la penetración de la tecnología de punta y los medios de comunicación, la conversión religiosa (1970) y la diversificación y aumento de los movimientos poblacionales (1995-2000). No obstante, más que hablar aquí de la emergencia de esta categoría analítica y de la transición ocupacional de estos sectores juveniles que en buena medida abonan a la discusión sobre “el tránsito cultural [que] deviene a partir de su experiencia migratoria y con ésta la creación de subjetividades altamente disímiles a las juventudes del momento”,⁷ me interesa argumentar que la recrudescida crisis del campo en Chiapas ha insertado a la población joven indígena rural y campesina en un rito de paso definido por la migración, un evento que repercute en la dimensión cultural, específicamente en términos de las exigencias comunales, lo cual genera nuevas representaciones como la del joven indígena migrante.

Las recientes tendencias de la migración internacional han arrastrado a una oleada de jóvenes quienes conjuntamente han obtenido nuevos aprendizajes en sus experiencias en el norte. Estas tendencias apuntan hacia nuevos estilos juveniles guiados por otras nociones de éxito y de fracaso, distintos patrones de consumo, así como novedosas formas de argot juvenil derivadas de hibridaciones culturales. Esto no significa que las antiguas imágenes del ser indígena se borran, sino que

⁷ *Ibid.*, p. 5.

se expresan en un renacimiento identitario de una nueva fachada “estilo juvenil”⁸ cribado de experiencias transformadoras útiles en el acto preformativo.⁹ El cambio de indumentaria, el gusto por las “trocas”, el neoidioma (tsotsil-tseltal-español-inglés), la bailada, el uso del celular, la internet y la computadora, así como otros arrastres culturales orientados por las prácticas de ocio y diversión, emergen como elementos constitutivos de la representación “joven indígena migrante”.

Dado que lo juvenil en lo étnico nace de la experiencia migratoria, los estudios contemporáneos sobre juventudes étnicas pueden nutrirse del tema migratorio para discutir contenidos, procesos, estilos y trayectorias juveniles que puedan asir ese periodo corporal, cultural y socialmente demarcado por clasificaciones de edad, cargos comunitarios, prohibiciones, transgresiones, permisividades y trastocamientos asociados o guiados por la condición etaria, claramente ubicada o entendida por el sujeto joven indígena.

Mi propuesta aquí consiste en esbozar un conjunto de representaciones coexistentes en el contexto de la migración mexicana primero, y a la migración indígena protagonizada por jóvenes varones tsotsiles después, para así dar cuenta de nuevos estilos juveniles híbridos que comienzan ya a conformar nuevas representaciones.

El método etnográfico que propone la triangulación del intérprete, la cultura y la teoría es el espíritu de la estrategia metodológica aquí aplicada, dado que ofreció elementos para construir la interpretación de los datos recogidos en campo a lo largo de tres periodos de investigación llevados a cabo de 2008 a 2009 en Chamula y Chanal, Chiapas; Tijuana, Baja

⁸ Carles Feixa, *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*.

⁹ Irving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*.

California; y en West Palm Beach y Lake Worth, Florida, Estados Unidos. Las categorías de análisis, “representaciones de la migración” y “estilo juvenil”, están operacionalizadas de acuerdo con el nivel de abstracción. Las variables del estudio, todas de carácter cualitativo, se concentraron en el sujeto de investigación y la experiencia migratoria, de tal modo que el joven indígena migrante se caracterizó a partir de variables como: sexo, edad, estado civil, etnicidad y nivel de estudios; mientras que la experiencia migratoria de acuerdo a: salida, cruce, estancia (trabajo), retorno y capital sociocultural.

Las fases del trabajo de campo se organizaron de acuerdo con la revisión bibliográfica de la migración indígena alteña, la recopilación de experiencias mediante entrevistas estructuradas a jóvenes tsotsiles en 2008 y 2009 y la documentación de las representaciones de la migración a través del registro de imágenes circuladas en los medios de comunicación y del consumo cultural de los mismos jóvenes con experiencias migratorias. En suma, las técnicas de investigación utilizadas fueron: la observación, la observación participante, la entrevista semiestructurada, la revisión documental, la revisión bibliográfica y la revisión hemerográfica, lo que permitió desentrañar las representaciones y los estilos juveniles asociados a la experiencia migratoria de diez jóvenes tsotsiles quienes formaron el universo de estudio:

Tabla. Jóvenes varones tsotsiles entrevistados

<i>Nombre</i>	<i>Origen</i>	<i>Lengua</i>	<i>Edad</i>	<i>Estado Civil</i>	<i>Escolaridad</i>	<i>Paternidad</i>	<i>Ocupación</i>	<i>Experiencia Migratoria</i>
Orlando	Chanal	Tsotsil Español	20	soltero	Preparatoria	---	Campesino y Obrero (construcción)	Orlando, FL.
West	San Cristóbal	Inglés Tsotsil Español	28	separado	Telesecundaria	padre	Obrero (Construcción)	West Palm Beach, FL.
Norteño	Chamula	Inglés Tsotsil	22	soltero	Secundaria	---	Obrero (Construcción)	West Palm Beach, FL.
Lake	Chamula	Español Tsotsil	25	casado	Primaria trunca	padre	Campesino (Pizzador)	Lake Worth, FL.
Bronco	San Cristóbal	Español Tsotsil Español	25	soltero	Secundaria	---	Empleado (Cocinero)	Lake Worth, FL.
Cowboy	Chamula	Inglés Tsotsil	33	casado	Primaria trunca	padre	Obrero (Construcción)	Carolina del Norte
Mojado	Chamula	Español Tsotsil	28	casado	Primaria	padre	Campesino (Pizzador)	Carolina del Norte
Otay	Chamula	Español Tsotsil	20	Soltero	Secundaria	---	Obrero (Construcción)	Tijuana
Tijus	Chamula	Español Tsotsil	30	Soltero	Primaria	---	Obrero (Maquilador)	Tijuana
Matamoros	Chamula	Español Tsotsil Español	24	soltero	Secundaria	---	Obrero (Construcción)	Tijuana

Representaciones de la migración mexicana

De las casi 2 500 películas examinadas por Emilio García Riera en *México visto por el cine extranjero*, donde Hollywood representa a los mexicanos en distintos niveles, en más del 90 por ciento de los filmes el racismo es la ley descriptiva que ve en los mexicanos, en el mejor de los casos, la calidad de criaturas del impulso, ingenuas, fogosas, pueriles. En general –tal impulso perdura todavía en los años setenta, en el cine a lo Sergio Leone, por ejemplo– a los mexicanos se les visualiza como fuerzas del inconsciente, del salvajismo sin redención. En *Viva Villa*, de 1934, Wallace Beery es el mexicano violento, zafio, pueril, cruel. Y en *The Treasure of Sierra Madre*, de John Huston, el bandido mexicano que interpreta gloriosamente Alfonso Bedoya sonríe, como el dios Huitzilopochtli contratado por Warner Brothers, y antes de matar a Bogart dice: “Es que semos muy chacales”.¹⁰

De 1830 a 1900, en California, Texas y Arizona ya se había estipulado el perfil mexicano: un ser incivilizado, libertino, cuasi-simio, apenas persona, perteneciente a una raza inferior a la aria de los anglos puros. Su asociación a la suciedad, a la flojera, a la violencia y al robo, propició los primeros modelos del mexicano, “el bandido”, “el bandolero” y “el greaser” que surgieron durante la Revolución prejuiciando a las generaciones venideras de chicanos y mexicanos en Estados Unidos. Las imágenes del mexicano a principios del siglo XX marcaron definitivamente la pauta en la proliferación de estereotipos perfilados por juicios de valor de orden discriminatorio que tuvieron el objetivo de legitimar la posesión y pertenencia del nuevo terri-

¹⁰ Carlos Monsiváis (pról.), en Carlos G. Vélez-Ibáñez, *Visiones de frontera. Las culturas mexicanas del suroeste de Estados Unidos*, p. 13.

torio estadounidense convirtiendo a los mexicanos ajenos en su propia nación, así nacieron los “mexicanos del otro lado”.¹¹

En las primeras tres décadas del siglo XX la comunidad chicana, que por sobre todas las cosas reivindicaba su mexicanidad, vivía un ambiente hostil en su propio territorio estadounidense sin poder defenderse de la situación colonialista y enculturalista por parte de los norteamericanos. Al tiempo que esto sucedía, el primer gran flujo de mexicanos emigrados a EEUU fueron aventados por la alterada economía mexicana que sufría restricciones hacia el mercado exterior, altas inflaciones y congelamiento de salarios. En este ambiente, la fabricación de representaciones específicas a partir de aquellos quienes protagonizaban el éxodo en busca de empleo para mejorar las condiciones de vida familiar se mezclaron con las imágenes previas del mexicano ajeno, intruso, ladrón e inculto.

En 1942, con el Programa Bracero –único acuerdo legal entre México y los Estados Unidos sobre el tema migratorio–, se pactó la inmigración temporal de mexicanos al vecino país del norte en tanto “trabajadores huésped” para realizar tareas agrícolas. Ahí nació una figura pivotal de todo el desplazamiento poblacional que durante dos décadas fungió como pieza medular para las economías estadounidense y mexicana: “el bracero”. Pronto la idea de movilidad social ascendente mediante la migración temporal se difundió entre el pueblo mexicano dibujando a aquel hombre de clase baja quien sin necesidad de una visa podría ir a trabajar a los campos estadounidenses. Aunque el cierre del Programa Bracero paró una importante oleada masculina de campesinos mexicanos inmigrantes en el año 1964, se habían sentado ya los precedentes para las generacio-

¹¹ Américo Paredes, *With His Pistol in His Hand: A Border Ballad and Its Hero*.

nes venideras en Estados Unidos y México. Para aquel entonces, la población mexicanoamericana ya estaba agrupada e identificada territorialmente, había cobrado fuerza y se había lanzado a la pugna pro derechos civiles al lado de otros *ghettos* de inmigrantes latinos, portorriqueños, caribeños, negros e italianos. La representación que venía definiéndose desde varias décadas atrás logró delimitarse por su condición liminal y fronteriza en términos político-culturales al lado de sus hermanos quienes habían emigrado y “las imágenes del chicano justificaron su situación de subordinación en la sociedad norteamericana. Los estereotipos de la pantalla contribuyeron a mantener al chicano ‘en su lugar’, es decir, como mano de obra barata”.¹²

Del lado mexicano, “el pocho” era la imagen del varón que había experimentado la pérdida de la identidad mexicana al olvidar las tradiciones y las costumbres por no haber regresado a México. Este personaje fue interpretado por vez primera ante el público mexicano en 1946 por la figura más representativa de este suceso en la época de oro del cine mexicano, Tin Tan, un personaje que producía sentimientos encontrados entre el grueso de la población mexicana porque no representaba al mexicano común, sino solo a aquellos quienes habían migrado al vecino país del norte. Este galán de cine, quien además presumía del dominio de varios idiomas, pero sobre todo de la habilidad para combinarlos con una coherencia irónica dentro de la estructura gramatical del castellano, logró definir ante el público mexicano al “chicano-pocho” como “un personaje urbano que hablaba una mezcla de inglés y español y vestía con el típico *zoot suit*: saco largo, pantalones bombachos, ancha y llamativa corbata, sombrero de pluma, y

¹² David R. Maciel, *El bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano*, p. 18.

una larga cadena de reloj amarrada al pantalón”.¹³ Otras representaciones gemelas fueron “el pachuco” y “el gabacho”, rápidamente difundidas por los medios masivos de comunicación como personajes mexicanos con experiencia de vida en Estados Unidos o bien personajes nacidos o inmigrados en aquel país.

Décadas más tarde, con la crisis financiera, la caída de la banca y el recorte al agro, las representaciones hijas del programa bracero emergieron; no se trataba ya de ningún trabajador regular sino, todo lo contrario, era el mexicano campesino y pobre que no había tenido más que aventurarse de modo riesgoso e indocumentado hacia la frontera; dos representaciones más se delinearon: “el jornalero” y “el mojado”.¹⁴ Estas dos figuras resumieron con mayor claridad la lógica del traslado así como el tipo de varón quien cruzaba la frontera norte. Los campos agrícolas del sur estadounidense, principalmente en California, fueron los que esperaban a esta segunda oleada de mexicanos.

Para mitades de los noventa, con la puesta en marcha del TLCAN y el estallido del movimiento zapatista (1994), la apuesta a la libre exportación e importación escondió el declive de la industria mexicana demandando la pronta conversión del campesino a obrero para desempeñar las labores de las maquilas transnacionales ubicadas en la zona fronteriza del país. A la par, las reformas constitucionales en materia agraria promovieron la transformación legal de tierras ejidatarias a propiedad privada, un hecho que ayudó a dismantelar el campo

¹³ *Ibid.*, p. 55.

¹⁴ Otras representaciones vinculadas al nacimiento del jornalero y del mojado fueron las del pollero, el coyote y el raitero; guías, transportistas, mediadores y enganchadores contemporáneos encargados no solo de ofrecer el traslado seguro y el empleo llegando a Estados Unidos, sino, lo más importante, el cruce indocumentado a cambio de 20 mil pesos o más para los tsotsiles. Los polleros son llamados así porque los migrantes son considerados “sus pollos” en el momento del cruce.

mexicano, impulsando a los ejidatarios a vender sus propiedades y a moverse a otros lugares para acceder a empleos más redituables: las fábricas norteñas. “El maquilador”, un varón rural, campesino o indígena migrante, era el actor que desempeñaría el papel de obrero en la zona fronteriza. La explosión de salidas de indígenas urbanos en la misma época esbozó a ese varón proveniente de lugares alejados quien pronto se instalaría en Tijuana, Hermosillo y Monterrey.¹⁵ Para las mismas fechas fue “el pizcador” quien no se conformaría con quedarse en territorio mexicano y cruzaría el desierto para ir a recoger uva, tomate, fresa o cualquier otra fruta en los campos californianos.

La tradicional movilidad de indígenas sureños y algunas de sus imágenes

Desde la segunda mitad del siglo XVII hasta mediados del XIX, la región de los Altos de Chiapas, la más poblada del estado y en donde se encuentra la mayor parte de los indígenas chiapanecos, tuvo a cargo servir de reserva de mano de obra barata. En esta época cuatro representaciones marcarían el histórico perfil del indígena alteño: “el enganchador”, “el finquero”, “el aparcero” y “el acasillado”.

Inicialmente, bajo el sistema de imposición del pago del tributo en dinero, los alteños fueron obligados a desplazarse a tierras inhóspitas pero fértiles ubicadas en los límites de Chiapas y Tabasco; después, bajo el sistema de pago de un impuesto por capitación y despojo de tierras, fueron obligados

¹⁵ Dolores Camacho Velázquez y Arturo Lomelí, “Procesos migratorios de chiapanecos hacia el norte: causas y consecuencias”, en Graciela Freyermuth-Enciso y Sergio Meneses (coords.), *De crianzas, jaibas e infecciones. Indígenas del sureste en la migración*, pp. 81-107.

a viajar nuevamente para trabajar en otra región, esta vez, la Depresión Central. Finalmente, con el sistema de enganche, se indujo su salida para trabajar como peones acasillados en las fincas cafetaleras de las regiones Soconusco y Norte.¹⁶

A mediados del siglo XIX, varios factores importantes definieron la vocación de la población masculina alteña: el despojo de sus tierras comunales; los mecanismos de intermediación económica, dominación y control por parte de los ladinos de la antigua Ciudad Real para enviarlos y surtir a otras regiones de mano de obra barata; las desfavorables tierras para el labrado en la parte sur de la región que ellos mismos habitaban; la importante expansión finquera en la región del Soconusco, de la cual dependió la economía estatal por aproximadamente medio siglo (1890-1940); y el decidido arranque de la agricultura comercial en el estado.¹⁷ El auge de esta agricultura comercial potenció la salida de los varones tsotziles quienes en calidad de mano de obra barata —como arrieros, cargadores y jornaleros migrantes— para las regiones poco pobladas del Soconusco, Norte, Selva y Valles Centrales con tierras fértiles y empresas agrícolas capitalistas, formaron no solo los grandes motines de migrantes estacionales entre 1890 y 1910 sino que alimentaron al motor de la economía estatal plantando, entre otros, maíz, café, caña de azúcar y plátano. Así, desde finales del siglo XIX hasta casi la mitad del XX, la migración estacional de la población indígena alteña en Chiapas se instaló como la estrategia de supervivencia fami-

¹⁶ Juan Pedro Viqueira, “Los Altos de Chiapas: una introducción general”, en Juan Pedro Viqueira y Mario Humberto Ruz (eds.), *Chiapas. Los rumbos de otra historia*, pp. 219-236.

¹⁷ *Ibid.* María del Rocío Ortiz Herrera, “Migrantes tzotziles en la vertiente del Mezcalapa y el corazón zoque de Chiapas, 1890-1940”, en *Liminar*, pp. 79-89.

liar al tiempo que fungió como “combustible” empresarial de capitalistas agrícolas estatales.

Para las primeras décadas del siglo XX, el reparto agrario, impulsado por el gobierno en turno, introdujo una variable significativa que motivó la salida de unos y la dotación de tierras para otros:

En 1914, el gobernador del estado, Agustín Castro, puso en marcha distintas reformas sociales derivadas de la revolución carrancista, entre ellas la liberación de la servidumbre por deudas, por lo que muchos finqueros fueron obligados a liberar a los trabajadores de las fincas, exonerándolos de las deudas que habían contraído [...] En esos años [los 30], el reparto agrario en todo el estado cobró un fuerte impulso a raíz de la política agraria que se inició con Abelardo Rodríguez y Lázaro Cárdenas. El Código Agrario de 1934, promulgado durante el gobierno de Abelardo Rodríguez, se impuso a los gobiernos estatales como el marco jurídico nacional que normaba el proceso del reparto agrario.¹⁸

El modelo económico regional para 1940 marcó la pauta de otra forma de movilidad poblacional para la misma región altiplana. Bajo el entendimiento de la región Altos como reserva de mano de obra y la región Selva Lacandona como frontera de colonización, los tsotsiles fueron “enviados” a las fincas y plantaciones de Chiapas y Tabasco por la intermediación laboral de los “enganchadores” de la antigua Ciudad Real.¹⁹

A partir de los años 40 y 50, ante las presiones demográficas que empezaron a darse en Los Altos de Chiapas, los tsotsiles de las

¹⁸ *Ibid.*, pp. 86-87.

¹⁹ Juan Pedro Viqueira, *op. cit.*

tierras frías aceleraron su expansión hacia el norte y hacia el oeste, asentándose en los municipios de Pueblo Nuevo Solistahuacán, Ixhuatán, Jitotol, Bochil y Soyaló [...] Las autoridades también propiciaron la migración a la selva de pequeños grupos tsotsiles de las tierras frías e incluso de algunos zoques, cuyos pueblos desaparecieron sepultados por la erupción del Chichonal en 1982.²⁰

La puesta en marcha del modelo de desarrollo urbano industrial a nivel nacional de 1940-1980 no atrajo a la población indígena estatal como sí lo hizo con poblaciones de otros estados sureños. No obstante, el proceso de industrialización y urbanización logró incidir en el paulatino descenso del sector agrícola así como en el constante incremento demográfico para las zonas rurales e indígenas que agudizaron el desequilibrio estructural en términos económicos. A diferencia de la zona norte del país, en donde la explotación agrícola bebía de una gran inversión, la zona sur recrudesció su agricultura de subsistencia en las comunidades con una muy baja productividad.²¹

En 1970 los procesos de polarización en el país golpearon a la población indígena rural campesina que de ser migrante estacional se convirtió en migrante rural-urbana. En particular, el incremento demográfico en la región del altiplano chiapaneco impulsó la salida de muchos varones, ya que las tasas de crecimiento de dicha región se duplicaron rebasando la media nacional (2.6%) produciendo así un excedente de población que se desplazó a otros estados del país. Esta situación cambió pronto y para los indígenas que ya no podían seguir siendo campesinos, las nuevas rutas que los encaminó al trabajo fueron halladas en Cancún, Villahermosa, Veracruz y Ciudad de

²⁰ *Ibid.*, p. 222.

²¹ Alberto Valencia Rojas, *La migración indígena a las ciudades*, p. 156.

México, y con este suceso aparecieron con mayor claridad los “indígenas urbanos”.

En 1970, el modelo de desarrollo urbano industrial para el estado chiapaneco se tradujo en la explotación petrolera, la construcción de presas, la ganadería comercial, las obras de infraestructura, la urbanización y la inversión al sector turístico, por lo que también se requirió de mano de obra en las ciudades más importantes a las que se inyectaba dinero para la construcción. El sector agrario había sido olvidado y para 1974 alrededor de dos millones de hectáreas de cultivo temporal habían sido abandonadas dadas la escasez de recursos y la erosión de tierras.²² El modelo económico regional en Chiapas entró en crisis cuando en 1978 la frontera agrícola en la Selva Lacandona se vino abajo y aquella explosión demográfica se expresó con mayor crudeza en la región Altos.

Las poblaciones del altiplano sufrían conflictos agrarios, políticos y religiosos, motivo por lo que a principios de los años 70, grandes oleadas de migrantes indígenas llegaron a la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, polo que centralizaba la economía de toda la región. La industrialización del estado estaba instalada y eran principios de 1980 cuando muchos tsotziles fueron contratados en Tuxtla Gutiérrez, San Cristóbal, Comitán y otras ciudades del estado para desempeñarse como trabajadores de la construcción.

Las dificultades económicas de la deuda externa, la nacionalización temporal de la banca privada, el plan de austeridad en el gasto y la devaluación del peso, colocaron a las familias campesinas en procesos de pauperización y desintegración. En la región de los Altos, los indígenas campesinos, quienes vivían de aquel trabajo estacional, ya habían perdido la oportunidad de

²² *Idem.*

seguir cultivando y dado que “el trabajo fuera de la comunidad disminuyó, las familias intensificaron el uso de sus propios y limitados recursos para sobrevivir, un incremento que resultó insostenible a largo plazo”.²³

La migración estacionaria para trabajar los sembradíos de las tierras bajas ya no era una opción porque los terratenientes de los valles centrales habían dejado de contratar a indígenas migrantes de Los Altos para sustituir su mano de obra con tecnología. Sin embargo, la inversión gubernamental en obras públicas motivó una transición laboral, por lo que la migración laboral indígena no se detuvo sino que se reconfiguró de tal modo que el desplazo fue para emplearse como obreros en las ciudades más cercanas.²⁴

Por su lado, para esta época, el flujo migratorio protagonizado por indígenas chamulas registró cambios económicos, sociales y culturales que Diane Rus y Jan Rus argumentan como influyentes en las futuras salidas de los varones chamulas a tierras más lejanas.²⁵ La crisis de los ochenta impactó a las mujeres quienes en calidad de madresposas eran mujeres muy tradicionales, monolingües y cuidadoras de “la costumbre” dentro del hogar; una década más tarde, estas mujeres estarían decididamente involucradas en la producción económica de un modo

²³ Diane Rus y Jan Rus, “La migración de trabajadores indígenas de Los Altos de Chiapas a Estados Unidos, 2001-2005: el caso de San Juan Chamula”, en Daniel Villafuerte Solís y María del Carmen García Aguilar (coords.), *Migraciones en el sur de México y Centroamérica*, pp. 346-347.

²⁴ Jan Rus y George Collier, “Una generación en crisis en Los Altos de Chiapas: Los casos de Chamula y Zinacantán, 1974-2000”, en Shannan L. Mattiace *et al.*, *Tierra, libertad y autonomía: impactos regionales del zapatismo en Chiapas*, pp. 171-172.

²⁵ Diane Rus y Jan Rus, *op. cit.*

completamente innovador, pues para 1987, 40% de ellas estaba produciendo artesanías para el turismo. La participación femenina en el campo laboral y en el espacio público fue, a decir de Rus y Rus, un factor que nutrió de información y seguridad económica a la familia chamula para tomar la decisión de migrar al extranjero unos cinco años después,²⁶ y no solo el aumento del bilingüismo en la década de los ochenta gracias al incremento de los niveles de instrucción escolar para aquella generación de mujeres nacidas alrededor de 1975, quienes contaban con mayor conocimiento del español, sino también la proliferación de apoyos económicos que el gobierno ha destinado desde 1998 a madres e hijos.

Con el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y la puesta en marcha del Tratado de Libre Comercio de América del Norte surgieron otros cambios asociados con la movilización de los tsotsiles. La apertura de vías de comunicación entre comunidades hasta entonces prácticamente incomunicadas y la ciudad de San Cristóbal, reafirmó a la ciudad como centro económico de la región Altos, lo que mantuvo su crecimiento poblacional e intercambio mercantil. Esta segunda inversión para el crecimiento en infraestructura estuvo dirigida al acceso del ejército mexicano en “la zona de conflicto” y tenía el objetivo de militarizar al estado. El presupuesto destinado por parte del gobierno mexicano reestructuró la economía y la política estatal. La movilización poblacional de las zonas rurales a las urbanas se incrementó después de la guerrilla armada y se disparó el número de desplazados internos no solo por motivos religiosos o por conflictos entre miembros de partidos políticos sino por la guerra. Ayudó también a su salida la creación de nuevas carreteras y el conocimiento y

²⁶ *Idem.*

difusión de la ciudad de San Cristóbal como lugar de oportunidades laborales y escolares para la población rural indígena. El desplazamiento interno en Chiapas por el conflicto armado derivó primero del enfrentamiento entre el EZLN y el ejército mexicano surgido en 1994; luego por las operaciones contra-guerrilla del ejército mexicano en 1995 y después por la matanza en Acteal cometida por paramilitares en 1997.

Miles de campesinos indígenas de Los Altos salieron de sus comunidades porque cuando el EZLN entró a sus tierras el miedo y la negativa a convertirse en zapatistas los hizo buscar otros lugares en donde vivir. Más tarde, la paramilitarización iniciada en febrero de 1995 provocó la salida de aproximadamente 9 850 desplazados.²⁷ El desmantelamiento del municipio autónomo Ricardo Flores Magón ocasionó también el desplazamiento de otros cientos de indígenas a partir de 1998, y la constante insistencia de permanecer o regresar a ser miembro del PRI en las comunidades impulsó a los comuneros a dejar sus lugares de origen. La constante pugna entre priistas y perredistas culminó con el despojo de tierras, linchamientos y expulsiones comunitarias. En 2005, la periferia de San Cristóbal se caracterizó por contar con la mayoría de asentamientos indígenas, quienes habían invadido tierras o habían logrado comprar

²⁷ Aunque se estima un mayor número de desplazados por la guerra, los datos oficiales del Centro de Investigaciones Económicas y Políticas de Acción Comunitaria (CIEPAC) señalan en la primera etapa de desplazamiento interno por la paramilitarización del estado, que va de 1995 a 1997, nueve asentamientos en los municipios de Chenalhó y San Cristóbal: X'oyep (1 098 personas), Acteal (750 personas), Tzajalchen (18 familias), todas pertenecientes a la sociedad civil "Las Abejas"; en Poconichim (736), Acteal (250) y Polhó (6 550), bases de apoyo del EZLN. Mientras que a San Cristóbal llegaron a vivir en el INI 17 familias, en Don Bosco 150 personas y en La Nueva Primavera 100, también de Las Abejas. Gustavo Castro Soto y Onécimo Hidalgo, *Los desplazados internos de la guerra en Chiapas*.

a bajo precio algunos lotes. Fueron más de treinta colonias las establecidas en el periférico norte-poniente de la ciudad.²⁸

“Para finales de los noventa, otros miles de chamulas, tanto emigrantes como aquellos cuyas familias todavía vivían en el municipio, trabajaron en las ciudades; algunos en el centro y norte de México”, mientras que varios aventuraron su camino a Tijuana y otras ciudades de la zona fronteriza buscando emplearse en las maquiladoras como obreros.²⁹ En San Cristóbal de Las Casas varias agencias de viaje nacieron con la intención de llevar gente joven masculina a Tijuana, “al norte” o “al otro lado”. La intención fue conducir a aquellos migrantes chiapanecos directamente a las colonias periféricas de Tijuana donde se encuentra gran parte de las maquilas, un modo que los enganchadores contemporáneos encontraron para ofertar a los varones tsotsiles vías rápidas para el trabajo asalariado.

A partir de 1997 es posible identificar que gran cantidad de jóvenes están migrando a la frontera norte para emplearse en las maquiladoras [...] El auge de la maquila se conoció en Chiapas por las agencias de viaje que se establecieron para promocionar empleo seguro con sueldos atractivos.³⁰

Así nació la figura del joven migrante “maquilador”, quien concentraría las habilidades del obrero ciudadano habituado a escenarios vulnerables como los espacios fronterizos marcados

²⁸ Entre las colonias más sobresalientes están: La Hormiga, Diego de Mazariegos, Nueva Esperanza, La Palestina, Nueva Palestina, Maravilla, Nueva Maravilla, Extensión Maravilla, Prudencio Moscoso, Retiro San Martín, Artículo 115, entre otras.

²⁹ Diane Rus y Jan Rus, *op. cit.*, p. 350.

³⁰ Dolores Camacho Velázquez y Arturo Lomelí, *op. cit.*, p. 91.

por la violencia, la drogadicción, la prostitución, el narcotráfico y otras irregularidades.

El desplazamiento de jóvenes tsotsiles inauguró su participación en la migración de corte internacional a mediados de los noventa, hecho que continuó con la tradicional movilización del campo a la ciudad protagonizada por tsotsiles quienes iniciaron su búsqueda en lugares más alejados de su comunidad y

... aparecieron como trabajadores indocumentados en las fábricas de California, como empleados de rastros en el Medio Oeste y como trabajadores en la zafra de Florida. Al terminar la década de 1990, había tal vez 15 mil indígenas de Los Altos de Chiapas en los Estados Unidos [...] casi todos hombres, y en su mayoría jóvenes.³¹

Los jóvenes varones tsotsiles se convirtieron en los mejores aspirantes a los puestos que los campos productivos estadounidenses estaban requiriendo: “pizcadores”. Pizcar tomate, fresa, papa y otros vegetales o frutas ha sido uno de los oficios iniciales que estos varones desempeñan llegando al otro lado. Después de dos o tres meses, si logran establecer buenos contactos, el campo de trabajo se traslada a la construcción, trabajan como peones, pintores o resanadores de casas, una experiencia transformadora en términos culturales y sociales.

Llegar al norte: las contradicciones de una representación

Ir al norte no es nada parecido a lo que la representación del norte en el sur indica. La primera escena impactante al lle-

³¹ Jan Rus y George Collier, *op. cit.*, p. 179.

gar a Tijuana es la que se aprecia en el momento de salir del aeropuerto: la interminable muralla de lámina que separa el horizonte entre México y Estados Unidos.³² La frontera entre Tijuana y San Diego es muy particular pues es un punto de cruce tradicional para los mexicanos. El aeropuerto está situado en un lugar estratégico, frente a aquella barda que recorre unos veintidós kilómetros. La muralla de lámina no ha sido suficiente para detener a los nietos de braceros mexicanos, por lo que el gobierno estadounidense ha iniciado la construcción de un muro de concreto que está autorizado para cubrir 23 kilómetros, a dicho muro antecede una malla con alambre de púas enrollada que recorre varios kilómetros. Toda una escena.

Entre la malla y el muro solo existen unos metros de distancia por donde circula la *Border Patrol*. La barda de lámina de cuatro metros de altura se encuentra del lado mexicano, una separación muy adornada que tiene diversas expresiones populares hechas con *graffiti* y murales que anuncian el punto de vista ciudadano de los mexicanos del norte quienes han presenciado las muertes de los que han intentado cruzar. Letras, rostros y muchas cruces con nombres de fallecidos se encuentran a lo largo de esta separación. Detrás de ésta se encuentra el muro de concreto con malla y alambre de púas. Esta malla es de más de dos metros de alto y a lo lejos, después de la malla, se divisan algunas fábricas. Toda la zona periférica y de cruce de la ciudad está rodeada por fábricas y maquiladoras.

Las escenas recurrentes en Tijuana son definidas por la heterogeneidad citadina. Arquitectónica y territorialmente hablando la ciudad es muy dispersa, sórdida y grande. Sus escenas grises delinean la polarización del área céntrica muy

³² Una parte de los tsotsiles que van a EEUU viajan en avión de Tuxtla Gutiérrez a México D. F. y luego a Tijuana, después son conducidos a Sásabe, Sonora, por tierra, para iniciar el cruce.

moderna como un oasis frente al *pastiche* tijuanesse. La zona del centro tiene al menos tres caras, una que está dirigida al consumo conspicuo de la clase media, la Zona Río, otra altamente popular en donde la venta de comida y los mercados se encuentran y la zona turística que está delimitada por el cruce. En esta última está La Garita, el lugar que conecta a los tijuaneses con “el otro lado”. Caminando unos 15 minutos se puede llegar a “la línea”. Justo en esta área se observa el quiebre de la economía informal de los últimos años que ha estado dirigida al turismo norteamericano. Un sinnúmero de establecimientos lucen abandonados, en quiebra, porque se encuentran desolados. Buena parte de los comerciantes aún lucha por seguir con sus negocios y cuenta historias de prosperidad en tiempos pasados. A decir de los comerciantes de esta zona, la mala imagen difundida por parte de las autoridades estadounidenses a sus connacionales con el fin de evitar la visita a Tijuana está vinculada con “el narcotráfico [que] está muy duro y es muy peligroso”. Las redadas, la captura de personas y el uso de armas de fuego son habituales en la ciudad.

La zona periférica de la ciudad se caracteriza por dos escenas: los vecindarios muy populares y los corredores de maquilas. Panoramas muy grises no solo por los niveles de contaminación sino por los personajes que deambulan en los alrededores como *drug dealers*,³³ pandilleros, bandas, transportistas, *raiteros*³⁴ y otros más. En esas colonias-dormitorio viven los jóvenes migrantes tsotsiles: La Matamoros, La 5 y 10, Otay, entre otras.

³³ Comerciantes de droga.

³⁴ Los *raiteros* son conductores dedicados a transportar a aquellos migrantes indocumentados quienes acaban de cruzar la línea. Ellos son contratados por los polleros y protagonizan el *levantón*, acto que resume este peculiar traslado.

La experiencia de Tijus, un joven tsotsil soltero de 30 años, quien migró a Tijuana seis años atrás, ilustra claramente cómo el proceso de integración a la ciudad le ha significado replanteamientos en términos étnicos y etarios. Salió de su comunidad en 2004 en busca de ingresos para poder sostener algún día a una familia. La historia de Tijus repite el perfil de los alteños: experiencia en la migración estacionaria y luego en la rural-urbana. Antes de llegar a Tijuana, Tijus trabajó en la costa de Chiapas, más tarde migró a un campo agrícola de Sonora y después llegó a Tijuana. Por consejo de su profesor, Tijus quiso cambiar el rumbo de su vida creándose expectativas distintas a las del grueso de sus coetáneos:

No me quise casar porque tengo un maestro que me aconsejó, me dijo ponte a trabajar mejor, eso me lo dijo cuando pasamos frente a una casa de un señor y se dio cuenta que él tenía un chingo de hijos, tenía como diez o doce, puros varones y niñas. “Hey Alfonso”, qué le dije, “No te vayas a casar muy pronto porque no tienes estudios y vas a tener hijos como este y dónde lo vas a mantener o ¿tienes buen trabajo?” No, le dije, nomás trabajo en el campo. Tenía yo como 15 años cuando me dijo eso, pero sí tuve varias novias aunque nunca pensé casar así nomás... aunque sí quería casarme, sentía que no podía pues no tenía dinero... Mi papá me decía “si quieres sacarte a una mujer, pues tráetela así nomás porque yo a pagar no...” Por eso pensé mucho porque tuve esa muchacha que sí me quería pero no la llevé porque tenía que pagar y me siento como que no puedo como que no puedo pagar.³⁵

Como muchos varones tsotsiles, Tijus migró para poder ofrecer a su futura familia un hogar y una estabilidad económica

³⁵ Entrevista a Tijus.

que aún no tiene. En nombre de su rol genérico se desplazó a otros lugares para buscar un trabajo mejor remunerado que en el campo. El ingreso del trabajo asalariado en las maquilas le ha permitido ahorrar y enviar dinero a sus familiares para mejorar la vivienda que habitan. Aún así, él desea terminar la segunda casa, su casa, para montar un negocio y casarse. A lo largo de toda su historia cuenta las dificultades que ha tenido para establecer una relación amorosa. Primero fueron los motivos económicos y ahora la falta de compromiso de ellas hacia él.

Tijus vive en una vecindad de la colonia Otay, ubicada en la periferia de la ciudad. El ambiente es popular, marginal e inseguro. La circulación de droga y el ambiente de pandillerismo están presentes en el lugar. Él mismo no habla con los chavos cholos o con otras bandas juveniles agrupadas en sitios estratégicos de la colonia en donde se puede traficar, comprar o consumir droga. Paga mil pesos por el cuarto y gana cuatro mil al mes. Desde que llegó ha tenido la fuerte convicción de ahorrar y para ello se ha empleado como obrero en distintas fábricas, doblando tiempos para ganar más dinero. Tijus nos comenta que los maquiladores ingieren distintas drogas para aguantar turnos hasta de 36 horas seguidas y así acceder a mejores remuneraciones. Los empleadores prefieren a los jóvenes dado que son quienes “aguantan” más este tipo de faenas. En la actualidad, él trabaja en una maquiladora tres veces a la semana como empacador, solo por medio tiempo. En su cuenta bancaria guarda aproximadamente 40 mil pesos y espera juntar más en unos dos años, tiempo máximo antes de volver a la comunidad.

A diferencia de Tijus, sus compañeros chiapanecos, quienes tienen menor edad, menos tiempo de radicar en Tijuana y menos dinero ahorrado, rentan una recámara que comparten con dos o tres compañeros más. Al mes pagan entre 800 y 1 000

pesos. Cada cuarto es de aproximadamente tres metros cuadrados, en donde duermen juntos en camas individuales o en el piso. Algunos cuentan con una parrilla eléctrica o una estufa, un estéreo y utensilios diversos de plástico. Regularmente el hacinamiento, la pobreza, la sobrecarga laboral y la nostalgia familiar son parte de la estancia de estos jóvenes migrantes en Tijuana. El envío de dinero lo realizan mediante depósitos bancarios o casas de envío como Telecom y Western Union. Salir de noche no es común dada las condiciones de violencia que caracteriza a esta ciudad, sin embargo, en algunas ocasiones se escapan a los bailes. La vida cotidiana tiene trayectos que incluyen el trabajo, el supermercado y la casa. Durante los fines de semana, si no se trabajan horas extra, encuentran opciones para la diversión y el ocio en las plazas comerciales de toda la ciudad, en los tianguis sabatinos y dominicales, pero sobre todo en los parques y las canchas de basquetbol de la propia colonia. La práctica juvenil con mayor incidencia en el norte es la bailada, en especial el pasito duranguense. Una que otra noche asisten a “las pulgas” para bailar al ritmo de alguna banda grupera como Los Tucanes, Los Tigres del Norte, Bronco y otros más; el costo de la entrada depende de la popularidad del grupo en turno, esto es, entre 100 y 200 pesos.

Tijuana es una ciudad que permite a los tsotsiles estar sin mucho problema ya que su composición poblacional es tan heterogénea que no establecen juicios de valor o estrategias de discriminación cultural dirigidas a la población indígena migrante. Es decir, que aunque ellos estén viviendo condiciones de riesgo, marginalidad y vulnerabilidad, el rechazo social no opera por la etnicidad sino por la condición de clase, dado que el ser indígena no forma parte de exclusiones o vejaciones sociales entre la población migrante y quienes se relacionan con ellos. Al migrar, su adscripción regularmente se da a partir de las fronteras estatales o regionales, “hay de todo acá, de todo

tipo de clase, de todo tipo de colores, nosotros nos llevamos con varios oaxaqueños y otros que vienen del sur”.³⁶ Como dijera Velasco, “el proceso migratorio está cuestionando el supuesto de que la alteridad de lo indígena es el mestizo, como entidad fija y compacta, sin considerar la posibilidad de ambigüedad y múltiples identificaciones”, a lo que yo agregaría particularmente las zonas limítrofes, de tránsito y de intenso contacto como lo es Tijuana en tanto frontera.³⁷

En el proceso de integración a la ciudad de Tijuana, el papel de la identidad tsotsil ha sido importante puesto que la etnización no se da con una marcada intensidad, quizás esto responda a que el espacio de acogida no guarda tanta lejanía con el lugar de origen. Elementos identitarios severamente alterados son los del monolingüismo y la vestimenta, características del “revestido” indígena quien al sustituir valores y costumbres le apuesta a la integración (temporal o no) cultural o social de acuerdo al lugar de recepción. Este suceso se aprecia con mayor claridad en los jóvenes migrantes quienes utilizan diversos mecanismos para integrarse o adaptarse al nuevo espacio urbano. De acuerdo con Velasco, la pérdida étnica no se da porque existen transformaciones semánticas que inciden en los estilos de vida logrando así la reproducción identitaria a distancia.³⁸ En Tijuana, los tsotsiles tienen un proceso de adaptación cultural que modifica condiciones de interacción entre todas las categorías étnicas, lo que desde mi experiencia en el trabajo de campo, particularmente con los tsotsiles, me hizo pensar en aquello que Velasco llamara “comunitarismo

³⁶ Entrevista colectiva, Tijuana.

³⁷ Laura Velasco Ortiz (coord.), *Migración, fronteras e identidades étnicas transnacionales*, p. 141.

³⁸ Laura Velasco Ortiz, “Migraciones indígenas a las ciudades de Mexico y Tijuana”, en *Papeles de población*.

étnico”,³⁹ una complicidad compartida por tsotsiles, mixtecos, purépechas y otros, que en el momento de las entrevistas solo se utilizaron y nombraron como fronteras estatales entre chiapanecos, oaxaqueños, michoacanos, etc. Aún con todo ello, dicho comunitarismo étnico emerge de “la experiencia de trabajar fuera de Chiapas, en ciudades y en contacto con otros trabajadores más o menos de su misma edad, [lo que] lleva a muchos chamulas jóvenes a verse en términos más allá de la comunidad local, como ‘trabajadores’ tanto o más como ‘chamulas’”,⁴⁰ a lo que agregaría, en términos de mezcla étnica-estatal que los agrupa bajo un gran paraguas de lo migratorio no mestizo, ya que “para muchos es eventualmente más fácil pasar a Estados Unidos donde si bien ellos también afrontan discriminación, es como ‘mexicanos’ y ello no induce a que les paguen menos o les den peores trabajos que a otros mexicanos”.⁴¹

La experiencia migratoria es multifacética; sin embargo, la representación del “otro lado” implica una situación de liminalidad que como hemos visto puede potenciarse de acuerdo a las historias de los migrantes. La doble focalidad puede ser ventajosa dado que es convertida en aprendizaje cultural; por ejemplo la comunicación a nivel internacional no solo otorga cercanía simbólica con el otro lado sino que adquiere significado de estatus. La imagen de la frontera cruzada es alimentada no solo por las historias de aquellos quienes regresaron a la comunidad de origen sino por quienes le siguen apostando al cruce mientras que otros se quedan en Tijuana. Los jóvenes tsotsiles en Tijuana tienen amigos y parientes que han cruzado la frontera y han llegado a San Diego y Carolina del

³⁹ Laura Velasco Ortiz, *Migración, fronteras e identidades étnicas transnacionales*.

⁴⁰ Diane Rus y Jan Rus, *op. cit.*, p. 350.

⁴¹ *Ibid.*, p. 367.

Norte. La frágil y reciente red conformada por ellos permite que los migrantes tsotsiles en Tijuana hospeden a los tsotsiles conocidos que vienen desde el sur a intentar cruzar sin coyote. Estos son los migrantes más inseguros que probarán suerte necesitando de mucha ayuda. Regularmente buscan pernoctar una o dos noches para descansar y continuar su viaje. También los que están en Tijuana hospedan a aquellos quienes vienen de regreso de Estados Unidos y pueden llevar mensajes, regalos o dinero a los familiares en la comunidad. La comunicación entre estos chiapanecos de ambos lados se activa vía celular, pero son llamadas cortas, esporádicas y precisas para pedir ayuda. En el imaginario colectivo de los jóvenes migrantes, “la cruzada” significa sufrimiento; aunque de Tijuana al “otro lado” solo sean ocho horas, los riesgos son muy altos por la *migra*, el desierto y los delincuentes.

La travesía envuelve un proyecto muy definido que requiere de valentía, tenacidad y rigor. El plan es de dos o tres años. La separación familiar es un reto para solventar un futuro colectivo. Las familias tsotsiles deciden invertir entre 20 y 30 mil pesos para que los varones jóvenes o adultos salgan con camino a Estados Unidos y logren emplearse como pizcadores u obreros. Se espera que al cabo de los primeros meses logren pagar la deuda que mensualmente incrementa por los intereses. Esta estrategia, hoy en día ampliamente difundida entre la comunidad alteña, ha sido reproducida por los enganchadores contemporáneos de la región altiplana, llámense polleros o coyotes.

Íbamos con diez desde Chanal aunque solo éramos dos de Chanal y el pollero era de San Cristóbal. Pagamos diez mil pesos saliendo desde aquí, luego allá llegando a Estados Unidos pagamos otros diez mil, son veinte mil pesos que cobran. Porque llegando allá él mismo nos buscó el trabajo. Nos fuimos en camión hasta llegar a Tijuana, luego ahí descansamos una

noche y de ahí fuimos a Sonora, otras tres horas hasta la raya y ya de ahí es cuando empezamos a caminar.⁴²

El “cruce” representa el recrudescimiento de la identidad mexicana. El inclemente juego por la vida se reduce en el soporte físico y mental del migrante. Sin embargo, en el terreno de lo simbólico, la frontera representa el espacio de la dominación y la sujeción, de lo imposible pero deseable, una especie de *Hasse und Liebe* (amor y odio) en el imaginario mexicano con respecto a lo estadounidense. La frontera es la representación de la nacionalidad, separa territorialmente a dos culturas y, en términos político-económicos, al primer mundo del tercer mundo. Es un espacio cribado de historias, anhelos y frustraciones, simboliza desencuentros, violencia y riesgo; es una apuesta en todo el sentido de la palabra, lo único que se tiene es el cuerpo y sus energías para aguantar los embates que se presenten. Por ello cada migrante tsotsil que cruzó guarda este recuerdo de modo vívido y cuando sale a colación dicho momento puede reproducirlo oralmente con mucha emotividad:

Salí el 10 de mayo de 2007 nos llevamos una mochila y como tres litros de agua, solo eso. Cuando llegamos al desierto tuve un poco de miedo ahí, le doy gracias a Dios que sí logré pasar. Porque la caminata y el hambre estuvo duro, no teníamos comida. Llegamos a Phoenix y de ahí nos llevaron directo a Florida.⁴³

El día 13 de enero de 2005 me decidí cruzar la frontera, le dije a mi familia y tomé mi deuda. Me fui en avión, tomé un avión en Tuxtla que me llevó a México y luego otro avión que me llevó

⁴² Entrevista a Orlando.

⁴³ *Idem*.

a Monterrey, Nuevo León, luego agarré otro avión que me llevó a Hermosillo, Sonora y terminó eso. Me llevó menos de seis horas de todos los aviones, luego caminé al carro que me llevó a Altar, Sonora, eso fue ocho horas, ahí me llegué a una ciudad. Ahí nos quedamos porque ya no lo dejan salir a uno porque hay muchos migrantes y el coyote no suelta su gente, porque nosotros teníamos coyote pero es peligroso porque hay mucho mexicano que quiere cruzar frontera y mucho asaltante. Al coyote le pagué 23 mil pesos y estaba incluido todo lo de los aviones hasta que me lleva hasta un centro de Estados Unidos. El coyote ya tiene su conocimiento y salió a buscar su carro para trasladarnos, y ahora a las 5 de la tarde llegué a una colonia que se llama Sásabe, así se llama la frontera. Ahí hay una carretera media subidita en esa colonia, ahí pasé a comprar mi agua mi refresco, mi carga de mochila pesa como 40 kilos en total, menos de unos metros encontré al asaltante quien quiso robarme y venía una señora de Parral y ahí estaba el grupo de los asaltantes había como veinte armados con cuchillos, con navajas, con pistolas y de todo, y tienen sus contactos especiales con los jefes de ellos y están en cada lado de los cerros porque entre ellos vigilan a su gente y ellos son los que quitan el dinero a la pobre gente que está pasando la frontera, porque ellos saben que la gente lleva su dinero para gastar.⁴⁴

Llegar a Estados Unidos significa llegar al “país de los sueños” en donde se fabrican los billetes verdes que valen más. Es tener el chance de “armarla”, de ser exitoso y juntar muchos billetes para volver glorioso a la tierra que vio partir al migrante. En la memoria colectiva de los migrantes tsotsiles su llegada a la unión americana asocia imágenes de riqueza, sufi-

⁴⁴ Entrevista a Cowboy.

ciencia y comodidad con el espacio urbano que los recibe. Estados Unidos presenta en su arquitectura y en el gusto urbano una planeación modernista desde los años 50 que privilegió el ritmo de vida acelerado y la amplitud territorial. Las grandes *highways*, la infinidad de cadenas comerciales, los interminables servicios rápidos, los restaurantes de comida rápida, los lugares de paso, las tiendas y las gasolineras de autoservicio así como todos aquellos negocios son referentes de los que constantemente hablan los migrantes quienes vivieron en Estados Unidos. El estilo de vida estadounidense instalado en la holgura inicia desde el auto cuando el ciudadano en tanto cliente no tiene que molestarse en interactuar con alguien para obtener lo que necesita. La primera imagen de la “abundancia” la vinculan los migrantes con la imagen de la comodidad, algo que no han tenido en la comunidad de origen. Así, el consumo conspicuo se erige como un hábito, caracterización que atraviesa la cotidianidad en dicho país ya que desde el hogar se puede acceder a un sinnúmero de ofertas de productos con la televisión, la internet, el celular y la tarjeta de crédito. Los traslados físicos que implican la movilidad del estadounidense tienen necesariamente que realizarse en automóvil pues las distancias son muy largas y el diseño urbano del espacio público regularmente no está diseñado para el traslado peatonal o para el ciclista.

En este sentido, la inserción de los migrantes tsotsiles al estilo de vida estadounidense representa no solo un choque cultural gracias a que las imágenes previas estuvieron asociadas a la carencia, sino que su llegada les representa la movilidad social ascendente y es que, en este rubro se puede bien medir el bienestar social que no han disfrutado en Chiapas. Aquí lo urbano es privilegiado por sobre lo rural. La imagen de la comunidad se aferra al pasado querido pero con carencias e incomodidades –caminar largos trayectos, trabajar pro-

longadas jornadas, no percibir salarios, no alcanzar la canasta básica—. En cambio, las condiciones de vida en West Palm Beach y en Lake Worth permiten a los jóvenes que viven como inmigrantes indocumentados trabajar en distintas ciudades tanto en el campo como en la ciudad, independizarse, tener un automóvil usado, vivir por primera vez en un departamento propio aunque compartido, además de enviar remesas a sus familiares.

Trabajé como seis meses en Florida cortando tomate, uva, lo que sea en campo ahí ganaba ocho dólares la hora. También un rato en la fábrica, tres semanas y luego nos cambiamos porque no nos quedamos ahí, luego fui a Chicago y trabajé seis meses allá trabajando en una fábrica donde sacaban materiales de minicomponentes y aparatos electrónicos ahí me pagaban diez dólares la hora, y a veces trabajaba horas extras, lograba trabajar de ocho a seis de la mañana y ganaba mil pesos mexicanos al día. Enviaba dinero a través de mi cuñado quien vive en San Cristóbal para mi jefa. Seis o siete mil pesos mexicanos a la semana. Con ese dinero que ahorré apenas construí mi casa, tengo otra casa aparte de esta, lo demás lo tengo ahorrado.⁴⁵

En la actualidad hay una imagen compartida por la mayoría de los residentes del país así como por los inmigrantes chiapanecos sobre la crisis financiera estadounidense, la cual ha golpeado la decisión de viajar al norte. La crisis del empleo ha disminuido los salarios, ha incrementado el número de desempleados e incidido en el regreso “fracasado” de quienes le habían apostado al sueño americano.

Como EEUU tiene la particularidad de ser multicultural, la experiencia para los migrantes tsotsiles es en cierta medida

⁴⁵ Entrevista a Orlando.

agradable dado que pueden establecer relaciones no solo con personas de otros estados de la república mexicana sino de otras nacionalidades. Además, en Florida las zonas playeras cerca del Atlántico atraen a una gran cantidad de visitantes a West Palm Beach lo que incrementa las posibilidades de interacción con personas de otros estados de la misma nación y de muchos otros lugares.⁴⁶

Allá tengo conocidos de San Cristóbal, de Comitán, de Chanal, hay bastantes. También hay de diferentes lados, conocí a personas de México, Veracruz, Puebla, Tijuana, Guadalajara, Michoacán, San Luis Potosí, ya estaban cuando llegué, nomás los conocí. Llegan muchos los tsotsiles, nos juntábamos con ellos, la mayoría de Chamula, nos juntábamos con ellos, eran buena onda también. Nosotros vivíamos como cinco personas, nos juntamos para rentar un departamento. Ahí me hacía mi comida en mi cuarto.⁴⁷

Como lugar de recepción de migrantes mexicanos, Estados Unidos ha presentado ventajas y desventajas políticas que atraviesan la otredad indígena mexicana. La idea dentro de las generaciones contemporáneas de “ser joven por siempre”; es decir, dejar los compromisos de pareja y las responsabilidades para finales de los años 30 y 40, caracteriza no solo las diferencias culturales entre latinos y estadounidenses, sino entre las representaciones occidentales y no occidentales, del ser indígena o no.

⁴⁶ Esta ciudad fue fundada por un hotelero dueño de los negocios más importantes en Palm Beach. Tiene sus orígenes en los años 20 cuando él necesitó de más trabajadores para atender a los turistas que visitaban “su playa”; por tanto ideó un lugar de refugio para sus trabajadores quienes viajarían por las mañanas a Palm Beach para atender a los turistas y regresarían por las noches a West Palm Beach a descansar.

⁴⁷ Entrevista a Mojado.

Para muchas culturas indígenas de América Latina este hecho es controversial porque las lógicas de la juventud occidental no se corresponden con el sentido de vida, en este caso de los jóvenes tsotsiles, quienes a partir de los 11 o 12 años pueden ser considerados adultos por el hecho de unirse en pareja.

La migración interna e internacional, sea a Tijuana o a West Palm Beach, permite a los tsotsiles vivir su juventud de maneras distintas a las generaciones previas de alteños en Chiapas. Los tsotsiles quienes han salido de sus comunidades de origen quizás no son considerados jóvenes antes de partir porque están casados, pero al llegar al país receptor las representaciones de la migración y la juventud no solo en el traslado sino en su estancia en el norte les hace tener prácticas culturalmente nuevas que están asociadas a la juerga y al ocio, lo que está ligado a ese plus en la economía capitalista y a las alternativas que el mismo espacio urbano oferta.

Allá me divertía, como iba a pistear me divertía, conocí a unas morras a toda madre. Eran chiapanecas también. Allá es diferente se divierte uno. Pero también extrañas a tu familia. Como salía cada sábado a pistear y ya ves cuando nos empedamos y salimos a echar desmadre nos agarraron tres veces la policía porque hacíamos relajo. Nos metieron al bote por veinticuatro horas porque no les gustaba que estuviéramos en la calle porque estábamos pedos, estábamos en Florida, en una cantina. Nos golpearon y a mí me quitaron el dinero. Hasta que mi amigo Natalio nos sacó y pagó la fianza.⁴⁸

Me gustó estar allá porque se divierte uno. Cada semana se hacen bailes. Llegan ahí a cantar rock o pop y algunas veces bandas de quebraditas, duranguense. Solo pagábamos para entrar cinco dólares. Hay

⁴⁸ *Idem.*

mesas y pista para bailar. A mí lo que más me gustaba era la banda, la cumbia.⁴⁹

La cotidianidad de los tsotsiles en Estados Unidos ayuda al cambio en las expectativas y la visión de mundo, la cual muchas de las veces obedece a una bifocalidad: el terruño (en la memoria colectiva) y la ciudad receptora (en la cotidianidad de la vida laboral). Se van a buscar dinero, se van a trabajar; ese es el motivo. El norte significa eso: mucho trabajo, mucho sufrimiento y mucho dinero. Junto con este móvil está una serie de aprendizajes culturales que capitalizan la experiencia. El capital social y cultural para estos jóvenes no puede desincorporarse al regreso, dado que para quienes lograron cruzar y trabajar esto les trae respeto frente a aquellos quienes lo vieron partir. Ir al norte y ganar dólares simboliza éxito en el imaginario colectivo de los alteños; en contraste, es mejor no decir si algún familiar se quedó en Tijuana porque no pudo pasar, ya que esto significa fracaso. Quien regresa con ahorros, con una *troca*, o quien no regresa pero ha invertido en terrenos y en construcción, es aquel que aprovechó bien su ida dado que “progresó”.

Después de haber ido me siento diferente, como que tuve más experiencia allá, aprendiendo a razonar de otro modo, aprendí a respetar a todas las personas y a mi familia también. No aprendí inglés y como algunos hablan español allá pues así nos comunicábamos.⁵⁰

La estancia de Orlando ilustra significativamente la imagen de la experiencia nortea asociada al éxito a tan corta edad.

⁴⁹ Entrevista a Norteño.

⁵⁰ Entrevista a Orlando.

Habiendo salido a sus 19 años con una clara idea de ir para ganar dinero, ahorró y envió remesas. Cuenta con una casa propia en Chanal, una construcción pequeña de concreto. A él le gustó ir para “allá” no solo porque encontró otras formas de diversión sino porque capitalizó su ida en una experiencia de vida. Le gustó conocer personas de otras nacionalidades, regiones y culturas distintas, lo que fomentó en él respeto por la diferencia. Además, la lejanía le permitió ver cuánto extrañaba a sus familiares. Decidió irse el 10 de mayo, día de las madres; aunque su madre lloraba por su ida él partió. En su relato sobre el retorno insiste en mencionar los sentimientos de tristeza que tuvo por no tener a su madre cerca. Aún así, Orlando está planeando regresar a Estados Unidos:

... pienso regresarme en diciembre, porque regresé hace dos semanas, el 17 de noviembre. Me regresé porque me aburrí allá, nomás estar trabajando todo el día, solo descansaba los domingos y extrañé a mi mamá y a mi papá también. Nomás tengo un carnal. Allá dejé novia, ella es de San Cristóbal, por eso pienso regresar allá, también es chido.⁵¹

El impacto de la experiencia migratoria en estos jóvenes ha revolucionado no solo su individualidad sino su colectividad ya que su presencia trastoca tradiciones comunitarias que no permitían estudiar ese periodo etario entre la infancia y la adultez. Conciertan con este suceso, los medios masivos de comunicación y el consumo cultural. Los medios televisivos, electrónicos y satelitales han penetrado de manera efectiva en los espacios de la comunidad al circular imágenes de la migración asociadas a modas juveniles, al tiempo que conectan

⁵¹ *Idem.*

a las comunidades con el mundo entero. La moda norteña se ha impuesto en todo Chiapas y ha perfilado las prácticas de consumo de este sector juvenil que se apropia simbólicamente de elementos que identifican a juventudes singulares como los cholos, los maras, los narcofresas, los transmigrantes, los raperos, los hipoperos y los gruperos. No debemos olvidar que los jóvenes chiapanecos además de tener la mirada puesta en el norte tienen referentes de Centroamérica mediante los transmigrantes y los retornados, quienes también han tenido experiencias en los EEUU, por lo que el repertorio de estilos juveniles definidos por la migración es vasto aunque delimitado por un consumo cultural específico.

Por ejemplo, entre estos estilos juveniles migrantes uno de los elementos más definitorios es la música. Hay muchos seguidores de íconos musicales como Daddy Yankee, Eminem, Selena, Los Bukis, Los Tigres del Norte, Los Tucanes, Alacrán Musical, El Coyote y su Banda, K-Paz, Lupillo Rivera, entre otros estándares de la onda grupera, el pasito duranguense y el sonidero. También estos jóvenes son fans de basquetbolistas, boxeadores, futbolistas y beisbolistas profesionales, por lo que muchas de las prendas que usan, especialmente los tenis, son de las marcas de grandes jugadores o deportistas. Las prendas que componen los atuendos de estos chicos muestran una mezcla interesante en términos de hibridación cultural;⁵² por ejemplo, los integrantes de la banda grupera Alacrán Musical o Musical Scorpions son jóvenes mexicoamericanos que tocan pasito duranguense, originarios de un suburbio llamado Aurora en Chicago, Illinois. Estos jóvenes tienen un estilo sumamente peculiar, pues tres de los seis integrantes lucen la onda chola, cabeza rapada, pantalón holgado, tatuajes y ca-

⁵² Néstor García Canclini (coord.), *El consumo cultural en México*.

denas a los lados. Unas décadas atrás, a este estilo juvenil le sería adjudicado fácilmente el ritmo del rap o el hip hop, ahora es distinto. En cada videomusical los seis integrantes de esta banda presumen, al ritmo del pasito duranguense, sus habilidades para bailar. Este grupo, como otros, es muy codiciado entre los jóvenes indígenas migrantes quienes escuchan frecuentemente sus melodías y quienes después de haber vivido en el norte han aprendido a bailar de un excelente modo los ritmos del duranguense y de la banda. Muchas de las canciones que estos jóvenes escuchan versan sobre la experiencia migratoria. En la lista de las más escuchadas en los iPods de estos jóvenes migrantes están la del “El mojado” de Ricardo Arjona, “Latin King” de Daddy Yankee y, por supuesto, “Vivan los mojados” y “La jaula de oro” de Los Tigres del Norte.

Por su lado, varios son los estrenos cinematográficos de las últimas dos décadas que han tratado con mayor insistencia la particularidad del norte, del personaje migrante y del trayecto indocumentado. Entre la lista han figurado películas y documentales como *Traffic* (2000) de Steven Soderbergh, *Which Way Home* (2009) de Rebecca Cammisa, *Crossing Arizona* (2006) de Dan DeVivo y Joseph Mathew, *Undocumented* (2010) de Chris Peckover, *Un día sin mexicanos* (2004) de Sergio Arau, *Sin nombre* (2009) de Cary Fukunaga, *Asalto al sueño* (2006) de Uli Stelzner, *Norteados* (2009) de Rigoberto Perezcano, *Los Invisibles* (2010) de Marc Silver y Gael García, *7 Soles* (2008) de Pedro Ulteras, *Al Norte. Buscando el sueño americano* (2007) de Stephanie Raver, *Mojado* (2004) de Arturo Pérez, *La Vida Loca* (2008) de Christian Poveda, *Ellas también se mueven solas* (2009) de Tania Cruz, entre otras. Todas estas imágenes e historias forman parte de la producción y el consumo cultural de las generaciones juveniles de ambas naciones que perfilan los estilos juveniles del momento.

Para el caso de los jóvenes indígenas migrantes, uno de los estilos más definidos hasta el momento como producto híbrido⁵³ es el “cowboy indígena”, un personaje que además de ser trilingüe habla *tsotsinglish* y viste de un modo particular, mezclando los elementos del vaquero norteamericano con piezas fundamentales de la vestimenta propia de la comunidad, como las botas de plástico para la lluvia y el *chuj*⁵⁴ para el frío. El referente inmediato de estos varones es el chicano, una imagen que pinta a un personaje que además de dominar perfectamente el español y el inglés ha desarrollado un neolenguaje: el *spanGLISH*. El uso de otras prácticas concretas que modifican la visión de mundo de estos jóvenes migrantes son los mecanismos del viaje, el uso de la tecnología, las formas de comunicación, el envío de bienes, el multilingüismo, los patrones de consumo, la vestimenta de “onda”, lo que los inscribe en el mundo del cosmopolitanismo.

Las representaciones del joven moderno, claramente definidas por el nivel de familiarización con la tecnología de punta, ha sido también un factor decisivo en esta moda juvenil dado que incrusta los productos electrónicos hasta en los más recónditos lugares, resemantizando las nociones espaciotemporales del estar en el mundo. Las conexiones virtual, satelital y telefónica han permeado las continuidades de los tiempos cíclicos e inventado tiempos lineales logrando una imbricación espaciotemporal de pasado mítico y presente continuo. Esta sensación es producto del sentido de bifocalidad de lo transnacional que une simbólicamente tiempos y espacios, evento decididamente hijo de la migración.

El caso de West ilustra detalladamente los mecanismos utilizados para comunicarse diariamente con su familia: “com-

⁵³ Néstor García Canclini, *op. cit.*

⁵⁴ Un abrigo artesanal hecho de lana, prenda tradicional de los varones indígenas chamulas.

pré dos laptops, una para mí y otra para ellas [refiriéndose a su hija y a su esposa], aprendí a chatear y a sostener videollamadas para verlas seguido. Voy además a clases de inglés todos los días y hago patineta y basquetbol”.⁵⁵ Este joven, quien tienen más de cinco años en Estados Unidos, tiene un marcado acento chicanotsotsil; él recibe clases de inglés gratuitas todos los días por las noches en un centro de atención a inmigrantes. Es un joven con un estilo juvenil deportivo, gusta de usar playeras ajustadas, pants y tenis, usa lentes oscuros, siempre lleva un iPod y va al trabajo en bicicleta.

Como West, todos los entrevistados han capitalizado su estancia en el norte de distintas maneras. En general, estos jóvenes no solo tienen estilos juveniles diversos sino que ahora cuentan con un capital social en torno a la migración que, aunque incipiente, constituye ya una cultura migratoria en Chiapas. El trabajo de campo realizado hasta ahora demuestra que todos tienen nociones de los lugares a dónde ir; si bien superficiales, poseen los contactos para llegar, moverse y/o instalarse. Todos recurrieron al préstamo y/o ahorro para pagar su traslado. La mayoría saldó su cuenta en los primeros meses de trabajo con el envío. Para la mayoría, un rito de paso fue haber sido asaltado, golpeado o ultrajado por jóvenes de color, situación que puede interpretarse a partir de la apropiación territorial de las bandas callejeras y la lucha simbólica por el espacio o bien la manera en que los grupos juveniles con adscripción territorial definida marcan su territorio ofertando “novatadas” a los recién llegados, en este caso ellos, los inmigrantes tsotsiles que no cuentan con un fuerte capital social en el nuevo espacio citadino. Casi todos los entrevistados trabajaron al inicio en el campo y ahora lo hacen como obreros de la construcción o asalariados en alguna

⁵⁵ Entrevista a West.

empresa. Todos los entrevistados viven en un departamento compartido y pagan los *biles* conjuntamente.⁵⁶ La mayoría habla un español americanizado, con acento tsotsilchicano. Además de tener incluido en su lenguaje palabras inglesas mexicanizadas, se observa claramente los inicios de un argot juvenil que expresa a un sujeto juvenil migrante con tradición étnica y sabor de su experiencia migratoria.

Notas finales

El reciente nacimiento de una brecha etaria cultural en los mundos étnicos es un estadio que si se insiste en reconocerlo desde la antropología mexicana —desde sus bases más colonialistas y occidentales— representa un conjunto de elementos identitarios atados a la corporeidad indígena (el ciclo vital), los ritos de paso e iniciación, la memoria y participación comunitaria, las imágenes sociales y las representaciones generacionales (identidades asociadas a grupos de edad por la comunidad).

Los ciclos vitales y los ritos de paso establecidos por la cultura tsotsil están siendo trastocados por los procesos migratorios que han inaugurado un tránsito que separa a la infancia de la edad adulta y con ello los cargos comunitarios, las prohibiciones, las transgresiones y las permisividades asociadas a los ciclos de edad. Aquello que se daba entre los 12 y 15 años y que estaba y sigue estando regulado por la cultura adulta para concertar matrimonios, herencias y pagos, hoy se

⁵⁶ Los “biles” son las cuentas de renta, agua y luz que entre todos los compañeros pagan mensualmente por compartir un departamento regularmente con tres recámaras con aire acondicionado, sin amueblar y sin línea telefónica. La cantidad asciende a 1 200 dólares en la zona limítrofe entre West Palm Beach y Lakeworth.

empieza a hacer turbio en tanto referentes del ser en el mundo para esta generación de jóvenes migrantes. Los jóvenes indígenas han sido vigilados socialmente y de manera regular han estado desentendidos de los fallos comunales aunque obligados a acatar ciertas responsabilidades. Al parecer esto ya no es así puesto que su participación en la migración les otorga ciertos beneficios culturales y estatus, aunque aún su partida a EEUU está siendo negociada entre los cargueros de las comunidades más tradicionales, quienes dan o no el permiso de salida a cambio del envío de remuneraciones para mantener el espacio, la familia, el cargo y la tierra en la comunidad de origen.

La revisión de las representaciones de la migración, las imágenes y las experiencias migratorias de jóvenes tsotsiles ilustra continuidades y cambios de acuerdo con trayectorias de vida, especialmente a partir de los referentes de las generaciones anteriores de varones de su misma familia. Los procesos juveniles experimentados por estos tsotsiles están más allá del rango etario, lo que demuestra que están reconfigurando sus relaciones no solo intergeneracionales sino intergénero e intrafamiliares, eventos que están teniendo impacto dentro del campo rural indígena chiapaneco.

Las experiencias migratorias de los varones tsotsiles en Florida indican de modo general un perfil migratorio: varones jóvenes entre 16 y 30 años, la mitad de ellos solteros, con algún grado de primaria o secundaria, en su mayoría bilingües. Las zonas con presencia tsotsil a decir de los entrevistados fueron: Carolina del Norte, Florida (Miami, West Palm Beach, Lake Worth y Tampa), Georgia (Atlanta), Virginia y Minnesota. Al parecer, la ruta trazada por estos varones va de Carolina del Norte hacia Miami, por adaptación climática; cuando aumenta el frío en Carolina del Norte y otros estados norteros, la vida es más difícil lo que les impide seguir desempeñándose como campesinos una vez que las cosechas acaban

cuando las heladas inician, entonces migran hacia el sur. En Florida, Tampa y West Palm Beach son las ciudades visitadas por tsotsiles. En esta última, en donde realicé la visita, encontré que las zonas con presencia de inmigrantes chiapanecos se localizan en los límites de ésta con Lakeworth, la ciudad vecina. Ahí existe un *hinterland* o zona de migrantes latinos en donde la presencia de varones mayas es evidente. Los tsotsiles y, en general, los chiapanecos, regularmente se relacionan con los grupos de guatemaltecos inmigrantes quienes tienen mayor experiencia y redes sociales consolidadas. No solo desde su salida sino también a su llegada, los chiapanecos han seguido la trayectoria de sus hermanos mayas guatemaltecos en Florida. Los inmigrantes tsotsiles no se encuentran organizados en Florida como sí lo están otros inmigrantes; esto no es particular de los tsotsiles sino de la emergente tradición y cultura de los chiapanecos en la migración. A decir de los líderes de organizaciones guatemaltecas, el número de chiapanecos, en comparación de los guatemaltecos, es menor: mientras los primeros ascienden a 18% de los mayas establecidos en Florida, los segundos representan 80%.⁵⁷

La falta de estudios sobre lo juvenil en las comunidades indígenas, la explosión de salidas de jóvenes en busca de trabajo al extranjero y la rapidez con la que los cambios en la economía mundial están produciendo alteraciones socioculturales, responden a reacomodos en las imágenes culturales en donde las juventudes étnicas se hacen cada vez más visibles. Las propuestas masivas de homologación cultural y la inserción de los indígenas jóvenes al estilo de vida económico global alimentada por el trabajo asalariado y el consumo conspicuo han inaugurado en Chiapas la migración como el rito de paso en

⁵⁷ Datos recogidos en campo.

las generaciones de indígenas jóvenes. Este fenómeno responde a crisis de carácter estructural en las comunidades chiapanecas constituyendo con ello nuevas etapas de vida asociadas a la formación, a los roles y/o cargos dentro de la comunidad. La salida del campo a las ciudades se ha consolidado como una etapa en la vida de los jóvenes indígenas ya que en las comunidades no encuentran más opciones que las de casarse y formar una familia a pronta edad. Incluso para seguir reproduciendo los roles de género y los cargos de la comunidad, la migración igualmente se presenta como una necesidad.

Los testimonios presentados ilustran el proceso migratorio indígena de los Altos y ofrece una reflexión exploratoria sobre el tema de la migración juvenil indígena, hecho que ha creado rupturas generacionales en donde se inscribe la emergencia de lo juvenil y del sujeto juvenil como agente del cambio o delegado comunitario. En general, mi discusión se centra en una nueva imagen cultural que no es idéntica a la occidental aunque dialoga con la imagen del joven moderno: el joven indígena migrante. Como es sabido, los procesos de industrialización y urbanización siempre han tenido la mirada hacia la transformación de los espacios rurales, comunitarios y/o tradicionales y han requerido de agentes que promuevan el cambio.⁵⁸ Históricamente, los migrantes como agentes del cambio han desempeñado un rol tradicionalmente delegado a los varones y a los jóvenes, pues su salida es vista a futuro como una inversión para el progreso comunitario, y no es otra cosa lo que ha sucedido durante años en las comunidades indígenas de Chiapas en donde los diferenciales del sistema sexo/género están muy bien definidos y por ello las mujeres,

⁵⁸ Velasco Ortiz, "Migraciones indígenas a las ciudades de México y Tijuana".

en tanto cuidadoras de la cultura, migran en menor medida. Con los programas de la Secretaría de Educación Pública, el modelo educativo de castellanización, el modelo bilingüe bicultural y, en su versión más reciente, el modelo intercultural bilingüe echados a andar desde la época posrevolucionaria hasta nuestros días, se confiesa la política educativa dirigida a la población indígena que ha tenido como blanco a la población joven y masculina para capacitar promotores culturales y profesores bilingües que impulsen el “desarrollo” de sus propias comunidades. Sin embargo, los jóvenes indígenas contemporáneos aunque siguen siendo agentes del cambio —porque se van de su comunidad para ser entrenados en las universidades interculturales con miras a volver a su comunidad— se están enfrentando a la disyuntiva de ir a la universidad o irse al norte, dado que en el imaginario colectivo de la comunidad lo segundo parece más redituable.

Pensar a la “juventud indígena” como “etapa etárea” implica comulgar con la representación de la juventud occidental, por lo que se hace necesario separarse del entendimiento temporal del andar humano que responde a una línea progresiva del crecimiento y desarrollo biológico-individual ontogenético. En su trayectoria de vida, el ser hace historia y convierte el tiempo natural en tiempo cultural, hecho que da sentido humano a la temporalidad. Por ello, si se ensaya la posibilidad de comprender al *cronos* desde otra lógica, por ejemplo como una espiral, puede pensarse que un indígena sea adulto a los diez años y sea joven a los 30.

Bibliografía

- BELLINGHAUSEN, Hermann. “La emigración de Chiapas a EU arrasa comunidades e individuos”, *La Jornada*. 25 de enero de 2005, <http://www.jornada.unam.mx/2005/01/25/017n1pol.php>.

