



# Q V A D R A T A

ESTUDIOS SOBRE EDUCACIÓN, ARTES Y HUMANIDADES



REVISTA SEMESTRAL DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA. AÑO IV, No. 7.  
ENERO-JUNIO DE 2022. ISSN: 2683-2143.



# Q V A D R A T A

ESTUDIOS SOBRE EDUCACIÓN, ARTES Y HUMANIDADES



REVISTA SEMESTRAL DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA  
AÑO III, No. 6, JULIO-DICIEMBRE DE 2021  
ISSN: 2683-2143



# UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA

DR. JESÚS VILLALOBOS JIÓN  
RECTOR

DR. SERGIO RAFAEL FACIO GUZMÁN  
SECRETARIO GENERAL

DRA. MYRNA ISELA GARCÍA BENCOMO  
DIRECTORA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

## FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DR. ARMANDO VILLANUEVA LEDEZMA  
DIRECTOR

DR. JORGE ALAN FLORES FLORES  
SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

## COMITÉ EDITORIAL

DR. JORGE ALAN FLORES FLORES  
DIRECTOR

DR. JUAN DANIEL MACHIN MASTROMATTEO  
RESPONSABLE CIENTÍFICO

LIC. DANIEL ARTURO ALMEIDA TRASVIÑA  
EDITOR

DR. ERSLEM ARMENDÁRIZ NÚÑEZ  
EDITOR ADJUNTO

M.I.E. ARTURO IVÁN RUIZ DOMÍNGUEZ  
EDITOR ADJUNTO

M.H. VÍCTOR MANUEL CÓRDOVA PEREYRA  
ASESOR EDITORIAL

## CORRECCIÓN DE ESTILO Y CUIDADO EDITORIAL

LIC. LUIS FERNANDO RANGEL FLORES

## TRADUCCIÓN

LIC. ANA TERESA ARREDONDO URIBE (INGLÉS)

LIC. DANIEL ARTURO ALMEIDA TRASVIÑA (PORTUGUÉS)

## CONSEJO ASESOR

**DR. MAURICIO BEUCHOT PUENTE**

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

**DRA. SARA POOT HERRERA**

UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA, ESTADOS UNIDOS.

**DRA. MAGALI VELASCO VARGAS**

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

**DR. ROBERTO SÁNCHEZ BENÍTEZ**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ.

**DR. HÉCTOR CATALDO GONZÁLEZ**

UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO, SANTIAGO DE CHILE.

**DRA. ROXANA RODRÍGUEZ ORTIZ**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO.

**DR. PABLO BRESCIA**

UNIVERSIDAD DEL SUR DE FLORIDA, ESTADOS UNIDOS.

**DR. LUCIANO PRADO DA SILVA**

UNIVERSIDAD FEDERAL DE RÍO DE JANEIRO, BRASIL.

**DR. ROLANDO PICOS BOVIO**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN.

**DR. CLAUDIO PAOLINI VINCENTI**

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA. MONTEVIDEO, URUGUAY.

**DR. JUAN PABLO MÉNDEZ MORENO**

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE CHIHUAHUA

**DISEÑO:**

DANIEL ARTURO ALMEIDA TRASVIÑA

**FOTOGRAFÍA DE PORTADA:**

GREG BULLA

*QVADRATA. Estudios sobre Educación, Artes y Humanidades* año IV, número 7, enero-julio de 2022, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Chihuahua. Calle Escorza #900. C.P. 31000, Chihuahua, Chih. Tel. (614) 439-1500 ext. 3844, [www.ffyl.uach.mx](http://www.ffyl.uach.mx). Editor responsable: Daniel Arturo Almeida Trasviña. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2018-061310212600-203 ISSN: 2683-2143, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Facultad de Filosofía y Letras, Campus Universitario 1, Chihuahua, Chih. México. C.P. 31130, Apartado Postal 744). Fecha de la última modificación: febrero de 2022.

Todos los contenidos de *QVADRATA. Estudios sobre Educación, Artes y Humanidades* se publican bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0 Internacional, y pueden ser usados gratuitamente para fines no comerciales, dando los créditos a los autores y a la revista, como lo establece la licencia:



# CONTENIDO

## APORTES

FORMADORES DE PROFESORES DE INGLÉS Y SUS ACTITUDES HACIA LA INVESTIGACIÓN EDUCATIVA 13

Oscar Manuel Narvaez, Patricia Núñez Mercado, Carolina Reyes Galindo

*Universidad Veracruzana*

INCORPORANDO EL DISEÑO INSTRUCCIONAL A LA PRÁCTICA DE ENSEÑANZA EN LÍNEA DEL INGLÉS COMO LENGUA EXTRANJERA EN MOODLE 39

Kalinka Velasco Zárate, Roger Contreras Hernández

*Universidad Autónoma Benito Juárez Oaxaca*

HACIA UNA ESTÉTICA DE LA VOZ CANTADA COMO CUERPO EXPRESIVO 57

Daniel Machuca Téllez, Joaquín Blas Pérez

*Universidad Nacional de La Plata*

CORO DE CLAVES Y RUMBAS DE SANCTI SPÍRITUS. 1961-2012 CINCUENTA Y UN AÑOS DE TRADICIÓN 75

Aida Ilen Torres Cabrera

*Universidad Sancti Spiritus José Martí*

PERSONAJES ANIMALES DE CUENTOS ORIGINARIOS EN MÉXICO: CONEJO Y SERPIENTE COMO ARQUETIPOS CULTURALES 93

Claudia López Serrano, Manuel Santiago Herrera Martínez

*Universidad Autónoma de Nuevo León*

## DOSSIER

LO NARCO: DEFINICIONES, INCERTIDUMBRES, INTERPRETACIONES Y RESONANCIAS EN LA CULTURA, LA POLÍTICA Y LO ESTÉTICO 123

Ramón Gerónimo Olvera, Ainhoa Vásquez (Coordinadores del Dossier)

*Universidad Autónoma de Chihuahua*

*Universidad Nacional Autónoma de México*

O NARCOTRÁFICO E A INVENÇÃO EUROCÊNTRICA DO  
OUTRO: UMA LEITURA FRONTEIRIÇA 131  
Tiago Osiro Linhar

*Universidade Federal de Mato Grosso do Sul*

ESTRATEGIAS PEDAGÓGICAS EN LA  
REPRESENTACIÓN DE UN PASADO: EL CASO 151  
DE LA SERIE NARCOS MÉXICO (2018)  
Miguel Sánchez Soto

*Universidad de Guadalajara*

ENTRE VÍRGENES Y NIÑAS: LA DEVOCIÓN RELIGIOSA A 177  
FIGURAS FEMENINAS EN LA NARCOCULTURA EN MÉXICO  
Ana Georgina Aldaba Guzmán

*Universidad Nacional Autónoma de México*

DIME CÓMO TE LLAMAS Y TE DIRÉ QUÉ CRIMINAL ERES. 195  
ANÁLISIS LEXICOLÓGICO DE LOS APODOS DE LOS NARCO-  
TRAFICANTES MEXICANOS  
Coralie Pressacco De La Luz

*Universidad de Reims Champagne-Ardenne*

CORTE DE CARTUCHO: APUNTES SOBRE 4 NOVELAS 215  
NODALES EN LA NARCONARRATIVA MEXICANA  
(1967-2004)  
Rosendo Damián Soto Salgado

*Universidad Autónoma de Baja California Sur*

“LA MÁS BUCHONA”: REPRESENTAR LO NARCO A TRAVÉS 227  
DEL DRAG  
Ainhoa Vásquez Mejías, Andrés Aguilar Rosales

*Universidad Nacional Autónoma de México*

ENCARTE VISUAL 249  
Humberto Valdez

Dictaminadores de este número:

-Vilma Esperanza Portillo Campos  
-Cristina Barragán Machado  
-Juan Pablo Martínez  
-Oscar Manuel Narvaez Trejo  
-Eugenia Cadús  
-Silvana D' Ottone  
-Dámaso Rabanal

-Ingrid Urgelles  
-Tatiana Navallo  
-Hugo Del Castillo Reyes  
-Danilo Santos  
-Felipe Oliver Fuentes  
-Federico Mancera Valencia

# INTRODUCCIÓN

Desde una perspectiva que se ha vuelto convencional, a fuerza de haberse instalado en nuestro imaginario posmoderno, es posible entender cualquier fenómeno en general como algo que fácilmente se integra, desde su propia individualidad fragmentaria, en un sistema total de la realidad; integración que implica ver cada fenómeno aislado, desde la más absoluta exposición de su singularidad, como algo enteramente válido. Así, todo discurso acusa validez, toda postura -al margen de su poca o nula profundidad- se pondera digna de ser tomada en cuenta por el simple hecho de ser individual, y con ello, el espectro de la investigación se torna difícil en un grado extremo, pues estamos ante un escenario donde discernir puede, incluso, ser tomado en cuenta como un acto de discriminación.

Esta concepción que resulta laxa y por demás insuficiente para la generación y promoción del conocimiento, ha devenido no sólo en una explicación poco seria de todo lo que nos rodea, sino además constante. La ubicación de los componentes de la realidad en una latitud que pretende sólo hablar de la validez por antonomasia de cada fragmento individual (o de cualquier representación de lo individual), no permite explorar las múltiples y variadas aristas que constituyen las oportunidades de dilucidar todo aquello que acontece y se presenta en cada contexto específico, con las características que éste impone. Si todo es válido, si cualquier unidad subjetiva de la realidad tiene el mismo peso de verdad, la misma solidez axiológica que el resto de los componentes que la integran, entonces la oportunidad de reflexionar sería y objetivamente sobre las diferencias y sobre las condiciones que las sustentan, desaparece, se diluye en la fermentación de procesos inclusivos acríticos.

Para *Qvadrata*, esta situación constituye una de las bases de nuestra obligación a generar publicaciones que den cuenta de realidades y problemáticas específicas; publicaciones fundamentadas en el rigor de la investigación y el análisis, procurando evitar el riesgo de ser parte de esta laxitud ya descrita.

Donde se torna necesario sumar voces distintas para contemplar y analizar la realidad, siempre podrá incurrirse en el involucramiento fortuito de discursos que se expongan desde el pódium de la doxa. Sin embargo, no sólo por los criterios editoriales de *Qvadrata*, sino también debido a la visión que se implica en los procesos investigativos genuinos, esta convocatoria abierta a las diversas voces que se suman en función los temas de la educación, las artes y las humani-

dades, enmarca, sin acotar dicha diversidad, las participaciones que la conforman en un *corpus* vertebrado por dos ejes:

\* La integración documental de fuentes y referencias que sustentan las expresiones argumentativas de cada texto y que en esa dinámica se traducen en un diálogo epistémico.

\* La unificación de enfoques temáticos específicos que alimentan el dossier de cada número.

Para este número 7, *Quadrata* explora ámbitos temáticos que lo mismo se decantan por el abordaje de problemáticas específicas de la educación (compromiso actitudinal, diseños institucionales, prácticas y estrategias de enseñanza como fundamentos de enfoques educativos, vinculación de fenómenos estéticos y expresivos que se involucran y desarrollan en experiencias de la enseñanza del campo de las artes), como por indagaciones y reflexiones sobre el peso de prácticas artísticas en tradiciones musicales ya bien arraigadas en determinados contextos culturales.

De igual manera, se presenta un dossier que nos muestra los múltiples y significativos alcances de aquello que se ha dado en llamar narcocultura; fenómeno éste que cuenta ya con más 3 décadas de vida y que, por tanto, ha logrado ampliar el campo problemático que resulta de su prolongada existencia.

Enfoques de vida, concreción de nuevas subjetividades, construcción de entornos identitarios y de patrones culturales y protoculturales, así como nuevas formas ritualistas que se erigen en manifestaciones estéticas, geopolíticas, económicas y religiosas, amalgamadas en la conformación de un horizonte ya integrado en la representación de la realidad que define al siglo XXI, son el resultado -de acuerdo con las investigaciones que se suman en el dossier- de este proceso de transformación y fundación cultural que el narcotráfico ha instaurado.