- CAMACHO VELÁZQUEZ, Dolores y Arturo Lomelí. “Procesos migratorios de chiapanecos hacia el norte: causas y consecuencias”, en Graciela Freyermuth-Enciso y Sergio Meneses (coords.). *De crianzas, jaibas e infecciones. Indígenas del sureste en la migración*. CIESAS, México, 2009, pp.81-107.
- CASTRO SOTO, Gustavo y Onécimo Hidalgo. *Los desplazados internos de la guerra en Chiapas*. CIEPAC, boletín 168, 29 de agosto de 1999.
- . *Población desplazada en Chiapas*. CIEPAC/Consejería en Proyectos, México, 1999.
- CRUZ SALAZAR, Tania. “Mudándose a muchacha. La emergencia de la juventud en indígenas migrantes”, en Graciela Freyermuth-Enciso y Sergio Meneses (coords.). *De crianzas, jaibas e infecciones. Indígenas del sureste en la migración*. CIESAS, México, 2009, pp. 169-212.
- . *Juventudes étnicas: una categoría emergente en Ciencias Sociales*. Manuscrito inédito, México, 2010.
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa, Barcelona, 1992.
- FALLA, Ricardo. *Migración internacional retornada. Juventud indígena de Zacualpa, Guatemala*. Avancso, Guatemala, 2008.
- FARR, Robert M. y Serge Moscovici (eds.). *Social representations*. Cambridge University Press, Nueva York, 1984.
- FEIXA, Carles. *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*. SEP/Causa Joven, México, 1998.
- FREYERMUTH-ENCISO, Graciela et al. (coords.). *El señuelo del norte. Migración indígena contemporánea*. Creso/Fondo de Población de las Naciones Unidas y ACAS, A. C., San Cristóbal de las Casas, 2007.
- GARCÍA, Ariel. *Juventud indígena en el Totonacapan veracruzano*. Ponencia presentada en el Primer Encuentro Nacional sobre Comunicación y Juventud “Los jóvenes en el mundo contemporáneo”, Universidad Autónoma de Yucatán, 3 al 9 de noviembre de 2009.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor (coord.). *El consumo cultural en México*. CONACULTA, México, 1993.
- GOFFMAN, Irving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu, Buenos Aires, 1981.
- GÓMEZ JIMÉNEZ, Adabell. “Las crianzas en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas”, en Graciela Freyermuth-Enciso y Sergio Meneses (coords.). *De crianzas, jaibas e infecciones. Indígenas del sureste en la migración*. CIESAS, México, 2009, pp. 143-167.
- HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Jesús Alejandro. “Los jóvenes rurales: nuevos actores de la migración a Estados Unidos”, en Agustín Escobar Latapí (coord.). *Pobreza y migración internacional*. CIESAS/PREN, México, 2008, pp.173-222.
- MACIEL, David R. *El bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano*. Cuaderno de Cuadernos, núm. 5, UNAM/University of New Mexico, México, 1994.
- MUÑOZ, María del Pilar. Expectativas de vida entre jóvenes de una comunidad tseltal: San Jerónimo Tulijá. Tesis de maestría, CIESAS-Sureste, 2009.
- ORTÍZ HERRERA, María del Rocío. “Migrantes tzotziles en la vertiente del Mezcalapa y el corazón zoque de Chiapas, 1890-1940”, en *Liminar*. Vol. 5, núm. 2 (jul-dic), Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México, 2007, pp. 79-89.
- PACHECO, Lourdes. “Juventud indígena en desventaja. ¿Cuál es el futuro de los jóvenes indios?”. *Jóvenes. Revista de estudios sobre juventud*. Nueva época, año 3, núm. 9 (jul-dic), México, 1999, pp. 24-39.
- PAREDES, Américo. *With His Pistol in His Hand: A Border Ballad and Its Hero*. University of Texas Press, Austin, 1973.
- PÉREZ, Fredy Martín. “Adoptan jóvenes tzotziles vestimenta de cowboys”, *El Universal*. 22 de abril de 2005, http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=57010&tabla=estados.

- PÉREZ RUÍZ, Maya Lorena (coord.). *Jóvenes indígenas y globalización en América Latina*. INAH, México, 2008.
- RUS, Jan y George Collier. “Una generación en crisis en Los Altos de Chiapas: Los casos de Chamula y Zinacantán, 1974-2000”, en Shannan L. Mattiace *et al.* *Tierra, libertad y autonomía: impactos regionales del zapatismo en Chiapas*. CIESAS/IWGIA, México, 2002, pp. 157-199
- RUS, Diane y Jan Rus. “La migración de trabajadores indígenas de Los Altos de Chiapas a Estados Unidos, 2001-2005: el caso de San Juan Chamula”, en Daniel Villafuerte Solís y María del Carmen García Aguilar (coords.). *Migraciones en el sur de México y Centroamérica*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas/Miguel Ángel Porrúa, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 2008, pp. 343-382.
- SÁNCHEZ, Irene. Entre arraigo y movilidad: el Xut en la familia tsel-tal contemporánea de El Corralito, Oxchuc, Chiapas. Tesis de maestría, CIESAS, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 2009.
- URTEAGA CASTRO-POZO, Maritza. “Lo juvenil en lo étnico. Migración juvenil indígena en la sociedad contemporánea mexicana”, *Ponto e Vírgula*. Pontificia Universidade Católica de São Paulo, núm. 4, 2008, pp. 261-275.
- VALENCIA ROJAS, Alberto. *La migración indígena a las ciudades*. INI-PNUD, México, 2000.
- VELASCO ORTÍZ, Laura (coord.). *Migración, fronteras e identidades étnicas transnacionales*. COLEF/Miguel Ángel Porrúa, México, 2008.
- . “Migraciones indígenas a las ciudades de México y Tijuana”, *Papeles de Población*. UAEM, núm. 52 (abr-jun), Toluca, México, 2007, pp. 184-209.
- MONSIVÁIS, Carlos, en Carlos G. Vélez-Ibáñez. *Visiones de frontera. Las culturas mexicanas del suroeste de Estados Unidos*. Miguel Ángel Porrúa, CIESAS/Segob, México, 1999.
- VIQUEIRA, Juan Pedro. “Los Altos de Chiapas: una introducción general”, en Juan Pedro Viqueira y Mario Humberto Ruz

(eds.). *Chiapas. Los rumbos de otra historia*. UNAM, México, 1995, pp. 219-236.

Entrevistas

CRUZ SALAZAR, Tania. Entrevista a Orlando, 2008.

_____. Entrevista a West, 2008.

_____. Entrevista a Lake, 2008.

_____. Entrevista a Bronco, 2008.

_____. Entrevista a Cowboy, 2009.

_____. Entrevista a Norteño, 2009.

_____. Entrevista a Mojado, 2009.

_____. Entrevista a Otay, 2009.

_____. Entrevista a Tijus, 2009.

_____. Entrevista a Matamoros, 2009.

SEGUNDA PARTE

Música, identidad y globalización

EL GÉNERO *TIERRA CALI* Y EL REGRESO DEL *COCHO* ¿CÓMO IDENTIDAD ÉTNICA?

*Jorge Amós Martínez Ayala**

Son las tres de la tarde; no hay viento alguno, ni tantito para mover el polvo requemado que parece pinole sobre la brecha. La *charamasca* brilla con su color de plata oxidada sobre el campo de oro del *zacate polole*. Bajo la débil sombra de una *cahuinga* respirar causa trabajo y el sudor sale por los poros por el mero ejercicio de vivir. La desesperación surge súbita, no hay razón y explota: —¿Por qué chingados tarda tanto la *cajona*? A lo lejos una minúscula tormenta de arena anuncia el final de la espera. Antes que verla la siento en la piel con Los Pajaritos de Tacupa a todo lo que da un Kenwood, con *woofers* sobre el toldo de una estaquitas:

El cocho es de Guerrero
y el guache de Michoacán
son dos gallitos muy finos
que no se saben rajar;
para traficar con droga
nadie los puede igualar.¹

* Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

¹ Los Pajaritos de Tacupa, “El cocho y el guache”, narcocorrido.

Me trepo agarrado del mecate con nudos que sirve de sostén, con toda la habilidad que puede tener un “antropólogo” de 100 kilos y 20 años de inactividad frente a un monitor, y lo primero que veo son unas piernas morenas, luego una cara sonriente con dos ojos negros que dan pleno sentido a la copla:

Del cielo cayó una estrella
desparramando luceros.
Las güeras las hizo Dios
y las trigüeñas el cielo;
que vayan con Dios las güeras
que yo las trigüeñas quiero.²

Cuando uno llega por primera vez a la Tierra Caliente se sorprende por el discurrir pausado de la vida que muchos atribuyen a la temperatura y que es una “velocidad de movimiento”, acorde con la vida cotidiana, que contrasta con la rapidez de los movimientos en el fandango, en el baile, sin que los grados centígrados influyan; sin embargo, ambos están provistos de una actitud de desafío divertido, de provocación sensual.³ Hay detrás del caminar erguido, suave y bamboleante una elección entre un cúmulo de actitudes posibles para caminar que son aprendidas. Desde cierta perspectiva, la del “forastero”, tal manera de andar es lasciva, es lo que ven, lo que quieren ver y lo que el prejuicio les obliga a ver; entonces, los afrodescendientes asumen el estereotipo para vencer de nuevo en el campo de la estética corporal, no el del adorno con sedas, perlas y oro (al que siguen aficionados), sino en el de la apostura de la pos-

² José Espinosa Quiróz, *Juan Bartolo Tavira (coplas)*, p. 20.

³ Jorge Amós Martínez Ayala, “...éste es el Maracumbé. El fandango de la rivera del Balsas”, en *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán*.

tura. Es en la vida cotidiana que se interioriza la desigualdad social, pero no solo es debida a la acción coercitiva del Estado y sus aparatos ideológicos. La sociedad en su conjunto organiza las relaciones que tienen los individuos con los bienes simbólicos y materiales; pero también es en la cotidianeidad que se crean los espacios de libertad.⁴ De nuevo el simple hecho de caminar (un *habitus*) se presenta como un discurso contrahegemónico y además, vencedor.

“En Tierra Caliente solo borracho, loco o con la mujer de otro” es un refrán que pretende ser una síntesis de las razones para vivir en una región geográfica y cultural que se extiende por el cauce medio del río Balsas en Guerrero y sigue por el Tepalcatepec en Michoacán, para terminar en el sur de Jalisco; ahí se asocia un entorno geográfico (imaginado por la cultura)⁵ con una serie de prácticas valoradas socialmente como negativas; dos polos morales que son objetivados en la realidad como características de los terracalenteños: la violencia y la sexualidad desbordada, exaltados con una valoración positiva por las expresiones más recientes de la cultura popular de masas creada en torno al narcotráfico y que parecen mostrarnos el surgimiento de una nueva identidad.

Las representaciones sobre los terracalenteños sirvieron y sirven para dar sentido al mundo de la vida cotidiana en la Tierra Caliente, desde la época colonial, primero para ordenarlo étnicamente, para perpetuar el rechazo al otro y su sometimiento, luego para mantener el control sobre el ciudadano del pueblo bajo, el peladaje, los *cochos* (los mulatos) y *guaches* (los indios) por las elites criollas coloniales y mestizas desde la consumación de la república, pero no hubo una representación

⁴ Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, p. 35.

⁵ Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, pp. 185-190.

única y dominante, sino que varias se disputaron (y disputan) el derecho a imponer sus significaciones en la sociedad terracalienteña y frente a la del Bajío, los que vivimos arriba del mundo y la realidad de la vida cotidiana para los implicados.⁶

Las representaciones colectivas sobre los afrodescendientes, los *cochos*, fueron racionalizadas, vueltas naturaleza, al asociar ciertas características, como la violencia y la sexualidad desbordada de los habitantes de la Tierra Caliente, que pretendidamente son originadas por el entorno geográfico y el clima de la región, lo cual muestra la eficacia simbólica de lo social, pues si bien lo social-histórico está en constante cambio, solo estableciendo figuras “estables” (el negro violento, el indio flojo y borracho) se institucionalizó el dominio criollo y mestizo sobre la sociedad de la Tierra Caliente. Así, la Iglesia, la escuela, e incluso en la familia, se determinó lo que era “real”; el estereotipo de valoración negativa sobre *cochos* y *guaches* se volvió naturaleza, fue objetivado y por ello fue utilizado para construir e interpretar al mundo de la Tierra Caliente; sin embargo, a la par que en los discursos se construían las valoraciones negativas sobre los dominados *indios* y *negros*, *guaches* y *cochos*, éstos reconstruyeron su mundo y se reposicionaron mediante prácticas contrarias y subversoras del poder: la magia, las artes tradicionales insertas en el fandango (sobre todo la lírica), en la literatura oral, e incluso en los poderes económicos, religiosos y devocionales de las cofradías coloniales. Símbolos tan importantes y polisémicos como *l'amigo* (el diablo representado por un mulato) fueron asumidos y resignificados por los miembros de los grupos dominados convirtiéndolos en ideología, en una posición política

⁶ Denise Jodelet, “El movimiento de retorno al sujeto y el enfoque de las representaciones sociales”, en *Cultura y Representaciones Sociales. Un Espacio para el Diálogo Interdisciplinario*, pp. 32-63.

activa y conciente; como lo fue, por ejemplo, realizar fandangos en las filas independentistas donde se practicaron los bailes prohibidos por la Inquisición; así danzar un jarabe gatuno en plena guerra no solo fue una experiencia lúdica y estética para quienes lo hicieron y quienes lo vieron, sino, sobre todo, fue una posición política.

Discursos dominantes y discursos revolucionarios se imprimen en el cuerpo de los terracalenteños; expresiones culturales como usar la falda corta o la camisa abierta y fuera del pantalón son elecciones culturales de los individuos en un medio ambiente vuelto naturaleza por el poder hegemónico. Podrían “elegir” cubrirse con holgadas y largas prendas de algodón como en el norte de África, sin embargo, su tradición sudsaariana los lleva mejor hacia la desnudez y al hacerlo incurren en “malos entendidos”, que en realidad son interpretaciones diferentes ante una actitud corporal aprendida. Se trata de normas y reglas de conducta que regulan nuestras acciones, las cuales fueron creadas por instituciones sociales como la familia, la escuela, la Iglesia.⁷ En su creación hubo coerción estatal y eclesiástica, aunque también hubo márgenes para la oposición abierta y aun el triunfo de los grupos subalternos.

La reproducción de los estereotipos se da en la vida cotidiana, en las prácticas. Es realizada por individuos que pertenecen a diversos grupos de interés; en algunos casos se puede hablar de “clases en el papel”, como dice Bourdieu, pero en una región periférica, incorporada al capitalismo tardíamente, las relaciones y las diferencias sociales van en otro sentido, a veces todavía muy ligadas al pensamiento corporativo y etnizante del pasado colonial.⁸ No por ello debemos negar que fenómenos de

⁷ Anthony Giddens y Jonathan H. Turner, *La teoría social hoy*, pp. 363-366.

⁸ Bourdieu, *op. cit.*, p. 284.

dominio mundial aparecen en la Tierra Caliente como la renta de tierras por grandes agroindustrias norteamericanas para sembrar melón que produce una degradación del suelo y contaminación tierra, agua y a los jornaleros agrícolas; o bien la emigración internacional de la mano de obra local, mientras que miles de brazos llegan de las zonas indígenas de Guerrero y Oaxaca a trabajar como peones en las meloneras; o el narcotráfico y sus técnicos turcos para sembrar amapola. Lo que se ha tratado de evidenciar es que el imaginario y algunas prácticas de las personas tienen ritmos más lentos de cambio; aun con la internet, con educación superior, con carreteras, las personas siguen contando sobre *chaneques* y *l'amigo*, o sentándose en cuclillas.

Cuando los de la Tierra Fría asumen que ciertas características del comportamiento en la gente de Tierra Caliente son de “valentonería” y “putería”, porque el prejuicio se los ha enseñado, porque los mulatos cochos fueron imaginados “haciéndolo” en el pasado; pues las situaciones en que nos encontramos las personas siempre están estructuradas previamente por definiciones e interpretaciones.⁹ En cambio, para la gente de la Tierra Caliente no hay otra explicación que “el calor”, la “naturaleza”, sin percatarse que en realidad es una elección dentro de un catálogo posible enseñado por los abuelos; se trata, en cierta manera, de mantener la actitud desafiante del negro cimarrón en la vida cotidiana ante las normas impuestas por el Estado en códigos que regulaban muchos aspectos de la vida cotidiana, incluso el vestido. Mostrar el cuerpo es una técnica corporal para evitar el calor, como podría ser también vestir túnicas de algodón; sin embargo, es la primera la que tiene un matiz de desafío a la hegemonía, de rebeldía ante la situación a que se está sometido. Así, mostrar el cuerpo es en sí mismo un discurso en

⁹ *Ibid.*, pp. 373, 384.

contra del *status quo* llevado al ámbito de lo cotidiano, de lo no reflexionado, de lo vivido.

La Tierra Caliente fue durante muchos años el refugio de los perseguidos por el Estado colonial. Fue un escondite para los esclavos fugados del Bajío y el Altiplano, como también lo fue para los prófugos de la “justicia colonial”, los judaizantes, los sodomitas, los locos; es decir, aquellos que estaban fuera del rígido sistema social de la época, personas con diferente religión, preferencia sexual o estado emocional. Esclavos cimarrones, asesinos y adúlteros bajaban a un territorio entonces inaccesible, sumido en el calor, rodeado de alimañas, con el mal del “pinto” o *jiricua* y del “buche” que algunas veces en el pasado se vieron como señales corporales de una desenfrenada moral. Existe un proceso de internalización de esa realidad geográfica y cultural, en cierta medida objetiva, que genera una subjetivización en los individuos; ese proceso traslada mediante la experiencia los objetos socialmente construidos, como lo es el “calor”, las “alimañas”, la “*jiricua*”, la “valentonería” o la “putería”, para unirlos en una red semántica que los agrupa bajo el concepto de Tierra Caliente.¹⁰

El imaginario de los grupos hegemónicos convirtió a la Tierra Caliente en una región fronterera, más que natural (o geográfica) en una frontera moral, en el *alter ego* de la Tierra Fría y del Bajío donde vivía la población europea y criolla, las personas “decentes” y fieles a la Corona. Y así, la copla no solo fue el arma de las castas, también guarda, en menor parte, la ideología dominante; a través de ella podemos ver la manera en que la gente del Bajío vio a las personas de la Tierra Caliente:

¹⁰ Jürgen Habermas, *Teoría de la acción comunicativa. Crítica de la razón funcionalista*, pp. 12-19.

Más abajo allá en Colima
toda la gente se siente muy rica
y lo único que tienen
son las manchas de *jiricua*.¹¹

Y al mismo tiempo, en la copla podemos observar el contra discurso que se opone a los prejuicios y la imagen negativa de los terracalenteños.

Uyuyuy El cura de Coahuayutla
Uyuyuy ya no quiere confesar
Uyuyuy de miedo de la *jiricua*
Uyuyuy no se le vaya a pegar.¹²

La Tierra Caliente era una frontera “natural”, pero sobre todo una frontera moral, que en cada momento fue socializada, mediante el lenguaje, por aquellos que la conocían a quienes no habían ido nunca. El lenguaje integró en el imaginario de personas de la Tierra Caliente, de la Tierra Fría, el Bajío y el Altiplano una serie de representaciones sobre la región, las cuales se transmitieron en historias escritas (crónicas y relaciones geográficas) o bien, mediante la tradición oral, en leyendas, mitos, anécdotas, chistes, coplas y refranes.¹³

¿Solo borracho, loco o con la mujer de otro?

Existen grupos sociales que intentan controlar la producción de significado y detentar la hegemonía cultural, pero siempre

¹¹ “El limoncito”, son de arpa grande.

¹² “El cura de Apatzingán”, son de arpa grande.

¹³ Jürgen Habermas, *op. cit.*, pp. 39-40.

hay espacio para la disensión. No hay una tradición uniforme ni reciprocidad entre grupos, sino asimetrías, ventajas y desventajas. Ciertas costumbres y prácticas construyeron ideológicamente el estereotipo y los prejuicios que en el pasado apoyaron una estratificación social y el dominio de ciertas elites por su carácter de extranjeros con cierto fenotipo; sin embargo, los individuos y los grupos dominados se opusieron con prácticas y costumbres que utilizan discursos contrahegemónicos para cuestionar al poder justamente invirtiendo la valoración del fenotipo. La ideología oculta sus intereses de dominio mediante estrategias discursivas de las formas simbólicas (como la sinécdoque, la metonimia y la metáfora), todas las cuales sirven para disimular las relaciones de dominación; por ello recurrimos al análisis del discurso como herramienta para reconstruir los tropos que ocultan el significado en las formas simbólicas.

La significación de ciertas prácticas (tecnologías y usos del cuerpo, actitudes y posiciones frente al dominio) de los terracalenteños se ha construido por los grupos sociales que vivieron y viven en la región, pero también por aquellos que los miraban y observaban desde fuera. Toda construcción de los significados y la recepción no fue de manera lineal, de arriba abajo en la escala del poder, por el contrario siempre hubo rechazos y reapropiaciones por parte de los grupos dominados, siempre los contextos influyeron en la manera en que se produjeron las representaciones de los terracalenteños y la Tierra Caliente, en como fueron aceptadas y rechazadas en parte, por ello se trata de representaciones históricas y para nada comunes u homogéneas en toda la sociedad y en todos los tiempos.

En el día a día, en el quehacer cotidiano, los hombres construimos nuestra experiencia mediante la práctica, por ello nuestra cultura y nuestra historicidad condicionan los sentidos que les otorgamos; así, cualquier interpretación depende

de un pasado simbólicamente constituido cuyo horizonte se extiende hasta el presente, de una tradición. Estos procesos no están libres de conflictos y no son impuestos solo de arriba hacia abajo, sino que la dominación es internalizada y en parte conformada por los sometidos; por ello, la explotación y la dominación son relaciones históricamente vividas, pero no necesariamente explícitas. Tradición y cultura son herramientas para deconstruir la reproducción ideológica, la autocensura, para delimitar espacios de libertad; pero pueden transformarse en fuentes para encontrar los contradiscursos, pues por su carácter simbólico y polisémico las prácticas contienen en sí mismas dos discursos: el de sujeción y el de libertad. Muchas de las prácticas y de los conocimientos de la Tierra Caliente son fundamentalmente no lingüísticos, aunque forman un sistema coherente; por ello, discurso y práctica integran redes de significados que son constituidos mediante la experiencia y la praxis.

La vida cotidiana se organiza alrededor de nuestro cuerpo y del presente, del aquí y del ahora, es accesible a la manipulación corporal, por ello, está a mi alcance. Además, se me presenta la realidad de la vida cotidiana como un mundo compartido por otros, intersubjetivo, tangible para mí y para los demás, compartido.

El cuerpo es inasible, no se puede sujetar de ningún modo. Al reflexionar sobre él debemos partir de contextos y circunstancias concretas que permitan, a partir de esa singularidad, descubrir, a lo mejor, las regularidades; pero, sobre todo, reflexionar sobre nuestro cuerpo y los usos que le damos, la historicidad de ambos y los vínculos con el poder que cuerpo y prácticas tienen, sobre todo de aquellos que no somos conscientes.

Pretender la reflexión sobre el cuerpo sin atenernos a su condición de creación social e histórica y llevarlo a una ontología, que lo concibe preexistente a la historia, sirve para ocultar las relaciones de poder que existen sobre él, aquellas

que lo limitan, lo marcan, lo separan y lo usan para mantener el dominio. Pensar al cuerpo solo como biología, como principio de “objetividad”, es un error que permite el control social, lo vuelve “naturaleza” y vincula con algunas características de lo “natural”, como serían ingenuidad, bondad y ternura, conceptos que ocultan toda la violencia a la que está sometido. El cuerpo es objeto, es deseado, es usado, marcado y moldeado de manera abierta en instituciones del Estado como el ejército, la escuela, el hospital psiquiátrico y médico, por las profesiones, por la industria; pero también, de manera sutil, es modelado, usurpado, idealizado, por los diferentes grupos sociales mediante ideas, imágenes, políticas y prácticas.¹⁴

El cuerpo es en sí mismo un espacio de poder y una arena de conflictos; en él se percibe el sometimiento y el control, de la misma manera que la libertad y la revolución. El cuerpo no puede desaparecer de los estudios sobre afrodescendientes. Discriminados por el color de piel, por los tipos de cabello, nariz y boca, estos fragmentos corporales fueron concatenados con actitudes morales y de conducta. Al evidenciar el error, presente en la discriminación por la procedencia étnica, en el racismo y la “herencia moral”, el estereotipo sufrió una metamorfosis y el orden social lo transformó en naturaleza; entonces, el origen regional (ser costeño, terracalienteño, jarocho) ocultó la relación con lo genético, la afrodescendencia, ocultó los vínculos con la raza y los depositó en la naturaleza. Este discurso discriminador tomó, durante el siglo XIX, los nuevos descubrimientos de Darwin y se trasladó al medio geográfico y a la región. La nueva discriminación se volvió estereotipo (al asociar una representación de la gente de esas regiones con las

¹⁴ Alexander Butchart, *The Anatomy of Power: European Constructions of the African Body*, pp. 1-7.

cualidades morales pensadas y asociadas por el poder colonial con los afrodescendientes), así mantuvo vivo el estereotipo regional excluyente hasta nuestros días. Una persona es racista por decir que los negros son borrachos, flojos y violentos, o que las negras son putas y calientes, porque ahí, evidentemente, existe una asociación entre carácter moral, comportamiento y genética; sin embargo, el racismo se larva cuando las representaciones se han trasladado a sus descendientes estereotipados (costeños, jarochos, terracalenteños) pues en ellos no hay referencias biológicas, en primera instancia.

En el pasado, el cuerpo desnudo no era, en sí mismo, objeto de deseo, pero para los mesoamericanos que habitaron la región, para las personas de Oceanía y África que fueron esclavizadas, el cuerpo exponía su piel al sol, y los senos al aire o las nalgas no concentraban el apetito sexual. A esos cuerpos se les pintaba, se les tatuaba, se les hacían marcas de fuego o cicatrices con cortes, se les horadaba y se les colocaban objetos preciosos para indicar procedencias tribales, estatus militar y religioso; si bien existían ropajes, éstos no lo cubrían por completo sino que dejaban parte de la piel al descubierto.¹⁵ Musulmanes, cristianos y judíos tenían una percepción distinta; para ellos el cuerpo era fuente de pecado, incitaba, sobre todo el femenino, a la concupiscencia de la carne; por ello, sometieron, cubrieron y ocultaron sus cuerpos con pesadas ropas, turbantes y velos.

Al encontrarse culturas vestidas con culturas desnudas en una situación de conflicto, de desigualdad militar y de sometimiento, los vestidos impusieron sus normas; sin embargo, las resistencias no fueron pocas. Es cierto que los sacerdotes y frailes impusieron un vestido que cumplía, en cierta medida,

¹⁵ Pablo Escalante Gonzalbo, "La casa, el cuerpo y las emociones", en Pablo Escalante Gonzalbo (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*, pp. 231-255.

con lo que en el pasado hacían la pintura, el tatuaje, las deformaciones craneanas, las mutilaciones o la joyería; es decir, se convertían en marcas sociales que permitían, a quien conocía el sistema, leer en el cuerpo de los hombres y mujeres información sobre ellos como individuos, pero sobre todo, como individuos que formaban parte de un grupo social.¹⁶

El cuerpo cedió al vestido las marcas tatuadas, los diseños multicolores de la pintura y se transformó entonces en el depositario de ese código social; desnudos un gobernador tarasco de la república de indios de Cutzio, o un marabú conocedor del derecho y la astronomía musulmanas, traído como esclavo para que fuera “maestro de hacer azúcar”, se convertían en un “indio” y un “negro”; por ello, el vestido fue durante la época colonial un signo social que muchas veces era mantenido rigurosamente por los dominados para mantener cierta preeminencia sobre la masa. ¿A quién le interesaba más mostrar su estatus sino a los nobles indígenas y a los libertos que habían logrado ascender socialmente?¹⁷

El calor y algunas motivaciones culturales mantuvieron el uso de materiales ligeros y abundantes en la región, como el algodón, así como la costumbre de cubrir poco el cuerpo. Diferentes técnicas y usos corporales de la Tierra Caliente fueron entendidas como invitaciones sexuales, en el pasado y por personas procedentes en otras culturas, lo que dio pauta, entre otros factores, al estereotipo de la mujer terracalienteña lúbrica y sensual. Las mujeres de Tierra Caliente usaban blusas con escotes y mangas cortas, además de la falda a media pantorrilla, trenzaban su pelo, pero había muchas que lo dejaban suelto sobre sus hombros; se sentaban en cuclillas o con las piernas abiertas, técnicas corporales destinadas a

¹⁶ Lydia Lavrín y Gisela Balassa, *Museo del traje mexicano*.

¹⁷ Margarita Menegus, “La nobleza indígena en la Nueva España: circunstancias, costumbres y actitudes”, en Pablo Escalante Gonzalbo (coord.), *op. cit.*

evitar sentarse sobre objetos calientes y refrescarse; se bañaban desnudas a la orilla de los ríos y no rehuían las miradas masculinas.

Las cualidades morales indeseables, ligadas en el pasado con los afrodescendientes, se trasladaron mediante la socialización de los estereotipos y los prejuicios a sus descendientes, a la gente que vive en la Tierra Caliente, se transformaron en la “naturaleza” de la región y de su gente. Quienes aceptaron vivir en Tierra Caliente heredaron esa condición, son representados con los valores morales y conductas negativas asociados por los estereotipos con los afrodescendientes coloniales (aunque no lo sean en el fenotipo). Se crea entonces un sistema binario y con oposición: si quienes viven en Tierra Caliente son borrachos, locos e infieles, entonces, quienes no viven ahí, la gente del Bajío y del Altiplano, en la Tierra Fría, son sobrios, cuerdos y fieles. La definición del “otro” se construye frente a la imagen que tenemos del nosotros; esta lucha por representarse y representar a otros se llevó en diversos ámbitos del imaginario: lo mismo en pinturas de castas que en la separación socio-racial en los libros de bautismo, matrimonio y defunción manejados por la Iglesia; en la jurisprudencia colonial y hasta en el teatro hispanoamericano del Siglo de Oro. En cada ámbito es posible escuchar los distintos discursos etnizados, unos hegemónicos y otros contrahegemónicos: débil el de las castas en los archivos judiciales y fuerte en la literatura oral:

Me gustan las abajeñas
por altas y delgaditas,
se bañan y se componen
y siempre descoloridas.

Me gustan las abajeñas,
pues tienen temor de Dios,

y dejan a su marido
por irse con otros dos.¹⁸

Las “abajeñas”, las mujeres del Bajío, son criollas, “altas y delgaditas [...] y siempre descoloridas”; son religiosas en extremo, “tienen temor de Dios”, pero con una doble moral, “y dejan a su marido por irse con otros dos”. La copla contraargumenta al prejuicio impuesto por el poder hegemónico en la vida cotidiana: “prietas ni las mulas”, reza un adagio en el Bajío.

Las instituciones estatales que ejercían la hegemonía en el pasado colonial estaban controladas por los “bermejos”; criollos y europeos estaban en los puestos más altos del gobierno colonial, de la Iglesia y el ejército. A partir de las leyes canónicas y civiles el Estado y la Iglesia crearon un estereotipo étnico sobre los “otros”: “indios” y “negros”, que simplificaron la heterogénea procedencia cultural de los individuos hasta construir arquetipos con base en características físicas, fenotípicas, y asociarlas con comportamientos culturales de la vida cotidiana y conductas morales. La imagen que se creó del otro no era compartida por los grupos subalternos. Existía entre ellos un “nosotros”, una autopercepción que contrastaba con la impuesta desde el poder hegemónico; sin embargo, no tenía la misma capacidad para hacerse escuchar por el resto de la sociedad, pues el discurso de los “indios” y las “castas” presente en la literatura oral y otras artes tradicionales no tenía la validez y al aparente consenso que tenían las leyes, la pintura y la literatura impresa por el Estado y la Iglesia. La lucha por representar al otro y representarse a sí mismo fue desigual, así que el estereotipo étnico se consolidó y se volvió natural, verosímil y “real”; incluso algunos afrodescendientes lo aceptaron al “naturalizarse”.

¹⁸ “Las abajeñas”, son de la Tierra Caliente.

Un cambio en el régimen político llegó con la Independencia; sin embargo, el nuevo poder y su mirada hegemónica no sufrieron cambios sustanciales. El gobierno republicano, la Iglesia y el ejército estaban bajo el control de los criollos, si bien permitieron el ingreso como individuos a personas con un ascendiente indígena o africano. El nuevo marco jurídico impedía la exclusión y discriminación por el origen étnico de una persona, así que el estereotipo se volvió prejuicio, una metáfora étnica, que trasladó todas las imágenes negativas del mulato cocho colonial al cuerpo del terracalenteño del siglo XIX. La abierta participación de la gente de la Tierra Caliente en la independencia y en la consolidación de la república federal laica les permitió exigir el cambio de estatus legal y con ello vino una nueva autopercepción, construyeron un nuevo “nosotros” que los alejaba del origen étnico y presionaba para convertirlos en ciudadanos. Ya no eran “mulatos *cochos*” sino mexicanos.

Un nuevo “nosotros” y la violencia

Es en la Tierra Fría, el Bajío y el Altiplano donde se encuentran los centros hegemónicos del poder económico, cultural y político, ahí se imprimen periódicos y novelas, se hacen las películas que retratan al otro, al terracalenteño. En apariencia éste solo tiene las débiles armas de la expresión artística tradicional, de la lírica y de la literatura oral, del baile y de la música en donde traslada sus discursos, sus percepciones y su visión de mundo. La producción de sentido y la producción cultural corresponden a situaciones concretas, a necesidades económicas y luchas políticas, por lo cual, en el pasado, hasta la llegada de la cultura de masas, la lucha ideológica estuvo más o menos equilibrada aunque siempre en situaciones de desventaja. El analfabetismo era suplido con una memoria oral prodi-

giosa que usaban al cuento y la leyenda, al refrán y a la copla como vehículos para transmitir información, pero sobre todo para argumentar políticamente. Con la llegada de la cultura de masas y la necesidad de tecnologías para transmitir los mensajes, la situación de desventaja se agravó.

La tradición lleva la lucha por representar al ámbito cotidiano, de la misma manera que lo hacen el prejuicio y el estereotipo, y ahí la lucha por representar adquiere otros niveles y sentidos; en un primer momento, las metáforas étnicas se trasladan en la tradición oral, están separadas y buscan fortalecerse a través de captar la atención del escucha, pero esta lucha termina por incluir todos los discursos y contradiscursos, para fundirlos en una nueva tradición que se vuelve polisémica y pone en juego, al mismo tiempo, todas las metáforas.

La violencia y la metáfora sexual son asumidas de manera diferente por la gente de la Tierra Caliente. Es cierto que en la literatura oral son frecuentes como tema, como también lo es el doble sentido y el carácter francamente sexual de algunas coplas, cuyos versos muestran comportamientos que hacen verosímiles los prejuicios, son entendidos erróneamente por quienes no comprenden la cultura de la Tierra Caliente y ven en ellos algo “real”; sin embargo, en los contextos locales, cada comportamiento es valorado de manera distinta.

¡Ay! Viejas tobillos guacos
ombligos de periquera,
si no me lo quieren dar
enséñenmelo siquiera.¹⁹

¹⁹ Favio Mora Pineda, “El relate del mes”, en *Voces de Tierra Caliente*, p. 15. Coplas transcritas por José Rafael Pineda Torres, quien las escuchó de su padre, *el Palomo*.

El valor y la sensualidad dentro del grupo se convierten en conductas deseables, enseñadas por la familia a los nuevos vástagos. No se nace valiente, o proclive a los placeres, pues ambas emociones son situacionales, solo podemos interpretarlas cuando nuestros padres nos han enseñado a diferenciar los sentimientos y a enfrentarlos de cierta manera. Es en la experiencia donde nuestra mente se enfrenta al mundo y donde recibimos aprobación o rechazo social por nuestras conductas, nuestros deseos, nuestras angustias; unas quedan conscientes y otras se ocultan en el inconsciente. Aunque se enseña a sentir y a conducirse en prácticas familiares cotidianas, éstas terminan siendo sociales y transgeneracionales.²⁰

Si los europeos y sus descendientes criollos y mestizos tenían al derecho civil y canónico para sujetar a los afrodescendientes e indígenas, éstos usaron la magia y la hechicería para controlarlos; si aquellos tenían el teatro y la pintura para retratar de manera ideologizada a las “castas”, éstos tenían la literatura oral y la copla. La tradición se convierte entonces en una fuente inagotable de textos que permiten, reconstruyendo los contextos sociales e históricos, encontrar la perspectiva del “otro”, del excluido por los discursos hegemónicos, pero no por ello carente de opinión o de acciones para desasirse del control social. El poder naturalizado evita, mediante el prejuicio y el estereotipo, que el “otro”, en este caso las castas y sus descendientes, lleguen a convertirse en un grupo político que acceda al control del Estado (del poder coercitivo).

El poder hegemónico colonial, que se dividía entre la Corona y la Iglesia y que se sostenía en el ejército y la exclusión étnica, no fue reconcentrado por el naciente Estado mexicano. El control económico del nuevo país continuó en manos

²⁰ Agnes Heller, *Teoría de los sentimientos*, p. 161; Peter Gay, *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud. La educación de los sentidos*, pp. 18-19.

de una incipiente burguesía y de una nobleza propietaria que estaban constituidas por criollos y europeos; pero el control militar quedó en manos de algunos miembros de las castas afroindígenas que pronto buscaron posicionarse económica y políticamente mediante el uso de su fuerza y ascendiente entre las clases menesterosas. Si bien las limitaciones legales a indios y castas quedaron abolidas, lo cual les permitió a unos cuantos indígenas e individuos con un ascendiente africano estudiar, incorporarse a los mandos medios del ejército y de la Iglesia, a las profesiones liberales y las artes, la limitante económica se convirtió en una nueva barrera social difícil de saltar.

Los afrodescendientes oriundos de la Tierra Caliente lograron la ciudadanía en el siglo XIX y con ello, la igualdad jurídica ante la ley; sin embargo, hubo otros aspectos de la vida que tuvieron un ritmo de cambio más lento, sobre todo, aquellos ligados, en la vida cotidiana, con los imaginarios que constituyeron estereotipos y prejuicios étnicos. La ciudadanía legal quedó limitada a un sector pequeño de la sociedad que reunía las condiciones de lecto-escritura, moralidad y propiedad de inmuebles, necesarias para votar y ser votados como representantes “populares”; así, unos cuantos propietarios, pequeños comerciantes y profesionistas, aglutinados en partidos, se enfrascaron en una lucha por el poder que excluía en las épocas de paz a la mayoría de la población y que, lamentablemente, la arrastraba como carne de cañón a luchas sangrientas y fratricidas de manera cíclica.

Todos dicen ¡Viva! ¡Viva!
Yo no sé ¿quién vivirá?
Unos que ¡Viva el gobierno!
otros que la libertad.²¹

²¹ “El gusto federal”, gusto de la Tierra Caliente del Balsas.

Aún cuando la gente de la Tierra Caliente sirvió de manera decidida en la guerra de Independencia nacional, en el sostenimiento del federalismo y en la expulsión de los invasores franceses, el estereotipo étnico colonial siguió actuante y vigente.

La justificación racial del prejuicio fue cuestionada; entonces se desarrolla la tesis del medio ambiente que influye en los hombres y la especie, ésta justifica ahora la exclusión sin un matiz racial, en apariencia. La naturaleza, como generadora del medio ambiente, sirvió como una pantalla que ocultó al racismo, lo larvó y lo dejó en un estado latente.

A diferencia de lo “jarocho”, que se asumió como una afrodescendencia cultural pero inicua en lo político, el terracalienteño no asume su afrodescendencia ni en lo biológico ni en lo cultural; el estereotipo negativo pesa todavía demasiado. El discurso afrodescendiente del mulato *cocho* está convertido en metáfora, no es directo ni consciente, es latente, de la misma manera que el prejuicio se agazapa en la cotidianidad. Aunque existen afrodescendientes en la Tierra Caliente, no hay personas conscientes de ese pasado: “El negro está en la costa” dicen los terracalienteños a la pregunta sobre su presencia en la región. El negro siempre está más allá. Si uno pregunta en Michoacán le responden: “Los negros están en Guerrero”, y situados del otro lado del río Balsas, nos dicen: “No, los negros están en la costa”.

Aceptar ese origen con una raíz en África está en función de cierto pragmatismo que depende de lograr beneficios tangibles por “asumirse” afrodescendiente. ¿Las nuevas políticas culturales y, sobre todo, los apoyos económicos que están presentes en la Tierra Caliente desde la federación y los estados, ayudarán a exaltar los vínculos con África? De ser así podría asumirse como una raíz más sin conflicto, como lo hicieron los jarochos. De no obtener beneficios posibles permanecerá oculto y negado, o minimizado, como sucede en la Costa Chica.

El discurso hegemónico racial, transformado en naturaleza, es contrarrestado por el discurso ciudadano/republicano de injusticia y clase social presente en el género lírico musical de “las indias” (como “El pobre viste de manta...”), es desracializado y centrado en los factores sociales y económicos como causas de la diferenciación. Los afrodescendientes rechazan una identidad impuesta desde fuera, saben bien que la desigualdad social ya no se justifica en términos epidérmicos sino económicos y sociales, de clase; por ello, al cambiar las condiciones sus luchas políticas ya no son en términos raciales o étnicos. Sin embargo, la tradición mantiene latente la etnicidad en su discurso, lista para ser usada de nuevo.

El rico viste de seda,
el pobre de manta rala;
el consuelo que me queda
que la muerte nos iguala.

Las identidades son coyunturales. En la actualidad, con el reconocimiento de la Tierra Caliente como “Región Indígena Intercultural” por parte de la recién creada Secretaría de Asuntos Indígenas del gobierno del estado de Michoacán, existen ya las posibilidades reales de que lleguen tanto recursos como políticas públicas para atenderla. En la actualidad son pocas las comunidades indígenas (en lo jurídico) que buscan su reconocimiento como pueblos indios y el acceso a los recursos; así, la región, de ser considerada como “mestiza”, es ahora nuevamente “indígena” y es muy probable que la identidad “indígena” sea manifiesta de nuevo en su carácter político, pues los indígenas imaginados y representados tienen, en cierta medida, una representación positiva para el Estado mexicano en tanto que la identidad afrodescendiente es negada, mientras que es asumida y construida la indígena.

El cocho es de Guerrero
y el guache de Michoacán
son dos gallitos muy finos
que no se saben rajar;
para traficar con droga
nadie los puede igualar.²²

Ahora, de nuevo, *cocho* se ha tomado temporalmente como gentilicio de la Tierra Caliente del estado de Guerrero, en tanto que *guache* es el de Michoacán, por los grupos y bandas que cantan narcocorridos y música grupera, y sobre todo en un naciente género, el *Tierra Cali*. De nuevo sirven para separar a personas con orígenes semejantes y pueden, de nuevo, volverse metáforas étnicas.

Vamos mi cocho a brindar,
por dos estados chingones
por Michoacán y Guerrero
tierra de pinches gallones.
Se van el cocho y el guachi
con las guachas de cabrones.²³

Aceptar el origen afrodescendiente está en función de las condiciones sociales e históricas; es muy pragmático. Tal vez las nuevas políticas culturales para promover el desarrollo cultural de la Tierra Caliente le alentarán a reconocer su herencia africana, a reconocer la parte cultural de la afrodescendencia sin conflicto aparente (como sucedió en el caso “jarocho”) y sin reivindicaciones políticas (como sucede en la Costa Chica). De

²² Los Pajaritos de Tacupa, “El cocho y el guache”, narcocorrido.

²³ Los Razos de Sacramento y Reynaldo, “El cocho y el guache”, narcocorrido.

no obtener posibles beneficios permanecerá oculto y negado (o minimizado) como sucede en la actualidad.

Yo soy el mulato alegre
que habita allá en las montañas
y en compañía del jilguero
voy a cantarle a las mozas
¡Anda! Todas las mañanas.²⁴

La hegemonía vuelta “naturaleza” intenta ocultar el carácter racial tanto como el discurso contrahegemónico oculta su etnicidad y argumenta que se debe a la desigualdad social. El cambio en las condiciones sociales e históricas hace que en el contradiscurso la etnicidad se convierta en militante (como en la Costa Chica) o en no militante e integradora (como en el Golfo).

Las cadenas de hierro impuestas a los afrodescendientes esclavos fueron rotas por las cadenas del deseo que éstos impusieron a sus amos europeos y criollos. El estereotipo utilizado para avasallar fue trastocado y convertido en estrategia para obtener la “libertad” jurídica. Al aceptar el sometimiento sexual, las afrodescendientes “confirman” con sus prácticas al prejuicio, lo hacen verosímil y por tanto intersubjetivo, palpable y reconocible por otros; pero una vez alcanzada la “igualdad” ante la ley ¿qué sentido mantiene la práctica? La educación corporal familiar en los contextos cotidianos que la reproducen, ya sin “necesidad”, en un nuevo contexto social e histórico, se podría argumentar; sin embargo, al permanecer latente el prejuicio se hace necesario mantener también las identidades no verbales y las prácticas

²⁴ “El Mulato”, son comunicado por don Ricardo Gutiérrez Villa, violinista de Villa Madero, 20 de diciembre de 2003.

latentes que las activan. Detrás de la manera en que caminan los terracalenteños está presente la actitud de permanente desafío del afrodescendiente, de ése que no es menos que nadie, del que no se deja y que transita abruptamente de la calma y la parsimonia a la violencia; de aquella que seduce y aleja, que atrae y desplanta.

El cuerpo del afrodescendiente construido en el discurso por los intereses económicos y sociales de los europeos sirvió para esclavizar; así que los discursos deconstruidos, resignificados por los afrodescendientes sobre su propio cuerpo, sus tecnologías corporales, percepciones y prácticas, fueron usados para conseguir su “liberación” legal y su “igualdad” jurídica. El cuerpo fue cadena y prisión, fue herencia biológica naturalizada y moralizada por el poder hegemónico, pero también herramienta y espacio de libertad.

Ahora sí ya me despido, como dicen por allá abajo, usando una copla de la lírica tradicional, con un discurso reivindicador de la Tierra Caliente y de los terracalenteños. Una copla que sintetiza, con mejores argumentos, todo lo expuesto a lo largo del capítulo y que se opone al adagio insultante con el que iniciamos.

Tres cosas hay en el mundo
que causan mucho placer:
vivir en Tierra Caliente,
bailar y tener mujer.²⁵

²⁵ “Corriendo y volando, voy caminando...”, canción anónima comunicada por Rubén Hernández Camorlinga, 93 años. José Rafael Rodríguez López y Ángeles Rubio Tapia, *Contando al tiempo. Leyendas, cuentos, canciones e historia oral del municipio de Arteaga, Michoacán*, p. 35.

Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre. *Sociología y cultura*. CNCA/Grijalbo, México, 1990.
- BUTCHART, Alexander. *The Anatomy of Power: European Constructions of the African Body*. Zed Books, Londres, 1998.
- CASTORIADIS, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol. 2, Tusquets, Madrid, 1975.
- ESCALANTE GONZALBO, Pablo. “La casa, el cuerpo y las emociones”, en Pablo Escalante Gonzalbo (coord.). *Historia de la vida cotidiana en México*. Vol. I, FCE, México, 2007, pp. 231-255.
- ESPINOSA QUIROZ, José. *Juan Bartolo Tavira (coplas)*, H. Ayuntamiento de Pungarabato, Ciudad Altamirano, 1999.
- GAY, Peter. *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud. La educación de los sentidos*. Vol. I, FCE, México, 2007.
- GIDDENS, Anthony y Jonathan H. Turner. *La teoría social hoy*. CNCA/ Alianza editorial, México, 1990.
- HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa. Crítica de la razón funcionalista*. Vol. II, Taurus, Madrid, 1999.
- HELLER, Agnes. *Teoría de los sentimientos*. Fontamara, Barcelona, 1980.
- JODELET, Denise. “El movimiento de retorno al sujeto y el enfoque de las representaciones sociales”. *Cultura y Representaciones Sociales. Un Espacio para el Diálogo Interdisciplinario*. Revista electrónica, año 3, núm. 5 (septiembre), UNAM, México, 2008.
- LAVRÍN, Lydia y Gisela Balassa. *Museo del traje mexicano*. Vols. I a III, Clío/Sears, México, 2001.
- MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós. “...éste es el Maracumbé. El fandango de la rivera del Balsas”, en *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán*. Morevallado/ SEDES0/Gobierno del Estado, Morelia, 2004.
- MENEGUS, Margarita. “La nobleza indígena en la Nueva España: circunstancias, costumbres y actitudes”, en Pablo Escalante Gonzalbo (coord.). *Historia de la vida cotidiana en México*. Vol. I, FCE, México, 2007.

- MORA PINEDA, Favio. “El relate del mes”, en *Voces de Tierra Caliente*. Año 1, núms. 1 y 3 (julio), Morelia, 2003.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, José Rafael y Ángeles Rubio Tapia. *Contando al tiempo. Leyendas, cuentos, canciones e historia oral del municipio de Arteaga, Michoacán*. CNCA/H. Ayuntamiento de Arteaga/ SECUM, Morelia, 2008.

DE LAS BANDAS DE VIENTO AL HIP HOP EN LA MONTAÑA DE GUERRERO

*Jaime García Leyva**

Vengo a decirles...

Para los pueblos originarios de la Montaña de Guerrero, la música es uno de sus elementos culturales que los identifica y los acompaña en diversos momentos de su vida cotidiana, ritual y/o ceremonial. Pese a la amplia presencia de bandas de viento y diversidad musical en la región, los estudios realizados abordan con sesgos el papel de los músicos en las comunidades así como los estilos y gustos musicales que permean la vida de la población. En las instituciones gubernamentales aún prevalece una visión folklórica en torno a las bandas de viento sin profundizar en la organización, experiencias, aprendizaje y estructura organizativa de éstas. Otro aspecto es que a partir de procesos de migración, en las últimas décadas, se ha generado un intenso flujo de información y adopción de elementos culturales así como herramientas que la población ha incorporado en sus actividades cotidianas y vida personal. Lo mismo ha sucedido en el plano musical.

Los estudios sobre música en la región de la Montaña son escasos. Se conocen reportajes, artículos, notas periodísticas y algunas ponencias. Entre algunos trabajos se encuentran el

* Universidad Autónoma de Barcelona.

de Agustín Villanueva, quien narra, a través de corridos, el conflicto por tierras entre los pueblos de Tototepec y Zacatipa.¹ De igual manera Juan Carlos Orozco analiza la estructura rítmica del corrido, los temas y los cantos en náhuatl a partir de entrevistas y grabaciones con músicos de los pueblos de Ayotzinapa, Cuautololo y Chiepetepec.² Destaca que existe una paulatina pérdida de estas manifestaciones artísticas en la vida cotidiana de las comunidades. En tanto que Rubén Luengas investiga sobre la música alegre, *Yaa Sii*, y la utilización de instrumentos tradicionales por músicos Na Savi de Coycoyán de las Flores, Oaxaca y Metlatónoc, Guerrero.³ En el mismo sentido se encuentra el trabajo de recuperación de música tradicional que el grupo Pasatono ha realizado con músicos de Metlatónoc.⁴ En el mismo tenor, Miguel Ángel Gutiérrez Ávila destaca la importancia de profesionalizar a los músicos de las bandas de viento de la región.⁵ Por su parte, Jaime García escribe sobre el rock y los jóvenes en Guerrero.⁶ En un apartado aborda la historia del rock en Tlapa y la organización de los rockeros por mantener proyectos radiofónicos y realizar actividades de promoción de este tipo de música. El anterior panorama de información indica la necesidad de una investigación más profunda sobre el tema.

¹ Agustín Villanueva Montalvo. "La quema de Zacatipa (un caso real hecho corrido)", *México Indígena*, pp. 2-3.

² Juan Carlos Orozco Alfonso, "El corrido náhuatl de la Montaña de Guerrero", *México Indígena*, pp 12-13.

³ Rubén Luengas, "Xica Yaa: la música que camina," en Fernando Híjar Sánchez (coord.), *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*.

⁴ Pasatono, *Yaa Sii, la música alegre*.

⁵ Miguel Ángel Gutiérrez Ávila, El potencial musical de la población indígena en la Montaña de Guerrero y la necesidad de implementar su profesionalización.

⁶ Jaime García Leyva, *Radiografía del rock en Guerrero*.

Como dato menciono que los trabajadores de la radiodifusora XEZV, “La Voz de la Montaña”, comentan que a principios de la década de 1990 el músico Jorge Reyes visitó la estación y grabó sonidos con don Remigio, un músico del municipio de Alcozauca. No hay mayor dato sobre el destino de las grabaciones realizadas por Reyes. De ahí en fuera no hay más referencias sobre estudios relacionados con la música regional o quizás se desconocen.⁷

La Montaña tiene un fuerte dinamismo en el ámbito musical. Los cantores, trovadores y músicos de las comunidades, con guitarra o a capela, cantan en las fiestas, celebraciones comunitarias, encuentros regionales, concursos municipales o reuniones familiares. Por medio de la música y el canto se muestra el sentir en torno a la vida y se exalta lo propio. Los temas de sus canciones versan sobre el amor y desaires sentimentales, corridos de héroes o personajes comunitarios, muertes trágicas, la migración, las tradiciones, cuestiones religiosas o la vida comunitaria. En Copanatoyac, un municipio nahua, desde 1981 se celebra anualmente un encuentro de canto, poesía y cuento en nahuatl organizado por el Grupo Cultural Copanatoyac. En años recientes las autoridades municipales

⁷ Don Remigio era un músico tradicional de Alcozauca que tocaba las melodías con flauta de carrizo y tambor amenizando la danza de Los Tecuanis. En la radiodifusora XEZV se encuentra grabada su música como testimonio de su quehacer. Otro dato general que ayuda a entender la diversidad musical en la región y los gustos en cuanto a géneros musicales es que uno de los integrantes del famoso trío Los Panchos, Francisco Basurto, era de Tlapa de Comonfort y se le recuerdan grandes bohemias. Por igual, algunos personajes de la Montaña han destacado en grupos musicales como Walter Torres, del pueblo de Tototepec, que alcanzó fama con el grupo La Luz Roja de Acapulco; Noé Nayla, quien tocó con los Socios del Ritmo; Erasmo Catarino, profesor nahua, que una empresa de televisión promovió mediante un concurso de talentos. Se sabe de la existencia de algunas tesis y estudios relacionados con la radiodifusora XEZV pero hasta el momento sin publicar o ubicados en universidades o instituciones fuera de la región.

contribuyen a enaltecer el evento mediante el otorgamiento de los premios y el respaldo económico en la organización.

En la región, diversos actores sociales, instituciones, organizaciones y ciudadanos, a título personal luchan por recuperar, revalorar y difundir la lengua, música y cultura de los pueblos indígenas. Organizaciones como el Consejo Guerrerense 500 Años de Resistencia Indígena y la Unión de Comunidades Indígenas, mediante movilizaciones han logrado la dotación de instrumentos musicales a varias poblaciones. En años recientes, la Confederación Comunidades de la Montaña, la Escuela de Artes y Oficios y la Secretaría de Asuntos Indígenas de Guerrero han coordinado esfuerzos para celebrar encuentros musicales y concursos regionales de bandas de viento. Entre ambas instituciones y organizaciones lograron integrar una filarmónica con músicos de la región en el año 2009. La banda se integra por 37 hombres y tres mujeres de los pueblos nahuas, Na Savi y Mé'phaa, originarios de los municipios de Atlamajalcingo del Monte, Xalpatláhuac, Cochoapa El Grande, Malinaltepec, Metlatónoc y Tlapa de Comonfort.⁸

En el ámbito institucional el Instituto Nacional Indigenista (INI), hoy Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), y la radiodifusora bilingüe XEZV, “La Voz de la Montaña”, han realizado esfuerzos por recuperar y difundir la música de las bandas de viento. Existen dos fonogramas producidos por ambas instituciones que incorporan un folleto conteniendo un breve análisis sobre la música regional. Las grabaciones forman parte de la serie Los Sonidos del México Profundo. La radiodifusora XEZV se fundó en 1979 y fue la primera estación bilingüe en México. A 30 años de distancia

⁸ Dirección General de Comunicación Social del Gobierno del Estado de Guerrero. Boletín de prensa núm. 01179-09.

ha consolidado un quehacer vinculado con las comunidades y sus emisiones alcanzan municipios de Guerrero y parte de Oaxaca. En sus instalaciones se guarda un archivo sonoro sobre la historia oral y la música de las últimas tres décadas en la región. Es múltiple la cantidad de cintas, cassetes, discos, entrevistas, programas sobre mitos y tradición oral, fiestas comunitarias, medicina tradicional, entrevistas a ancianos, hombres y mujeres e información diversa sobre la región. Sin duda, el análisis de este archivo aportaría muchos datos para el estudio de la música de los pueblos indígenas de la Montaña.⁹

Las iniciativas institucionales también incluyen esfuerzos de autoridades municipales o instancias estatales. En Tlapa se celebra recientemente el Festival Cultural de la Montaña, una iniciativa en la que se congregan esfuerzos del Instituto Guerrerense de la Cultura (IGC), el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) e instancias municipales con el objetivo de promover cultura, lengua, artesanías y la música de los pueblos indígenas. También la estación de televisión Soy Guerrero, de cobertura estatal, transmite algunos programas sobre música y cultura indígena.

Últimamente han sido creadas radios comunitarias como La Voz de los Pueblos que impulsa la Coordinadora Regional de Autoridades Comunitarias (CRAC) y la Policía Comunitaria; y radio Ñoom Daa, La Palabra del Agua. Ambos son proyectos radiofónicos fundados como parte de un proceso autogestivo de reivindicación de los derechos indígenas y la seguridad comunitaria. Las estaciones difunden, con recursos técnicos básicos, en las lenguas originarias, la cultura de los pueblos de

⁹ Jaime García Leyva, “La Voz de la Montaña. 30 años de radiodifusión indígena, 20 años de rock”. *La Jornada Guerrero*.

la región, además de ser medios de comunicación con incidencia social y política. El quehacer radiofónico de quienes dirigen ambos proyectos ha sido criminalizado por parte de caciques locales y autoridades. Pese a ello, siguen difundiendo a través de las ondas hertzianas la música y la lengua de los pueblos con alcance en varios municipios de la región Costa Montaña. Otras iniciativas de comunicación regional con carácter comercial se han creado en Tlapa donde funcionan canales locales de televisión como Canal 10 y Canal 8. Igual sucede en Huamuxtitlán y Xochihuehuetlán.

De Tlapa pa'riba se ve la Montaña¹⁰

El estado de Guerrero se ubica en el sur de México. Está dividido en siete regiones: Costa Grande, Costa Chica, Zona Centro, Zona Norte, Tierra Caliente, la Sierra y la Montaña. Diversos autores, académicos, instituciones y organismos dividen a la entidad con criterios administrativos, geográficos, lingüísticos, de tipo político o de índole musical. La Tierra Caliente se caracteriza por los sones calentanos; a la Costa Grande se le relaciona con los corridos y rancheras; a la Zona Centro se le vincula con los sones de Chilpancingo y Tixtla; la Costa Chica se identifica con la chilena y los fandangos; y la región de la Montaña con la música de bandas de viento o de “chile frito”.¹¹ Sin embargo, la realidad en cuanto a expresiones culturales y música es compleja y diversa.

La Montaña es una región intercultural de asiento histórico de los pueblos Nahua, Mee'phaa (tlapanecos), Na Savi (la

¹⁰ Los Venaditos del Monte, canción “De Tlapa pa' arriba”.

¹¹ Miguel Ángel Gutiérrez Ávila, *op. cit.*

gente de la lluvia o mixtecos) y los mestizos. En la subregión denominada Costa-Montaña los afro-mestizos interactúan con los Ñomda Nan cue (amuzgos). La región se integra por 19 municipios ubicados al oriente de la entidad colindantes con Oaxaca y Puebla.¹² Es una región indígena compleja, de alta marginalidad social y de bajos niveles de desarrollo humano donde se intercalan la pobreza, una intensa militarización, creciente narcotráfico y siembra de enervantes, violencia intercomunitaria, alta migración y una problemática estructural que las autoridades estatales y nacionales poco atienden.

En la Montaña los pueblos indígenas reproducen sus formas de organización social y costumbres en condiciones de adversidad social. Son herederos de una tradición cultural mesoamericana y de una identidad configurada históricamente con la adopción y recreación de diversos elementos culturales. Actualmente reafirman sus modos de vida en el cumplimiento de sus usos y costumbres, vinculándose a su territorio y articulándose a los procesos sociales, económicos, religiosos y políticos del México contemporáneo. Los esfuerzos organizativos de la población han devenido en la integración de academias de la lengua, organizaciones sociales, sistemas de seguridad y justicia comunitaria como la Policía Comunitaria, grupos de apoyo a la producción y otras figuras organizativas que pugnan por la autonomía, el libre acceso a los medios de comunicación y realizan esfuerzos por generar alternativas de mejora social y abatir las condiciones de pobreza.

¹² La Montaña tiene una extensión territorial de 8 619.4 kilómetros cuadrados. Los municipios son Alpoyecá, Acatepec, Atlixac, Atlamajalcingo del Monte, Alcozauca, Malinaltepec, Metlatónoc, Tlaxiáhuilla, Cualac, Copanatoyac, Cochoapa, Huamuxtitlán, Iliatenco, Xalpatláhuac, Xochihuehuetlán, Olinalá, Zapotitlán Tablas, Tlacoapa y Tlapa.



Figura 1. Con la música en los pulmones.
Igualita, Guerrero, 2008. Foto: Jaime García Leyva.

A los guerrerenses se les adjudican estereotipos que aluden a la violencia asociados a lo “bronco” de su población, a lo “festivo de la gente costeña”, a la valentía y a “que no se saben rajar”, entre una larga lista de adjetivos. Estos modelos y arquetipos se difunden por medio de chistes, anécdotas, historias, corridos, música u otros medios que han contribuido a generar una visión sobre la población sureña. Los músicos se refieren a Guerrero de diversas maneras. José Agustín Ramírez y su popular canción “Por los caminos del sur” remite en sus estrofas a la geografía y parajes naturales e invita a visitar el sur. Canta: “Por los caminos del sur / vámonos para Guerrero / porque me falta un lucero / y ese lucero eres tú”. En cambio en el “Toro rabón” se refiere al carácter bravío de la gente. Dice: “Que bonitas, que bonitas / son las costas de Guerrero / de mujeres sensitivas / hombres bravos y de acero”. Y a ritmo de corrido con requintos y guitarras los integrantes del Dueto Castillo reiteran:

Yo soy del mero Guerrero
y a cantarles vine hoy.
Como soy hombre sincero
puros cantos brindo yo.

Yo no soy fanfarronero
ni tampoco soy matón
soy amigo donde quiera
lo digo de corazón.

Y las hembras guerrerenses
besan con mucha pasión
si roban el corazón
lo pagan con puro amor.

Viva mi estado señores,
y mi estado es Guerrero,
cuna de grandes caudillos,
con corazones de acero.

Ay Iguala tierra indiana
tierra de historia y honor
donde naciera la enseña
que definiendo con honor.¹³

Las canciones exaltan lo guerrerense asociado a la valentía, la osadía, el arrojo, donde los asuntos “por honor” y las disputas se dirimen a balazos o mediante acciones de violencia. Existe un amplio repertorio de canciones que han creado modelos en torno al guerrerense. Resaltan los corridos como “El chante luna”, “La mula bronca”, “Simón Blanco”, “Modesta Ayala” y otros que son cantados a grito en pecho. Aunque difieren en sus temas se les identifica como canciones asociadas a lo guerrerense. Y ya entrados en la cuestión, Gerardo Reyes canta: “viva Guerrero señoras y señores / Y quítense el sombrero

¹³ Dueto Castillo, canción “Soy del mero Guerrero”.

cuando lo oigan nombrar”. Sin duda un repertorio más amplio sobre el tema se difunde con los conjuntos del género grupero.

En la Montaña es frecuente referirse a los indígenas con palabras de contenido racista y discriminatorio. Para denostar a alguien se utilizan términos como: “es un indio bajado a tamborazos de la Montaña”, “escuchan música de chun tata chun tata”, que imita los sonidos de la tambora y la trompeta, instrumentos utilizados en las bandas de música de viento. También se denomina a los indígenas como inditos, nacos, paisanos, mixtercos, transavis, indios pata rajada, montañeros, guancos y otras palabras despectivas. Algunos términos aluden a la música que se escucha en las comunidades indígenas y tienen significados excluyentes. Es la representación de la población a partir de discursos racistas internalizados por mestizos e indígenas y que se muestran en las relaciones interétnicas, inter o intracomunitarias.

Por medio de las canciones y de la música hay una identificación y autorepresentación de la población indígena y su entorno social. Los Venaditos del Monte, un grupo de principios de la década de 1980, originarios del municipio de Metlatónoc, amenizaban las fiestas comunitarias y celebraciones familiares cantando a ritmo de cumbias, rancheras y corridos. La letra de una de sus canciones hacía alusión a la región y su geografía:

De Tlapa pa arriba se ve la Montaña
de Tlapa pa arriba se ve lo mejor
hombres de mucho valor.
De Tlapa pa bajo se ve Matamoros
de Tlapa pa bajo se ve Matamoros
y un corral de toros.

La mención a esa ciudad de Puebla es porque la región históricamente estaba vinculada a dicha entidad y porque en los años cuando grabaron su disco esa población era uno de los lugares

de migración hacia el centro del país al igual que Cuautla, Morelos y la ciudad de México. De manera similar, Erick de Jesús, cantautor de trova, sones y chilenas, resalta el carácter rebelde de la gente y alude a los caminos sinuosos de la región, describe paisajes y hechos históricos.¹⁴ Algunas estrofas de la canción “Caminos que van a Tlapa” dicen:

Caminos que van a Tlapa, aquí lo recordaré,
que ahí luchó Zapata, una herencia en el deber.
Es que la Montaña lucha por su sangre y su color,
tras el silencio del tiempo vive don Silverio León.
Es una región de honor.
Campesino levanta sus sueños de labrador.

Pero no quieras pensar, que Tlapa es eso.
Pintados son sus caminos rodeados de encino prieto.
De mujeres bellas y enteras que te las descubre el sol,
se me hace que esa memela hoy comiéndomela estoy.
Soy como el barro en cumbre, la Montaña es mi región.

La alusión a la región se encuentra en repertorios de cantantes, grupos musicales, trovadores y músicos de distintos géneros musicales. Resistencia Total, una banda de punk rock de Tlapa tocaba en 1994 temas de crítica social sobre la realidad regional. Los integrantes eran Israel Robles (a) El Pirri, José (a) El Ché y Heberto Robles (a) Mona. Todos provenientes de familias con ascendencia indígena. Los dos primeros fueron migrantes indocumentados en los Estados Unidos. La canción “Hambre y miseria” fue una de las más emblemáticas que crearon. El grupo se mantuvo en la escena un año y se desintegró. Transcribo la canción:

¹⁴ Erik de Jesús, canción “Caminos que van a Tlapa”.

¡La miseria sigue creciendo en la región de la Montaña,
el hambre es el miedo que desnute a todos, a todos mis
[hermanos!

La miseria sigue siendo la peor preocupación en la región
[de la Montaña,

El hambre es el miedo que desnute a todos, a todos mis
[hermanos.

No tenemos ni trabajo, ni comida que tragar,
Nos vamos a chambear, al Norte o para Culiacán
porque este sistema no puede, ni podrá solucionar
la pobreza de la gente que día a día sufre más.

¡Cada vez más, más corrupción! ¡Cada vez más, hambre
[y miseria!

En nuestra Montaña los pueblos indígenas mueren de hambre.
Hay gente que a ellos esto les da igual,
pues mientras haya fiesta a ellos nada les puede importar.
¡Estúpido sistema a muchos indígenas sigues engañando,
sus derechos, sus valores, los siguen pisoteando!
¡Ya es tiempo de luchar y no seguir hablando,
porque un sistema como este ya no siga gobernando!
¡Cada vez más, más corrupción!
¡Cada vez más hambre y miseria!¹⁵

Las canciones contenían mensajes filosos, de crítica social y referían desde una visión anarquista punk hasta los problemas regionales y la situación de los pueblos indígenas. Quedó una grabación casera como testimonio de su trabajo. Los ejemplos anteriores son algunas muestras en torno a las com-

¹⁵ Resistencia Total, canción "Hambre y miseria", del demo *Despierta y actúa*, 1994.

posiciones musicales en las que se alude a la región. Esto sin tomar en cuenta a los escritores y poetas que la mencionan y representan en sus obras.

¡Música maestro!

La música es parte ineludible de los pueblos indígenas y de la sociedad regional. Se combinan ritmos, géneros y estilos musicales que imprimen un dinamismo musical. En algunas poblaciones aún se fabrican y utilizan flautas de carrizo, silbatos de barro y pequeños tambores con piel y madera. En Xochihuehuetlán y Chiepetlán se ejecutan danzas y se utiliza el huehuetl, un tambor con características prehispánicas. Los instrumentos con alguna relación con el pasado mesoamericano ya no se utilizan o han sido desplazados por otros. Como dato agregó que en la danza de “Los ocho locos”, quien coordina a los danzantes ejecuta sonidos con el esqueleto de una quijada de asno mientras los otros bailan emitiendo sonidos guturales. La escasa información no permite aportar mayores datos sobre el tema.

La banda de música de viento es crucial en la vida comunitaria. Éstas son emulaciones de las bandas militares del siglo XIX y las comunidades se apropiaron de estas figuras musicales reproduciendo las orquestas municipales. Los instrumentos que utilizan son aliento y percusión como la tambora, trompeta, soprano, tuba, contrabajo, clarinete, tarola y saxofón. Algunas piezas de su repertorio son las chilenas, jarares, marchas fúnebres, rancheras, corridos, entre otros ritmos y melodías populares. En la región se les conoce como bandas de “chile frito” y casi todas las poblaciones cuentan con una de ellas. Se integran con los miembros más jóvenes o niños de la comunidad que lo asumen como un mandato comunitario o,

en ocasiones, como promesa religiosa. La comunidad contrata a maestros para adiestrar a los neófitos en la música y en la ejecución de los instrumentos. Ahora, con la creación de la Escuela de Artes y Oficios, en Tlapa, un importante número de jóvenes se empieza a profesionalizar en la música y ofertan sus servicios en la región. En algunos lugares todavía aprenden de manera empírica y con el “puro oído”, de manera lírica.

Los salarios y la comida de los maestros así como la compra de instrumentos y los recursos materiales durante el aprendizaje son cubiertos con la cooperación comunitaria. Para esta labor se gestionan recursos ante las autoridades, se solicita el apoyo de los migrantes radicados en el país y en los Estados Unidos y se piden cooperaciones a los profesionistas y maestros de los pueblos. Son nombrados comisionados para la compra de los instrumentos, que después son entregados a los músicos, quienes deben responsabilizarse de su buen uso, cuidado y resguardo. Los músicos cumplen un mandato comunitario. Alternan vida personal y familiar; asumen responsabilidades comunitarias y religiosas; realizan actividades agrícolas y también son migrantes. Amenizan bodas, conciertos, fiestas, rituales, ceremonias y distintas celebraciones al interior de los pueblos. Cumplen con la tarea de asistir y visitar a los pueblos en sus festividades. Es una correspondencia que fomenta vínculos, estrecha los lazos y promueve el hermanamiento entre las poblaciones. En las fiestas patronales se llegan a reunir varias bandas de viento que alegran con música las celebraciones.

Los indígenas Na Savi de Xalpatláhuac, Metlatónoc, Cochoapa y Atlamajalcingo del Monte, que han migrado a Tlapa, Acapulco, Morelos, la ciudad de México y Baja California, han fundado colonias y barrios. Algunos migrantes cargan con los instrumentos y en sus lugares de arribo organizan grupos de danzas y bandas y se mantienen vinculados con sus pueblos de origen. Incluso hay migrantes que retornan a su comunidad

para cumplir con la función de ser músicos. En octubre, cuando se acude a llamar a las almas de los muertos a la cima de las montañas, también se invoca a las almas de los músicos y los instrumentos son depositados junto a los altares y mesas en señal de respeto a los espíritus de los músicos de otros tiempos.



Figura 2. Tamborero en la Montaña. Tepecocatlán, Guerrero, 2009. Foto: Jaime García Leyva.

En años recientes, los partidos políticos utilizan a las bandas de viento o requieren de sus servicios en las marchas, mítines políticos, cierres de campaña, jaripeos y otros eventos. A la vez, se han creado relaciones clientelares a partir de la necesidad de las comunidades de renovar y/o comprar instrumentos nuevos. Las autoridades o los candidatos a elección popular condicionan el apoyo económico, donación o entrega de instrumentos musicales a cambio de respaldo en procesos electorales o de otro tipo. Esta es una práctica recurrente de la mayoría de los políticos regionales de distintos partidos.

En las últimas décadas se ha gestado una recuperación de las bandas de música de viento por los migrantes así como la integración de mujeres en las filas de los músicos. Una actividad que hasta hace años era reservada a los varones. Ser músico es también una responsabilidad y tarea comunitaria

que les exhime de otras actividades al interior de las poblaciones. Las bandas de viento son, como decía un músico, “las que dan alegría al pueblo”. Por ello es frecuente que en las fiestas suene el grito de “¡música maestro!” pidiendo una y otra pieza musical y las canciones preferidas.

Los sonidos de la migración

En una región con una agricultura de temporal, recursos naturales y bosques que explotan empresarios foráneos, tierras erosionadas y desgastadas, con escasas zonas agrícolas cultivables, para los habitantes la migración se convierte en una opción de salida para apoyar su débil economía familiar. La migración se ha dado durante varias décadas y con distinta intensidad. En la décadas de 1950 a 1980 el destino fue la ciudad de Tlapa de Comonfort. La población indígena se estableció en la periferia de la ciudad formando nuevas colonias y asentamientos. También acudían al corte de café a la región de la Costa Grande y a Chilpancingo, Acapulco y Zihuatanejo donde se empleaban en el comercio informal, en trabajos de bañilería, como vendedores ambulantes, de raspados, nieves o frutas y en otras labores para sobrevivir.

Hasta finales de la década de 1970 la región se encontraba aislada debido a la falta de vías de comunicación. En dicha década se construyó la carretera de Chilapa a Tlapa y a Palomas, Puebla. Con esta vía de comunicación se empezaron a dar flujos de comunicación más dinámicos. A mediados de la década de 1980 y con la crisis de 1982, la población indígena y familias completas empezaron a migrar hacia las zonas agroindustriales de la ciudad de México, Morelos, Sinaloa, Guadalajara y Baja California. El progresivo aumento de la migración los condujo a formar colonias en Tlayacapán,

Morelos, Ciudad Nezahualcóyotl, el Valle de Chalco, la Colonia Zapata en Acapulco y otros lugares. Al mismo tiempo detonó la migración a los Estados Unidos y a destinos como San Diego, Chicago, Nueva York, Minnesota, Los Ángeles, Houston, Texas, Atlanta, Virginia y otras ciudades y condados de Estados Unidos. Los migrantes establecidos en el interior del país y en los Estados Unidos han creado redes de apoyo y solidaridad, equipos de fútbol, hermandades religiosas, organizaciones sociales y otras figuras asociativas que los vinculan de distintas maneras con sus poblaciones de origen.¹⁶

La migración es multicausal e intergeneracional. Los impactos y transformaciones en la vida personal de los migrantes son complejos y diversos. La realidad sociocultural en los puntos de llegada de los migrantes les provoca la asimilación y/o incorporación de diversos elementos como música, comida, formas de comunicación, actitudes, nuevos lazos sociales, vestimenta, hábitos, entre otros. Se niega y modifica la cultura propia y se adoptan las formas de vida urbana o citadina rompiendo lazos con las comunidades de origen. O bien se reafirma y reivindica lo propio y se mantienen nexos con la patria chica, la comunidad y la familia mediante envíos de remesas y la colaboración económica y/o algún tipo de vinculación. El impacto económico se observa en la región con la inyección de recursos económicos para solventar las necesidades básicas, así como para la compra de bienes materiales e inmuebles. Se establece un circuito de comunicación basado en los bienes materiales, recursos económicos, comida, fotografías y otros artículos que fluyen de ambos lados de la frontera por medio de negocios de envíos de paquetería.

¹⁶ Jaime García Leyva, “Xoches en Nueva York. De Xochi a la Gran Manzana”, en *Tlalcosa*, pp. 11-13.

La migración modifica las relaciones entre los que salen y quienes se quedan. Las mujeres asumen los roles de conducción familiar y mayor participación en los asuntos comunitarios. Se asumen experiencias, cambios, actitudes y conductas que resigifican y traen a su retorno a la comunidad. Un sector adopta culturalmente modas, estilos de vida, corte de cabello, música y lenguaje de los sectores con los cuales se desenvuelven durante su estancia en ciudades del interior del país o del extranjero. La adopción de lenguajes urbanos, el caló o el inglés en un nivel incipiente y el manejo de ciertos términos los transforma. También se asumen prácticas que estaban vedadas para ciertos sectores. Por ejemplo, hasta hace algunas décadas no les era permitido a las jovencitas vestir o portar pantalones, botas u otros atuendos. Eran mal vistas porque rompía con la idea de feminidad de sectores conservadores al interior de las comunidades de la región. Ahora los jóvenes se dejan crecer el cabello, se realizan tatuajes, se ponen *piercings* e incluso asumen una sexualidad más abierta y sin restricciones. Pero además el acceso al trabajo remunerado les permite solvencia e independencia económica para tomar decisiones personales y tener otras expectativas de vida: prolongar la soltería, viajar, instalar negocios, entre otras acciones. Situaciones que en el ámbito comunitario no sería posible o sería más difícil.