La pertinencia de estas consideraciones y reflexiones consiste tanto en su actualidad como en la posibilidad que está implícita en ellas, la de señalar la manera en la que cada particularidad temática y cultural referida en los textos también son piezas de un fenómeno amplio que en su generalidad puede ser entendido desde las deliberaciones particulares.

Si desde las observaciones de índole subjetiva que se integran en cada una de las investigaciones incluidas en este número nos es posible trascender el perímetro de la fragmentación solipsista que constituye el perfil principal de la posmodernidad y sus manifestaciones epistemológicas, entonces hemos logrado ir más allá de ese discurso convencional en boga que da a cualquier expresión, sólo por el hecho de hacerse presente, la validez definitiva y absoluta. En *Quadrata*

estamos seguros de que estamos al margen de dicha práctica fragmentaria, y que hemos logrado constituirnos en una plataforma que atiende, desde su orientación y desde las contribuciones que integran la revista, una verdadera opción para contribuir al siempre necesario señalamiento crítico de las condiciones que nos rodean; las participaciones de este número, como sucede con las de los números anteriores, lo constatan. ■

**DR. JORGE ALAN FLORES-FLORES**  
**DIRECTOR DE QVADRATA**

A P O R T E S

## Formadores de Profesores de Inglés y sus Actitudes hacia la Investigación Educativa

**Oscar Manuel Narvaez Trejo** is a full-time professor at the School of Languages, University of Veracruz (Mexico) and coordinator of its MA in Teaching English as a Foreign Language program. He holds a PhD from Kent University, UK. His research interests relate to the perceptions of educational actors about the training processes of English teachers, from which various talks have been presented in national and international conferences. Dr. Narvárez Trejo has published books, book chapters and articles, products from his research projects.

**Patricia Núñez Mercado** is a full-time teacher at the School of Languages, University of Veracruz (Mexico). She holds an MA in TEFL (University of Veracruz) and a PhD in Applied Linguistics in ELT (University of Southampton, England). Her research interests are in academic literacy in Higher Education, English language teaching and learning processes, and research training processes, from which several projects have been developed, and from which progress and findings have been presented at national and international conferences, and several chapter books, articles and books have been published.

**Carolina Reyes Galindo** is an English teacher at middle and high school levels. She holds a BA in English Language by the University of Veracruz (Mexico) and is currently studying the MA in Teaching English as a Foreign Language at the same university. She is a researcher assistant who has participated in several conferences as a speaker. Her research interests relate to educational actors' perspectives on research training at higher education and the development of Higher Order Thinking Skills in teacher education. She co-authored a book chapter and published her BA dissertation.

### Historial editorial

Recepción: 16 de enero de 2022

Revisión: 4 de febrero de 2022

Aceptación: 28 de abril de 2022

Publicación: 30 de junio de 2022

# English Teacher Educators’ Engagement with and Attitudes towards Educational Research

*Formadores de Profesores de Inglés y  
sus Actitudes hacia la Investigación  
Educativa*

Formadores de professores de  
inglês e suas atitudes em relação à  
pesquisa educacional

Oscar Manuel Narvaez/Patricia Núñez Mercado/

Carolina Reyes Galindo

*Universidad Veracruzana*

*onarvaez@uv.mx/pnunez@uv.mx/galrey.98@gmail.com*

## ABSTRACT

Today, the development of research skills in teacher education programs is highly valued. In line with this, this mixed-method case study aimed to examine teachers’ engagement with and attitudes towards educational research in an EFL teacher education program in Mexico. A sample of the population of educators answered the Teacher Attitude Scale towards Educational Research (Ilhan et al.), whereas qualitative data emanated from interviews with 6 teachers. Findings suggest that teacher educators perceive the value of educational research; however, its necessity and applicability cannot be ascertained. Barriers that impede teacher educators’ engagement with research, resulting in a lack of research culture in this context, were also identified.

*Keywords:* Attitudes, higher education, EFL teaching, teacher education, research training

**RESUMEN**

Hoy en día, el desarrollo de habilidades investigativas en programas de formación docente es considerado de gran valor. Por ello, este estudio mixto tuvo como objetivo examinar las actitudes de docentes de un programa de formación de profesores de inglés en México hacia la investigación educativa y su participación en la misma. Una muestra de la población docente respondió la escala TASTER (Ilhan et al.), y los datos cualitativos emanaron de entrevistas a 6 profesores. Los hallazgos sugieren que los participantes reconocen el valor de la investigación educativa, no así claramente su necesidad o aplicabilidad. Asimismo, se identificaron barreras que les impiden involucrarse de lleno en la investigación, resultando en una falta de cultura de investigación en este contexto.

*Palabras clave:* Actitudes, educación superior, enseñanza del inglés, formación de investigadores, formación de profesores

14

**RESUMO**

Hoje, o desenvolvimento de habilidades investigativas em programas de formação de professores é considerado de grande valor. Portanto, este estudo misto teve como objetivo examinar as atitudes de professores de um programa de formação de professores de inglês no México em relação à pesquisa educacional e sua participação nela. Uma amostra da população docente respondeu à escala TASTER (Ilhan et al.), e os dados qualitativos vieram de entrevistas com 6 professores. Os achados sugerem que os participantes reconhecem o valor da pesquisa educacional, mas não claramente sua necessidade ou aplicabilidade. Da mesma forma, foram identificadas barreiras que os impedem de se envolverem plenamente na pesquisa, resultando em uma falta de cultura de pesquisa nesse contexto.

*Palavras-chave:* Atitudes, ensino superior, ensino de inglês, formação de pesquisadores, formação de professores

## INTRODUCTION

Today, given the accelerated knowledge changes, competent university students are required not only to adopt a reflective and critical attitude regarding their present and future educational reality but also to possess the necessary competencies to investigate this reality and to transform it creatively. Research promotes the development of inquiry, observation, and reflection skills that can lead to students' development of logical-formal, analytical, and critical thinking skills that will have as main purpose the generation of knowledge. Furthermore, in education and higher education, doing research is one of the most important duties that need to be fulfilled to improve the quality of teaching and learning (Luu et al.).

Undoubtedly, the development of research skills among university students seems to be the key to responding to the complex and changing reality of today's global environment (Rodríguez Fiallos et al.). It is therefore pertinent to train professionals who carry out the permanent task of studying reality, to ask themselves about the everyday and the obvious, professionals who provide answers to the problems that exist in the educational arena. This is undoubtedly the case of English as a Foreign Language (EFL) teacher education programs since pre-service teachers will have to integrate research skills as part of their everyday job.

However, for this aim to be reached, teacher educators, in charge of forming future English teachers, need to be engaged with research and have an encouraging attitude towards the role of research in pre-service teachers' education. Even though English language learning has resorted to the implementation of research, the gap between theory and practice in the profession is still a matter to be solved (Kutlay). Because there seems to be a paucity of studies conducted to explore English teachers' research engagement in EFL contexts, we aim to unveil EFL teacher educators' attitudes and engagement with educational research in a public university.

## REVIEW OF THE LITERATURE

### Teacher research

In the last decades, research has focused on how research training can help in the acquisition of a second language (Kutlay). However, research integration in teaching-learning practice is still considered a challenge in higher education environments. Prosser and Trigwell agree that teacher educators should practice research in their

undergraduate teaching, as it seems to be an approachable way for students to benefit their learning process. The relationship between teachers and undergraduate researchers is an important component of the learner research experience (Craney et al.), and for those that have an opportunity to collaborate with a faculty member, it can be “a life-changing experience” (Kuh et al.). Nevertheless, teacher educators often struggle to integrate research and teaching; as a result, students do not see the relation between research and the teaching-learning process (Myers et al.).

Recent studies seem to indicate that when educators engage with research, either by reading research or by doing research themselves, great benefits to both educators’ teaching and students’ learning happen. Moreover, reading and doing research involves lecturers changing their roles from passive actors within educational systems to innovative roles in curriculum development. In addition, taking educators to do research is a feasible way to help them to become less dependent on external challenges and to facilitate their teaching challenge encounters (Luu et al.). Simon Borg summarizes several advantages if teacher educators use research knowledge for educational practice: Research can make deeper sense of their work, detect ideas to experiment within their classroom, extend their discourse for discussing teaching, authenticate with a theoretical rationale what they already do, or examine their planning and decision-making processes (Language).

Verburgh and Elen mention that integrating research into teaching seems to be one of the most important factors in promoting student learning and student beliefs about research. “However, not many in quantity, some research has been conducted in the field of English language teaching which aimed to enquire the research perceptions of teachers” (Kutlay 190). Because there seems to be a paucity of studies conducted to explore English teachers’ research engagement in this field of study, this study aims precisely to examine teachers’ engagement with and attitudes towards educational research in a public university in Mexico.

Teacher research is more commonly associated with qualitative forms of inquiry and investigative strategies, which are accessible to teachers, though, in theory, there are no limitations on the strategies that teacher-researchers can deploy. Simon Borg defines teacher research as systematic, qualitative, and/or quantitative, conducted by teachers in their professional contexts, individually or collaboratively (Language). Teacher Research aims to improve teachers’ understanding of some aspects of their work. In addition, teacher research may

contribute to increasing the quality of the teaching-learning process in classrooms and enhance institutional improvement and educational policy more generally.

Teachers were usually viewed as the implementers of the findings produced by researchers; however, this view has been changing in recent years as teachers are now more commonly regarded as practitioners of educational research (Kutlay). Simon Borg suggests that we should be mindful of the potential of research to transform teacher research into an exercise driven by mainly instrumental goals (Language). Teachers ought to practice research in their classrooms in order to produce and transfer functional knowledge (Vereijken et al.). As they succinctly put it:

Teachers should explicitly express research in their undergraduate teaching in a way that is visible and approachable for students in order for student learning to benefit research integration, since student perceptions of teaching play an important role in fostering student learning outcomes (Vereijken et al. 425).

17

Haberfellner and Fenzl assert that research should produce propriety functional knowledge and that teachers should be able to find, understand, and transfer this knowledge into their teaching practice. According to Simon Borg, teacher research as part of a university degree requires more supervision than practicing teachers doing teacher research would not normally receive (Language). This is one advantage of the academic model of teacher research and highlights the central role that expert mentors can play in enabling teachers to sustain their engagement in teacher research. Developing teacher research can also improve teachers' critical thinking, creativity, and research competence (Luu et al.). Many faculty members could benefit from strategies that enable them to generate new research ideas, create time for research, effectively mentor undergraduates, garner external funding, establish successful collaborations, and maintain their level of expertise (Laursen et al.).

Allison and Carey reported lack of time, lack of encouragement, lack of expertise, and confusion about the concept of "real" research as the main factors that hindered teachers from doing research. Similarly, Nesrin Kutlay found that teachers do not like to do research, they do not know how to do it, and there is confusion about "the real" concept of research, while teachers who have more experience tend to do more research.

### Teachers' beliefs about research

Teachers and administrators believe, based on their experiences, that undergraduate research results in high-quality student learning, but they do not know that with confidence because a cautious assessment has not been done (Laursen et al.). They reported that insufficiencies in campus infrastructure to support dynamic and productive research programs are also prevalent.

18 Beycioglu (qtd. in Kutlay) carried out a study, which revealed that 68% of the teachers reported that they have considered educational research in their practices since they started teaching. Academic journals were the most frequent means of accessing research (28.2%) followed by books (18.8%). Busseniers and others performed a study in a Mexican BA degree in English, which aimed to make teachers aware of the benefits of research in the academic area; they found out that professors believe doing research improves their teaching and helps them to solve problems in the classroom, but they perceive themselves as teachers, not as researchers.

Similar results were found by Sato and Loewen, who reported that teachers believe research helped them to deal with classroom problems, but the participants also reported that in higher education L2 teachers only conduct and publish research to retain their jobs, and consequently they may only do it because they feel pressured to do so. Sato and Loewen appraised teachers because they provided useful information to increase research engagement among faculty members: cooperate with other teachers, interpret results into applicable pedagogical tools, and conduct classroom research integrating research procedures into existing curricula.