Entre los migrantes más jóvenes, frecuentemente se da un desapego a los modos de vida comunitaria y al cumplimiento de cargos, apoyo y servicio en la estructura de organización comunitaria. Igualmente, otros cooperan para los gastos de la iglesia, el baile popular, el jaripeo, la construcción de comisarías, premios en torneos deportivos, uniformes, vestimenta de santos, compra de instrumentos musicales y obras de carácter social. También, en sentido inverso, muchos jóvenes se ven involucrados en grupos delictivos y pandilleriles y retornan con actitudes de prepotencia y violencia.

En el plano musical se trasladan géneros, estilos y ritmos musicales que inciden entre los gustos de la población. No se sabe exactamente cuando se empezaron a introducir instrumentos electrónicos entre los músicos de la región. Quizás a partir de la oleada musical de la década de 1970 cuando los grupos mas populares eran Acapulco Tropical, Luz Azul, Los Cumbieros del Sur, Los Magallones, Las Jilguerillas, las Hermanas Huerta, Antonio Aguilar y otros cantantes. Los migrantes retornaban con grabadoras, tocadiscos y trompetas, o con audífonos. Aunque no había electricidad en las comunidades, compraban pilas, cassetes o discos de 33 revoluciones y reproducían a todo volumen la música que escuchaban.

Con la migración se empiezan a gestar nuevas agrupaciones musicales, bandas y duetos que promueven música ranchera, corridos y cumbias. Se incorporan instrumentos como guitarras de Paracho, Michoacán; el acordeón, el banjo, las tumbas, el güiro, los sintetizadores M1-Korg, las baterías Tama o Roland, las guitarras Fender y otros instrumentos electrónicos. La influencia musical proviene desde Rigo Tovar, Los Pasteles Verdes, Los Ángeles Negros, Los Bukis, Los Yonics, Los Caminantes hasta Chalino Sánchez, K-Paz de la Sierra, Intocables, Los Tigres del Norte, Los Cadetes de Linares, El Recodo y una diversidad de grupos que se escuchan en las radios locales, en el estéreo de la camioneta, en las fiestas o en el baile sonidero.

Con la música, los migrantes se fueron identificando del otro lado de la frontera y aquí. La discriminación, los maltratos, las humillaciones, el racismo y el bajo salario que sufren en sus empleos, a muchos les hace revalorar el terruño y entre tequilas, cervezas y nostalgias comparten las noticias de la fiesta del pueblo, el sentimiento del amor que los espera o la familia que los necesita. La música les identifica, une y alivia las penas. Se canta a grito pelado “La canción mixteca” o “El ile-

gal” y se añora la tierra entre lágrimas y tristezas. El grupo Yankuik de Tlapa canta:

De camino a Nueva York no sé si regresaré.
Voy buscando algo mejor que en mi país no lograré.
Triste por toda la raza, mis amigos y novia fiel.
Pero sé que es necesario porque el sueño cumpliré,
Cumpliré y lograré lo que tanto soñé.

En años recientes nuevos gustos y géneros musicales arriban a la región, ya sea a través de los medios de comunicación o por la migración. Se escuchan bachatas, reggae, ska, hip hop, rock, cumbias, reggaetón, corridos, narcocorridos, duranguenses y el género grupero. Los jóvenes videograban las tocadas sonideras y las envían a diversos puntos de los Estados Unidos. O bien las “suben” en páginas de internet como Tlapa Digital o YouTube. Así mantienen un circuito de comunicación que les permite estar al día en las fiestas, bailes populares y noticias de la región. En algunos lugares, la banda de música de viento empieza a ser sustituida por las bandas gruperas o sonidos. Los jóvenes son quienes empiezan a imponer gustos musicales y modas en las poblaciones y se les suele escuchar decir que “la música de bandas de viento es la música de los viejitos”, “es para los entierros”, “es de los abuelos y la gente grande”. Ante ello, las bandas de viento, dentro de su repertorio, tocan y adaptan las canciones de moda. Las fiestas son el espacio para mostrar el poder económico de los migradólares, la lana, el varo y el billete verde, para “que vean que acá también hace aire”. Se proyecta el estatus económico en la celebración de fiestas comunitarias o familiares, en las cooperaciones, los gastos de la iglesia o en los jaripeos contratando a grupos musicales o sonidos del momento y de mayor renombre regional o nacional. Algunas bandas gruperas con presencia son Banda Perlita, Banda Imperio,

Yankuik, Paynos, La Huella Musical y otras que se mueven en la escena regional y cuentan con discos grabados.

Yaa sii, yaa nda'vi: canción alegre, canción triste

En la región resalta un fenómeno musical que ha cobrado vigor entre los músicos indígenas desde fines de la década de 1970. Han surgido grupos musicales de cumbia, rancheras y corridos cuya característica es cantar en nahuatl y Tu'un Savi. Los nuevos ritmos y variantes musicales se difunden en las fiestas, en los medios de comunicación, en las radiodifusoras y en los eventos comunitarios y le imprimen un colorido musical a los festejos en la Montaña y tienen un mayor impacto entre la población Na Savi o mixtecos.

La integración de los grupos y conjuntos musicales es con personas con conocimientos musicales básicos. La mayoría de los músicos son líricos, con escasos estudios musicales, aprenden del discipulado con sus padres y abuelos, empíricamente o en sus experiencias como migrantes. Utilizan instrumentos como la guitarra, el saxofón, el bajo, la batería, el sintetizador o el acordeón. Su bagaje cultural proviene de las comunidades, de su lengua materna, de la música de bandas de viento y de las canciones ejecutadas por músicos tradicionales que recurren al violín, el banjo y la guitarra. En este universo cultural musical, los nuevos ritmos que han escuchado por los medios de comunicación o por sus experiencias como migrantes los han adoptado lo que les ha llevado a integrar grupos musicales e imprimir un toque rítmico peculiar a la música que producen.

Los grupos se autodenominan en su propia lengua, aluden a su población de origen o al grupo étnico. Son músicos que hacen de la música un oficio y su alegría se reproduce como un eco en la Montaña y se difunde con los migrantes en el

Los conjuntos combinan chilenas, rancheras, cumbias, corridos, cantos tristes y tonadas alegres. Las letras de sus canciones aluden a situaciones románticas, migración, esperanzas, sueños, tristezas, desengaños, a las mujeres, las flores, la naturaleza, a la Montaña y la exhaltación de la identidad étnica. También cuentan sus sueños y aspiraciones, refieren las dificultades de la vida fronteriza y en los Estados Unidos; los problemas por no tener papeles y la vida cotidiana. Solo algunas bandas refieren la situación política y la pobreza económica regional. Estos grupos reivindican su lengua y tienen un auditorio cautivo entre la población indígena que se identifica con ellos. Su música es una aleación de sonidos, fusión de ritmos en innovación en un contexto tradicional indígena sin dejar de lado la lengua que funge como el eje articulador entre ellos y la gente. Suenan entonces guitarras eléctricas, bajo, acordeones, saxofones, batería, tumbas, güiros y otros.

En las canciones se nota un estilo de habla característico del discurso oral de Na Savi. Se mantienen ciertas estructuras narrativas basadas en la repetición y la argumentación. Debido a las variantes lingüísticas en ocasiones los términos son intraducibles al español pero de fácil comprensión entre la población indígena. A sus canciones le llaman *Yaa sii*, canción alegre. Entre Na Savi se nombra a la persona alegre, animada, que baila, canta y hace bromas como *sii ní iní rá*. De ahí deriva la canción alegre; en contraposición de *Yaa ndávi*. El término *ndávi* significa pobre o humilde. Se traduce como canción triste o melancólica. Demetrio Juárez, de Cahuatache, canta:

Ni sa ní kivi	Y así todos los días
ni sa ní tiempo	y así todo el tiempo
xaku yo, yaa ndávi	lloramos, canción triste.

La mayoría de los grupos se integra por adultos y jóvenes del sexo varonil. Hasta ahora no se sabe que alguna mujer par-

ticipe en estas agrupaciones. Los conjuntos se promueven en las tocadas, en los bailes comunitarios, en ferias regionales y fiestas familiares. Se anuncian por medio de carteles, carros con altavoces o el perifoneo. Los canales de distribución de su material son a través de puestos de cassetes y discos compactos así como en los lugares donde se presentan. En ocasiones, la calidad del sonido de las grabaciones es mala o regular.

De todos los grupos resalta Kimi Tuvi, Lucero de la Mañana, integrado por músicos de Yuvinani, municipio de Metlatónoc. Entre sus canciones más conocidas elevadas a nivel de *hit* se encuentran: “Yaa paloma” (canción de la paloma), “Loko kui te ndu’u yu ñu’u yu” (soy muy loco cuando estoy en mi pueblo), “Te xika yo’ in ka ñuu na” (los que andan en otro pueblo), entre otras. La música y canciones producidas les ha ganado un amplio público en la región y con los migrantes a partir de la utilización de su lengua materna, el Tu’un Savi (lengua de la lluvia o mixteco). El conjunto se formó en 2001 y cuentan con tres producciones discográficas. Sus melodías aluden a la visión desde su natal Yuvinani. La música que producen se basa en instrumentos como saxofón, violín, bajo, batería eléctrica, guitarra y güiro. El vocalista Félix Martínez ha creado 30 canciones, música y letra. Todas sin registro oficial que las respalde y que han caído en el plagio de grupos imitadores de su estilo en la Montaña Alta y en Estados Unidos. Su música retumba en el clandestinaje y se ha hecho famosa en zonas de Nueva York y Chicago porque los inmigrantes no pueden salir a “divertirse” a los lugares públicos y hacen sus propios centros de diversión al margen de las autoridades. Allá, desde la ilegalidad los cantos de Kimi Tuvi alegran los corazones.¹⁷

¹⁷ Cindy Palacios Pacheco, “El ‘clandestino’ sonido indígena de Kimi Tuvi”, en *La Jornada Guerrero*, 8 de mayo de 2007. Al redactar estas

Tanto Kimi Tuvi como otros grupos musicales gozan de alta popularidad y se presentan en fiestas comunitarias, jaripeos o eventos políticos. Entre otros, se encuentra El Grupo Mixteco, uno de sus discos se titula *Yoso Ndi'e* (Llano del Durazno, conocido como Cochoapa el Grande). Sus canciones aluden a situaciones románticas, a la exaltación de la comunidad de origen y situaciones cotidianas. Una melodía amorosa señala, recurriendo a argumentaciones de la oralidad:

Ta nda'vi, ta nda'vi xakui xa un	Triste, triste lloro por ti
Ta ni saa na va xi un xi'in	Y ni así vienes conmigo
Inka ichi ni ka'e xiun	En una ocasión te hablé
Ta ni xii un ndi kuin yu'un	Y no me quisiste responder
Inka ichi ni ka'e xiun	En otra ocasión hablé contigo
Ta ni xi un taxa un xi'in	Y no quisiste bailar conmigo
Ñuu Yoso Ndie ni ka'e xiun	En Llano del Durazno te hablé
Ta ni xii un ndakuí un yu'un	Y no quisiste responder
Ñuu Yoso Ndie ni ka en xiun	En Llano del Durazno hablé contigo
Ta ni xii un ta xa un xi'in	Y no quisiste bailar conmigo

La utilización de la lengua materna en sus canciones les genera mayor vinculación e interacción. Los músicos se asumen como Na Savi, miembros de una comunidad y algunos tienen la experiencia de haber sido migrantes en el país o en los Estados Unidos. De hecho, adquieren sus instrumentos

líneas la alineación original ha cambiado y se han separado creando otras agrupaciones.

musicales, equipo y vehículos de traslado después de haber ido a trabajar de indocumentados. Estos músicos no dejan sus responsabilidades comunitarias y continúan apegados a su comunidad participando y cooperando.

La música y canciones se difunden en la región a través de las redes de comunicación, las radiodifusoras locales, en video grabaciones, en bailes, fiestas populares, reuniones familiares, bautizos y entre los radicados del otro lado de la frontera norte. La difusión en las ciudades de los Estados Unidos es mediante la promoción que hacen los propios paisanos, los jóvenes que suben los videos musicales al portal de YouTube, en bailes de barrio, fiestas comunitarias con música de Kimi Tuvi de fondo y los mensajes a sus pueblos. Son las maneras en que resignifican ritmos musicales que provienen de otros lados y les permiten reinventar sus propios sonidos así como reivindicar la identidad y el sentido de pertenencia a un pueblo indígena y a la Montaña. La migración es un tema presente en sus composiciones. Los Tucanes de la Montaña, originarios de Yuvinani, municipio de Metlatónoc, cantan sobre las desventuras en Sinaloa y dicen: “Kibi ni xae Sinaloa / Nda’vi, nda’vi ní xikan ndi” (Cuando fuimos a Sinaloa / pobres, muy pobres anduvimos).¹⁸ Otras canciones aluden a las transformaciones de la gente, a sus conductas y formas de comportamiento. El grupo Kimi Tuvi canta “Loko kuu yu ndu’u Ñu’u yu” (somos muy locos cuando andamos en nuestro pueblo), y se refieren a las travesuras y bromas entre los jóvenes, pero que al salir fuera de la comunidad no tienen esa libertad:

¹⁸ Los Tucanes de la Montaña (grupo mixteco), “Kibi ni xai Sinaloa, kibi kita yu inka ñun na”, *Los Tucanes de la Montaña*.

Inka ñuu na kei kui in vichin	A otro pueblo salgo para ir ahora
Loko kui xikee un ñuu i	Soy muy loco en mi pueblo
Nda'vi kui kua in inka ñuu na	Soy muy pobre cuando voy a otro pueblo.

Es importante mencionar que la discriminación histórica a los indígenas rebasa diversos ámbitos y se observa en las relaciones cotidianas. Esta exclusión se relaciona con la estigmatización a su lengua y a su cultura. La lengua ha sido negada y aún se le adjudican categorías de dialectos. Sin embargo, hay una reivindicación lingüística en la región y se otorgan nombres en lenguas indígenas a tiendas, calles, escuelas, personas, logos de negocios, incluso existe una marca de ropa llamada Na Savi. En el magisterio indígena regional hay una lucha porque la Secretaria de Educación de Guerrero (SEG) incluya en los programas educativos para la población indígena contenidos curriculares de su lengua y cultura. El uso de las lenguas indígenas se reivindica en espacios públicos. El himno nacional se canta en nahuatl, Me'phaa, Tu'un Savi y se apela con orgullo a los gentilicios. Esta revalorización se difunde por algunos músicos miembros de las agrupaciones, dado que en algún momento de su vida fueron migrantes y a partir de ahí aprendieron a dominar ciertos instrumentos electrónicos que incorporan a su vida y a sus gustos musicales. Sobre la reivindicación de términos peyorativos un maestro y músico canta:

Es mi orgullo haber nacido bajo el cielo de Guerrero,
entre nubes y montañas más libre que el mismo viento
Con mi cacaxtle en la espalda o mi tlapopete al hombro.
Contento de la Montaña por las veredas vengo bajando.

Guanco, guanco, guanco me llama la gente.
Guanco, guanco, de las montañas el rey.

Es mi raza ingenua y noble, soñadora y montañera,
con la piel morena y recia curtida a flor de surco
En la lucha soy bravío, la historia se los dirá
cuando al lado de Guerrero juntos logramos la
[independencia.¹⁹

Este autor reivindica el término *guanco*, que en su origen tiene alta connotación peyorativa y de discriminación que alude a la población indígena y a aquel sujeto en una situación de atraso social por lo que se le rechaza. En la canción asume un significado de orgullo y lo entrelaza con las expectativas, sueños y la resistencia en luchas históricas. Pero no en ese aspecto sino también se ha producido un movimiento reivindicador sobre la identidad. La música de grupos y trovadores indígenas suena, se difunde, alegra y reivindica lo propio y la lengua con vigor y festividad.

Las “otras músicas”

Las otras músicas son la cumbia, los corridos, la bachata, el reggaetón que se adopta entre los gustos de la población juvenil, además del rock, el ska, el rap, el hip hop y sonidos alternativos provenientes de las urbes del interior del país y del extranjero. El rock es un género que llega a la región de la Montaña por dos canales. Primero por la migración de jóvenes a las ciudades como Puebla, Chilpancingo y la ciudad de México entre 1960 y 1970. Algunos que estudiaban en dichos lugares introdujeron en pequeños círculos locales de Tlapa la música de moda, como era el rocanrol de César Costa, Enri-

¹⁹ Juan de los Santos Juárez, Ta Savi de Copanatoyac, Guerrero, canción “Guanco”.

que Guzmán, Los Teen Tops y que disfrutaban algunos hijos de las familias económicamente pudientes. La otra vía fue la migración hacia los barrios de la ciudad de México y a los Estados Unidos, así como los canales de información y distribución subterránea de los circuitos roqueros del país como el Tianguis del Chopo.²⁰

A fines de la década de 1980 se creó un colectivo de jóvenes roqueros que se autodenominó en Tu'un Savi *Yakuá'a Nda'vi* (Mugre y Miseria), con una tendencia ideológica e influencias del movimiento punk. Éstos lograron organizar toquines y encuentros juveniles. Su accionar queda como parte de la historia local y regional del rock. En 1989 se creó en la radiodifusora bilingüe XEZV, "La Voz de la Montaña", ubicada en Tlapa, el programa de rock "Las Otras Bandas". La radiodifusora es la única estación indígena en el país que desde hace 21 años transmite música "con las bandas que hacen el rock sin fronteras", como lo indica la rúbrica del programa. Ese espacio radial se denominó Las Otras Bandas porque transmitirían música distinta a la hecha por las bandas de viento regional; sería la música de bandas de rock. En el país se conocen experiencias de grupos rockeros integrados por jóvenes indígenas en Chiapas, Oaxaca, el Estado de México, Sinaloa y otras entidades, pero programas de rock como el de la radio de Tlapa es singular. El programa es un espacio autónomo, realizado por "la banda y para la banda". Difunden actividades de los chavos banda, punks, heavy metaleros, darketos y otras formas de asociación juvenil. Se vinculan con el exterior mediante redes de comunicación con bandas, grupos de rock, colectivos, músicos y rockeros en el país y en los Estados Unidos. Mantienen un corredor de información musical e ideas mediante discos, revistas, fanzines, periódicos y ahora internet.

²⁰ Jaime García Leyva, *Radiografía del rock en Guerrero*.

Uno de los primeros locutores del programa, Amílcar Serrano, emigró hace años a Nueva York. Recién grabó un disco llamado *Pata rajada*, dedicado a la lucha y resistencia de los pueblos de la Montaña. Término que utiliza para reivindicar a la sociedad indígena. Ha grabado un disco compacto llamada *Mi calle* con estilos que van del hip hop al rap. Influencias que adoptó en las calles de Nueva York, y con una computadora produce sus pistas. Amílcar también fue baterista del grupo Huasipungo y otras bandas en Nueva York. Su material se difunde por medio del programa del que fue fundador y en los circuitos de Nueva York a Tlapa.

Los colaboradores de Las Otras Bandas, de ayer y hoy, han resistido promoviendo tocadas, encuentros, exposiciones de rock, realizando fanzines y difundiendo el rock; desde tocadas de rock con bandas como Herejía y Desahogo Personal (1992), Sin Dios, de Madrid (1999), Tupac Amaruc, Bahoban y Morfina de Chilpancingo (2002), pasando por la vinculación con miembros de las Juventudes Antiautoritarias Revolucionarias (JAR, 2002), hasta difundir por medio de fanzines sus ideas. Ejemplo de ello son *El Caracol*, *Lee y Lucha*, *Aquí Estamos*, que producían colectivos como Montaña Sur, La Komarka Anarka, Colectivo Unidad y Dignidad Rebelde así como otros. Punto y seguido es el grupo Resistencia Total, que grabó un demo con canciones reivindicativas alusivas a los indígenas de la región.



Figura 4. Graffiti en las calles de Huamuxtítlán, Guerrero, 2007.

Foto: Jaime García Leyva.

Con frecuencia los locutores abordan temas sobre rock, punk, medios de comunicación, justicia, derechos humanos, luchas indígenas y se articulan con otros colectivos, respaldan iniciativas indígenas o a organizaciones no gubernamentales en la promoción de los derechos humanos, realizan actividades de promoción cultural y son solidarios con La Otra Campaña o con acciones ciudadanas en defensa de la tierra y de los bosques. Desde las cabinas de “La Voz de la Montaña” se ha permitido fortalecer un movimiento intergeneracional como el rock. En otros lugares de la entidad y la república censuran manifestaciones juveniles; en esta radio hay respeto por la diversidad que se difunde por las ondas hertzianas y el ciberespacio. Generalmente los locutores que pertenecen a alguna comunidad indígena provienen de familias indígenas y el rock es un medio de rebeldía, crítica, desahogo y diversión.

Las transformaciones socioculturales que asumen los jóvenes indígenas y mestizos de la región se ven reflejadas en la adopción de formas de vestir, hablar, comportamientos, en la integración de grupos de grafiteros, bandas o palomillas. Las bandas que forman algunos de los jóvenes que retornan de Estados Unidos tienen nombres como Bad Boys (BB), Traviesos (TVS), Batos Locos Forever (BLF), Chicos Malos, Barrio 13, Sur 16, Raza Loca, los Toños (TÑS), los Abuelos (ABS) y otros. Algunos se asumen como cholos y portan atuendos similares a estos grupos de la frontera norte y las ciudades norteamericanas. Portan pantalones de mezclilla holgados, caídos a media cadera, cinturones de piel, botas urbanas o tenis, playeras deportivas holgadas y de colores de equipos de fútbol americano; gorras de béisbol de los Yankees de Nueva York, Cardenales de San Luis, Dodgers de Los Ángeles, playeras de Michael Jordan o de los Lakers entre otras imágenes. Las ropas y calzado que utilizan provienen de marcas como Boss, Nike, Reebok, Timberland, Vans, Converse y demás. La facha o imagen que

proyectan la adornan con pulseras en las muñecas, crucifijos y escapularios colgando de sus cuellos o cadenas metálicas, carteras, celulares, Ipods y demás artefactos que utilizan. Atuendos que les imponen una presencia ante otros. Incluso derivan en actitudes violentas y pandilleriles y “tiran barrio” contra otros grupos juveniles.

Los grupos se manifiestan y usan el grafiti para marcar sus territorios e indicar presencia. Establecen un circuito de comunicación directo entre la ciudad de Tlapa de Comonfort u otra cabecera de la región y las calles de Nueva York, desde donde les envían música, ropa y otros utensilios que utilizan en su vida diaria. Son jóvenes migrantes cuya estancia ha sido desde un año hasta cuatro o más. A su retorno se integran a los circuitos de trabajo informal o a la albañilería. Han instalado negocios, tiendas de abarrotes, lavados de autos, bares, tendajones, pizzerías, peluquerías, restaurantes, tiendas de ropa y se han hecho de sus recursos básicos: casa, carro, terrenos y otros bienes materiales.

Los circuitos locales consisten en reunirse en grupos, en palomillas, en las esquinas de las colonias, en las fiestas del barrio, en las faenas de la construcción, en el reventón o en el baile sonidero y en las fiestas del pueblo.



Figura 5. El rapero de Tlapa. Tlapa, Guerrero, 7 de diciembre, 2009. Foto: Jaime García Leyva.

Entre la población regional resaltan algunos jóvenes que integran a los sonidos del rap canciones en su lengua. Es el caso de Jesús Campos Nava, originario de Copanatoyac, quien interpreta en náhuatl canciones de hip hop. En su canción llamada “El hombre inteligente”, dice: “Soy un águila que he pisado muchas víboras en mi camino/que me dicen no hables en tu lengua/y sacaré adelante a mi pueblo de Guerrero”.²¹ También se encuentra el Rapero de Tlapa, un joven indígena Na Savi que vive en Tlapa de Comonfort con una experiencia como indocumentado de dos años en Brooklyn, Nueva York, donde aprendió el oficio de peluquero y el contacto con los “morenos”, como le llama a la población negra, así como con influencias de grupos y cantantes como Mike Hammer, Kinto Sol, entre otros de los cuales emula elementos y produce sonidos que empieza a ejecutar rítmicamente.²² Por medio del rap y el hip hop reivindica su lengua y cultura. Canta lo siguiente:

Ta kuina kui kachi na
ta an suvi ta kuina kuí
ta xita ñuu kiu’ún kuí
ta an vasa sindá’vi kui

Dicen que soy un delincuente
pero no soy un delincuente
soy el que canta en la Montaña
y no soy el que engaña

Saka kixae xitae tu’ún savi
ña kun da iní ndi’i ndo
yu kuu ña kisa va’é
xa kixā xita ni nuni tu’ún
savi.

Apenas llegue y canto con palabras
de la lluvia
para que se den cuenta
que es lo que hago
y ya las palabras de la lluvia se han
difundido.²³

²¹ Citado por Luis Daniel Nava Jiménez, “Tiene el gobierno la obligación de difundir y fortalecer a los pueblos indígenas, dice investigadora”, *El Sur*.

²² El Rapero de Tlapa, entrevista.

²³ El Rapero de Tlapa, canción “Yaa tno’ón savi”.

Los temas que aborda en un disco compacto, grabado de manera casera, se refieren al respeto por la cultura indígena, temas cristianos, en contra del aborto y reflejan una influencia de la iglesia católica. Estos dos músicos indígenas se han presentado en locaciones como la plaza principal de Tlapa, en el aniversario de la radiodifusora XEZV, “La Voz de la Montaña”, en eventos sonideros y en fiestas de amigos. Su música se difunde en estaciones locales y por medio de redes de amistad. Una nota importante es que sus canciones se utilizan como sonido de muchos celulares en la región.²⁴

Los sonidos

Otro fenómeno musical en la región es el desplazamiento de los grupos musicales y bandas de viento por los *sonidos*²⁵ que a principios de la década de 1990 fueron apareciendo y tomando gran popularidad. Los sonidos dotados con equipo técnico, bocinas, luces y otros recursos, además de operadores y *dijeyis* en las consolas de operación, no abaratan el precio de su presentación sino que son una manera cómoda y más fácil de amenizar las fiestas o bailes debido a la versatilidad de la música que presentan.

En la región hay una proliferación de estos y coinciden en que muchos jóvenes que los dirigen fueron migrantes en la ciudad de México o en los Estados Unidos. Luego de trabajar y realizar ahorros retornan a Tlapa o a sus poblaciones natales, com-

²⁴ Se sabe de la existencia del grupo de rock Noesis, en Huajuapán de León, Oaxaca, que canta en mixteco.

²⁵ Con la llegada de la electricidad y la introducción a las comunidades surgen grupos de cumbia, asociaciones musicales que se hicieron famosas en la región como el Vaivén, Santana, Flamantes del Ritmo, Luz Azul, Proyecto T, Yankuik, Mino y su Órgano Melódico, entre otras asociaciones regionales.

pran su equipo electrónico e instalan sus negocios. Abundan entre otros el sonido Madison, Tequila, Soda Estereo, Aries, Fantoche y una veintena más que se distribuye en diversos municipios de la región.

Tienen un estilo peculiar de anunciar sus eventos musicales mediante perifoneo, carteles en postes, esquinas, y en anuncios en el transporte público. Es frecuente que graben sus tocadas y reventones sonideros y los suban a la popular página del YouTube con sendos saludos a la “raza”, los cuates, novias o amigos que se encuentran en ambos lados de la frontera. Las fiestas comunitarias se ven inmersas en un collage musical con canciones de grupos del momento, rock, reggaetón, corridos, canciones de Kimi Tuvi o alguna otra agrupación regional y con recurrentes saludos a los migrantes.

La identidad en movimiento

La Montaña de Guerrero es el contexto donde se reproduce la cultura materna y se combinan y adoptan formas de expresión musical externas. Así, la identidad propia que identifica, asigna un lugar, permite autoadscribirse y nombrarse con base a un territorio, lengua o recursos simbólicos, entre otros, también se ve transformado a partir de las nuevas configuraciones y prácticas que los sujetos resignifican y reproducen en los ámbitos privado y comunitario. La migración es también un circuito de información y adopción de expresiones culturales que define e identifica. En este flujo comercial entre el norte y el sur, en el cual la fuerza humana y los individuos son prescindibles para el capital transnacional, los encuentros y desencuentros sociales dan lugar a formas de manifestación y actitudes distintas. Las expresiones tienen que ver con los modelos que la industria cultural norteamericana oferta o las formas de organización

urbanas citadinas y que los migrantes adoptan como novedad, moda o identidad resignificada de distintas maneras, la cual les provee de cierto sentido de pertenencia grupal y colectiva en su vida cotidiana. Tanto en el norte como en el sur las identidades se transforman dinámicamente, pero el “sentirse” de la región sigue siendo el hilo conductor. Son mayoritariamente jóvenes que en las “cascaritas” del fútbol llanero, en la calles, en las esquinas, en el baile sonidero, en la fiesta del pueblo, con la palomilla, con la banda, en la actividad cotidiana, lucen sus ropas y sus posturas con lenguajes de la raza, haciendo alusión a los *compas*, los *batos*, los *carnales* y los *broders*. Amigos ocasionales o de juerga donde se reúnen para dar el rol, cotorrear, hacer *bisness*, echar el relajo, hacer un reventón, echar un tiritito o tirar barrio. Jóvenes de la región de la Montaña de Guerrero que se asumen como trabajadores temporales en las ciudades de cemento y varilla, en el espejismo de un primer mundo que oferta exclusión y racismo. Donde la migración es puente de experiencias y asimilación, reinención o configuración de prácticas culturales que se reflejan en actitudes y en la música que difunden y promueven. Esta realidad dinámica nos obliga a desfetichar la globalización y a observar en las microescalas y en los microprocesos las dimensiones en que se adoptan, rechazan o intercalan las nuevas formas y maneras de expresión entre los jóvenes de la Montaña de Guerrero. Sigue vigente la ardua tarea por seguir documentando estos procesos dinámicos donde confluyen la música, la migración y la identidad.

Bibliografía

GARCÍA LEYVA, Jaime. *Radiografía del rock en Guerrero*. La Cuadrilla de la Langosta/La Tarántula Dormida, México, 2005.

- _____. “La Voz de la Montaña. 30 años de radiodifusión indígena, 20 años de rock”, *La Jornada Guerrero*. 23 de marzo de 2009.
- _____. “Xochehños en Nueva York. De Xochi a la Gran Manzana”, en *Tlalcosa*. Revista del H. Ayuntamiento de Xochihuehuetlán, Guerrero, núm. 4 (jul-oct), 2003, pp. 11-13.
- _____. “El rock de la Montaña”, *Ojarasca. La Jornada*. núm. 67 (noviembre), 2002.
- GIMÉNEZ, Gilberto. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. CNCA/ITESO, México, 2007.
- GUTIÉRREZ ÁVILA, Miguel Ángel. El potencial musical de la población indígena en la Montaña de Guerrero y la necesidad de implementar su profesionalización. Ponencia dictada en la III Mesa Redonda “El conocimiento antropológico e histórico sobre Guerrero. Reflexiones sobre la investigación multidisciplinaria e integral y su impacto social”, Taxco, Guerrero, 2008.
- LUENGAS, Rubén, “Xica Yaa: la música que camina”, en Fernando Híjar Sánchez (coord.). *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*. Conaculta /Dirección General de Culturas Populares, México, 2006, pp. 131-153.
- NAVA JIMÉNEZ, Luis Daniel. “Tiene el gobierno la obligación de difundir y fortalecer a los pueblos indígenas, dice investigadora”, *El Sur*. Acapulco, 13 de enero de 2010.
- OROZCO ALFONSO, Juan Carlos. “El corrido nahuatl de la Montaña de Guerrero”, *México Indígena*. Vol. 1, núm. 2 (ene-feb), 1985.
- PALACIOS PACHECO, Cindy. “El ‘clandestino’ sonido indígena de Kimi Tuvi”, en *La Jornada Guerrero*. 8 de mayo de 2007.
- RODRÍGUEZ MONTES, Jesús. “Bandas de viento de la Montaña tocarán hoy 18 horas continuas en Chilpancingo”, *La Jornada Guerrero*. 19 de mayo de 2008.
- VILLANUEVA MONTALVO, Agustín. “La quema de Zacatipa (un caso real hecho corrido)”, *MéxicoIndígena*. Nueva época, vol. 1, núm. 2 (ene-feb), 1985.

Fonografía

- Na Isavi N̄uu Itia Ta'un. *Ni satayu n̄a yuvi*. Vol. 2, cassette, Producciones Records, 2001.
- Dueto Castillo. 15 éxitos originales con el Dueto Castillo. Discos Ciudad, *s/f*.
- Dueto Metlatónoc. grabación, Radio XEZV, "La Voz de la Montaña", 1999.
- Los Venaditos del Monte. Grabación, Radio XEZV, "La Voz de la Montaña", *s/f*.
- El Raperero de Tlapa. Entrevista, 7 de diciembre, Tlapa, Guerrero, 2009.
- . Grabación casera, demo, Tlapa, 2009.
- Erick de Jesús. *Nantlahtolli*. Full Track Audio, 2007.
- Metlatónoc (grupo mixteco). *Tuxa Ndoko, kivi yaa Isavi*. Vol. 1, Grabaciones y Producciones Barra Records, 2002.
- Los Tucanes de la Montaña (grupo mixteco). *Los Tucanes de la Montaña*. Vol. 1, Grabaciones y Producciones Barra Records.
- Juan de los Santos Juárez. "Guanco". Ta Savi de Copanatoyac, Guerrero, grabación casera, demo, 2004.
- Jordan y su Grupo Paynos. *Porque ya no estas!* Audio Digital El puma, *s/f*.
- Instituto Nacional Indigenista. *La música de la Montaña de Guerrero. Sonidos del México profundo*. Radio XEZV, "La Voz de la Montaña", 2000.
- Instituto Nacional Indigenista. *Nuestras bandas. Música de La Montaña de Guerrero*. Radio XEZV, "La Voz de la Montaña", *s/f*.
- Kimi Tuvi. *Loko kuyu ndu'u yu n̄u'u yu*. Vol. II, Grabaciones y Producciones Barra Records, 2005.
- . *Te xika yoó in ka n̄uu na*. Vol. III, Grabaciones y Producciones Barra Records, 2008.
- . *Lucero de la mañana*. Vol. IV, Grabaciones y Producciones Barra Records, 2009.
- Los Alegres del Cerro Quince-Grupo Mixteco Yuvinani. *Mano a mano*. Grabaciones y Producciones Barra Records, *s/f*.

- Pasatono. *Yaa Sii, la música alegre*. Asociación Cultural Xquenda A. C. /Pasatono, 2005.
- Raza Mixteca Itia Nine'e. *Yaa na tanyo'o*. Grabaciones y Producciones Barra Records, 2005.
- Resistencia Total. *Despierta y actúa*. Grabación casera, demo, 1994. Yankuik, cassette, s/f.
- Yoso Ndie'e (grupo mixteco). *Yoo kavi xikaun xaa*. Vol. 2, Grabaciones y Producciones Barra Records, s/f.

Fuentes visuales

- Dirección General de Comunicación Social del Gobierno del Estado de Guerrero. Boletín de prensa núm. 01179-09, <http://www.guerrero.gob.mx/pics/edito/6208/file.sai071209ta.jpg>, 07 diciembre 2009.

EL SON JAROCHO: IDENTIDADES Y MESTIZAJES EN EL MARCO DE LA GLOBALIZACIÓN

*Rafael Figueroa Hernández**

El futuro de los antropólogos depende de que resumamos esa otra parte de la disciplina que nos ha entrenado para examinar la alteridad y la multiculturalidad, las tensiones entre lo local y lo global.¹

El son jarocho de la segunda mitad del siglo XX es un caso bastante peculiar dentro del concierto de músicas tradicionales o folclóricas en México, Latinoamérica y el mundo. Nacido de la confluencia de tres raíces principales de la cultura mexicana: la hispana, la africana y la indígena, se cocinó en las áreas rurales del Sotavento (principalmente el sur de Veracruz, pero también zonas de Tabasco y Oaxaca) durante el siglo XIX para adquirir características muy singulares. El centro de la república lo conoce poco durante la primera mitad del siglo. Es solo hasta 1946, con la campaña de Miguel Alemán para presidente, que el son jarocho irrumpe en la escena nacional, para

* Universidad Veracruzana.

¹ Néstor García Canclini, "Antropología y estudios culturales: una agenda de fin de siglo", en José Manuel Valenzuela Arce (coord.), *Los estudios culturales en México*, p. 39.

convertirse en quizá el segundo estereotipo después del son de mariachi desde Jalisco, que hacen referencia a nuestra identidad nacional y de muchas maneras la conforman.

En este proceso estereotipante, como era de esperarse, se perdieron muchas de las características propias del son jarocho originario como se conformó en el Sotavento en el siglo XIX. Las ejecuciones se hicieron más rápidas, casi virtuosísticas; los sones, que en un fandango pueden durar mucho tiempo, se redujeron a los tres minutos exigidos por la industria radiofónica y discográfica, además de algunas otras modificaciones que no tiene caso enumerar aquí. Lo que sí, es hablar de un desarrollo posterior, que tiene puntos en común con este que acabamos de esbozar pero que también presenta elementos claramente distintivos que lo hacen un movimiento social y cultural como pocos se han visto en este fin y principio de siglo.

El llamado “movimiento jaranero”, al igual que su contraparte de mediados del siglo XX, nace también como una necesidad de proyectar el son jarocho hacia afuera. Es creado principalmente como un movimiento urbano que se mueve en las lógicas comunes del mercado capitalista de finales del siglo XX. Para lograr esta inserción, como lo hizo el son jarocho de los años cuarenta, modifica algunas de las formas de ejecutar y de presentación del son jarocho tradicional para ser capaz de incorporarse en realidades que ya no incluyen al fandango y a la fiesta como fuerza nodal sino que ahora se convierte en conciertos y festivales como parte importante de la labor de difusión del género. Crea nuevos estereotipos destinados a lograr un lugar en la oferta cada vez más amplia de géneros “tradicionales”² a nivel internacional que comenzaban a con-

² Comillas muy necesarias porque a pesar de que el “movimiento” vende la idea de que es una corriente de son tradicional, dista mucho de serlo. Es evidente que abreva, que se inspira en el son tradicional, pero ni sus prácticas

formar ese confuso y caleidoscópico concepto conocido como *world music*.

Las diferencias existen, por supuesto, y son muy claras. Tienen que ver mucho con el discurso que ha logrado elaborar el propio movimiento en donde ocupa un lugar muy importante el rescate primero y después la reivindicación de la música tradicional y sobre todo de su fiesta por excelencia: el fandango. Desde algún momento de la década de los setenta el son jarocho encontró un camino que lo ha llevado a ocupar un lugar importante en la escena musical de nuestro país. En palabras de Alfredo Delgado, uno de sus estudiosos más importantes,

El movimiento jaranero es un fenómeno único. Tiene raíz y corazón, pasión y movimiento, pasado y futuro. Ha trascendido las fronteras regionales y nacionales, ha llegado a los medios masivos de comunicación, está presente en las rancherías y las grandes ciudades, en el espacio cibernético y en la mitología comunitaria.³

A diferencia de otras músicas, el son jarocho se encuentra en un estado de crecimiento, sin lugar a dudas cuantitativo y, con algunas reservas, cualitativo. Cómo es que llegó a este estado, cuáles han sido los procesos mediante los cuales de ser una música casi al borde de la extinción, como tantas otras a lo largo y lo ancho de nuestra América, ha llegado a colocarse como una de las fuerzas creativas del panorama musical contemporáneo, va más allá del horizonte de este trabajo.

musicales ni mucho menos sus prácticas de distribución cultural tienen mucho que ver con las formas musicales tradicionales que todavía subsisten en la región de Sotavento.

³ Alfredo Delgado, notas al disco *Sones indígenas del Sotavento*.

Lo que intentamos abordar en este texto es cómo los procesos globalizantes han incidido en el desarrollo del son jarocho contemporáneo, cómo es que en este contexto el son jarocho ha ido desarrollando nuevas identidades a partir de los mestizajes e hibridaciones propias de esta época, que en el caso de esta música ha tenido características, creemos, muy particulares, pero para lograr eso permítanos presentarles una situación específica que ejemplifica mucho de lo que analizaremos después.

La escena que voy a describir a continuación podría parecer al testigo distraído, hasta cierto punto inocente, un grupo de cinco personas tocando música en un concierto al aire libre pero, como trataremos de explicar, dista mucho de ser simple. Descrita lo más sucintamente posible, es como sigue.⁴

El 27 de junio de 2009 en el marco del 8° Encuentro de Jaraneros de California,⁵ que contó con la participación de alrededor de 20 grupos, la mayoría del área de Los Ángeles, se presentó uno de los grupos de son jarocho más reconocidos de la región: el Conjunto Jardín. Durante su participación ejecutaron cuatro sones en poco menos de 30 minutos. La disección teórica de la situación, invisible quizá para el ojo casual, es como sigue.

Para empezar, el Conjunto Jardín es de por sí una anomalía. Dirigido por las Hermanas Harding (de ahí el nombre del grupo como un juego de palabras con su apellido) ha venido ejecutando el son jarocho desde hace varias décadas imbuidas por el interés de su padre Timothy Harding, profesor de la

⁴ El evento en cuestión puede ser visto de forma fragmentaria en YouTube. El título es *Don Fallo Figueroa con el Conjunto Jardín-La bamba*.

⁵ A diferencia de los festivales musicales, la figura de “Encuentro”, creada en nuestro ámbito por Humberto Aguirre Tinoco, es una reunión de músicos que son convocados a participar sin que medie ningún pago. En algunas ocasiones se solventan los gastos de transporte, comidas y hospedajes, en otras ni eso. No se rechaza a nadie aunque en algunos sí se programan las participaciones según ciertos criterios artísticos y otros.

Universidad de California con sede en Los Ángeles, la UCLA, por la música mexicana en general, aunque con un especial cariño por lo jarocho. Afecto que fue desarrollado a partir de una larga visita a la ciudad de México a finales de la década de los años 30, en busca de un contacto personal con León Trotsky. Hasta aquí las conexiones globalizantes nos muestran cómo la presencia de un exiliado político ruso en la ciudad de México influyó en la creación de una familia norteamericana dedicada al son jarocho, que devino en una de las fuerzas creativas del movimiento jaranero en California. Libby, la hermana menor, ejecuta la jarana mientras Cindy ejecuta el requinto, que por cierto es algo rara vez visto incluso en Veracruz, una ejecutante femenina de este instrumento.

Los otros miembros del conjunto también tienen su historia en este mundo globalizado. Gary Johnson, pianista y tecladista, nacido en Oklahoma, que después de transcurrir por los caminos del jazz y el rock conoció a Libby Harding y a través de la relación sentimental devino el interés y el conocimiento del son jarocho, sin mediar, por ejemplo, la adquisición del idioma. Gary Johnson, sin hablar español, se ha convertido en un hábil ejecutante del arpa jarocho pero a través de su teclado electrónico, *sampleando*⁶ el arpa jarocho para cubrir su función en el ensamble, además de haberse convertido en un ejecutante aceptable del pandero octagonal tlacotalpeño y de la quijada de burro, ambos instrumentos de percusión usuales en el son jarocho.

⁶ Un término más adecuado pero no tan usual es el de muestreo, ya que el aparato electrónico conocido como *sampler* toma muestras del sonido de un arpa real y lo digitaliza para que pueda ser utilizado mediante las teclas de un aparato electrónico, lo cual le da una apariencia auditiva mucho más real que los procesos de la generación anterior de teclados electrónicos, que recurrían a la síntesis (de ahí el nombre de sintetizadores) para intentar recrear sonidos reales.

La siguiente pieza del rompecabezas es Marcel Adjibi, percusionista nacido en Benín, África occidental, hablante nativo de goun,⁷ que se une al grupo para ejecutar instrumentos de percusión, la batería en una primera instancia y después las congas, el shekere, el *talking drum*⁸ y el cajón peruano. Marcel además canta en algunos de los sones mezclando el goun, el inglés y un poco de español.

La más reciente adición al conjunto es Jorge Mijangos, que ejecuta la jarana, la leona, el tres cubano y algunos instrumentos de percusión. Jorge es nacido en Chiapas y el único mexicano en el conjunto. Este hecho es enfatizado de una manera juguetona en el sitio de internet del grupo en donde Libby Harding dice que no estaban seguros de que podrían permitir la entrada de un mexicano al grupo pero que como Jorge era estudiante de su padre decidieron aceptarlo.⁹

Para esa tarde/noche del 27 de junio de 2009, Rick Moors, el bajista eléctrico regular del grupo, no pudo participar por cuestiones puramente laborales (*he had another paying gig*,

⁷ “Goun language is the twin sister of Fon and both of them have common original and historical ancestors since the dawn of civilization. [...] Goun language is heavily spoken in the Southeast of the country. Porto-Novo, the capital city has been the story of various interactions of the other isolated small ethnic groups of Nagot, or the Yoruba migrated from the neighboring Nigerias cities. Goun is also spoken in the region of Pobe, Kpome as well as Cotonou, the industrial capital which is half hour drive from Porto-Novo. Goun is also heavily spoken by the people of Gbadagry, a neighboring Nigerias city”. Justin Dossou, “Fon”, *Penn African Studies Newsletter*.

⁸ Conocido internacionalmente por su nombre en inglés, el *talking drum* es un tambor que puede cambiar su altura a voluntad cuando el ejecutante varía la presión que ejerce sobre las cuerdas de tensión al ponerlo bajo su brazo, lo que le da una variedad muy grande de sonidos y de ahí la afirmación que el tambor *habla*.

⁹ “We weren’t sure if we could allow a Mexican in the group, but Shpococ was studying with my father (‘El Gran Tigre’), so we decided it was OK.”

tenía otro hueso pagado, se dice en el ambiente musical) y Libby Harding invitó a participar a Don Fallo Figueroa, que se encontraba en Los Ángeles porque fue invitado a participar junto al grupo juvenil Son Candela. Don Fallo en sí mismo se ha caracterizado en su carrera por ser una especie de bisagra entre las generaciones fundadoras del son jarocho tradicional y las nuevas generaciones, nunca temeroso de realizar “innovaciones”, siempre y cuando, según sus propias palabras, “respeten la rítmica del son jarocho”.¹⁰

Uno de los sones ejecutados por el grupo fue nada menos que “La bamba”, que el Conjunto Jardín ejecuta con un añadido (*con fuga de...* dirían algunos) basado evidentemente en el son cubano, que arranca con un guajeo de la mano (de hecho las dos) de Gary Johnson y que incluye la participación vocal de Marcel Adjibi en donde utiliza principalmente su lengua natal el goun, mezclado con algunas palabras de español e inglés.

Este coctel de interinfluencias, que además se llevó a cabo en el marco de un centro comercial llamado Plaza México, en Lynwood, California, cuyos dueños son coreanos, bien nos puede servir de música de fondo mientras analizamos, a partir de la caracterización del fenómeno de la globalización que rea-

¹⁰ A Don Fallo se le acredita, por ejemplo, además de ser maestro directo de varias generaciones de soneros jóvenes de Tlacotalpan, haber introducido en el movimiento el uso permanente del contrabajo dentro del juego de contrapunto de cuerdas del ensamble jarocho a partir de su trabajo en el grupo *Siquisirí*. Además, grabó el primer disco puramente instrumental de son jarocho y el primero compuesto en su totalidad de composiciones nuevas; es decir, sin la inclusión de sones tradicionales. Con el grupo *Siquisirí*, además, editó un disco completo grabado totalmente en vivo, que hasta donde sabemos fue el primero en realizarse con el trabajo de un solo grupo y no compilaciones como las famosas grabaciones de los Encuentros de Jaraneros de Tlacotalpan.

liza Néstor García Canclini, qué es lo que ha pasado con el son jarocho en los últimos años.

La “globalización” puede ser vista como la culminación de los dos procesos anteriores [internacionalización y transnacionalización]. Sin embargo, se manifiestan los rasgos nuevos que a continuación describimos:

- a) El desarrollo tecnológico, sobre todos los satélites y la informática, contribuyeron a crear en las dos últimas décadas un mercado económico y financiero mundial, donde la producción se desterritorializa (marcas como Peugeot, Ford y Nissan debilitan su asociación con Francia, Estados Unidos y Japón, en tanto sus coches son producidos en muchos países; lo mismo puede decirse de Benetton y Christian Dior para la ropa, o de las cadenas globalizadas de *fast food*, con la particularidad de que en estos casos a veces la globalización incluye adaptaciones a estilos locales).
- b) Estos cambios en la producción son acompañados por la formación de una “cultura internacional popular” (Ortiz) que organiza a los consumidores de casi todos los países con información y estilos de vida no homogeneizados, pero sí compartidos en un imaginario multilocal constituido por los ídolos del cine hollywoodense y la música pop, los héroes deportivos y los diseños de ropa.
- c) Se genera a través de estos procesos, a la vez económicos y culturales, una “intensificación de las dependencias recíprocas” (Beck), iniciadas por la internacionalización y la transnacionalización.
- d) Esta integración de productores y consumidores a escala global vuelve obsoletas muchas restricciones aduanales, leyes de protección a la industria y la cultura nacionales, acentúa la competitividad entre todas las sociedades y

obliga a reducir costos en cada lugar para poder participar en el mercado mundializado.

- e) La pérdida de empleos en algunos países o regiones, y la generación de nuevas oportunidades en otros, asociados a multitudinarios flujos migratorios, favorecen la interconexión transnacional.¹¹

Uno de los desarrollos contemporáneos del son jarocho más notorios ha sido su presencia en foros internacionales, acompañada por la participación cada vez más numerosa de extranjeros¹² ejecutándolo. Por una lado, gracias a la profesionalización de los grupos con Mono Blanco como punta de lanza, que cuentan con agentes y representantes que les posibilitan la participación en foros internacionales, la presencia del son jarocho en los grandes festivales de música mundial parece ser ya constante. Este hecho, junto con el número cada vez más grande de inmigrantes veracruzanos a los Estados Unidos que eventualmente forman grupos de ese tipo de música, pueden muy bien corresponder a las etapas previas a la globalización, la internacionalización y transnacionalización, según lo plantea García Canclini.

El proceso de globalización empieza a ser patente cuando el flujo de lo que García Canclini llama “la formación de una ‘cultura internacional popular’”, se revierte y en vez de tener

¹¹ Néstor García Canclini, “La globalización: ¿productora de culturas híbridas?” *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, p. 4. Las citas internas se refieren a Renato Ortiz, *Mundialización y cultura*; y a Ulrich Beck, *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la Globalización*.

¹² Estudiaremos en otra ocasión la participación de otros grupos sociales no sotaventinos en la producción del son jarocho, fenómeno bastante notorio que incluye la participación de músicos y bailadores de diferentes estados de la república y principalmente del Distrito Federal, lo cual ha dado lugar a la creación de una denominación que se utiliza de manera muy común para hablar de ellos: los jarochilangos.

la dirección esperada o “normal” la corriente va en dirección contraria; es decir, en vez de ser los patrones culturales de los países desarrollados los que se imponen y exportan a los países de la periferia, ha sido el son jarocho el que ha ido penetrando en ciertas esferas culturales en los Estados Unidos y de manera incipiente pero significativa en otros países.

El son jarocho, en lo que parece ser un proceso de “globalización subalterna”, ha ido ganando terreno en las comunidades mexicanas, en California principalmente, pero también ha comenzado a hacerse sentir en Chicago y en ciertas ciudades de Texas. No es solamente que un hijo de inmigrantes mexicanos en los años 50 de nombre Ricardo Valenzuela utilizó como base “La bamba” para crear una pieza de rock’n’roll y popularizarla con el nombre de Richie Valens. Los antecedentes son más profundos porque dentro de las cadenas de inmigrantes, veracruzanos o no, el son jarocho a partir de la década de los años cincuenta existía como una fuerza si no tan importante como el mariachi o la música ranchera sí con un nicho significativo ganado ya de antemano. Tanto Andrés Huesca y sus Costeños como Lino Chávez y el Conjunto Medellín visitaban regularmente los Estados Unidos en giras más o menos extensas con diversos grados de éxito. Esto fue creando un nicho para la música jarocho entre las comunidades chicanas en los Estados Unidos que vino a verse, como la punta del iceberg, con Richie Valens, Trini López y posteriormente cuando en 1977 una banda de la parte este de Los Ángeles sacó a la luz pública un disco enteramente en español que llevaba el título de *Los Lobos del Este de Los Ángeles (Just another band from East L. A.)* que contenía, entre otros sones mexicanos, “El canelo”, “La iguana” y “La María Chuchena”.¹³

¹³ Rafael Figueroa Hernández, *Son jarocho: Guía histórico musical*, pp. 109-110.

Es, sin embargo, en los desarrollos recientes donde encontramos esas “dependencias recíprocas” de las que habla García Canclini en el punto c). Grupos como el Conjunto Hueyapan de los Hermanos Herrera, o el Alma Grande de la Familia Moraza, habían venido desarrollando la vertiente urbana del son jarocho desde su condición de chicanos, junto con el Conjunto Jardín, que como ya vimos retoma la música jarocho desde otras vías, pero no es sino cuando la fuerza del “movimiento jaranero” se hace sentir que los lazos entre las dos realidades comienzan a mostrarse. La escena jarocho de los Estados Unidos comienza a participar más cercanamente con su contraparte mexicana gracias al “desarrollo tecnológico” que se menciona más arriba, principalmente la internet, que posibilita el flujo de información de una manera mucho más rápida y expedita. A través de los correos electrónicos, los diferentes sitios particulares de diversos grupos, portales como YouTube o MySpace, a través de grupos de información como el grupo *sonjarocho* de Yahoo, los músicos del otro lado de la frontera pueden estar en un contacto bastante cercano con los grupos que están más cerca de la “fuente originaria”,¹⁴ que están en “la mera mata”. Esta cercanía cibernética posibilita y promueve la creación de vías no virtuales de comunicación en donde es común ver integrantes de las comunidades jarochas californianas participando en los Encuentros de Jaraneros, en los fandangos y en otro tipo de actividades en diversas zonas del estado desde el puerto de Veracruz hasta Jáltipan y otros lugares en el sur del estado, al mismo tiempo que algunos grupos viajan regularmente a los Estados Unidos para dar conciertos y talleres a una comunidad que los ve como depositarios de los saberes centenarios del son jarocho.

¹⁴ La discusión de “lo tradicional”, “lo originario” y otros temas de lo que podríamos llamar el “canon jarocho” serán discutidas en otro lugar.

Particularmente de interés es la creación del Encuentro de Jaraneros de California en Los Ángeles, en el año de 2002. La propuesta vino de Honorio Robledo, peculiar personaje del movimiento jaranero casi desde sus inicios, que siendo un “pata de perro” profesional llegó a California con el inicio del siglo y fue creando a su alrededor una pequeña comunidad de veracruzanos trasterrados a los que fueron uniéndose todos aquellos interesados, chicanos y anglosajones, en el son jarocho, lo que culminó con la realización del primer encuentro en la históricamente relevante Plaza Olvera. El Encuentro, como era la intención original, se ha convertido en un elemento de cohesión y consolidación de los esfuerzos por posicionar el son jarocho por aquellos lares. El disco, editado con las presentaciones del quinto encuentro realizado en 2006, es una buena muestra de la diversidad del son jarocho contemporáneo en los Estados Unidos en el área de California ya que incluye grupos como el Conjunto Costa Verde, Son Real, Son Mestizo, Son del Centro, Conjunto Alma Grande, Sol y Mar, Xoloitzquintli, Violeta Quintero, Conjunto Jardín, Tenocelomeh y el Conjunto Hueyapan.¹⁵

Este fenómeno, evidentemente globalizante y del cual todavía no tenemos una perspectiva suficiente para poder aventurar hipótesis acerca de sus posibles derroteros, se ha logrado gracias a una serie cuasi infinita de ajustes en la identidades locales y regionales, no solo de los jarochos sino también de los mexicanos, chicanos y anglos que participan él, creándose nuevos mestizajes culturales que responden a los nuevos tiempos y que demuestran que para cantar “La bamba” no se necesita haber nacido en el Sotavento veracruzano, sino solamente “una poca de gracia y otra cosita”.

¹⁵ Rafael Figueroa Hernández, *op. cit.*, p. 111.

Bibliografía

- DELGADO, Alfredo. Notas al disco *Sones indígenas del Sotavento*. Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2005.
- DOSSOU, Justin, “Fon”. *Penn African Studies Newsletter*. University of Pennsylvania-African Studies Center, marzo-mayo de 1996.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, Rafael. *Son jarocho: Guía histórico musical*. Comosuena, Xalapa, Ver., 2007.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Antropología y estudios culturales: una agenda de fin de siglo”, en José Manuel Valenzuela Arce (coord.). *Los estudios culturales en México*. CONACULTA /FCE, México, 2003.
- . “La globalización: ¿productora de culturas híbridas?” *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Colombia, 2000.

TERCERA PARTE

Las mujeres en el cine

EL TECHO DE CRISTAL QUE VEMOS PERO NOS DICEN NO EXISTE

*Catherine Bloch**

...respecto al dilema de si existe un punto de vista femenino a la hora de hacer cine, cabría subrayar que lo que existe quizá es un punto de vista femenino sobre la vida en general, y que el cine, como expresión y reflejo de la vida, se limita a recrearla en la pantalla.

HELENA TABERNA¹

Las primeras teorías de género se inclinaron por construir a la mujer y al género femenino como una categoría única, muchas veces fuera del contexto histórico. Poco a poco, al aumentar el número de estudios sobre la mujer, surgieron muchas teorías menos rígidas y más incluyentes de las múltiples variantes que impactan a la mujer. Para fines de los años ochenta la influencia cultural sobre las identidades y los roles era comúnmente aceptada como factor determinante. Parto del concepto

* Cineteca Nacional.

¹ Española. Directora de las películas *Yoyes* (1999) y *La buena nueva* (2007) entre otras; citada en *Los personajes femeninos en el cine hecho por mujeres. Ciclos y temas*. Cine Español para el Exterior, Ministerio de Asuntos Exteriores y AECEI, Madrid, 2001.

expresado por Gloria Bonder, de que el proponer a la mujer como una categoría única: "... activa otras políticas de exclusión al ignorar la heterogeneidad de [las] mujeres dentro de la categoría mujer, y fundamentalmente la diversidad existente en cada una de ellas en tanto que sujetos no unitarios sino múltiples y fragmentados, en diversas posiciones genéricas y sociales".² Si bien las mujeres siempre han participado en algún aspecto de la industria cinematográfica mexicana y en la realización de cine independiente, es notorio el bajo número de películas comerciales filmadas por ellas, bien que su sólida presencia ha provocado que el público y hasta los estudiosos del cine consideren que hay muchas y que han filmado muchas películas. Nada más lejos de la verdad. Como en todo el mundo, la participación de mujeres profesionistas del cine ha ido creciendo a lo largo de más de cien años, y aunque en ciertos campos son numerosas (dirección de arte y guión), su presencia sigue siendo resultado de una lucha constante para ser tomadas en cuenta en igualdad de circunstancias que los hombres. Hoy día tantas o más mujeres que hombres estudian cine y sin embargo esto no se refleja en el campo laboral. Incluso hay ciertas profesiones en donde casi no hay mujeres, como cinefotografía, edición³ y efectos especiales.

A nivel profesional, tampoco en los Estados Unidos ha sido fácil para las mujeres ser directoras de cine. Hubo más mujeres directoras en Hollywood antes de 1920 que en cualquier otra

² Gloria Bonder, "Género y subjetividad: avatares de una relación no evidente", en *Género y epistemología: Mujeres y disciplinas*, p. 4.

³ En Estados Unidos, Verna Fields, Dede Allen, Carol Littleton y Thelma Schoonmaker. En Francia, Marie Epstein y Agnes Guillemot (editora de Godard). Nacida en Holanda, Helen Van Dongen (editora de Flaherty y de Ivens) trabajó en Berlín y en Hollywood. En Chile, Valeria Sarmiento. En México y hasta los años 80, Gloria Schoeman fue la principal editora del cine mexicano.

etapa del cine. La primera directora, y el primer director en hacer una película narrativa, fue Alice Guy Blaché en 1896 cuando apenas tenía 24 años. Ella inició su carrera en Francia con Gaumont y más tarde se trasladó a los Estados Unidos en donde llegó a dirigir su propia compañía productora, Solax Studios. Dirigió cientos de cortos y largometrajes. Lois Weber, actriz, productora y directora, fue la primera mujer en dirigir un largometraje, *El mercader de Venecia* en 1914, habiéndose convertido en 1916 en la mejor pagada entre todos los directores de Universal Studios. Fue la primera y única mujer aceptada en la Asociación de Directores de Cine. Gene Gauthier comenzó a dirigir poco después de ingresar al medio como actriz en 1906 y se jactaba de producir hasta tres películas de un rollo al día. En un área gris encontramos a la guionista de cabecera y amante de Cecil B. DeMille, Jeanie MacMherson, quien también llegó a dirigir. Lillian Gish dirigió comedia (*Remodeling Her Husband* con Dorothy Gish en 1920). Ida Lupino dirigió más de cien episodios de *Have Gun, Will Travel* y *Thriller*. Mabel Normand, una de las primeras actrices de Hollywood, dirigió varias comedias de Keystone con Chaplin y Fatty Arbuckle, y con Mack Sennett formó la Mabel Normand Feature Co. en 1916 con la cual se produjo *Mickey* (1916). Nell Shipman actuó, escribió, dirigió y produjo sus películas de aventuras. Su film *Back to God's Country* (1919) fue uno de los éxitos del año y al poco tiempo creó la Nell Shipman Productions. La primera mujer directora de Vitagraph, en 1912, y la primera en fundar su propia productora fue Helen Gardner quien hizo once largometrajes en Nueva York (entre ellos *A Sister to Carmen*, 1913).

En los años que siguieron disminuyó el número de mujeres directoras, aunque siguieron como guionistas, como Frances Marion, quien llegó a ser, entre los guionistas, la mejor pagada entre 1915 y 1930, habiendo escrito 200 guiones filmados (muchos escritos para Mary Pickford) y obtenido dos premios Oscar.

Pocas mujeres sobrevivieron en Hollywood hasta fines de los años 30 y con el fin de la guerra se tuvieron que enfrentar a la competencia de los hombres que regresaron buscando trabajo, entre ellas Dorothy Arzner e Ida Lupino. En los años 40 y 50, la primera de ellas dirigió a grandes estrellas como Katherine Hepburn y Joan Crawford, pero siempre en proyectos considerados menores por los estudios. Por su parte Ida Lupino (quien primero fue actriz famosa) dirigió media docena de películas, pero todas de segunda importancia. En cuanto a mujeres guionistas, en los años 40 y 50 muchas de ellas formaban parte de un equipo.⁴ Las guionistas no solo escribieron melodramas o cine para mujeres, sino muchos westerns y cine negro. El crítico y analista canadiense Robin Wood escribió que en Hollywood no ha existido un movimiento de mujeres, sino tan solo mujeres que a nivel individual se sienten personalmente comprometidas.⁵

En Francia encontramos a Germaine Dulac (1882-1942), la primera entre los directores surrealistas y la primera cineasta francesa, quien dirigió en 1919 *La fête espagnole* (La fiesta española), uno de los primeros filmes impresionistas, así como *La souriante Madame Beudet* (La sonriente Madame Beudet, 1923), primera película feminista, y en 1928 la controvertida obra *La Coquille et le Clergyman* con guión de Antonin Artaud, primer film surrealista. Mas tarde escribió textos sobre teoría cinematográfica.

En años recientes encontramos en Francia una gran cantidad de mujeres cineastas, entre ellas Nina Companez, Agnès Varda y Nadine Trintignant, cuya trayectoria ha tenido tal

⁴ Por ejemplo, Phoebe Ephron (con Henry Ephron), Betty Comden (con Adolph Green), Fay Kanin (con Michael Kanin), Frances Goodrich (con Albert Hackett) y Ruth Gordon (con Garson Kain).

⁵ Robin Wood, "Images and Women", en Patricia Erens (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*.

impacto que recientemente las mujeres lograron alcanzar la paridad en operas primas en Francia.⁶ Y más recientemente tenemos a Agnès Jaoui, productora, guionista, actriz y directora (*Para todos los gustos*, 2000), Laetitia Masson, Catherine Breillat, Nicole García, Claire Denis, para mencionar solo a las mas conocidas internacionalmente.

En Alemania tenemos el caso de Thea von Harbou (1888-1954), actriz y novelista quien en 1917 conoció al director Joe May y comenzó a escribir guiones cinematográficos. De 1920 a 1933 colaboró en todos los guiones de las películas de Fritz Lang, entre ellas *Metropolis* (1927) y *M* (1931). Escribió además guiones para F. W. Murnau y Carl Theodor Dreyer. Ingresó al partido nazi y cuando Lang se fue de Alemania, ella se queda. Dirigió dos películas: *Elisabeth und der Narr* y *Hanneles Himmelfahrt*, ambas en 1934. Otra gran figura del cine alemán es Leni Reifenstahl, documentalista de gran impacto mundial que debido a su colaboración con Hitler en apoyo a la promoción del partido nazi no pudo continuar su carrera después de la derrota de Alemania en 1945.

Años después, Helke Sander, la primera directora feminista alemana, coorganizó en 1973 un congreso de cine feminista, “Erste internationale Frauenfilmsemina”, y fundó *Frauen und Film*, la primera revista de cine feminista de Europa. Otras directoras alemanas que comenzaron a dirigir en los años 70 son Jutta Brückner (*La cantata de Hitler*), Margarete von Trotta (*El honor perdido de Catarina Blum*, 1975) y Doris Dörrie. Esta última dijo en una entrevista que en Alemania hay muchas

⁶ “Directoras nuevas (o casi) como Claire Simon (*Coute Que Coute*), Catherine Breillat (*Parfait Amour*), Claire Denis (*Nannette y Boni*), Brigitte Rouan (*Post Coitum Animal Triste*) y Anne Fontaine (*Nettoyage A Sec*)”. Moira Soto, “Afinado cuarteto. Realizadoras francesas”, II Festival de Cine Independiente.

mujeres directoras pero que la mayoría trabaja para la televisión.⁷ En Alemania existe desde hace años un sistema de subvención al cine que ha ayudado mucho a las mujeres.

En Italia, Elvira Notari (1875-1946) fundó en 1905, con su marido Nicola Notari, la casa productora Dora Film con la que filmaron muchos cortos y documentales dirigidos al público de Nápoles. Ella además de dirigir y producir llegó a abrir una escuela de cine. Sus películas fueron distribuidas en Nueva York a través de Dora Film of America, la cual tuvo gran éxito con los inmigrantes italianos. Con la llegada del fascismo ella ya no fue bien vista por las autoridades y en 1930 cerró su productora. En total dirigió más de 60 películas y un centenar de documentales; los que hizo sobre Nápoles son considerados antecesores del neorrealismo italiano y su película *A Legge* fue un gran éxito durando 32 días en cartelera.

En Rusia, Esfir Shub (1894-1959), realizadora y editora, estudió literatura en Moscú y en 1922 entró a Goskino como editora de filmes extranjeros y rusos.⁸ Reconstruyó *El doctor Mabuse* de Fritz Lang con un guión de él y Thea von Harbou. Escribió con Eisenstein el guión de *La huelga* y *El acorazado Potemkin* y también colaboró con Dziga Vertov. En 1927 realizó el primero de tres documentales de montaje basados en material de archivo y largas tomas. Su *La caída de la dinastía de los Romanof* (1927) es considerada como el primer documental compilación (película compuesta principalmente de material preexistente).⁹ En 1938 dirigió *España*, una edición

⁷ Belén Ortega, “En el Festival de Cine de Mar del Plata. El desafío de dirigir: opinan tres cineastas”.

⁸ Josh Malitsky, “Esfir Shub and the Film Factory-Archive: Soviet Documentary from 1925-1928”, en *Screening the Past*.

⁹ Los otros dos episodios de la trilogía fueron *El gran camino* (1927) y *La Rusia de Nicolás II en León Tolstói* (1928). La trilogía viajó por todo el mundo sin que se le diera crédito a Esfir.

de material filmando durante la guerra civil en ese país, y en 1940 filmó con Pudovkin. Más recientemente podemos incluir a Kira Muratova, realizadora de *El síndrome asténico* (1990) y cineasta que fue censurada en su país en diversas ocasiones antes de la disolución de la Unión Soviética.

En Gran Bretaña, no hubo una gran participación femenina excepto por Dinah Shurey, directora de reportajes patrióticos en los años 20, la primera mujer directora en su país, seguida por Mary Field que filmó documentales en los años 30. Es importante mencionar a Alma Reville, casada con Alfred Hitchcock y coguionista de sus principales filmes de 1927 hasta 1953. En el campo de la animación está Joy Batchelor, quien se inició en 1937 con *The Music Man*. Muriel Box comenzó a dirigir en los años 50, después de una exitosa carrera como guionista, ganadora de un Oscar por el guión de *El séptimo velo* (1945), habiendo dirigido catorce filmes. También está Antonia Bird, ganadora de muchos premios y directora de *Priest* (1994). Más reciente es Sally Potter, bailarina, coreógrafa, directora de teatro, música, cantante. Su opera prima fue *The Gold Diggers* (1983) y ha sido reconocida por *Orlando* (1992), ganadora de más de 25 premios internacionales, y *La lección de tango* (1997), entre otras. La situación de las mujeres en la Gran Bretaña es difícil pues siguen siendo una minoría las que participan en las principales tareas detrás de las cámaras.

En España, la pionera fue Rosario Pi que dirigió en 1935 *El gato montés*. En los años 40 surgió Ana Mariscal, cuyo largometraje *Segundo López, aventurero urbano* fue filmado en 1952, uno de sus 11 títulos. En los años 70 Josefina Molina fue la primera egresada de la escuela de cine. La más importante mujer directora ha sido Pilar Miró (1940-1997), directora de nueve largometrajes entre 1976 y 1996, quien fue también Directora General de Cinematografía, habiendo apoyado la producción de cine de calidad a través de lo que se llamó

la Ley Miró. Actualmente hay muchas mujeres directoras: de 200 nuevos directores 30 son mujeres, como Isabel Coixet (*La vida secreta de las palabras*, 2005), Iciar Bollain (*Te doy mis ojos*, 2003), Gracia Querejeta (*Siete mesas de billar francés*, 2007) y muchas más.

En Europa central encontramos a tres importantes directoras de los años 70 y 80: Marta Meszaros de Hungría, Vera Chytilova de la República Checa y Agnieszka Holland de Polonia. La obra de las tres ha tenido que ver con temas de género, política e identidad. Meszaros nació en Hungría en 1931 pero su familia emigró a Rusia en donde su padre fue fusilado por el régimen estalinista. En 1960 se casó con el famoso realizador Miklós Jancsó. En esa época hizo varios documentales. Su carrera narrativa se inició en los años 70 cuando realizó varias películas sobre el tema de la sociedad machista y el régimen político, tales como *Adopción* en 1975. Ella filmó la serie *Diarios* en los años 80 y hasta la fecha sigue filmando. Su última película fue *El hombre insepulto* (2004).

Vera Chytilova fue parte de la Nueva Ola checa de los años 60. Hizo películas aclamadas por su experimentación visual. Dirigió su primer largometraje en 1963, *Algo diferente*, sobre dos mujeres. Su siguiente película, *Margaritas*, le trajo reconocimiento internacional. Filmó *El juego de la manzana* en 1976, otra película feminista, pero se enfrentó a mucha censura. Su última película, *Exilio del paraíso*, es del 2001. Agnieszka Holland nació en Varsovia, Polonia, en 1948. Es conocida por dos películas, ambas candidatas al Oscar: *Europa, Europa* (1990) y *Cosecha amarga* (1986). Trabajó con Zanussi y con Wajda. Ha dirigido en los Estados Unidos gran parte de su última producción.

Al hablar del universo de mujeres directoras es indispensable mencionar a dos de origen indio: Mira Nair, nacida en la India pero radicada en los Estados Unidos, con estudios en la

Universidad de Harvard, e internacionalmente famosa por su multipremiada película *Salaam Bombay* (Cámara de Oro, y Premio del Público en el Festival de Cannes de 1989);¹⁰ y Deepa Mehta, nacida en la India pero que vive y trabaja en Canadá, reconocida por su trilogía sobre la India, *Fuego* (1996), *Tierra* (1998) y *Agua* (2005).

El impacto del 68 y del movimiento feminista

A partir del movimiento de 1968 en Francia y su efecto politizador sobre la revista *Cahiers du Cinema*, así como del movimiento en pro de los derechos civiles en los Estados Unidos, surgió el estudio y análisis del papel de la mujer en el cine como parte del movimiento feminista. Poco a poco aparecieron revistas,¹¹ libros, festivales, conferencias y cursos universitarios especializados en el estudio tanto del cine de mujeres como de las mujeres en el cine.¹² Como parte del movimiento mundial de lucha por los derechos de la mujer, surgieron en la década de los 70 muchas agrupaciones de mujeres. Una de ellas, Women in Film, fue creada en los Estados Unidos en 1973, con el propósito de integrar a todas las mujeres que trabajan en la industria cinematográfica de ese país.¹³

¹⁰ “Estoy convencida de que las mujeres cineastas tienen acceso a temas que escapan a los hombres”, Mira Nair, entrevista realizada por Ethirajan Anbarasan y Amy Otchet.

¹¹ *Women and Film* (1972-1975), *Camera Obscura: A Journal of Feminism and Film Theory* (Berkeley, 1976), *Cineaction: A Magazine of Radical Film Criticism and Film Theory* (Canada, 1985), entre otras.

¹² Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en *Screen*.

¹³ Tuvieron que pasar casi 30 años para que surgiera en 2002 la versión mexicana de Women in Film, llamada Mujeres en el Cine y la Televisión, A. C.

En 1975 se celebró el Año Internacional de la Mujer y de 1976 a 1985 se estableció el Decenio de las Naciones Unidas para la Mujer. Con estas acciones se buscó promover la participación de la mujer en el mundo profesional así como el reconocimiento de las muchas obligaciones familiares que cumplen las mujeres y que les restan competitividad en el mundo laboral. A pesar de esto, en los Estados Unidos, en la década de los 80, la mayoría de las realizadoras¹⁴ solo logró filmar una película comercial y muchas tuvieron que triunfar primero como actrices. Además, ninguna logró una carrera estable como directora. Los proyectos que estas mujeres lograron filmar han sido modestos, de bajo presupuesto, sobre temas sencillos, y casi siempre sin grandes estrellas.

Aun en pleno siglo XXI son pocas las mujeres directoras en Hollywood. Según datos del gremio de directores (Directors Guild) de los Estados Unidos, solo 9% de los directores son mujeres. Y en cuanto a los Oscars, en toda su historia solo cuatro mujeres han sido nominadas, dos de ellas extranjeras (Jane Campion, 1993; Lina Wertmuller, 1976; Sofia Coppola, 2005; y Kathryn Bigelow, 2010). Ninguna había recibido el Oscar por la Mejor Dirección hasta 2010 en que Kathryn Bigelow lo obtuvo por *The Hurt Locker*. En el año 2001, nueve de cada diez películas con estreno comercial fueron dirigidas por hombres, mientras las mujeres representaron solo el 19% de los puestos directivos.¹⁵ En 2005, de las 250 principales películas comerciales del año, solo el 7% fueron dirigidas por

¹⁴ Elaine May (*The Heartbreak Kid*), Claudia Weill (*Girlfriends*), Joan Micklin Silver (*Chilly Scenes of Winter*), Jane Wagner (*Moment by Moment*), Lee Grant (*Tell Me a Riddle*), Amy Heckerling (*Fast Times at Ridgemont High*), Lynne Tillman (*Testament*) y Barbra Streisand (*Yentl*), entre otras.

¹⁵ Martha M. Lauzen, "The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women in the Top 250 Films of 2001", *Movies by Women*.

mujeres, 11% de los guiones fueron escritos por féminas y las mujeres representaron el 17% de los puestos directivos, 2% menos que en 2001.¹⁶

Las cineastas latinoamericanas

Al hablar de cine latinoamericano hecho por mujeres, la situación cambia y mucho, ya que para empezar, a nivel mundial poco se les conoce y menos se habla de sus directoras. El índice de directoras de cine de Gwendolyn Audrey Foster, de 1995, apenas si toma en cuenta a las latinoamericanas.¹⁷ Solo habla de dos directoras argentinas, tres chilenas, una cubana y tres mexicanas: Marcela Fernández Violante, Matilde Landeta y María Novaro.

Esta situación de desventaja de género, si bien no es tan aguda en algunos países europeos, es muy marcada en América Latina, en donde el camino de las mujeres directoras ha sido todavía más difícil¹⁸ con algunas excepciones como el de la famosa directora argentina de los años 80, María Luisa Bemberg (1922-1995), quien se introdujo en el cine a los 48 años¹⁹, habiendo dirigido su primera película hasta los 58 años. Varias de sus películas fueron grandes éxitos comerciales. Ella provenía de una de las familias más ricas de Argentina y pudo decir con su obra lo que otras mujeres no.

¹⁶ Martha M. Lauzen, "The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women in the Top 250 Films of 2005", *Movies by Women*.

¹⁷ Gwendolyn Audrey Foster, *Women Film Directors: An International Bio-Critical Dictionary*.

¹⁸ Concha Irazábal, *La otra América. Directoras de cine de América Latina y el Caribe*.

¹⁹ Edad no mucho mayor que la mayoría de las cineastas mexicanas que hicieron su primera película en la década de los 90.

En 1988 se inauguró en Mar del Plata La Mujer y el Cine: Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres, muestra que ahora se ha convertido en una sección del Festival Internacional de Mar del Plata, dirigido por la actriz Marta Bianchi. Varias mujeres argentinas destacaron internacionalmente a fines de los 90: Jeanine Meerapfel (radicada en Alemania en los 70), Norma Aleandro (*Dios duerme en Buenos Aires*, 1998), Lucrecia Martel (*La ciénaga*, 2000) y Lita Stanic. La presencia de las mujeres directoras argentinas ha ido en constante aumento llegando en 2005 a dirigir el 21% de los filmes estrenados.²⁰

En Chile los años 70 fueron de exilio y persecución por lo que Angelina Vázquez dirigió *Gracias a la vida* en Finlandia y Valeria Sarmiento en 1982 *El hombre, cuando es hombre* en Costa Rica. En la década de los 90 destacan Tatiana Gaviola (*Mi último hombre*, 1996) y Valeria Sarmiento (*Elle*, 1995). Actualmente solo hay tres mujeres dirigiendo; la más joven es Alicia Scherson (*Play*, 2005; *Turistas*, 2009).

En Colombia, la primera cineasta aparece en 1939 con la productora Lily Álvarez. El primer largometraje argumental dirigido por una mujer es *Con su música a otra parte* (1983) de Camila Loboguerrero. Otras directoras colombianas son Teresa Saldarriaga, Margarita McCausland, Martha Yances, Sara Harb Said y Jessica Grossman. A fines de los años 70 surgió el colectivo Grupo Cine Mujer de Bogotá que en 1981 organizó el Primer Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe.

²⁰ “... si bien las cineastas mujeres no se reconocen como feministas, han producido textos con una mirada femenina y textos feministas en sí, donde el rol de los personajes de sexo femenino lleva la acción y no está naturalizado, ni estereotipado”. Maria Eugenia Miranda, *Mujeres cineastas argentinas jóvenes*, p. 54.

En Venezuela encontramos a la documentalista Margot Benacerraf, cuya película *Araya* fue presentada en Cannes en 1959 obteniendo el premio de la crítica (FIPRESCI). En 1968 Matilde Suárez dirigió *Warao*, en los años 70 María Lourdes Carbonell dirigió varios largometrajes así como Solveig Hoogesteijn. La cineasta que más ha trascendido internacionalmente ha sido Fina Torres, quien dirigió su primer largometraje *Oriana* en 1985, *Mecánicas Celestes* en 1995 y *Women on Top* en 2000. Actualmente, más de 30% de los cineastas venezolanos son mujeres.²¹ En 1980 se creó el Fondo de Cine Nacional (FONCINE), promotora del cine nacional, y en 1993 fue aprobada la Ley Nacional de Cine que dio impulso al cine venezolano.

En Brasil encontramos a fines de los 60 a Susana Amaral, quien sin embargo dirigió su primer largometraje hasta 1985 a los 52 años: *A Hora da Estrela* que ganó un Oso de Oro en Berlín. Después tuvo que esperar hasta 2001 para hacer su segundo largometraje, *Una vida en secreto*. Otras directoras brasileñas son Ana Carolina Soares (*Mar de Rosas*, 1977), Tizuka Yamasaki, Teté Moraes, Daniella Thomas, Tata Amaral (*Um céu de estrelas*, 1996) y la documentalista Eunice Gutman (*Amores da rua*, 1994).

En Costa Rica, en 1973 se creó el Departamento de Cine del Ministerio de Cultura, más tarde el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica. Su primera directora fue Kitico Moreno, quien escribió y dirigió el documental *A propósito de la mujer* (1975) con motivo del Año Internacional de la Mujer. En los años 80 surgieron documentalistas como Patricia Howell (*Dos veces mujer*, 1982) y Mercedes Ramírez (*Color de rosa*, 1995), filmando en video y 16mm. En cuanto a

²¹ Emperatriz Arreaza Camero, “‘Oriana’ de Fina Torres: Un lugar para el discurso femenino”, en *Fermentum*.

ficciones, Patricia Howell filmó *Intima raíz* (1984) y más tarde Isabel Martínez dirigió *El rey del cha-cha-cha* (2007).

En Nicaragua, durante la Revolución Sandinista, destacaron dos mujeres: María José Álvarez, realizadora de los primeros noticieros y documentales y Martha Clarissa Hernández, productora e investigadora. Ambas formaron en los años noventa la productora Luna Films, con la cual han dirigido películas como *Lady Marshall* (1990), *No todos los sueños han sido soñados* (1994) y *Blanco organdí* (1998).

Las escuelas de cine sirvieron para democratizar el acceso de las mujeres a la industria cinematográfica en toda América Latina, desde Argentina hasta México. Sin embargo, en el país, a nivel de premios nacionales las directoras mexicanas no habían recibido en toda la historia de los premios Ariel el premio a la mejor dirección hasta el 13 de abril de 2010, cuando Mariana Chenillo obtuvo siete Arieles por su película *Cinco días sin Nora*, entre ellos el de Mejor Película y el de Mejor Guión. Anteriormente las realizadoras habían sido galardonadas en tres ocasiones con el Ariel a la Mejor Ópera Prima: María Novaro en 1990 por *Lola*, Guita Schyfter en 1994 por *Novia que te vea*, y Busi Cortés por *El secreto de Romelia*, pero a lo largo de la historia de los Arieles habían recibido nominaciones a la mejor dirección solo Marysa Sistach, María Novaro, Guita Schyfter, Dana Rotberg, Marcela Fernández Violante y Marina Chenillo.

De 1936 a 1986 se produjeron en México 3 200 películas, de las cuales solo 15 fueron hechas por mujeres; de ese número, cuatro de los negativos han desaparecido.²² De las mujeres que filmaron en los años 90, solo tres habían filmado antes: Marcela Fernández Violante, de 1968 a 1987 seis largo-

²² José Antonio Valdés Peña, *Operas primas del cine mexicano 1988-2000*.

metrajés, María Elena Velasco, tres películas en los años 80, e Isela Vega una.

En los primeros 60 años de la historia del cine en México, tan solo nueve realizadoras mexicanas hicieron ya sea largometrajes de ficción o series de noticieros: Mimí Derba: *La tigresa*, en 1917, producida por su compañía Azteca Film; Adriana y Dolores Ehlers, quienes filmaron y vendieron el noticiero *Revistas Ehlers*, de 1922 a 1929; Cándida Beltrán Rendón, quien además de filmar produjo, escribió e interpretó el papel principal de *El secreto de la abuela*, en 1928; Adela Sequeyro “Perlita”, quien fundó su propia cooperativa para hacer cine y filmó *La mujer de nadie* en 1937 y *Diablillos de arrabal* en 1938; la Duquesa Olga, Eva Limiñana, quien codirigió con Carlos Toussaint *Mi Lupe y Mi caballo* en 1942; Matilde Landeta, quien en su larga carrera filmó solo cuatro largometrajes: *Lola Casanova* en 1948, *La negra Angustias* en 1949, *Trotacalles* en 1951 y *Nocturno a Rosario* en 1991; y Carmen Toscano, *Memorias de un mexicano* en 1950 y *Ronda revolucionaria* en 1977.

Los mercados naturales del cine mexicano durante los años 40 y 50, o sea los de América Latina, se fueron cerrando poco a poco con el fin del esfuerzo bélico de los Estados Unidos y la renovada producción hollywoodense, impulsada con gran fuerza por la Motion Picture Association. En la década siguiente los jóvenes realizadores se vieron en la necesidad de abrirse nuevos espacios. Así surgió el interés por el Nuevo Cine Latinoamericano y la revista *Nuevo Cine* cuya única mujer colaboradora fue Nancy Cárdenas, quien filmó una sola película, *México de mis amores*, en 1976-78. Ella obtuvo un doctorado en literatura, fue coordinadora del Cineclub de la UNAM y dedicó su vida al teatro.

En la década de los 70 surgió en México un movimiento feminista, con el impulso de egresadas del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM. El Colectivo Cine-Mujer estuvo activo de 1975 a 1987 en torno princi-

palmente a dos mujeres documentalistas: Rosa Martha Fernández (*Cosas de mujeres*, 1975-78) y Beatriz Mira (*Vicios en la cocina*, 1979). Hacer cine era para ellas “a la vez una práctica y un motivo de reflexión sistemática sobre los motivos y las formas de la opresión femenina”, dijo otro miembro del colectivo, Ángeles Necochea (*Vida de Ángel*, 1981).²³ En él participaron también Sonia Fritz (*Bandas, vidas y otros sonnes*, que ganó un Ariel en 1986), María Novaro y Pilar Calvo. María Eugenia Tamés y María del Carmen de Lara ingresaron en 1981. Rosa Martha Fernández dijo que “los primeros proyectos se relacionaban a través del feminismo, por eso había chavas de ambas escuelas de cine [el CUEC y el Centro de Capacitación Cinematográfico (CCC)]”.²⁴ El colectivo se vinculó a los movimientos cinematográficos feministas a nivel internacional. Así, en 1981 participó en el Primer Encuentro Mundial de Cine y Video Feminista en Holanda. Tuvieron logros importantes y del colectivo surgieron varias cineastas que actualmente son reconocidas. *Bordando la frontera* (1986) fue el último trabajo del colectivo, poco después decidieron desintegrarlo. El fin del *boom* feminista en el mundo también tuvo sus efectos en México al ya no haber fuentes de financiamiento como los hubo durante el Decenio de la Mujer. Las organizaciones feministas enfrentaron tiempos más difíciles.

En octubre de 1982 se llevó a cabo el ciclo La Mujer y el Cine en el Cine Club Pronam (Programa Nacional de Integración de la Mujer al Desarrollo del Conapo) en el que participaron trabajos de Marysa Sistach (*¿Y si platicamos de agosto?*, 1979), Busi Cortés (*Hotel Villa Goerne*, 1982) y Adriana Contreras (*Historias de vida*, 1981), entre otras realizadoras. Otras importantes do-

²³ Citado por Márgara Millán, *Derivas de un cine en femenino*, p. 114.

²⁴ *Ibid.*, p. 116.

cumentalistas de los años 70 y 80 fueron Margarita Suzan (*El tiempo del desprecio*, 1977) y Bertha Navarro (*Nicaragua, los que harán la libertad*, 1979; *Nicaragua, victoria de un pueblo en armas*, 1979-80).

De 1964 a 1991 unas 54 mujeres egresaron del CUEC y de 1973 a 1991, 17 del CCC. De 1980 a 1996 incursionaron en la dirección 58 cineastas, con 183 títulos: 28 largometrajes, 72 documentales y 83 cortometrajes.²⁵

Isela Vega dirigió dos películas en los 80: *Una gallina bien ponedora*, 1981, y *Los amantes del señor de la noche*, en 1984. Busi Cortés dirigió la primera ópera prima del CCC, *El secreto de Romelia*, en 1988. Otra de las primeras mujeres en filmar un largometraje a fines de los años 80 fue Adriana López Contreras, egresada del CUEC, con la tesis *Historias de vida* (1981, 16mm) y en 1989, viviendo ya en Uruguay, dirigió *La nube de Magallanes*.

De 1988 a 1994 Ignacio Durán Loera fue director del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y durante su gestión hubo un innegable apoyo a los proyectos de muchas realizadoras que no habían podido filmar todavía un largometraje comercial. En 1995 Duran Loera fue sustituido por Jorge Alberto Lozoya, diplomático cinéfilo, cambio que coincidió con una crisis económica que retardó el desarrollo del cine mexicano durante varios años.

Sin embargo, todo este apoyo gubernamental a mujeres cineastas solo duró unos cuantos años. Una vez pasada la euforia de apoyo a largometrajes dirigidos por mujeres, la participación de la mujer en las tareas directivas de la producción cine-

²⁵ Patricia Torres San Martín, "La investigación sobre el cine de mujeres en México", en Julianne Burton-Carvajal *et al.* (eds.), *Horizonte del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chileno*, p. 40.

matográfica no creció en términos reales. De 1990 a 1999 se filmaron unos 374 largometrajes en México, de los cuales solo 16 fueron dirigidos por 14 mujeres cineastas, la mayoría todavía desconocidas para el público. Uno de ellos, *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1994), fue codirigido por dos mujeres: Sabina Berman e Isabel Tardan. Entre 1990 y 1999 debutaron comercialmente 62 directores de los cuales solo seis fueron mujeres. Si bien la mayoría de los nuevos directores tenía más de 30 años, la edad promedio de las mujeres fue ciertamente mayor. La más joven, Leticia Venzor, tenía entonces 36 años y la mayor, Guita Schyfter, 46. De las 85 óperas primas filmadas de 1988 al 2000 solo diez fueron hechas por mujeres (incluyendo un videohome codirigido por Lourdes Álvarez), y de las 36 óperas primas realizadas de 2001 a 2004 solo Lorena Villarreal filmó un largometraje de ficción y Marcela Arteaga, Madeleine Bondy y Mercedes Moncada rodaron documentales. De un total de siete óperas primas filmadas con el apoyo de las dos escuelas de cine, solo una mujer se encuentra en la lista: Busi Cortes.²⁶

Del total de 15 películas filmadas por directoras en la década de los 90, once de ellas fueron filmadas entre 1991 y 1992, la mayoría con el apoyo del gobierno federal a través de IMCINE, mostrando así su voluntad de impulsar el talento femenino. Sin embargo, en el resto de la década, las diferentes crisis económicas hicieron imposible que la mayoría de estas mujeres siguiera filmado, y de esta manera, de 1993 a 1999, solo otras cuatro películas fueron dirigidas por mujeres. En la siguiente década podemos constatar el surgimiento de varias nuevas directoras. Sin embargo, el número de ellas que han

²⁶ Como único antecedente a esto, tenemos que en 1975 el CUEC produjo *De todos modos Juan te llamas* de Marcela Fernández Violante.

podido realizar un largometraje de difusión comercial sigue siendo muy bajo y en la mayoría de los casos hablamos de largometrajes documentales. Hay mucho por hacer para acabar con el techo de cristal ése que todos vemos pero que se nos dice no existe.

Bibliografía

- ANBARASAN, Ethirajan y Amy Otchet. “Mira Nair: la India en primer plano” (entrevista), *El correo de la UNESCO*. http://www.unesco.org/courier/1998_11/sp/dires/intro.htm, noviembre de 1998.
- ARREAZA CAMERO, Emperatriz. “Oriana’ de Fina Torres: Un lugar para el discurso femenino”, en *Fermentum*. Año 15, núm. 44 (sep-dic), Mérida, Venezuela, 2005.
- BONDER, Gloria. “Género y subjetividad: avatares de una relación no evidente”, en *Género y epistemología: Mujeres y disciplinas*. Programa Interdisciplinario de Estudios de Género (PIEG), Universidad de Chile, <http://rehue.csociales.uchile.cl/genero/mazorka/debate/gbonder.htm>, 1998.
- CORTÉS, María de Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. Casa de las Americas, La Habana, Cuba, 2007.
- FOSTER, Gwendolyn Audrey. *Women Film Directors: An International Bio-Critical Dictionary*. Greenwood Press, Westport, CT, 1995.
- IRAZABAL, Concha. *La otra América. Directoras de cine de América Latina y el Caribe*. Cuadernos Inacabados, núm. 36, Horas y Horas, Madrid, 2002.
- LAUZEN, Martha M. “The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women in the Top 250 Films of 2001”, *Movies by Women*. www.moviesbywomen.com, 2002.
- . “The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women in the Top 250 Films of 2005”, *Movies by Women*.

- http://www.moviesbywomen.com/stats_celluloid_ceiling_2005.php, 2006.
- MALITSKY, Josh. "Esfir Shub and the Film Factory-Archive: Soviet documentary from 1925-1928", en *Screening the Past*. Revista electrónica, núm. 17, http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr_17/JMfr17a.html, diciembre de 2004.
- MILLÁN, Margara. *Derivas de un cine en femenino*. UNAM/PUEG, México, 1999.
- MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES y AECL. *Los personajes femeninos en el cine hecho por mujeres. Ciclos y temas*. Cine español para el exterior, Madrid, 2001.
- MIRANDA, María Eugenia. *Mujeres cineastas argentinas jóvenes*. Tesina de grado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, <http://www.artemisnoticias.com.ar/images/FotosNotas/Tesis%20cine.pdf>, 2006.
- MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en *Screen*, vol. 16, núm. 3, Autumn 1975.
- ORTEGA, Belén. "En el Festival de Cine de Mar del Plata. El desafío de dirigir: opinan tres cineastas". www.clarin.com, 28 de marzo de 2006.
- SOTO, Moira. "Afinado cuarteto. Realizadoras francesas". II Festival de Cine Independiente, Buenos Aires, <http://www.cineismo.com/temas/ind2fran.htm>, s/f.
- TORRES SAN MARTÍN, Patricia. "La investigación sobre el cine de mujeres en México", en Julianne Burton-Carvajal *et al.* (eds.). *Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*. Universidad de Guadalajara/IMCINE, Guadalajara/México, 1998.
- VALDÉS PEÑA, José Antonio. *Operas primas del cine mexicano 1988-2000*. Cineteca Nacional, México, 2004.
- WOOD, Robin. "Images and Women", en Patricia Erens (ed.). *Issues in Feminist Film Criticism*. Indiana University Press, Bloomington, 1990, pp. 337-352.

AMIGAS DE TODOS, MUJERES DE NADIE: LAS MUJERES Y EL CINE EN EL ESTADO DE VERACRUZ

*Elissa Rashkin**

A lo largo de la historia del cine en México, el estado de Veracruz ha ocupado un lugar privilegiado. Ha sido, sobre todo, escenario mítico de lo tropical, punto de entrada de artefactos y prácticas culturales afrocaribeños como la rumba y el danzón, zona de vicios y excesos corporales asociados con los puertos, y lugar de las ilusiones pasajeras propias de sitios de tránsito. En todos estos escenarios, el cuerpo femenino ha jugado un papel protagónico, al grado que se puede decir que la entrada de Veracruz al imaginario colectivo construido por el cine ha sido a través del cuerpo de la mujer. El presente capítulo examina algunas representaciones de la mujer y la región veracruzana en la historia del cine mexicano, entendiéndolas como elementos de una historia de poder: el poder de un régimen de representación que construye a la mujer como signo cinematográfico, pero también el poder que han asumido las mujeres como realizadoras del cine y autoras de sus propias representaciones.

* Universidad Veracruzana.

El cine mudo en Veracruz

En los primeros años del cine en México, el espectáculo cinematográfico llegó a Veracruz al igual que a otros estados de la república. En el Archivo General del Estado existen interesantes documentos que hablan de los primeros salones de cine —el Molino en Orizaba, los salones Limón, Cauz y Victoria en Xalapa, y un controvertido lugar construido en el puerto de Veracruz por el empresario Aurelio H. Lechuga—¹ y también de los constantes problemas sufridos por sus operadores, ya que las casetas donde se colocaban los proyectores eran construidas de madera, y con la corriente eléctrica y el calor del aparato había fuerte peligro de incendio, situación que motivó frecuentemente la clausura de los salones por parte de las autoridades.² Algunos documentos aluden también a los debates de la época acerca de la influencia social del cine: por ejemplo, en una carta que Lechuga envió al gobernador en 1907, el empresario argumenta el valor moral del cine, apoyándose en un recorte periodístico que lo promueve como una sana alternativa al vicio del alcohol.

De respuesta, Lechuga recibe la prórroga de su contrato por dos años, pero el debate no termina ahí. En 1912, otro hombre de negocios, Fernando Miguelena, escribe al

¹ Aparentemente Lechuga estableció su “caseta destinada a exhibiciones del cinematógrafo y audiciones del fonógrafo” en la Alameda en noviembre de 1902, solicitando permiso para su traslado al parque Porfirio Díaz el siguiente año. Correspondencia de los años 1903-1907 indica que el ayuntamiento no estaba del todo contento con la empresa, ya que varias veces le negó la prórroga de su permiso. En una de las cartas el alcalde comentó respecto al “jacalón del Sr. Lechuga”, que “no es ni con mucho un lugar de solaz de la sociedad veracruzana”. Archivo General del Estado de Veracruz, Fondo Gobernación, Serie Actividades Sociales y Culturales, Subserie Diversiones Públicas, Caja 4 Expediente 5.

² *Idem.*

gobernador solicitando permiso para explotar en la ciudad de Veracruz “un cinematógrafo y variedad sicalíptica”; en su carta, Miguelena asegura que este tipo de diversión ya existe en “las principales capitales del mundo como París, Barcelona, Habana, && && [sic] y aún en nuestra misma capital de la República, sin que este implique una alarma para la sociedad”, y además aclara que va a ser destinado “exclusivamente para hombres solos”.³ En ese momento, es claro que el cine aún tenía el dudoso estado social de las carpas y cabarets; pero pronto, ya con las dificultades técnicas resueltas, se establecería como diversión común y familiar con salones diversificados para atraer a espectadores de distintas clases de la sociedad.

Por otra parte, la poca producción cinematográfica de la entidad en las primeras décadas del siglo XX surgió principalmente en la zona industrial de Orizaba debido a su comunicación vial con el centro del país, a la estrecha relación entre las tecnologías de producción y las de comunicación y también a la población de obreras y obreros urbanos que laboraban en las grandes fábricas textiles y cerveceras, entre otras, y quienes en sus pocas horas de ocio constituían un amplio público de espectáculos y diversiones. En Xalapa, en cambio, no encontramos este tipo de situación, aunque reflejando su condición como capital política de la entidad, hubo algunos esfuerzos de producir cine bajo el patrocinio del gobierno estatal. En los años 20, por ejemplo, el gobierno del general Heriberto Jara contaba con un departamento fotográfico encargado de la producción de películas, y el fotógrafo Atanasio D. Vásquez se dedicaba también a la producción de cine documental de carácter oficialista.⁴ Una película titulada *Jalapa* se estrenó en el Salón Victoria en septiem-

³ *Idem.*

⁴ Elissa Rashkin, “‘Una opalescente claridad de celuloide’: El estridentismo y el cine”, en *Ulúa: Revista de Historia, Sociedad y Cultura*, pp. 63-65.

bre de 1925, pocos días antes de la inauguración del Estadio Xalapeño por el presidente Plutarco Elías Calles. Según la nota de Aurelio de los Reyes en su *Filmografía del cine mudo mexicano*, una de las personas que aparecen en la película es “la señorita Rolland” —pariente, quizás, del ingeniero Modesto C. Rolland, arquitecto del mismo estadio.⁵ Así que la producción fílmica local tendía a documentar la vida social de los gobernantes y los acontecimientos públicos considerados de interés y no tanto a la formación de una imagen de la identidad regional.

Una década después, el gobierno del estado aparece como productor de la Cine Revista Veracruzana (1934), dirigida por Alfonso Sánchez Tello y filmado en Xalapa, Orizaba, Córdoba y Veracruz, aparentemente con la participación del compositor Lorenzo Barcelata. Sin embargo, con la creciente concentración de la industria cinematográfica en la ciudad de México, la entidad no sobresalió como centro de producción. Su papel sería, en cambio, el de uno de los escenarios privilegiados por el cine nacional: el trópico, repositorio de determinados estereotipos y fantasías acerca de la costa mexicana y sus habitantes.

La prostituta como figura ejemplar

Empezando en 1933 con la obra maestra de Arcady Boytler, *La mujer del puerto*, surgió una asociación fuerte entre la costa jarocho y el cuerpo femenino, en especial el de la prostituta, asociación reforzada por la entonces omnipresente música de Agustín Lara.⁶ En *La mujer del puerto*, Rosario (Andrea Palma) es una

⁵ Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano*, p. 36.

⁶ En un interesante artículo sobre la construcción socio-histórica del comercio sexual, Marta Lamas considera que los términos “prostituta” y “prostitución” son altamente sexistas y denigrantes, ya que solo refieren, de

figura trágica, condenada a la prostitución después de sufrir una desgracia originaria que, igual que en tantos melodramas de la “mujer caída”, le despoja de cualquier esperanza de felicidad en su vida personal. Aunque su misma profesión parece traerle otra oportunidad –un hombre que le gusta y con quien podría construir un futuro–, esta esperanza se convierte en tragedia. El hombre que ama resulta ser su propio hermano y al darse cuenta del incesto, Rosario se suicida arrojándose al mar.

La escena más conocida y emblemática de la película también establece visualmente la asociación entre la mujer y el espacio urbano porteño. La escena inicia con imágenes de los barcos en el muelle tomadas de diferentes ángulos, a las cuales se sobreponen tomas de la figura de Andrea Palma. De ahí pasamos a una secuencia en la que se observa a la protagonista parada en la calle frente al Salón Nicanor, vestida con un dramático traje negro (de luto perpetuo), fumando, interactuando con los pocos hombres que pasan frente de ella, pero en un ambiente de soledad emocional total. A través de una serie de imágenes visualmente sobrepuestas, ella recuerda episodios desagradables de su historia, mientras Lina Boytler canta el tema musical compuesto por Manuel Esperón y Ricardo López Méndez: “Vendo placer / a los hombres que vienen del mar / y se marchan al amanecer / ¿para qué yo he de amar?”

La asociación entre la prostituta y el puerto –escenario de placeres efímeros que en realidad son transacciones comer-

manera negativa, a las personas que venden sus servicios sexuales –generalmente mujeres– y no a los compradores. Marta Lamas, “Las putas honestas, ayer y hoy”, en Marta Lamas (coord.), *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, pp. 313-314. Aquí usaré la palabra “prostituta” para referirme no tanto a las trabajadoras sexuales reales sino a la imagen creada y promovida por el cine (entre otras instituciones), a manera de la distinción que hace Teresa de Lauretis entre “Mujer” como símbolo femenino esencialista y “mujeres” como seres humanos diversos y participantes en la historia. Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender*, p. 9.

ciales sin compromiso emocional— es claro, ya que la cantante se dirige directamente a este último: “Puerto, hay en ti / la caricia extranjera y fugaz, / y es mi beso ficción que vendí / un momento nomás”. El faro, edificio emblemático del puerto, se convierte en símbolo personal, ya que “en las noches de amor / forma una cruz / con el mismo dolor”. Por medio de la canción y las imágenes de la protagonista plasmadas sobre las de su entorno, la tragedia de Rosario se convierte en parte del paisaje urbano, asociación que es subrayada por la forma que ella escoge para su muerte, entregándose al mar como la sirena del cuento de hadas, para quien la vida en la tierra ha resultado imposible.

Un aspecto interesante de *La mujer del puerto* es la publicidad que apareció en la prensa nacional sobre su producción, antes y después del exitoso estreno de la cinta. En varios artículos recuperados por Eduardo de la Vega Alfaro en su monografía sobre el director Boytler, se nota el esfuerzo de generar interés y entusiasmo por la película.⁷ En algunos casos este esfuerzo pone énfasis en el exótico contexto jarocho de la filmación. En *Revista de Revistas*, Esteban V. Escalante reporta una de sus aventuras al lado del director, cuando la fuerte lluvia les obliga a dirigirse al hotel donde ambos están hospedados:

Al pasar frente a una casa de aspecto humilde, pero de inconfundible arquitectura colonial, nos llamó la atención ver a dos parejas que al son de unas guitarras bailaban jacarandosas un clásico y tropical huapango.

—¡He aquí de México! —me dijo Boytler, preso de un júbilo desbordante—. Mientras que la Madre Naturaleza desata sus iras

⁷ Eduardo de la Vega Alfaro, *Arcady Boytler 1893-1965. Pioneros del cine sonoro II*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1992.

con un temporal, estos jarochos, sanos de cuerpo y alma, bailan enloquecidos de alegría su música sabrosa a besos y a mujer!⁸

Esta imagen pintoresca del huapango jarocho será, como veremos más adelante, la imagen predominante de la región en el cine mexicano a partir de los años 30, pero aquí contrasta de forma notable con la atmósfera trágica de la película, en la cual una celebración de carnaval se convierte en algo siniestro cuando coincide con la muerte del padre de Rosario. El jolgorio colectivo de las comparsas, cuyos integrantes portan tenebrosas máscaras que ocultan sus identidades, obstaculiza los esfuerzos de la protagonista para alcanzar el ataúd y la procesión funeral se convierte en una morbosa e irracional celebración que hace burla de su dolor. Esta escena, que precipita la entrada de Rosario a la carrera de prostituta porteña, establece la idea del placer colectivo/social como mero espectáculo o ficción cuyo efecto es subrayar la soledad de la protagonista.

Hay poca alegría en la representación del puerto en la película de Boytler; lo que hay, en cambio, como reportó Escalante en un artículo posterior, es un “realismo desconcertante” debido a la participación de auténticas trabajadoras sexuales en la producción:

El director Boytler, queriendo inyectar a su película un tinte de verdadero realismo, contrató a todas las cortesanas del puerto, y no obstante que los muelles se encontraban llenos de vapores y turistas, los cabarets quedaron solos, porque las “amigas de todos” se habían ido a filmar en vez de divertir a los viajeros procedentes de lejanos mares. En *La mujer del puerto* [...] era

⁸ Esteban V. Escalante, “Arcady Boytler, un director de fuste”, *Revista de Revistas*, 19 de noviembre de 1933, en Eduardo de la Vega Alfaro, *op. cit.*, p. 50.

curioso ver a un grupo de cortesanas posando ante la cámara y muchas de ellas diciendo perfectamente “sus líneas” —como se estila decir en la jerga cinematográfica.⁹

Curiosamente, al observar con asombro la habilidad de las “amigas de todos” de posar y recitar sus “líneas” con naturalidad, el autor parece negar el paralelismo obvio entre la actuación cinematográfica y el trabajo cotidiano de la prostituta. Este paralelismo, no obstante, es explícito en la película cuando ésta alude, por ejemplo, a “mi beso ficción que vendí” o destaca el estilizado *performance* de Rosario ante sus clientes. Tal como expresa la letra de “La mujer del puerto”, las trabajadoras sexuales están acostumbradas a actuar para atraer y complacer a su público masculino; visto así, el paso de este tipo de “actuación” al trabajo de los y las profesionales del cine es realmente corto.¹⁰ En cualquier caso, si los cabarets de Veracruz quedaron solos durante la filmación, la exitosa película —designada por varios críticos como la primera o una de las primeras cintas de calidad de la incipiente industria cinematográfica mexicana— llenó los salones de cine con otro tipo de cliente y colocó al puerto jarocho en el mapa del imaginario nacional como la ciudad-cabaret por excelencia.

⁹ Esteban V. Escalante, “Cómo vi filmar *La mujer del puerto* en Veracruz”, *Revista de Revistas*, en Eduardo de la Vega Alfaro, *op cit.*, p. 51.

¹⁰ Visto desde otra perspectiva, podemos enfatizar el uso provechoso que el cine en general y el cine mexicano cabaretero en particular han hecho históricamente de la imagen femenina. Como dice Diana Bracho, “Desde luego los directores y guionistas, pero también los fotógrafos, los productores y hasta los diseñadores de modas se han encargado de crear de [la imagen de] la mujer del cine mexicano un artículo de fácil consumo. Casi podemos decir que *el cine mexicano ha padroteado a sus personajes femeninos*, pues su viabilidad económica ha dependido durante muchos años precisamente de miles de esas mujeres”. Diana Bracho, “El cine mexicano: ¿Y en el papel de la mujer... Quién?”, en *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, p. 413 (las cursivas son mías).

La jaroquidad a la pantalla

A pesar de la visión sombría de *La mujer del puerto*, el Veracruz que apareció subsecuentemente en las pantallas de la Época de Oro del cine mexicano fue, sin duda, una de las regiones más míticas y romantizadas del país: una zona calurosa, exótica y sensual. Con la llegada de Miguel Alemán Valdés a la presidencia en 1946, “lo jarocho” se puso de moda. Las pantallas se llenaron de figuras derivadas de la cultura popular local: alegres bailadoras de “La bamba”, apasionadas rumberas y exóticas bellezas mulatas e indígenas, entre otras imágenes femeninas estereotipadas. Una lista parcial de títulos da una idea de los enfoques temáticos: *Huapango*, *Alma jarocho*, *La mujer de todos*, *Los tres huastecos*, *Solo Veracruz es bello*, *Balajú*, *Bamba*, *Pasión jarocho*, o *Delirio tropical*.¹¹ En estas películas, además del aspecto atractivo del cuerpo femenino con su ligera vestimenta tropical, la música y el baile eran elementos centrales. Desde una perspectiva regional, esta etapa del cine mexicano es notable por haber incorporado la música veracruzana —el son jarocho y huasteco— al imaginario nacional, aunque de manera bastante descontextualizada y transformada.¹² Pero al mismo tiempo es notable por su producción y difusión de una imagen exótica de la mujer jarocho como objeto de consumo.

Una película interesante en este sentido es *La reina del trópico* (1946), dirigida por Raúl de Anda y protagonizada por

¹¹ Para una lista de películas filmadas en Veracruz véase Roberto Ortiz Escobar, “El cine mexicano filmado en Veracruz”, en Eduardo de la Vega Alfaro (coord.), *Microhistorias del cine en México*, pp. 305-313.

¹² Para comentarios al respecto, véanse Alfredo Delgado Calderón, *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*, p. 48; Antonio García de León, *Fandango. El ritual jarocho a través de los siglos*, p. 34.

la actriz cubana María Antonieta Pons en el papel de María Toña, hermosa muchacha del pueblo veracruzano de Naranjal. María Toña, huérfana, vive en la casa de una simpática y trabajadora pareja cuyo hijo, Esteban (Carlos López Moctezuma), ha ido a México a estudiar derecho. La historia inicia con el retorno de Esteban, quien, con su ropa y costumbres sofisticadas –por ejemplo, fuma cigarrillos de marca en lugar de los puros de uso común en el pueblo–, seduce fácilmente a la joven María Toña. La seducción ocurre durante un fandango, ritual “tradicional” (aunque en realidad altamente estilizado) del pueblo realizado con motivo de la celebración de la cosecha. El fandango es el pretexto para que la película muestre los encantos folklóricos de la provincia veracruzana.

Primero, acompañado por el arpa de Andrés Huesca y su Grupo Veracruzano, un nutrido grupo de bailadores sube a la tarima a lucir su coreografía de “La bamba” –son jarocho de gran antigüedad, pero seguramente más conocido en 1946 por haber sido el tema musical de la campaña presidencial de Miguel Alemán.¹³ Luego, el espectáculo folklórico da paso a una pieza aparentemente más popular que permita que los personajes varones de la película saquen a las muchachas a bailar. Esteban elogia el talento de María Toña y, con prepotencia, insiste en que ella baile con él “toda la noche”. Después le invita a una copa. Aunque ella protesta explicando que no bebe, su alegre naturaleza jarocho no le permite oponerse demasiado y el brindis sirve para subrayar la creciente atracción entre la pareja. La tercera pieza musical es una especie de debate entre los músicos del Grupo Veracruzano y algunas mujeres del pueblo: los varones bromean acerca de las debilidades del

¹³ Véase Randall Ch. Kohl, *Ecoss de “La Bamba”: Una historia etnomusicológica sobre el son jarocho en Veracruz, 1946-1959*, pp. 43-59.

sexo femenino y las mujeres responden, defendiéndose con versos que, aunque más estudiados que espontáneos, recuerdan un poco el “repentismo” o improvisación de los fandangos jarochos y de los combates verbales presentes en otras tradiciones de origen africano. María Toña se junta con entusiasmo al grupo de cantantes, mostrando nuevamente sus calidades de artista natural —estrechamente ligadas, por supuesto, a su jarochidad.

La noche de fiesta culmina en la seducción sexual de Esteban a María Toña, escenificada metafóricamente por una toma del Pico de Orizaba y su capa perpetua de nieve “virginal”. Poco después, a pesar de su promesa de quedarse en el pueblo, Esteban regresa a México. Luego, su padre, don Anselmo, se enferma; la cosecha ha sido escasa, no hay con qué pagar su tratamiento. María Toña decide ir a la capital a solicitar el apoyo de Esteban. Llega a la única dirección que éste ha dejado, una casa de estudiantes, pero Esteban ya no se encuentra ahí. En secuencia paralela, vemos al joven abogado en una reunión convocada para festejar su propio éxito, rodeado de otros jóvenes de clase acomodada y en compañía de una muchacha también de ese ambiente social. Cuando los invitados se van, Esteban se queda a solas con su compañera, dando instrucciones al sirviente de no permitir que nadie moleste a la pareja. Llega María Toña a la puerta. Aunque el criado le niega el paso, ella ve a su “prometido” abrazando y besando a la otra. Se va, entonces, sin decirle palabra, dirigiéndose a un modesto hotel donde, para colmo, un hombre finge abrazarla para robarle el dinero que le queda.

Hasta aquí, las circunstancias —el engaño del novio, la enfermedad de la figura paterna— se parecen, marcadamente, a las circunstancias trágicas que llevaron a Rosario a la prostitución en *La mujer del puerto*. De hecho, según la lógica del melodrama cinematográfico de la época, prostituirse debería de haber sido la única opción disponible para María Toña.

Hablando de *Santa* –sin duda la prostituta más emblemática del cine mexicano–, Diana Bracho ha comentado:

Su triste vida nos muestra como la inmoralidad se paga con la enfermedad y la muerte, aunque queda claro que esa inmoralidad ni siquiera es un acto de voluntad propia sino fruto de un destino cruel de ser objeto de deseo de los hombres y víctima de la maldad de otros que se han divertido a su costa y que se han chingado, término perfectamente literario desde Octavio Paz.¹⁴

Evidencia del paradigma que describe Bracho se encuentra en decenas de películas de la Época de Oro, donde el cabaret y el prostíbulo urbano funcionan como oscuro contrapunto al rancho grande de la identidad nacional oficial. Sin embargo, la suerte de María Toña en *La reina del trópico* es, milagrosamente, otra, pues a pesar de su desgracia, no cae víctima de tenebrosos padrotes, sino que encuentra aliados en dos alegres músicos que le dan posada y le ayudan a encontrar empleo como mesera en el restaurante donde trabajan. Además de resolver sus necesidades básicas, su amistad le trae resultados inesperados, ya que los ensayos caseros de la orquesta le recuerdan la alegría de los bailes de su pueblo. Su cuerpo empieza a moverse casi con voluntad propia y al verla bailar con tanta gracia y naturalidad, Andrés (Luis Aguilar), el líder de la orquesta y cariñoso protector de María Toña, se da cuenta de que el talento de la muchacha puede ser de provecho para todos. El grupo consigue el contrato para tocar en El Patio, uno de los mejores cabarets de la ciudad, y él la invita a ir con ellos. Así, la muchacha de Naranjal se convierte, en la capital de la nación, en “la reina del trópico”.

¹⁴ Diana Bracho, *op. cit.*, p. 414.

Esta transformación difiere mucho de la que sufren Santa, Rosario, y tantas otras mujeres “caídas” en los melodramas fílmicos de la época. Aunque en muchas de esas películas hay poca diferencia entre rumbera y prostituta, aquí, como señala Maricruz Castro Ricalde, “ser estrella de cabaret no implica la pérdida del honor ni la decencia [...] los personajes de Pons se atienen a sus normas morales [de la sociedad], limitan muy claramente lo permitido, en función del lugar, sin dejar de evidenciar a sus espectadores que lo visto en el cabaret es solo un ‘performance’, una mera actuación”.¹⁵ Igual que sus compañeros músicos, María Toña es una artista que usa sus talentos para ganarse la vida, manteniéndose rigurosamente digna respecto a su comportamiento personal. En este sentido, ante la propuesta de matrimonio de Andrés, se siente obligada a confesar su transgresión con Esteban —confesión que parece obstaculizar el nuevo romance, pero solo temporalmente, pues al terminar la película, la confianza y el amor parecen triunfar sobre el juicio moral-patriarcal permitiendo un final feliz.

Al parecer, según la lógica de la película, es la misma identidad jarocho la que permite a María Toña a triunfar sobre la adversidad. Cuando Andrés, asombrado, le pregunta donde aprendió bailar, ella contesta: “en mi pueblo”. En el cabaret, la particularidad de sus orígenes recibe una transformación, señalada cuando la anuncian como bailarina “antillana”. Su

¹⁵ Maricruz Castro Ricalde, “Cuba exotizada y la construcción cinematográfica de la nación mexicana”, en *Razón y palabra*, p. 13. En *Konga roja* (Alejandro Galindo, 1943), melodrama tropical filmado en el puerto de Tuxpan, la actuación de Rosa (Pons) como rumbera se presenta como oficio, no como aspecto de su carácter. Aunque el espectáculo musical constituye una parte central y atractiva de la película, hay cierta separación entre ello y el papel de Pons en la narrativa dramática.

actuación como la “reina del trópico”, luciendo un sensacional traje adornado con mangos, la ubica dentro del espacio imaginario y exótico del Gran Caribe, ubicación reforzada por la conocida nacionalidad cubana de la actriz María Antonieta Pons. Sin embargo, su jarochidad regresa al primer plano en el mismo cabaret cuando un curioso escenario móvil permite el desplazamiento espacial de Andrés y su orquesta y su sustitución por el Grupo Veracruzano de Andrés Huesca, tocando nuevamente “La bamba”.

La repetición de esta canción nos regresa a las raíces de María Toña en los pintorescos fandangos de la provincia veracruzana y al mismo tiempo crea un paralelismo inevitable con la trayectoria de su paisano Miguel Alemán, hombre de orígenes humildes que ascendió a la gubernatura del estado y posteriormente a la presidencia, se supone que a raíz de su empeño personal y la misma innata creatividad jarocha que se ostenta en *La reina del trópico*.¹⁶ A diferencia del caso dramático de Rosario en *La mujer del puerto*, la fresca inocencia que caracteriza a María Toña desde el principio nunca desaparece. Para seguir adelante y lograr el éxito profesional y personal, la protagonista simplemente deja atrás sus trenzas, moños y faldas de provinciana y aprende a aprovechar sus atributos étnico-culturales, depurando y modernizando su jarochidad según las preferencias del nuevo mercado urbano para convertirla en fórmula del triunfo.

Política y sexo en *Chiles xalapeños*

¹⁶ Cabe aclarar que aquí se trata de los mitos de origen que se encuentran con frecuencia en esbozos biográficos del personaje, no de un análisis serio ni de la biografía ni de la actuación política de Miguel Alemán en la presidencia.

Sin duda, el éxito de películas como *La reina del trópico* tenía que ver con el gobierno alemanista y, al mismo tiempo, con la ascendencia de la película cabaretera como uno de los géneros más importantes en el cine mexicano. La combinación de música y ambientes tropicales y el espectáculo de la sexualidad femenina que ofrecía el cine de rumberas vino a ser, como dice Castro Ricalde, la “otra cara de la moneda del país vernáculo, campirano y trágico” visto en las películas de Emilio Fernández y otros, y de hecho ambas visiones de la nación encontraron la aceptación del público. Castro Ricalde señala que las películas de rumberas tenían tanto éxito en las salas cinematográficas de “segunda” como las de Fernández en las salas de “primera”; además, según comentaba la prensa de la época, actrices como Pons disfrutaban de sueldos tan o más altos que los de las estrellas María Félix y Dolores del Río.¹⁷ Así, el exotismo tropical resultó ser una de las fórmulas de mayor éxito para el multifacético cine mexicano de los años posrevolucionarios.

La importancia del mito tropical en la representación fílmica de Veracruz se encuentra confirmada por la marcada ausencia de referencias a Xalapa en las películas de la época. Queda claro que esta ciudad, a pesar de sus pintorescas fachadas coloniales y calles empedradas, no se prestaba a la imagen de la entidad que los creadores del cine querían promover, ya que el clima fresco (que obligaba el uso de ropa distinta de la que se usaba en la costa) y la neblina típica de la zona no podían ser más que un obstáculo para la construcción imaginaria de un Veracruz cálido y sensual. Así que Xalapa casi no aparece en el cine clásico mexicano. Sin embargo, a principios del siglo XXI, cuando los cambios climáticos han provocado modificaciones visibles en la indumentaria xala-

¹⁷ Maricruz Castro Ricalde, *op. cit.*, p. 4.

peña (durante parte del año sus habitantes ya lucen shorts, faldas cortas y chanclas en la calle), la globalización económica y cultural ha contribuido a la reducción de las diferencias regionales históricas, en términos de consumo, lenguaje y comportamiento. Por ello, una película reciente nos hace pensar en la posible adhesión tardía de la ciudad de las flores al viejo estereotipo de Veracruz *caliente*.

Chiles xalapeños (2008), dirigida por Fabrizio Prada, pretende retratar la vida xalapeña a través de personajes de diferentes sectores y niveles sociales: políticos, doctores, niños bien e incluso un poeta, avatar de las figuras consagradas por las casi incestuosas instituciones culturales locales. Lo que une todos estos personajes, aparentemente, es su ambición, egoísmo y narcisismo, pues cada uno busca avanzar sus propios intereses a costa de los del próximo. La mujer, en este esquema, juega un papel sumamente servicial: siendo enfermera, secretaria, cantinera, empleada de tienda, teibolera o incluso novia o esposa, es más que nada una especie de “amiga de todos”, o más bien puta,¹⁸ objeto de deseo y proveedora de placer para los hombres cuyo poder, al parecer, les funciona como afrodisíaco. Este desequilibrio de papeles de género se representa de formas intencionalmente absurdas:

¹⁸ A diferencia del término “prostituta”, referente a las proveedoras de servicios sexuales en un contexto claramente mercantil, el epíteto “puta” igual puede referirse a cualquier mujer que ejercita su sexualidad fuera de los parámetros convencionales aceptados por la sociedad. Por ello, es un término muy elástico, derivado del estigma asociado a la sexualidad femenina en general, y puede ser considerado un ejemplo de violencia simbólica de género. Marta Lamas, *op. cit.*, p. 315. La película *Chiles xalapeños* participa en esta construcción negativa de la sexualidad femenina al mostrar exclusivamente a mujeres que ofrecen sus servicios sexuales no tanto por deseo sino como la única manera posible de acercarse al poder y a los recursos poseídos por los personajes varones. En mi opinión, la película no cuestiona esta situación de desigualdad sino la reproduce.

Irán Castillo, por ejemplo, chupa de manera “seductora” unos fálicos tubos de dulce picante llamados “pelón pelo rico”, y el deseo masculino en general se expresa, de manera algo excesiva, por la sobreimposición digital de dibujos de chiles y la frase escrita “¡yo sí me la echo!”. Aunque la película pretende ser un retrato satírico de la vida social xalapeña, su manera de representar las relaciones entre los sexos reproduce la dicotomía –en especial, el concepto de las mujeres como mercancía sexual, cómplices en su propia comodificación– en vez de criticarla.

Por otra parte, *Chiles xalapeños* –cuya banda sonora ostenta su jarochidad incorporando fragmentos de “La bamba” además de la música original del grupo Los Caracoles– contiene gran cantidad de semidesnudos y sobre todo el flamante *striptease* de la actriz y entonces diputada local priísta Dalia Pérez Castañeda.¹⁹ Según la prensa, la participación de ella fue lo que más ayudó a vender la película en los mercados locales y nacionales: “En todo un éxito se ha convertido la película ‘Chiles Xalapeños’ en los negocios de piratería, pues según cálculos de los encargados de estos puestos [en la Plaza Clavijero de Xalapa] en los últimos 10 días han vendido más de 3 mil películas”.²⁰ La escena de la en aquel tiempo diputada se puede ver en YouTube y otros portales cibernéticos, donde recibe una variedad de comentarios sexistas, burlones o soeces de los usuarios. Así que sin duda, esta película –que de por sí nunca salió en cines– se ha convertido en la representación fílmica de Xalapa más vista en toda la historia.

¹⁹ *Chiles xalapeños* se filmó en 2006. Las elecciones que llevaron a Dalia Pérez a la legislatura se celebraron en 2007. La película salió a la venta en DVD en 2008, sin haberse exhibido en salas de cine.

²⁰ Jair García, “Película ‘Chiles xalapeños’, éxito pirata”, *Diario de Xalapa*.

Aunque la discusión en torno de la película parece tener que ver más con el sexo que con la política, la lectura política de *Chiles xalapeños* es, al mismo tiempo, inevitable: primero, porque el gobierno del estado aparece como productor, y segundo, porque la participación de Pérez Castañeda borra la línea entre el espectáculo meramente cinematográfico y el *performance* priista que llegó a su apogeo durante el sexenio del gobernador Fidel Herrera Beltrán (2004-2010). El personaje representado por Pérez Castañeda no solo es bailarina sino “mujer fatal” que se especializa en la seducción de políticos de oposición –concretamente, de un integrante del Partido Revolucionario Veracruzano, partido menor que se asoció con el PRI para ganar varias elecciones locales en 2004. En la famosa escena, el personaje de Dalia entra vestida de traje azul, color que no invoca al PRV sino al PAN, el partido de oposición más importante a nivel local y estatal. Pero al quitarse el traje, su ropa interior es roja: color reconocible, para cualquier espectador veracruzano, como símbolo del PRI y, específicamente, de la línea personalista del gobierno estatal, la auto-proclamada “Fidelidad”.

En este sentido es significativo que durante esta escena, el político recibe una llamada anunciando el secuestro de su esposa y exigiendo una recompensa monetaria. El político, molesto no por la amenaza sino por la interrupción de su cita, cuelga después de replicar que los secuestradores pueden quedarse con la mujer. Moralmente corrupto y guiado solo por impulsos lujuriosos, queda muy claro que este representante de la oposición no será capaz de ofrecer soluciones a los problemas de inseguridad en la entidad.

La politización de *Chiles xalapeños* continua en las entrevistas que Dalia Pérez daba a la prensa cuando la película salió en

DVD en febrero de 2008.²¹ En *El Universal*, la diputada defendió su actuación en términos feministas: “nos asusta el tema de empoderamiento de una mujer, el tema del cuerpo humano”.²² También expresa su exasperación con la atención que ha recibido por su participación en la película, e intenta relacionarla con su actuación en la LXI Legislatura como promotora de iniciativas como la ley de acceso de las mujeres a una vida sin violencia.²³ En otro artículo, la diputada subraya sus actividades en apoyo a las mujeres: “desde 2005 me había expresado contra los feminicidios y formaba parte del Colectivo de Investigación, Desarrollo y Educación entre Mujeres”. Pero el reportero no se detiene en estos temas; le pregunta, “¿Diría que su meta es legislar como bailó en la película?” Contesta Pérez: “Siempre hay que dar el máximo, entregarse, dar el 100 por ciento y hacer todas las actividades con ritmo y pasión”.²⁴

Este contexto mediático, más allá del debate sobre *Chiles xalapeños* en particular, nos hace reflexionar sobre los usos de los estereotipos en el cine, pues desde las cabareteras y prostitutas de los años 30 y 40 hasta las teiboleras y “putas” de nuestros tiempos, la relegación de las mujeres jarochas a papeles caracterizados por su efusiva sexualidad “tropical” –caracterización innegablemente atractiva y simpática en muchos casos, como el de María Antonieta Pons en *La reina del trópico*– ha ocultado, de cierta manera, la ausencia de discusión

²¹ Principalmente en versiones piratas, con una variedad de portadas, de las cuales muchas parecían cintas porno, con mujeres desnudas que ni siquiera aparecen en la película.

²² Edgar Ávila Pérez, “Realiza diputada veracruzana *table dance* en video sexy”, *El Universal*.

²³ *Idem*.

²⁴ “Moveré las reformas como moví las caderas, dice a Crónica diputada del PRI que cobró \$1,000 por actuar como bailarina de *table dance*”, *La Crónica de Hoy*, 29 de febrero de 2008.

y representación de muchos temas relevantes, sea en el cine, los medios u otros espacios públicos. Si bien la LXI Legislatura consideraba asuntos como el aborto o la violencia doméstica, la participación ciudadana en los debates al respecto fue escasa o hasta inexistente. Aunque la misma diputada Pérez procuraba en las entrevistas darle una lectura positiva –“Esto nos ayuda a todas las mujeres para hacernos visibles, para darnos cuenta que tristemente los espacios se abren por caminos muy insospechados”–²⁵ en realidad la visibilidad corporal de la mujer en el cine tiene poco que ver, históricamente, con su potencial visibilidad e impacto como actor social. La visión que presenta *Chiles xalapeños* de las relaciones de género en la sociedad veracruzana no refleja los avances feministas señalados por la diputada, sino que sugiere que los espacios políticos siguen siendo, en gran medida, cerrados mientras en el cine, la imagen femenina sigue siendo objeto de consumo.

Mujeres de nadie: directoras jarochas en el cine mexicano

Hemos visto ya algunos de los estereotipos femeninos que surgieron en relación a la cultura veracruzana, y en específico cómo ésta fue interpretada por la industria cinematográfica a partir de los años 30. Ahora bien, si examinamos la historia del cine mexicano realizado por mujeres, llama la atención que de las muy pocas mujeres que lograron dirigir películas durante la primera mitad del siglo XX, tres de ellas eran de Veracruz: Las hermanas Dolores y Adriana Ehlers, fotógrafas, creadoras de documentales

²⁵ Edgar Ávila Pérez, “No imaginaba ser diputada cuando se grabó la cinta”, *El Universal*.

y funcionarias en el gobierno revolucionario de Venustiano Carranza; y Adela Sequeyro, actriz, periodista y productora o directora de tres largometrajes durante los años 30.

Dolores y Adriana Ehlers, nacidas en el puerto en los primeros años del siglo, crecieron en un ambiente marcadamente liberal, ya que su casa fue un núcleo de oposición al régimen de Porfirio Díaz y de apoyo a los presos políticos. Las jóvenes se involucraron en el cine a temprana edad, proyectando películas en su casa para amigos. Las dos hermanas trabajaban fuera de la casa para ayudar a su madre viuda, y Adriana encontró empleo en un estudio donde aprendió el oficio de fotógrafa. Después abrieron su propio estudio fotográfico en su casa.

La ocupación carrancista del puerto y el traslado de los poderes federales a esa ciudad en 1914 fue un golpe de suerte para la carrera de las Ehlers. En 1915 asistieron a un evento oficial donde tuvieron la oportunidad de fotografiar al Primer Jefe Venustiano Carranza. Gabriel Ramírez, en su *Crónica del cine mudo mexicano*, comenta acerca de este encuentro: “En un ambiente esencialmente masculino, tuvo que causar una enorme impresión la audacia de esas jóvenes lidiando con sus incómodas vestimentas y su insistencia en plantar esos pesados cajones ante el presidente para fotografiarlo”.²⁶ En esa época, obviamente, la fotografía y la cinematografía eran oficios de hombres, pero al mismo tiempo los límites no eran tan rígidos como serían unos años después, con la consolidación de la industria cinematográfica. Además, el precario gobierno constitucionalista necesitaba el apoyo de todos los sectores sociales y por eso, aunque a veces abarcó discursos paternalistas dictando el “deber ser” de la mujer revolucionaria, también apoyó esfuerzos como *La Mujer Moderna*, revista dirigida por la duranguense

²⁶ Gabriel Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano*, p. 110.

Hermila Galindo Acosta, que promovió el constitucionalismo y al mismo tiempo difundió ideas feministas.²⁷

En cualquier caso, Adriana y Dolores Ehlers recibieron becas para estudiar en los Estados Unidos, donde llegaron en marzo de 1916. Allá estudiaron fotografía y cine y durante la primera guerra mundial trabajaron para el gobierno estadounidense haciendo cortos didácticos para los soldados sobre temas de salud. En 1919 regresaron a México como representantes exclusivas de la Nicholas Power Company, fabricante de proyectores. El ya consolidado gobierno carrancista les encargó el presupuesto de los laboratorios cinematográficos mexicanos y poco tiempo después las incorporó directamente al gobierno: Adriana fue nombrada jefa del departamento de censura y Dolores, del departamento cinematográfico.

De esta manera, todo el aparato gubernamental relacionado con el cine y su desarrollo en México quedó en manos de estas mujeres. Adriana, preocupada por el mejoramiento de la imagen del país en el extranjero después de tantos años de guerra, fomentaba la producción de películas que mostraran aspectos positivos de México; al mismo tiempo, ambas hermanas contribuyeron a la creciente burocratización de la industria con la imposición de cuotas, permisos y otros requisitos que, naturalmente, no fueron bien recibidos por los productores. Sus detractores, como no es de sorprender, se avalaban de un lenguaje sexista, al reprochar al gobierno por haber puesto sus instituciones en manos de “señoritas”.²⁸

Al terminar violentamente el gobierno carrancista en 1920, las Ehlers abrieron su propio laboratorio y luego una

²⁷ María Elizabeth Jaime Espinosa, “Hermila Galindo Acosta y *La Mujer Moderna* (1915-1919)”, en Celia del Palacio Montiel (coord.), *Rompecabezas de papel. La prensa y el periodismo desde las regiones de México. Siglos XIX y XX*, pp. 201-212.

²⁸ Gabriel Ramírez, *op. cit.*, p. 112.

tienda de proyectores. También fundaron la compañía productora Revistas Ehlers, que producía noticieros cinematográficos entre 1922 y 1929. Al parecer sus películas fueron hechas a base de comisiones, como indican sus títulos: *La industria de petróleo*, *Las aguas potables de la ciudad de México* y *Real España vs. Real Madrid*, esta última patrocinada por la cervecera Modelo. Cabe mencionar que, según recordaba Dolores en su entrevista con Patricia Martínez de Velasco Vélez, la presencia de las dos hermanas en la cancha atrajo más atención que el partido mismo, ya que, si el oficio cinematográfico en sí no era cosa de mujeres, mucho menos lo era en el campo deportivo.²⁹ Pero en toda su trayectoria, esas dos veracruzanas aprovecharon las oportunidades que se presentaron, manejaron hábilmente sus negocios, rompieron reglas, participaron en la política en una época cuando ésta no era asunto de “señoritas”, y cuestionaron los papeles de género por medio de sus acciones.

Otra cineasta pionera importante de la región es Adela Sequeyro, quien nació en el puerto de Veracruz en 1901.³⁰ Poco sabemos de su infancia, ya que fue a la ciudad de México a principios de la década de los 20, entrando plenamente en la vida cultural de la capital. Ingresó al periodismo, entabló amistad con escritores y pintores de vanguardia como Manuel Maples Arce y Adolfo Best Maugard y participó en un concurso de belleza a través del cual inició su carrera como actriz en el cine mudo. Protagonizó las películas *El hijo de la loca* (José Ortiz, 1923), *Atavismo* y *Un drama en la aristocracia* (ambas de

²⁹ Patricia Martínez de Velasco Vélez, *Directoras de cine: proyección de un mundo obscuro*, p. 37.

³⁰ El estudio más completo de la vida y obra de Sequeyro es Eduardo de la Vega Alfaro y Patricia Torres San Martín, *Adela Sequeyro*, de donde he tomado la mayoría de los datos biográficos citados aquí.

Gustavo Sáenz de Sicilia, 1924) entre otras, y al mismo tiempo escribía en *El Demócrata* y en *El Universal Taurino* bajo el seudónimo de “Perlita”. En 1935, produjo, escribió y protagonizó *Más allá de la muerte*, película que trata del amor prohibido entre una mujer casada y un torero. Este romántico melodrama, a pesar de terminar en tragedia, es notable por su tratamiento del deseo femenino como la fuerza motor de la narrativa. Dos años después hizo su debut como directora con *La mujer de nadie*, que ella también produjo, escribió y protagonizó.

En los primeros momentos de *La mujer de nadie*, la joven Ana María (Sequeyro) huye del rancho familiar después de haber sido golpeada por su padrastro. Aquí, a diferencia de otras películas de la época, la huida del deteriorado escenario doméstico no le lleva al burdel ni al cabaret, sino a la compañía de tres alegres bohemios: un pintor, un poeta y un músico, que viven juntos en ambiente de fraternidad. La llegada de Ana María interrumpe la armonía del hogar masculino, ya que los tres se enamoran de ella y empiezan a competir entre sí por sus atenciones. Ella, como una versión modernizada de Blanca Nieves en la casita de los enanitos, los trata con ternura y, al mismo tiempo, los manipula a su antojo; intencionalmente provoca su interés erótico, pero no quiere pertenecer a ninguno de los tres, y demuestra tristeza ante la discordia provocada por su presencia. Al final, Ana María opta por irse, ostensiblemente para restaurar la paz fraternal. Sin embargo, el título implica que es su propia libertad, tanto como la armonía doméstica de sus compañeros, lo que está en juego.³¹

La mujer de nadie y *Más allá de la muerte*, aunque comparten elementos centrales con otras producciones comerciales

³¹ Elissa Rashkin, *Women Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream*, p. 42-43.

de la época,³² sobresalen tanto por su cuestionamiento implícito del sistema patriarcal como por sus aspectos formales. En ambas películas, Sequeyro enfatiza la libertad afectiva y erótica de sus personajes femeninos y esto diferencia sus películas de las muchas que proponían como mujer ideal a la mujer sacrificada y abnegada. Al mismo tiempo, los atrevidos ángulos de cámara y la poética atención a los detalles recuerdan el lenguaje visual del cine mudo. Para algunos espectadores de la época, las “sutilezas y refinamientos visuales”³³ que Sequeyro logró en colaboración con el camarógrafo Alex Phillips distinguieron sus películas del grueso de la producción nacional; el crítico “Rajena” captó bien ese sentimiento cuando opinó que *La mujer de nadie* era “precisamente lo que nos hace falta ante tanto charro, tanta china, tanto pulque y tanto tequila”.³⁴

Su carrera como cineasta duró poco ya que su tercera película, *Diablillos del arrabal* (1938), la llevó a la bancarrota; sin embargo, su obra, especialmente *La mujer de nadie*, sigue fascinando, sobre todo por su desafío a los valores conservadores que predominaban en el cine de la época. Ser “mujer de nadie” al fin y al cabo va en contra de la idea patriarcal de la mujer como propiedad del hombre y al mismo tiempo se contrapone a la imagen a la vez seductora y trágica de “la mujer de todos” (o alternativamente, de las alegres “amigas de todos”) promulgada por las películas de cabareteras. En *La mujer de nadie* Sequeyro juega con la mirada de la cámara y del espec-

³² Véanse las observaciones de Ángel Miquel acerca de *La mujer de nadie*, película que él ubica dentro del “cine de bohemios”, subgénero del cine nacional de los años 30. Ángel Miquel, *Disolvencias: Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*, pp. 28-29 y 41-42.

³³ Eduardo de la Vega Alfaro y Patricia Torres San Martín, *op. cit.*, p. 48.

³⁴ Reseña recopilada (sin datos de la fuente original) en Eduardo Vega Alfaro y Patricia Torres San Martín, *op. cit.*, p. 142.

tador, inventa ángulos audaces, y disfruta plenamente de su libertad como creadora.

Reivindicaciones contemporáneas

En tiempos más recientes, muchas mujeres más han ingresado al campo del quehacer cinematográfico y algunas de ellas han producido obras con escenarios locales y temáticas veracruzanas. Entre éstas destacan el primer largometraje de María Novaro, *Lola* (1989), donde la protagonista, madre soltera que vende ropa en un tianguis capitalino, escapa del estrés de su vida urbana en las playas de Chachalacas; *Dama de noche* (1993), primer largometraje de Eva López Sánchez, que también trata una huida del D. F. a Veracruz, aunque esta vez con resultados más siniestros; *La línea paterna* (1995) de Marysa Sistach y José Buil, hermosa película intimista que recrea la historia de la familia de Buil en Papantla, incorporando imágenes filmadas por su abuelo en los años 20 y 30; y *Otilia Rauda* (2001), la adaptación de la novela de Sergio Galindo filmada por Dana Rotberg en los alrededores de Perote.

Sin duda, la obra más interesante con respecto a la historia de la iconografía fílmica de Veracruz es *Danzón* (1991) de María Novaro, ya que en esta película la directora retoma los mitos de la Época de Oro y juega con ellos para darles nuevos significados. Una vez más Veracruz aparece como lugar cálido, sensual, pulsante de ritmos tropicales; pero aquí el enfoque es sobre la mujer como sujeto, como dueña de su propia vida y de su sexualidad. El viaje de la protagonista, Julia Solórzano (María Rojo), de la Ciudad de México al puerto jarocho, motivado por la desaparición de Carmelo (Daniel Regis), su pareja de baile en los salones populares de la capital, es un viaje de autorrealización en el cual el ambiente tropical le permite el

descubrimiento de aspectos de su personalidad antes olvidadas o reprimidas.

Como señala Sergio de la Mora en su análisis de la película, *Danzón* contiene referencias intertextuales al “melodrama fundacional de la prostitución”, *La mujer del puerto* –melodrama que también consideramos fundacional en términos de la representación de las mujeres y Veracruz en el cine mexicano.³⁵ Casi al llegar al puerto, la protagonista de *Danzón* tiene contacto con uno de los “hombres que vienen del mar”, pero en este caso el encuentro es cómico: el marinero ruso se acerca a Julia, intenta conquistarla empleando una variedad de idiomas fragmentados, pero, ya que ella no “vende placer” ni ninguna otra cosa, las atenciones del marinero solo le dan risa. Tanto su encuentro con el marinero como su breve relación con el joven Rubén (Víctor Carpinteiro) tienen que ver con el mito porteño, pero esta vez la mujer está en control y puede disfrutar o rechazar las atenciones masculinas sin ningún compromiso.

Mientras Julia explora el ambiente porteño, varias tomas invocan a *La mujer del puerto* y en especial aquella escena donde la imagen de Andrea Palma se fusiona visualmente con la del puerto mismo. María Rojo también camina por el malecón y por los muelles en plano-secuencia, pero el tono de esta escena no puede ser más diferente de aquella de 1933. En lugar del sombrío atuendo negro de Rosario, Julia luce un vestido rojo acentuado por la flor roja que lleva en el cabello, expresando, además de la alegría del trópico, su sentido de autosuficiencia como mujer, sentido que ella va descubriendo o redescubriendo por medio de su viaje. Los colores hipervivos de *Danzón* contrastan con el elegante *noir* de la película de Boytler; son dos atmos-

³⁵ Sergio de la Mora, *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*, p. 62.

feras altamente controladas, construidas cinematográficamente de manera consciente y reflexiva, pero con fines opuestos: por un lado, la tragedia de la prostituta que se entrega al mar, y por el otro, la alegría de la mujer libre, entregada a la vida.

Los arquetipos de la prostituta y el travesti también son revalorados por Novaro en su esfuerzo de celebrar la diversidad y la inclusión a través de la cultura popular. La Colorada (Blanca Guerra) es una trabajadora sexual que platica con franqueza sobre su oficio: chamea duro para mantener a sus hijos, descansa solamente los días de su regla. Cuando Julia le pregunta si le gusta el rojo, ella responde que es un buen color para trabajar –respuesta que subraya la estrecha conexión entre prostitución y performance, conexión que ya hemos visto en relación a la actuación de las “amigas de todos” en *La mujer del puerto*. Pero este elemento de performance no es exclusivo del comercio sexual sino que, como señala Judith Butler en su libro *Gender Trouble*, forma parte constitutiva del concepto de género mismo: ser “hombre” o “mujer” es hacer un performance que se repite y reconstruye todos los días.³⁶ La película *Danzón* sugiere esta idea cuando muestra a Julia caminado por las calles porteñas con su ropa nueva y accesorios llamativos seguida por las miradas de un nutrido público de “espectadores” masculinos. Sin embargo, es el personaje de Susy (Tito Vasconcelos), la rumbera travesti, el que cuestiona más explícitamente la noción de género como característica “natural” del ser humano.

³⁶ “In what senses, then, is gender an act? As in other ritual social dramas, the action of gender requires a performance that is *repeated*. This repetition is at once a reenactment and reexperiencing of a set of meanings already socially established; and it is the mundane and ritualized form of their legitimation”. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, p. 140.

Para su show en el cabaret, Susy se apropia del estilo de las rumberas de los años 40; de hecho, su interpretación de “El coquero” de Agustín Lara recuerda al extravagante baile con mangos que hace María Antonieta Pons en *La reina del trópico*. Durante el show travesti, la cámara pasa sobre una serie de esculturas de desnudos femeninos pegadas a las paredes del cabaret, lo cual subraya la artificialidad de la construcción de género. Esta idea se intensifica aún más cuando, en el camerino después del show, vemos a Susy retocando su maquillaje, aún vestida de mujer pero sin la peluca, rodeada por los artículos utilizados en el performance, entre ellos un par de senos postizos que Julia examina con curiosidad y admiración. En este y otros momentos de la película, el personaje de Susy revela la inestabilidad de los papeles convencionales de género. Como escribe Butler acerca de otro famoso travesti del cine, Divine:³⁷

... [su] imitación de las mujeres sugiere implícitamente que el género es una especie de imitación persistente que se hace pasar por la realidad. Su performance desestabiliza las distinciones mismas entre lo natural y lo artificial, la profundidad y la superficie, el interior y el exterior a través de las cuales el discurso sobre género casi siempre opera.³⁸

El cuerpo del travesti es, claramente, un texto deliberadamente construido; pero también lo es el de Julia, mujer he-

³⁷ Protagonista de varias películas dirigidas por el cineasta estadounidense John Waters.

³⁸ “... impersonation of women implicitly suggests that gender is a kind of persistent impersonation that passes as the real. Her/his performance destabilizes the very distinctions between the natural and the artificial, depth and surface, inner and outer through which discourse about genders almost always operates”. Judith Butler, *op. cit.*, p. viii.

terosexual y madre, quien adopta los consejos de su amiga “artista” para llevar a cabo su propia performance que, al mismo tiempo, debido a la incorporación de gran cantidad de referencias visuales y musicales, resulta ser un performance de la cultura popular mexicana y su construcción del Veracruz imaginario.

Reflexión final

A lo largo de su historia, la representación femenina de la jaroquidad puede ser considerada, como Butler argumenta con respecto al género sexual en general, “una identidad tenuemente construida en el tiempo, instituida en un espacio exterior [en este caso el cine] a través de una *repetición estilizada de actos*”.³⁹ Desde la temprana asociación entre el puerto jarocho y la figura de la prostituta, pasando por la exuberancia rumbera y la afinidad “natural” de las costeñas por el baile, hasta las mujeres contemporáneas que, como único recurso, manipulan el deseo masculino en *Chiles xalapeños*, notamos la persistencia de la generosidad corporal (a veces representada como promiscuidad) como característica fundamental de la mujer veracruzana en el cine. Al mismo tiempo, aunque con menos frecuencia, notamos el esfuerzo –sobre todo por parte de mujeres cineastas– de desenredar este complejo identitario y reivindicar, en su lugar, la figura de la “mujer de nadie”, dueña de su cuerpo y de su sexualidad. En el caso de *Danzón*, película que indudablemente se presta a una multiplicidad de interpretaciones, desde con-

³⁹ “An identity tenuously constructed in time, instituted in an exterior space through a *stylized repetition of acts*”. Judith Butler, *op. cit.*, p. 140 (énfasis en el original).

servadoras hasta feministas,⁴⁰ podemos identificar elementos que no solo invitan a cuestionar la aparente naturalidad de las categorías hombre/mujer, sino que lo hacen dentro del contexto cultural del Veracruz imaginado/inventado por el cine.

Con *Danzón* presenciamos una reivindicación de los viejos mitos de la jaroquidad, pero ahora basada en conceptos de igualdad, democracia y celebración de diversidad sexual y cultural.⁴¹ Aunque no pretende ser una representación “auténtica” de la cultura regional, la película de Novaro demuestra que la imagen estereotipada puede ser retomada y puesta al servicio de una reflexión feminista a la vez divertida y crítica. El hecho de que esta película ha sido uno de los grandes éxitos del cine mexicano contemporáneo sugiere que, mientras los cuestionamientos de conceptos convencionales de género e identidad sexual cobran cada vez más fuerza entre el público (dentro y fuera del cine),⁴² el tropicalismo jarocho no ha per-

⁴⁰ Respecto a las diversas interpretaciones de *Danzón*, véanse Sergio de la Mora, *op. cit.*, pp. 63-65, y Elissa Rashkin, *op. cit.*, pp. 178-184, entre otros.

⁴¹ Por cierto, esta reivindicación no justifica la marcada ausencia de representaciones cinematográficas de la actualidad veracruzana: la realidad de los pueblos rurales enfrentando la crisis agrícola y la emigración, por ejemplo, o de las marginadas comunidades indígenas, o incluso de los sectores urbanos cuya vida cotidiana no implica ni baile ni festividad sino largas horas de trabajo y creciente preocupación por la seguridad física y económica de la familia. En este sentido, la escasez de producción cinematográfica local es un factor que impide el advenimiento de otras visiones, ya que la mirada externa sobre la entidad sigue siendo, en gran medida, una mirada exotizante.

⁴² Por ejemplo, fue notable el éxito de la proyección del documental *Muxes: Auténticas, intrépidas y buscadoras del peligro* (Alejandra Islas, 2005) en el cineclub Oro Negro, del sindicato de petroleros en Minatitlán en abril de 2010, donde la asistencia rebasó la capacidad de la sala, motivando la programación de una función adicional (Juan Meléndez de la Cruz, “Lleno total en el cineclub ‘Oro Negro’ por lo que repite ‘Muxes’”, Grupo Son jarocho). Esto ocurrió tras la difusión de elocuentes textos escritos por el encargado del cineclub, Juan Meléndez de la Cruz, en defensa de la tolerancia y los derechos de los homosexuales.

dido su atractivo como tema sino que, potencialmente, constituye la base para novedosas intervenciones en el terreno de la construcción del sujeto a través de la mirada cinematográfica.

Bibliografía

- ÁVILA PÉREZ, Edgar. “Realiza diputada veracruzana *table dance* en video sexy”. *El Universal*. 27 de febrero de 2008, http://www.eluniversal.com.mx/notas/vi_485844.html.
- _____. “No imaginaba ser diputada cuando se grabó la cinta”. *El Universal*. 29 de febrero de 2008, <http://www.eluniversal.com.mx/estados/67660.html>.
- BRACHO, Diana. “El cine mexicano: ¿Y en el papel de la mujer... Quién?”, en *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*. Vol. 1, núm. 2 (verano), 1985, pp. 413-423.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, Nueva York/Londres, 1990.
- CASTRO RICALDE, Maricruz. “Cuba exotizada y la construcción cinematográfica de la nación mexicana”, en Maricruz Castro Ricalde (coord.). *Razón y palabra*, número monográfico *Estudios cinematográficos. Revisiones teóricas y análisis*. Núm. 71, febrero-abril de 2010, <http://www.razonypalabra.org.mx/index.html>.
- DELGADO CALDERÓN, Alfredo. *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. CONACULTA, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, México, 2004.
- DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of Gender*. University of Indiana Press, Bloomington/Indianapolis, 1987.
- DE LA MORA, Sergio. *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. University of Texas Press, Austin, 2006.
- DE LOS REYES, Aurelio. *Filmografía del cine mudo mexicano*. Vol. 3 (1924-1931), Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, México, 2000.

- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo. *Arcady Boytler 1893-1965. Pioneros del cine sonoro II*. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1992.
- DE LA VEGA Alfaro, Eduardo y Patricia Torres San Martín. *Adela Sequeyro*. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1997.
- ESCALANTE, Esteban V. “Arcady Boytler, un director de fuste”, *Revista de Revistas*. 19 de noviembre de 1933, en Eduardo de la Vega Alfaro. *Arcady Boytler 1893-1965. Pioneros del cine sonoro II*. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1992.
- . “Cómo vi filmar *La mujer del puerto en Veracruz*”, *Revista de Revistas*. 26 de noviembre de 1936, en Eduardo de la Vega Alfaro. *Arcady Boytler 1893-1965. Pionero del cine sonoro II*. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1992.
- GARCÍA, Jair. “Película ‘Chiles xalapeños’, éxito pirata”, *Diario de Xalapa*. 27 de febrero de 2008, www.oem.com.mx/elsolde-mexico/notas/n608994.htm.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio. *Fandango. El ritual jarocho a través de los siglos*. CONACULTA, México, 2006.
- JAIME ESPINOSA, María Elizabeth. “Hermila Galindo Acosta y *La Mujer Moderna* (1915-1919)”, en Celia del Palacio Montiel (coord.). *Rompecabezas de papel. La prensa y el periodismo desde las regiones de México. Siglos XIX y XX*. Universidad de Guadalajara/Porrúa, Guadalajara, 2006.
- KOHL, Randall Ch. *Ecos de “La Bamba”: Una historia etnomusicológica sobre el son jarocho en Veracruz, 1946-1959*. Instituto Veracruzano de la Cultura, Veracruz, 2007.
- LAMAS, Marta. “Las putas honestas, ayer y hoy”, en Marta Lamas (coord.). *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*. FCE /CONACULTA, México, 2007, pp. 312-346.
- LA CRÓNICA DE HOY. “Moveré las reformas como moví las caderas, dice a Crónica diputada del PRI que cobró \$1,000 por actuar como bailarina de table dance”. 29 de febrero de 2008, http://www.cronica.com.mx/notaImprimir.php?id_notas=349945.

- MARTÍNEZ DE VELASCO VÉLEZ, Patricia. *Directoras de cine: proyección de un mundo oscuro*. Instituto Mexicano de Cinematografía/CONEICC, México, 1991.
- MELÉNDEZ DE LA CRUZ, Juan. “Lleno total en el cineclub ‘Oro Negro’ por lo que repite ‘Muxes’”. Grupo Son jarocho, 27 de abril de 2010, <http://mx.groups.yahoo.com/group/sonjarocho/>.
- MIQUEL, Ángel *Disolvencias: Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*. FCE, México, 2005.
- ORTIZ ESCOBAR, Roberto. “El cine mexicano filmado en Veracruz”, en Eduardo de la Vega Alfaro (coord.). *Microhistorias del cine en México*. Universidad de Guadalajara/UNAM/ Instituto Mexicano de Cinematografía/Cineteca Nacional/Instituto Mora, Guadalajara/México, 2001, pp. 297-314.
- RAMÍREZ, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. Cineteca Nacional, México, 1989.
- RASHKIN, Elissa. *Women Filmmakers in México: The Country of Which We Dream*. University of Texas Press, Austin, 2001.
- . “Una opalescente claridad de celuloide’: El estridentismo y el cine”, *Ulúa: Revista de historia, sociedad y cultura*. Núm. 12 (jul-dic), Universidad Veracruzana, 2008, pp. 53-71.

CUARTA PARTE

Radio indígena y comunitaria

TREINTA AÑOS DE RADIO INDIGENISTA: INCIDENCIA, VIGENCIA Y SOSTENIBILIDAD

*José Manuel Ramos Rodríguez**

Tres décadas han transcurrido desde que el gobierno mexicano inició el camino que le llevó a desarrollar un sistema de radiodifusión formado actualmente por veinte radioemisoras en amplitud modulada, además de cuatro en frecuencia modulada de baja potencia; en conjunto, estas radios transmiten en 31 lenguas indígenas y en español. Las radios AM, cuyas potencias de transmisión autorizadas son de tres a diez kilowatts, cubren áreas que van de 60 a 120 kilómetros a la redonda. Las emisoras en FM son de cobertura reducida pues transmiten con solamente 20 watts y están instaladas en albergues para niños indígenas en el estado de Yucatán. Según estimaciones de la institución titular de los permisos, hoy Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) y antes Instituto Nacional Indigenista (INI),¹ la población que habita en el conjunto de los casi mil municipios cubiertos representa una quinta parte de la población total del país. Alrededor de la cuarta parte de la población cubierta pertenece a algún grupo étnico y cerca de 40% del total nacional de la población consi-

* Universidad Autónoma de Puebla.

¹ La Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas fue creada por decreto publicado en el *Diario Oficial de la Federación* el 21 de mayo de 2003, que abrogaba al mismo tiempo la Ley de creación del Instituto Nacional Indigenista que databa del 4 de diciembre de 1948.

derada indígena es potencialmente receptora.² Las estaciones se ubican en quince estados, entre los que se encuentran los de mayor concentración indígena. En Oaxaca se localizan cuatro radiodifusoras, dos en Chiapas, tres en la península de Yucatán. Los pueblos indígenas que cuentan con el mayor número de hablantes, generalmente distribuidos en varios estados (como el nahua, el maya o el mixteco) y con marcadas variantes dialectales, son cubiertos casi en su totalidad.

La amplitud de esta infraestructura muestra que la radio indigenista está lejos de ser un fenómeno marginal y que tiene una presencia importante en el panorama mediático nacional. El concepto de la “otra radio” propuesto por Cristina Romo³ hacia el cierre de los años ochenta para referirse a la radiodifusión no lucrativa y de finalidades sociales resulta ya insuficiente en los tiempos actuales para dar cuenta de la riqueza de un sector que tiene identidad y presencia por sí mismo. El número y proporción de estaciones permisionadas ha crecido significativamente desde entonces y ámbitos como la radio universitaria o algunos sistemas estatales han dado grandes pasos hacia su consolidación.⁴ Por lo que respecta a la radio indigenista, se trata de un sistema con características únicas en el país, no solamente por tener a la población indígena como destinataria principal emitiendo en sus propios idiomas, sino por ser el organismo de radiodifusión más grande en términos del número de estaciones que lo conforman, superior a las que dependen del

² Instituto Nacional Indigenista, *Estado del desarrollo económico y social de los pueblos indígenas de México*.

³ Cristina Romo, *La otra radio: voces débiles, voces de esperanza*.

⁴ Según datos de la Comisión Federal de Telecomunicaciones (COFETEL), en 1992 había 99 estaciones permisionadas en operación (8.9% del total), mientras que en 2009 había 347 (28.2%), Cámara Nacional de la Industria de la Radio y Televisión, <http://www.cirt.com.mx>.

Instituto Mexicano de la Radio (IMER). Las estaciones de baja potencia en frecuencia modulada, cuyos permisos se otorgaron en 1997 bajo la figura de “radios experimentales”, son también únicas en el contexto nacional y mundial por la gran participación de los niños indígenas en la producción y conducción de programas.

El propósito de este capítulo es presentar una visión panorámica sobre la radio indigenista, a treinta años de haberse fundado la primera emisora, así como aportar algunas ideas a la reflexión acerca de su vigencia y los retos que enfrenta desde el punto de vista de lo que Alfonso Gumucio Dagron llama “sostenibilidad institucional, financiera y social”.⁵

Incidencia de la radio indigenista

¿Cuáles han sido las repercusiones sociales y culturales de este proyecto gubernamental sostenido durante tres décadas? ¿Qué implicaciones ha traído su presencia diversa en el dial radiofónico? No pretendemos, desde luego, dar respuesta completa a estas interrogantes, tarea que se antoja colosal. Deseamos señalar solamente algunas ideas que contribuyan a conformar un panorama general de lo que ha significado la radio indigenista en diversos campos de la vida nacional.

De entrada, conviene situar estas preguntas en dos niveles: por una parte, podemos referirnos a su presencia en cada una de las regiones cubiertas, es decir, a su incidencia en el nivel local. Por otra, podemos ver a la radio indigenista como un sistema que se constituye a partir de las experiencias loca-

⁵ Alfonso Gumucio Dagron, *Haciendo olas. Historias participativas para el cambio social*.

les, pero que en su conjunto hace parte del escenario mediático nacional.

La investigación que se ha realizado en cuanto a la incidencia de cada emisora en particular no es muy abundante, sobre todo si se tiene en cuenta que se trata de veinte regiones en donde las radios han venido funcionando por un periodo de entre 15 y 30 años. Sin embargo, se cuenta con evidencia empírica como para afirmar que, en general, las radios han sido y son escuchadas y apreciadas por la población indígena y mestiza.⁶ Los estudios con enfoque cuantitativo conducidos por Inés Cornejo en algunas regiones en los años 90, cuando algunas radios eran aún muy jóvenes, mostraban ya con claridad esa tendencia.⁷ El estudio cualitativo de Lucila Vargas abordó los usos de la radio por parte de la población indígena de las Margaritas, Chiapas, años antes del levantamiento zapatista. Encontró que la radio era un medio efectivo para hacer circular información al interior de las redes sociales y, en un sentido amplio, “para el mantenimiento de instituciones sociales, como el lenguaje, y para reproducir expresiones culturales, como la música”.⁸

⁶ Entre los estudios realizados sobre la radio indigenista, además de los aquí citados, el lector puede remitirse a la revisión que ofrece Inés Cornejo en su libro dedicado íntegramente al tema (*Apuntes para una historia de la radio indigenista en México. Las voces del Mayab*), así como a los trabajos de Antoni Castells-Talens, *The Negotiation of Indigenist Radio Policy in Mexico*, tesis de doctorado; Castells-Talens *et al.*, “Radio, Control and Indigenous Peoples: The Failure of State-Invented Citizens’ Media in Mexico”, *Development in Practice*; y Corynne McSherry, “Todas las voces: Indigenous Language Radio, State Culturalism and Everyday Forms of Public Formation”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*.

⁷ Inés Cornejo, *La Voz de la Mixteca y la comunidad receptora de la Mixteca oaxaqueña*, tesis de maestría; Inés Cornejo, “La radio cultural indigenista: punto de encuentro entre lo indígena y lo masivo”, *Comunicación y Sociedad*.

⁸ Lucila Vargas, *Social Uses and Radio Practices: The Use of Participatory Radio by Ethnic Minorities in Mexico*, p. 250.

El autor de este trabajo investigó en torno a las repercusiones sociales y culturales de la primera radio instalada en 1979 (“La Voz de la Montaña” en Tlapa, Guerrero), cuando estaba por llegar a su vigésimo quinto aniversario, encontrando que la radio había incidido favorablemente en la cohesión social, ampliando las interacciones y los flujos comunicativos intra y extraregionales. Estas interacciones trascendían los asuntos meramente individuales pues implicaban también el apoyo a formas asociativas de base. Se encontró evidencia además de su incidencia en la valoración positiva de la pertenencia indígena y como factor de refuncionalización de los idiomas locales.⁹

El año 2006, la CDI y la UNAM realizaron una encuesta en cinco regiones cubiertas por las radios, encontrando que estaban en el primero o segundo lugar en las preferencias de la población y que alrededor del 20% de los pobladores mayores de 15 años eran escucha habitual.¹⁰

Tomando a la radio indigenista como un sistema, puede mencionarse su influencia en el movimiento actual de la radio comunitaria al difundir los principios y actividades de la Asociación Mundial de Radios Comunitarias, AMARC, que en 1992 celebró en México su quinta asamblea mundial fungiendo la subdirección de radio del INI como instancia organizadora principal.¹¹ La radio comunitaria cobró mayor interés en el país y se inició la integración de una representación local de la

⁹ José Manuel Ramos, “Indigenous Radio Stations in Mexico: A Catalyst for Social Cohesion and Cultural Strength”, en *Radio Journal*.

¹⁰ José del Val et. al., *Las voces del Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas: audiencia y programación en cinco emisoras*. Las radios estudiadas fueron: XEANT “La Voz de las Huastecas”, XECTZ “La Voz de la Sierra Norte”, XECARH “La Voz del Pueblo Ñha-ñhú”, XEGLO “La Voz de la Sierra Juárez” y XEZON “La Voz de la Sierra Zongolica”.

¹¹ José Manuel Ramos (ed.), *Memoria de la quinta asamblea de Radios Comunitarias*.

AMARC, que en los últimos años ha tenido un papel relevante en las discusiones en torno a la democratización de las ondas y en el impulso a la radio comunitaria.¹² Entre otras influencias o repercusiones de la radio indigenista en este nivel, puede señalarse también el interés que se despertó en algunas instancias gubernamentales para radiodifundir en lenguas locales, como es el caso de los gobiernos estatales en Chiapas, Oaxaca y Puebla.¹³

Es importante señalar, además, que la radio indigenista pasó a ser un tema central en la agenda de las demandas indígenas en materia de medios de comunicación: puede decirse que ha influido en el movimiento indígena, en el sentido de que líderes e intelectuales la han considerado un recurso de gran importancia para los procesos de “re-constitución” de los pueblos.¹⁴ Estas demandas, plasmadas en los acuerdos de San Andrés,¹⁵ se refieren de manera explícita a un proceso de apropiación de las radiodifusoras del INI, exigencia que no ha encontrado respuesta por parte del gobierno federal.

¿Estatales, públicas, comunitarias?

A través del tiempo y a medida que crecía el número de emisoras, en la práctica fue conformándose una modalidad de radiodifusión que difícilmente puede definirse en sentido

¹² Irma Ávila *et. al.*, *No más medios a medias*; Aleida Calleja y Beatriz Solís, *Con permiso. La radio comunitaria en México*.

¹³ En el caso de Puebla, por ejemplo, el Sistema de Información y Comunicación del Estado de Puebla (SICOM) ha iniciado la operación de cuatro emisoras en FM y planea la apertura de tres más, que darán cabida a programación en las lenguas nahua, mixteca y popoluca.

¹⁴ Carlos San Juan Victoria, “¿Y si regresan los pueblos? Problemas y perspectivas de la reconstitución”, *México Indígena*.

¹⁵ Luis Hernández y Ramón Vera (comps.), *Acuerdos de San Andrés*.

estricto como “oficial”, “gubernamental”, “estatal”, “pública”, “comunitaria”, “participativa” o “ciudadana”, por mencionar los términos que son más frecuentemente empleados para referirse a ella. Se trata, por el contrario, de un híbrido que combina aspectos de estos modelos cuyas características son únicas en el conjunto de la radiodifusión en nuestro país.

El Sistema de Radios Culturales Indigenistas es una entidad inserta en el brazo ejecutor de las políticas oficiales dirigidas a los pueblos indígenas, antes INI hoy CDI, desde el poder ejecutivo de la federación. El financiamiento de las emisoras proviene en su totalidad del gobierno central, la administración y ejecución de los recursos se realiza a través de la estructura que el INI consolidó en las regiones indígenas del país (delegaciones estatales, centros coordinadores indigenistas) y existe una instancia en el nivel central que coordina la operación de las radios y traslada las normas y políticas generales de la institución a políticas de operación y programación que deben seguir. En este sentido, son radiodifusoras oficiales cuyos márgenes de acción están fuertemente acotados por las políticas centrales.

La radio estatal difiere de lo que en otras latitudes se denomina “radio pública”, modelo inexistente en nuestro país.¹⁶ Se trata de entidades institucionalmente fuera del control directo del gobierno aunque dependen del Estado, total o parcialmente, para su financiamiento. La radio y la televisión públicas tienen como finalidad reflejar la pluralidad política, cultural y social

¹⁶ Villanueva explica que según el marco legal vigente, en nuestro país no existen verdaderamente medios públicos —no como se entiende en los estados democráticos— sino medios al servicio de los aparatos de gobierno. En México, los medios del Estado son creados por decreto del poder ejecutivo, lo que constituye un precedente autoritario, mientras que en los estados democráticos de derecho son gestionados a través del poder legislativo. Ernesto Villanueva, *Derecho mexicano de la información*.

de un país, y en sus organismos directivos hay representación de esa pluralidad.¹⁷ El financiamiento puede ser directo o en forma de subsidios y contratos por servicios. Países como Australia y Canadá han desarrollado marcos regulatorios bajo este modelo, que han permitido a sus poblaciones indígenas emprender experiencias autónomas de gran relevancia en términos de la continuidad y del fortalecimiento de su lengua y su cultura.¹⁸ En Australia, por ejemplo, el sector de radiodifusión indígena está constituido por más de 150 licencias, que junto a las radiodifusoras de carácter étnico (dedicadas a inmigrantes) y las dirigidas a audiencias específicas (como minusválidos), conforman un vasto sector de “radiodifusión comunitaria”.¹⁹ En ese país, el término “comunitario” ha sustituido al de “público” empleado anteriormente, para enfatizar el compromiso de las estaciones con sectores definidos de población.²⁰

El concepto de radio comunitaria tiene en los países latinoamericanos una connotación forjada a lo largo de más de medio siglo: radios educativas, para el desarrollo, campesinas, populares, participativas, alternativas, ciudadanas. Las diferencias de enfoque asociadas a estos términos son considerables,²¹ aunque se comparten principios como el valor de la participación; la tendencia actual es a enfatizar sus posibilidades como medios de participación ciudadana, entendiendo a esta como el pleno ejercicio de los derechos y deberes políticos, sociales, eco-

¹⁷ Marc Raboy (ed.), *Public Broadcasting for the 21st Century*.

¹⁸ Charles Fairchild, “Below the Hamelin Line: CKRZ and Aboriginal Cultural Survival”, en *Canadian Journal of Communication*.

¹⁹ Michael Meadows y Helen Molnar, “Bridging the Gaps: Towards a History of Indigenous Media in Australia”, en *Media History*, pp 9-20.

²⁰ Michael Meadows *et al.*, “Community Radio and Local Culture: An Australian Case Study”, en *Communications*.

²¹ Clemencia Rodríguez, *Fissures in the Mediascape: An International Study of Citizens' Media*.

nómicos y culturales. Los medios comunitarios y ciudadanos buscan ampliar el acceso a los instrumentos de la producción/distribución de los mensajes, propiciando la participación a través de distintas formas. Se caracterizan también por una cultura organizacional que promueve la toma democrática de decisiones. Pero quizás el aspecto de mayor importancia es que la radio ciudadana niega los enfoques orientados al mercado y está filosóficamente comprometida con las relaciones comunitarias de apoyo mutuo y colaborativas. De esta manera, las radios comunitarias juegan un papel vital para desarrollar formas democráticas de comunicación, defender la autonomía cultural y reconstruir un sentido de comunidad.

Las radios indigenistas resultan ser “oficiales” o “estatales”, por su dependencia financiera total de un organismo del gobierno y porque las decisiones importantes en el macronivel del sistema son tomadas por servidores públicos al servicio de las políticas gubernamentales. Sin embargo, tienen en común con la “radio pública”, además del financiamiento, estar orientadas primariamente a satisfacer las necesidades de información y comunicación de los públicos a los que se dirigen y no a la difusión de propaganda oficialista. Con la “radio comunitaria” tienen semejanzas que se derivan del carácter participativo de su programación, una vocación de servicio a la población con mayores carencias, el carácter local de su programación –lo que Xavier López llama “información de proximidad”²²– y el valor que se atribuye a las culturas locales en la composición de la oferta programática.

Este carácter híbrido convierte a las radiodifusoras en un sitio de confrontación entre una diversidad de intereses y ex-

²² Xavier López, “La información de proximidad en la sociedad global”, en *Revista Latina de Comunicación Social*.

plica su naturaleza contradictoria, en el seno de una institución también contradictoria, que debe ser consecuente con las políticas oficiales centrales y declara, al menos en el discurso, la defensa del derecho de los pueblos indígenas a construir un futuro propio. De esta manera, es frecuente que mientras sus críticos aseguran que solo sirven para el control y la legitimación de los aparatos estatales,²³ algunos sectores del gobierno y los grupos de poder las ven como focos potenciales de conflicto.²⁴ Riggins sostiene que este tipo de tensiones suele estar presente en los medios de las minorías étnicas, sobre todo cuando no se trata de iniciativas de base.²⁵ Según este autor, no debería sorprendernos que un Estado tenga políticas inconsistentes, promoviendo por una parte los medios para las minorías y, por la otra, adoptando simultáneamente políticas de contención o represión. Lo más frecuente es que en un medio aparezcan factores que tienden a la asimilación o a la integración de las minorías y factores que tienden a la preservación de su cultura y de su identidad. Entre los primeros estaría una ideología dominante de la que no es fácil escapar, aun para los comunicadores pertenecientes a la etnia, la tendencia a emplear solamente géneros y formatos validados en la cultura mayoritaria, las producciones foráneas o el empleo de la lengua dominante. Entre los factores que tienden a oponerse a la asimilación estarían el uso de las lenguas de la minoría, su contribución a una agenda pública de las etnias o el valor simbólico que se deriva de la mera existencia del medio.

²³ Javier Esteinou y Margarita Loera, “La reforma del Estado y el acceso de los pueblos indios a los medios de comunicación”, en *Economía, sociedad y territorio*.

²⁴ Antoni Castells-Talens, *The Negotiation of Indigenist Radio Policy in Mexico*. Tesis de doctorado.

²⁵ Stephen Harold Riggins, *Ethnic Minority Media: An International Perspective*.

El discurso de participación

No resulta difícil establecer un paralelismo entre la evolución de la teoría y práctica del indigenismo mexicano y las políticas comunicativas que se generaron para las radiodifusoras, particularmente en lo que se refiere a la participación de la población indígena. Es posible reconocer el giro de una concepción “desarrollista” del uso de los medios, ligada más al indigenismo integracionista vigente en los años setenta, a otra que pone énfasis explícito en la participación de la población, en el marco del “indigenismo de participación” que comienza a tener fuerza desde principios de los ochenta. La radiodifusión indigenista surge en medio de las tensiones producidas en la transición de una a otra postura y ello explica que durante los primeros años la participación se entiende de manera un tanto incipiente: el uso de la radio para enviar mensajes, la grabación y difusión de música de producción local y otras expresiones culturales, así como la presencia de indígenas en los equipos de trabajo. Más adelante, el concepto evoluciona y se consideran formas de participación más avanzadas, tales como la creación de pequeños centros de producción radial que funcionan en las comunidades o la constitución de redes de corresponsales comunitarios. Hacia finales de los ochenta, el “indigenismo de transferencia” declara que el sentido último de la participación es “el traspaso irrestricto y pleno, en los plazos que se convenga, de obras materiales, recursos y procesos técnicos a las organizaciones indígenas”.²⁶ En términos del trabajo de las radiodifusoras, se propone una participación más orgánica al establecerse la

²⁶ Instituto Nacional Indigenista, Programa Nacional de Desarrollo de los Pueblos Indígenas, p. 41.

figura de Consejos Consultivos formados por representantes de las comunidades, organizaciones indígenas e instituciones gubernamentales. La transferencia es interpretada como una meta a lograr en el largo plazo, que pasaría primero por un traspaso de funciones, que pasa a su vez por un proceso de participación, capacitación y vinculación con las organizaciones indígenas.²⁷ Es decir, la participación se concibe ya no como un proceso individual sino grupal, no espontáneo sino planificado, no esporádico sino sistemático, con expectativas no de corto alcance sino de mediano y largo plazos. De esta manera y aunque resulte paradójico, puede decirse que esta política de traspaso adoptada por el indigenismo oficial constituye, al inicio de los años noventa, un antecedente fundamental de la propuesta de apropiación contenida en los Acuerdos de San Andrés.

Después del zapatismo, el INI mantiene el discurso de la transferencia por algún tiempo, aunque gradualmente va perdiendo centralidad y a partir de la extinción de ese organismo el término deja de emplearse prácticamente.

En lo que algunos críticos han llamado “neoindigenismo”,²⁸ caracterizado por una visión neoliberal en la que la solución a los problemas indígenas estriba en su inserción plena en el mercado, las radios indigenistas han continuado operando en condiciones presupuestales cada vez más limitadas. Los esquemas de participación antes citados dejaron de ser prioritarios y en la mayoría de los casos los órganos consultivos son inexistentes.

²⁷ Eduardo Valenzuela, “Nuevas voces”, en Bruce Girard (ed.), *Radioapasionados*. pp. 197-203.

²⁸ Rosalva Aída Hernández et al. (eds.), *El Estado y los indígenas en tiempos del PAN*.

Sostenibilidad de la radio indigenista

La radio indigenista enfrenta hoy una situación que guarda semejanzas con la que aparece en muchas experiencias comunitarias del continente. Al analizar el movimiento de la radio comunitaria en América Latina, Geerts y Van Oeyen encuentran una suerte de crisis atribuible a una diversidad de factores: el embate de las políticas neoliberales, la concentración de los medios en unos cuantos consorcios, el adelgazamiento de los Estados, la agudización de la pobreza, un cierto repliegue del movimiento popular, al menos tal como se le concebía tradicionalmente, etc. Sin embargo, identifican también algunos factores positivos, como una tendencia a la democratización en algunos países o el surgimiento de nuevos actores sociales.²⁹ La crisis se expresa en una cierta incapacidad de las radios para renovarse y elaborar las respuestas que reclaman esas nuevas realidades. Sobre todo en las radios más antiguas se observa una tendencia al alejamiento de sus audiencias, a emplear los mismos temas, géneros y formatos que se emplearon siempre, a “replegarse” hacia dentro de sí mismas, perdiendo la vinculación cotidiana con sus oyentes.

El concepto de sostenibilidad de los medios comunitarios³⁰ se refiere a las condiciones que hacen posible no su supervivencia sino su desarrollo a mediano y largo plazos. Se trata de los recursos humanos, técnicos, financieros, institucionales, etc., indispensables para que un proyecto favorezca realmente la participación y la apropiación del proceso comunicativo. Aunque la incluye, no se reduce a la cuestión económica, sino

²⁹ Andrés Geerts y Victor van Oeyen, *La radio popular frente al nuevo siglo: estudio de vigencia e incidencia*.

³⁰ Alfonso Gumucio Dagron, *Arte de equilibristas: la sostenibilidad de los medios de comunicación comunitarios*. Ponencia.

que considera también los aspectos sociales e institucionales que permiten que una experiencia se desarrolle. El concepto se integra entonces por tres dimensiones estrechamente relacionadas, que de manera ideal deben mantener un equilibrio: económica, institucional y social.

Sostenibilidad económica

La cuestión financiera es un terreno en el que las radiodifusoras indigenistas presentan cada vez mayores carencias, pues los recursos que destina la CDI a ellas no resultan ya suficientes para una operación consistente. En el último periodo de existencia del INI, el presupuesto operativo se redujo cada vez más y ahora las radiodifusoras apenas cuentan con los recursos mínimos necesarios para mantener su señal al aire. Esto se ve reflejado no solo en lo raquítico de los salarios sino en la reducción notable de las plantillas de personal, hecho que se agravó con la desaparición del INI y las políticas de “retiro voluntario” instrumentadas, que significaron la pérdida definitiva de plazas. El equipamiento técnico se ha venido deteriorando, en algunas radios se ha perdido cobertura y, quizás lo más grave, no se cuenta con recursos suficientes para revertir la tendencia de una radio “mirando hacia adentro”. Para hacer una radio que esté en contacto con la población, con las comunidades y sus problemas, es indispensable disponer de recursos para movilizarse, grabar la música de las festividades o asistir a las reuniones comunitarias. Aunque es verdad que la radio frente a otros medios es de menor costo, pareciera que las instancias responsables no han valorado adecuadamente las necesidades financieras de esos medios. En palabras de Gumucio Dagron, “Si existiera alguna coherencia en las políticas de Estado, las radios [...] deberían recibir el mismo apoyo que reciben las escuelas

públicas, las bibliotecas o los proyectos culturales nacionales”.³¹ Si se duplicaran o triplicaran los recursos que reciben las radiodifusoras, la cantidad resultante continuaría siendo mínima comparativamente con los recursos asignados por el gobierno federal a la cultura y la educación. Por otra parte, es posible y necesario idear mecanismos alternos de financiamiento, sea que éste provenga de otras dependencias gubernamentales, fundaciones, etc., siempre y cuando no se comprometa el carácter participativo del proyecto. Por ejemplo, las radiodifusoras podrían operar en mejores condiciones si se constituyera un fondo específico conformado con aportaciones de distintos sectores a nivel nacional, estatal y municipal.

Sostenibilidad institucional

La sostenibilidad institucional de un medio comunitario se relaciona con la legislación y los marcos regulatorios vigentes que favorecen o no su desarrollo; tiene que ver también con aspectos inherentes a su funcionamiento interno, tales como las relaciones humanas y laborales de quienes colaboran, la transparencia de la gestión, los mecanismos de toma de decisiones, la capacitación, el aprovechamiento de los recursos tecnológicos o la coordinación interna y con otras instituciones. Así, los retos que enfrenta la radio indigenista para su sostenibilidad institucional son diversos. Como se ha dicho, el modelo bajo el cual operan implica una sujeción a políticas y normas oficiales dictadas por la administración central, lo que no favorece la participación plena ni la apropiación por parte de los pueblos y comunidades indígenas. En este sentido, puede decirse que

³¹ *Idem.*

uno de los desafíos centrales consiste en impulsar en la reforma del Estado un tránsito de los medios estatales a medios verdaderamente públicos. Entretanto, sería conveniente que la institución titular de los permisos ideara mecanismos para que se asegurara, tanto a nivel local como nacional, una representación auténtica de los intereses indígenas en las instancias decisorias y no únicamente en un órgano de consulta. Ello supondría retomar el rumbo de la transferencia, a través de la participación activa de las organizaciones indígenas en la conducción del medio. Teniendo en cuenta el carácter gradual y colaborativo del proceso planteado en San Andrés, y considerando que existen regiones en las que existen organizaciones civiles de carácter independiente, suficientemente consolidadas, sería posible involucrarlas en el proyecto radiofónico a fin de que asuman un papel cada vez más dinámico en su conducción.

Se presentan también retos para la sostenibilidad institucional relacionados con la dinámica interna de las estaciones. Por ejemplo, en algunas radiodifusoras puede observarse una tendencia a la rutinización característica de un ambiente burocrático. En algunos casos, el personal ha permanecido en el empleo veinte o más años. El aspecto positivo de esta permanencia está dado por el “expertise” acumulado y el grado de profesionalización alcanzado. Muchos productores indígenas asumen así su responsabilidad como intelectuales comprometidos con sus pueblos; sin embargo, en ocasiones se presenta también el efecto negativo de la rutinización. Son notorias también la falta de reflexión y sistematización sobre la práctica, de un esfuerzo por entender las nuevas realidades indígenas y hacer nuevas propuestas radiofónicas a partir de ellas. Cabría señalar, además, la necesidad de que las emisoras aprovechen y desarrollen las posibilidades de las nuevas tecnologías de información y comunicación para mejorar y potenciar el papel dinamizador de la radio. No se trata solamente de “digitalizar” la producción o transmitir y enlazarse por la

red, sino de emplear las tecnologías con el propósito de potenciar la labor comunicativa. Las radiodifusoras podrían convertirse gradualmente, por ejemplo, en sitios de acceso abierto a las tecnologías de información y comunicación, a la manera de los telecentros de África, Asia o América Latina.³²

Sostenibilidad social

La sostenibilidad social se refiere al aspecto medular de la relación de las radiodifusoras con sus audiencias, la capacidad que desarrollan para comprender sus necesidades y si éstas están realmente representadas en la programación. Tiene que ver con la apropiación efectiva del medio y con el nivel de participación que alcanza. Una radio es sostenible socialmente hablando si la población la considera efectivamente como algo propio, si es valorada y si está dispuesta a “defenderla” cuando se presentan problemas.³³ Es decir, la sostenibilidad social se deriva de la pertinencia y relevancia que tiene el medio para la vida individual y colectiva.

En cuanto a las radios indigenistas, la pregunta central que podría hacerse en esta dimensión de la sostenibilidad es si están respondiendo a las nuevas realidades de los pueblos indígenas y sus luchas; si generan propuestas claras y viables para enfrentar problemáticas como la migración, la violación de los derechos humanos o la situación de la mujer. Si dan cabida a la expresión de voces plurales, si favorecen el diálogo y la horizontalidad en el diálogo intercultural. Quizás lo más importante es cuestionar qué tanto las radios indigenistas están contribu-

³² Bruce Girard (ed.), *The One to Watch: Radio, New ICTs and Interactivity*.

³³ José Ignacio López, *Manual urgente para radialistas apasionados*.

yendo al proyecto civilizatorio de los pueblos indios o si es que la visión esencialista del “rescate” o “preservación” de las culturas, característica de los primeros años, continúa vigente.

Conclusión

Para concluir, podemos decir que la radiodifusión indigenista logró a lo largo de treinta años una cobertura importante. Su presencia en las regiones ha gozado, en términos generales, de una buena aceptación por parte de la población, que la valora no solo porque resuelve necesidades inmediatas de comunicación, sino porque la considera una aliada en el mantenimiento de su lengua y su cultura. Tanto es así que el movimiento indígena ha puesto en ellas una marcada atención y las ha incorporado a sus demandas. Es cierto también que a partir de las radiodifusoras se han formado muchos comunicadores indígenas, que expresiones culturales como la lengua, la música y la narrativa han tenido canales de difusión y que las radios han proporcionado un servicio de intercomunicación a la población por el que son muy valoradas. Pero puede verse también que el modelo bajo el cual opera actualmente la radio indigenista es insuficiente ante los nuevos movimientos y demandas de los pueblos indios, que parecen haber rebasado la capacidad de las radiodifusoras para responder a ellos. El surgimiento de iniciativas indígenas de base por todo el país para establecer radios comunitarias, operando sin licencia y apoyadas por la comunidad, puede interpretarse como expresión de esa insuficiencia.

Los retos de sostenibilidad que enfrenta la radio indigenista aquí esbozados no son menores. De la manera de enfrentarlos depende, en buena medida, la relevancia de la aportación de las radios a la refundación de un Estado multicultural e incluyente.

Bibliografía

- ÁVILA, Irma *et al.* *No más medios a medias*. 2a. ed., Fundación Friedrich Ebert, Senado de la República, México, 2001.
- CALLEJA, Aleida y Beatriz Solís. *Con permiso. La radio comunitaria en México*. Fundación Friedrich Ebert-México/AMARC/AMEDI, México, 2005.
- CASTELLS-TALENS, Antoni. *The Negotiation of Indigenist Radio Policy in Mexico*. Tesis de doctorado, Universidad de Florida, 2004.
- CASTELLS-TALENS, Antoni *et al.* “Radio, Control and Indigenous Peoples: The Failure of State-Invented Citizens’ Media in Mexico”, *Development in Practice*. Vol. 10, núm. 4-5 (junio), 2009.
- Cámara Nacional de la Industria de la Radio y Televisión (CIRT). <http://www.cirt.com.mx>, 2009.
- CORNEJO, Inés. *La Voz de la Mixteca y la comunidad receptora de la Mixteca oaxaqueña*. Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, México, 1990.
- . “La radio cultural indigenista: punto de encuentro entre lo indígena y lo masivo”, *Comunicación y Sociedad*. Núm. 20 (enero-abril), 1994, pp. 33-65.
- . *Apuntes para una historia de la radio indigenista en México. Las voces del Mayab*. Fundación Buendía, México, 2002.
- DEL VAL, José *et al.* *Las voces del Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas: audiencia y programación en cinco emisoras*. CDI/UNAM/BUAP, México, 2010.
- ESTEINOU, Javier y Margarita Loera. “La reforma del Estado y el acceso de los pueblos indios a los medios de comunicación”, en *Economía, sociedad y territorio*. Vol. III, núm. 12, 2002, pp. 639-673.
- FAIRCHILD, Charles. “Below the Hamelin Line: CKRZ and Aboriginal Cultural Survival”, en *Canadian Journal of Communication*. Vol. 23, núm. 2, <http://www.cjc-online.ca>, 1998.

- GEERTS, Andrés y Víctor van Oeyen. *La radio popular frente al nuevo siglo: estudio de vigencia e incidencia*. ALER, Ecuador, 2001.
- GIRARD, Bruce (ed.). *The One to Watch: Radio, New ICTs and Interactivity*. FES/FAO, Roma, 2003.
- GUMUCIO DAGRON, Alfonso. Arte de equilibristas: la sostenibilidad de los medios de comunicación comunitarios. Ponencia presentada en la Cuarta Conferencia Internacional de Comunicación Social: Perspectivas de la Comunicación para el Cambio Social y Tercer Encuentro Our Media/Nuestros Medios, Universidad del Norte, Barranquilla, 19-21 de mayo de 2003.
- . *Haciendo olas. Historias participativas para el cambio social*. Rockefeller Foundation, New York, 2001.
- HERNÁNDEZ, Luis y Ramón Vera (comps.). *Acuerdos de San Andrés*. ERA, México, 2000.
- HERNÁNDEZ, Rosalva Aída et al. (eds.). *El Estado y los indígenas en tiempos del PAN*. CIESAS, México, 2004.
- Instituto Nacional Indigenista. Programa Nacional de Desarrollo de los Pueblos Indígenas. México, 1991.
- . “Información básica del Sistema de Radios Culturales Indigenistas”, *Estado del desarrollo económico y social de los pueblos indígenas de México*. INI, Subdirección de Imagen y Sonido, México, 2000.
- LÓPEZ, José Ignacio. *Manual urgente para radialistas apasionados*. AMARC/CIESPAL, Quito, Ecuador, 1997.
- LÓPEZ, Xavier. “La información de proximidad en la sociedad global”, en *Revista Latina de Comunicación Social*. La Laguna, Tenerife, núm. 13, enero de 1999.
- MEADOWS, Michael y Helen Molnar. “Bridging the Gaps: Towards a History of Indigenous Media in Australia”, en *Media History*. Vol. 8, núm. 1, 2002, pp 9-20.
- MEADOWS, Michael et al. “Community Radio and Local Culture: An Australian Case Study”, en *Communications*. Núm. 28, 2003, pp. 231-252.

- MCSHERRY, Corynne. "Todas las voces: Indigenous Language Radio, State Culturalism and Everyday Forms of Public Formation", *Journal of Iberian and Latin American Studies*. AILASA, vol. 5 núm. 2 (diciembre), 1999, pp. 99-132.
- RAMBOY, Marc (ed.). *Public Broadcasting for the 21st Century*. University of Luton Press, Bedfordshire, UK, 1995.
- RAMOS, José Manuel. "Indigenous Radio Stations in Mexico: A Catalyst for Social Cohesión and Cultural Strength", en *Radio Journal*. Vol. 3, 2005.
- RAMOS, José Manuel (ed.). *Memoria de la quinta asamblea de Radios Comunitarias*. AMARC 5, Oaxtepec, Morelos/Montreal, 1992.
- RIGGINS, Stephen Harold. *Ethnic Minority Media: An International Perspective*. Sage, Newbury Park, CA, 1992.
- RODRÍGUEZ, Clemencia. *Fissures in the Mediascape: An International Study of Citizens' Media*. Hampton Press, Cresskill, NJ, 2001.
- ROMO, Cristina. *La otra radio: voces débiles, voces de esperanza*. Fundación Manuel Buendía, México, 1990.
- VALENZUELA, Eduardo. "Nuevas voces", en Bruce Girard (ed.). *Radioapasionados*. CIESPAL, Quito, 1992.
- VARGAS, Lucila. *Social Uses and Radio Practices: The Use of Participatory Radio by Ethnic Minorities in Mexico*. Westview Press, Boulder, CO, 1995.
- VICTORIA, Carlos San Juan. "¿Y si regresan los pueblos? Problemas y perspectivas de la reconstitución", *México Indígena*. Nueva época, vol. 1, núm. 2, 2002.
- VILLANUEVA, Ernesto. *Derecho mexicano de la información*. Oxford University Press, México, 2000.

¿NI INDÍGENA NI COMUNITARIA? LA RADIO INDIGENISTA EN TIEMPOS NEOINDIGENISTAS

*Antoni Castells i Talens**

Entre 1979 y 2000, el Estado instaló en México 21 radiodifusoras en algunas de las zonas más marginadas del país. Las radios transmitían en lenguas indígenas y constituían la principal herramienta de difusión cultural del Instituto Nacional Indigenista (INI).¹ La historia de esas radios es compleja y ha sido documentada por varios autores,² pero en general se ven marcadas por una programación no comercial que les permite arraigar entre las audiencias, que escuchan por primera vez su lengua en un medio de comunicación masiva. Al mismo tiempo, formar parte de un Estado que ha intentado la asimilación de los pueblos indígenas les ha valido críticas, a veces

* Universidad Veracruzana

¹ Una versión de este capítulo fue publicado en *Comunicación y Sociedad*. Universidad de Guadalajara, núm 15, nueva época (ene-jun), 2011, pp. 123-142.

² Ver, por ejemplo, Roberto Perea de la Cabada, “El INI y las radios indigenistas”, *IV Encuentro Nacional CONEICC I*, pp. 119-129; Lucila Vargas, *Social Uses and Radio Practices: The Use of Participatory Radio by Ethnic Minorities in Mexico*; Lourdes Marisol Chan Concha, La radio indígena en el marco de la política indigenista, tesis; Inés Cornejo Portugal, *La radio indigenista en México: las voces del Mayab*; Antoni Castells-Talens, The Negotiation of Indigenist Radio Policy in Mexico, tesis; y José Manuel Ramos Rodríguez, Ecos de “La Voz de la Montaña”: la radio como factor de cohesión y fortalecimiento cultural de los pueblos indígenas, tesis.

justificadas y a veces basadas en prejuicios y tópicos que poco tienen que ver con la realidad de las difusoras.

Estas radios, que difieren tanto de las radiodifusoras comerciales como de las radios públicas (frecuentemente controladas por el poder político), cuentan con varias características propias que las destacan:

Un perfil en común. En 1979, el INI instaló una radio en Guerrero. Tres años después, en 1982, le siguieron otras en Oaxaca, Michoacán, Chihuahua, Yucatán y Tabasco. Ya a finales de los 80 y hasta el año 2000 el gobierno federal instaló más y más radios hasta llegar a las 21 difusoras AM (una de las cuales fue cerrada) y cuatro FM de baja potencia, distribuidas en los estados con mayor población indígena del país. Hoy las radios forman una red, el Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas (SRCI). Cada radio indigenista es un caso único, pero la organización de cada una de ellas, su programación y las teorías que alimentan su operación cotidiana han alcanzado una relativa homogeneización.

Las radios no son comerciales. Todo el dinero y los recursos provienen de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), lo cual les garantiza independencia de intereses comerciales y de las presiones de caciques y políticos locales, como mínimo en teoría. A la práctica, los actores locales son una parte importante de la negociación de las políticas de cada radio.³

Transmiten en lenguas indígenas y en español. Algunas radios dividen la programación entre diferentes lenguas indígenas y en español, en otras domina el español y en algunas se intenta usar el español solo en casos de absoluta necesidad, como cuando un invitado a un programa no entiende la lengua

³ Antoni Castells-Talens, *op. cit.*

indígena. En cualquier caso, cuando las lenguas indígenas aparecen en antena, lo hacen con normalidad y sin folclore, tanto para hablar de tradición y cultura como para hablar de deportes y de política internacional.

Se inspiran en medios comunitarios en sus funciones. Desde su nacimiento, estas radios toman a los medios comunitarios como modelo. Hasta principios de los 90, tuvieron una estrecha relación con la Asociación Mundial de Radios Comunitarias (AMARC), sus programas intentan ser útiles para la comunidad, su ámbito de acción es local y animan a la participación comunitaria en la toma de decisiones.

Cuentan con gran popularidad. En las comunidades en donde operan, estas radios han llegado a ser partes importantes de la vida de quienes las escuchan. Las radios sirven de enlace interpersonal para mandar avisos, la gente acude a ellas cuando tiene problemas de salud o legales, los migrantes las escuchan por internet y mandan mensajes a los familiares que se quedaron en el pueblo y, como muestra Ramos, han conseguido una importante presencia simbólica en la vida comunitaria.⁴

Este capítulo presenta y analiza la transformación del indigenismo desde la caída del Partido Revolucionario Institucional (PRI) en el año 2000 y pone a discusión dos postulados que han hecho fortuna entre investigadores, trabajadores de radios indigenistas, gente de medios comunitarios y activistas indígenas: 1) que las radios de la CDI no son indígenas, y 2) que no son comunitarias. Este trabajo cuestiona la validez de ambas afirmaciones.

⁴ José Manuel Ramos Rodríguez, *op. cit.*

Postindigenismo, neoindigenismo

A principios del siglo XXI, la administración de Vicente Fox certificó la defunción del indigenismo y borró la palabra *indigenista* del vocabulario de las políticas públicas. La traducción administrativa de este cambio significó la desaparición, en 2003, del Instituto Nacional Indigenista, creado en 1948 por decreto presidencial, y su substitución por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI).⁵ Crear el postindigenismo y adaptarlo al proyecto de la administración de Fox ayudaba, además, a darle al gobierno una imagen de sensibilidad multicultural. El estado neoliberal se representaba a sí mismo redimido de los vicios del pasado. Pasaba, en palabras de Analisa Taylor, de “la aculturación planeada” a tener “un aura de tolerancia multicultural”.⁶

Para Vicente Fox, el tema indígena había sido clave desde la campaña electoral. Las demandas de autonomía les habían conferido a los pueblos indígenas un lugar preeminente en la agenda de la política nacional y el “presidente del cambio” no estaba dispuesto a quedarse atrás. Uno de los problemas que más interesaban a la opinión pública tanto mexicana como internacional (y que, tal vez, interesaban menos al candidato Fox), era el conflicto de Chiapas. Fox prometió solucionar el problema “en quince minutos”, siempre y cuando, eso sí, los zapatistas quisieran hablar con él.⁷ Ya más en serio, prometió servicios públicos

⁵ Esta sección se basa en gran parte en datos presentados en el artículo “Radio, lenguas y gobierno: políticas neoindigenistas y multiculturalismo en México”, publicado por el autor en la *Revista Iberoamericana de Comunicación*.

⁶ Analisa Taylor, “The Ends of ‘Indigenismo’ in Mexico”, en *Journal of Latin American Cultural Studies*, p. 77.

⁷ V. Sanz, “Candidatos dan prioridad economía, educación y conflicto Chiapas”, *Efe*.

integrales a las 17 000 comunidades chiapanecas, incluyendo agua potable, servicio eléctrico, drenaje, carreteras, centros de salud, escuelas e incluso servicio de internet.⁸ En definitiva, el candidato Fox proponía catapultar a Chiapas al primer mundo.

Poco después de ganar las elecciones de julio de 2000, su política hacia Chiapas estuvo llena de golpes de efecto. Se comprometió no solo a retirar el ejército de la zona de conflicto, sino que hasta le puso fecha a la operación: el 1 de diciembre, primer día de su mandato.⁹ También afirmó que se reuniría con el subcomandante Marcos y que haría avanzar en el Congreso los Acuerdos de San Andrés a los que se comprometieron en 1995 el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y una comisión parlamentaria. En otra decisión espectacular, Vicente Fox se reunió con la líder indígena de más proyección internacional, la Premio Nobel de la Paz (y exguerrillera maya quiché) Rigoberta Menchú, para pedirle que colaborara en su gobierno.¹⁰ Semanas más tarde, en una visita relámpago a Nueva York, se reunió con el secretario general de las Naciones Unidas, Kofi Annan. En la ONU, el presidente electo le reiteró a Annan su voluntad de reanudar el diálogo para solucionar el conflicto de Chiapas.¹¹

En el indigenismo oficial, la nueva administración también proponía cambios. En una sesión extraordinaria del consejo directivo del Instituto Nacional Indigenista en Los Pinos, Fox cuestionaba la eficacia del indigenismo del siglo XX:

⁸ "Fox ofrece internet a indígenas de Chiapas", *Efe*, 27 de junio de 2000.

⁹ Jorge Rivera, "El presidente electo mexicano se compromete a facilitar la entrada de inversión extranjera", *El País*.

¹⁰ "Menchú cooperará con Fox para mejorar situación de comunidades", *Efe*, 21 de julio de 2000.

¹¹ "Mexican president-elect wants to fight drugs internationally", *Associated Press*, 31 de octubre de 2000.

Sé que los pueblos indígenas se han encontrado por muchos siglos en una situación de dolorosa marginación. Desde 1948, este Instituto [INI] ha venido trabajando para cambiar esa condición. Sin embargo, no ha sido revertida, tal parece que las cosas continúan igual.¹²

Los problemas que el presidente de la República le vio al indigenismo en esa reunión eran similares a los que los críticos al indigenismo identificaban desde la academia o el activismo político. Había que “dejar atrás el paternalismo, dejar atrás el asistencialismo y la manipulación”.¹³

Declarar el *postindigenismo* parecía una buena idea. Contra el indigenismo arremetían la derecha y la izquierda. El zapatismo lo criticaba porque la fórmula parecía agotada y porque después de tantos años de paternalismo, el discurso autonomista surgido del conflicto de Chiapas le quitaba al INI la exclusividad de presentarse como defensor de los pueblos indígenas.¹⁴ La derecha lo acusaba de perpetuar las diferencias culturales en lugar de buscar la integración económica de los indígenas.¹⁵ Al indigenismo también lo criticaban los antropólogos, los perio-

¹² Presidencia de la República, Segunda Reunión Extraordinaria del 2001 del Consejo Directivo del INI, versión estenográfica del discurso de Vicente Fox Quesada.

¹³ *Idem.*

¹⁴ En la década de los 90, el discurso indigenista había evolucionado. Antes del levantamiento zapatista, el INI ya había abandonado el discurso castellanizador y asimilador que había usado durante gran parte del siglo XX y manejaba conceptos como “libre desarrollo de los pueblos indígenas” o, en el caso de las radios, “transferencia de los medios a las comunidades indígenas”. Las políticas no siempre reflejaban este discurso autodeterminista, pero era innegable que los fundamentos de la teoría indigenista no eran los de sus inicios.

¹⁵ Ver, por ejemplo, Luis Pazos, *Los vividores del Estado: herencia del PRI, reto de Fox.*

distas, los defensores de derechos humanos, los colectivos indígenas y muchos de los propios trabajadores indigenistas. El problema es que para plantear el postindigenismo hacía falta una visión innovadora y el gobierno, después de los golpes de efecto iniciales, no parecía tenerla. El postindigenismo se presentaba como una reacción, no como una nueva propuesta.

En el libro *El Estado y los indígenas en tiempos del PAN: neoindigenismo, legalidad e identidad*, una docena de investigadores de universidades, asociaciones civiles y de la misma CDI intentaron analizar los retos de esta falta de proyecto.¹⁶

En el rediseño de las políticas gubernamentales del foxismo, la relación entre el Estado y los pueblos indígenas presentaba una paradoja. El Estado necesitaba modernizar su relación con los pueblos indígenas para sustituir el sistema corporativista que regía México desde la Revolución. Esta modernización implicaba tratar a los indígenas como sujetos libres en un sentido integracionista y de reestructuración económica, es decir, libres para vender sus tierras o su mano de obra. La paradoja surgía porque, al mismo tiempo que intentaba integrar, el Estado usaba un discurso multiculturalista descentralizador para fragmentar los centros de poder regional y apaciguar las demandas de autonomía indígena. Las tendencias integracionistas características de la reestructuración económica chocaban, pues, con el discurso multiculturalista necesario para la descentralización del poder.¹⁷

Esta descentralización, además, seguía una tendencia global. No solo México, sino varios países de América Latina implementaban e implementan políticas de municipalización y participación local que se pueden interpretar como un intento

¹⁶ Rosalva Aída Hernández *et al.* (coords.), *El Estado y los indígenas en tiempos del PAN: neoindigenismo, legalidad e identidad*.

¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

del Estado por controlar los procesos locales, arrebatándolos del control regional.¹⁸ El discurso del Estado para fomentar la descentralización, sin embargo, no es tan innovador como podría parecer. Por el contrario, muestra un enfoque desarrollista y modernizador que en poco difiere de las políticas indigenistas implementadas desde la década de los 50.¹⁹

Resulta reveladora, por ejemplo, la idea de las supuestas aspiraciones indígenas que el candidato Fox expresó poco antes de ser presidente, cuando en campaña electoral afirmó: “en el fondo, todos los indígenas lo que quieren es tener un vochito, su tele y un changarro que les permita vivir a ellos y a sus familias”.²⁰ La frase parece una copia actualizada de la que medio siglo antes había pronunciado Miguel Alemán cuando aseguró que todos los mexicanos deberían tener “un Cadillac, un puro y un boleto para los toros”.²¹ El Cadillac de Alemán se convierte en un vocho, opción más realista para Fox, pero en ambos casos la aspiración popular a tener un automóvil simboliza la modernidad y el bienestar económico, un bienestar que aporta tiempo y dinero para el ocio (antes un puro y un boleto para los toros, ahora la televisión). Al sueño indígena, la versión de Fox le añade un componente empresarial simbolizado por el changarro que les permitirá la sustentabilidad económica.

Las políticas neoindigenistas del siglo XXI también se han visto influidas por las políticas globales dictadas por agencias multilaterales. Como ilustra Nahmad, organismos como el

¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ Natividad Gutiérrez Chong, “Mercadotecnia en el ‘indigenismo’ de Vicente Fox”, en Rosalva Aída Hernández *et al.* (coords.), *El Estado y los indígenas en tiempos del PAN: neoindigenismo, legalidad e identidad*, p. 27.

²¹ Enrique Krauze, *La presidencia imperial: ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, p. 100.

Banco Mundial, el Banco Interamericano de Desarrollo o la Organización Internacional del Trabajo han creado programas para acabar con la desigualdad y la injusticia de los pueblos indígenas, pero estos proyectos, a pesar de su discurso multicultural, prescinden de la autonomía y de la autodeterminación indígenas y no han logrado cambios estructurales.²² Además, el mismo discurso multicultural de los organismos mundiales es reinterpretado y desvirtuado en México. Así, los préstamos internacionales llegan a destino filtrados por organismos gubernamentales mexicanos que a menudo incumplen las normas de implementación y siguen políticas verticales y centralizadas como las de los sexenios de Miguel De la Madrid, Carlos Salinas de Gortari y Ernesto Zedillo.²³ En la mayoría de proyectos financiados por los organismos multilaterales y estudiados por Nahmad, la participación indígena fue marginal o nula.

En el caso de la radiodifusión indigenista, el fin del primer sexenio panista, con Xochitl Gálvez de titular de la CDI, dejó claros algunos cambios en el discurso y las metas de las políticas hacia los pueblos indígenas. Al multiculturalismo recogido por la Constitución, se le agregó el concepto de *interculturalidad*, una idea que la CDI resume con una metáfora en sus objetivos explícitos: las radios “se han convertido en un puente de comunicación entre el mundo indígena y el no indígena”.²⁴ Los objetivos generales de las radios detallan la función de este puente. Las difusoras deben “promover y difundir el conocimiento de las culturas indígenas entre la población no indi-

²² Salomón Nahmad, “Los acuerdos y los compromisos rotos y no cumplidos con los pueblos indígenas de México”, en Rosalva Aída Hernández *et al.* (coords.), *El Estado y los indígenas en tiempos del PAN: neoindigenismo, legalidad e identidad*, p. 83.

²³ *Ibid.*, pp. 84-85.

²⁴ CDI, *Políticas Institucionales de Comunicación*.

gena en una campaña permanente de respeto a la diversidad cultural”.²⁵

A pesar del nuevo enfoque intercultural, en las radios del neindigenismo siguen vigentes la mayoría de objetivos explícitos surgidos de los años 90, como contribuir al libre desarrollo de los pueblos indígenas. Es más, la misma CDI reconoce que las difusoras están tan implantadas que es difícil que se vean afectadas por las políticas implementadas desde arriba:

Es importante señalar que en los más de 26 años de radiodifusión indigenista, ésta se ha ido consolidando como un modelo de comunicación único en su tipo. Su arraigo en las comunidades le ha dado un perfil propio que difícilmente puede variar en forma sustancial debido a los cambios que pudieran darse en las políticas indigenistas. Por ello, la CDI ha respetado los principios fundamentales de este proyecto que, en resumen, apuntan hacia la construcción de una nueva relación entre los pueblos indígenas, el Estado y la sociedad nacional; la participación de los pueblos en los medios de comunicación; el fortalecimiento de las culturas y sus procesos a través de la conservación de sus manifestaciones artísticas y de su memoria histórica; coadyuvar al desarrollo de los pueblos indígenas y pugnar por mejorar sus condiciones de vida.²⁶

La CDI afirma que ha respetado el viejo modelo de radiodifusión. Sin embargo, a pesar de afirmar que todo sigue igual, la interculturalidad que propone supone un cambio que merece consideración. Al público meta tradicional de esas radios (las comunidades que hablan una lengua indígena) se le agrega ahora de manera implícita un público mestizo y castellanoparlante.

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

Las radios, como puente, tienen por objetivo transmitir tanto para los indígenas como para los no indígenas. Ahí radica una de las principales innovaciones del neindigenismo.

Ni a las organizaciones de base indígenas ni al gobierno les ha gustado nunca decir que las radios eran indígenas, sino que eran indigenistas. A los primeros porque no le querían dar “legitimidad indígena” a unas radios que le pertenecen al gobierno federal. A los segundos, porque querían dejar claro quiénes eran los dueños para no dejar de serlo. El neindigenismo trata a las radios de interculturales, lo cual parece que las hace todavía menos indígenas, puesto que también están destinadas a oyentes mestizos. Por otro lado, ni unos ni otros parecen querer tratar estas radios de comunitarias por razones parecidas a las mencionadas para el término “indígena”. Las organizaciones indígenas no quieren que el concepto de “radio comunitaria” se aplique a una radio de estructura vertical y controlada por el Estado. El gobierno tampoco quiere que sus radios reciban la etiqueta “comunitaria”, no se vaya a plantear que, como tal, la gestión tenga que ser asamblearia y la propiedad, comunitaria. Así, pues, el neindigenismo se siente cómodo con las “no etiquetas” de estas radios: ni indígenas ni comunitarias. Las dos siguientes secciones analizan con más profundidad estos postulados y cuestionan su pertinencia.

¿Radios indigenistas, no indígenas?

La primera etiqueta a evitar ha sido la de “indígena”. El argumento es aparentemente sencillo: como las radios le pertenecen al Estado y no a las comunidades indígenas, no son indígenas. Además, en muchas, los directores no son indígenas, aunque esto ha cambiado. Durante el sexenio de Vicente Fox, el INI/CDI comenzó un esfuerzo consciente para revertir la situación y

colocar a directores indígenas en las radios (si bien es cierto que el poder de decisión de asignar al director o directora seguía en manos de las oficinas centrales en el Distrito Federal).

El enunciado de que las radios son indigenistas, no indígenas, le conviene a la ola de radios comunitarias indígenas que ha surgido con fuerza en estados como Oaxaca y Guerrero, a menudo sin permiso, y que así se otorgan la legitimidad para decir que ellas sí son indígenas. La idea también le convino en su momento al EZLN que, entre sus reivindicaciones, pedía que las radios indigenistas se convirtieran en indígenas transfiriéndolas a las comunidades.²⁷ Pero la diferenciación entre radios indígenas e indigenistas también ha sido usada por el INI primero y por la CDI después. Al Estado le conviene ser el primero en dejar claro que estas radios le pertenecen.

La sustitución del INI por la CDI en 2003 significó el entierro de palabras como “indigenista” o “indigenismo”. Los “Centros Coordinadores Indigenistas” se convirtieron en “Centros Coordinadores de Desarrollo Indígena”. La segunda I de INI era *indigenista*. La I de CDI es *indígena*. En 2010, el único lugar encontrado en la página web de la CDI en donde sobrevivía la palabra *indigenista* era en la radiodifusión, con el Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas. Es muy probable que esta coincidencia se deba al susto que los zapatistas y los legisladores de la Cocopa le dieron al Estado cuando en los Acuerdos de San Andrés incluyeron transferir las radios indigenistas a las comunidades que las pidieran.

Tres preguntas ayudan a reforzar la idea de que estas radios no son indígenas: ¿De quién son las radios? De la CDI. ¿Quién les otorga el 100% de los presupuestos? La CDI. ¿Quién decide las políticas de las radios? Esta respuesta es un poco más com-

²⁷ Ejército Zapatista de Liberación Nacional, *EZLN: documentos y comunicados*.

pleja. En la política diaria de las radios participa un entramado de actores sociales que negocian día a día,²⁸ pero la capacidad de aprobar acciones o prohibirlas corresponde en última instancia a la CDI. Las radios son, pues, de la CDI: le pertenecen en un sentido material y legal. Es en ese sentido que son medios indigenistas. Pero decir que la radiodifusión “es indigenista, no indígena” esconde otra realidad menos aparente en términos políticos o administrativos, pero mucho más tangible en términos de usos sociales.

Para ilustrar este punto, puede servir una de las 24 radios de la CDI, Radio XENKA, “La Voz del Gran Pueblo”, de Felipe Carrillo Puerto, Quintana Roo. La radio transmite en maya. La directora es maya, los locutores y las locutoras son mayas, los programas que transmite la radio son hechos en la península de Yucatán y tratan temas de salud, derechos, mujeres o historia maya desde una perspectiva local. Los mayas usan la radio para comunicarse mediante avisos y a través de ella se dedican canciones, poemas e historias. Esta radio es el principal medio de comunicación para los mayas de esa zona de Quintana Roo y sus prácticas cotidianas de operación son también mayas. En el día a día, sobre todo para las personas que la escuchan, la radio es maya. Es innegable que la radio es indigenista, pero es hora de revisar la dicotomía indigenista/indígena. En el caso de muchas radios indigenistas, no queda claro que no sean indígenas.

²⁸ Entre los participantes en las negociaciones figuran actores locales (como caciques y políticos, la Iglesia, activistas sociales y autoridades tradicionales indígenas), actores estatales (como el gobernador, la policía del Estado, la delegación estatal de la CDI y organizaciones no gubernamentales) y actores nacionales (como las secretarías del gobierno federal, legisladores, académicos y organizaciones como el EZLN). Para un estudio detallado de estas negociaciones, ver Antoni Castells-Talens, *The Negotiation of Indigenist Radio Policy in Mexico*, tesis.

En la península de Yucatán, además, las radios indigenistas están teniendo un papel importante en el fomento de una concepción propia de la historia, a menudo cuestionando incluso el discurso del nacionalismo oficial. La iconografía de las radios XEPET (Yucatán), XENKA (Quintana Roo) y XEXPUJ (Campeche) está reestableciendo un vínculo entre los mayas del presente y los mayas prehispánicos, otorgándole al pueblo maya un papel en la historia que el nacionalismo mexicano le había arrebatado.²⁹ Los radialistas mayas de XEPET y XENKA también muestran una concepción de la identidad y de la historia alejada de la historia del nacionalismo oficial que les otorga, junto con intelectuales y creadores culturales, un papel importante en el movimiento de renacimiento cultural maya.³⁰ En Guerrero, Radio XEZV ha contribuido también a la cohesión social y a consolidar una identidad diferenciada.³¹ La cercanía entre las radios y las poblaciones es latente en casi todos los casos hasta el punto que algunas encuestas han mostrado que la mayoría de los oyentes desconocen que las radios les pertenecen al gobierno federal.³²

Ante esta situación y a pesar de la pertenencia de las radios a la CDI, afirmar que las radios no son indígenas es limitar la definición del “ser indígena” a aspectos administrativos y legales. Ciertamente, estos aspectos son indispensables para

²⁹ Antoni Castells-Talens, “Mexican Nostalgia, Maya Identity: The Reinvention of Iconographic Nationalism in Indigenous-Language Radio”, en *Journal of Global Mass Communication*.

³⁰ Antoni Castells-Talens, *Indigenous Revivalism and Indigenous Media in Mexico: Perceptions about Charismatic Leaders among Maya Radio Professionals*, ponencia.

³¹ José Manuel Ramos Rodríguez, *op. cit.*

³² Inés Cornejo Portugal, Estudio sobre la recepción de la audiencia de la radiodifusora cultural indigenista “La voz de los mayas” (XEPET), trabajo inédito.

que las radios sigan operando y contribuyen a que las radios a veces se autocensuren y estén controladas. Sin embargo, basarse en solo estos aspectos para determinar si un medio es indígena equivale a infravalorar las estrategias indígenas de resistencia. En muchos aspectos, los pueblos indígenas han usado estas radios como herramientas para defender sus intereses, a pesar de ser propiedad del INI o de la CDI. Las radios son indígenas porque aunque el Estado las use en beneficio propio, las comunidades indígenas hacen lo mismo.

¿Radios no comunitarias?

La segunda etiqueta a evitar ha sido la de “comunitaria”. Así, en 2004, Marcela Acle, funcionaria de la CDI, reiteraba que las radios indigenistas debían estar separadas de la AMARC por ser públicas y no comunitarias: “no nos definimos como radios comunitarias pues consideramos que tenemos diferencias importantes respecto a ellas”.³³ Por su lado, a la radiodifusión comunitaria tampoco le interesa caminar al lado de unas radios que le pertenecen al mismo Estado que reprime con frecuencia a los medios comunitarios. El Estado, además, ha controlado y censurado las radios indigenistas y las ha intentado usar a su favor.³⁴

A pesar de la legitimidad de los puntos de vista de la CDI y de los radiodialistas comunitarios, la “no etiquetación” de las radios indigenistas como comunitarias merece también ser cuestionada. Uno de los avances de la investigación en medios comunitarios en los últimos 10 años ha sido huir de clasificacio-

³³ Aleida Calleja y Beatriz Solís, *Con permiso: la radio comunitaria en México*, p. 114.

³⁴ Antoni Castells-Talens, *The Negotiation of Indigenist Radio Policy in Mexico*.

nes rígidas y de dualismos: dominante/alternativo, horizontal/vertical, comunitario/comercial. Los trabajos de Clemencia Rodríguez, Robert Huesca y Brenda Dervin, Stephen Riggins, John Downing o Alfonso Gumucio Dagron advierten de los peligros de la rigidez en las categorizaciones que tanto se usan en las ciencias sociales.³⁵ Incluso AMARC, la Asociación Mundial de Radios Comunitarias, refleja la maleabilidad de estas definiciones cuando intenta definir a la radio comunitaria y lo hace mediante 1 400 palabras de una serie de radialistas de África, Filipinas, América Latina, Francia, India y Canadá.³⁶

De hecho, si los requisitos para encajar en la definición de *radio comunitaria* se vuelven demasiado rígidos (que sea asamblearia, colectiva, con programas de contenido social, con ingresos 100% independientes de cualquier institución pública o comercial, en armonía con las tradiciones locales, democrática radical, en concordancia con los derechos humanos y horizontal, por ejemplo), entonces en el mundo no existe casi ninguna radio comunitaria. El modelo perfecto de comunicación participativa no existe, escribe Alfonso Gumucio Dagron.³⁷

Una voluntaria de la radio comunitaria más antigua de México, Radio Teocelo, me comentaba en 2009 que muchos oyentes (“la comunidad”) les piden música del estilo de Televisa, el mayor imperio mediático del país. Si la radio no les hace caso e ignora las peticiones, no es comunitaria en un

³⁵ Clemencia Rodríguez, *Fissures in the Mediascape: An International Study of Citizens' Media*; Robert Huesca y Brenda Dervin, “Theory and Practice in Latin American Alternative Communication Research”, en *Journal of Communication*; Stephen H. Riggins (ed.), *Ethnic Minority Media: An International Perspective*; John Downing, *Radical Media: Rebellious Communication and Social Movements*; y Alfonso Gumucio Dagron, *Call Me Impure: Myths and Paradigms of Participatory Communication*, ponencia.

³⁶ AMARC, “¿Qué es una radio comunitaria?”

³⁷ Alfonso Gumucio Dagron, *op. cit.*

sentido estricto porque no escucha a la comunidad en la que opera. Y si les hace caso, tampoco es comunitaria porque está cayendo en el juego de promover la música comercial y apoyando a un sistema en el que una radio comunitaria no debe crear. Este dilema, fácil de entender y cotidiano, ilustra la dificultad de concebir el trabajo comunitario como una actividad pura, sin contradicciones ni contaminaciones ideológicas.

La radio indigenista nació en el México del siglo XX, un país en el que el Estado estaba involucrado en lo popular: lo proponía, lo organizaba, lo subvencionaba, lo promovía y, claro está, lo cooptaba y controlaba. Con este origen, parece un error el hecho de equiparar las radios indigenistas a medios comunitarios, como Radio Teocelo, que en México han tenido que luchar y aguantar presiones políticas para mantener su independencia frente al poder. Lo comunitario nace desde abajo y las radios indigenistas se crean desde arriba. Lo comunitario aspira a la gestión horizontal y participativa y las radios indigenistas tienen organigramas verticales y ninguna intención de transformarlos.

Pero como en el argumento de lo indígena, las prácticas cotidianas de las radios no muestran una línea tan clara y nítida. La radiodifusión indigenista tiene características comunitarias. Ya en el documento base de la primera radio indigenista, a finales de los 70, pensadores de las prácticas comunitarias como Mario Kaplun, Paolo Freire o Emile McAnany aparecen explícitamente como referentes teóricos del proyecto.³⁸

En un estudio de Radio XEZV, “La Voz de la Montaña”, en Guerrero, José Manuel Ramos explica cómo la colaboración de la radio con asociaciones civiles y populares ha creado cohe-

³⁸ Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos-Comisión del Río Balsas, Anteproyecto para la instalación de una radio difusora en Tlapa, Guerrero.

sión social en la zona y cómo la radio ha fortalecido el sentido de identidad y extendido el significado de comunidad.³⁹ La radio también ha jugado un papel en la autorepresentación de los pueblos indígenas, demuestra Ramos, y ha visibilizado al mundo indígena. El trabajo de Ramos muestra a una radio operada desde la comunidad y en sintonía con la comunidad. “La Voz de la Montaña” se ha ganado un lugar simbólico importante en la vida de la comunidad, incluso entre aquellos que no la escuchan: acompaña a los migrantes durante su travesía a Estados Unidos y llega a zonas de la Montaña en donde tampoco llegan las ondas radiofónicas. Las comunidades indígenas han participado en las radios. No la han gestionado, es cierto, pero le han dado usos que funcionan para ellos y el estudio de Ramos sugiere que el impacto de las radios en la comunidad es mayor que el de muchas radios comunitarias.

Las radios también han buscado la participación organizada, en algunos casos con mayor éxito que en otros, pero los consejos consultivos y los sistemas permanentes de consulta han permitido, en algunas épocas, una gran conexión entre los medios indigenistas y las organizaciones de base.

Para muchos, la etiqueta *comunitaria* es inimaginable para una radio creada y gestionada por el Estado, que la rechaza, pero no siempre fue así. La radiodifusión indigenista estuvo a la vanguardia de la comunicación comunitaria en México. En 1992, las radios del INI eran miembros de la AMARC y el propio Instituto fue coorganizador de la asamblea general mundial de la Asociación.

Como dice Gumucio Dagron, “llámenme impuro”.⁴⁰ Muchas de las radios latinoamericanas que se autodenominan

³⁹ José Manuel Ramos Rodríguez, *op. cit.*

⁴⁰ Alfonso Gumucio Dagron, *op. cit.*

comunitarias no tienen una cercanía tan estrecha con sus comunidades como la que tienen la mayoría de las radios indigenistas en México. En una investigación reciente, unos jóvenes de un periódico comunitario de Oaxaca me comentaban que en la comunidad les decían que “estaban locos” por algunos contenidos del periódico y los jóvenes periodistas comunitarios se sentían incomprendidos y alegaban que la comunidad no les entendía ni apoyaba. Las radios indigenistas, en cambio, pertenecen al gobierno federal (que históricamente no ha sido un aliado de los pueblos indígenas) pero cuentan con el respeto y la confianza de las comunidades. Si la teoría impide claramente que las radios indigenistas sean vistas como comunitarias, la práctica hace que esta afirmación no pueda ser tan rotunda por un mínimo de dos razones: porque el concepto de “comunitario” tiene que ser maleable para ser útil y porque estas radios a menudo están más cerca de los intereses comunitarios que de los intereses de Estado.

Discusión

Las radios del Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas (SRCI) se presentan como radios públicas e indigenistas, pero en ningún caso como indígenas ni comunitarias. El neoindigenismo y sus decisiones han acrecentado esta identificación. Los dos primeros sexenios del Partido Acción Nacional no han cambiado en esencia la práctica de esas radios. Hace falta más investigación para ver cómo las políticas de austeridad y control del gasto público han afectado a los presupuestos de las difusoras, pero el perfil de las radios, como reconoce la misma CDI, no se puede modificar debido a su arraigo en las comunidades. Al añadir el concepto de interculturalidad en la teoría de la CDI, las radios se hacen un poco menos indígenas.

¿Qué significa la interculturalidad para estas radios? De entrada, que las radios del SRCI deben ejercer de puente entre indígenas y mestizos, pero al apostar por la interculturalidad, el Estado no juega sus cartas de manera limpia. La interculturalidad, el puente armonizador, se aplica a las radios del SRCI, pensadas en su origen para poblaciones indígenas. No se aplica, sin embargo, a las radiodifusoras ni a televisoras públicas ni privadas, en donde la presencia de las lenguas indígenas es nula o testimonial. Sucede algo parecido en la educación, en donde el Estado promueve las bonanzas de la interculturalidad y el bilingüismo para las escuelas en zonas indígenas, pero jamás en las escuelas de zonas no indígenas. ¿Por qué el bilingüismo y la interculturalidad son tan beneficiosos para los pueblos indígenas pero no son una opción para los centros de educación y los medios de comunicación mestizos? La respuesta la deberían proporcionar las instituciones del Estado, pero mientras estos conceptos se sigan aplicando solo a los pueblos indígenas y no al resto de la población, es difícil interpretar interculturalidad y bilingüismo como poco más que mecanismos de asimilación y castellanización disfrazados de políticas multiculturales. A pesar de este cambio en la retórica del Estado hacia los pueblos indígenas, las radios se siguen usando para crear comunidad y para difundir las lenguas minorizadas.

En la práctica, sin embargo, hace falta más investigación para determinar en qué medida la interculturalidad se está implementando en el SRCI. Hasta la fecha, las radios se han comportado como medios indígenas. Los intentos de usar a las difusoras como herramientas de castellanización no han prosperado y aunque las radios sean indigenistas en términos administrativos y legales, sus prácticas cotidianas las convierten también en indígenas.

En cuanto a los aspectos comunitarios de la radiodifusión indigenista, la interculturalidad que propone el neoin-

digenismo se puede interpretar como un intento de abrir la comunidad a la participación mestiza y conseguir que los no indígenas se interesen por los temas indígenas. La teoría intercultural neoindigenista parece presuponer que si las radios de la CDI transmiten en español, las audiencias mestizas aprenderán a valorar a las culturas indígenas. También en este aspecto es necesaria más investigación para descubrir en qué medida que las radios indigenistas transmitan en español acerca las culturas indígenas a las poblaciones mestizas. Podría suceder lo contrario, que al abrir las radios a los mestizos, se apoderen de ella y en lugar de ampliar la comunidad indígena se sustituya por la mestiza. También hace falta investigar en qué medida las poblaciones mestizas se acercarán a una radio considerada indígena por la comunidad, o si sería mejor que este acercamiento a lo indígena se produjera desde un medio que ya transmita, opere y piense en español.

Otra característica del neoindigenismo que podría influir en quitarle lo comunitario a la radiodifusión de la CDI son sus programas de descentralización, entendidos como intentos de crear sujetos libres en el sentido económico. La individualización de los proyectos y el menosprecio por los modelos comunitarios se podría estar manifestando en los programas de video indigenista.⁴¹ La CDI también está cortando los recursos que se destinan a las fiestas de aniversario, que son una de las máximas expresiones comunitarias de las radios indigenistas. De nuevo, hace falta más investigación para ver cómo lo comunitario está siendo afectado por las políticas neoindigenistas, pero por el momento es necesario cuestionar el uso de dos conceptos que han sido solemnizados hasta rozar la sacraliza-

⁴¹ José Manuel Ramos y Antoni Castells-Talens, "The Training of Indigenous Videomakers by the Mexican State: Negotiation, Politics and Media", en *Post Script: Essays in Film and the Humanities*.

ción: “lo indígena” y “lo comunitario”. Las etiquetas, que tanto gustan a académicos y a funcionarios (quienes tienen más en común de lo que ninguno de los dos está dispuesto a reconocer), han hecho que se adopten automatismos como decir que la radiodifusión indigenista no es indígena ni comunitaria. Y después de analizar estas etiquetas y la operación de los radios, ha llegado el momento de preguntarse ¿ni indígena ni comunitaria?