On the other hand, Olwen McNamara reported that the most negative perception of teachers about research was the quantitative and statistical nature of research; they did not rely on statistics, as they are open to manipulation. They also believe that facts produced in research are not applicable in classrooms. Allison and Carey examined the perceptions of 22 language teachers in Canada, regarding the relationship between professional development and research, and they reported some factors that hindered teachers from doing research. Lack of time, lack of encouragement, lack of expertise, and confusion about the concept of "real" research were the most common reasons. Some teachers find it difficult to become involved in undergraduate research because it is time-consuming. They think that undergraduate students need more training and supervision than graduate students do, so involving undergraduate students in undergraduate research requires planning and preparation. However, some teachers believe

that their students receive significant educational benefits from the research experience (Webber et al.).

Darío Luis Banegas investigated L2 teachers' notions in Argentina. He found that they conceptualize research as an academic activity, which is organized systematically, objectively, with a variety of data collection tools (e.g., questionnaires or surveys), analysis, and socialization of findings that are expected to be generalizable, and with classroom application. For teachers, good research should include hypotheses and tests. A remarkable observation was that they perceived other professionals, not teachers, in charge of carrying out research. Among the factors hindering their research engagement, the participants mentioned that research is not supported by institutions and as a result, they do not collaborate with other universities. Second, teachers assessed lack of knowledge of research and lack of time as obstacles. Teachers need to invest part of their personal time, and if they have part-time jobs, it is even more difficult to conduct research. Also, EFL teachers mentioned a lack of access and a lack of practical advice. It was concluded that even though research is important, it is difficult to see its benefits.

19

As there seems to be a lack of studies conducted to explore English teacher educators' research engagement and attitudes towards research in EFL contexts, the present study sought to explore this in a teacher education program at a public university in Southeast Mexico. The results of the study might be useful not only for the academic community of the educational program in question, but also for those who work in similar teacher education programs and even for postgraduate ones in the area of teaching English, as this information might make them reflect on their perspectives towards research. Similarly, the results can serve as input for future evaluations and modifications to teacher education programs since teachers' experiences with research may be taken into consideration to include research educational experiences in the syllabus.

## Methodology

This mixed-method case study pursues to shed light upon the EFL teacher educators' attitudes to and engagement with educational research. The case study design aims to understand a specific phenomenon or situation by describing how the individuals involved experience any given problem or situation (Autor et al.). In a case study approach, the researcher studies a specific case or cases which belong to a specific group by using data collection techniques that allow for in-depth and detailed data to be collected and which include various

sources of information such as observations, interviews, documents, reports and audiovisual material (Wellington).

20 This case study followed an Explanatory Sequential Two-Phase Design, as quantitative data was first collected and analyzed, and then results were used for follow-up collecting and analyzing qualitative data (Creswell and Creswell). For the quantitative part, a modified version of the Teachers Attitude Scale towards Educational Research (TASTER) developed by İlhan and others was used to collect data from 12 teachers, including those in charge of the research courses. TASTER is a five-point Likert-type scale consisting of 20 items with answers including, 'I Strongly Disagree' (1), 'I Disagree' (2), 'Neutral' (3), 'I Agree' (4), and 'I Strongly Agree' (5). In the study conducted by İlhan et al. (2013), the TASTER reliability coefficient (Cronbach's Alpha) was 0.87. TASTER has three sub-dimensions, which are 'Necessity of Educational Research' (Items 1,3,7,10,14,17,20), 'Value of Educational Research' (Items 2,6,9,11,12,16), and 'Applicability of Educational Research' (Items 4,5,8,13,15,18,19). Negative items (4, 5, 8, 13, 15, 18, 19) are first converted into positive statements and then analyzed. Quantitative data was evaluated through descriptive statistical techniques. The data were analyzed using Microsoft Excel ©. An independent groups t-test was performed to investigate whether there was a statistical difference in mean scores among the different groups of teachers in the study. A correlation analysis was performed to determine the significance and strength of the relationship between the variables.

For the qualitative phase, interviews were chosen as they might allow for a deeper understanding of teacher educators' engagement with research as it intermingles with various social, contextual, and intrapersonal factors. The use of interviews allows the researcher to have "better control over the types of information received because the interviewer can ask specific questions to elicit this information" (Creswell 218). Thus, six English teacher educators were interviewed following a semi-structured interview guide that allowed the interviewer to have guiding open-ended questions to lead the participant's responses while maintaining the flexibility to pursue interesting developments or to further explore certain issues (Gillham). The interviews were recorded using an application on the researcher's smartphone to ensure more accurate documenting of the interviews and to facilitate the transcription process. The questions focused on teachers' understanding of research, their definition of 'EFL research', their impressions of research/researchers, and research accessibility. Other questions aimed at obtaining teachers' use of research, the usefulness of research, actual use of research, obstacles to using research, and ad-

vice to researchers. The interview responses were analyzed according to the sub-dimensions from the TASTER instrument.

The case study included 12 teachers (8 female and 4 male) from one of the major public universities in southeast Mexico. Their age range was from 28 to 65 years old and they shared several key learning/teaching backgrounds. Their average teaching experience was 18.7 years, thus most were experienced EFL teachers. Four teachers had experience in teacher training courses for pre-service English teachers, which was considered a factor that could have influenced their perceptions of research. They all spoke English as an L2, and 11 were Spanish L1 speakers. Except for one teacher, all had formal training as English teachers. There were 2 teachers holding bachelor's degrees, and 10 teachers with master's degrees in TESOL or similar areas; 2 of the MA holders were undertaking PhDs studies. In terms of research experience, none of the MA holders reported conducting empirical research for their theses. Only one participant had conducted research individually; however, another reported having taken courses related to action research. The names of all teachers were changed when reporting the findings so as to protect their identities.

21

### Findings

Results from the survey were interpreted following the procedure suggested by Ilhan et al. (2013). A score interval between 1 and 2.59 indicates negative attitudes, a score interval between 2.60 and 3.40 means moderate attitudes, and a score interval from 3.40 to 5 represents positive attitudes. The general mean score (M) was 3.28, which means teachers' responses to educational research are moderate to positive as most of them think this sort of research is beneficial for their professional development, to improve the curriculum at schools, and because research outcomes are meaningful for students' success. The following table shows the results for each of the TASTER's items.

*Table 1. Teachers' Attitudes to Educational Research*

	Strongly agree	Agree	Neutral	Disagree	Strongly disagree
1. Educational research provides beneficial information that I can use in class.	12	6	0	0	0

2.	Scientific publications regarding education (dissertations, articles, books etc.) contribute to an increase in the quality of education.	8	8	2	0	0
3.	I am happy to teach a lesson in the class according to the findings of educational research.	5	9	4	0	0
4.	Educational research conducted by academicians is undertaken only to enhance their own careers.	0	1	4	10	3
5.	If I teach lessons according to the data obtained from educational research, the syllabus cannot be completed.	0	2	4	11	1
6.	Teachers should benefit from the findings of educational research.	8	10	0	0	0
7.	I like attending seminars on educational research.	7	9	2	0	0
8.	I believe that the scientific publications regarding education (dissertations, articles, books, etc.) are superficial.	0	1	7	5	5
9.	Following educational research is part of the process of being a teacher.	7	8	2	1	0
10.	Educational research contributes to the development and renewal of curricula.	5	12	1	0	0
11.	It is necessary to conduct scientific research regarding education.	8	9	1	0	0
12.	It is important to be informed about educational research.	7	11	0	0	0
13.	It is a waste of time to teach lessons according to the results of the educational research.	0	0	1	8	5

14. Educational research generates solutions for the problems I encounter in teaching.	1	10	2	0	1
15. I do not think that educational research is applicable.	1	0	0	7	6
16. Educational research contributes to the development of the teaching profession.	2	11	0	1	0
17. The findings of educational research that are recounted in seminars are beneficial.	2	8	2	1	0
18. Educational research is not applicable in a school environment.	0	0	1	7	6
19. Teaching lessons according to the findings of educational research reduces the success of students.	0	2	1	8	4
20. The findings of educational research are important for me in the selection of a teaching model, method and technique according to the topic in the teaching process.	1	9	3	0	1

Source: Statements from TASTER (Ilhan et al.)

After analyzing the data, no item was recognized to have negative attitudes towards educational research. Items 1 to 12 (M= 3.6) represent positive attitudes towards educational research. This suggests that teachers perceive educational research as beneficial for the teaching practice (1) and a factor contributing to education quality (2), and thus a necessary element in the education process (11). They seem to be aware of the importance of being informed about educational research findings (12) and like attending to seminars where they disseminate them (7). They also seem to be eager to take these findings into account to plan lessons (3) and do believe it is possible to take advantage of them (6), as it is all part of the teaching process (9). They even seem to acknowledge education research importance for curricula development and renewal (10), and disagree with claims sustaining that it is superficial (8), only conducted to enhance academicians' careers (4), and a hindering factor for the successful completion of syllabi (5).

Items 13, 14, 15, 16, 18, and 20 ( $M= 2.8$ ), 17 ( $M= 2.6$ ) and 19 ( $M= 3$ ) show moderate attitudes. This implies that teachers seem to only partially agree that educational research findings actually contribute to solving teaching problems (14), foster professional development (16), and should be used to select their teaching model, methods and techniques (20). This explains to some extent why their positive perception of regarding education as beneficial (1) is also expressed only in terms of a moderately positive one (17). Teachers' answers also show that they do not really agree with considering educational research as a waste of time (13), nor with their findings not being applicable to education (15 and 18) or the idea that they hinder students' success (19), which in this case supports their moderately positive attitude towards educational research. It is important to highlight results showed no negative attitude in any of the items. Therefore, in general, and in line with some previous studies, teachers seem to welcome the idea of educational research having a positive influence on their teaching practice (Busseniers et al.; Sato and Loewen; Webber et al.).

The next step in this study was to analyze the qualitative data obtained from the interviews interpreting results by explaining the quantitative data (Creswell and Creswell), in this case obtained from the sub-dimensions of the TASER. The interviews also sought to better understand the teachers' attitudes towards research in terms of what they understand it involves and what hinders their engagement in it. Therefore, the following sections present the findings considering first the TASER sub-dimensions (The necessity of Educational Research, The Applicability of Educational Research, and The Value of Education Research), and then the teacher participants' perceptions of what research involves (Characteristics of Research), and to what extent they engage in it and why (Research Engagement, Factors Hindering Research Engagement, and Research Process Development).

### **The necessity of Educational Research**

When analyzing the results specifically obtained from the 'The Necessity of Educational Research' sub-dimension (Table 2), these provide a mean score of 2.82. That is, participants have moderate attitudes towards educational research, closer to a negative attitude, in the sense that they do not see the need to carry out studies conducted to improve teaching practices, which matches both Busseniers and others and Darío Luis Banegas' participants' perceptions of themselves as teachers and not researchers. This seemingly contradicts the general more positive attitude towards educational research shown in Table 1

results, which in turn seems to indicate that there is a need to develop a sense of a research culture at the site of investigation so that teachers become more involved in research.

*Table 2. The Necessity of Educational Research*

	Mean	Standard deviation
1. Educational research provides beneficial information that I can use in class.	3.6	5.37
3. I am happy to teach a lesson in the class according to the findings of educational research.	3.6	3.78
7. I like attending seminars on educational research.	3.6	4.16
10. Educational research contributes to the development and renewal of curricula.	3.6	5.13
14. Educational research generates solutions for the problems I encounter in teaching.	2.8	4.09
17. The findings of educational research that are recounted in seminars are beneficial.	2.6	3.13
20. The findings of educational research are important for me in the selection of a teaching model, method and technique according to the topic in the teaching process.	2.8	3.63
	Mean score	2.82

25

*Source: Statements from TASTER (Ilhan et al.)*

When interviewing the participants, they agreed that educational research is a formal process that is necessary to improve teaching, as well as find solutions to teaching/learning problems. They described it as a process in which both teachers and students must be involved to find answers regarding learning situations. Those few

who were more engaged in research would see how it actually influenced what happens in the language classroom. For instance, professor Bernadette said, "I would say it is important and meaningful because no matter how small or how simple things you think you are researching, those are important and because of small details bigger things can come up<sup>1</sup>". This might lead us to state that the teachers interviewed consider educational research meaningful and important for the teaching-learning process as it provides new ideas and knowledge to share with students, especially for those who actually conduct research, who, as Haberfellner and Fenzl suggest, are likely to be able to transfer the knowledge constructed from this research into their teaching practice.