Bibliografía

- AMARC. “¿Qué es una radio comunitaria?” http://www.amarc.org/index.php?p=Que_es_una_Radio_Comunitaria&l=ES, s/f.
- CALLEJA, Aleida y Beatriz Solís. *Con permiso: la radio comunitaria en México*. Fundación Friedrich Ebert-México, México, 2005.
- CASTELLS-TALENS, Antoni. *The Negotiation of Indigenist Radio Policy in Mexico*. Tesis de doctorado, University of Florida, Gainesville, Florida, 2004.
- . “Radio, lenguas y gobierno: políticas neoindigenistas y multiculturalismo en México”, en *Revista Iberoamericana de Comunicación*. Núm. 11, 2006, pp. 35-52.
- . “Mexican Nostalgia, Maya Identity: The Reinvention of Iconographic Nationalism in Indigenous-Language Radio”, en *Journal of Global Mass Communication*. Vol. 2, núm. 4-5, 2009, pp. 5-23.
- . *Indigenous Revivalism and Indigenous Media in Mexico: Perceptions about Charismatic Leaders among Maya Radio Professionals*. Ponencia presentada en el XX congreso anual de la Association for the Study of Ethnicity and Nationalism (ASEN), Londres, 2010.
- CHAN CONCHA, Lourdes Marisol. *La radio indígena en el marco de la política indigenista*. Tesis de licenciatura, UNAM, México, 2000.

- Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), Cuadro 1. Población total, población indígena y sus características, http://cdi.gob.mx/indicadores/em_cuadro01.pdf, 2006.
- . *Políticas institucionales de comunicación*, http://www.cdi.gob.mx/index.php?id_seccion=1077, 2006.
- CORNEJO PORTUGAL, Inés. Estudio sobre la recepción de la audiencia de la radiodifusora cultural indigenista “La voz de los mayas” (XEPET). Peto, Yucatán, trabajo inédito, 1998.
- . *La radio indigenista en México: las voces del Mayab*. Fundación Manuel Buendía, México, 2002.
- DOWNING, John. *Radical Media: Rebellious Communication and Social Movements*. Sage, Thousand Oaks, California, 2001.
- Ejercito Zapatista de Liberación Nacional. *EZLN: documentos y comunicados*. ERA, México, 1995.
- GUMUCIO DAGRON, Alfonso. Call Me Impure: Myths and Paradigms of Participatory Communication. Ponencia presentada en la preconferencia “Our Media, Not Theirs” de la International Communication Association, <http://www.ourmedianet.org/papers/om2001/Gumucio.om2001.pdf>, 2001.
- GUTIÉRREZ CHONG, Natividad. “Mercadotecnia en el ‘indigenismo’ de Vicente Fox”, en Rosalva Aída Hernández *et al.* (coords.). *El Estado y los indígenas en tiempos del PAN: neoindigenismo, legalidad e identidad*. CIESAS, México, 2004, pp. 27-51.
- HERNÁNDEZ, Rosalva Aída *et al.* (coords.). *El Estado y los indígenas en tiempos del PAN: neoindigenismo, legalidad e identidad*. CIESAS, México, 2004.
- HUESCA, Robert y Brenda Dervin. “Theory and Practice in Latin American Alternative Communication Research”, en *Journal of Communication*. Vol. 44, núm. 4, 1994, pp. 53-73.
- KRAUZE, Enrique. *La presidencia imperial: ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*. Tusquets, México, 1997.
- NAHMAD, Salomón. “Los acuerdos y los compromisos rotos y no cumplidos con los pueblos indígenas de México”, en Rosalva Aída

- Hernández *et al.* (coords.). *El Estado y los indígenas en tiempos del PAN: neoindigenismo, legalidad e identidad*. CIESAS, México, 2004, pp. 81-113.
- PAZOS, Luis. *Los vividores del Estado: herencia del PRI, reto de Fox*. Diana, México, 2002.
- PEREA DE LA CABADA, Roberto. "El INI y las radios indigenistas", *IV Encuentro Nacional CONEICC I*. México, 1986, pp. 119-129.
- Presidencia de la República. Segunda Reunión Extraordinaria del 2001 del Consejo Directivo del INI, versión estenográfica del discurso de Vicente Fox Quesada, <http://fox.presidencia.gob.mx/actividades/discursos/?contenido=662>, 2001.
- RAMOS, José Manuel y Antoni Castells-Talens. "The Training of Indigenous Videomakers by the Mexican State: Negotiation, Politics and Media", en *Post Script: Essays in Film and the Humanities*. Vol. 29, núm. 3 (verano), 2010.
- RAMOS RODRÍGUEZ, José Manuel. Ecos de "La Voz de la Montaña": la radio como factor de cohesión y fortalecimiento cultural de los pueblos indígenas. Tesis de doctorado, UNAM, México, 2005.
- RIGGINS, Stephen H. (ed.). *Ethnic Minority Media: An International Perspective*. Sage, Newbury Park, California, 1992.
- RIVERA, Jorge. "El presidente electo mexicano se compromete a facilitar la entrada de inversión extranjera", *El País*. 8 de septiembre de 2000.
- RODRÍGUEZ, Clemencia. *Fissures in the Mediascape: An International Study of Citizens' Media*. Hampton, Cresskill, NJ, 2001.
- SANZ, V. "Candidatos dan prioridad economía, educación y conflicto Chiapas", *Efe*. 28 de junio de 2000.
- Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos-Comisión del Río Balsas. Anteproyecto para la instalación de una radio difusora en Tlapa, Guerrero. México, 1977.
- TAYLOR, Analisa. "The Ends of 'Indigenismo' in Mexico", en *Journal of Latin American Cultural Studies*. Vol. 14 núm. 1, 2005, pp. 75-86.

VARGAS, Lucila. *Social Uses and Radio Practices: The Use of Participatory Radio by Ethnic Minorities in Mexico*. Westview, Boulder, CO, 1995.

Notas informativas

“Fox ofrece internet a indígenas de Chiapas”. *Efe*, 27 de junio de 2000.

“Menchú cooperará con Fox para mejorar situaciones de comunidades”. *Efe*, 21 de julio de 2000.

“Mexican president-elect wants to fight drugs internationally”. Associated Press, 31 de octubre de 2000.

QUINTA PARTE

Subjetividad, violencia y memoria

SUBJETIVIDAD, VIOLENCIA Y MEMORIA HISTÓRICA A TRAVÉS DE LOS IMPRESOS

*Celia del Palacio M.**

En el presente trabajo,¹ se pretende hacer una reflexión en torno a las diversas formas de violencia a las que han sido sometidas las mujeres en la historia de México, tomando en cuenta algunos de los casos ocurridos durante la guerra de Independencia. El objetivo es contribuir al estudio de la participación de las mujeres en la rebelión y, en general, en la historia de México, en el sentido que señala Dominique Godineau:

El final del siglo XVIII está marcado por rupturas en cascada. Aun sin tener todas el mismo sentido ni la misma importancia, las revoluciones se suceden unas a otras. No basta con decir que las mujeres participaron o no participaron en ellas. Tampoco basta con poner en evidencia el peso del factor masculino-femenino. Es preciso interrogar también a la historia para tratar de descubrir la articulación entre la relación de los sexos y el acontecimiento: ¿cómo da aquélla su configuración al

* Universidad Veracruzana

¹ Algunas partes de la sección histórica de este trabajo fueron presentadas en el VI Encuentro de Historiadores de la Prensa en Iberoamérica, San José de Costa Rica, 17, 18 y 19 de febrero de 2010, con el título de “Seductoras patriotas, las mujeres de la Independencia de México a través de la prensa”. El resumen de la versión actual se presentó en las Primeras Jornadas de Cultura y Comunicación de la Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 8, 9 y 10 de diciembre de 2009.

segundo y cómo, al mismo tiempo, hace este último evolucionar a la primera? ¿Cómo una ruptura institucional, política, social o ideológica repercute en el papel y la representación de sí mismo que cada sexo tiene, o desea tener, en la sociedad?²

En 2010, al cumplirse el bicentenario de la Independencia de México, se rememoró a los grandes héroes de bronce, seguidos de cerca por los análisis de proceso y, en último lugar, a los héroes anónimos. Su participación es, sin duda, fundamental en cualquier movimiento de estas características, y dentro de esa categoría se encuentran las mujeres. Incluso las heroínas, como doña Josefa Ortiz, especie de “madre de la patria” a quien en estos 200 años no habíamos visto de frente,³ permanecen desconocidas en muchos aspectos, cubiertas por su impenetrable capa bronceada que solo permite la loa, pero no el análisis.⁴

² Dominique Godineau, “Hijas de la libertad y ciudadanas revolucionarias”, en Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres*, p. 33.

³ Gracias a Elissa Rashkin tuve conocimiento de una imagen de doña Josefa Ortiz que no es la tradicional de perfil conocida hasta ahora, sino una pintura que la muestra de frente, de unos 30 años de edad, y con los rasgos y la expresión mucho más suaves de lo que hemos visto hasta ahora. Esta imagen se encuentra en el Archivo Histórico de Querétaro, aunque muchos años estuvo en poder de la familia Rivera Riveroll de la ciudad de México. La información y la imagen aparecieron en *El Diario de Xalapa* del 14 de septiembre de 2009, en la página 3B de la sección nacional.

⁴ En 2010 aparecen varias novelas sobre la vida de Josefa Ortiz y Leona Vicario. Sobre la primera, se reedita *Tres golpes de tacón*, de Rebeca Orozco, que apareció originalmente en 2008, y como parte de la serie *Charlas de Café* aparece un relato con el nombre de la heroína, de la autoría de Ángeles González Gamio. Sobre Leona Vicario, se publican las siguientes: *Leona Vicario*, de Eugenio Aguirre (reedición de la obra publicada en 1986); *La insurgente*, de Carlos Pascual; y *Leona*, de Celia del Palacio. También se publican colecciones de relatos sobre mujeres de la Independencia como los siguientes: *Mujeres por la Independencia* de Sebastián Alaniz (seudónimo de Gabriela Orozco, publicado en 2009), que aborda las vidas de Leona

Todos los mexicanos conocemos a doña Josefa Ortiz, corregidora de Querétaro, que con tres golpes de tacón salvó la patria en ciernes. Muchos, a Leona Vicario; y algunos más a Gertrudis Bocanegra, más por la caracterización que hizo de ella la actriz Ofelia Medina o por el árbol de la plaza de Pátzcuaro que recuerda con una placa el lugar de su fusilamiento que por las concesiones que la historia de bronce le ha hecho.

Pero, ¿cuántos de nosotros, más allá de los especialistas, hemos oído hablar siquiera de las mujeres siguientes?⁵

Vicario, Josefa Ortiz, la Güera Rodríguez y Gertrudis Bocanegra; y *Adictas a la insurgencia*, de Celia del Palacio, sobre quince mujeres insurgentes. En recopilaciones sobre mujeres en la historia de México solo figuran Josefa Ortiz (“A sus pies, doña Josefa” de Rebeca Orozco), La Güera Rodríguez (“Olor a almizcle” de Javier Sunderland Guerrero) y Leona Vicario (“Palabra de Leona” de Bertha Balestra), todos en el libro *Las revoltosas*, de Adriana Abdo. Mientras que en el libro *101 mujeres en la historia de México*, de Alina Amozorrutia (2008), solo aparecen Gertrudis Bocanegra, Josefa Ortiz, Leona Vicario y la Güera Rodríguez. Resalto el hecho de que sean narraciones literarias las que han aparecido, mayormente de las mismas cuatro mujeres, mientras que son menos los estudios sobre ellas. Solo apareció una biografía de Leona Vicario: *Leona Vicario, la grandeza de una mujer*, de José Martínez Pichardo. Además de los que se analizarán más adelante, apunto aquí el ensayo de Natividad Gutiérrez Chong, “Tendencias de estudio de nacionalismo y mujeres”, en su libro *Mujeres y nacionalismo en América Latina*, y el ensayo de Rosío Córdova, “Las mujeres en la guerra civil de 1810”, en Juan Ortiz Escamilla (coord.), *Derechos del hombre en México durante la guerra civil de 1810*.

⁵ Existen algunos autores de los que hemos tomado las historias fragmentarias de las mujeres, que se mencionan a continuación: Benjamín Arredondo, “Mujeres de la Independencia”, en *Cabezas de Águila*, http://cabezasdeaguila.blogspot.com/2010/04/mujeres-en-la-independencia-sus_30.html; y *Gendering Latin America Independence: Women's Political Culture and the Textual Construction of Gender 1790-1850*, cuyos resultados se pueden consultar en el sitio: <http://www.genderlatam.org.uk>. También ver José María Miquel i Vergés, *Diccionario de insurgentes*, así como Luis Rubio Siliceo, *Mujeres célebres de la Independencia de México*, y Luis González Obregón, *Las heroínas de la Independencia*.

*Mariana Rodríguez del Toro de Lazarín y Lazo de la Vega, quien en 1811, cuando Hidalgo fue apresado, con gran indignación propuso que se tomara preso al virrey y se intercambiara por él a los caudillos presos; sin embargo, fue delatada por uno de sus amigos y puesta en prisión hasta 1820.

*La señorita La Mar –cuyo nombre de pila se ignora– llegó desde Cartagena de Indias a Galveston y cuando conoció a Javier Mina lo acompañó a México. En Soto la Marina cuidó a los enfermos y tras la derrota de Mina fue hecha prisionera por las autoridades virreinales y enviada a Veracruz, donde se le destinó a cuidar a los enfermos en condiciones repugnantes. De ahí se fugó e incorporó a la división de Guadalupe Victoria, pero a la derrota de este caudillo fue condenada a servir a una familia realista en julio de 1819. Solo después de 1821 pudo regresar a su patria.

*Antonia Nava, *La Generala*, esposa de don Nicolás Catalán, y su amiga Catalina González. En el sitio sufrido por las tropas de Nicolás Bravo en la sierra de Jaleaca, no teniendo ya nada qué comer, Bravo se disponía a sacrificar a alguno de sus hombres para que comieran los demás y no desertaran. Las dos mujeres se ofrecieron en sacrificio gustoso para que comieran todos. Ante tales muestras de valor y entereza, ninguno de los soldados desertó. Durante la batalla del día siguiente, las mujeres pelearon con machetes y garrotes, como los demás soldados.⁶

La misma Antonia Nava, cuando le mataron a un familiar se presentó ante Morelos y le dijo: “No vengo a lamentar la muerte de este hombre, sé que cumplió con su deber. Vengo a traer cuatro hijos, tres pueden servir como soldados y el otro que está chico, servirá de tambor y reemplazará al muerto”.⁷

⁶ Esta historia es narrada por Luis González Obregón, *op. cit.*

⁷ *Ibid.* Así como Luis Rubio Siliceo, *op. cit.*

*Manuela Medina, *La Capitana*, quien levantó una compañía de soldados en Texcoco y peleó en siete acciones de guerra. Solo por conocer a Morelos viajó cien leguas y cuando lo logró, le dijo: “Ya moriré con gusto aunque me despedace una bomba de Acapulco”. Murió, en efecto, en 1822, a consecuencia de dos heridas de combate que la postraron un año y medio.⁸

*María Fermína Rivera, de Tlatizapan, esposa del coronel de caballería don José María Rivera. Ella luchó con hambres terribles, caminos pedregosos, climas ingratos... a veces cogía el fusil de un muerto y sostenía el fuego al lado de su marido. Murió en la acción de Chichihualco, defendiéndose junto a Vicente Guerrero, en febrero de 1821.⁹

*María Tomasa Estévez, mujer hermosísima¹⁰ que fue comisionada para seducir a las tropas de Iturbide para que se pasaran al lado de los favorecedores de la insurgencia. Fue fusilada en Salamanca en agosto de 1814.

*María Herrera, huérfana de madre, quien quemó su hacienda para no proporcionar recursos a sus enemigos. Alojó a Mina en el Rancho del Venadito. Perseguida, después robada e insultada, murió en medio de los bosques, viviendo como ermitaña, consagrada a la soledad para rogar a Dios por la salvación de la patria.¹¹

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ El mismo Iturbide se expresó así de ella: “habría sacado mucho provecho de su bella figura de no ser por el acendrado patriotismo de estos soldados que la denunciaron”. Cfr. Luis González Obregón, *op. cit.* Ver también María José Garrido Asperó, “Entre hombres te veas: las mujeres de Pénjamo y la revolución de Independencia”, en Felipe Castro y Marcela Terrazas (coords.), *Disidencia y disidentes en la historia de México.*

¹¹ *Ibid.*

*María Josefa Martínez, viuda que comandaba tropas vestida de hombre en la zona de Orizaba. Solo usaba su traje de mujer para entrar a Córdoba, Orizaba y Puebla y averiguar los movimientos de las tropas realistas.¹²

*Rafaela López Aguado, madre de Ignacio y Rafael López Rayón. Ella entregó a sus hijos a la causa insurgente y se rehusó a interceder y obligarlos a capitular a fin de que su hijo más pequeño, Francisco, no fuera pasado por las armas.¹³

*Ana García, esposa del coronel Félix Trespalacios, a quien acompañó en una travesía de 160 kilómetros y lo salvó de dos sentencias de muerte.

*Doña Petra Teruel de Velasco, llamada “hada protectora” de los insurgentes por la ayuda material y moral que prestó en todo momento a los rebeldes, particularmente a los presos por sedición, desde la ciudad de México.

Y, peor aún, las mujeres siguientes, cuyos nombres ni siquiera se han conservado:

* Las hermanas González, de Pénjamo, quienes sacrificaron su fortuna para irse con los insurgentes.

* La heroína de Soto la Marina, quien cruzó el campo de batalla varias veces para llevar agua a los soldados.

* La heroína de Huichapan, que levantó a sus expensas una división de insurgentes; se puso al frente de ella y en una acción se quedó sola, defendiéndose con tanto valor que los realistas le conservaron la vida.¹⁴

¹² Genaro García, *Documentos históricos mexicanos*. Consultar particularmente el estudio de Fernanda Núñez, *Por portar pantalones*.

¹³ Ver Alejandro Villaseñor y Villaseñor, *Biografías de los héroes y caudillos de la Independencia*. Rafaela López Aguado.

¹⁴ De estas mujeres pueden encontrarse datos en Luis González Obregón, *op. cit.*, y Genaro García, *op. cit.*

* Dos mujeres fusiladas por los realistas en el camino a Teotitlán, por sospecharse que hacían tortillas envenenadas para los realistas.

* Y las hermanas, mujeres e hijas de los insurgentes, quienes fueron fusiladas o apresadas por el delito de tener una relación familiar con los rebeldes. Esto ocurrió de manera constante, ya que los jefes realistas, Calleja e Iturbide, utilizaron la estrategia de apresar y fusilar a las familias completas de los insurgentes: lo primero para obligarlos a entregarse, lo segundo cuando deseaban la venganza.

Lamentablemente el destino de estas mujeres es ser recordadas solo excepcionalmente. En el transcurso de los siglos XIX y XX, algunos autores se dedicaron al rescate heroico y romántico de estas heroínas¹⁵ y después de eso solo algunas autoras, desde la perspectiva feminista, volvieron a acordarse de ellas.¹⁶ Menos aún se recuerdan aquellas mujeres que apoyaron la causa realista, que las hubo en gran cantidad, desempeñando diversas actividades, como salvaguardar a la Virgen de los Remedios, patrona realista, escondiéndola

¹⁵ Ver, por ejemplo: José Joaquín Fernández de Lizardi, “Noticias biográficas de insurgentes mexicanas” (1825); *Ilustres mujeres americanas*, París (1825); *El cardillo de las mujeres* (1827); *Panorama de las señoritas* (1842); Francisco Sosa, *Biografías de mexicanas distinguidas* (1884); Jacobo María Sánchez de la Barquera, *La patria ilustrada* (1894); Alejandro Villaseñor y Villaseñor, *Biografías de los héroes y caudillos de la Independencia* (1910); C. Hernández, *Mujeres célebres de México* (1918); y Mathilde Gómez, *La epopeya de la independencia mexicana a través de sus mujeres* (1947), entre muchos otros.

¹⁶ Silvia Arrom, *Las mujeres en la ciudad de México, 1790-1857*; y Asunción Lavrín (comp.), *Las mujeres latinoamericanas, perspectivas históricas*. Es digno de mención el ambicioso proyecto *Gendering Latin America Independence: Women’s Political Culture and the Textual Construction of Gender 1790-1850*, cuyos resultados se pueden consultar en el sitio www.genderlatam.org.uk.

en sus casas, o bien como espías o deladoras de los movimientos insurgentes. También ocurrió, en el caso de estas mujeres realistas, lo que había sucedido con las rebeldes: tomárselas como prolongación del marido, el hermano o el hijo. Muchas de ellas recibieron la famosa condecoración Isabel la Católica ofrecida por el Rey Fernando VII y su mérito había sido sufrir las inclemencias de haber perdido a su marido en la guerra de Independencia.

La participación de las mujeres en las guerras de Independencia fue mucho más intensa de lo que se ha considerado tradicionalmente. Y, aunque se ha cuestionado la influencia real que pudieron haber tenido los periódicos y otros papeles públicos como los folletos en la participación política,¹⁷ considero importante hacer una revisión de la manera en que se convocó a las mujeres a participar en la gesta independentista y cómo, por el contrario, también se usó su figura para rechazar a los insurgentes, ya que este aspecto en particular de la presencia de las mujeres en la Independencia no se ha tocado.

En este último caso, me gustaría mencionar un panfleto que circuló en la ciudad de México después de la derrota de la batalla del Monte de las Cruces, en 1810. Se trata del “Diálogo casero. El aguador, la cocinera y el insurgente”, publicado en la imprenta de Mariano Ontiveros en el año referido.¹⁸

¹⁷ Para una discusión en torno al efecto de los papeles públicos durante la guerra de Independencia ver: José María Miquel i Vergés, *La independencia mexicana y la prensa insurgente*; Celia del Palacio, *La disputa por las conciencias. Los inicios de la prensa en Guadalajara, 1809-1835*; y Martín Escobedo Delgado, *El debate de las ideas. Propaganda política en la Nueva España, 1792-1814*.

¹⁸ El T. de C., *Diálogo casero entre el aguador, la cocinera y el insurgente*. Imprenta de Mariano Ontiveros, México, 1810, en *Independencia Nacional*.

Fue de uso frecuente, en los años que nos ocupan, la circulación de este tipo de papeles sueltos que contenían un lenguaje popular y que estaban dirigidos también al pueblo. Su objetivo era convencer a los lectores de la justicia de alguna causa, a través de diálogos entre personajes populares. En este caso se trata de la cocinera de una casa y dos indígenas, uno de ellos aguador y el otro insurgente a fuerzas.

El diálogo se da a la puerta de la casa donde la cocinera trabaja. El aguador justifica su larga ausencia, a las actividades insurgentes en las afueras de la ciudad de México. Habla de los horrores que éstos han cometido a su paso por los pueblos y rancherías. Interviene en la conversación el otro indígena, quien había sido llevado a pelear con los insurgentes en contra de su voluntad y cómo tuvo que hacer milagros para no matar a ningún gachupín con su honda y, a la postre, para escapar. La cocinera, que se había limitado a hacer las preguntas que desencadenaron la conversación, es quien concluye la charla con la “sabiduría”, con la “moraleja” que dichos papeles siempre incluyen:

Denle muchas gracias a Dios por haberlos librado del poder de los insurgentes y nunca, nunca se dejen engañar de ellos, cuanto éstos ofrecen es mentira, a los indios que los siguen, los están sacrificando cruelmente. El Cura Hidalgo y sus perversos capitanes cabecillas de la rebelión, están excomulgados, y quieren que nosotros nos volvamos malditos como ellos, pero no lo ha de conseguir, porque por la misericordia de Dios, nosotros somos buenos cristianos y leales a nuestro rey, respetamos profundamente a las autoridades que en su augusto nombre nos gobiernan y en esto, nada hacemos que no sea de nuestra principal obligación, porque lo manda Dios. El Cura Hidalgo es enemigo de su divina majestad ¿cómo pues, será amigo de nosotros? Dios nos libre de él, y a ustedes los guarde siempre fieles, cuidando

con olvidarse de la honradez, váyanse con Dios, y siempre que quieran, vuelvan a esta casa, que yo los recibiré con el mayor aprecio.¹⁹

Más allá del discurso evidentemente propagandístico, lo que llama la atención es que use a una mujer como la voz de la sabiduría, ya que casi siempre el caso es el contrario cuando se presentan mujeres en estos diálogos. Tal vez la única diferencia aquí sea que los otros dos personajes eran indígenas y aún así supieron escapar de los insurgentes.

Aunque se hacen referencias (insignificantes) a las mujeres en otros periódicos anteriores, quiero resaltar la primera mención considerable que se hace de las féminas como personajes centrales para la guerra, en uno de los primeros periódicos de los insurgentes: *El Semanario Patriótico Americano*. Este periódico fue escrito casi en su totalidad por Andrés Quintana Roo en Tlalpujahua, pequeña población en la frontera del Estado de México y Michoacán, donde estuvieron acantonadas las tropas independentistas entre 1812 y 1813, bajo el mando de Ignacio López Rayón.

El título sin duda es tomado de aquel *Semanario Patriótico* original, publicado primero en Madrid, luego en Sevilla y posteriormente en Cádiz, por la Junta de Sevilla, encabezada por el poeta Manuel Quintana. Dicho periódico fue reimpresso en México en 1809 y en ese mismo año, en Guadalajara. Este es uno de los papeles públicos más influyentes de su época y se considera como uno de los mentores intelectuales de la revolución americana.²⁰

Como la mayor parte de los periódicos de la época, el *Semanario Patriótico Americano* consta de un pliego (cuatro

¹⁹ *Idem*.

²⁰ Ver a François Xavier Guerra, *Modernidad e Independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*.

páginas) que contiene sobre todo artículos sobre la importancia de la lucha insurgente y los principios básicos en que ésta se apoya. Leamos las palabras de Quintana Roo al respecto:

En un tiempo en que la nación oprimida por el intervalo de tres siglos, pelea por conquistar su libertad y por reintegrarse en el goce de sus derechos, es de suma importancia la publicación de escritos, que al mismo tiempo que sirvan para confirmarla en su heroica resolución, manifiesten a la luz de todo el mundo la justicia, la necesidad y conveniencia de los motivos que la han alar-
mado contra la obstinación de los tiranos.²¹

El objetivo de esta publicación era generalizar, por medio de sus páginas, “los principios de la sana política y las máximas primitivas [*sic*, ¿originales?] del derecho de las naciones en que está fundada la equidad de nuestras pretensiones”.²²

El Ilustrador Americano, periódico inmediatamente anterior, el cual estaba siendo dado a la luz también en Tlalpujahua por José María Cos, quedaba, con este nuevo órgano, relegado a la publicidad de partes oficiales y noticias de los ejércitos.

La periodicidad del *Semanario Patriótico Americano* sería semanal, aparecería un número cada domingo y el precio se ajustaría a la extensión de los discursos. A diferencia de otros papeles insurgentes, Quintana Roo pide “a los sabios” que remitan sus producciones para ilustración del público y, en efecto, algunos de ellos lo hicieron. Ejemplo de ello es la “Carta de un americano”, que envió Servando Teresa de Mier desde Londres.

El *Semanario* era elaborado en la orgullosa “Imprenta de la Nación Americana”, que no era más que un humilde retal

²¹ Andrés Quintana Roo, *Semanario Patriótico Americano*, Tlalpujahua, núm. 1, p. 1.

²² *Idem*.

llevado hasta aquella población de manera subrepticia por los partidarios de la independencia. Es necesario incluir aquí un detalle de la historia de esta imprenta, ya que está directamente relacionado con la participación de las mujeres en la guerra.

En la ciudad de México se daba un importante apoyo a los insurgentes a través de sociedades secretas, particularmente aquella nombrada Los Guadalupes, la cual estaba constituida por miembros de todas las clases sociales, incluso de la nobleza criolla muy cercana al poder virreinal. Muchas de las participantes eran mujeres.

Y fue precisamente con ayuda de las mujeres que se logró sacar de la capital del país el retal de la Imprenta de la Nación. Varios integrantes de la sociedad mencionada compraron un “retal medianamente surtido” y varias señoras, pertenecientes también a Los Guadalupes, la sacaron escondida en un carruaje con el pretexto de ir a una fiesta campestre (una jamaica) a San Ángel. Ellas eran Mariana Camila Ganancia, esposa de Benito Guerra; Antonia Peña, esposa de Manuel Díaz, y Luisa de Orellana y Pozo, esposa de Juan Raz y Guzmán. Todos ellos eran miembros principales de Los Guadalupes.

Al salir por la garita de San Antonio Abad, sufrieron todos de gran sobresalto al ver el cuidado con que los guardias (realistas) revisaban a un payo, pero las señoras se mantuvieron serenas, invitaron a los guardias a acompañarlos y así lograron llegar a Tizapán...

Allí las esperaba José María Rebelo, oficial de imprenta que se ofreció a poner a funcionar la imprenta en Tlalpujahua.²³

²³ Ver Virginia Guedea, *En busca de un gobierno alterno: los Guadalupes de México*, pp. 82-83.

Como ya dijimos, en el *Semanario Patriótico*, el joven abogado Quintana Roo, recién incorporado al movimiento insurgente, escribía los artículos que explicaran las razones de la movilización. Sus reflexiones giran en torno al bien de la nación y lo que se necesita para conseguirlo. En su opinión, los males proceden de las malas administraciones de los gobernantes. Se basa también en el derecho común de gentes. Al impugnar escritos, dice que su único objetivo como publicación es ilustrar a la nación en lo respectivo a sus derechos. Y fiel a su formación, acude en su discurso a citas de Cicerón y a referencias a la Grecia Clásica, a los fenicios y a otros pueblos de la antigüedad.

Para el objeto de este trabajo, el principal documento contenido en este periódico es la carta “A las damas de México”, que apareció en los números 19 y 20, correspondientes al 22 y 27 de noviembre de 1812. En ella, Quintana Roo se dirige a ellas de este modo:

Señoritas mexicanas, ninguna nación del orbe os excede en hermosura y antes bien tenéis la ventaja de exceder a otras muchas en aquel arte, gracia y donaire propias solo de nuestro suelo. Sois por lo mismo capaces de lograr iguales o mayores triunfos por vuestros encantos y ningún tiempo más oportuno que el presente [...] A los benéficos influjos de su clima debéis la hermosura de esos rostros que embelesan a cuantos los ven, vuestra delicada tez, la dulce modulación de vuestra voz y lo que es más, la innata docilidad de vuestros corazones son frutos del suelo americano. Nada tenéis que no sea un precioso regalo de la liberal mano de vuestra madre la América y llegó ya el tiempo en que imperiosamente os pide la ayudéis a sostener sus inviolables derechos...

Como puede verse, el discurso tiene interés, dado que Quintana Roo, más allá del elogio a la belleza, gracia y donaire de las

mujeres radicadas en la ciudad de México (que a eso se refiere en ese momento el adjetivo “mexicanas” y no a una prefiguración de una nación que todavía no existe), aprovecha para sembrar la idea de que todos esos “dones”: la delicada tez, la dulce modulación de la voz y “lo que es más”, la innata docilidad del corazón, provienen de la mano de “vuestra madre, la América”. En momentos como estos, cuando todavía no hay una idea clara de lo que será el país y que México se confunde con América, lo que queda claro es que esa patria es ya “la madre” y que las características agradables que las mujeres tienen no son el resultado de un esfuerzo personal o de la herencia familiar, sino de “un regalo” que ha llegado la hora de pagar.

Ya exige [América] que todo el imperio que disfrutáis en los corazones americanos lo pongáis en movimiento hasta lograr la completa libertad: que los inflaméis y fortalezcáis para que por último acaben de decidirse a tomar las armas contra el déspota europeo, que no se contenten con abrigar en lo escondido de sus corazones el sagrado fuego de la insurrección sofocándolo con vergonzoso disimulo y quedándose sin efecto, sino que dejándolo brotar con toda su energía, destruyan y aniquilen a esa chusma de gachupines que infesta la capital donde cobardemente se han ido a esconder de nuestras valientes tropas. Esas son las valientes ocupaciones y los grandes objetos a que en la actualidad os destina vuestra madre la patria...

Para lograr este propósito, pide a las mujeres que pongan en acción todas las estrategias derivadas de la astucia femenina como las siguientes: “La elocuencia dulce, irresistible y persuasiva”; “La delicada voz que no llega a los oídos sino para posesionarse del corazón”; “El gesto, ese accionar tan sencillo pero tan gracioso como eficaz”; y, en fin, “Cuantos arbitrios os sugiera vuestra fecunda imaginación”.

Nótese que todas estas son las típicas herramientas femeninas tradicionales, que el licenciado calcula serán de gran utilidad y eficacia.

Más adelante, ordena a las señoritas mexicanas que se revistan de enojo y no muden de aspecto hasta que no cese la inacción de los hombres. O bien que tomen un tono jocoso sin herirlos y que se burlen de que se queden encerrados a leer en sus cuartos. Que les pregunten si las prisiones se rompen con solo estarse quejando. Que les digan que un insurgente verdadero se compone de gloriosas acciones, no solo de papeles y de quejos. Que los alienten a salir de la capital y unirse a los ejércitos insurgentes. Que tejan guirnaldas rojas y que las guarden amenazando que solo se las pondrán en las frentes cuando regresen victoriosos.

Pero el licenciado Quintana no se limita a estas herramientas femeninas que parecerían quedarse en gestos y palabras: insta vigorosamente a las jóvenes a que rechacen a todos los gachupines y tampoco se entreguen a los hijos de la patria hasta que hayan vencido. “Que venza en amores quien haya sabido vencer en el campo de honor, quedando para siempre privados y excluidos los cobardes que no supieren comprarlos a este precio [...] mientras América combate, está cerrado el tiempo de las nupcias, y solo queda abierto el campo de batalla”.

A las madres de familia les pide que les digan a los hijos sobre las injurias que han cometido los españoles y que ellas mismas abran los ojos, ya que es una verdadera injuria cómo se maneja el español frente a las mujeres: solo se casan con ellas cuando tienen dinero. Y ya que los españoles se quedan con todo, no hay americanos para poder casarse y gozar del matrimonio y tener hijos que “retraten vuestras bellezas, sirvan a la patria y propaguen la religión”.

Quintana Roo inicia su carta insinuando que sin la participación de las mujeres la victoria sería imposible, ya que las

mujeres vencen en donde todo un ejército se ve derrotado. El más valiente de los hombres se humilla al pie de la mujer y ella “enseña a obedecer a aquél que solo había sabido mandar”. Sin embargo, en la parte final, el tono es bastante más áspero cuando afirma que la empresa se logrará “al invencible impulso de las armas, aunque no intervenga vuestra mediación, pero ¡qué ignominia, qué vergüenza quedarse sin parte en ocasiones tan oportunas, en unos tiempos tan felices que por todas partes se ofrecen acciones importantes en qué distinguirse!”.

No para en mientes el periodista para acudir al chantaje sentimental con el propósito de lograr su fin. Y no se limita a señalar que los “dones” físicos o de personalidad se los dio la Madre Patria, sino que profundiza en las deudas históricas que las mujeres tienen con el movimiento. Bebiendo de la tradición bíblica, en la cual la mujer es el instrumento del diablo para la perdición del hombre y que fue culpa de ella que el hombre saliera del paraíso, Quintana Roo hace un largo recuento de las deudas femeninas con la historia del país.

Fue una mujer, dice Quintana Roo, la que ayudó a los conquistadores con su labor de intérprete, y las demás callaron y se sometieron dejándose llevar “de pasiones amorosas o de estudiados disimulos hijos del miedo que les supo imponer la barbarie”. Es indubitable –dice convencido– que “ellas forjaron en gran parte las cadenas de nuestra esclavitud” y que las demás mujeres en el transcurso de 300 años, las han mantenido y remachado con las mismas actitudes. Se llegó incluso a la situación en que un americano no podía aspirar a una “niña de distinción y caudal”, ya que todas estaban destinadas en sacrificio a los españoles.

No solo hay razones históricas, sino económicas por las cuales la mujer está obligada a colaborar: “Por esos objetos, por esos sólidos bienes disfrutados en tranquila libertad, luchan incansables los ejércitos americanos”. Pinta un cuadro

lamentable de la lucha, las privaciones, las injurias y los inmensos sacrificios que están haciendo los varones “para arrancaros a vosotras del poder de los déspotas que os tiranizan”.

Quintana Roo se pregunta: “¿Para qué trabaja el hombre?” y enseguida continúa: “¿Quién disfruta el dinero, los obsequios, los rendimientos [...] las telas más finas?”, y finalmente concluye: “Examinadlo por cualquier aspecto y siempre advertiréis la suma justicia con que se reclaman vuestros auxilios”.

Para animar a “las damas”, este insurgente hace un recuento de todas las mujeres de la historia del mundo que, despreciando a la muerte, se han lanzado a la lucha. Hace hincapié en el personaje bíblico de Judith —aquella mujer que aunque ya alejada del mundo, vuelve a él para conquistar al rey opresor de su pueblo y una vez seducido, darle muerte y liberar a sus súbditos— a fin de asegurar a las señoritas que la religión no impide la participación a las mujeres y que *cualquier* acción es perdonable si es a favor de la causa libertaria.

El caso de México no es distinto —asegura— “sí existen señoras que a pesar de la vigilancia y de la multitud de jueces del déspota, han burlado sus pesquisas, se han valido de mil arbitrios, y con ellos han logrado prestar servicios de toda importancia a la nación”; sin embargo está impedido de mencionar los nombres y los hechos de las que también han defendido a la causa, pero, en un futuro no lejano, “Llegará el feliz día de nuestra libertad en que puedan salir a la luz sus ilustres nombres y darse a la prensa sus heroicas acciones, entonces las veréis con admiración y veréis cuánto puede un noble entusiasmo si se ve animado del persuasivo influjo de las damas”.²⁴

²⁴ Andrés Quintana Roo, “A las damas de México”, *Semanario Patriótico Americano*, Tlalpujahua, núms. 19 y 20, 22 y 27 de noviembre de 1812, pp. 165-174.

Es importante mencionar aquí, con todo y las argucias culpígenas, con todo y el llamado a utilizar las estrategias tradicionales, con todo y refrendar el papel de las mujeres como “propiedades” o “bienes”, ya sea de los gachupines o de los americanos, que al instar a las mujeres a participar en la lucha, Quintana Roo está dándoles también un papel activo. Asimismo, está asumiendo que las mujeres leen los periódicos.

Sobre el primer punto, los estudiosos del papel de las mujeres durante la Independencia han demostrado que su participación fue “complementaria e igualmente valiosa para el esfuerzo bélico y que la guerra modificó el comportamiento político de las mujeres alterando su condición en la sociedad”.²⁵ Y que ellas participaron sin ambiciones políticas, “porque no habían sido educadas para pensar políticamente”, y que su participación se había debido a causas como los desajustes en la economía familiar, los lazos de parentesco con los soldados, los sentimientos patrióticos, la recompensa económica que podían obtener o como forma de manifestar su rebeldía contra la sociedad. Otra autora ha demostrado a través del estudio de cartas de defensa a mujeres apresadas, que el elemento que propiciaba la oposición de éstas al régimen era la pérdida de la creencia en la legitimidad del que gobierna. Es decir, que estas mujeres tenían una opinión política propia. Actuaban como seres políticos.²⁶

Lo que Quintana Roo procura hacer con su “Carta” es inflamar los sentimientos patrióticos acudiendo a la deuda que las mujeres tienen con la patria. No acude en su carta a explicaciones políticas, ni busca convencer con razones de la falta de legitimidad del gobierno español, pero al menos toma a la mujer no como seguidora de los familiares insurgentes, sino

²⁵ Cfr. María José Garrido Asperó, *op. cit.*, p. 170.

²⁶ *Ibid.*, pp. 171 y 189.

como provocadora, incitadora de los hombres para abrazar la causa.

Las prácticas de lectura de las mujeres a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX han sido tocadas ya por algunas estudiosas en los años recientes.²⁷ Ellas no siempre coinciden con Genaro García, quien señalaba que la educación femenina en general, incluso la de la clase alta, estaba limitada a

... aprender de memoria el Catecismo de la doctrina cristiana, a leer de corrido y mal escribir, bordar con chaquira, pero no coser, porque no había de mantenerse de la costura, comer con limpieza, vestir a la moda, andar de manera airosa, bailar campestres, boleros, contradanzas y valeses, y tocar y cantar un poco y no bien.²⁸

La evidencia encontrada en los inventarios de los bienes de algunas féminas de la época muestra un interés mayor por la lectura. Una de estas mujeres fue precisamente Leona Vicario, quien sería esposa de Andrés Quintana Roo años más tarde y a quien él se refería en su “Carta” como gran servidora de la causa. Se sabe que Leona Vicario leía a *Telémaco* de Fenelón, la *Historia Natural* de Buffon y que traducía del francés. Entre sus libros se encontraron también las *Obras* del padre Feijoo y el *Nuevo Robinson*, de Joachin Heinrich Campe, muy popular en esa época, así como *La Huerfanita Inglesa* de Lapalace y la *Clarisa Harlowe* de Samuel Richardson, novelas

²⁷ Ver por ejemplo, Ann Staples, “La lectura y los lectores en los primeros años de vida independiente”, *Historia de la lectura en México*; y Montserrat Galli, *Historias del bello sexo*.

²⁸ Ver Genaro García, *Biografía de Leona Vicario, heroína insurgente*, pp. 3-4. Con él coincidía Fernández de Lizardi, quien habló de la educación de la mujer en el *Pensador mexicano* y en su novela *La Quixojita y su prima*.

románticas que se seguirían leyendo durante la primera mitad del siglo XIX.²⁹

En el proceso que se le siguió durante 1813, se interrogó también a sus damas de compañía, quienes sabían leer. Asimismo, se sabe que mantenía una intensa correspondencia con el líder insurgente López Rayón, pero también con varias esposas de los caudillos. La lectura no era tan poco frecuente entre las mujeres. Aunque estaban fuera de la vida política de facto, no es posible afirmar que la política no les interesara o que se hubieran acercado al movimiento independentista por razones económicas o románticas.

De hecho, en su famosa polémica con Lucas Alamán, una vez concluida la guerra, Leona Vicario se defiende del político quien la acusa de haber seguido la causa independentista por “heroísmo romanesco”. Furiosa, la mujer pide a Alamán lo siguiente:

Confiese usted, señor Alamán, que no solo el amor es el móvil de las acciones de las mujeres, que ellas son capaces de todos los entusiasmos y que los deseos de gloria y de la libertad de la patria no les son unos sentimientos extraños, antes bien, suele obrar en ellas con más vigor, como que siempre los sacrificios de las mujeres sea cual fuere el objeto o causa por quien os hacen, son más desinteresados, y parece que no buscan más recompensa de ellos que la de que sean aceptados [...] Por lo que a mí toca, sé decir que mis acciones y opiniones han sido siempre muy libres, nadie ha influido absolutamente en ellas, y en este punto he obrado siempre con total independencia y sin atender a las opiniones que han tenido las personas que he estimado. Me persuado de que así serán todas las mujeres, exceptuando a las muy estúpidas, y a las que por efecto de su educación, hayan

²⁹ Genaro García, *Documentos históricos mexicanos*.

contraído un hábito servil. De ambas clases hay también muchísimos hombres...³⁰

Este discurso, sorprendente para haber salido de la pluma de una mujer en 1831 y publicado en un periódico —que por cierto tuvo que ser el de su marido, porque el *Registro Oficial*, de Lucas Alamán, se rehusó a publicarlo—, mantiene, sin embargo, algunos rasgos del discurso tradicional (los sacrificios desinteresados de las mujeres) mezclados con expresiones fuertes y novedosas: el reconocimiento del deseo de gloria de las mujeres, así como la declaración de independencia absoluta de pensamiento y opinión.

El discurso es novedoso porque no se pliega totalmente a los dictados de lo que debe ser la mujer. Si se revisan los diferentes procesos inquisitoriales levantados contra mujeres infidentes, incluido el de la propia Leona, se verá que estas mujeres, para lograr su libertad o el perdón, adoptan siempre un discurso muy cercano al de sus interrogadores, asumiendo un papel de mujeres de poca inteligencia que no sabían lo que estaban haciendo al haber tomado la causa de los rebeldes.

Esta carta es el resultado del hostigamiento de que fue víctima doña Leona tanto por Lucas Alamán como por otros periodistas de la época. Aunque buena parte del ataque estaba dirigida a Quintana Roo, quien se había distanciado del gobierno de Anastasio Bustamante, las burlas y las críticas estaban dirigidas a su esposa. El episodio que dio pie a toda esta disputa periodística fue la visita que hicieron a la casa de la pareja los soldados encargados de “dar su merecido” al abogado por atacar al gobierno en la prensa. Después de dicha

³⁰ Leona Vicario, “Carta a don Lucas Alamán”, 26 de marzo de 1831, en *El Federalista Mexicano*, México, 2 de abril de 1831, citado por Genaro García, *Biografía de Leona Vicario, heroína insurgente*, pp. 187-189.

visita, doña Leona se encaminó al palacio a pedir seguridades al presidente para su marido. Este hecho fue suficiente para que se insultara a la heroína en los periódicos llamándola “la apoderada” de Andrés Quintana Roo.³¹

A día siguiente en que fue publicada una primera carta de queja de Leona Vicario, apareció en *El Sol*, periódico al servicio de Alamán, la siguiente nota: “El señor Quintana huye de presentar el rostro y aún la vista que generalmente es ladeada y sombría, balanceándole su madama que es de genio abierto y negocios llevar...”. La narración proseguía con el relato distorsionado de la visita de la señora Vicario al presidente, diciéndole supuestamente a Bustamante: “que se amarrara los calzones [...] todo con un tono enfático y un aire que solo puede tolerarse al sexo amable de que parece renuncia la señora Vicario”.³² Después de estas provocaciones, Leona Vicario sigue respondiendo en la prensa.

Estas imprecaciones parecen merecerlas una mujer que se defiende. Y si la mujer tiene un carácter fuerte, el hombre pierde sus características masculinas y en cambio la mujer se “masculiniza”, renuncia a sus características femeninas cuando reclama, cuando protesta y se defiende.

Se ha cuestionado en diversas ocasiones la circulación de los periódicos insurgentes; sin embargo, hay evidencias de que estos órganos rebeldes llegaban bastante más lejos de lo que se supone. En particular, en lo que se refiere a los periódicos impresos en Tlalpujahua, e incluso el *Despertador Americano* de Guadalajara, llegaron a la ciudad de México y a otros territorios recién ocupados por las tropas insurgentes: Oaxaca, Acapulco, Chilpancingo... No siempre circulaban los periódicos

³¹ Genaro García, *ibid.*

³² *El Sol*, 10 de febrero de 1831, en Carlos Alberto Echánove Trujillo, *Leona Vicario, la mujer fuerte de la Independencia*, p. 159.

cos completos: se reimprimían noticias particulares o textos especialmente importantes, como es el caso de la “Carta de un americano”, del Padre Mier, que se publicó en el *Semanario Patriótico Americano*. De este texto en particular se distribuyeron muchos ejemplares y llegó hasta Oaxaca, a donde fue reenviado por Morelos en 1813:

El número de notas de la carta del Americano que explica la excomunión, no se ha podido reimprimir en Oaxaca por ser muy corta la imprenta y lo que es más, no me ha quedado un número porque importaba repartirlos respecto a que la falsa excomunión reinaba mucho en esta provincia. Necesito muchos números del expresado y dos juegos enteros de todo el Ilustrador y Semanario que espero me remita Vuestra Merced en el primer correo. Yo remito ocho de los malos a Oaxaca.³³

Se sabe también que del *Despertador Americano* se publicaron más de 1 400 ejemplares por número y que se reimprimieron 80 noticias sueltas de dicho periódico,³⁴ aunque no se sabe el número de ejemplares de dicha reimpresión.

Los impresos llegaban a la ciudad de México gracias al sistema organizado de correos que se tenía entre los campamentos rebeldes y la ciudad de México, donde Leona Vicario

³³ Carta de Morelos a Ignacio López Rayón el 15 de marzo de 1813 desde el Paso del Reparó en Juchilán. Juan Evaristo Hernández y Dávalos, *Documentos para la historia de la guerra de Independencia*, tomo IV, p. 918, en José María Miquel i Vergés, *La independencia mexicana y la prensa insurgente*, p. 82. Por “los malos”, Morelos entendía los ejemplares de *El Verdadero Ilustrador Americano*, que se publicó en contra de la insurgencia.

³⁴ Interrogatorio a Trinidad Buitrón, oficial de la Imprenta de Fructo Romero, sobre los impresos insurgentes y lectores de *El Despertador Americano*, por Manuel Quevedo, alcalde del primer voto, 5 de febrero de 1811, BPEJ, Archivo de la Real Audiencia de Guadalajara, Ramo Criminal, Caja 174, Documento 11, progresivo 2715, 3f. Agradezco a Daniela Gutiérrez la localización de este documento y su paleografía.

y Margarita Peinbert, ambas miembros de la sociedad de Los Guadalupe, funcionaban como centro de la red de distribución de paquetes, cartas e impresos, tanto de la ciudad de México, como hacia ella.

El terror que causaban los papeles insurgentes en las autoridades virreinales era mayúsculo, por lo que deben haber circulado profusamente, mucho más de lo que se piensa.³⁵ Incluso las proclamas y otros papeles sueltos llegaron a pegarse en las puertas de las casas y en las paredes, por lo que cualquiera que supiera leer podía enterarse de su contenido, e incluso si no sabía recurría a alguien más que se lo leyera. No es pues aventurado suponer que la “Carta” de Quintana Roo fuera conocida por sus posibles destinatarias y aunque estaba destinada a las mujeres de la ciudad de México pudo haber influido en las de muchos otros lugares.

No se puede probar que la carta publicada por Andrés Quintana Roo en un periódico de Tlalpujahua hubiera sido en efecto la causa de que muchas mujeres hubieran abrazado las ideas de la insurgencia y decidido, desde diversos frentes, contribuir a favorecer a los rebeldes. Sin embargo, como ya se dijo, las mujeres ayudaron de diversas formas a la causa insurgente: otorgando ayuda económica, sirviendo de correos o de enfermeras y administradoras en el frente de guerra e incluso intentando “seducir”, es decir, convencer a los hombres —fueran éstos militares o no— e incluso a otras mujeres, de abrazar la causa independentista.

No hubo en este último caso diferencias entre las mujeres de la elite y aquellas menos favorecidas. Muchas pobres se dedica-

³⁵ Se refiere en diversos lugares que los periódicos fueron quemados por las autoridades virreinales, pero “las copias se multiplican y el mal se propaga”. Juan Evaristo Hernández y Dávalos, *op. cit.*, t. II, p. 508, en Miquel i Vergés, *op. cit.*, p. 80.

ron a seducir soldados realistas, como ocurrió en el caso de María Tomasa Estévez, a quien mencionamos al principio de este trabajo. Pero también las mujeres de clase acomodada fueron acusadas de “seductoras”. Un caso célebre fue el de la misma Josefa Ortiz de Domínguez, quien fue calificada por el doctor José Mariano Beristáin como “una verdadera Ana Bolena, que ha tenido el valor para intentar seducirme a mí mismo, aunque ingeniosa y cautelosamente”.³⁶

Pero no se limitaron a usar las armas femeninas para apoyar a la causa. Muchas de ellas, como vimos al inicio, tomaron el fusil, el cuchillo, la espada, y se lanzaron a matar gachupines. Otras se dedicaron al contrabando de armas y mensajes, espionaje, conspiración, abastecimiento económico, a ser guías, enfermeras, aguadoras o enterradoras de los insurgentes.³⁷ Muchas de ellas fueron apresadas o despojadas de sus bienes por esa causa y algunas fueron fusiladas.

Hemos querido contribuir con algunos elementos a la historia de las mujeres en México a través de la prensa, así como a la historia de la lectura y de la cultura escrita a principios del siglo XIX. Sabemos que hay que hacer mucho más.

Inmediato al año de la celebración del bicentenario, cuando muchos de nosotros nos preguntamos qué se celebró,

³⁶ Informe de Mariano Beristáin al Virrey, 14 de diciembre de 1813, en Gabriel Agraz García de Alba, *Los corregidores y el inicio de la Independencia*, p. 104.

³⁷ Apunta María José Garrido que José María Miquel i Vergés registra en su *Diccionario de insurgentes* (Porrúa, México, 1969) 134 casos de mujeres que realizaron actividades rebeldes o fueron simpatizantes de la causa. De ellas, 62 fueron procesadas, cuatro fueron condenadas a muerte y ejecutadas, dos más fueron perdonadas por estar embarazadas. María José Garrido, *op. cit.*, p. 170. Aurora Tovar Ramírez, *Mil quinientas mujeres en nuestra conciencia colectiva. Catálogo biográfico de mujeres de México* registra 162 casos, de los cuales, 94 mujeres fueron encarceladas y la mayoría de ellas procesadas, siete fusiladas y tres perdonadas por hallarse embarazadas.

parece pertinente recordar cómo se ha ejercido la violencia contra las mujeres, por lo menos de dos maneras: la invisibilización de su participación a través de la historia y considerándolas como un apéndice del hombre, culpándolas, apresándolas e incluso matándolas, por ser esposas, hermanas o hijas de los insurgentes.

Si alguien piensa que eso ocurrió hace doscientos años, veamos en un periódico del año 2009 la historia de las esposas –sobre todo de las esposas– de los narcotraficantes en Sinaloa, las cuales han sido violentadas tanto por los propios delinquentes, usándolas como “mulas”, como traficantes de armas, o para disimular sus actividades de diversas maneras, como por las autoridades. Incluso en los casos en que las mujeres no han participado directamente en los negocios del marido, han tenido que pagar las consecuencias.

El siguiente párrafo ha sido tomado de *La Jornada* del 24 de noviembre de 2009:

Él no estaba en casa el día que llegaron los soldados. Ella no tuvo tiempo de tirar las bolsas de cocaína que él había escondido en la recámara. Ahora ella cumple una sentencia de cinco años en una atestada prisión de Culiacán, y él sigue libre. –Estoy pagando por el crimen de él –expresa Verónica–. Pero yo sabía a qué se dedicaba.³⁸

Como ese caso, hay muchos. Y si hay una diferencia entre los casos actuales y los de hace doscientos años, es esta renuncia a usar el discurso de las autoridades. Ya las mujeres no dicen que no sabían lo que ocurría.

“La verdad es que yo no quería saber en qué asuntos andaba él metido” –dice Carmen Elizalde en el mismo artículo:

³⁸ “Mujeres del narco”, *La Jornada*.

... la pescaron transportando 220 libras de cocaína de Panamá a México. La detuvieron en la frontera entre Honduras y Guatemala y la condenaron a 18 años de prisión. El negocio era de su marido. Ella se dejó convencer de ir a unas supuestas vacaciones a Panamá, pero reconoce que no hizo muchas preguntas.³⁹

En los momentos que vivimos, con el retorno aplastante del pensamiento conservador, el cual criminaliza a las mujeres de diferentes formas, lamentablemente no solo son los hombres los que utilizan todos sus recursos en legislar a favor de que las mujeres que abortan “reciban tratamiento psicológico”, como las mujeres de la Colonia recibían penitencias y castigos físicos en los conventos cuando eran disidentes y acusadas de locas o de poseídas. No son solo los hombres los que afirman que las mujeres tienen la culpa de ser violadas por andar provocando a los hombres en la calle, sino que las propias mujeres utilizan su palabra, su capacidad de decidir, su ya adquirida conciencia de personas, para culpabilizarse y culpabilizar a otras mujeres.

“—Yo sabía a lo que se dedicaba”... y por tanto merezco mi castigo.

“—Yo no hice demasiadas preguntas”... y por tanto merezco estar en la cárcel, mientras él está libre.

“—Yo me puse minifalda porque quiero gustar, quiero ser admirada”... y por tanto merezco ser violada.

“—Yo sabía que no usaba condón y de todos modos hicimos el amor. Él me abandonó y yo aborté”. O, “mi papá abusaba de mí constantemente”... y por tanto, merezco ser tratada como loca y como criminal.

³⁹ *Idem.*

Lamentablemente esta conciencia de ser persona no ha tenido las consecuencias deseables. Y muy pocos periódicos actuales presentan historias diferentes. Si no se condena directamente a la mujer, se calla el caso, se invisibiliza, se oculta, para que a fuerza de silencio no exista más.

De la misma manera que se ha hecho en los libros de texto a través de doscientos años, para legitimar una historia heroica hecha por hombres, donde la única heroína permitida es la matrona honesta que se quedó encerrada en su cuarto y salvó a la nación en ciernes con tres golpes de tacón.

Bibliografía

- ABDO, Adriana. *Las revoltosas*. Selector, México, 2010.
- AGRAZ GARCÍA DE ALBA, Gabriel. *Los corregidores y el inicio de la Independencia*. Edición de autor, México, 1992.
- AGUIRRE, Eugenio. *Leona Vicario*. Planeta, México, 1986 y 2010.
- ALANIZ, Sebastián. *Mujeres por la Independencia*. Lectorum, México, 2009.
- AMOZORRUTIA, Alina. *101 mujeres en la historia de México*. Grijalbo, México, 2008.
- ARROM, Silvia. *Las mujeres en la ciudad de México, 1790-1857*. Siglo XXI, México, 1988.
- CÓRDOVA, Rosío. “Las mujeres en la guerra civil de 1810”, en Juan Ortiz Escamilla (coord.). *Derechos del hombre en México durante la guerra civil de 1810*. Instituto Mora, México, 2009.
- DEL PALACIO, Celia. *La disputa por las conciencias. Los inicios de la prensa en Guadalajara, 1809-1835*. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2001.
- . *Leona*. Suma de Letras/Santanilla, México, 2010.
- . *Adictas a la insurgencia*. Punto de Lectura, México, 2010.
- ECHÁNOVE TRUJILLO, Carlos Alberto. *Leona Vicario, la mujer fuerte de la Independencia*. Xóchitl, México, 1945.

- ESCOBEDO DELGADO, Martín. *El debate de las ideas. Propaganda política en Nueva España 1792-1814*. Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, 2008.
- GALLI, Montserrat. *Historias del bello sexo*. UNAM, México, 2002.
- GARCÍA, Genaro. *Biografía de Leona Vicario, heroína insurgente*. Gobierno del Estado de México, Toluca, 1910, reedición Editorial Innovación, México, 1979.
- . *Documentos históricos mexicanos*. T. v, 1910, edición facsimilar, SEP, México, 1985.
- GARRIDO ASPERÓ, María José. “Entre hombres te veas: las mujeres de Pénjamo y la revolución de Independencia”, en Felipe Castro y Marcela Terrazas. (coords.). *Disidencia y disidentes en la historia de México*. UNAM, México, 2003, pp. 169-190.
- GODINEAU, Dominique. “Hijas de la libertad y ciudadanas revolucionarias”, en Georges Duby y Michelle Perrot. *Historia de las mujeres*. Taurus, México, 1993, pp. 33-52.
- GÓMEZ NAREDO, Jorge, “De insurgencia, dominación y resistencia: mujeres en la guerra de Independencia. Casos en la Intendencia de Guadalajara”, en Arturo Camacho y Celia del Palacio (coords.). *Adictas a la insurgencia y aficionados al piano. Historia cultural de la independencia en Nueva Galicia*. El Colegio de Jalisco, Zapopan, 2010.
- GONZÁLEZ GAMIO, Ángeles. *Josefa Ortiz de Domínguez*. Serie Charlas de Café, Grijalbo, México, 2009.
- GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis. *Las heroínas de la Independencia*. Consultado en línea: www.bicentenario.gob.mx.
- GUEDEA, Virginia. *En busca de un gobierno alterno: los Guadalupe de México*. UNAM, México, 1992.
- GUERRA, François-Xavier. *Modernidad e Independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. FCE/Mapfre, México, 2001.
- GUTIÉRREZ CHONG, Natividad. “Tendencias de estudio de nacionalismo y mujeres”, en Gutiérrez Chong (coord.). *Mujeres y nacionalismo en América Latina*. UNAM, México, 2003.

- LAVRÍN, Asunción (comp.). *Las mujeres latinoamericanas, perspectivas históricas*. FCE, México, 1985.
- La Jornada, “Mujeres del narco”, 24 de noviembre de 2009, <http://www.jornada.unam.mx/2009/11/24/index.php?section=economia&article=023n1eco>.
- MARTÍNEZ PICHARDO, José. *Leona Vicario, la grandeza de una mujer*. Gobierno del Estado de México, Toluca, 2008.
- MIQUEL I VERGÉS, José María. *La Independencia mexicana y la prensa insurgente*. INEHRM, México, 1985.
- . *Diccionario de insurgentes*. Porrúa, México, 1969.
- NÚÑEZ, Fernanda. Por portar pantalones. Ponencia presentada en el V Congreso Internacional Los Procesos de Independencia en la América Española: Crisis, Guerra y Disolución de la Monarquía Hispana, Veracruz, Ver., 25-28 de noviembre de 2008.
- OROZCO, Rebeca. *Tres golpes de tacón*. Planeta, México, 2008 y 2010.
- PASCUAL, Carlos. *La insurgente*. Grijalbo, México, 2010.
- RUBIO SILICEO, Luis. *Mujeres célebres de la Independencia de México*. Talleres Gráficos de la Nación, México, 1929.
- SCOTT, James C. *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. ERA, México, 2004.
- STAPLES, Ann. “La lectura y los lectores en los primeros años de vida independiente”, *Historia de la lectura en México*. Colegio de México, México, 1988, pp. 94-126.
- TOVAR RAMÍREZ, Aurora. *Mil quinientas mujeres en nuestra conciencia colectiva. Catálogo biográfico de mujeres de México*. Documentación y Estudio de Mujeres, México, 1996.
- TRUJILLO, Bertha Marina. “Una lectura a los juicios contra mujeres infidentes novohispanas desde la perspectiva de género”, en *La Ventana. Revista de Estudios de Género*. Universidad de Guadalajara, núm. 4 (diciembre), 1996, pp. 60-75.
- VAN YOUNG, Eric. *La otra rebelión. La lucha por la independencia de México, 1810-1821*. FCE, México, 2006.

VILLASEÑOR Y VILLASEÑOR, Alejandro. *Biografías de los héroes y caudillos de la Independencia*. México, 1910, consultado en línea: www.bicentenario.gob.mx.

Folletos y periódicos:

EL T. DE C. *Diálogo casero entre el aguador, la cocinera y el insurgente*. Imprenta de Mariano Ontiveros, México, 1810, en *Independencia Nacional*. T. I., Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Seminario de Independencia Nacional, UNAM, México, 2005, (1a ed., 1986-1987), pp. 321-324.

El Ilustrador Nacional. Tlalpujahua, 1813. Edición facsimilar en *Periodismo Insurgente*, t. 6, Partido Revolucionario Institucional, México, 1976, edición preparada por Manuel Arellano y Felipe Remolina Roqueñí.

Semanario Patriótico Americano, Tlalpujahua, 1813. Edición facsimilar en *Periodismo Insurgente*, t. 6, Partido Revolucionario Institucional, México, 1976, edición preparada por Manuel Arellano y Felipe Remolina Roqueñí.

Páginas de Internet:

ARREDONDO, Benjamín. “Mujeres de la Independencia”, *Cabezas de Águila. Recorriendo la ruta de Hidalgo durante el Bicentenario*. 30 de abril de 2010, http://cabezasdeaguila.blogspot.com/2010/04/mujeres-en-la-independencia-sus_30.html.

Gendering Latin America Independence: Women's Political Culture and the Textual Construction of Gender, 1790-1850. <http://www.genderlatam.org.uk>.

México 2010. www.bicentenario.gob.mx.

PRÁCTICAS CULTURALES Y DISCURSOS DE LA MEMORIA: LÁPIDAS URBANAS

*Norma Esther García Meza**

Presentación

He dividido el presente capítulo en dos apartados. En el primero ofrezco el resultado del recorrido general efectuado por las obras de algunos autores que, en décadas pasadas, se han ocupado de la memoria como objeto de estudio. Tal recorrido forma parte del marco conceptual del proyecto “Prácticas culturales y discursos de la memoria. El trabajo con el lenguaje” y su elaboración obedeció a la necesidad intelectual de situarme frente al cúmulo de definiciones y discusiones en torno a la memoria. En el segundo apartado presento lo correspondiente a una práctica cultural y funeraria identificada en dos ciudades de provincia: la construcción de lápidas urbanas o la inscripción de señales de la muerte en las aceras.

* Universidad Veracruzana.

La memoria como objeto de estudio

Lo que honramos del pasado no es el hecho de que ya no exista más, sino el hecho de que alguna vez existió. Entonces, el mensaje de la historia a la memoria, del historiador al hombre de memoria, es el de agregar al trabajo de memoria no solamente el duelo por lo que ya no es, sino la deuda respecto a aquello que fue.

PAUL RICOEUR

La memoria es uno de esos conceptos cuyo contenido varía según el ángulo o los ángulos epistemológicos desde donde se mire. Así, encontramos definiciones desde los distintos campos disciplinarios que unas veces colocan todo el soporte de la memoria en el ejercicio individual, otras en las acciones colectivas, como resultado de los marcos previamente establecidos en la vida social, y muy pocas en el tránsito complejo que involucra lo individual y lo colectivo como resultado de prácticas culturales e identitarias.

Uno de los autores que se ha referido a esta problemática con suma claridad es Paul Ricoeur en la polémica sostenida con Maurice Halbwachs a propósito de la polaridad entre subjetividad y objetividad que marcó el nacimiento de las ciencias sociales y humanas.¹ Problemática que, sin duda, se agudizó a la hora en que los países latinoamericanos que experimentaron dictaduras militares comenzaron a interrogarse por la memoria o las memorias de lo sucedido e inició lo que algunos autores denominan

¹ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, p. 127.

“la batalla de las memorias”² y que abrió nuevamente la discusión en torno a lo subjetivo y lo objetivo, lo individual y lo colectivo, lo verdaderamente sucedido o lo recordado como real, entre otros asuntos problemáticos en torno a la memoria.

Asociado a la historia, en tanto que contiene hechos del pasado, pero vinculado al presente y al futuro, en tanto construcción social que orienta prácticas culturales, movimientos sociales y una diversidad de manifestaciones cotidianas asociadas a la identidad, el concepto de memoria es polémico y en su devenir ha generado diversas y contrastantes definiciones desde los distintos campos disciplinarios que se han ocupado de su estudio.³

Desde la década de los setenta, el proceso cultural mediante el cual los sujetos participan colectivamente en la construcción de la memoria era ya un asunto del que se ocupaban algunos reconocidos intelectuales.⁴ Antes, a finales de los se-

² Gilda Waldman, “La ‘cultura de la memoria’: problemas y reflexiones”, en *Revista Política y Cultura*, pp. 11-34.

³ Entre muchos otros, destaco los siguientes: Eduardo Galeano, *Memorias del fuego III. El siglo del viento*, Siglo XXI, México, 1998; Josefina Cuesta Bustillo, “Memoria e historia. Un estado de la cuestión”, en Cuesta Bustillo (ed.), *Memoria e historia*, Marcial Pons, Madrid, 1998; Marc Augé, *Las formas del olvido*, Gedisa, Barcelona, 1998; Cristóbal Gnecco y María Zambrano (eds.), *Memorias hegemónicas, memorias disidentes. El pasado como política de la historia*, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Universidad del Cauca, Bogotá, 2000; Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, España, 2001; Françoise Barret-Ducrocq (dir.), *¿Por qué recordar?* Granica, Barcelona, 2002; Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.

⁴ Me refiero sobre todo a los siguientes textos: Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, trad. Ignacio Gómez de Liaño, Taurus, Madrid, 1974; Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Paidós, Barcelona, 1977; Michel de Certeau, *La escritura de la historia* (1975), Universidad Iberoamericana, México, 1993; Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. El arte de hacer* (1979), t. I, Universidad

senta, Peter Berger y Thomas Luckmann ya habían realizado contribuciones al respecto con la publicación de *La construcción social de la realidad*, obra en la que fijaron su concepción acerca de que la realidad social se construye a través de los procesos de interacción de los individuos en la vida cotidiana y que, sin duda, será un referente indiscutible para definir la memoria como construcción social.⁵ Construcción social de la memoria pero también de su contraparte: el olvido y del tiempo en el que ocurren⁶: un tiempo histórico en el que los sujetos construimos las diversas significaciones e interpretaciones de lo acontecido intentando responder a las interrogantes acerca de quiénes somos y quiénes son los otros, buscando develar las imposiciones, las negaciones, las intromisiones y la violencia que se ejercen desde el poder.

Y es precisamente en la década de los noventa cuando se publican textos que privilegian la memoria como objeto de reflexión y análisis, en el contexto de la llamada crisis de paradigmas. Es en esta década cuando la memoria —como objeto de estudio y componente central de problemáticas asociadas a los derechos humanos—, emerge como una constante en los ámbitos académicos y políticos.⁷

Iberoamericana, México, 1996; Paul Ricoeur, *Relato: historia y ficción*, trad. Elda Rojas Aldunate, Dosfilos, México, 1994; Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Configuraciones del tiempo en el relato histórico* (1983), t. I, trad. Agustín Neira, Siglo XXI, México, 1995; Paul Ricoeur, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Arrecife Producciones, Madrid, 1999; Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, Grijalbo, México, 1987; Yosef Yerushalmi, “Reflexiones sobre el olvido”, en VVAA, *Usos del olvido*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989.

⁵ Peter Berger y Thomas Lukmann, *La construcción social de la realidad*.

⁶ Norbert Lechner y Pedro Güell, “Construcción social de las memorias en la transición chilena”.

⁷ Me refiero, sobre todo, a: David Middleton y Derek Edwards (comps.), *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y del olvido*, Paidós,

La preocupación por la memoria es tal⁸ que los estudios de las ciencias sociales y de las humanidades comienzan a ocuparse de ella desde distintos campos disciplinarios y desde diversas perspectivas teóricas, dando lugar, incluso, al surgimiento de nuevas líneas de investigación en las que se recuperan –mediante técnicas cualitativas antes desdeñadas por quienes confiaron siempre en el prestigio de lo cuantitativo para asegurar la objetividad dentro de sus respectivos campos disciplinarios– eventos y testimonios cotidianos cargados de la subjetividad propia de memoria.⁹

Algunos de estos estudios¹⁰ incorporan distintas perspectivas de análisis acerca de la cultura en la que está inscrita la memoria y se caracterizan por identificar las significaciones que la memoria tiene como expresión de prácticas culturales, imaginarios¹¹ o representaciones sociales.¹² Otra serie de estudios ha trabajado con la memoria en tanto componente central de movimientos sociales y reivindicaciones por los derechos humanos, teniendo como eje de análisis las aportaciones de

Barcelona, 1992; Luis Vargas (ed.), *Claves de la memoria*, Trotta, Madrid, 1997; Joel Candau, *Memoria e identidad*, Ediciones Sol, Buenos Aires, 1998; Pilar Calveiro, *Desapariciones, memorias y desmemorias de los campos de concentración argentinos*, Taurus, México, 2001; Bruno Groppo y Patricia Flier, *La imposibilidad del olvido. Recorrido de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, Ediciones al Margen, La Plata, Argentina, 2001; Marcelo Brodsky (coord.), *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*, La Marca, Buenos Aires, 2005.

⁸ Gilda Waldman, *op. cit.*, pp. 11-34.

⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰ Me refiero a los trabajos de autores como Gilberto Giménez, Néstor García Canclini y Renato Ortiz y a los estudios sobre la memoria impulsados por Elizabeth Jelin.

¹¹ Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, pp. 28-30.

¹² Serge Moscovici, *El psicoanálisis, su imagen y su público*, pp. 17-18.

Maurice Halbwachs sobre los marcos previamente establecidos en la vida social que explican la existencia de la memoria colectiva.¹³

Dentro de las distintas aportaciones que se han hecho respecto a los estudios sobre la memoria sobresale aquella que la concibe como una memoria compartida que contiene diversas concepciones, creencias e identidades, hecha de pasado pero con presencia en el presente y proyección hacia el futuro, tal como lo señala Le Goff:

La memoria es un elemento esencial de lo que hoy se estila llamar la «identidad», individual o colectiva, cuya búsqueda es una de las actividades fundamentales de los individuos y de las sociedades de hoy, en la fiebre y en la angustia. La memoria colectiva, sin embargo, no es sólo una conquista: es un instrumento y una mira de poder [...] La memoria, a la que atañe la historia, que a su vez la alimenta, apunta a salvar el pasado sólo para servir al presente y al futuro. Se debe actuar de modo que la memoria colectiva sirva a la liberación, y no a la servidumbre de los hombres.¹⁴

Una memoria que se enriquece constantemente a pesar de los intentos por institucionalizarla o por socavarla con los olvidos intencionados. Porque, según este autor, una de las aspiracio-

¹³ Algunos ejemplos son: Manuel Antonio Garretón, “Memoria y proyecto de país”, en *Revista de Ciencia Política*, año/vol. XXIII, núm. 002, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2003, pp. 215-230; Jorge Mendoza, “Las formas del recuerdo. La memoria narrativa”, en *Athenea Digital*, núm. 6, otoño de 2004; Jorge Manzi *et. al.*, “El pasado que nos pesa: la memoria colectiva del 11 de septiembre de 1973”, en *Revista de Ciencia Política*, año/vol. XXIII, núm. 002, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2003, pp. 177-214.

¹⁴ Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, pp. 182-183.

nes que manifiestan los poderosos es, precisamente, apoderarse de la memoria.¹⁵

La mayoría de los autores que en los últimos años se han ocupado de recuperar testimonios diversos acerca de acontecimientos violentos ocurridos en distintos espacios geográficos, coinciden en resaltar que frente a la memoria siempre se despliegan discursos del poder que buscan instaurar el olvido.

Al respecto, Umberto Eco plantea cómo la memoria sobrevive al poder y al silencio, que es una de las formas en que se manifiesta el olvido:

... la memoria colectiva se las arregla, a veces, para sobrevivir a las censuras del poder y a los silencios de los historiadores. Ocurre que, para restablecer la concordia, para favorecer una nueva alianza, el poder político se calla y pasa en silencio la xenofobia, la memoria de una guerra, de una invasión, de una colonización. Pero la memoria colectiva resiste: la gente murmura, la memoria subsiste por el cotilleo, la sátira, los cotidianos actos de desconfianza.¹⁶

Todo ello es posible porque, lejos de ser un territorio ambiguo, indefinido y neutro, la memoria constituye un escenario en el que se enfrentan múltiples memorias, distintos grupos e intereses diversos.¹⁷ Elizabeth Jelin, una de las autoras más destacadas en los estudios sobre la memoria, afirma que lo ocurrido en el pasado implica reconocer los sentidos que, desde el presente, se le imprimen. Sentidos que involucran al silencio y al olvido y que dan lugar a un determinado tipo de lucha:

¹⁵ *Ibid.*, p. 134.

¹⁶ Umberto Eco, "Preámbulo", en Elie Wiesel (coord.), *¿Por qué recordar?*, p. 184.

¹⁷ Gilda Waldman, *op. cit.*, p. 17.

Hay una lucha política activa acerca del sentido de lo ocurrido, pero también acerca del sentido de la memoria misma. El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de la lucha “contra el olvido”: recordar para no repetir. Las consignas pueden en este punto ser algo tramposas. La “memoria contra el olvido” o “contra el silencio” esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos). Es en verdad “memoria contra memoria”.¹⁸

Ello explica, de algún modo, la existencia de memorias específicas como aquella que contiene el cúmulo de conocimientos ancestrales sobre los mitos y el origen del universo, de los dioses y de los seres humanos, de las relaciones que establecen entre ellos y la naturaleza, que los pueblos mesoamericanos lograron preservar después de la Conquista y que algunos autores, como Enrique Florescano, nombran memoria antigua.¹⁹ O la denominada memoria popular,²⁰ que se opone, nunca en condiciones de igualdad, a la memoria de las clases dominantes que en los ámbitos académicos y políticos es conocida como memoria oficial.²¹

Para terminar este recorrido con el que he querido situar los distintos modos en los que la memoria se ha erigido como objeto de estudio en el ámbito de las ciencias sociales, me referiré ahora al sentido que adquiere cuando se le concibe dentro

¹⁸ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, p. 6.

¹⁹ Enrique Florescano, *Memoria indígena*, p. 15. Ver también Enrique Florescano, *Memoria mexicana*, p. 12.

²⁰ Gilberto Giménez Montiel, *Teoría y análisis de la cultura*, p. 109.

²¹ *Ibid.*, p. 108.

de la dimensión simbólica de la cultura²² y se reconoce el papel protagónico que en ella tiene el lenguaje.²³

La inscripción de la memoria dentro del amplio y complejo territorio de lo simbólico²⁴ deja ver una de sus características centrales: que se trata de un *continuum* en permanente construcción debido a las diversas significaciones que los sujetos sociales le imprimen a los asuntos que en ella registran mediante el trabajo con las palabras.²⁵ Este es un aspecto relevante si consideramos que, precisamente, la presencia o no de un vínculo entre memoria individual y memoria colectiva ha sido central en las discusiones teóricas en torno a este concepto. Paul Ricoeur aportó, en distintos momentos,²⁶ una alternativa frente a tal conflicto destacando la significación del lenguaje como mediador entre ambos polos y sin el cual difícilmente se podría narrar lo sucedido, lo visto, lo escuchado, lo sabido o lo aprehendido tanto individual como colectivamente:

Pasamos de la memoria individual a la memoria colectiva, tránsito perfectamente legítimo, en la medida en que, gracias al lenguaje, las memorias individuales se superponen con la memoria colectiva. Decir que nos acordamos de algo, es declarar que hemos visto, escuchado, sabido o aprehendido algo, y esta memoria declarativa se expresa en el lenguaje de todos, insertándose así, al mismo tiempo, en la memoria colectiva. A la inversa, la memoria colectiva descansa sobre una ligazón de memorias

²² *Ibid.*, p. 67.

²³ Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, pp. 88-110.

²⁴ Gilberto Giménez Montiel, *op. cit.*, pp. 68-75.

²⁵ Valentin Nikólaievich Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, p. 121.

²⁶ Me refiero sobre todo al texto ya citado de Paul Ricoeur: *La memoria, la historia, el olvido*.

individuales, lo que se explica por la pertenencia de cada uno a una multitud de colectividades, que son otros tantos ámbitos de identificación colectiva e individual.²⁷

Esta postura resulta sumamente productiva para quienes nos interesamos por la memoria como objeto de estudio, en tanto que es, precisamente, mediante el lenguaje como los seres humanos nos relacionamos con el otro. El otro, entendido aquí como una entidad que nos compromete y nos exige responsabilidades²⁸ porque los significados y sentidos de nuestros actos se definen, precisamente, por el carácter ético²⁹ que implica la relación con ese ser con quien compartimos –o no– nuestra visión del mundo, de quien recibimos –o no– los ingredientes que van conformando nuestra memoria individual, con quien coincidimos –o no– en un tiempo y un espacio específicos y con quien realizamos eso que la antropología denomina prácticas culturales y ante quien o con quien enunciamos discursos³⁰ asociados a la construcción de la memoria.

Las lápidas urbanas o la inscripción de señales de la muerte en las aceras

y sueña que su sueño se repite,
irresponsable, eterno,
muerte sin fin de una obstinada muerte

JOSÉ GOROSTIZA

²⁷ *Ibid.*, p. 27.

²⁸ Mijaíl Bajtín, *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, pp. 16-18.

²⁹ *Ibid.*, p. 18.

³⁰ Nelly Richard, “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”, en *Debate Feminista*, p. 76.

Memoria y lápidas urbanas

Trabajar con la memoria como objeto de estudio implica, también, trabajar con todos aquellos “saberes, creencias, patrones de comportamiento, sentimientos y emociones que son transmitidos y recibidos en la interacción social, en los procesos de socialización, en las prácticas culturales de un grupo”,³¹ y eso es precisamente lo que ha implicado trabajar con la memoria y con estas señales de la muerte en las aceras, como veremos en adelante.

La primera que vi —no en el sentido de quien visualiza un objeto de estudio sino en el de quien contempla uno que puede llegar a serlo— está ubicada en la parte de tierra que ni el cemento de la banqueta ni el asfalto de la calle han logrado cubrir. Se veía antigua y descuidada, como si llevara muchos años de estar ahí, cerca de la entrada de una escuela primaria y del territorio impreciso donde Xalapa y Tlalnelhuayocan se unen para compartir el cotidiano caos que provocan las terminales de autobuses y de micros Ruta 2. No sé nada de arquitectura funeraria pero su aspecto me decía, una y otra vez, que varias décadas habían pasado desde su colocación, que estudiarla podría revelar la ética y la estética de una época pasada y que su presencia discreta y anónima era parte de la memoria de la ciudad y de sus habitantes.

Al regresar de unas vacaciones la encontré fuera de su sitio. Probablemente un auto, cualquier vehículo, la había golpeado dejándola sobrepuesta en la tierra removida. No fue eso lo que me sorprendió sino el esmero y el cuidado con que había sido colocada nuevamente. En distintas ocasiones me tocó ver cómo los niños de la escuela vecina pasaban corriendo a su lado sin

³¹ Elizabeth Jelin, *op. cit.*, p. 18.

mirarla, tampoco los padres y los muchos otros peatones que cada mañana recorren esa acera parecían interesarse en esa construcción mortuoria añeja, descuidada, removida y vuelta a colocar, pero a mí me contaba historias: la de una muerte antigua, la de alguien que había querido honrar a quien ahí había muerto, la del conductor distraído que baja apresurado de su carro para intentar dejarla como estaba, la de los que se han acostumbrado tanto a su presencia que la han integrado al entorno urbano y la de quienes, como yo, nos asomábamos por la ventanilla del autobús para mirarla en su desolación absoluta.



Foto 1. Lápida urbana localizada en la prolongación de la Avenida Mártires 28 de Agosto, en la ciudad de Xalapa, Ver.

Después vendría el descubrimiento de la que está ubicada en la avenida Primero de Mayo, casi enfrente de la populosa Plaza Museo: se trata de una lápida colocada en el camellón central, en forma de pequeña capilla con un ángel encima, de color platino, y un gran florero al que nunca le faltan flores frescas.



Foto 2. Lápida urbana colocada en el camellón central de la Avenida Primero de Mayo, en la ciudad de Xalapa, Ver.

En medio del asombro que esas lápidas me provocaban, sobresalía un dato: la conjugación de elementos simbólicos dejaba ver que su existencia tenía que ver con un ritual. Con esa única certeza comencé a mirar la ciudad con otros ojos, a escudriñar sus calles y las fui descubriendo al mismo tiempo en que me preguntaba acerca del origen de esta práctica funeraria, del sentido que tiene para los deudos colocar estas cruces, de las distintas reacciones que provocan en quienes caminamos la ciudad y nos las encontramos ahí, a unos pasos de nuestro andar.

En octubre de 2008 apareció una nota en un periódico de Tabasco, firmada por Juan Alejandro Jr., quien, entre otros puntos, mencionaba que se trata de ofrendas destinadas a honrar el recuerdo “de los seres queridos que perdieron la vida de manera violenta, principalmente en accidentes automovilísticos, son las lápidas urbanas instaladas en las calles, cruceros, banquetas, acotamientos y avenidas de la ciudad”.³² Tales afirmaciones resultaron ilustrativas pero sobre todo orientadoras

³² *Tabasco hoy*.

y decisivas en tanto que me proporcionaron datos concretos de esta práctica funeraria: son colocadas como señales de muertes violentas y expresan la preocupación de los deudos por el descanso del alma de fallecido. Pero la principal aportación fue, sin duda, la manera de nombrarlas. Comencé a referirme a ellas como *lápidas urbanas* a pesar de saber que, en sentido estricto, no lo son porque no hay nadie enterrado en el lugar y a pesar de saber que, según María Moliner, una lápida es una losa con una inscripción en la que se conmemora algo o a alguien, específicamente, las que se colocan en los sepulcros.³³ A falta de una denominación correcta, comencé a llamar así a este conjunto de cruces con sus flores, frescas o marchitas, con sus coronas, veladoras, botellas de agua, globos y otros tantos objetos depositados como ofrendas.



Foto 3. Lápida urbana localizada en la Avenida Lázaro Cárdenas, en la ciudad de Xalapa, Ver.

³³ “Lápida (del lat. *‘lapis, -idis’*, piedra) f. *Losa con una *inscripción en que se conmemora algo o a alguien: ‘Una lápida conmemorativa’. Específicamente, las que se colocan en los *sepulcros. Lauda, laude. Epitafio”, María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 1991.



Foto 4. Lápida urbana localizada en la Avenida Gregorio Méndez, en la ciudad de Villahermosa, Tab.

Todas las identificadas hasta entonces se erigían ante mis ojos como una suma de elementos simbólicos que, al ser resultado de una práctica cultural, merecían ser analizadas con mayor detenimiento. Así que, cuando elaboré el proyecto “Prácticas culturales y discursos de la memoria. El trabajo con el lenguaje”,³⁴ decidí que, aunque escasas, las incluiría en un breve apartado sobre el uso del lenguaje simbólico y que daría testimonio de su existencia mediante un registro fotográfico. Ese era el propósito y ese era el compromiso académico. La primera revelación, cuando comenzamos el trabajo de campo en el mes de diciembre de 2009, fue que no eran unas cuantas diseminadas por la ciudad, que no eran anónimas, que quienes las colocan no solamente usan el lenguaje simbólico sino también el escrito y que su existencia revelaba muchos otros aspectos que no había considerado como el origen rural de esta práctica y su manifestación en el entorno urbano, la posibilidad de

³⁴ Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la Universidad Veracruzana con financiamiento del PROMEP (No. 103.5/09/4482 PTC-355).

rastrear el origen de clase de los deudos mediante las inscripciones que algunas contienen, la movilización de creencias e imaginarios en quienes transitamos la ciudad y nos las encontramos, los complejos vínculos entre lo global y lo local, el papel que desempeñan las aceras como un umbral donde la vida y la muerte se manifiestan, y, sobre todo, el contenido de denuncia entrelazado a un dolor privado que se hace público, entre otros.

Otro texto orientador, que conocí durante el proceso de la investigación, es el artículo de María Ana Portal, en el que se analiza no únicamente la presencia de estas cruces sino todo el conjunto de lo que ella llama “creencias en el asfalto”; es decir, altares y nichos ofrecidos a imágenes religiosas que los sujetos colocan en las calles como una manera de apropiarse del espacio público en la ciudad de México. Tal artículo me confirmó los datos aportados en la nota periodística referida: el carácter violento de los decesos señalados por estas marcas urbanas.³⁵ Las preguntas y las respuestas que nos ofrece la autora acerca del sentido que adquieren estas señales mortuorias para quienes las colocan, confirmaron que se trata de señales de muertes violentas en las aceras y que responden a la preocupación de los familiares por el descanso del alma del fallecido.

Efectivamente, estas cruces conmemoran el lugar donde ha ocurrido una muerte violenta. Se trata de una práctica funeraria antigua: algunos textos consignan evidencias de su realización en ciudades españolas³⁶ durante el siglo XVII.³⁷

³⁵ María Ana Portal, “Las creencias en el asfalto. La sacralización como una forma de apropiación del espacio público en la ciudad de México”, en *Cuadernos de Antropología Social*, pp. 66-67.

³⁶ Antonio Domínguez Ortiz, *Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo XVII*, p. 46.

³⁷ María José del Río Barredo, “Imágenes callejeras y rituales públicos en el Madrid del siglo XVII”, en María Cruz de Carlos *et al.*, *La imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios*, p. 201.

Resulta sorprendente identificar un origen tan remoto, pero más me sorprende saber que se solicitaba permiso para los ofrecimientos posteriores que sobre dichas construcciones funerarias se realizaban.³⁸ En la actualidad, no existe ninguna normatividad o reglamentación: los deudos llegan y las colocan sin realizar ningún trámite y las autoridades de tránsito no tienen, tampoco, registro alguno sobre las que existen en ambas ciudades.

Pero volvamos a los antecedentes remotos: seguramente fue parte de los rituales mortuorios que se impulsaron en la Nueva España bajo el régimen colonial³⁹ y ello explique su persistencia en el medio rural de nuestro país en los primeros años del siglo XX.⁴⁰ ¿Cómo pasó del ámbito rural mexicano a los escenarios urbanos? Una posible respuesta es su presencia en el imaginario colectivo de la población migrante que llegó a las ciudades de provincia en busca de oportunidades y fue, precisamente, en las calles de estas ciudades donde adquirió nuevas significaciones.

*Una práctica cultural y funeraria en dos ciudades
de provincia*

En las ciudades donde se sitúa nuestro objeto de estudio, los autos se desplazan veloces, la gente camina con prisa y, en las fronteras entre lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo, las lápidas urbanas se erigen como testimonio de una era caracterizada por la violencia, la velocidad, la indolencia, la indiferencia al otro, a los otros. Entre todas ellas hablan de la muerte ocurrida en ciudades de provincia que, desde hace

³⁸ *Ibid.*, pp. 202-203.

³⁹ Claudio Lomnitz, *Idea de la muerte en México*.

⁴⁰ John Reed, *México insurgente*, p. 189.

varias décadas, han enfrentado procesos acelerados de urbanización y un incremento en los índices de migración del campo a la ciudad.

Son ciudades de provincia en las que la muerte moviliza el cúmulo de creencias que sus habitantes conservan en el imaginario colectivo a pesar del ritmo acelerado que la globalización les imprime⁴¹. En torno a la muerte, sus habitantes realizan una serie de prácticas culturales o rituales mortuorios más asociados al medio rural que al urbano, como el de la ceremonia denominada “levantamiento de la sombra” y la colocación de una cruz donde ocurre el deceso:

... la ceremonia del levantamiento de la sombra es común a ritos de curación y ritos funerarios. En ambos casos, hace referencia al hecho de que el alma es recogida en formas materiales antes de ser incorporada al cuerpo, en el caso de ceremonias curativas, y al cementerio, en el caso de ritos funerarios. En ambos casos el alma es recogida, en hierbas del viento, como en el caso de las ceremonias curativas, o en flores y la cruz, en el caso de ritos funerarios [...] vegetales y cruz son el símbolo vehículo del levantamiento de la sombra, hecho al realizar la ceremonia de barrer el alma en el lugar en que se perdió, o al levantar la cruz en el lugar en donde fue dejada por el cuerpo.⁴²

Esta ceremonia está asociada a la creencia religiosa acerca de una entidad específica: la sombra,⁴³ presente en las diversas

⁴¹ Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*..

⁴² Enrique Hugo García, “Análisis estructural de los ritos funerarios de San Miguel Aguasuelos, Veracruz”, en *La Palabra y el Hombre*, pp. 17-18.

⁴³ *Idem*: “La sombra se manifiesta principalmente por su ausencia, o sea que, cuando una persona pierde el alma, la ausencia de la misma se manifiesta como una enfermedad conocida como susto, y de igual manera, una

cosmovisiones de los distintos pueblos que conforman el territorio mexicano y dependiendo de la concepción específica que se tenga de esta entidad la ceremonia referida tendrá determinados componentes:

En el sitio donde muere un adulto se coloca una cruz de cal o de ceniza que representa el lugar donde estuvo en su último momento. Al lado se ponen flores y una veladora [...] A los nueve días se “levanta la sombra”, o sea que, en medio de oraciones, se barre esta cruz con una escoba pequeña y se deposita en una caja que se lleva primero a la iglesia en donde se celebra una misa y posteriormente se le entierra en el panteón, debajo de la cruz que ese día se coloca en la tumba.⁴⁴

Tal como sucede en la ceremonia captada en la fotografía 5, la cruz de cal que en ella vemos está destinada a señalar el sitio donde murió *José*, recordado por ese *nosotros* que condensa a sus seres queridos en el efímero epitafio colocado junto a la veladora.

Para los fines de este estudio, lo más significativo consiste en saber que las lápidas identificadas están construidas teniendo como sustento una noción particular acerca de la necesidad de levantar la sombra del lugar donde ocurrió la muerte violenta de algún ser querido, independientemente de las diversas definiciones que existen de tal concepto.⁴⁵

persona al morir pierde el alma, cuya ausencia tiene como efecto o signo sensible un cuerpo muerto”.

⁴⁴ Miguel Ángel Rubio y Meztli Martínez, “De sombras, sapos y espíritus. Relatos sobre los Días de Muertos entre los chontales de Tabasco y los pames de Querétaro”, en *Patrimonio Cultural y Turismo Cuadernos*, núm. 16, México, 2006, pp. 170-171.

⁴⁵ *Diccionario enciclopédico de la medicina tradicional mexicana*.



Foto 5. Cruz de cal localizada en la calle Guineo, Colonia La Manga II, en la ciudad de Villahermosa, Tab.

Más allá del ritual funerario que esto supone, su presencia en las calles las convierte simbólicamente en una especie de denuncia acerca del evento trágico que de otro modo —es decir, sin el referente del ritual religioso— no sería posible. Los vínculos construidos en los territorios rurales de México entre muerte violenta y esta particular ceremonia adquieren significaciones específicas al instaurarse en los ámbitos urbanos: revelan los modos de morir y las diversas maneras de relacionarnos con la muerte pero también los sentidos que se le otorgan a la vida, a la memoria, a lo público, a lo privado, a lo que significa habitar los espacios urbanos.

La construcción de lápidas urbanas es una práctica cultural y funeraria que se realiza en los territorios formados por dos ciudades que han experimentado, cada una a su propio ritmo, un crecimiento acelerado del entorno urbano. Se trata de Xalapa y Villahermosa, dos ciudades de provincia que se hicieron grandes a fuerza de tantos carros, de tantas calles, de tantos puentes peatonales; ciudades que recrean,

sin miramientos, una de las características de la globalización: la integración de unos y la exclusión de otros a la dinámica global.

Son ciudades capitales que no solo concentran los poderes de gobierno y las principales instituciones administrativas pero también también una infraestructura urbana y una oferta de bienes y servicios que, de alguna manera, explican el incremento de su población en tanto que constituyen polos de atracción significativos en los estados de Veracruz y Tabasco. Según el Censo de Población y Vivienda del año 2005, Xalapa de Enríquez, capital del estado de Veracruz y cabecera del municipio del mismo nombre, es considerada una de las ciudades más importantes dentro del estado cuya población se estima en 413 196 habitantes. Asimismo, Villahermosa, capital del estado de Tabasco y cabecera del municipio del Centro, es la principal ciudad del estado de Tabasco, en ella residen los poderes políticos y concentra la mayor población urbana: 520 308 habitantes. Ambas son parte de las llamadas zonas metropolitanas de México⁴⁶ al estar ubicadas en municipios considerados centrales.⁴⁷

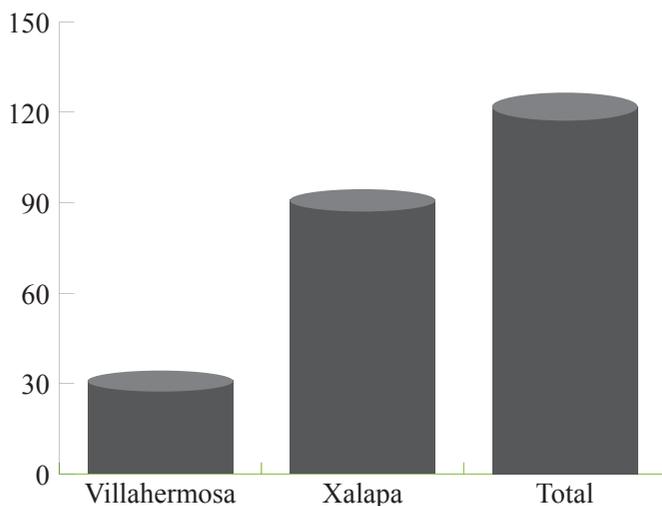
En estas ciudades fueron identificadas un total de 122 lápidas urbanas, 31 corresponden a Villahermosa y 91 a Xalapa, tal como se advierte en la tabla 1:⁴⁸

⁴⁶ Secretaría de Desarrollo Social, *Delimitación de las zonas metropolitanas de México 2005*, Consejo Nacional de Población, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, México, 2007, p. 21.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 21-22.

⁴⁸ Es importante señalar que estos datos corresponden a las lápidas urbanas localizadas mediante el trabajo de campo y es probable que existan más en cada ciudad.

Tabla 1. Total de lápidas urbanas por ciudad



Fuente: Datos obtenidos en el trabajo de campo en las ciudades de Xalapa y Villahermosa.

Del total de lápidas localizadas 59 tienen epitafios y 63 no tienen inscripción, es decir, no es posible saber a quiénes fueron ofrecidas.

Tabla 2. Lápidas urbanas con/sin inscripción en Xalapa

<i>Xalapa</i>	
Con inscripción	43
Sin inscripción	48
<i>Total</i>	91

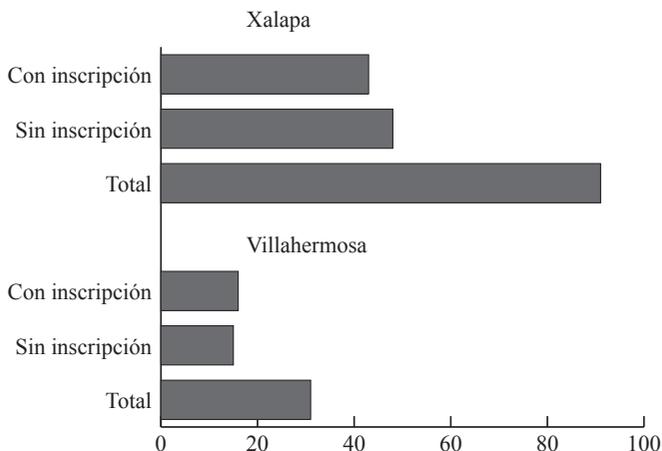
Fuente: Datos obtenidos en el trabajo de campo en las ciudades de Xalapa y Villahermosa.

Tabla 3. Lápidas urbanas con/sin inscripción en Villahermosa

<i>Villahermosa</i>	
Con inscripción	16
Sin inscripción	15
<i>Total</i>	31

Fuente: Datos obtenidos en el trabajo de campo en las ciudades de Xalapa y Villahermosa.

Tabla 4. Total de lápidas urbanas con/sin inscripción por ciudad



Fuente: Datos obtenidos en el trabajo de campo en las ciudades de Xalapa y Villahermosa.

A pesar de que no se conocen las causas de los decesos que dieron como resultado las cifras anteriores, es preciso considerar que la colocación de estas lápidas urbanas responde, como ya hemos visto, al carácter violento de las muertes y es probable que éstas estén asociadas tanto a atropellamientos

como a accidentes de tránsito, sobre todo si consideramos que, según los cálculos de la Organización Mundial de la Salud (OMS), éstos se han incrementado en los años recientes convirtiéndose en un problema de salud pública.⁴⁹ Problema que en el caso de México⁵⁰ toma características sobrecogedoras en tanto que constituye una de las principales causas de muerte en la población.⁵¹

Considerando lo anterior y la información que nos ofrecen las lápidas con inscripción, resultan reveladores los siguientes datos sobre el total de lápidas urbanas por ciudad y por ofrecimiento:

Tabla 5. Lápidas urbanas con inscripción y ofrecimiento en Xalapa

<i>Xalapa</i>	
<i>Lápidas con inscripción por ofrecimiento</i>	
Niños	4
Mujeres jóvenes	2
Hombres jóvenes	13
Señoras	6
Señores	18
<i>Total</i>	43

Fuente: Datos obtenidos en el trabajo de campo en las ciudades de Xalapa y Villahermosa.

⁴⁹ Leticia Ávila Burgos *et al.*, “Prevalencia de accidentes de tránsito no fatales en México: resultados de la ENSANUT 2006”, en *Salud Pública en México*. Vol. 50, suplemento 1, Instituto Nacional de Salud Pública, Cuernavaca, México, 2008, p. 39.

⁵⁰ *La jornada*, 14 de agosto de 2010.

⁵¹ Esteban Puente, “Accidentes de tráfico: letales y en aumento”, en *Salud Pública en México*. Vol. 47, núm. 1 (ene-feb), Instituto nacional de Salud Pública, Cuernavaca, México, 2005, p. 3.

Tabla 6. Lápidas urbanas con inscripción y ofrecimiento en Villahermosa

<i>Villahermosa</i>	
<i>Lápidas con inscripción por ofrecimiento</i>	
Niños	1
Mujeres jóvenes	0
Hombres jóvenes	5
Señoras	1
Señores	9
<i>Total</i>	16

Fuente: Datos obtenidos en el trabajo de campo en las ciudades de Xalapa y Villahermosa.

Del total de lápidas urbanas por ciudad y por ofrecimiento resaltan los datos acerca de aquellas que corresponden a hombres jóvenes y señores, es decir, a difuntos del sexo masculino que en el caso de Xalapa suman 31 y en el de Villahermosa 14. Estos datos se vuelven significativos si consideramos que, según especialistas en el tema, en la última década los accidentes de tránsito se han convertido en la primera causa de muerte entre los hombres en edad reproductiva.⁵²

Las tablas 7 y 8 contienen los nombres de las calles, avenidas, circuitos, bulevares, paseos y sitios específicos de ambas ciudades donde aparecen estas señales de la muerte en las aceras:

⁵² Leticia Ávila Burgos, *op. cit.*, p. 39.

Tabla 7. Concentrado de sitios donde fueron localizadas las lápidas urbanas en Xalapa

<i>Xalapa</i>	
<i>Nombre de la colonia o calle</i>	<i>Cantidad de lápidas urbanas</i>
Calle Jesús Reyes Heróles	1
Av. Américas esq. Ferrocarril Interoceánico	1
Calle 5 de Febrero	1
Av. 1° de Mayo	1
Calle Cirilo Celis Pastrana, Col. Lagunilla	1
Av. 20 de Noviembre	1
Privada de Guillermo Prieto	1
Mercado Los Sauces	1
Calle Rébsamen	1
Calle Clavijero esq. Sayago	1
Av. Orizaba	1
Av. de la República esq. Argos	1
Av. México	1
Av. Xalapa	2
Bulevar Adolfo Ruiz Cortines	9
Av. Mártires 28 de Agosto	4
Salida Xalapa-Coatepec	5
Av. Circuito Presidentes	6
Av. Arco Sur	7
Zona Universitaria	3
Paseo de los Lagos	5
Av. Lázaro Cárdenas	26
Calle Sayago	2
Salida Xalapa-Veracruz	4
Bulevar Xalapa-Banderilla	5
<i>Total</i>	91

Fuente: Datos obtenidos en el trabajo de campo en las ciudades de Xalapa y Villahermosa.

Tabla 8. Concentrado de sitios donde fueron localizadas las lápidas urbanas en Villahermosa

<i>Villahermosa</i>	
<i>Nombre de la colonia o calle</i>	<i>Cantidad de lápidas urbanas</i>
Colonia Guayabal	1
Salida Villahermosa-Sabina	1
Calle Ignacio Gutiérrez esq. Abasolo	1
Av. Sanmarcanda	1
Salida Villahermosa-Río Viejo	1
Calle Sindicato del Trabajo	1
Calle Guineo/La Manga II	2
Av. Gregorio Méndez	2
Paseo Tabasco	2
Paseo Usumacinta	3
Bulevar Adolfo Ruiz Cortines	7
Periférico Carlos Pellicer	4
Bulevar Industria Nacional Mexicana	5
<i>Total</i>	31

Fuente: Datos obtenidos en el trabajo de campo en las ciudades de Xalapa y Villahermosa.

La suma de los datos más sobresalientes en las tablas anteriores da un total de 33 lápidas urbanas localizadas en las dos arterias con mayor afluencia vehicular de ambas ciudades: la Avenida Lázaro Cárdenas, en Xalapa (con 26), y el Bulevar Adolfo Ruiz Cortines, en Villahermosa (con 7): vías rápidas y extremadamente peligrosas por donde transitan tanto vehículos ciudadanos como foráneos que rebasan, por mucho, la velocidad máxima establecida de los 60 km por hora. La presencia de las señales mortuorias diseminadas a lo largo de sus ocho carriles, unas veces en la acera izquierda, otras en la acera

derecha y muchas otras en los camellones centrales, parece confirmar esta información.⁵³

Discursos de la memoria inscritos en las aceras

Son discursos de la memoria inscritos en las aceras. Si vas en un auto a cuarenta, cincuenta o sesenta kilómetros por hora, en cualquiera de las calles o avenidas de Xalapa o Villahermosa, es casi seguro que no las distingas y menos si vas escribiendo algún mensaje en el celular, platicando, contestando una llamada o mirando uno de los tantos espectaculares que van apareciendo ante tus ojos.⁵⁴ Pero si caminas como cualquier peatón por las banquetas de alguna de estas ciudades y pones un poco de atención seguro que las encontrarás ahí, a dos pasos de tu paso. Parecen anónimas pero no lo son. Se han vuelto parte del paisaje urbano y solamente si uno se fija con detenimiento puede descubrir que cada una dice algo.

¿Qué significan esas inscripciones en las aceras? ¿Qué leemos los transeúntes en esas lápidas? ¿Qué ocurre con nosotros –los vivos– cuando nos las encontramos en nuestro andar? ¿Quién o quiénes hablan en ellas? ¿únicamente los deudos? ¿O es que, acaso, por la voz de los deudos se da voz a los muertos para que su muerte, el día y el lugar de su muerte se sepan? Las lápidas urbanas contienen voces de denuncia sobre un acontecimiento violento y doloroso, voces que son silenciadas por el zumbir de los autos, nadie las escucha porque la atención de los automovilistas y choferes está centrada en conducir lo más responsablemente posible y la de los peatones en lograr cruzar las calles sin que se repita el evento funesto contenido

⁵³ *Tabasco Hoy; Diario de Xalapa.*

⁵⁴ Néstor García Canclini, “La reinención de lo público en la video-cultura urbana”, en *Revista de Antropología Social*, pp. 138-147.

en la existencia de esas pequeñas cruces. Lo que esas lápidas urbanas cuentan es la historia de un dolor privado e íntimo que se erige como una denuncia pública, un testimonio de lo que sucede en estas ciudades de provincia. Su existencia cuenta historias diversas: En esta calle un caminante, un peatón, una persona, fue embestida por un auto, un camión, un tráiler, una pipa, una moto. Esta es una zona de alto riesgo. Aquí las personas mueren atropelladas. En este sitio, en este cruce, en este bulevar murió mi hijo, mi hermana, mi abuelo, mi amiga, mi cuñado, mi madre, mi sobrino, mi padre, mi vecino. Todo eso dicen las lápidas urbanas y también que quien ahí murió tenía una vida que fue interrumpida el día tal de tal año: que en paz descanse.

Si en la literatura el umbral, formado por puertas, ventanas, pasillos, escaleras, es el lugar de la crisis y de la ruptura vital, en las calles el umbral está localizado, precisamente, en las aceras: son la frontera entre la vida y la muerte. Las lápidas urbanas están colocadas en ellas como un recordatorio de lo que ahí ocurre. Son discursos funerarios orientados a una colectividad y, específicamente, a la singular sensibilidad de esa colectividad que, como los muertos, también están en el umbral de la vida y de la muerte, experimentando cotidianamente el miedo, o la incertidumbre al menos, de saberse expuestos a los peligros de la calle, de las calles.⁵⁵

Las lápidas urbanas develan procesos subjetivos anclados en ellas en tanto marcas simbólicas y materiales, pero también hacen evidentes conflictos cotidianos, relaciones desiguales, luchas de poder, enfrentamientos por los espacios, la valoración creciente hacia lo efímero como forma de vida y una marcada indiferencia al otro, a los otros. Marcan una ausencia

⁵⁵ Néstor García Canclini, *op. cit.*, pp. 136-137.

pero también hacen presente el acontecimiento en sí: el día del deceso, del atropellamiento, del accidente, del asesinato. Su sola presencia no nos hace saber la causa de la muerte pero sí su carácter: lo que dicen y señalan es que en ese lugar aconteció una muerte violenta. Lo que narran estas lápidas no solamente es la memoria de un dolor sino también la memoria de tradiciones, valores y rituales mortuorios inscritos en los imaginarios que se han nutrido de experiencias y saberes rurales expuestos, mediante estas cruces, en un escenario urbano.

¿Qué papel desempeña el lenguaje en todo esto? Los brevísimos epitafios contienen una síntesis de la biografía del fallecido: nombre, fecha de nacimiento y fecha de muerte. Entre dos fechas está el trayecto de vida que fue interrumpida por alguien. Los deudos no han querido que el evento trágico quede en el olvido ni en el anonimato porque ambos serían otra forma de muerte. Lo que logran los epitafios no es únicamente la recordación del difunto sino la recordación del siniestro: lo inscriben en la calle, en la memoria de la ciudad,⁵⁶ para que no se olvide. Mediante el lenguaje escrito, con el que son elaborados, se revela tanto la identidad del difunto y la de los deudos como la de un dolor privado que al inscribirse en las calles se vuelve público: un testimonio pero también una denuncia de lo que en ellas ocurre. Las lápidas urbanas se erigen, así, en discursos de la memoria cuya existencia transcurre entre lo local y lo global. La presencia de estas inscripciones funerarias señalando el lugar de la muerte, de las muertes, dejan ver la existencia de una determinada

⁵⁶ “Así, se asigna a la representación un doble sentido, una doble función: hacer presente una ausencia, pero también exhibir su propia presencia como imagen, y constituir con ello a quien la mira como sujeto mirando [...]”. Roger Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marín*, p. 78.

práctica cultural⁵⁷ y la memoria de una época, de la forma de vivir y de morir en un determinado contexto social, cultural e histórico.⁵⁸

Comentario final

Para terminar, quiero referirme a un aspecto que me parece relevante: se utilizó la fotografía como procedimiento de indagación porque considero que es el único soporte que mejor recrea lo que sucede cuando nos encontramos con las lápidas urbanas: un silencio y una mirada de asombro. Para quienes integramos el equipo de trabajo no fue fácil realizar el registro fotográfico,⁵⁹ precisamente, porque detrás de cada lápida urbana existe un dolor ajeno: tomar las fotografías resultó un desafío en más de una ocasión, ya fuera porque el fallecido era alguien conocido o porque el suceso trágico era reciente o porque la edad, el nombre o las palabras contenidas en la lápida nos impedían realizarla sin conmovernos o impresionarnos. Elizabeth Jelin tiene razón cuando afirma que: “La discusión sobre la memoria raras veces puede ser hecha desde afuera, sin comprometer a quien lo hace, sin incorporar la subjetividad del/la investigador/a, su propia experiencia, sus creencias y emociones”.⁶⁰

⁵⁷ *Ibid.*, p. 150.

⁵⁸ Elizabeth Jelin, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁹ Realizado por Manuel Castillo Martínez, Anna Denisse Molina Cantellano, Cecilia Arjona García, Ixchel Escalante Castro y Pedro Rodrigo González García, en la ciudad de Xalapa, y por un grupo de estudiantes de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, coordinado por Miguel Ángel Escalante Cantú, en la ciudad de Villahermosa.

⁶⁰ Elizabeth Jelin, *op. cit.*, p. 3.

Si bien es cierto que en los manuales sobre fotografía etnográfica el respeto –o las actitudes de respeto frente al objeto fotografiado– no aparece descrito como uno de los aspectos técnico-metodológicos que la caracterizan,⁶¹ quiero referirlo aquí como si lo fuera: los integrantes del equipo conformado para realizar el trabajo de campo partimos hacia las distintas calles y avenidas de cada ciudad, cámara en mano, con una única certeza: la de saber que en cada lápida encontrada –y fotografiada– está la memoria de una ausencia, de un dolor privado y que el uso de la cámara debería estar orientado, en todo momento, por nuestro respeto a esa memoria, a esa ausencia, a ese dolor. Todas las fotografías incluidas en el presente trabajo fueron tomadas bajo esa premisa.



Foto 6. Lápida urbana localizada en la Av. Lázaro Cárdenas, en la ciudad de Xalapa, Ver.

⁶¹ Jordi Roca i Girona, “Fotografía, dibujo y grabaciones audiovisuales”, en Joan J. Pujadas i Muñoz (coord.), *Etnografía*, pp. 171-176.



Foto 7. Lápida urbana localizada en Bulevar Adolfo Ruiz Cortines, en la ciudad de Villahermosa, Tab.



Foto 8. Lápida urbana localizada en la Privada de Guillermo Prieto, en la ciudad de Xalapa, Ver.



Foto 9. Lápida urbana localizada en el Paseo Usumacinta, en la ciudad de Villahermosa, Tab.



Foto 10. Lápida urbana localizada en la calle Sindicato del Trabajo, en la ciudad de Villahermosa, Tab.

Bibliografía

- BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.
- BAJTÍN, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Trad. de Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989.
- . *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. Selec., trad., comp., y pról. de Tatiana Bubnova, Colec. La huella del otro, Taurus, México, 2000.
- BERGER, Peter y Thomas Lukmann. *La construcción social de la realidad*. Amorrortu, Buenos Aires, 1968.
- CHARTIER, Roger. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marín*. Manantial, Buenos Aires, 1996.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo XVII*. 1a. reimp., Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006.
- ECO, Umberto. “Preámbulo”, en Elie Wiesel (coord.). *¿Por qué recordar?* Foro Internacional Memoria e Historia, Granica, Barcelona, 2002.
- FLORESCANO, Enrique. *Memoria indígena*. 1a. reimp., Taurus, México, 2000.
- . *Memoria mexicana*. Taurus, México, 2001.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. “La reinención de lo público en la video-cultura urbana”, en *Revista de Antropología Social*. Núm. 11, 2002.
- . *La globalización imaginada*. Paidós, México, 1999.
- GIMÉNEZ MONTIEL, Gilberto. *Teoría y análisis de la cultura*. T. I, Col. Intersecciones, CONACULTA/Icicult, México, 2005.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España, Madrid, 2002.
- LECHNER, Norbert y Pedro Güell. “Construcción social de las memorias en la transición chilena”. Centro de Estudios Miguel Enríquez-Archivo Chile, http://www.archivochile.com/Ceme/recup_memoria/cemememo0024.pdf, 2005.

- LE GOFF, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Paidós, Barcelona, 1991.
- LOMNITZ, Claudio. *Idea de la muerte en México*. Trad. de Mario Zamudio Vega, FCE, México, 2006.
- MOSCOVICI, Serge. *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Huemul, Buenos Aires, 1979.
- MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. Gredos, Madrid, 1991.
- PORTAL, María Ana. “Las creencias en el asfalto. La sacralización como una forma de apropiación del espacio público en la ciudad de México”, en *Cuadernos de Antropología Social*. Núm. 30, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2009.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Trotta, Madrid, 2003.
- REED, John. *México insurgente*. Txalaparta, Tafalla, 2005.
- RICHARD, Nelly. “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”, en *Debate Feminista*. Año 20, vol. 40 (octubre), México, 2009.
- ROCA I GIRONA, Jordi. “Fotografía, dibujo y grabaciones audiovisuales”, en Joan J. Pujadas i Muñoz (coord.). *Etnografía*. UOC, Barcelona, 2010.
- VOLOSHINOV, Valentin Nikólaievich. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Trad. de Tatiana Buvnova, Alianza Editorial, Madrid, 1992.
- WALDMAN, Gilda. “La ‘cultura de la memoria’: problemas y reflexiones”, en *Revista Política y Cultura*. Núm. 26 (otoño), México, 2006.

Otras fuentes:

- Diccionario enciclopédico de la medicina tradicional mexicana*.
<http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/>, 2009.
- Secretaría de Desarrollo Social. *Delimitación de las zonas metropolitanas de México 2005*. Consejo Nacional de Población, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, México, 2007.
- Tabasco Hoy*, 20 de julio de 2006 y 27 de octubre de 2008.
- Diario de Xalapa*, 30 de enero 2010.

SEXTA PARTE

Otros escenarios

PATRIMONIO Y POLÍTICAS CULTURALES.
IDEAS PARA DISCUTIR
EL DEVENIR CULTURAL LOCAL
CON PERSPECTIVA DEMOCRÁTICA

*Homero Ávila Landa**

... el reto de proteger el patrimonio cultural consiste en volver a crear las redes de significados que lo hacen valioso a cada generación. Hay que abrir un cauce de participación para que los jóvenes, los artistas, los especialistas, las mujeres y los propios investigadores y trabajadores del INAH y de instituciones afines contribuyan a renovar el pensamiento sobre patrimonio cultural.

LOURDES ARIZPE

Presentación

El capítulo reflexiona sobre el patrimonio cultural desde las políticas culturales en el contexto del proceso de democratización en México y de la globalización. Centralmente, se plantea que es necesaria una visión/acción democratizadora dentro de

* Universidad Veracruzana.

las políticas culturales y de la acción específica sobre el patrimonio cultural; se propone que es en la normatividad, en la institucionalidad cultural y en la participación ciudadana en cultura donde la cristalización de dichas políticas aportarían a la construcción de ciudadanía cultural y, por ende, a la propia vida democrática.

Mirada panorámica: globalización y patrimonio cultural

La actual relevancia de los temas culturales en los ámbitos político y académico ocurre en un marco de transformación de las bases materiales globales que impactan a nivel local y de las formas de la vida colectiva que tienden a su complejidad y diversificación. En el marco de la globalización y de la flexibilidad neoliberales, el tema de la cultura ha ido ganando presencia tanto por consideraciones positivas (ubicarla como factor para el desarrollo, la materialización de derechos y democracia...) como por negativas (alarma ante profundización y exaltación de fundamentalismos, violencia como signo cotidiano, homogeneización socio-cultural). La multiplicación de normatividades político-culturales (sobre derechos, diversidad, interculturalidad) da cuenta de nuevos arreglos colectivos basados en la dimensión cultural de la vida social, mientras que la evolución de identidades colectivas (nacionales, culturales, étnicas, religiosas, etcétera) muestra deslizamientos y cambios de principios y prácticas, evidenciando transformaciones en las formas de organización y en los proyectos sociales, en las maneras colectivas de experimentar el presente y de “construir” la realidad; ello muestra que en la actual etapa de culturización, la cultura tiene la misma importancia que los campos político, económico y social.

Este presente, donde unas sociedades están abiertas a la convivencia intercultural y otras se atrincheran en particularismos no dialogantes —tiempo de flexibilidad cultural e identitaria y de fundamentalismos que mantienen alerta a diseñadores de políticas y a gobernantes—, encuentra un diagnóstico orientador de la diversidad cultural en el *Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo* elaborado por la UNESCO¹ a finales de los años noventa del siglo XX, recogido en el libro *Nuestra diversidad creativa*.² Se asienta allí una visión del estado que guarda el tema cultural en el planeta y se plantean consideraciones y principios sobre formas en que los miembros de la Organización de las Naciones Unidas habrían de entender e intervenir en materia de cultura.

Es en/ante esta maraña cultural sintetizada como *dinámica local-global*, donde el papel de las políticas culturales se afianza como medio, pretendidamente más reflexivo que impositivo, para guiar las intervenciones de la sociedad, del Estado y del mercado en torno al *deber ser* cultural diverso e intensamente interactivo. La tensión cultural actual da tanto para la implementación de políticas de contención de imperialismos culturales y particularismos que se pretenden universales como para políticas de interculturalidad. En este escenario, temáticas como patrimonio, desarrollo y diversidad culturales resaltan por su carácter estratégico para los ordenamientos/fenómenos simbólicos local-globales.

En cierto sentido, la problemática sobre el presente y el futuro de las culturas (de elite, populares, subalternas, tradi-

¹ Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

² UNESCO, *Nuestra diversidad creativa. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo*; Gustavo Lins Ribeiro, “La diversidad cultural como discurso global”, en *Cuadernos de la Cultura y la Comunicación*; Sami Naïr, *Diálogo de culturas e identidades*.

cionales, modernas, posmodernas...) en la globalización expone dilemas cuya tensión/atención ocurre al interior de los territorios nacionales, sus comunidades, pueblos, grupos o sectores, así como en los escenarios y dinámicas globales. Las disyuntivas culturales, que son también asuntos políticos, llevan a preguntarnos por el sentido del devenir cultural: ¿debe guiarse éste por el sentido económico neoliberal, o encadenarse a un modelo cultural neoconservador? ¿Debe hacerse mediante premisas de rectoría absoluta del Estado?, o bien, ¿puede asociarse con un modelo democrático que incluya participación ciudadana en materia cultural?³ ¿Qué tan democrático puede ser el desarrollo mediado por políticas culturales? ¿Qué tipo de acción cultural es posible implementar entre autoridades y ciudadanos?

La dinámica intercultural de nuestros tiempos y la necesaria edificación de nuevas bases de convivencia que garanticen la pluralidad cultural en la globalización, hacen que políticas culturales nacionales e internacionales adquieran importancia. Asistimos a un periodo de politización de la cultura en el cual su uso instrumental gana terreno;⁴ en parte, esto se debe a: 1) la consolidación de discursos y acciones sobre diversidad cultural

³ Para el caso de los modelos culturales que a manera de estructuras condicionan la vida cultural, ver Blanca Muñoz, *Modelos culturales. Teoría sociopolítica de la cultura*, donde caracterizan los modelos culturales neoconservador y neoliberal; además, allí se expone la lógica de la cultura como vacío en la posmodernidad, la cultura orientada al análisis de la cotidianidad y la colocación de la cultura como eje de análisis crítico. Respecto de las políticas culturales puestas/vistas en contexto político, ver Néstor García Canclini, *Políticas culturales en América Latina*, p. 26, y Néstor García Canclini y Patricia Safa, "Políticas culturales y sociedad civil en México", en José Joaquín Brunner *et al.* (coords.), *¿Hacia un nuevo orden estatal en América Latina? Innovación cultural y actores socio-culturales*.

⁴ Esto refiere a que movimientos sociales y culturales ligados con las políticas de la identidad se impulsen a partir de razones sostenidas en la cultura y la identidad de quienes las alientan, individuos y colectivos. El uso instru-

impulsados por organismos como la UNESCO o el Banco Mundial;⁵ 2) el avance desigual y hasta errático del modelo de democracia representativa, directa y participativa en los estados nacionales vigentes;⁶ y 3) la emergencia de una sociedad civil, local y global o internacional,⁷ que concreta proyectos sociales y culturales. Así, mientras la cultura se considera medio y fin para mejorar la calidad de vida, intervenirla resulta un acto político.

En este paisaje de inquietante tendencia homogeneizadora azuzada por la globalización encontramos proyectos nacionales que defienden particularismos histórico-culturales y donde si bien reconocen su pluralidad cultural doméstica, al mismo tiempo ésta se reivindica en una esfera pública internacional.⁸ Es en esta modernidad avanzada, y derivado de una preocupación por la amenaza de riesgo de la cultura y la naturaleza —comenta Ariño⁹ siguiendo a Ulrich Beck—, que el interés por salvaguardar los paisajes culturales (síntesis del engarce cultura-naturaleza) estimula procesos de patrimonialización de la cultura tangible e intangible. Al unísono, se pugna por una de-

mental de la cultura tiene que ver con que ésta hace parte del cálculo político dentro de demandas y acciones políticas.

⁵ Es notoria la argumentación de los derechos (económicos, sociales y culturales) de diferentes demandas colectivas y movimientos sociales contemporáneos. Ver Lins Ribeiro, *op. cit.*, y Lourdes Arizpe, *Culturas en movimiento. Interactividad cultural y procesos globales*.

⁶ Colin Crouch, *Posdemocracia*.

⁷ Jean L. Cohen y Andrew Arato, *Sociedad civil y teoría política*.

⁸ Es el caso de México, donde constitucionalmente el Estado reconoce que la condición pluricultural de la nación se asienta en sus culturas prehispánicas, y a la vez ella se garantiza y gestiona domésticamente y en el extranjero, ello se realiza observando normas internacionales a las que se supedita el Estado mexicano.

⁹ Antonio Ariño Villarroja, “La invención del patrimonio cultural y la sociedad del riesgo”, en Arturo Rodríguez Morató (ed.), *La sociedad de la cultura*, pp. 71-88.

finición flexible de patrimonio cultural, pues éste refiere culturas en movimiento condicionadas por el incesante cambio social; por tanto, impone replanteamientos y abordajes permanentes.

Lo anterior es posible, más teórica que prácticamente aún, desde las políticas culturales del patrimonio, ya que ellas permiten orientar cuestionamientos acerca de: ¿qué es y/o cómo entender el patrimonio cultural?, ¿qué valores y bienes merecen serlo?, ¿cuáles deben ser los objetivos de la intervención sobre él, cuáles los métodos de conservación, preservación, gestión?, ¿quiénes son o deben ser los agentes concernidos en su definición y gestión?, ¿cómo generar fondos para conservación?, ¿cuál es el margen legal, institucional y práctico para su tratamiento?, ¿a quién debe beneficiar que se cataloguen ciertos bienes como patrimonio? Esto dibuja al patrimonio cultural como campo de disputa atravesado por relaciones de poder y compuesto por agentes estatales, societales y mercantiles.¹⁰ Y es una realidad en la cual emergen capacidades organizativas, de asociación y gestión; donde la representación de comunidades, culturas e identidades es central; donde valores y prácticas culturales que se defienden como patrimoniales no siempre se acompañan de posturas tolerantes; donde conflicto, negociación y acuerdo son protagonizados por proyectos, agentes e intereses sociales disímiles.

Ver el patrimonio desde las políticas culturales abre la posibilidad a la reflexión colectiva que parte de reconocer que la complejidad de la vida cultural contemporánea es un

¹⁰ Seguimos la diferenciación de los agentes societales como aquellos no políticos ni económicos, individuos y colectividades cuya fuerza y naturaleza es la organización social, el asociacionismo, la sociedad civil organizada formalmente o no. Los estatales, en cambio, se asocian con el poder político instituido dentro de los estados nacionales y sus aparatos, por lo general, se exteriorizan como funcionarios, autoridades o servidores públicos, incluso como instituciones públicas, gobiernos; los mercantiles operan con lógica del mercado, tienen fines económicos (empresarios, comerciantes, iniciativa privada, industriales).

asunto que liga el rol del Estado con el de la sociedad civil (y con el mercado) en torno al *deber ser* cultural; y permite pensar en “flujos de acción” socioestatales, esto es, de coparticipación entre sociedad y Estado, entre sociedad civil y gobierno, en torno a temas de interés público como es el de la cultura. Es pues en esas políticas donde se libra (o cabe la posibilidad de ello) una lucha por democratizar la vida colectiva. Así, al tema del patrimonio cultural desde las políticas culturales le es inherente el del proceso de construcción democrática.

Una idea síntesis dice que las políticas culturales, sin dejar de resentir los flujos de la globalización, son y/o pueden tener características más o menos democráticas, neoliberales o autoritarias, dependiendo de los proyectos políticos que las sustenten, de las lógicas subyacentes a acciones culturales puntuales y de las formas como ocurre la participación ciudadana en cultura. Pero las políticas públicas de la cultura, de apegarse a la corriente del modelo de democracia participativa, aportarían a la democratización en general y a la democracia cultural en particular.

Democratización, proyectos políticos y cultura

Ubicamos la discusión sobre patrimonio y políticas culturales dentro del proceso denominado construcción democrática, que se viene desarrollando durante las últimas décadas en América Latina, en el que el modelo de organización política y de gobierno democrático, teórica y cada vez más también empíricamente, opera mediante políticas públicas que materializan derechos e incluyen formas de coparticipación entre ciudadanos y autoridades.

La democratización, en voz de Dagnino, Olvera y Panfichi, significa un momento particular y aún en construcción de la vida pública, dentro del cual se observa, entre otros, “un nuevo

proyecto democrático basado en principios de extensión y generalización del ejercicio de los derechos, apertura de espacios públicos con capacidades decisorias, participación de los ciudadanos y reconocimiento e inclusión de las diferencias”.¹¹

Pero el democrático no es el único proyecto político de la democratización en América Latina; en este proceso intervienen otros proyectos políticos. Estos son herramientas teórico-metodológicas que designan “los conjuntos de creencias, intereses, concepciones del mundo, representaciones de lo que deber ser la vida en sociedad [...] como lo que orienta la acción política de los diferentes sujetos”, define Evelina Dagnino.¹² Son proyectos incorporados y portados por agentes sociales de los campos societal, político y económico;¹³ éstas cosmovisiones guían la acción política de los agentes de los diferentes campos sociales. En ese sentido, esos proyectos son fuente de sentido y objetivo de las políticas de la cultura.

Ernesto Isunza indica que los actores sociales portan normas, valores y estrategias cognitivas que se materializan

¹¹ Evelina Dagnino *et al.*, *La disputa por la construcción democrática en América Latina*, p. 16.

¹² Evelina Dagnino, “Sociedad civil, espacios públicos y construcción democrática en Brasil: límites y posibilidades”, en Evelina Dagnino, *Sociedad civil, esfera pública y democratización en América Latina: Brasil*, p. 372.

¹³ Las ciencias sociales dan cuenta de dimensiones de la vida colectiva como lo social, lo político, lo económico. La dimensión social de la sociedad refiere a actores identificados como sociedad civil, ciudadanía; actores diferenciados de lógicas económico-mercantiles y del poder político. Por su lado, la dimensión política de la vida social tiene que ver con el poder que se asocia con lo colectivo, con aquel que permite fundar instituciones, organizar colectivos, practicar acciones concretas que afectan a los miembros de una comunidad o sociedad; éste requiere tanto de instrumentos simbólicos como materiales. Por su parte, la dimensión económica está en relación con la vida sostenida en el *continuum* producción-circulación-consumo-producción, a la cual corresponderían los agentes mercantiles y lógicas del mercado.

como regularidades de la acción, en las cuales se afincan “semánticas sociales”; es decir los sentidos y significados que alientan la acción colectiva que conforma y es producto de sujetos intencionales que “comparten cosmovisiones que se traducen en proyectos políticos”.¹⁴

Esquemáticamente y solo en relación a dos nociones claves de la construcción democrática contemporánea –derechos y participación ciudadana–, se exponen lógicas generales de los proyectos políticos democrático, neoliberal y autoritario-corporativo; ellos orientan la intervención de los sujetos sociales y la disputa al interior del campo cultural. Ello, aquí, es suficiente para dialogar sobre patrimonio y políticas culturales, puesto que interesa asentar que es la situación democrática actual el marco de las políticas públicas y del gobierno mediante ellas.¹⁵

El tema de los proyectos políticos trae a cuenta una disputa de carácter semántico, pues como se verá, aunque se trate de los mismos conceptos –derechos, participación ciudadana, democracia–, no tienen el mismo significado para cada uno de los proyectos políticos. Éstos, al definirlos y llevarlos a la práctica, los dotan de contenidos y significados discretos. Por ello, debe prevenirse de la “confluencia perversa” señalada por

¹⁴ Ernesto Isunza Vera, “Interfaces socioestatales y proyectos políticos. La disputa entre rendición de cuentas y participación ciudadana desde la perspectiva de la igualdad compleja”, en Alejandro Monsiváis (comp.), *Políticas de transparencia: ciudadanía y rendición de cuentas*, p. 21.

¹⁵ Cabe decir que está en construcción el modelo relacional entre proyectos políticos y políticas culturales. Su diseño habrá de relacionar los proyectos políticos a ciertos modelos culturales (neoconservador, neoliberal, democracia), pues éstos evidencian orientaciones a veces definidas por lógicas capitalistas/neoliberales, otras por concepciones democráticas y/o por visiones autoritarias. En la realidad, esas lógicas ocurren simultánea y entreveradamente.

Dagnino; esto es, de la polisemia en el significado concedido a términos iguales.¹⁶

Cuadro 1. Derechos y participación ciudadana según proyectos políticos en disputa

<i>Proyectos políticos</i>	<i>Derechos</i>	<i>Participación ciudadana</i>
Democrático	Su lógica generativa: “idea de los derechos”. Las políticas son espacios para “afirmación de derechos”; en ellas se formula programáticamente el interés público.	Lógica de participación: “compartir poder” efectivo “mediante interfaces socioestatales de cogestión” (mecanismos de participación ciudadana en/delas políticas públicas). La participación ciudadana apela a derechos, éstos cristalizan en torno a políticas públicas, mediante las que se materializan derechos.
Neoliberal	Apelación restrictiva a derechos: no se consideran para nuevas condiciones materiales ni su vigencia se amplía para todos los miembros de la comunidad. Para este proyecto (y políticamente irrelevante la discusión sobre)	Participación ciudadana significa “compartir ejecución y financiamiento de las políticas públicas’ a partir de un ‘núcleo estratégico del Estado”. Aquí “no se comparte el poder; éste lo ejerce el aparato de estado”. Priva una noción de “ciudadanos como clientes”. Idea de eficiencia + necesidad de comunicación fluida y de resultados óp-

¹⁶ La “confluencia perversa” refiere al hecho de que un mismo término, categoría o concepto, se define y se materializa de manera diferente dependiendo del proyecto político de que se trate. Como se ve en el cuadro, las nociones *derechos* y *participación ciudadana* se definen de manera distinta por cada proyecto político.

<i>Proyectos políticos</i>	<i>Derechos</i>	<i>Participación ciudadana</i>
	la no universalidad de la vigencia de los derechos	timos entre sociedad civil/Estado = “utilidad de la participación” (visión utilitaria de ésta). Energía social dispuesta para agregar eficiencia al “funcionamiento de la cosa pública”.
Corporativo-Autoritario	“Apelación a derechos irrelevante”.	Participación ciudadana no autónoma y aclamadora de las determinaciones del Estado: “los canales de participación se dan en la misma esfera hegemonzada por agentes del régimen”: Estado, partido, gobierno, en el caso mexicano.

Fuente: Elaboración propia a partir de Isunza¹⁷

Desde las nociones *derechos* y *participación ciudadana* que distinguen los tres proyectos políticos, una lectura sobre las políticas culturales anuncia su carácter de empresa compleja, pues la intervención en el desarrollo cultural llevará inscrita la huella del proyecto que vertebre tal o cual política cultural, tal o cual política sobre el patrimonio cultural.

En ese sentido, las discusiones contemporáneas sobre el desarrollo cultural sustentable tiene, cuando menos, dos posiciones visibles: o se trata de un tipo de desarrollo económico que considera la cultura como su base, lo que llevaría a mer-

¹⁷ Ernesto Isunza Vera, *op. cit.* pp. 21-26.

cantilizarla en tanto ésta aporta valor agregado que concede ventajas competitivas en el mercado de las “experiencias” simbólico-culturales (turismo cultural, industria cultural, mercado cultural, globalización cultural); o bien, se postula que las políticas culturales deben garantizar los derechos culturales, a la diferencia y a la “autonomía” cultural, lo que equivale decir a la autonomía histórico-comunitaria (pluralidad cultural, democracia cultural, políticas de la diferencia, políticas de la identidad, multiculturalismo e interculturalidad). Una hipótesis factible aquí, respecto de las políticas culturales y los proyectos políticos que las sustentan, diría que la lógica de los proyectos neoliberal y autoritario parece enredarse o coincidir en sus intervenciones de la cultura, mientras que el democrático se opone a la lógica económica como objetivo último (¿y único?) de la sustentabilidad de la vida cultural y aboga por un desarrollo cultural que fortalezca culturas e identidades (lo cual no necesariamente niega, sino relativiza, al mercado).

Antes de definir patrimonio y políticas culturales, es pertinente señalar que en lo tocante al tema de los mecanismos de participación y de los derechos del campo de las políticas culturales en México, el proyecto político democrático no es asunto sin materia; tenemos casos de acción cultural que normativa, institucional y analíticamente operan con el objetivo de democratizar la vida cultural mediante sinergias entre autoridades-instituciones y creadores-promotores culturales comunitarios. Hallamos rasgos del proyecto democrático cultural en el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC), impulsado desde 1989 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).¹⁸ Con el paso

¹⁸ Los objetivos democráticos del PACMYC, diseñado por Guillermo Bonfil, aparecen en “Programa de Apoyo a la Cultura Municipal y Comunitaria (PACMYC)”, *Obras escogidas de Guillermo Bonfil*, pp. 523-532. Allí se esta-

de los sexenios gubernamentales del sistema federal, el Consejo ha ido incrementando mecanismos de participación; éstos requieren estudios en su forma y fondo, de manera que podamos conocer sus cualidades democráticas, autoritarias o neoliberales en su práctica.

Patrimonio cultural y políticas culturales

Patrimonio cultural es un concepto polisémico. Esto permite que los interesados en él puedan adecuar su deslinde, siempre que tengan el margen para ello y siempre que no resulte producto de una imposición, esto es, siempre que se lleve a cabo en el marco de un espíritu democrático entre los concernidos en el patrimonio, y que se desarrolle desde una apertura democrática en las políticas culturales. En el fondo, el tratamiento del concepto debe garantizar definiciones y usos que representen la pluralidad cultural y abonen a la construcción democrática del desarrollo cultural, de lo contrario se corre el riesgo de cancelar la posibilidad de apertura que hoy se vive en el tema del patrimonio y en las políticas de la materia.

bleció el objetivo de “apoyar la recuperación y el desarrollo de la cultura propia de comunidades y municipios, estimulando en primer término la participación local y promoviendo las iniciativas que resulten de esa participación”, p. 523. El fortalecimiento de potencialidades creativas de las comunidades y culturas habría de hacerse mediante “la participación directa de las comunidades portadoras de cultura propia”, la cual habría de darse en las etapas de decisión e instrumentación de la acción cultural mediada por el Programa, uno de cuyos fines fue ser “instrumento para concretar la política de reconocimiento y estímulo al pluralismo étnico y cultural de México, que ha adoptado el gobierno federal”, p. 526. Así, el PACMYC abonaría, abona, a la concreción de los derechos culturales.

Patrimonio cultural

Se da relevancia al patrimonio intangible por tratarse de la forma contemporánea en que el tema del patrimonio ha retomado auge y dentro del cual cabe implementar una lógica democrática para su tratamiento. La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial del año 2003, de la UNESCO, dice en su Artículo 2:

. Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural [...]. [Éste] se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.¹⁹

¹⁹ El punto 2 del mismo Artículo indica que tal patrimonio, el inmaterial, se manifiesta en el ámbito de las tradiciones, rituales y actos festivos, en las artes del espectáculo, en los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, en las técnicas artesanales tradicionales. El punto 3 define como salvaguardia “las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos”. En el 4 se indica que los “Estados Partes” serán los obligados por la Convención.

Por su parte, Antonio Ariño sostiene que la “invención del patrimonio cultural” se asocia con la emergencia de la sociedad del riesgo: lo que se patrimonializa se considera amenazado de desaparición o daño irreparable. El patrimonio, escribe, “lo utilizamos para denominar metafóricamente un conjunto específico de bienes (los bienes culturales) que conforman el acervo de la sociedad”. Un bien cultural será “cualquier manifestación o testimonio significativo de la cultura humana”.²⁰ Y amplía:

... podemos considerar que el patrimonio cultural está formado por el ‘conjunto de todos los bienes culturales, tanto si se exteriorizan en forma de uno (cultura material) o muchos soportes corpóreos (obras iterarias, etc.), en forma de actividad (folklore, tradiciones y manifestaciones etnográficas en general) o en forma difusa, a través de todos ellos indistintamente (lenguas)’, que conforman el acervo de un pueblo y son conservados para transmitirlos a las generaciones futuras.²¹

Mireia Viladevall agrega que por patrimonio “entendemos aquel aspecto cultural al cual la sociedad le atribuye ciertos valores específicos, los cuales, a grandes rasgos, podrían resumirse en: históricos, estéticos y de uso”.²²

A la pregunta sobre quién debe administrar los proyectos sobre patrimonio cultural, esto es, quién debe encargarse de su

²⁰ Antonio Ariño Villarroya, *op. cit.*

²¹ *Idem.* El texto entrecomillado procede de Marcos Vaquer Caballería. Un par de páginas después, citando nuevamente a Vaquer, añade: “El patrimonio cultural está integrado, a los efectos de nuestra Constitución, por todas las creaciones humanas dotadas de valor cultural, con independencia de su forma –corpórea o no, única o múltiple, homogénea o heterogénea– de manifestación”, p. 79.

²² Mireia Vilandevall i Guasch (coord.), “Introducción”, en *Gestión del patrimonio cultural. Realidades y retos*, pp. 17-39.

salvaguarda, conservación y gestión, que se formula Lourdes Arizpe, responde —en un tono que da paso a la lógica plural y democrática en las políticas públicas en la materia—: “cada país debe responder de acuerdo con sus experiencias históricas y legado institucional. Lo anterior porque requiere construirse una combinación apropiada para que el Estado, agentes culturales, sector privado y sociedad civil cooperen en estas actividades”.²³

Esta visión muestra que el patrimonio cultural es un tema que involucra no solo a “especialistas” de la conservación y salvaguarda, a la manera como sucede con el patrimonio material en el que por ley se ha designado para ello a los Institutos Nacionales de Antropología e Historia (INAH) y al de Bellas Artes (INBA), pues en el intangible, la sociedad civil es uno de los agentes concernidos. En esta vertiente, deberán entrar en juego nuevas definiciones, normatividades y decisiones de políticas para que las acciones concretas en torno al patrimonio incluyan participación ciudadana desde la definición misma de los bienes que se considerarán patrimonio hasta su intervención. La discusión sobre patrimonio y desarrollo culturales pasa por las políticas públicas puesto que éstas mediarían acuerdos, acciones y estrategias, orientados al fortalecimiento de la diversidad cultural mediante acciones afirmativas de la pluralidad cultural.

*Políticas públicas y culturales, participación
ciudadana y desarrollo cultural*

Como quehacer profesional, indica Lasswell, la ciencia de políticas (*political science*) se orienta a “obtener y dominar las

²³ Lourdes Arizpe, “Los debates internacionales en torno al patrimonio cultural inmaterial”, en *Cuicuilco*, p. 16.

habilidades necesarias para lograr decisiones ilustradas en el orden público y civil”, esto con la finalidad de “contribuir a la invención de una teoría y una práctica confiables para la solución de problemas en el marco del interés público”.²⁴

El impulso del gobierno por políticas parte de reconocer la escasez de recursos públicos y la multiplicidad de problemas y demandas sociales, por ello se apuesta por la construcción de una gestión pública racional y eficiente que en un espíritu democrático incorporará la participación ciudadana. Es de subrayar la relación teórica original entre la institucionalización de las políticas públicas y la existencia de un gobierno democrático.²⁵ Esa relación traza a las políticas como

... decisiones de gobierno que incorporan la opinión, la participación, la corresponsabilidad y el dinero de los privados... en esta perspectiva disminuye el solitario protagonismo gubernamental y aumenta el peso de los individuos y de sus organizaciones. Se sustancia ciudadanamente al gobierno [...] [Resultan así] nuevas formas de diseño y gestión de las políticas [...] en las que gobierno y sociedad enfrentan conjuntamente los problemas.²⁶

²⁴ Harold D. Lasswell, “La concepción emergente de las ciencias de políticas”, en Luis F. Aguilar Villanueva (introd. y ed.), *El estudio de las políticas públicas*, pp. 105-117.

²⁵ Frente a esta consideración del marco ideal de emergencia de las políticas públicas (como cursos de acción en relación con gobiernos democráticos, según expone Aguilar sobre la teoría de Laswell, un planteamiento dialéctico de la relación gobierno democrático-políticas propondría que el primero no solo es condición de existencia de las políticas, sino que éstas, en la medida de incrementarse y ser realmente eficientes, potenciarían o retroalimentarían la calidad democrática del gobierno. Ello permitiría considerar la agencialidad de los concernidos en el desarrollo de las políticas. Aunque aquí solo se exponen planteamientos sobre esas políticas, retenemos el potencial constructivista en las mismas.

²⁶ Luis F. Aguilar Villanueva (introd.), *op. cit.*, p. 36. Tal sustanciación ciudadana del gobierno público como base de la democratización tiene

La lógica de las políticas públicas, en lo que toca a sus agentes y al espíritu participativo de la gestión pública, se refleja en cierta medida en la definición de las políticas culturales, pues éstas, definió García Canclini a finales de los años ochenta del siglo pasado, son el

... conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social.²⁷

Esas políticas son además espacios de disputa entre proyectos políticos vehiculados por diferentes actores concretos del campo cultural. Se trata de agentes que protagonizan la confluencia entre cultura y política; en sentido bourdiano, tienen capacidades, posiciones y disposiciones específicas dentro del campo de la cultura y el patrimonio cultural debidas a sus capitales (económico, político, social, cultural, simbólicos), que dinamizan y particularizan los casos empíricos de las políticas culturales.

Es correcto considerar que éstas son una de las formas que asume la disputa por la construcción de la vida democrática contemporánea, que ocurren dentro de campos y relaciones de poder, pues la cultura es una de las dimensiones constitutivas

particularidades nacionales, temáticas y de escalas. No siempre hablar de construcción democrática hace referencia a la materialización de la democratización de la democracia en el sentido de implementar mecanismos de participación que resulten en el fortalecimiento del ciudadano dentro del quehacer gubernamental.

²⁷ Néstor García Canclini, "Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano", en García Canclini (coord.), *Políticas culturales en América Latina*, p. 26.

de la vida social que asume formas institucionales.²⁸ El llamado *Estado cultural*²⁹ y la denominada *democracia cultural*³⁰ deberán acompañarse de mecanismos de participación ciudadana (preferentemente mediante consejos y comités en los que ciudadanos asuman tareas de contraloría social, transparencia y rendición de cuentas del quehacer cultural) donde se discuta y defina el desarrollo y la intervención estatal y ciudadana en la cultura.

Tratándose de gestión del patrimonio, se debe indagar las posibilidades legales de intervenir en favor del desarrollo cultural democrático. Aquí la premisa es informarse sobre disposiciones legales para identificar posibilidades de participación en cultura, o bien para gestar condiciones normativo-institucionales y diseñar los mecanismos que creen la participación misma, o bien para proponer informada y críticamente al respecto rescatando la perspectiva democrática dentro de reingeniería normativo-institucional que vive el Estado. Es primordial garantizar la representatividad cultural; que comunidades, promotores y creadores aseguren legitimidad de la representación en la co-

²⁸ En el caso de México, constitucionalmente se considera la pluralidad cultural histórica como fundamento de la nación. En el presente, existe una normatividad, una estructura y un sistema institucionales culturales. Diferentes leyes y reglamentaciones, así como distintas instituciones, son las responsables del campo cultural; además, este es un tema que se atiende transversalmente, pues no se trata de una realidad con límites bien demarcados. La Secretaría de Educación Pública y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes son las entidades federales superiores de la acción cultural del Estado mexicano, sin ser las únicas. Al menos durante las últimas dos décadas, el proceso de autonomía del campo cultural viene ocurriendo por vía de nuevas reglas de juego (normatividad, sistema legal), nuevos actores (sociedad civil, mercado y Estado) y por conducto de los lentos y disfuncionales procesos de descentralización administrativa y de municipalización.

²⁹ Marc Fumaroli, *El estado cultural (ensayo sobre una religión moderna)*.

³⁰ Sabina Berman y Lucina Jiménez, *Democracia cultural. Una conversación a cuatro manos*.

participación. Se requiere una esfera pública donde interesados y/o concernidos deliberen en torno al *deber ser* cultural.³¹ Esta es una tarea estatal que requiere presencia societal activa.

¿Es posible la intervención, vía una participación en políticas que cumplan derechos ciudadanos en desarrollo y gestión cultural y que fortalezcan identidades culturales? ¿Qué tipo de incidencia podría o debería tener la participación ciudadana? ¿Cuáles son las opciones legales e institucionales para definir políticas culturales democráticas, mediante coparticipación? ¿En qué rubros del que-hacer cultural y en cuáles instituciones cabría o sería pertinente?

La necesaria gestión de espacios de participación ciudadana en el patrimonio cultural y en la patrimonialización debe partir de analizar el campo de la cultura y de las condiciones que éste guarda.

Apuntes para la construcción del campo del patrimonio cultural

Una mirada somera sobre el campo de las políticas y el patrimonio debe considerar a los agentes y niveles siguientes, pues

³¹ A nivel federal, en el presente mexicano existen diferentes programas que establecen participación ciudadana en ellos: Amigos del Museo Nacional de Culturas Populares, A. C.; participación de miembros de la sociedad civil como integrantes del jurado del Premio Netzahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas; participación de miembros de la sociedad como integrantes de las Comisiones de Planeación y Apoyo a la Creación Popular (CACREP); y participación de miembros de la sociedad civil como integrantes de los jurados estatales en el PACMYC. Dentro del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, también se cuenta con este tipo de mecanismos dentro de sus diferentes comisiones; igualmente se disponen dentro del consejo directivo de apoyo a la construcción y equipamiento de bibliotecas públicas y capacitación a bibliotecarios en nuevas tecnologías. Cada uno de ellos merece un análisis que considere la importancia y el grado sustantivo de dicha participación.

éstos influyen diferenciadamente en el devenir cultural contemporáneo.

Nivel internacional

En este orden, la autoridad respecto del devenir cultural, incluido el patrimonio, son las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura: la UNESCO. De ella emanan lineamientos que cada Estado parte habrá de observar y disposiciones generales que cada uno de ellos debe implementar en su intervención cultural. Para esta entidad, la acción cultural estatal se sostiene ante todo por el espíritu de respeto a los derechos humanos (dentro de los que están considerados los derechos sociales, económicos y culturales).

En diferentes convenciones, conferencias y recomendaciones, la UNESCO ha desarrollado planteamientos a favor del patrimonio en relación con el desarrollo, así como enfatizado la centralidad de los valores colectivos como base del devenir cultural, el respeto y tolerancia entre las culturas y las identidades. El debate actual sobre patrimonio en la UNESCO rebasa la concepción del patrimonio material e incluye también el intangible, inmaterial o vivo. Además, se discute sobre mecanismos de conservación del patrimonio sintetizado en los *paisajes culturales* (que combina el interés y la intervención por la ecología y la cultura). También propone que cada Estado y los agentes culturales concernidos actualicen los significados del patrimonio para dar cabida a las expresiones intangibles e impulsen la creación artística y cultural en torno a los patrimonios, de manera que se los dote de significados acordes con las comunidades actuales.³²

³² Ver Lourdes Arizpe, *Culturas en movimiento* y “Los debates internacionales en torno al patrimonio cultural inmaterial”.

Otro tema clave concierne a los mecanismos democráticos para la gestión-conservación que garanticen la presencia de autoridades, derechohabientes culturales y públicos. Se reconoce, igualmente, la necesidad de obtener fondos para la conservación, de allí que no está descartado el tema del turismo cultural cuando se habla de sustentabilidad en relación al patrimonio cultural.³³

En el mismo orden internacional, el Banco Mundial, como señala Arizpe,³⁴ ha venido siendo un agente cultural importante, sobre todo porque considera la cultura como factor del desarrollo. Por tanto, exige a los Estados beneficiados con su apoyo financiero la inclusión del tema cultura en el diseño de las políticas públicas destinadas al desarrollo económico y social. Una discusión relevante aquí —y a nivel de los propios Estados nacionales— es la consideración del lugar que debe tener la cultura dentro del desarrollo y las políticas que lo alienan: o bien es ésta el objetivo del desarrollo, o bien es medio para alcanzar el fin económico o la sustentabilidad.³⁵

Nivel nacional

En nuestro país sobresalen tres entidades rectoras de la vida cultural, de la política cultural estatal: el Instituto Nacio-

³³ La liga entre cultura y turismo da cuenta del interés internacional por vincular cultura con lógicas de mercado, empresariales y/o industriales; esta visión encuentra que el desarrollo económico, la sustentabilidad social y/o comunitaria, puede tener en la cultura o culturales locales, su base. En este sentido, centros arqueológicos, festivales y festividades, gastronomía y artesanías, son ejes del desarrollo centrado en el turismo cultural.

³⁴ Lourdes Arizpe, *Culturas en movimiento. Interactividad cultural y procesos globales*.