Nonetheless, they also stated that educational research implies hard work because of their workload. Research is time-consuming as it involves working with people, so you need to find the time to do it. To achieve significant results participants suggested doing teamwork, which can be achieved by forming research groups in which teachers and students work together. They also mentioned it is important to establish times and schedules so research aims can be achieved.

### **Applicability of Educational Research**

Regarding the 'Applicability of Educational Research', the mean score in the TASER survey was 3.17 (Table 3), which indicates that teachers also have moderate attitudes, but closer to a positive attitude, in this dimension. The fact that teacher participants perceive only moderate applicability of educational research in their teaching practice partially explains why they do not engage in research processes. As there is only some research applicability, why bother doing it themselves when it has been commonly reported as a time-consuming and stressful activity (Allison and Carey; Busseniers et al.; Banegas; Sato and Loewen).

---

1. The original language of all participants' interview excerpts is Spanish, as the interviews were conducted in their native language. Translation into English was made for publication purposes.

*Table 3. Applicability of Educational Research*

	Mean	Standard deviation
4. Educational research conducted by academicians is undertaken only to enhance their own careers.	3.6	3.91
5. If I teach lessons according to the data obtained from educational research, the syllabus cannot be completed.	3.6	4.39
8. I believe that the scientific publications regarding education (dissertations, articles, books, etc.) are superficial.	3.6	2.97
13. It is a waste of time to teach lessons according to the results of the educational research.	2.8	3.56
15. I do not think that educational research is applicable.	2.8	3.42
18. Educational research is not applicable in a school environment.	2.8	3.42
19. Teaching lessons according to the findings of educational research reduces the success of students.	3	3.16
Mean score	3.17	

27

Source: Statements from TASTER (Ilhan et al.)

There were no data obtained from the teacher participants regarding the ‘Applicability of Educational Research’ in the interviews. However, some of them did refer to research outcomes as beneficial in that they help them solve teaching problems, thus contributing to their students’ learning process. The teacher participants seemed more likely to be willing to engage in research only in order to move forward in their teaching careers, since they felt that their working conditions left them with very little time for doing research for any other purposes.

### Value of Educational Research

The mean score for ‘Value of Educational Research’ in the survey was 3.4 (Table 4), and according to this mean score, participants appear to have positive attitudes towards this sub-dimension. This result indicates that even though teacher participants do not engage in doing research themselves, they do acknowledge the impact that research may have on education and their teaching practices, and thus that research

is important. Nevertheless, as was previously mentioned, teachers do not go further; they do not carry out studies, which in the end hinders their engagement with educational research and its possible benefits in their everyday classrooms.

*Table 4. Value of Educational Research*

	Mean	Standard deviation
2. Scientific publications regarding education (dissertations, articles, books etc.) contribute to an increase in the quality of education.	3.6	4.10
6. Teachers should benefit from the findings of educational research.	3.6	4.98
9. Following educational research is part of the process of being a teacher.	3.6	3.65
11. It is necessary to conduct scientific research regarding education.	3.6	4.51
12. It is important to be informed about educational research.	3.6	5.13
16. Educational research contributes to the development of the teaching profession.	2.8	4.66
Mean score	3.40	

*Source: Statements from TASTER (Ilhan et al.)*

Data from the interviews supports these positive attitudes towards the value of research, as professors agreed that doing research lets them find solutions to problems they encounter and helps them to improve their teaching practices, as has commonly been the case in previous similar studies (Rahimi and Weisi). Participant Amy succinctly puts it,

It is meaningful because if you want to improve your teaching practice, I think it is necessary to do it [research]. There is a problem, [and] then you have to find a solution, and a good way to do it is through researching.

However, professor Sheldon admitted that even though doing research is important, he just does it for personal purposes; "I research what I think I need, what I enjoy reading. Because nobody asks me to, I don't do it for those purposes, but I do it for me." This particular view seems to indicate that although research brings new knowledge, different perspectives, and new outcomes that you can apply in your academic life, there is still a lack of interest in contributing to this field and limited experience regarding research.

Therefore, with regard to the TASER survey sub-dimensions of necessity, applicability and value of research, it can be concluded that teachers have moderately positive attitudes towards educational research. They perceive research as valuable, but they appear not to see the necessity to carry it out, nor seem to really apply research outcomes to their teaching practice. Yet, professors agreed that doing research increases the quality of education as well as the development of the teaching profession. Similar results were obtained from the study conducted by Busseniers and others in the same research context many years ago, which indicates that teachers continue to perceive themselves as teachers but not as researchers, considering research, in general terms, as beneficial for teaching and learning, but not actually engaging in it, or only engaging in it to move forward in their teaching profession.

### Characteristics of Research

29

Teachers were asked to define research to have a general perception of how they perceive the process. Most participants mentioned that some of the characteristics of research have to do with the knowledge the researcher provides to the potential readers and the field. They also think research is interesting, important in the professional field, and widens people's curiosity, which is an innate characteristic.

Regarding this last point, Professor Sheldon stated that "research is basically an action that is innate in the human being since we are born...we start investigating in order to adapt and to develop within the environment in which we live". This seems to be in line with the perception of research that teachers had many years ago in this same context, that is, research as an innate activity to the human being out of curiosity (Busseniers et al.). However, like some of the participants back then, the participants of the present study also mentioned that for undertaking educational research, it is necessary to organize your time, to be willing to follow sequences and procedures, to be disciplined and organized, as Darío Luis Banegas' participants in Argentina also perceive it, as well as being emotionally intelligent to interact with others, thus perceiving research as a systematic and rigorous process rather than only reading in search of answers.

Concerning the role of research among students, it is important to mention that professors think doing research causes distress in students because they probably do not know how to do it. This may imply that even though, as Webber and others assert, teachers regard research as important and beneficial to students, they all must take into consideration the aspects of timing, discipline, and good rapport with others among other characteristics to undertake it.

## Research Engagement

Regarding teacher's research practice, most participants said they read and did research when they studied their major and their master's degree. At the time of the investigation, only one of the consulted professors was researching for personal interests while the rest were involved in research as part of their PhD studies and as advisors for different projects. That is, despite the great weight that Higher Education institutions place on their professors doing research, these teacher educators' research experience and their engagement with research are still mainly degree-oriented (Busseniers et al.).

30 Regarding the product of research or the academic production resulting from research processes, participant Sheldon said he does not research for publishing whereas participant Leonard mentions he publishes once a year. According to professor Sheldon's opinion, doing research is a matter of having a full-time job. He stated, "I don't do research for papers that will be published because I don't hold a full-time job." In contrast, professor Leonard, who holds a full-time job, said he has published several times, in national and international journals; also, he participated in the national program for university teachers called 'Perfil PRODEP' for six years. But currently, he does not publish. He stated, "I wanted to do it on my own. That is what I have done. But also, because I want to help my students."

This might imply that teachers recognize the value of doing research, whether they publish research papers or not, and not only because they feel pressured by their universities to do it, as was the case in Sato and Loewen's study, and as it is the case for university teachers worldwide (Burns and Westmacott). Teacher participants also see the applicability of the results. Thus, it is not a matter of holding a full-time job; it is a matter of engaging in research because it helps them in their teaching practice (Borg, Language; Luu et al.; Sato and Loewen).

## Factors Hindering Research Engagement

The participants specified what factors foster or hinder their engagement in research. Similarly to Allison and Carey's and Darío Luis Banegas' studies, among the most common factors are lack of time, again as was reported years ago by Busseniers and others, but they also reported a lack of energy. Professors commented that you have to find the time to do research. This is closely linked to teachers' type of hiring condition, whether they are full-time or hourly-paid teachers. As also reported by Darío Luis Banegas, some educators hold two or

three jobs, and as a result, it is difficult for them to find the time to investigate.

This factor also has to do with the lack of energy, the ones who have long working hours, do not feel energetic enough to carry out research. Moreover, they consider they cannot work along the research process as a single area. It is essential to be in contact with other fields, as Leonard stated, “We also need to be in touch with other areas, such as administration, statistics, maybe other sciences in general.” This may imply that teachers also perceive some sort of lack of expertise (Allison and Carey; Banegas; Borg, Language).

All the participants agreed that the University ought to contribute more to the research process. They expressed that first, it is important to provide educators with resources that enable them to do more research. These resources might include financial support, extra incomes to encourage professors to carry out investigations; offering full-time jobs, so they have the time to do more studies, organizing conferences to call teachers’ attention and interest in research. In this regard, Professor Penny stated, “Teachers do not see the importance of doing research until they have a benefit. That would be a really good initiative”, in contrast to Darío Luis Banegas’ results, where research was regarded as important despite its benefits being difficult to perceive.

31

### Research Process Development

Professors’ notions about the significance that the university seats on the research process have changed with the implementation of the curriculum currently used. Professor Sheldon mentioned,

Students look at things differently, it is different. Supposedly learning is autonomous, so because it’s autonomous it engages people into doing research.” Positive changes have been implemented, as participant Leonard said, “...I thought at that moment that students needed to know how to write essays in English first. Teachers were talking about triangulation, but students did not know what was that, not at this level... teachers learn this in the MA and they want students to learn it in the BA. We have to be more realistic.

As the participants said, some changes have been implemented. However, there is still misinformation regarding the significance the University should give to the research process in order to improve the research engagement in the EFL context. The teacher participants in this study provided different suggestions such as motivating students by taking them to real experiences that can enhance their interest in doing research, bringing them to investigate meaningful

things since the beginning of the degree, as well as organizing more conferences.

Within this aspect, the participants also mentioned that they would reduce the level of difficulty that some teachers impose when doing research. Also, they suggest providing teachers with research opportunities like keeping in contact with other universities and offering full-time jobs, so they have a set schedule in which they have time to carry out research projects. Therefore, teachers do perceive mentoring undergraduates in research and collaboration in research projects (Laursen et al.; Rahimi and Weisi) as beneficial research processes for their teaching practice.

### CONCLUSIONS

32

There are indeed plenty of studies conducted to evaluate the benefits for teachers in doing research; however, research conducted in ELT contexts showing the attitudes and perceptions of teachers towards research and its impact on their teaching practice is still scarce (Rahimi and Weisi). This study aimed to answer the question: What are teachers' perceptions of research in an English as a Foreign Language setting? To answer this question, it was necessary to analyze how teachers conceptualize research, and to examine their engagement and experiences with research.

The findings obtained in this small-scale study may lead us to conclude that lack of a research culture at the institution may be affecting teachers' engagement with educational research. Participants still have moderate experiences in both reading and doing research. Even though they recognize the value of research for their careers and the improvement of teaching processes, their involvement has only happened as part of their education; in other words, they have limited experience with research. Therefore, they may lack both the understanding and concrete skills that must support good quality research (Borg, Research).

Despite the increasing pressure for university teachers to become research active (Burns and Westmacott), the institutional hiring conditions are limiting teachers' research-oriented activities; professors do not have enough time to research because of their schedules, especially when some of them hold more than one job. These limitations, and teachers' attitudes towards research, result in scarce productivity, which can also hinder students' engagement with research. This in turn affects their work. Being involved in research processes can make them reflect on the importance and benefits research can have (Luu et al.; Laursen et al.; Vereijken et al.).

To improve research engagement, teachers must discuss and set the kind of research they are interested in doing. What is recommended for the University is to contribute more to this process. That is, preparing conferences, seminars, and workshops, so teachers and students see the significance that doing research may have on their professional development. There should be research advisors, who have more experience in doing research, open to guiding and offering reunions with other teachers (Luu et al.). If these suggestions were implemented by the university, teachers' views and engagement with research could change positively.

The limited number of participants in this research may cause the results to be considered cautiously, but it is important to share them, so teachers see the impact it has on this field. As a result, more extensive studies should be done. Another limitation to consider for the study is the validity of the data provided by the participants. The participants were advised to provide honest answers during the data collection process, but it was quite difficult to be certain that the participants spoke with honesty. For this reason, the data collected was taken at face value but repeated interviews and strategies for achieving trustworthiness were used to help ensure its consistency. Similarly, the time that the participants were able to invest in the study is considered another limitation. Since the data was collected during the last month of the term, participants were involved with school activities, homework, and academic workload. To counteract this limitation, every effort was made to keep a flexible schedule for the interviews to accommodate the needs of the participants.