³⁵ Tenemos ejemplos de la relevancia estratégica de la cultura para el desarrollo y del vínculo de aquella con el capital social. Ver Bernardo Klinksberg y Luciano Tomassini (comps.), *Capital social y cultura: claves estratégicas para el desarrollo*.

nal de Antropología e Historia (INAH, creado en 1939),³⁶ el de Bellas Artes (INBA, 1946)³⁷ y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA, 1988). El INAH y el INBA son responsables legales de la salvaguardia del patrimonio cultural, histórico, antropológico y artístico del país, además de la enseñanza artística en el caso del de Bellas Artes.³⁸ La creación del CONACULTA por decreto presidencial en diciembre de 1988 ha generado una controversia legal e institucional puesto que la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas* establece a los institutos como entidades responsables del patrimonio cultural (al menos del material en primera instancia) lo cual se ve enfrentado con los deberes y poderes asignados al CONACULTA.³⁹

³⁶ En su página electrónica, leemos que “El Instituto Nacional de Antropología e Historia es el organismo del gobierno federal fundado en 1939, para garantizar la investigación, conservación, protección y difusión del patrimonio prehistórico, arqueológico, antropológico, histórico y paleontológico de México. Su creación ha sido fundamental para preservar nuestro patrimonio cultural”. Éste tiene presencia en las entidades federativas, pues cuenta con 31 centros regionales (http://dti.inah.gob.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=2842&Itemid=317).

³⁷ La página electrónica del INBA informa: “El Instituto Nacional de Bellas Artes es el organismo cultural del gobierno mexicano responsable de estimular la producción artística, promover la difusión de las artes y organizar la educación artística en todo el territorio nacional” (<http://www.bellasartes.gob.mx/index.php/inba/historia.html>).

³⁸ Ver la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas*, 1972, última reforma publicada en el *Diario Oficial de la Federación* el 13 de enero de 1986.

³⁹ La misión del Consejo contempla que el “CONACULTA es la institución encargada de preservar de forma integral el patrimonio cultural de la Nación en sus diversas manifestaciones artísticas y culturales así como estimular los programas orientados a la creación, desarrollo y esparcimiento de las mismas” (http://www.conaculta.gob.mx/acerca_de.php).

El Consejo concentra en el ámbito federal el diseño y administración/gobierno cultural, establecido sexenalmente en el Programa Nacional de Cultura, que responde al más amplio Plan Nacional de Desarrollo y a la vez está integrado al Programa Sectorial de Educación vertebrado por la Secretaría de Educación Pública.

En correspondencia con el proceso contemporáneo de culturización del desarrollo, quien fuera presidente del CONACULTA al principio del sexenio 2006-2012, Sergio Vela,⁴⁰ planteó que el enfoque de la intervención cultural del periodo respondería al interés de acercar la cultura al desarrollo económico:

Hoy, en particular, fortalecer las instituciones culturales, poner al día la infraestructura cultural nacional y favorecer una participación clara y eficaz de los distintos sectores sociales, son, entre otras, condiciones esenciales para abrir paso a una nueva etapa en el fomento y difusión de la cultura y para ampliar su papel, al asumirla como punto de partida de una política de desarrollo.⁴¹

En esas palabras de presentación del Programa Nacional de Cultura del entonces titular del Consejo, se manifiesta también la pretensión de involucrar a los diferentes sectores de la sociedad en el devenir cultural orientado estatalmente, lo cual no es nuevo, pues ya en programas de otros sexenios se expresó el interés por la coparticipación en el campo de la cultura.⁴²

⁴⁰ El 2 de marzo de 2007, Vela entregó su renuncia al presidente de la república, Felipe Calderón Hinojosa, quien se la aceptó y en su lugar nombró a la actual presidenta del Consejo, Consuelo Sáizar Guerrero.

⁴¹ CONACULTA, Programa Nacional de Cultura 2007-2012.

⁴² Para este tema, ver Rafael Tovar y de Teresa, *Modernización y política cultural*. Allí está el origen del discurso participativo en las políticas cultura-

La lógica que se desprende de ese principio es que el desarrollo cultural democrático habría de hacerse con participación de los sectores sociales, lo que concedería a la sociedad civil un papel protagonista; ello hace suponer, al menos a nivel declarativo, la existencia de un interés por impulsar la pluralidad/diversidad cultural y esto sería al mismo tiempo que las expresiones culturales son consideradas fuente del desarrollo mediante políticas, lo que da un toque neoliberal al gobierno que se declara democrático en materia de cultura.⁴³

De la declaración de principios al diseño e instrumentación de la participación ciudadana hay todavía un espacio sin llenar; pues los mecanismos participativos del Consejo en el presente son escasos y poco relevantes.⁴⁴ Aunque existe un ejemplo exitoso de participación ciudadana en la promoción de culturas populares en una primera etapa democratizadora del campo cultural institucional (la del sexenio 1988-1994), centralmente en el caso del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC, entre 1989 y 1998),⁴⁵ aún desconocemos el impacto y las cualidades democráticas de los programas culturales de los dos últimos gobiernos federales (2000-2006 y 2006-2012).

les, las cuales se pusieron al día con el reloj de la modernización a la que se avocó el ejecutivo del sexenio 1988-1994.

⁴³ Es patente en el Programa la asociación cultura-desarrollo económico-democracia: “Nuestra riqueza cultural amerita ya, por parte de los diferentes protagonistas de la vida pública, un pleno reconocimiento como componente invaluable del desarrollo humano, social y económico del país y de su enorme potencial para su crecimiento en todos los ámbitos”.

⁴⁴ Actualmente, en la página electrónica oficial del Consejo, la sección que informa sobre mecanismos de participación ciudadana expone ocho programas culturales que incluyen intervención de la sociedad civil.

⁴⁵ Una evaluación ejemplar en este sentido la encontramos en Alfredo Delgado Calderón, “El impacto regional”, en CONACULTA/DGCP, *A fin de siglo: Una década de cultura popular. Memoria 1989-1999*, pp. 83-93.

Por otra parte, en la década de origen del CONACULTA, la sociedad civil había logrado una presencia, visibilidad y capacidad de acción y concreciones que impactarían, quizá forzarían a la reingeniería institucional de la época; para ese entonces, el Consejo manejaba un discurso participativo que pareció responder al ambiente social y político de su entorno.⁴⁶ Por tanto, la democratización del campo cultural no pretendemos que sea entendida como obra del Estado, sino que la vemos como parte de las luchas por la construcción democrática dentro de los distintos sectores del Estado y de la sociedad civil.

Desde finales de los años ochenta del siglo XX, el camino administrativo en materia de cultura ha pasado de ser marcadamente centralista a irse descentralizando paulatinamente, aunque ello no necesariamente signifique democratizarse en el sentido de fortalecer una participación ciudadana sustantiva en el desarrollo cultural que haya dado paso a múltiples mecanismos de intervención ciudadana, ni de concesiones de poderes de decisión dentro de las políticas (programas, proyectos, acciones) en los diferentes ámbitos de gobierno, incluido el sector cultura. La descentralización, en un sentido palpable, ha significado la cesión de mandos de autoridades federales a autoridades de los órdenes estatal y municipal; no ha significado la emergencia de participación ciudadana ni de mecanismos democráticos de las políticas culturales. Con todo, el largo y sinuoso camino de la autonomía y descentralización de las políticas culturales ha resultado en emergencia de normatividades e instituciones culturales en las entidades federativas,

⁴⁶ Una lectura sobre el papel de los movimientos sociales, la sociedad civil y las transformaciones de la vida cultural y política en México, la encontramos en Néstor García Canclini y Patricia Safa, "Políticas culturales y sociedad civil en México", en José Joaquín Bruner *et al.* (coords.), *Hacia un nuevo orden estatal en América Latina? Innovación cultural y actores socio-culturales*.

e incluso a nivel municipal; aunque ello no siempre significa democratización cultural.

Nivel estatal o de la entidad federativa Veracruz

Desde 1987, el Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC) es la autoridad responsable de la política cultural de Veracruz. Sin embargo, se ha orientado desde su origen a la promoción y difusión de las culturas veracruzanas, no a su salvaguarda en el mismo sentido que se preserva el patrimonio material; sus campos de acción han sido la cultura y las manifestaciones artísticas populares y de elite. En el caso del IVEC, vemos la acumulación de responsabilidades que le son asignadas legalmente mediante varias leyes de cultura, o que la consideran, creadas desde finales de los años ochenta del siglo XX.

Por su parte, la emergencia de la Secretaría de Turismo y Cultura ha venido a complejizar la política cultural del Gobierno del Estado y por tanto su acción en torno al desarrollo cultural, pues se antepone el turismo como objetivo de la acción estatal; un turismo que encuentra su valor agregado en las expresiones culturales propias de la entidad federativa y que se sostiene discursivamente como instrumento para el desarrollo económico local y regional.

Como se observa, múltiples leyes implican diferentes lógicas de intervención, tratamientos particulares sobre objetos aparentemente bien delimitados (cultura, educación, turismo, economía); y dejan un panorama de campos de acción difícilmente diferenciables o sin fronteras definidas o ni suficientemente articuladas. En el ámbito de la entidad es preciso revisar las distintas disposiciones en torno a la cultura, pues se tiene, por ejemplo, la ley que crea al IVEC, la de Patrimonio Cultural del Estado de Veracruz, la nueva Ley para el Desarrollo Cultural del Estado de Veracruz, y otras

más precisas, como la de la conservación de Tlacotalpan, patrimonio cultural de la humanidad. ¿De qué manera se superponen o duplican funciones y recursos, cómo se coordinan las instituciones encargadas de hacerlas efectivas? Preguntas cuyas respuestas preferentemente deberán ser resultado de procesos de investigación.

En términos institucionales, el quehacer cultural en el estado, más allá de la atención al patrimonio cultural y la promoción cultural que hace el Instituto, lo desempeñan las Unidades Regionales de la Dirección General de Culturas Populares (entidad en proceso avanzado de descentralización, cuya jurisdicción y operación queda a cargo del IVEC), la Universidad Veracruzana y el Departamento de Acción Social del Gobierno del Estado. En este sentido, se carece de información puntual del quehacer de todos ellos; pero queda claro que cada institución desarrolla una acción cultural, quién sabe hasta qué punto interinstitucional.

Nivel municipal

Es en este ámbito donde más escasean políticas culturales institucionalizadas, planeadas y que trasciendan los gobiernos trienales; también se carece de presupuestos para impulsar proyectos culturales. En este nivel, la política cultural, cuando la hay, depende más bien de la sensibilidad de la autoridad en turno, nunca de un plan siquiera de mediano plazo de acción técnico-racional. Hay, sin embargo, ayuntamientos (como los de ciudades medias como Xalapa y Veracruz) que cuentan con direcciones municipales donde la cultura, como campo de intervención del gobierno, se asocia con deportes y/o recreación. En este orden, la política cultural, o mejor dicho, las acciones culturales de los municipios dependen del voluntarismo, del interés o de la visión de alguna autoridad en algún tema cultural local.

En el contexto de los tres niveles del gobierno, sin embargo, encontramos formas de gestión cultural de base social o societal cuyos promotores y creadores vinculan sus proyectos con el quehacer cultural estatal. Del lado de la sociedad civil cultural se evidencia organización incipiente que no se multiplica al ritmo de otras formas de asociacionismo social (en salud, desarrollo, educación); en cultura, contadas asociaciones civiles legales han logrado establecer proyectos de duración media o larga (hay proyectos civiles y asociaciones civiles con décadas de existencia; encontramos promotores y creadores culturales cuya gestión se ha ligado con diferentes lógicas y ámbitos societales, mercantiles y estatales para continuar sus proyectos).⁴⁷ Es común en este sector societal de la cultura que la promoción se sustente en voluntades a toda prueba, en compromisos de vida con la promoción y la creación cultural y artística, pues mucha de la gestión se sostiene en los propios recursos de quienes la protagonizan; también, en esta realidad, hay casos de interrelaciones sociedad-Estado. Y no es extraño hallar aquí capacidades que entrelazan la gestión local con los flujos de la globalización.

Debe decirse que en el ámbito de los ayuntamientos, un programa no municipal pero con presencia sustantiva en ese nivel de gobierno como el PACMYC ha resultado una de las políticas culturales más constantes y exitosas que desde su origen buscó empoderar promotores, creadores y proyectos culturales locales;

⁴⁷ Aquí, de nuevo es ejemplar el caso de la recuperación o revitalización del son jarocho en la región Sotavento y su difusión/presencia incluso más allá de las fronteras nacionales, pues para ello el papel de promotores y creadores de sociedad civil, organizada o no, ha sido fundamental. Por otro lado, en ciudades como Xalapa o Veracruz es notoria una actividad cultural de base societal. En estas experiencias, como se asentó, suele haber vínculos temporales y de diferente relevancia a lo largo de su desarrollo.

algunos de los cuales muestran resultados satisfactorios en diferentes rubros de la cultura popular. Sin embargo, este programa es insuficiente (como lo fue desde sus inicios, entre otras razones por falta de personal y recursos, por ofrecer una cobertura que deja fuera a más comunidades y expresiones de las que ha logrado atender, por la presencia de otros paradigmas de promoción cultural y de políticas culturales, o por el cambio de los mismos dentro de las instituciones responsables) para la cantidad de demandas de apoyos y por las experiencias de transformación acelerada que viven los procesos culturales locales.

En el plano de los apoyos institucionales locales a la cultura, vemos el deslizamiento de políticas paternalistas que cuentan con recursos escasos para el apoyo de las expresiones populares, hacia lógicas derivadas del paradigma sustentable del desarrollo cultural que apuesta por que los recursos del financiamiento para el desarrollo surjan de la misma cultura, de los bienes y el patrimonio culturales, de la organización económico-mercantil de la cultura.

Normatividad cultural

El campo cultural mexicano, delimitado funcionalmente por un complejo diseño jurídico e institucional el cual apenas se ha esbozado, dispone respecto del patrimonio cultural material la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas*, de 1972; que norma centralmente sobre la salvaguardia llevada a cabo por el Estado mexicano. Allí, el INAH y el INBA están definidos como las entidades públicas especializadas y únicas avocadas a la conservación y restauración de monumentos y demás patrimonio cultural material. Así, el quehacer de las entidades federativas respecto de su intervención sobre ese patrimonio se supedita a la Ley Federal. En ésta, el papel de la Secretaría de Educación Pública (SEP) es

cabeza del sector educación a la cual se supedita el quehacer cultural del INAH, del INBA y del CONACULTA; por su parte, la SEP no hace trabajo especializado de salvaguardia y conservación, tales labores las realiza el personal de los institutos.

Esta ley también considera el papel de las entidades federales y de los municipios en el cuidado del patrimonio material. Su Artículo 7 determina que “Las autoridades de los Estados, Territorios y Municipios cuando decidan restaurar y conservar los monumentos arqueológicos e históricos lo harán siempre, previo permiso y bajo la dirección del Instituto Nacional de Antropología e Historia”. Su Artículo 8 permite a las autoridades de esas entidades “colaborar con el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura para la conservación y exhibición de los monumentos artísticos en los términos que fije dicho Instituto”.

Por otra parte, en el estado de Veracruz, en torno al tema del patrimonio, se cuenta con la *Ley del Patrimonio Cultural del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave*, creada en 2004. Se enfoca sobre todo al llamado patrimonio cultural intangible y está más en sintonía con la manera de entender y tratar el patrimonio cultural inmaterial de un organismo como la UNESCO.⁴⁸ En esta ley local, el peso de la participación

⁴⁸ *La Ley del Patrimonio Cultural del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave* define como patrimonio cultural del estado “toda expresión de la actividad humana y del entorno natural que para los habitantes de la entidad, por su significado y valor, tenga importancia intelectual, científica, tecnológica, histórica, literaria, artística, arqueológica, antropológica, paleontológica, etnológica, arquitectónica y urbana” (Artículo 1). El Artículo 2 enlista aquello que deberá considerarse patrimonio cultural del estado: “I. El patrimonio cultural tangible; II. El patrimonio cultural intangible; III. Las lenguas del Estado; IV. La toponimia oficial del Estado, y V. Los archivos históricos de los Poderes Legislativo, Ejecutivo y Judicial del Estado”. Allí, el patrimonio intangible “será documentado y protegido mediante programas específicos de identificación, registro, investigación, restauración, protección, conservación, fomento, uso, mejoramiento y difusión” (Artículo 17). Corresponderá a la

ciudadana es poco relevante dentro de la acción sobre el patrimonio cultural.

Si bien se menciona que organismos y asociaciones civiles legalmente constituidas –y siempre que estén registradas en el IVEC– podrán hacer parte de organismos que apoyen las acciones en torno al patrimonio intangible veracruzano, el papel de la sociedad civil resulta limitado por la propia disposición legal, pues concede un papel menor a la ciudadanía dentro de la acción cultural del Gobierno del Estado. Esto es notorio cuando ordena la integración del Consejo Estatal del Patrimonio Cultural de Veracruz. Aunque la democratización mandada por la nueva legislación en diferentes campos de las políticas públicas se concreta mediante las figuras de consejos y comités ciudadanos, dentro de los que la participación es prescrita, ello no es contemplado en la ley en cuestión. Allí no se consideran espacios de representación ni una esfera pública, donde sociedad civil o ciudadanía interesada/concernida en la vida cultural participe activamente representando y gestionando intereses y proyectos de naturaleza societal.

Dicho Consejo, explicita la *Ley del Patrimonio* de la entidad veracruzana, habrá de integrarse con un presidente honorario (el Gobernador del Estado), un presidente (que en-

Secretaría de Educación de Veracruz y al IVEC, “en coordinación con los organismos de apoyo a que se refiere esta ley (municipios del Estado; autoridades y gobiernos tradicionales de los pueblos indígenas del Estado; Academia Veracruzana de las Lenguas Indígenas; colegios, asociaciones de profesionales y los especialistas independientes a los que las disposiciones jurídicas les den este carácter; Universidad Veracruzana y demás instituciones de educación superior e investigación en el Estado; Consejo Veracruzano de Arte Popular y organismos y asociaciones civiles legalmente constituidos y registrados ante el IVEC), llevar a cabo las acciones necesarias para identificar, registrar, investigar, conservar, proteger, fomentar, enriquecer y difundir el patrimonio cultural intangible del Estado” (Artículo 18).

tonces habría de ser el secretario de Educación y Cultura, hoy de Educación de Veracruz), un secretario ejecutivo (el director general del IVEC) y un total de nueve vocales, dentro de los cuales no aparece manifiesta sino implícitamente la sociedad civil. Entre los vocales, la posibilidad que permitiría pensar en la participación de la sociedad civil serían el inciso *f*): “Un representante del ámbito literario, artístico, histórico, académico o ecológico”; el *h*): “Una persona de destacada trayectoria en el ámbito del patrimonio cultural”; y el *i*), donde se podrá invitar a integrar el organismo a “Una persona destacada en la cultura, en calidad de invitada del Presidente del Consejo” (Artículo 16).

Finalmente, el Artículo 25 considera la participación de la sociedad civil dentro de la ley al indicar que:

Toda labor de la sociedad civil orientada a los propósitos de la presente Ley será apoyada por las autoridades y organismos competentes, siempre que su objeto concuerde con los establecidos en este ordenamiento y en términos de lo dispuesto por la Ley de Fomento a las Actividades de Desarrollo Social de las Organizaciones civiles para el Estado.⁴⁹

Según esta redacción, la gestión de intereses en torno al patrimonio cultural de la sociedad civil será evaluada por la autoridad y ésta definirá y decidirá formas y tiempos de la posible participación ciudadana. En apariencia, se trata de abrir una posibilidad a la interrelación sociedad-Estado donde éste actúa de manera reactiva y no generativa de dichos vínculos, pero ya la existencia de ese artículo en esta ley muestra disposición legal para la coparticipación.

⁴⁹ *Ley del Patrimonio Cultural del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave*, 2004.

Es horizonte fértil el estudio de la participación ciudadana en el campo de las políticas culturales en torno al patrimonio cultural. Pero más allá de lo que las leyes normen en el Estado de Veracruz, es palpable una dinámica cultural donde diversos ciudadanos y asociaciones civiles animan la vida colectiva al gestionar, difundir y revitalizar prácticas culturales, al abrir espacios de expresión y para la memoria de artes, culturas e historias locales y regionales, y al impulsar demandas estrictamente culturales, mostrar nuevos usos de la tradición y otras formas de la cultura popular, etcétera; todo ello, con el argumento legal del derecho a la cultura y sus adaptaciones locales de ese derecho humano, que en sintonía con las tendencias internacionales, sostienen el espíritu de garantizarlo.

Respecto del aparato jurídico de la entidad veracruzana, es digna de mención la recientemente aprobada (abril de 2010) *Ley para el Desarrollo Cultural del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave*; pues en ella, el rol reconocido y dado a la ciudadanía mediante el mandato legal de la participación ciudadana que incluyen las leyes de nueva generación resulta confuso, insuficiente y débil.⁵⁰ Además, la ley de desarrollo cultu-

⁵⁰ Confuso porque esa ley utiliza indistintamente los términos *participación social* y *participación ciudadana*, al parecer para referirse a lo mismo; además no define qué se entiende por desarrollo cultural. Insuficiente porque no está a tono con la idea del buen gobierno mediado por políticas públicas que establecen mecanismos de participación ciudadana; además no impone la práctica de transparencia del quehacer público ni obliga a la autoridad a rendir cuentas a los gobernados, menos aún incluye contraloría social en materia de cultura o desarrollo cultural. Débil porque solo el Artículo 25 obliga al Estado a “estimular la participación y corresponsabilidad de la población en el fomento y gestión del desarrollo cultural”, mediante convenios con ayuntamientos, instituciones educativas públicas y privadas, con otros organismos públicos que hagan trabajo cultural y, finalmente, con “Grupos, asociaciones civiles y patronatos de gestión cultural”. Sin embargo, no incluye una representación fuerte de la ciudadanía en los diferentes Consejos Estatales de

ral ordena la creación del Sistema Estatal para el Desarrollo Cultural, órgano que articularía o coordinaría dicho desarrollo y dentro del cual se integraría al Gobierno del Estado, a la Secretaría de Turismo y Cultura, a la Secretaría de Educación de Veracruz y enseguida, al IVEC, operador de las decisiones y políticas definidas por el Sistema.

Salida: el necesario ejercicio de preguntar y responder

Hasta aquí, aunque se reconoce la importancia de las políticas culturales para la construcción de ciudadanía, quedan más cuestionamientos que claridad sobre cómo definir e intervenir asertiva y democráticamente el patrimonio cultural, sobre todo el intangible. Por ahora, aparece ante nosotros un panorama complejo con niveles múltiples de la realidad cultural condicionados por una situación donde se naturalizan dinámicas local-globales que impactan incluso la vida legal en materia de cultura de los Estados nacionales; donde las relaciones sociedad-Estado del ámbito de las políticas culturales aún no reflejan cualidades democráticas como sí lo hacen las políticas públicas en general y las políticas sociales en particular.

En cambio, se reconoce que el patrimonio cultural y las políticas inherentes constituyen un campo cuya atención merece análisis multifactoriales que re/conozcan la diversidad y complejidad de una realidad que puede descomponerse en niveles de gobierno, historicidades culturales específicas, en multiplicidad de proyectos culturales; en el fondo se trata de la lucha

Cultura; en cambio, dentro de ellos las autoridades tienen mayoría y el entero poder de decisión y definición de las políticas del gobierno cultural.

entre proyectos políticos por la construcción democrática dentro del campo de las políticas culturales del Estado mexicano. Debe considerarse, además, que la pluralidad cultural reconocida constitucionalmente, en la práctica se expresa como un multiculturalismo que requiere de la gestión intercultural esencialmente doméstica aunque con repercusiones y aristas que la ligan con el devenir político y cultural internacional. Finalmente, habrá que considerar que se trata de una dinámica a la que se ven expuestos ciudadanos, sociedades, comunidades y culturas, y que en la medida en que estos agentes culturales intervengan en la definición y acción cultural mediada estatalmente, tal vez se estará más cerca de un desarrollo cultural que efectivamente apueste por el fortalecimiento de la pluralidad cultural.

Partiendo de las leyes que norman el campo de la cultura, internacionales y locales, y todas ellas en conjunto, urge desenmarañar la realidad cultural o las realidades según contextos (situaciones, procesos, temporalidades e historias) de la compleja vida cultural, de manera que podamos contar con elementos plausibles para formular preguntas adecuadas sobre qué hacer con/de las políticas culturales, así como para producir respuestas críticas y asertivas. Un buen conocimiento de la complicación cultural vigente puede llevar a leyes e instituciones del campo cultural acordes con los contextos socioculturales. Apostar por un desarrollo cultural que llegue a considerarse suficiente y adecuado —y aquí no parece haber misterio—, requiere la democratización de sus políticas.

Entre las tareas sobre políticas, patrimonio y democracia culturales en Veracruz, está la de generar análisis sobre el sistema jurídico cultural de la entidad, trabajo que, se dijo ya, debe hacerse sin dejar de revisar la normatividad federal e internacional. Si esos acercamientos incluyen el espíritu del proyecto democrático del más amplio proceso de democratiza-

ción, los resultados podrían ser granos de arena para la construcción de ciudadanía cultural, lo que equivale a la construcción democrática desde el ámbito cultural. Pero las miradas a la normatividad e institucionalidad cultural local no serían apropiadas si se deja fuera el conocimiento de la diversidad de acciones y las maneras en que comunidades, promotores y creadores han gestionado y llevado adelante sus proyectos culturales.

Bibliografía

- AGUILAR VILLANUEVA, Luis F. (introd. y ed.). *El estudio de las políticas públicas*. Miguel Ángel Porrúa, México, 2003.
- ARIÑO VILLARROYA, Antonio. “La invención del patrimonio cultural y la sociedad del riesgo”, en Arturo Rodríguez Morató (ed.). *La sociedad de la cultura*. Ariel, Barcelona, 2007, pp. 71-88.
- ARIZPE, Lourdes. *Culturas en movimiento. Interactividad cultural y procesos globales*. Miguel Ángel Porrúa/CRIM/UNAM/H. Cámara de Diputados, LIX Legislatura, México, 2006.
- . “Los debates internacionales en torno al patrimonio cultural inmaterial”, en *Cuicuilco*. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, vol. 13, núm. 38 (sep-dic), México, 2006, pp. 13-27.
- BERMAN, Sabina y Lucina Jiménez. *Democracia cultural. Una conversación a cuatro manos*. FCE, México, 2006.
- BONFIL BATALLA, Guillermo. “Programa de Apoyo a la Cultura Municipal y Comunitaria (PACMYC)”, *Obras escogidas de Guillermo Bonfil*. Vol. 4, INI/INAH/DGCP/FFNFE/CIESAS, México, 1995, pp. 523-532.
- COHEN, Jean L. y Andrew Arato. *Sociedad civil y teoría política*. FCE, México, 2000.
- CONACULTA. *Programa Nacional de Cultura 2007-2012*. México.

- CROUCH, Colin. *Posdemocracia*. Taurus-Santillana, México, 2004.
- DAGNINO, Evelina. “Sociedad civil, espacios públicos y construcción democrática en Brasil: límites y posibilidades”, en Evelina Dagnino, *Sociedad civil, esfera pública y democratización en América Latina: Brasil*. UNICAMP/FCE, México, 2002.
- DAGNINO, Evelina *et al.* *La disputa por la construcción democrática en América Latina*. FCE/CIESAS/Universidad Veracruzana, México, 2006.
- DELGADO CALDERÓN, Alfredo. “El impacto regional”, en CONACULTA/DGCP. *A fin de siglo: Una década de cultura popular. Memoria 1989-1999*. Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC), México, 1999, pp. 83-93.
- FUMAROLI, Marc. *El Estado cultural (ensayo sobre una religión moderna)*. Acantilado, Barcelona, 2007.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, en García Canclini (coord.). *Políticas culturales en América Latina*. Grijalbo, México, 1987.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor y Patricia Safa. “Políticas culturales y sociedad civil en México”, en José Joaquín Brunner *et al.* (coords.). *¿Hacia un nuevo orden estatal en América Latina? Innovación cultural y actores socio-culturales*. CLACSO, Buenos Aires, 1989.
- HARVEY David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu, Buenos Aires, 1998.
- ISUNZA VERA, Ernesto. “Interfaces socioestatales y proyectos políticos. La disputa entre rendición de cuentas y participación ciudadana desde la perspectiva de la igualdad compleja”, en Alejandro Monsiváis (comp.). *Políticas de transparencia: ciudadanía y rendición de cuentas*. IFAI/CEMEFI, México, 2005, pp. 17-30.

- KLINKSBERG, Bernardo y Luciano Tomassini (comps.). *Capital social y cultura: claves estratégicas para el desarrollo*. BID/FFH/ Universidad de Maryland/FCE, Argentina, 2000.
- LASSWELL, Harold D. “La orientación hacia las políticas”, en Luis F. Aguilar Villanueva (introd. y ed.). *El estudio de las políticas públicas*. Miguel Ángel Porrúa, México, 2003, pp. 79-103.
- . “La concepción emergente de las ciencias de políticas”, en Luis F. Aguilar Villanueva (introd. y ed.). *El estudio de las políticas públicas*. Miguel Ángel Porrúa, México, 2003, pp. 105-117.
- Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas*, 1972 (última reforma publicada en el Diario Oficial de la Federación el 13 de enero de 1986).
- Ley para el Desarrollo Cultural del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave*, 2010.
- Ley del Patrimonio Cultural del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave*, 2004.
- LINS RIBEIRO, Gustavo. “La diversidad cultural como discurso global”, en *Cuadernos de la Cultura y la Comunicación*. Núm. 1, Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 2009.
- MELUCCI, Alberto. “¿Qué hay de nuevo en los ‘nuevos movimientos sociales’?”, en Enrique Laraña y Joseph Gusfield. *Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad*. Col. Academia, CIS, Madrid, 1994, pp. 119-149.
- MUÑOZ, Blanca. *Modelos culturales: Teoría sociopolítica de la cultura*. Rubí (Barcelona)/Anthropos Editorial/UAM-Iztapalapa, México, 2005.
- NAIR, Sami. *Diálogo de culturas e identidades*. Editorial Complutense, Madrid, 2006.
- SALAZAR PERALTA, Ana María. “La democracia cultural y los movimientos patrimonialistas en México”, en *Cuicuilco*. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, vol. 13, núm. 38 (sep-dic), México, 2006, pp. 73-88.

- TOVAR Y DE TERESA, Rafael. *Modernización y política cultural*. FCE, 1994.
- UNESCO. *Nuestra diversidad creativa. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo*. México, 1997.
- . Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. París, 17 de octubre de 2003.
- VILANDEVALL I GUASCH, Mireia (coord.). “Introducción”, en *Gestión del patrimonio cultural. Realidades y retos*. BUAP, México, 2003, pp. 17-39.

Consulta de direcciones en Internet

- <http://www.mav.cl/patrimonio/contenidos/tipos.htm#3>
- <http://www.conaculta.gob.mx/mecanismos/>
- http://dti.inah.gob.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=2842&Itemid=317
- <http://www.bellasartes.gob.mx/index.php/inba/historia.html>
- http://www.conaculta.gob.mx/acerca_de.php

LA PASIÓN DE INVESTIGAR Y OTRAS OBSESIONES

*Leticia Cufre Marchetto**

Es preciso que todas las consecuencias sean borradas por el discurso. Hay que volver al curso normal de las cosas, del que la guerra forma parte.

JEAN BAUDRILLARD

Para buena parte de quienes trabajamos en esto, investigar es una pasión. Suena a paradoja si se toma en cuenta que lo que se busca es conocimiento racional pero, de las imagerías populares, podemos rescatar la figura del científico obsesionado con ciertos temas, capaz de una exposición brillante y, al mismo tiempo, absolutamente incapaz de resolver los problemas prácticos de su propia vida. Desde una versión más documentada, recordemos que desde hace años respetables psicoanalistas relacionan la producción de teorías científicas con algún tipo de pensamiento delirante.¹ Es frecuente también establecer relaciones entre investigar y una incoercible tendencia a develar secretos, o al menos intentarlo. En la vida

* Universidad Veracruzana.

¹ Maud Mannoni, *La teoría como ficción*; Francois Roustang, *Un funesto destino*.

cotidiana, quienes soportan mal un secreto ajeno o un silencio suelen recibir apelativos muy feos, al menos en lo que hace al ámbito de lo privado; en los medios de comunicación (radio y televisión) suelen tener gran audiencia, cualquier cosa que eso implique. Según Giraud las prácticas sociales en torno a guardar secretos son factores de pertenencia, de distinción y de reconocimiento.²

En el campo de trabajo científico, a aquellos dedicados a develar los “secretos de la naturaleza” se les atribuyen virtudes particulares como la curiosidad, la objetividad y el desinterés por las cosas mundanas. Quienes investigan en ciencias sociales no ostentan tan alto estatus, quizás por las evidentes diferencias con el modelo (y las herramientas de trabajo) usado en ciencias naturales; quienes pretendemos investigar objetos que están en los límites de los campos disciplinarios, como es el caso de la subjetividad, por ejemplo, quedamos un poco más abajo, o sea, peor ubicados.

Más allá de los mitos, las imagerías, las jerarquías y lo que a algunos investigadores les gusta pensar de sí mismos, somos trabajadores que participamos en los procesos sociales de producción; la especificidad de lo que producimos, nuevos conocimientos, no nos resguarda de la pasión, sea por nuestro trabajo o por lo que sucede en nuestro entorno. Por el contrario, muchas veces es esa pasión la que nos permite insistir, a veces soportar, prácticas minuciosas o largas polémicas con colegas y, como le sucede a casi todo el mundo, a veces es la pasión la que, al menos parcialmente, nos rescata de la mediocridad.

Durante mucho tiempo trabajé en clínica con personas traumatizadas, afectadas por situaciones violentas. Ello me llevó a tratar de ampliar mi comprensión de estos problemas y

² Claude Giraud, *Acerca del secreto*.

a tratar de incluir en el análisis la dimensión social de los mismos. Así, pasé a investigar, desde dos campos disciplinarios, el psicoanálisis y la sociología. Eso me lleva a tratar de ubicarme en las intersecciones de ambos territorios y tiene sus ventajas y sus dificultades, en mi caso, agravadas por el hecho de que los objetos que investigo no son “hechos”, evidentes, empíricos o sensibles, más o menos documentados. Trabajo sobre relaciones: sobre las prácticas sociales violentas como productoras de subjetividad y sobre su característica de hacerse invisibles. Es decir, estoy siempre con la contradicción y la ambivalencia a costas de trabajar con un problema social que día a día resulta más acuciante pero cuya trama parece diluirse en discursos inoperantes que encubren la información o producen un efecto de saturación tal que, en definitiva, no permiten pensar. Podría pensarse que mi tarea es partir de efectos más o menos evidentes y, en ocasiones, totalmente invisibilizados (las prácticas sociales violentas). Esta capacidad de ocultamiento es la que me exige elaborar estrategias para que las personas puedan decir lo que se suele callar y pensar lo que parece impensable. Debo investigar como quién busca develar secretos.

En resumen: me propongo compartir aquí algunas reflexiones sobre las prácticas y los procesos de producción del conocimiento, en el marco de mi trabajo en el Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la Universidad Veracruzana.

Con frecuencia debo dar cuenta de los productos obtenidos, casi siempre con el sobreentendido de que cuanto menos “subjetivos” sean estos reportes, estarán más cercanos al lenguaje científico, por definición, “objetivo”. Sucede que el problema del sujeto: sujeto-objeto a ser investigado y sujeto-investigador, así como sus relaciones, es uno de los ejes de mi trabajo. Por otra parte, al menos por ahora, no hablaré de productos, sino de procesos, debido a que suelen ser más vulnerables al análisis crítico que los productos terminados y su análisis fa-

cilita la reflexión dado que se diluyen un tanto las supuestas razones para separar el producto de sus productores, ni de las condiciones de producción.

Un primer punto a tomarse en consideración es que utilizo herramientas teórico-metodológicas provenientes del psicoanálisis y de las ciencias sociales, por lo que constantemente surgen dudas respecto a cómo emplear conceptos que fueron creados en contextos diferentes y para otros usos. La preocupación por no establecer analogías demasiado rápidas o demasiado simples corre pareja con la necesidad de no restringir la comprensión a márgenes muy estrechos. De hecho, al estudiar casos particulares, la manera de construir puentes o puntos de confluencia entre campos disciplinarios o la necesidad de crear o validar modelos de pensar y actuar, en fin, todo lo que tiene que ver con el esfuerzo de no trasladar, sin previa elaboración, nociones y conceptos de un campo a otro, es una tarea que tiene relevancia por sí misma. Salvando las distancias, voy a parafrasear a Bourdieu diciendo que, al presentar el modelo de trabajo construido a propósito de casos particulares de relaciones entre violencias y subjetividades, trataré de dejar abierta la posibilidad de pensar en otros casos del mismo tipo.³

Según una manera –que podemos considerar tradicional, pero aún vigente– de pensar los objetos de conocimiento en relación con campos disciplinarios con fronteras bien delimitadas, sobre la violencia social deben dar cuenta las teorías que toman por objeto a la sociedad: la sociología o la antropología. En la historia de la producción de conocimiento, la filosofía, algunas disciplinas humanísticas y algunas corrientes de pensamiento se ocupaban del sujeto. Sujeto de la reflexión y la conciencia, sobre todo de la conciencia de sí. Por eso resultaron

³ Pierre Bourdieu, *Capital cultural, escuela y espacio social*, p. 23.

escandalosos los aportes de Freud sobre pensar al sujeto como descentrado de la conciencia, escindido mínimamente en consciente e inconsciente. La problemática del sujeto debe pensarse con apellido: sujeto psíquico, sujeto social, sujeto histórico, la clase como sujeto.⁴ En los últimos años se emplea el concepto de subjetividad en referencia a un sujeto contextualizado, sin apellido, en el que lo psíquico y lo social no pueden separarse aunque tengan núcleos irreductibles. El cambio de denominación señala un intento de integración, no resuelve el problema.

Lo curioso es que los científicos de las ciencias sociales o quienes estudian el campo de la subjetividad suelen elaborar hermosos discursos sobre la multidisciplinariedad, sin que ello les impida evidenciar un soberbio desinterés mutuo, independientemente de que compartan algunas herramientas teóricas y metodológicas (entrevista a profundidad, grupos focales, entre otras) o aun en caso de hibridaciones (psicología social, sociología clínica, etnopsicoanálisis).

Estas formas de pensamiento son siempre una dificultad si intentamos construir nuestro objeto de conocimiento desde una perspectiva transdisciplinaria, en el sentido de ubicar las contradicciones, pero también las intersecciones, los cruces de lecturas y de formas de problematizar; en fin, la trama necesaria para dar soporte consistente a la producción de herramientas para pensar o a la validación de las que fueron importadas de cada campo. Se requiere de un diálogo muy abierto y de bastante tolerancia, cosas a las que no estamos acostumbrados o en las que no fuimos educados. En este tipo de prácticas, debemos cuidar que ninguna disciplina subsuma a la otra, que ninguna deba resignar sus núcleos irreductibles por la pretensión de llegar a rápidas homologías, que no se ex-

⁴ Cornelius Castoriadis, *El psicoanálisis: proyecto y elucidación*.

pulsen conceptos por provenir de otro campo, considerando que esa expulsión alcanzará también a la realidad de los que ellos dan cuenta.

En esta relación trataré de plantear un pantallazo del tipo de trabajo que realizo, empezando por las dificultades más evidentes y extendidas entre quienes investigamos la producción social de subjetividades en instituciones públicas de enseñanza superior. Luego mencionaré algunas particularidades y problemas propios del tejer o destejer relaciones entre subjetividad y prácticas sociales violentas, o modalidades violentas de prácticas que, supuestamente, no deberían ser violentas.

Las dificultades compartidas

En la introducción del libro *La cultura como praxis*, Zygmunt Bauman menciona que una de las características fundamentales de nuestra cultura es: “la velocidad alucinante con que en la actualidad todas las ideas se desvanecen y caen en el olvido antes de haber tenido la posibilidad de madurar y envejecer adecuadamente”.⁵ Considera que nuestra era, respecto a otras anteriores, imprime una velocidad propia a los pensamientos y que, en general, produce “cosas calculadas para generar un impacto máximo y una obsolescencia instantánea”.⁶

Este ritmo impide arribar a conclusiones respecto a si las ideas perecieron porque ya no son útiles o si perdieron actualidad sin estar agotadas. En todo caso, resulta evidente que existen múltiples formas de reciclaje “donde nada parece morir del todo, de la misma forma que nada, ni la vida eterna,

⁵ Zygmunt Bauman, *La cultura como praxis*, p. 9.

⁶ *Idem.*

parece durar siempre”.⁷ Como resultado de esa dinámica social se debe considerar el hecho de que los autores “raramente tienen tiempo, en su pensar y escribir cotidianos, para volver la mirada a la senda recorrida o, más bien, para componer un símil de camino a partir de sus huellas dispersas”.⁸

La velocidad en sí misma no sería problema; se convierte en tal cuando ese ritmo es vivido como imposición, externa o interna, generando una presión suplementaria, o cuando por tratar de “pensar rápido” se desperdician parte de las experiencias que, al no ser debidamente procesadas y elaboradas, no llegan a “madurar”. La causa es sencilla: se pueden acelerar procesos, hoy contamos con magníficas tecnologías para ese fin, pero la maduración de algo, sean ideas o frutos, sigue su propio ritmo. Por lo que conozco más de cerca, en ciencias sociales, la necesidad de acortar los tiempos de producción (acortamiento de plazos para elaborar tesis, libros, artículos) en ocasiones entra en contradicción con los patrones de calidad de los productos o hace que ni siquiera se revisen desde la óptica de la calidad. Esta es una de las dificultades sobre las que los investigadores solemos hablar en los pasillos pero, quizás debido al efecto acumulado de la aceleración, apenas comienzan a aparecer publicaciones relacionadas con diferentes instituciones, principalmente las educativas.

Una investigadora y académica de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires, Alicia Stolkiner, considera que en lo que se refiere a la psicología, existe una crisis actual de la producción del conocimiento, que de alguna manera, refleja la crisis de las universidades, definida por las contradicciones entre su rol de difusoras de conocimiento y el de produc-

⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

toras del mismo.⁹ Según esta autora, tal situación repercute en las prácticas de investigación en instituciones de enseñanza superior, que deben resistir a las amenazas de dos dolencias mortales para la creatividad: la dogmatización y la burocratización.

Cuando se supone que pensar es sinónimo de citar, es alto el riesgo de caer en posturas dogmáticas. Por otra parte, cuando quienes realizan trabajo intelectual se someten puntualmente al sistema educativo, cuando por necesidad o comodidad dejan de lado la crítica o, peor aún, las ideas que no concuerdan con el sistema, en mayor o menor medida, aceptan las rutinas y cambian la argumentación por la norma, o sea, se burocratizan.¹⁰

Los desafíos en el trabajo de campo

Mencionar en primer lugar las dificultades y problemas puede entenderse como pesimismo; no creemos que ese sea nuestro caso. Para Freud, empezar por las resistencias y opacidades del discurso del sujeto investigado es una manera de construir un mapa de los puntos relevantes, ya que, según él, esas resistencias marcan los lugares más defendidos porque encubren o protegen puntos clave. Por algo Paul Ricoeur consideró a Freud uno de los “maestros de la sospecha”, junto con Nietzsche y Marx.

Una manera más sencilla de pensar es considerar que si le damos a los desafíos un valor justo, ayudan a que se agudice el pensamiento ante la necesidad de sortear obstáculos, de hacer apuestas, de aprender de la propia práctica y de la de

⁹ Alicia Stolkiner (comp.), *Las dimensiones políticas de la investigación en psicología*.

¹⁰ Ana María Fernández, “Políticas de investigación e investigación de las políticas”, en Alicia Stolkiner (comp.), *Las dimensiones políticas de la investigación en psicología*, pp. 25-34.

los otros. De alguna manera, estos ejercicios son beneficiosos y mantienen en alerta nuestra capacidad de asombro, nuestra convicción de que lo existente no es todo lo posible, por lo que no hay nada que pensar o decir. Hecha la aclaración, pasaremos de cuestiones más o menos generales a desafíos propios de la investigación de campo y, finalmente, a los más específicos de la investigación que está en proceso.

No toda la investigación se hace en campo y hay muchas maneras rigurosas de hacerla, diferentes maneras de montar dispositivos para recabar información y para validarla; no es válido hablar en general, como si se tratara de una única posibilidad técnica. Es decir, que la manera de investigar no es solo una cuestión de “estilo”, aunque, evidentemente, podríamos aventurar que cada investigador tiene el suyo, sino que siempre que nos aproximamos tratando de comprender a un objeto o situación lo hacemos desde una posición teórico metodológica, explícita o no, que permea las técnicas y los estilos de trabajo. En campo, nuestros objetos son sujetos individuales o colectivos, de los que estamos cercanos. Las herramientas son teoría y métodos así como las técnicas.

Teoría o teorías

Vamos a mencionar algunas de las teorías desde las que programamos y realizamos el trabajo de campo. La elección de esas corrientes de pensamiento, en primer lugar, se fundó en que hubiera cierta afinidad entre ellas, en el intento de garantizar una congruencia mínima pero suficiente como para garantizar cierto rigor en el trabajo. Como dije anteriormente, he trabajado muchos años en psicoanálisis freudiano y desde hace algunos años tomo también como referencia las propuestas sociológicas de Pierre Bourdieu, en el entendido de que si bien la relación no está establecida en ninguno de ambos campos, existen algunos

puentes entre ambas. Por ejemplo, tanto Freud como Bourdieu desarrollaron formas de pensamiento que podemos caracterizar como de estructural-genético: apoyándose en la eficacia de las estructuras (social o psíquica), no buscaban causas únicas de los fenómenos estudiados; por el contrario, cada uno en su campo montaron dispositivos teóricos para aplicar el concepto de sobredeterminación. Ambos trabajaron las tensiones y conflictos entre determinaciones históricas o disposicionales y los factores actuales o coyunturales; las “series complementarias” de Freud y la teoría del *habitus* de Bourdieu.

Dos investigadoras, Elizabeth Jelin y Susana G. Kaufman, que provienen de dos campos disciplinarios, la sociología y la psicología, y que han estudiado los efectos de las dictaduras en los países de América del Sur y en las identidades de sus pobladores, hablan de su experiencia:

El objetivo de los diálogos entre disciplinas, en este caso, no era el de una igualación de enfoques y perspectivas, sino el reconocimiento de la existencia y significado de huecos y silencios; de las múltiples maneras en que éstos y otros fenómenos o dimensiones podían ser mirados o interpretados.¹¹

Podemos intentar establecer de otra manera la posibilidad de integrar maneras de pensar desde Freud y Bourdieu: triangulando a ambas miradas con una tercera que aporte una forma de lectura particular en el sentido de que pueda marcar puntos de coincidencia como apoyos para establecer puentes. En su pasión por los detalles, por lo que otros consideran poco relevante y por amarrar la relación teoría-práctica, Freud y

¹¹ Elizabeth Jelin y Susana G. Kaufman (eds.), *Subjetividad y figuras de la memoria*, p. 190.

Bourdieu podrían leerse desde la conceptualización de Carlo Ginzburg, historiador, del “paradigma indicial”.¹² Voy a extenderme un poco en describirlo.

En medicina, históricamente hablando, una de las primeras disciplinas de las ciencias humanas, se empleaba el paradigma indicial como la manera de relacionar el síntoma con la enfermedad. En los orígenes de la práctica médica, el síntoma se veía, se palpaba u olía; el indicio o síntoma se consideraba que denunciaba la enfermedad subyacente, mucho antes de que existieran las sofisticadas pruebas de laboratorio de nuestros días. Sin embargo, la figura y la necesidad social del clínico (o el internista) capaz de leer esos indicios no ha podido reemplazarse. Ginzburg considera que, aún en la actualidad, tanto “el conocimiento histórico, como el médico, es indirecto, indicial y conjetural”.¹³ Respecto a cómo se produjo un paradigma que, a pesar de tener esas características, pretende ser riguroso, el mismo autor menciona dos fuentes muy lejanas la una de la otra: por una parte, la necesidad de diferenciar obras de arte verdadero de las falsas, y por otra, la manera práctica de sacar conclusiones a partir de descifrar las huellas de un animal de caza.

Giulio Mancini¹⁴ suponía que entre una pintura original y la copia existe una diferencia insuprimible con base a lo cual

¹² Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. La palabra *indicio* se define como “cosa que hace creer en la existencia o en la realidad de [algo oculto o no sabido]” y nos remite a la idea de huella, la “señal que deja algo o alguien al pasar”. En los cazadores el conocimiento práctico de las huellas les permite hacer conjeturas sobre el animal buscado.

¹³ *Ibid.*, p. 148.

¹⁴ Siena 1558-Roma 1630. Médico y tratadista de arte italiano. Médico de cabecera de Urbano VIII desde 1623 y gran aficionado a la pintura, dejó manuscrito un *Viaje por Roma para ver las pinturas que se encuentran en ella* (1623-1624) y un *Tratado* (no editado completo hasta 1956-1957), consi-

propuso un método para diferenciar las pinturas verdaderas de sus falsificaciones, así como a los textos originales de los apócrifos ya que, a pesar de las diferencias entre pintura y literatura, para él existía cierta analogía entre el acto de pintar y el de escribir, lo que permite emplear un método único.

A diferencia de los criterios vigentes en su época, que se focalizaban en lo más significativo de un cuadro, por ejemplo la sonrisa en el cuadro de Leonardo da Vinci, Mancini propone focalizar la atención en el detalle aparentemente poco relevante, por ejemplo las uñas, el pelo, lo que no está en el centro de la atención. Según él, es allí donde los falsificadores pierden eficacia y se pueden detectar las diferencias entre copias y originales.

En la literatura se debe poner la atención en aquellas partes del texto en las que el autor dejó volar su imaginación, que fueron escritas rápidamente, que a veces semejan al relato de un sueño o dan la impresión de poco cuidado pero que reflejan las características propias del autor, aquellas que difícilmente pueden copiarse.

Así, la relación entre escritura y pintura supone la presencia de “la mano del maestro”, que en ambos casos debe buscarse en los sectores más distantes de la representación de un objeto real, en los sectores próximos a la fantasía y al “carácter” del propio maestro. En nuestros propios términos, la posibilidad de detectar lo particular de la obra, expresado en detalles aparentemente triviales, sería lo que da pautas sobre su autenticidad. Vale la pena recordar que el método del psicoanálisis se basa en resaltar lo que para otros es insignificante o un mero error: el sueño, el lapsus, el chiste. Estos “detalles”, como fracturas del discurso, permiten captar al interlocutor la emergencia del subtexto, inconciente para el propio sujeto.

derado como una obra básica para el conocimiento de la pintura romana de fines del siglo XVI y principios del XVII.

Ginzburg, en el texto citado, considera un segundo caso: describe la habilidad, basada en el conocimiento experiencial, de quienes se dedican a la caza y que son capaces de “leer” en la huella de un animal sus características, el tiempo que pasó desde que estuvo allí y muchas otras cosas. Es un conocimiento práctico y en su carácter concreto está su fuerza y también su límite: “su incapacidad de servirse del instrumento terrible y poderoso de la abstracción”.¹⁵ En la vida cotidiana usamos permanentemente este tipo de conocimientos para resolver problemas sin necesidad de pensar en sus causas o en su estructura. Pero esta forma de conocimiento no tiene por qué estar reñida con las ciencias, sobre todo si se investigan objetos sensibles, síntomas y efectos de estructura.

En psicoanálisis obtenemos información no solo de lo dicho, sino también de cómo se dice, de la recurrencia o discordancia de elementos o contenidos, de un cambio de tono de voz o de un gesto, casi siempre, involuntario. En ocasiones podemos orientarnos basándonos en el “sutil parentesco” que puede haber en ciertas experiencias concretas. Al parecer, Freud conoció la obra de Mancini, a través de Giovanni Morelli, aunque no sabemos si su método está en deuda con esos autores. Independientemente de ello, el método, que en lo esencial sigue siendo el empleado por quienes se dicen psicoanalistas, se caracteriza por la relevancia que toman los detalles o las partes del discurso del paciente que, desde una óptica médica o desde una metodología estrictamente racionalista, resultarían irrelevantes.

En *Sobre el sueño* Freud se refiere a cómo a partir de los relatos del sueño, de síntomas o de ideas enfermizas y de las asociaciones del paciente, logra construir datos:

¹⁵ Carlo Ginzburg, *op. cit.*, p. 155.

Baste entonces con este enunciado: a raíz de cualquier idea enfermiza alcanzamos un material suficiente para su solución si dirigimos nuestra atención, precisamente, a las asociaciones “*involuntarias*” que “*perturban nuestra reflexión*” y que por lo común la crítica eliminaría como desechos sin valor.¹⁶

Las asociaciones involuntarias de ideas, al igual que los lapsus, chistes y síntomas que a principios del siglo XX se consideraban “desechos sin valor”, para Freud son producciones del inconsciente o, dicho de otra manera, efectos de la estructura psíquica ya que todo acto psíquico está pleno de sentido, aunque éste no coincida con la lógica de la conciencia o de lo socialmente prescrito. El problema es si contamos o no con un método que nos permita acceder a dicho sentido. Esa es la función del método psicoanalítico, basado en la asociación libre. Aplicando dicho procedimiento en situación de análisis, podemos llegar a detectar ideas, sentimientos, conflictos que no están explicitados pero que presiden o atraen dichas cadenas asociativas. Las asociaciones de palabras o ideas nunca son totalmente azarosas debido a que los contenidos mentales se agrupan de determinadas maneras (por continuidad, semejanza y muchas más) manteniendo cierta direccionalidad u orientación en torno a las llamadas representaciones-meta. Quién interpreta, trabajando conjuntamente con quien es interpretado, puede orientarse a partir de los puntos o momentos en que las ideas latentes se fueron uniendo a representaciones, transformándose, asociándose a otras, desliziéndose o simplemente se fueron enmascarando. Freud utiliza el ejemplo de ciertos cristales que a simple vista parecen homogéneos, sin marcas internas o externas pero

¹⁶ Sigmund Freud, *Sobre el sueño* (1901), en *Sigmund Freud, Obras completas*, t. V, p. 620 (las cursivas y comillas son de Freud).

cuando se rompen lo hacen siguiendo líneas de fuerza que anteriormente resultaban invisibles. Es decir, que el acto de interpretar, de adjudicar nuevos sentidos, no es producto del azar ni depende de la genialidad de quién interpreta sino de su capacidad de leer indicios y de comprender los efectos de estructura.

Volviendo a la aplicación del paradigma indicial en esta práctica, Ginzburg lo relaciona con el “método de Zadig”, que, según él, emplean tanto Freud como Conan Doyle en la creación de Holmes. Se trata de “profecías retrospectivas” a partir de huellas actuales, concretamente: “cuando las causas no son reproducibles, solo cabe inferirlas de sus efectos”.¹⁷ En ciencias sociales o en psicoanálisis difícilmente podemos reproducir causas o hechos. Nuestro trabajo debe desarrollarse en ambientes con condiciones que no son controlables, como las del laboratorio.

Cuando se trabaja con sujetos humanos debemos contar con que existirán altos niveles de incertidumbre. No hay causas únicas, ni verdades absolutas, ni secuencias temporales en las que se pueda dividir con nitidez pasado, presente y futuro. “A la luz del presente, las memorias seleccionan e interpretan el pasado [...] Es en miras del futuro que el pasado es revisado y reformulado”.¹⁸ Estamos en el terreno de un tiempo revertido en el que el presente puede resignificar el pasado, modificándolo, o proyectarse al futuro.

Estas ideas se vuelven eficaces en la clínica cuando un contenido patógeno en general, un recuerdo o una huella, debe ser transformado para suprimir los síntomas; en realidad, lo que sucede es que es resignificado. A nivel de sujetos colectivos o social vuelve a surgir la eficacia explicativa de estas teorías,

¹⁷ Carlo Ginzburg, *op. cit.*, p. 157.

¹⁸ Norbert Lechner y Pedro Güell, “Construcción social de las memorias en la transición chilena”, en Elizabeth Jelin y Susana G. Kaufman (eds.), *op. cit.*, p. 19.

por ejemplo en las luchas simbólicas por las memorias. Lo social y lo psíquico, siendo irreductibles, también mantienen cierta indistinción e inseparabilidad.

Desde la modernidad, para el paradigma sociocultural predominante o hegemónico, una de las garantías de científicidad es la expulsión, fuera del campo de la ciencia, de todo lo que se considere subjetivo, todo lo que no pueda medirse o que no pueda ser reproducido en un laboratorio. Dicho muy rápido, todas las disciplinas humanísticas y buena parte de las sociales quedaban fuera de la categoría de ciencias. Para Carlo Ginzburg:

La orientación cuantitativa y antropocéntrica de las ciencias de la naturaleza, desde Galileo en adelante, ha llevado a las ciencias humanas ante un desagradable dilema: o asumen un estatus científico débil, para llegar a resultados relevantes, o asumen un estatus científico fuerte, para llegar a resultados de escasa relevancia.¹⁹

Más recientemente, no son pocas las personas que negarían científicidad a las disciplinas que estudian la subjetividad, todavía algunos cuestionan el de las ciencias sociales, pero en ambos casos, es imposible evitar el hecho de que los conflictos por ese estatus toman la forma de la oposición entre el paradigma dominante de la ciencia moderna y los paradigmas emergentes. Boaventura de Sousa Santos considera que, “tal como en otros periodos de transición, difíciles de entender y de explorar, es necesario voltear a las cosas simples, a la capacidad de formular preguntas simples”.²⁰

¹⁹ Carlo Ginzburg, *op. cit.*, p. 163.

²⁰ Boaventura de Sousa Santos, *Una epistemología del Sur*, CLACSO/ Siglo XXI, Buenos Aires, 2009, pp. 17-18.

En nuestro caso, no pretendemos encontrar un nuevo “paradigma único” para producir conocimiento sobre las relaciones entre violencia y subjetividad; tampoco suponemos que deberíamos ignorar, dejar completamente de lado, formas de trabajo científico por la sencilla razón de que tienen el sesgo de las ciencias positivas. Simplemente queremos señalar que lo que se constituye en problema, los niveles de complejidad que suponemos en el objeto, las metodologías y hasta el tenor de nuestros reportes, cambia según el paradigma y la época lo que exige que, en nuestras argumentaciones o polémicas, tomemos en cuenta esa situación.

La exigencia de modificar, acelerándolos al máximo, los tiempos de producción (de conocimientos y aprendizajes), la reducción de los tiempos de vida de ideas y conocimientos y la imposición de los paradigmas hegemónicos como únicos modelos de científicos, incrementan las dificultades de reflexionar sobre las propias prácticas. Por otra parte, los objetos de conocimiento y los métodos de estudio aparecen como más diversificados y complejos. Asimismo, los procesos de burocratización-dogmatización en las instituciones educativas del más alto nivel que normatizan los paradigmas científicos, sancionando el uso de los considerados no científicos, cincelan una modalidad del funcionamiento social y mental a la que, de alguna manera, todos estamos sometidos.

Lo que “dicen” las prácticas

El psicoanálisis aporta una gama de posibilidades para explorar los vínculos que se establecen entre investigador e investigado, si consideramos a ambos como sujetos del proceso. También propone reglas y formas de interpretar los datos y convertirlos en información válida. Sin embargo, se ha ocupado poco de las prácticas, salvo de las discursivas, por lo que encontramos pocas herramientas teóricas o técnicas para explo-

rar ese campo, salvo el psicodrama psicoanalítico, que algunos terapeutas emplean en clínica²¹ pero solo excepcionalmente se utilizan en investigación, como es el caso de Ana María Fernández que utiliza la multiplicación dramática para investigar imaginarios grupales.

Hasta hace muy poco la única manera de estudiar lo que los sujetos hacen, no solo lo que dicen que hacen, era la observación directa, etnográfica, que no está reñida con indagar lo que las personas dicen que hacen siempre que tomemos en cuenta que hay una diferencia de nivel, un salto entre el hacer y el decir sobre el hacer. Son diferentes tipos de prácticas con formas particulares de complejidad: comprender lo que una persona hace, a través de lo que dice, lleva implícita una traducción, tan clara como cuando relatamos un sueño que fue soñado en imágenes. Como sucede en toda traducción, no hay un ajuste perfecto de sentido. Por ejemplo, al definir el rojo no podremos incluir todos sus matices, siempre habrá faltas y excesos. Es decir, que quienes queremos estudiar las prácticas sociales porque nos permite tener otra dimensión debemos considerar los beneficios y los desajustes de esta forma de investigar.

Bernard Lahire menciona claramente los beneficios:

Desde este punto de vista, las prácticas y los saberes se hacen más visibles y declarables en la medida de que son claramente sostenidos por instituciones. Cuanto más ligados están la práctica y el saber a tiempos y lugares específicos, relativamente autónomos, son más visibles y designables como tales.²²

²¹ Hernán Kesselman y Eduardo Pavlosky, *La multiplicación dramática: un quehacer entre el arte y la psicoterapia*.

²² Bernard Lahire, *El espíritu sociológico*, p. 139.

Sin embargo, el mismo autor menciona las características que pueden constituirse en obstáculos:

1. Lo hagan conscientemente o no, cuando nuestros sujetos relatan lo que hacen, pesa sobre ellos cierta coerción narrativa en el sentido de sentir la necesidad de seleccionar lo “principal” y dejar de lado lo “secundario” en un intento aprendido de tratar de que su discurso sea “comprensible”. Es decir, que el discurso esté dentro de los usos y costumbres y de lo que se supone que quien investiga espera como respuesta. En ese sentido “La coherencia narrativa puede destruir la lógica de las prácticas, sobre todo desde su encadenamiento, de su sucesión real en el tiempo”.²³
2. Otra particularidad narrativa es que para quien realiza un relato siempre hay uno o varios polos más “representativos” que los otros. Dicho polo, al absorber la atención, produce efectos de enmascaramiento que no son fáciles de detectar y modificar porque al ser imperceptibles tampoco se recuerdan y si no hay registro tampoco pueden ser verbalizadas.
3. Lo que se dice de lo que se hace y de lo que se sabe depende de las categorías de percepción y de designación que se hayan interiorizado durante la socialización, sobre todo familiar y escolar.²⁴

Con todo, sería aventurado suponer que el discurso sobre lo que se opina o sobre lo que se piensa sea más “verdadero” y por lo tanto más “creíble”; en todo caso, uno y otro deben ser

²³ *Ibid.*, p. 143.

²⁴ *Ibid.*, p. 151.

validados por otros métodos. Cuando se pone especial énfasis en las prácticas, se explora la vida cotidiana o las modalidades violentas de determinadas prácticas sociales, hay que tomar muy en cuenta los nudos que pueden producirse en la vía invisible que conecta a los sujetos, investigado e investigador, así como desde dónde se lee dicha investigación. En estas transmisiones puede suceder que se agreguen o cercenen matices o significados.

Finalmente, pasaré a reflexionar sobre el estado actual de mi trabajo de investigación sobre los mecanismos psicosociales de invisibilización de prácticas sociales violentas. Este trabajo se inscribe en una de las líneas de producción de conocimiento del Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación.

Investigar lo que se escamoteó

Últimamente es una obviedad decir que en nuestra sociedad se naturaliza la violencia, que existe una especie de acostumbramiento cuya consecuencia más evidente es que se rechaza la información al respecto, se trivializa o simplemente por saturación no se percibe. Sucedió algo similar durante el nazismo y se repitió en cada experiencia de terrorismo de Estado o en cada “guerra sucia” en distintos países de América Latina. Pero el proceso del que pretendemos dar cuenta no tiene que ver con el gran espectáculo, sino con la vida cotidiana; contradictoriamente, eso complica su estudio. No he encontrado estudios sistemáticos sobre los mecanismos de invisibilización.

El tema produce cierto malestar. Implica, convoca a anudar conceptos y teorías con la propia práctica profesional y ¿por qué no? con las propias vivencias. Tanto el investigador como los sujetos investigados se sienten particular y personalmente afectados o, en ocasiones, aludidos. Bernard Lahire señala

que cuando se pretende lograr cierto rigor metodológico, es necesario “transmitir el espíritu (las disposiciones mentales y comportamentales) de un investigador en ciencias sociales”.²⁵ Consideramos, desde el psicoanálisis, que las variaciones en ese “espíritu” acompañan y facilitan la producción intelectual si son tratadas como parte del problema, analizadas como aspectos subjetivos, transferenciales y contratransferenciales, en el vínculo investigador-investigado. Pueden convertirse en puntos ciegos, en obstáculos, si se excluye la problemática de los sujetos.

En la investigación en curso, nuestros sujetos son estudiantes de entre 15 y 19 años del Colegio de Bachilleres (COBAEV) en el Plantel Xalapa, sobre el que no han trascendido casos de violencia. En este trabajo enfrentamos un desafío muy particular: investigar cómo se encubre o se invisibilizan prácticas sociales violentas. Es casi como tratar de entender con Sherlock Holmes cómo se cometió el asesinato en un cuarto cerrado, o descubrir con Marx las marcas del trabajo en el producto acabado, o detectar el sentido de lo no dicho o de los silencios con Freud.

No investigamos si hay violencia en ese plantel del COBAEV, ni de qué tipo, ni intentamos corroborar si hay o no invisibilización, por la sencilla razón de que sería absurdo esperar que esa institución esté fuera de los comportamientos sociales en este sistema histórico social, en esta ciudad, con este sistema injusto e inequitativo. Además, porque desde las primeras entrevistas en campo quedó muy claro que había prácticas violentas y que, muchas de ellas, parecían estar más o menos encubiertas. Al buscar los mecanismos de invisibilización no nos detenemos en los intentos, conscientes e interesados, de “mantener el buen nombre” de la institución, sino en aquellas

²⁵ *Ibid.*, p. 16.

prácticas que se realizan independientemente de la voluntad de los actores sociales que las portan o actúan. En esos casos, no se trata de cuidar una institución, sino de cómo se soportan o legitiman prácticas violentas, con frecuencia vía la producción de imaginarios sociales. Para indagar sobre esto en campo, buscamos las huellas o indicios en las producciones imaginarias grupales, empleando técnicas de entrevista grupal con dramatizaciones. Cornelius Castoriadis,²⁶ uno de los pensadores a los que frecuentemente hace referencia Ana María Fernández, de la que aprendimos en parte la técnica, la subjetividad socialmente producida en una época y en un sistema socio-histórico particular, aporta su capacidad de imaginación radical, de producir representaciones y significaciones imaginarias sociales, en un trayecto que no es unidireccional, o sea que también aporta a lo social elementos instituyentes. Este autor establece los nexos individuo-sociedad a través de la apropiación subjetiva, la internalización de objetos sociales, para satisfacción o valoración propia. Junto con esta incorporación imaginaria, se interiorizan también modelos identificatorios que son productos sociales, que la sociedad aporta. Identificarse con algo o alguien tiene como producto el “ser” ese algo o alguien, permitir que ello moldee la subjetividad. Es una manera de borrar o debilitar el límite perceptual entre yo-no. Nos preguntamos si en la modalidad de los modelos identi-

²⁶ Castoriadis (1922-1997): filósofo, sociólogo y psicoanalista, griego, que vivió gran parte de su vida en Francia, donde formó el llamado Cuarto Grupo con Morin, Kaës, Aulagnier. A él debemos el concepto de imaginario social que empleamos en este trabajo, y una descripción muy sugerente de la relación entre lo social y la subjetividad a partir de cómo los objetos creados socialmente, con la marca de lo histórico social, instituyen formas de subjetividad en la medida de que modelan el mundo pulsional de los sujetos psíquicos, se constituyen en objetos de satisfacción y, algunos de ellos, como objetos-meta de procesos de sublimación.

ficatorios de los estudiantes del COBAEV encontraremos otro de los mecanismos de invisibilización que nos interesan.

Incluimos en el trabajo actual segundas o terceras lecturas a los resultados de investigaciones anteriores sobre violencia, lo que nos permite incluir preguntas a las que quedaron formuladas en su momento pero que no pudimos responder o solo lo hicimos de manera insuficiente. Por ejemplo sobre si el impacto de los discursos oficiales (me refiero a los del Estado y las instituciones sociales) y de los producidos o repetidos por los medios de comunicación puede tener un efecto de censura o de saturación. Resulta bastante evidente que cuantos más datos, escenas, acciones violentas se mencionan, menos información se recibe o menos posibilidades suele haber de metabolizar los datos. Eso sin contar con algunas distorsiones más o menos intencionales o interesadas.

De manera propositiva o no, estos discursos llevan implícitos el código sobre cómo “se deben” leer los hechos violentos en general, separándolos de la historia o de las condiciones sociales en las que se producen las prácticas violentas.²⁷ Estos códigos no aportan contenidos a la información, son meramente prescriptivos y operan a nivel imaginario con eficacia mayor cuanto mayor sea la inconciencia al respecto. En la investigación previa con jóvenes, observamos que cuando nuestros sujetos querían poner distancia o evadir el tema de las violencias cotidianas, con frecuencia empleaban respuestas estereotipadas que, en parte, tenían este origen. Otra pregunta de la investigación actual es si en las estereotipias conductuales de los jóvenes estudiantes del bachillerato podremos leer mecanismos de invisibilización.

Incluimos en el estudio la indagación sobre las prácticas, tratando de encontrar concordancias y discrepancias entre lo

²⁷ Judith Butler, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*.

que se hace y lo que se dice que se hace, considerando lo que dijimos más arriba.

En el diseño y programación de las entrevistas y demás dispositivos para la obtención de datos, además de tomar como referencia conceptual y operativa central a Bourdieu y Freud, incluye algunos conceptos de Cornelius Castoriadis, cosa que no hicimos anteriormente.

Sabemos que este texto es apenas un apretado resumen del punto de partida de una investigación; no podría ser de otra manera, ya que el marco conceptual solo podremos trabajarlo durante la elaboración de nuestro “caso particular de lo posible”, o sea durante el trabajo concreto de investigación. De todas maneras, la función de discutir anticipos es el intento de mantener una pequeña ventana abierta a la esperanza de poder apropiarnos de un tiempo de madurar las ideas socializándolas, de reflexionar, e incluso de cambiarlas, para no correr el riesgo de que queden con la vida suspendida, como zombis posmodernos.

Las obsesiones que traté de compartir con ustedes, quizás generaron más incertidumbres que certezas pero, si fuera el caso de mencionar alguna, les diría que resulta reconfortante pensar que las exigencias de hiperacionalidad están comenzando a moderarse para dejar espacio a otros objetos de conocimiento que no excluyen ni lo subjetivo, ni la capacidad de imaginar, ni la pasión de los sujetos por su trabajo.

Bibliografía

- BACHELARD, Gastón. *La formación del espíritu científico*. 22a ed., Siglo XXI, México, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. *La cultura como praxis*. Paidós, Barcelona, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. “La violencia de lo mundial”, en Jean Baudrillard y Edgar Morin. *La violencia del mundo*. Milenio Libre, Caracas, 2006.

- BOURDIEU, Pierre. *El Sentido práctico*. Taurus, Madrid, 1980.
- . *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo XXI, México, 1997.
- . “Prefacio. Un progrès de la réflexivité”, en W. Doise *et al.*, *Représentations sociales et analices de dones*. Presses Universitaires de Grenoble, Francia, 1992.
- . *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus, México, 2002.
- BOURDIEU, Pierre *et al.* *El oficio de sociólogo*. 24a ed., Siglo XXI, México, 2003. Primera edición en francés, 1973.
- BUTLER, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós, Buenos Aires, 2006.
- CASTORIADIS, Cornelius. *El psicoanálisis, proyecto y elucidación*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2006.
- . “La institución imaginaria de la sociedad”, en Eduardo Colombo (comp.). *El imaginario social*. 3a ed., Altamira, Montevideo, 1993.
- CUETO, Ana María y Ana María Fernández. “El dispositivo grupal”, *Lo grupal*. Vol. 2, Búsqueda, Buenos Aires, 1985.
- FERNÁNDEZ, Ana María (comp.). *Instituciones estalladas*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1999.
- FERNÁNDEZ, Ana María. “Políticas de investigación e investigación de las políticas”, en Alicia Stolkiner (comp.), *Las dimensiones políticas de la investigación en psicología*. JVE Ediciones, Buenos Aires, 2008, pp. 25-34.
- FRANCO, Yago. “Subjetividad: lo que el mercado se llevó. Una perspectiva desde el pensamiento de Cornelius Castoriadis”, *Revista Herramienta*. Núm. 12, <http://herramienta.com.ar>, 2002.
- FREUD, Sigmund. *Sobre el sueño* (1901), en *Sigmund Freud, Obras completas*. T. v, Amorrortu, Buenos Aires, 1976.
- . *La interpretación de los sueños* (1900), en *Sigmund Freud, Obras completas*. T. IV y v, Amorrortu, Buenos Aires, 1976.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Gedisa, Barcelona, 1994.

- GIRAUD, Claude. *Acerca del secreto*. Biblos, Argentina, 2006.
- JELIN, Elizabeth y Susana G. Kaufman (eds.). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2006.
- KESSELMAN, Hernán y Eduardo Pavlovsky. *La multiplicación dramática: un quehacer entre el arte y la psicoterapia*. Búsqueda, Buenos Aires, 1989.
- MANNONI, Maud. *La teoría como ficción*. Crítica, Barcelona, 1980.
- LAHIRE, Bernard. *El espíritu sociológico*. Manantial, Buenos Aires, 2006.
- LECHNER, Norbert y Pedro Güell. “Construcción social de las memorias en la transición chilena”, en Elizabeth Jelin y Susana G. Kaufman (eds.). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2006.
- ROUSTANG, Francois. *Un funesto destino*. Premiá, México, 1980.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Una epistemología del Sur*. CLACSO/ Siglo XXI, Buenos Aires, 2009.
- STOLKINER, Alicia (comp.). *Las dimensiones políticas de la investigación en psicología*. JVE, Buenos Aires, 2008.

ÍNDICE

Presentación 7

PRIMERA PARTE CONSTRUCCIONES JUVENILES

**La construcción juvenil desde los medios
de comunicación: un análisis de los procesos
identitarios juveniles transculturales**
Juan Pablo Zebadúa Carbonell 15

**La norteadada juvenil: representaciones
de la migración tsotsil**
Tania Cruz Salazar 39

SEGUNDA PARTE MÚSICA, IDENTIDAD Y GLOBALIZACIÓN

**El género *Tierra Cali* y el regreso del *cocho*
¿cómo identidad étnica?**
Jorge Amós Martínez Ayala 93

**De las bandas de viento al hip hop
en La Montaña de Guerrero**
Jaime García Leyva 119

**El son jarocho: identidades y mestizajes
en el marco de la globalización**
Rafael Figueroa Hernández 159

TERCERA PARTE
LAS MUJERES EN EL CINE

- El techo de cristal que vemos
pero nos dicen no existe**
Catherine Bloch 175
- Amigas de todos, mujeres de nadie: las mujeres
y el cine en el estado de Veracruz**
Elissa Rashkin 195

CUARTA PARTE
RADIO INDÍGENA Y COMUNITARIA

- Treinta años de radio indigenista: incidencia, vigencia
y sostenibilidad**
José Manuel Ramos Rodríguez 231
- ¿Ni indígena ni comunitaria? La radio indigenista
en tiempos neindigenistas**
Antoni Castells i Talens 253

QUINTA PARTE
SUBJETIVIDAD, VIOLENCIA Y MEMORIA

- Subjetividad, violencia y memoria histórica
a través de los impresos**
Celia del Palacio M. 281
- Prácticas culturales y discursos de la memoria:
lápidas urbanas**
Norma Esther García Meza 313

SEXTA PARTE
OTROS ESCENARIOS

Patrimonio y políticas culturales. Ideas para discutir el devenir cultural local con perspectiva democrática	
<i>Homero Ávila Landa</i>	351
La pasión de investigar y otras obsesiones	
<i>Leticia Cufre Marchetto</i>	391

Siendo rector de la Universidad Veracruzana
el doctor Raúl Arias Lovillo,
Escenarios de la cultura y la comunicación en México.
De la memoria al devenir cultural de Elissa Rashkin y
Norma Esther García Meza (coordinadoras),
se terminó de imprimir en febrero de 2012, en
Pastoressa Diseño Gráfico, Editorial y Producción,
Agustín Melgar núm. 1, Unidad Veracruzana, CP 91030, Xalapa, Ver.
La edición en papel cultural de 75 g, consta de 500 ejemplares
más sobrantes para reposición.
Se usaron tipos Century Schoolbook de 8:11, 9:12 y 10:14 puntos.
Edición: Arturo Reyes Isidoro.
Formación: Ma. Guadalupe Marcelo Quiñones.