Lastly, even when the study was completed in a short period, the multiple interviews that were conducted provided sufficient data, and although the qualitative sample size was considerably small, which does not allow for generalizations, results may be transferable to other cases depending on how similar they are to the case being studied in this project. Also, the findings from this study could provide a different point of view of the problem at hand which could signify an opportunity for further research on this topic that could encompass a larger sample as well as a different research methodology, such as a quantitative design, to contribute with further data regarding this problem, making it possible for results to be generalizable. In addition, a longitudinal study could be considered to obtain a deeper understanding of the problem at hand, as well as an exploratory study of the topics commonly addressed by teachers conducting educational research and their applicability in actual teaching practices. Establishing a relationship, if any, between these variables may enable ed-

educational researchers to conduct studies that will have a more visible impact on their teaching practice, fostering the research culture in higher education institutions. ■

## REFERENCES

- ALLISON, Desmond, and Julia Carey. "What Do University Language Teachers Say about Language Teaching Research?" *TESL Canada Journal*, vol. 24, no. 2, June 2007, p. 61, <https://doi.org/10.18806/tesl.v24i2.139>.
- BANEGAS, Darío Luis. "Towards Understanding EFL Teachers' Conceptions of Research: Findings from Argentina." *Profile: Issues in Teachers' Professional Development*, vol. 20, no. 1, Jan. 2018, pp. 57–72, <https://doi.org/10.15446/profile.v20n1.61881>.
- BORG, Simon. "Research education as an objective for teacher learning." *The Role of Research in Teacher Education*, edited by Briony Beaven, and Simon Borg, IATEFL, 2003, pp. 41–48.
- BORG, Simon. "Language teacher research engagement." *Language Teaching*, vol. 43, no. 4, Aug. 2010, pp. 391–429. <https://doi.org/10.1017/S0261444810000170>.
- BURNS, Anne, and Anne Westmacott. "Teacher to Researcher: Reflections on a New Action Research Program for University EFL Teachers." *Profile: Issues in Teachers' Professional Development*, vol. 20, no. 1, Jan. 2018, pp. 15–23, <https://doi.org/10.15446/profile.v20n1.66236>.
- BUSSENIERS, Paula, et al. "Teachers and research at the School of Languages, Universidad Veracruzana." *Variaciones sobre un mismo tema: la investigación sobre lenguas extranjeras*, edited by Bertha Cecilia Murrieta Cervantes et al., Universidad Veracruzana, 2010, pp. 100–112.
- CRANEY, Chris, et al. "Cross-Discipline Perceptions of the Undergraduate Research Experience." *The Journal of Higher Education*, vol. 82, no. 1, 2011, pp. 92–113, <https://doi.org/10.1353/jhe.2011.0000>.
- CRESWELL, John W. *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Approaches*. 3rd ed., Sage Publications, 2012.
- CRESWELL, John W., and J. David Creswell. *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. 5th ed., Sage Publications, Inc, 2018.
- GILLHAM, Bill. *Research Interviewing. The Range of Techniques*. Open University Press, 2005.
- HABERFELNER, Christina, and Thomas Fenzl. "The utility value of research evidence for educational practice from the perspective of pre-service student teachers in Austria - A qualitative exploratory study." *Jour-*

*nal for educational research* online, vol. 9, no. 2, 2017, 69-87. <https://doi.org/10.25656/01:14897>.

- ILHAN, Nail, Zeynel Abidin Yilmaz, and Hülya Dede. "Attitudes of Pre-Service Science Teachers Towards Educational Research and Their Science Teaching Efficacy Beliefs in Turkey." *Journal of Baltic Science Education*, vol.14, no.2, 2015, 183-193. <https://doi.org/10.33225/jbse/15.14.183>.
- KUH, George D., et al. *Connecting the dots: Multifaceted analysis of the relationships between student engagement results from the NSSE and the institutional practices and conditions that foster students' success*. Bloomington, 2007.
- KUTLAY, Nesrin. "A Survey of English Language Teachers' Views of Research." *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, vol. 70, Jan. 2013, pp. 188-206, <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2013.01.055>.
- LAURSEN, Sandra, et al. *Undergraduate Research in the Sciences: Engaging Students in Real Science*. Jossey-Bass, 2010.
- LUU, Bich Ngoc, et al. "English lecturers' perceptions and practices of research engagement: The case of Can Tho University." *Can Tho University Journal of Science*, vol. 54, no. 2, 2018, 122-130. <https://doi.org/10.22144/ctu.jen.2018.016>.
- McNAMARA, Olwen. *Becoming an Evidence-Based Practitioner: A Framework for Teacher-Researchers*. Routledge/ Falmer, 2002.
- MYERS, Joy, et al. "Examining Perspectives of Faculty and Students Engaging in Undergraduate Research." *Journal of the Scholarship of Teaching and Learning*, vol. 18, no. 1, Feb. 2018, 136-149. [https://www.researchgate.net/publication/323129055\\_Examining\\_perspectives\\_of\\_faculty\\_and\\_students\\_engaging\\_in\\_undergraduate\\_research](https://www.researchgate.net/publication/323129055_Examining_perspectives_of_faculty_and_students_engaging_in_undergraduate_research).
- AUTOR, et al. *Writing an EFL Research Report: a handbook for beginners*. Universidad de Quintana Roo, 2017.
- PROSSER, Michael, and Keith Trigwell. "Qualitative Variation in Approaches to University Teaching and Learning in Large First-Year Classes." *Higher Education*, vol. 67, no. 6, Nov. 2013, pp. 783-95, <https://doi.org/10.1007/s10734-013-9690-0>.
- MASOUD, and Hiwa Weisi. "The Impact of Research Practice on Professional Teaching Practice: Exploring EFL Teachers' Perception." *Cogent Education*, edited by Yaser Khajavi, vol. 5, no. 1, May 2018, <https://doi.org/10.1080/2331186x.2018.1480340>.
- RODRÍGUEZ Fiallos, José Luis, et al. "Una didáctica para el desarrollo de las competencias investigativas del profesional en formación inicial y permanente." *Revista Cubana de Educación Superior*, vol. 37, no. 1, 2018, 162-170. <http://www.rces.uh.cu/index.php/RCES/article/view/201/244>.

- SATO, Masatoshi, and Shawn Loewen. "Do Teachers Care about Research? The Research–Pedagogy Dialogue." *ELT Journal*, vol. 73, no. 1, Nov. 2018, pp. 1–10, <https://doi.org/10.1093/elt/ccy048>.
- VERBURGH, An, and Jan Elen. "The Role of Experienced Research Integration into Teaching upon Students' Appreciation of Research Aspects in the Learning Environment." *International Journal of University Teaching and Faculty Development*, vol. 1, no. 4, 2011, 1–14, [https://limo.libis.be/primo-explore/fulldisplay?docid=LIRIAS1939116&context=L&vid=Lirias&search\\_scope=Lirias&tab=default\\_tab&from-Sitemap=1](https://limo.libis.be/primo-explore/fulldisplay?docid=LIRIAS1939116&context=L&vid=Lirias&search_scope=Lirias&tab=default_tab&from-Sitemap=1).
- VEREIJKEN, Mayke W. C., et al. "Fostering First-Year Student Learning through Research Integration into Teaching: Student Perceptions, Beliefs about the Value of Research and Student Achievement." *Innovations in Education and Teaching International*, vol. 55, no. 4, Nov. 2016, pp. 425–32, <https://doi.org/10.1080/14703297.2016.1260490>.
- WEBBER, Karen L., et al. "Student and Faculty Member Engagement in Undergraduate Research." *Research in Higher Education*, vol. 54, no. 2, Dec. 2012, pp. 227–49, <https://doi.org/10.1007/s11162-012-9280-5>.
- WELLINGTON, Jerry J. *Educational Research: Contemporary Issues and Practical Approaches*. London, Bloomsbury Academic, 2015.





## Incorporando el Diseño Instruccional a la Práctica de Enseñanza en Línea del Inglés como Lengua Extranjera en Moodle

**Kalinka Velasco Zárate.** Profesora de Tiempo Completo en la Facultad de Idiomas, UABJO. Doctora en Lingüística Aplicada, University of Essex, UK. Temas de interés: el papel de los factores internos (sistema lingüístico L1/L2, edad, procesos cognitivos) y su interacción con el contexto para explicar la variabilidad oral y escrita de la lengua meta; la lectoescritura académica colaborativa mediada por TICs. Actualmente es parte del Núcleo Académico Básico de la Maestría en lengua, Literatura y Traducción, de la misma institución de adscripción.

**Roger Contreras Hernández.** Facultad de Idiomas, UABJO. Egresado de la Licenciatura en Enseñanza de Idiomas. Temas de interés: entornos virtuales de aprendizaje en la enseñanza de idiomas y herramientas tecnológicas para el aprendizaje de idiomas; los agentes involucrados en la enseñanza mediada por tecnología y el papel del diseño instruccional.

### Historial editorial

Recepción: 28 de enero de 2022

Revisión: 22 de febrero de 2022

Aceptación: 23 de abril de 2022

Publicación: 30 de junio de 2022

# Incorporating Instructional Design to Pre-service Online Teaching English as a Foreign Language in Moodle

*Incorporando el Diseño Instruccional a la Práctica de Enseñanza en Línea del Inglés como Lengua Extranjera en Moodle*

Incorporando Design Instrucional na Prática de Ensino de Inglês como Língua Estrangeira Online no Moodle

Kalinka Velasco Zárate/Roger Contreras Hernández

*Facultad de Idiomas, Universidad Autónoma Benito Juárez Oaxaca*

*kvelasco.idiomas@uabjo.mx/rogerch88.cobr@gmail.com*

## RESUMEN

Implementing virtual field experiences for online language learning has long been recommended as part of an early English language teachers' preparation, by authors like Compton (2009) and more recently Ottenbreit-Leftwich et al. (2018). This article reports a case study whose general objective was to obtain theoretical and practical experience elements, for the design and implementation of a didactic sequence for online teaching of English as a foreign language (EFL), B1 level in a course hosted in Moodle. A preliminary research cycle, where a group of experts in online learning was interviewed (n=11), helped a pre-service teacher to do further documentary research to learn about the concept of instructional design. The result was designing and implementing a didactic sequence for a university English language course following David Merrill's Model of instructional design. This way the pre-service language teacher identified and practiced the necessary knowledge and basic skills for online language learning and teaching via Moodle, as well as the interactions and roles that were promoted. Finally, awareness was also raised about the need of incorporating content and activities that better account for the needs posed by different ability levels in the classroom.

**Keywords:** Experiential learning, Online learning, Instructional design, David Merrill Model, EFL.

**RESUMEN**

40 La implementación de experiencias de práctica para la enseñanza de lenguas en línea ha sido recomendada desde hace tiempo como parte de la formación temprana de los docentes de inglés, por autores como Compton (2009), y en años recientes por Ottenbreit-Leftwich et al. (2018). Este artículo reporta un estudio de caso cuyo objetivo general fue obtener elementos teóricos y de experiencia práctica, para el diseño e implementación de una secuencia didáctica para la enseñanza en línea del inglés como lengua extranjera (EFL), nivel B1 en un curso alojado en Moodle. Un ciclo de investigación preliminar, donde un grupo de expertos en enseñanza en línea fue entrevistado (n=11), ayudó a un docente en formación a documentarse sobre el concepto de diseño instruccional. El resultado fue el diseñar e implementar una secuencia didáctica para un curso universitario de inglés, siguiendo el Modelo de David Merrill. De esta manera, el docente en formación identificó los conocimientos y habilidades necesarios para la enseñanza en línea en Moodle, así como las interacciones y roles que se promovieron. Finalmente, también se creó conciencia de la necesidad de incorporar contenido y actividades para mejor atender los diferentes niveles de habilidad en el aula.

**Palabras clave:** aprendizaje experiencial, aprendizaje en línea, diseño instruccional, Modelo de David Merrill, ELE

**RESUMO**

A implementação de experiências práticas para o ensino de línguas online há muito é recomendada como parte da formação inicial de professores de inglês, por autores como Compton (2009), e nos últimos anos por Ottenbreit-Leftwich et al. (2018). Este artigo relata um estudo de caso cujo objetivo geral foi obter elementos teóricos e experiência prática, para a concepção e implementação de uma sequência didática para o ensino online de Inglês como Língua Estrangeira (EFL), nível B1 em um curso hospedado no Moodle. Um ciclo de pesquisa preliminar, onde foi entrevistado um grupo de especialistas em ensino online (n=11), ajudou um professor em formação a documentar o conceito de design instrucional. O resultado foi projetar e implementar uma sequência didática para um curso universitário de inglês, seguindo o Modelo de David Merrill. Desta forma, o professor estagiário identificou os conhecimentos e competências necessários para o ensino online no Moodle, bem como as interações e papéis que foram promovidos. Por fim, também foi conscientizada a necessidade de incorporar conteúdos e atividades para melhor atender os diferentes níveis de habilidade em sala de aula.

**Palavras-chave:** aprendizagem experiencial, aprendizagem online, design instrucional, David Merrill Model, EFL

## I. INTRODUCTION

English language teacher preparation programs have long focused on enabling pre-service teachers with the necessary knowledge and skills for the planning, implementation and evaluation of learning activities that aim at developing different competences and types of knowledge, and the context for these has been mainly through in-classroom practices. Compton (2009) had already argued that teacher preparation requires of new teaching skills that are suitable for online learning; however, counting with the appropriate conceptual and methodological frameworks as well as the tools to mediate the training processes for online teaching and learning is also vital.

The pandemic of COVID, unveiled and brought to the front-line the long-standing need of enabling teachers with the knowledge, skills, and disposition for embarking on online teaching and learning. However, authors like Beaven et al. (2010), Ottenbreit-Leftwich et al. (2018), Valera-Ordorica and Valenzuela-González (2020) had already pointed out to the lack of resources such as infrastructure (hardware and software), the lack of time and support for using the different digital learning tools, the lack of teachers' knowledge and skills for online teaching-learning (planning, implementation and assessment), the lack of self-confidence for using technology, and certain beliefs and attitudes towards the technology, as barriers for the use of it in the teaching and learning of several subjects. These observations need to consider that, context dependent, a mismatch between teacher's and students' online learning skills may also be found, which has both a positive and a negative effect. In the positive one, effective learning can be enhanced by the teacher's use of resources for online learning and in the negative one, the students may not meet their expectations and they may feel demotivated by a poor online learning environment.

In relation with the observed limited use of technology by beginning in service teachers in their courses and classrooms, Tondue et al. (2016) and later Ottenbreit-Leftwich et al. (2018) had argued that authentic experiences and internships during teacher education programs are desirable and of value, because they influence beginning teachers' uses of technology, and in the long term, teachers who had had early encounters with the integration of technology for learning may use it subsequently more frequently and in more diverse ways. Thus, the benefits of early teaching experiences are not only at gaining knowledge and developing specific skills for online language teaching, but also at the level of increasing teachers' confidence for supporting students' language learning in this type of learning environments. Re-

garding language teachers, it has been specifically recommended to improve the state of their preparedness by:

a) developing online language teaching skills through existing courses; b) developing online teaching skills at different levels of expertise and responsibilities for different roles; c) revamping existing technology training; and d) implementing early virtual field experiences and virtual practicum. (Comptom, 2009, p. 92-95)

42 This requires moving towards a curriculum with a view of teachers' preparation based on experiences that bring together both theoretical and practical learning. As it will be shown, another valuable source of first-hand information and knowledge for pre-service language teachers, is getting in touch with communities of online learning experts, who constitute a group of specialists willing to learn from each other by sharing their knowledge, points of view and experiences with others (Compton, 2009; Ottenbreit-Leftwich et al., 2018). These communities of specialists, who are also teachers with high levels of knowledge and skills, can be considered as sources of knowledge which pre-service and novice teachers can benefit from, by interacting with them to obtain information about their experiences with online learning, specific topics, resources, etc.

So, this paper reports a case study where a pre-service teacher, enrolled in a BA Program in Teaching Languages, practices the design and implementation of an instructional sequence for English language learning (B1 level), in a course hosted in the virtual platform Moodle. The general objective was to provide this pre-service teacher with the opportunity to start developing teachers' knowledge and basic skills for online language learning in a principled manner in a Moodle program. The specific objectives were a) to identify basic and important information that constitutes specific knowledge and skills for online learning such as theories, processes, and tools from experts and related bibliography and b) to design and implement an online language learning sequence for English in Moodle (EFL). The related research questions are: What do pre-service language teachers need to know to teach in online courses and with online activities? How to facilitate the development of knowledge and skills for online learning in the pre-service English language teachers to better support the students' development of the Communicative Competence?

## II. METHOD

A case study with an experiential component developed in 3 phases (see table.1). This design provided the context for the pre-service teacher to experience the use of Moodle and resources there, as well as

for the practical application of the theory (Compton, 2009; Hoven, 2007).

## II.I An Inductive Investigative Process

Phase 1 An inductive investigative process	Phase 2 Preparation of the experiential component	Phase 3 Experiential component
Interview guideline preparation Quest within a experts' community N=11 Interviews' analysis for categories identification	Literature review that investigated on the category 'instructional design'. Design of a didactic sequence following David Merrill's instructional Design	Implementation and evaluation: an online learning sequence in Moodle, based on David Merrill's Model for online learning of EFL (B1 level), in a BA Program for Language Teaching

### II.I.I Participants

A group of specialists in online teaching based in Mexico (2 male and 9 female, 32-55 years old with mid-to high levels of training and expertise), participated in the phase 1 in the case study. The specialists hold qualifications such as BA in Pedagogy and Psychology; Diploma in Online Learning; MA and PhD in Educational Psychology, Science Methodology and in Virtual Learning Environments. Most of these experts teach about and have experience in the planning, design, implementation, and evaluation of learning, for high school to university levels at both private and public institutions, in virtual learning environments. They were sampled through the 'snowball' technique (Griffe, 2012; Hernández Sampieri, Fernández Collado, Baptista Lucio, 2006). For the phase 3, an in-service teacher and the pre-service teacher (male, 23 years old, L1 Spanish, English as a Foreign Language-B2 level) collaborated in setting the learning objectives, topic, the content, and the timing for the implementation of the sequence that was designed. Finally, data for the evaluation of the practical component was obtained from a group of undergraduate students (L1 Spanish; EFL course B1 level, n =23; ages 21-37 years old) and from the pre-service teacher own reflections on the experience.

#### II.I.II Instruments and data analysis

A semi-structured interview (24 questions) that inquired about the experts' knowledge, insights, opinions, and experiences about online teaching and learning. All interviews took place during the month of August, 2018; all conversations (30-75 min long) were in Spanish and were recorded after permission was granted. This resulted in a corpus of 10 transcriptions for further open codification and categories identification-reduction with the help of a data matrix (Griffe, 2012; Hernández Sampieri, Fernández Collado, Baptista

Lucio, 2006). Also, the pre-service teacher kept a log and administered an ad-hoc questionnaire to evaluate the activities in the practical component.

### II.I.III Categories identification

Fig. 1 shows the 4 main categories that were identified from the expert’s corpus, with their corresponding subcategories. From those categories, the one of ‘instructional design’ was deemed as the focus for deeper investigation in the literature review in Phase 2, due to the importance and the frequency of mentions that the experts’ group granted to it; also, subcategories like teacher and students’ role, activities, evaluation of learning and the course, motivation and digital skills were of interest.

44

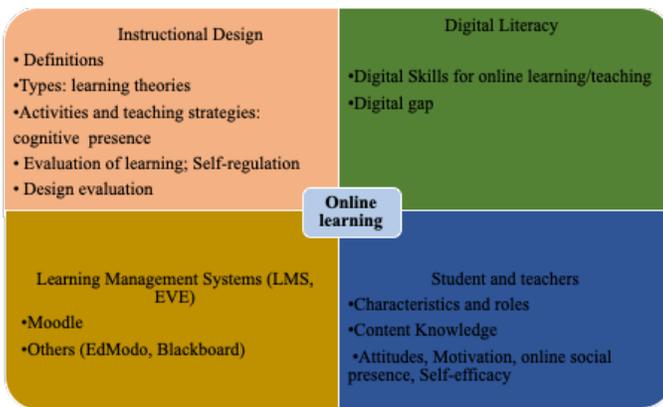


Figure.1 Categories and subcategories in the experts’ corpus; our own source

As a salient construct in the interviews, ‘instructional design’ was defined as:

The methodological tool that allows an educator or a pedagogue or an educational psychologist to select the contents and to adequate these to the technology mediated language (...) the instructional design allows to establish the communication that you will have with other disciplines, which will be of support for the development of the contents, which in turn will be uploaded in the platform, with graphic design and programming. (...) it allows you to mediate between the user and the technology and the content, the conceptualization of a project. (M. García, personal communication, August 13, 2018).

This definition also implies that not only teachers, but tutors, the instructional designer and technical support staff, may be involved in the design of the learning activities and their implementation

in online courses. One more expert focused on the student-centered approach of instructional design:

A group of strategies and techniques and ways to approach educational elements that, briefly, will allow you to organize contents, resources, in an efficient, very precise way, to provide the student with much more independence and autonomy, because the attention is paid not so much to the teacher's figure but to the teacher-student interaction, to the interaction between those two agents, and to the resources that can be used for acquiring knowledge, to develop skills, to encourage attitudes that are related with the field of knowledge. (A. Flores, personal communication, August 13, 2018)

In this regard, Siemens also considers that in instructional design, it is the process whereby learning, not technology, is kept at the center of online learning. Besides being student centered, theories of learning underlie instructional design: "(...) there's instructional design with a behaviorist emphasis (...) with a cognitive emphasis and (...) with both a social and cognitive emphasis where the student is capable or learning with others too". (F. Palma, personal communication, August 14, 2018). From these interviews too, the following steps and elements of instructional design were identified: "1) planning the objectives, contents, time, selecting the Model of instructional design; 2) designing the sequence of activities, selecting materials, internet, and multimedia; 3) piloting; 4) evaluating learning and the course" (A. Flores, personal communication, August 13, 2018). So, instructional design is both a methodological tool and a process which comprises different phases like the analysis, design, development, implementation, and evaluation of all the instruction and learner activities (Arshavskiy, 2014; Patiño and Martínez Cantú, 2019; Siemens, 2002).

The importance of instructional design for online, distance and blended learning, also known as mixed or hybrid courses, with a range of types like rotation, flex, self-blend, and the enriched-virtual courses (Alammery, et al., 2014; Bliuc et al., 2007; Staker and Horn, 2012) was illustrated in one of the interviews, with a comment where elements of instructional design are lacking in a language course:

English was terrible, these were only texts that had been uploaded and the only thing that had been asked the students to do was, as such, to answer to some questions, which were in Spanish; that had nothing to do with the instructional design and they were not learning English at all, really, they were taking English I and II. As time passed and the next generations arrived, really, a course was designed where students had to interact, where students had to do exercises, a course where they even had to record themselves in an

audio file, they had to produce short videos that had to be uploaded; that already required other type of activities and they also learnt the grammar rules (...) (P. Hernández, personal communication, August 16, 2018).

46 According to Comptom (2009, p.83-86), online language teacher skills fall into 3 broad categories: technology in online language teaching, pedagogy of online language teaching and evaluation of online language teaching. These represent a continuum of expertise which pre-service and in-service teachers fall into at some point in their professional development: novice, proficient and expert. Thus, within the novice level of the Pedagogy of online teaching skills, the following types of knowledge are included: knowledge of curriculum design frameworks for online language learning, knowledge of strategies to facilitate communicative competence and online interaction, knowledge on language learning theories for online language learning and knowledge of strategies for online language assessment. As it stands, instructional design as a construct includes all the elements related to the pedagogy of online language teaching as well as knowledge of technological skills and of evaluation. A language teacher plays the role of both teacher and instructional designer in Compton's (2009) framework; also, authors like Garrison et al. (2000) consider that the design of the educational experience which includes the selection, organization, and primary presentation of course content, as well as the design and development of learning activities and assessment, is the teacher's responsibility. However, the role of instructional designer in distance learning programs is also taken by a sole person who communicates and collaborates with the teacher, the expert in the content, to design the learning activities and their impact in terms of learning results for an online course (Arshavskiy, 2014; Patiño and Martínez Cantú; 2019, Salas Soto, 2018).

## II.II Preparation of the Experiential Component

### II.II. I David Merrill's Model of instructional design

A literature review looked up at the definitions and types of instructional design. So, authors like Arshavskiy (2014), Merrill (2002) and Siemens (2002) identify different Models for instructional design: Flipped classroom/instruction, David Merrill's Model, ADDIE (Analysis, Design, Development, Implementation, Evaluation), Five E Model (Engage, Explore, Explain, Elaborate, Evaluate), among others. For the experiential phase, David Merrill's (2002) Model was used by the pre-service teacher since its principles are compatible with the principles underlying other instructional designs, but mainly, with

approaches for languages learning like the task-based learning and problem solving (Merrill, 2002; Reigeluth, 2012). Briefly, Merrill's Model is based on five principles of general cognitive learning and four phases (Merrill, 2002, p.45-51):

1. Learning is promoted when learners are engaged in solving real-world problems.
2. Learning is promoted when existing knowledge is activated as a foundation for new knowledge.
3. Learning is promoted when new knowledge is demonstrated to the learner.
4. Learning is promoted when new knowledge is applied by the learner.
5. Learning is promoted when new knowledge is integrated into the learner's world.

According to Merrill, the 4 phases for this problem-solving based instructional design are: (1) activation of prior experience, by linking previous experience and knowledge with the current learning task; in this phase the interaction with other learners is an effective strategy for discussing and preparing for the new learning material; (2) demonstration of skills or showing how new information —content and operations— is used and applied to solve the initial problem by providing examples/counterexamples, processes, expected behaviour; (3) application of skills, by practicing the new learning content, the operations and actions through interactions and exercises like recalling or recognizing information, locating, naming, describing, identifying new examples, doing a procedure, predicting a consequence of a process given conditions, or finding faulted conditions given an unexpected consequence. Students then are provided with feedback and coaching, and finally, (4) integration of these skills into real-world activity, where students perform successfully in a more complex task, where reflection and creation are ways to both defend and use the new knowledge or skill.

According to Merrill (2002), from the beginning motivation is driven by the problem and tasks themselves; however, Rourke et al. (1999) argue that maintaining the interest in the online learning activities requires from an instructional design that includes activities for promoting online social presence or “the ability of learners to project themselves socially and affectively into a community of inquiry” (qtd. in Topchyan, 2016, p.647). This encompasses emotional expression, emotions, open communication, risk-free expression, group cohesion, encouraging collaboration (Garrison et al., 2000). In the interviews an expert explained:

(...) Anderson talks of a social presence. He says that online teaching has a social presence, a cognitive presence, and a teaching presence, not a teachers' presence but a teaching presence (...) where your classmates or you can play that role (...); social presence is lived when students send each other's messages, or when they send the teacher messages; the teacher must make himself socially present through technology (...), so resources should be available for students to communicate with each other (S. Delgado, personal communication, August 14, 2018)

48

This social presence is part of the pedagogy of online language teaching, which involves knowledge of strategies for online community building and socialization (Compton, 2009). As mentioned before, part of the pedagogical knowledge for online language teaching is the knowledge of strategies to facilitate communicative competence and online interaction (Compton, 2009). Some of these basic teaching strategies and activities, are project and problem-based learning, cases, collaborative activities, debates, readings, concept maps, quizzes, the use of multimedia, blogs, chats, forums, wiki, and with video calls (Beaven et al., 2010; Sharma and Barney, 2007; Shulamit and Yossi, 2011; Siemens, 2002; Stanley, 2013; Vásquez Cano and Martín Monje, 2014). All these resources support individual and collaborative learning, synchronous and asynchronous communication, and interaction; hence, these can be used to develop communicative competence and online interaction while creating and maintaining the social presence and motivation for learning.

### II.II.II Planning and designing the instructional sequence

This experience was situated in a Mexican public university that offers a BA program in Teaching Languages. In the program English is taught in both the full-time sessions (Monday through Friday) and in the part-time modality (Saturday), 90 min sessions, respectively, for 8 semesters. At this stage, the pre-service teacher was already familiar with the theoretical basis of Merrill's Model (Merrill, 2002; Reigeluth, 2012) and from looking at an example of how instructional design was used for other online courses (Meza et al., 2016). As mentioned before, an in-service teacher and the pre-service teacher collaborated in setting the learning objectives, topic, the content, and the timing for the implementation of the didactic sequence to be designed. This was done with institutional permission, as the study is part of the pre-service teacher's undergraduate research project, and all students in the course were informed of the activities that were done. The design was for an English course B1 level (n =23 students; L1 Spanish,

ages 21-37 years old, with little experience in using Moodle, but familiar with internet and social networks.). The observation of the course activities in Moodle suggested that it was being used as a repository of PDF files with some language exercises. Table 2 shows an example of the instructional sequence with Merrill's Model to be worked by students within a week period:

*Table 2. An instructional sequence with Merrill's Model*

Situation presentation: Preparing for a discussion about the financial problems that affect University students, where the language focus is on discussing personal finances, the expression of regrets, advice, and focusing the students' attention on the use of forms like wish statements (past tense) and vocabulary related with finances.		
Phase	Activity	Objective
Activation	Forum with a situation and 4 questions as prompts: students read and provided ideas (their own and in response to others') on the following: Sofia, in a conversation with friends, expresses her concern about the need of preparing ideas and arguments for an in-classroom discussion on <u>youth finance problems</u> .	To activate previous knowledge/experiences through the presentation of a situation that requires students to provide ideas, remember vocabulary and focus on grammar in preparation for an oral production activity (group discussion) on students' finance needs or problems.
Demonstration	A comparison chart and a link to a video in YouTube to study the explanation on the grammar forms and their meanings.	To show the content: forms, meaning, use, sound, texts, etc. needed to perform in that communicative situation: expressing regrets, and their implied meaning (wish statement and past regrets).
Application	A Moodle questionnaire to assess the use of the learned grammar structure: -Matching the form with the implied meaning -Choosing a verb and providing its conjugation (correct tense) to convey the indicated meaning. -Sentence transformation into wish statements.	To practice the form, its meaning, and its use.  To assess the use and comprehension of the learned grammar structure.  To identify errors and to provide feedback.

Integration	-Writing a text where a similar experience is described for the expression of regrets. -In-classroom role plays implemented by the expert-teacher with the students. -Debate	To show in written form the mastery of the expression of regrets about a past situation.  To stage situations where the students talked about similar problems
-------------	--	--

### III. RESULTS

#### III. I Experiential Component

50

First, students considered that the activities in the platform promoted their participation and interaction during the whole sequence (Forum, quiz with exercises, video, see Fig. 2 below). The forum was a space to write their ideas and appreciated having asynchronous access to the activities and materials with explanations; they too became aware of some of the possibilities for collaboration and interaction available in Moodle (Aikina and Boulsunovskaya, 2020; Pérez et al., 2010; Arteaga Sánchez and Duarte Hueros, 2010). The less skilled students resorted to the pre-service teacher and their classmates to get support. So, receiving previous training or technical support is needed as this influences the perceived ease of use and usefulness of resources in Moodle (Aikina and Boulsunovskaya, 2020; Pérez et al., 2010; Arteaga Sánchez and Duarte Hueros, 2010).

The pre-service student expressed during one supervision of the design of the sequence (see fig. 2) that "... thinking on the activities and purpose for each phase in Merrill's Model, these represented a move away from instructional sequences such as the Presentation-Practice- Production taught to and known by pre-service language teachers" (R. Contreras, personal communication, July 10, 2019). In fact, the P-P-P instructional sequence (Woodward, 2001), is different to Merrill's Model the context that the initial situation presents helps them see a purpose for language use (forms and their meaning, as well as vocabulary) use. Also, in his teaching log author wrote about a sense of control on the activities-design and mentioned that: "... creating my own quizzes instead of using an online quiz helped me to get real practice, 1st time practice, in using the activities in Moodle and in following a specific Model of Instructional design" (Author, personal communication, September 10, 2019).

He noticed that "it also required to think on a way to contextualize forms and their meaning, as well as the vocabulary for the

intended use” (R. Contreras, personal communication, September 10, 2019). The pre-service teacher reflected and identified the double role that he played: instructional designer and tutor. As instructional designer, the task was identifying the type of activities that would help students to attain the learning objectives in each of the phases in the instructional Model. In evaluating the outcomes, he wrote: “in the forum discussion, students provided their ideas, but the interaction wasn’t bidirectional, in the sense that students seemed not to take into consideration each other’s ideas, as expected”. (R. Contreras, personal communication, September 10, 2019). As tutor, the pre-service teacher answered students’ questions about the content of the activities and on the use of Moodle (see fig. 2); along this process he also knew of the activity logs that the system produced, which allowed him to assess better the use of the resources he had included in the sequence: seen material, responded activities, access time, score graphs. For instance, both the score graphs and students’ feedback on a questionnaire to evaluate the sequence, suggested that the activities were rather easy to answer, for example, 18 students (80%) obtained a score 7 out of 10 points in the quiz. For the students also, the materials and activities in the platform allowed them to better manage their time to study, since access to these resources was possible remotely and at different times. These have been identified as the advantages of Moodle for facilitating following students’ progress, providing feedback and for the tutoring that accompanies teaching (Aikina and Boulsunovskaya, 2020; Pérez et. al., 2010; Arteaga Sánchez and Duarte Hueros, 2010).

51

#### IV. DISCUSSION AND CONCLUSIONS

Among the aspects to improve are the pre-service teacher’s observation on the type of participation in the forum discussion: students provided their ideas, but the interaction was not bidirectional since students seemed not to take into consideration each other’s ideas. This was related to their lack of experience in forum participation and interaction. As noted by the supervisor, the activities, initially lacked materials for building on new vocabulary related with the situation; so, the inclusion of more multimedia resources is recommended (Sharma and Barney, 2007; Stanley, 2013; Vásquez Cano and Martín Monje, 2014), where content related with the initial situation is provided. Also, differentiating the activities and materials for multilevel courses was an outcome of the evaluation as more complex tasks for students with higher language skills was also evident, for example, writing a short opinion letter, reading newspaper articles, and discussing their

content, creating a dialogue or recording in video their own conversations or discussions.

52 Finally, this first hands-on experience designing sequences for online courses in Moodle, with David's Merrill instructional design, provided the pre-service teacher with an opportunity to know and experience what teaching in online courses takes and involves, in terms of technical, pedagogical, and evaluation knowledge and skills. So, controlled experiences like this, may help pre-service teachers to build their self-efficacy as future in-service language teachers using online learning resources, because they are able to try and implement new ways of facilitating language study and learning with ICT resources and activities like in Moodle, while observing and receiving feedback, before proceeding into further practice (Compton, 2009; Ottenbreit-Leftwich et al., 2018; Van Dinter et al., 2011). This requires, however, that in-service teachers too be open to and show disposition to share their knowledge as expert teachers, to support and co-work in the practice/practicum with the pre-service teachers- in their role of designer-tutor-, and in allowing the incorporation of technology resources for educational purposes in their teaching.

To conclude, the case study with the experiential component reported here allowed the communication with a group of specialists in online teaching and learning whose contributions-knowledge and experiences- provided a pre-service teacher with information for further documentary investigation, genuine motivation, and self-confidence for this type of practicum. This way, the pre-service language teacher applied some basic pedagogical knowledge and skills for online teaching while playing the role of both designer and tutor. Among the specific skills that are required for online language teaching, and that future designs need to consider are the following: principles of instructional design, activities for multilevel groups, the integration of language skills, as well as promoting online interaction for knowledge sharing. Finally, teacher education programs could benefit and provide pre-service teachers with a microteaching opportunity where they teach their peers a technology-enhanced lessons, this way, developing online teaching digital skills are fostered among pre-service language teachers. ■

## REFERENCES

- AIKINA, T. and Bolsunovskaya, L. (2020). Moodle-Based Learning: Motivating and demotivating factors. *International Journal of Emerging Technologies in Learning (IJET)*, vol.15, no. 02, pp.239-248. dx.doi.org/10.3991/ijet.v15i02.11297
- ALAMMARY, A., Sheard, J. and Carbone, A. (2014). Blended learning in higher education: Three different design approaches. *Australasian Journal of Educational Technology*, vol.30, no.4, pp. 440-454. doi.org/10.14742/ajet.693
- ARSHAVSKIY, M. (2014). Instructional design for e-learning. www.yourelearningworld.com
- ARTEAGA Sánchez, R., and Duarte Hueros, A. (2010). Motivational Factors that Influence the Acceptance of Moodle Using TAM. *Computers in Human Behavior*, no.6, 2010, pp. 1632-1640, doi:10.1016/j.chb.2010.06.011
- BEAVEN, T., Emke, M., Ernest, P., Germain-Rutherford, A., Hampel, R., Hopkins, J., Stanojevic, M. M., and Stickler, U. (2010). Needs and Challenges for Online Language Teachers. The ECML project DOTS. *Teaching English with Technology: A Journal for Teachers of English*, vol.10, no.2, pp.5-20. ocw.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/115686/2/Ernst\_Hopkins\_TET\_Needs.pdf
- BLIUC, A. M., Goodyear, P. and Ellis, R. A. (2007). Research focus and methodological choices in studies into students' experiences of blended learning in higher education. *The Internet and Higher Education*, vol.10, no.4, pp. 231-244. doi.org/10.1016/j.iheduc.2007.08.001
- COMPTON, L. (2009). Preparing Language Teachers to teach Language Online: A look at Skills, Roles, and Responsibilities. *Computer Assisted Language Learning*, vol.22, no.1, pp. 73-99. doi.org/10.1080/09588220802613831
- EASTON, S. (2003). Clarifying the Instructor's role in Online distance learning. *Communication Education*, vol.52, no.2, pp. 87-105. www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03634520302470
- ERTMER, P., Ottenbreit-Leftwich, A. T., Sadik Olgun, S. E., and Sendurur, P. (2012). Teacher beliefs and Technology integration practices: A critical relationship. *Computers and Education*, vol.59, no.2, pp. 423-435. doi.org/10.1016/j.compedu.2012.02.001
- GARRISON, D. R., Anderson, T., and Archer, W. (2000). Critical inquiry in a text-based environment: Computer conferencing in higher education. *The Internet and Higher Education*, vol.2, no.2-3, pp. 87-105. doi.org/10.1016/S1096-7516(00)00016-6
- GRIFFEE, D.T. (2012). An introduction to second language research methods.

- Design and data. E-book*, Berkeley, CA. USA, TESL-TJ Publications, [www.tesl-ej.org/wordpress/issues/volume16/ej64/ej64r3/](http://www.tesl-ej.org/wordpress/issues/volume16/ej64/ej64r3/)
- HERNÁNDEZ Sampieri, R., Fernández Collado, C., Baptista Lucio, P. (2006). *Metodología de la investigación*. McGraw Hill.
- HOVEN, D. (2007) The Affordances of Technology for Student Teachers to Shape their Teacher Education Experience. Preparing and developing technology-proficient L2 teachers, edited by Margaret A. Kasen, Roberta Z. Lavine, Kathryn Murphy-Judy, and Martine Peters, Texas: CALICO Monograph Series, no.6, pp.133–164. [athabascau.ca/bitstream/handle/2149/1674/Hoven\\_Final.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://athabascau.ca/bitstream/handle/2149/1674/Hoven_Final.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- MERRILL, M. D. (2002). First Principles of Instruction. *ETR&D*, vol.50, no.3, pp. 43-59 [doi.org/10.1007/BF02505024](https://doi.org/10.1007/BF02505024)
- MEZA Cano, J. M., Morales Ruiz, M. E., and Del Carmen Flores Macías, R. (2016). Diseño e Implementación de un Taller en línea sobre Entornos Personales de Aprendizaje. Pixel-Bit. *Revista de Medios y Educación*, no.49, pp.75-90. [www.redalyc.org/articulo.oa?id=36846509006](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36846509006)
- MOORE, M., and Gregg, K. (1996). *Distance education: A systems view*. Wadsworth Publishing Company.
- OTTENBREIT-Leftwich, A., Yin-Chan Liao, J., Sadik, O., and Ertmer, P. (2018). Evolution of Teachers' Technology Integration Knowledge, Beliefs, and Practices: How Can We Support Beginning Teachers Use of Technology?, *Journal of Research on Technology in Education*, vol.50, no.4, pp. 282-304. [doi.org/10.1080/15391523.2018.1487350](https://doi.org/10.1080/15391523.2018.1487350)
- PATIÑO, A. and Martínez Cantú, A. G. (2019). Tensiones en el Diseño Instruccional de Cursos en línea en Instituciones de Educación Superior. Edutec. *Revista Electrónica De Tecnología Educativa*, no. 69, pp. 102-120. [doi.org/10.21556/edutec.2019.69.1381](https://doi.org/10.21556/edutec.2019.69.1381)
- PÉREZ, M.T., Martín, M., Arratia, O. and Galisteo, D. (2010). *Innovación en docencia universitaria con Moodle: Casos prácticos*. Editorial Club Universitario.
- REIGELUTH, C. (2012). Teoría Instruccional y Tecnología para el Nuevo Paradigma de la Educación. RED, *Revista de Educación a Distancia*, no. 32, [www.um.es/ead/red/32/reigeluth\\_es.pdf](http://www.um.es/ead/red/32/reigeluth_es.pdf)
- ROURKE, L., Anderson, T., Garrison, D. R. and Archer, W. (1999). Assessing Social presence in Asynchronous Text-based Computer Conferencing. *Journal of Distance Education*, vol.14, no.2, pp. 50–71. [eric.ed.gov/?id=EJ616753](http://eric.ed.gov/?id=EJ616753)
- SALAS Soto, S. E. (2008). Diseño del Curso en línea: Trabajo interdisciplinario. *Educación*, vol. 32, no.1, pp. 99-122. [www.redalyc.org/articulo.oa?id=44032108](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44032108)

- SHARMA, P. and Barney B. (2007). *Blended learning. Using technology in and beyond the language classroom*. Macmillan.
- SHULAMIT, K. and Yossi, E. (2011). Development of E-Learning environments combining Learning skills and Science and Technology content for Junior high school. *Procedia Social and Behavioral Sciences*, vol.11, pp.175–179, doi.org/10.1016/j.sbspro.2011.01.056
- SIEMENS, G. (2002). *Instructional design in elearning. Online Teaching and Learning*, www.elearnspace.org/Articles/InstructionalDesign.htm EDDL\_5141.
- STAKER, H. and Horn, M. B. (2012). *Classifying K-12 blended learning*. Inno-sight Institute, files.eric.ed.gov/fulltext/ED535180.pdf.
- STANLEY, G. (2013). *Language learning with technology. Ideas for integrating technology in the classroom*. Cambridge University Press.
- TONDEUR, J., Pareja Roblin, N., Van Braak, J., Voogt, J. and Prestridge, S. (2016). Preparing Beginning teachers for Technology integration in Education: Ready for take-off? *Technology, Pedagogy and Education*, vol. 26, no.2, pp. 157-177. doi.org/10.1080/1475939X.2016.1193556
- TOPCHYAN, R. (2016). Does Social presence relate to Knowledge sharing in Virtual learning teams?. *Knowledge Management and E-Learning*, vol.8, no.4, pp. 646–660. www.kmel-journal.org/ojs/index.php/online-publication/article/view/358/355
- VALERA-Ordorica, S. A., and Valenzuela-González, J. R. (2020). Uso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación como Competencia transversal en la Formación inicial de Docentes. *Revista Electrónica Educare (Educare Electronic Journal)*, vol.24, no.1, pp. 1-20. doi.org/10.15359/ree.24-1.10
- VAN DINTHER, M., Dochy, F. and Segers, M. (2011). Factors affecting Student Self-efficacy in Higher education. *Educational Research Review*, no.6, pp. 95–108. doi.org/10.1016/j.edurev.2010.10.003
- VÁSQUEZ Cano, E. and Martín Monje, E. (2014). *Nuevas tendencias para la elaboración y edición de materiales audiovisuales en la enseñanza de lenguas*. McGraw-Hill-Interamericana.
- WOODWARD, T. (2001). *Planning lessons and courses: Designing sequences of work for the language classroom*. Cambridge, Cambridge University Press.



## Hacia una estética de la voz cantada como cuerpo expresivo

**Daniel Machuca Téllez.** Licenciado en música con orientación en Educación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Docente adscripto en la cátedra Audioperceptiva I y II de la Facultad de Artes. Tesista de la Especialización en Lenguajes Artísticos, Doctorando en Artes de la FDA-UNLP y becario de investigación por la UNLP. De 2015 a 2017 participó como ayudante en la cátedra Educación Vocal de la misma facultad. Realiza tareas de investigación sobre la voz cantada en el Laboratorio para el estudio de la experiencia musical. Integró el proyecto PPID/B010 – "Improvisación y oralidad en la música popular. Hacia una definición de los aspectos corporeizados, fenomenológicos y gramaticales de la performance como ontología de la acción." Y, actualmente integra el proyecto PPID/B017 – "Prácticas actuales de oralidad musical: performance, interacción, y mediación tecnológica como espacios de construcción del significado musical." ambos dirigidos por el Dr. Joaquín Blas Pérez. Se ha dedicado a estudiar el desarrollo y producción de la voz cantada en las músicas populares, la performance cantada y su abordaje en el ámbito pedagógico. Desde 2016 desarrolla un proyecto independiente sobre pedagogía de la voz cantada en el cual participa como docente y director. Ha realizado talleres y conferencias en el marco de dicho proyecto. Compone y produce música bajo el seudónimo Dan Mallez.

**Joaquín Blas Pérez.** Músico, Saxofonista y Flautista Improvisador, Investigador del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical. Doctor en Artes en la Universidad Nacional de La Plata y Profesor de Música (orient. Composición). Profesor ayudante en Audioperceptiva I y II en la Facultad de Bellas Artes (UNLP). Profesor de Música Latinoamericana en la Escuela de Arte de Berisso. Miembro del Consejo Asesor de Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (UNLP). Es investigador del proyecto de investigación acreditado por la UNLP "La corporeidad de la mente musical. Hacia una definición de su estatura en el estudio de la ontogénesis, la percepción y la performance de la música". Integra el proyecto: "Musicalidad Comunicativa en las Artes Temporales y la Infancia Temprana". PICT 2013-0368 (Agencia Nacional de Promoción de la Ciencia y la Tecnología). Sus intereses están vinculados principalmente a la improvisación en jazz y la música popular latinoamericana, la cognición musical, la performance musical. presidente fundador de Cuchá! Músicos Platenses Produciendo, músico productor, arreglador y sesionista en diversos proyectos musicales vinculados a la música popular latinoamericana y el jazz.

### Historial editorial

Recepción: 12 de febrero de 2022

Revisión: 9 de marzo de 2022

Aceptación: 25 de abril de 2022

Publicación: 30 de junio de 2022

# Hacia una estética de la voz cantada como cuerpo expresivo

## *Towards an aesthetic of the singing voice as an expressive body*

# Rumo uma estética da voz cantada como corpo expressivo

Daniel Machuca Téllez/Joaquín Blas Pérez

*Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (Leem),*

*Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata*

*danirichi90@gmail.com*

### RESUMEN

Las maneras en las que interactuamos, y por medio de los sentidos, significamos al mundo que nos rodea, ha sido un tema de relevancia en la filosofía y psicología contemporánea. En cuanto a la práctica musical, debemos reflexionar sobre esta interacción como un tipo de experiencia estética. Consideramos que, dentro de las problemáticas tratables desde la estética, se puede ubicar a la voz cantada inclusive más allá del pensamiento de la música como obra u objeto. En este sentido, la voz surge como una forma comunicativa en donde, un tiempo-espacio particular, las formas de interacción con otro y las significaciones que emergen pre y durante la interacción, configuran las formas en las que se produce el sonido vocal; la voz, comprendida como un cuerpo expresivo, va transformándose, significando a cada instante aquello que surge en la producción vocal, en el desarrollo de la performance musical. A continuación, presentamos un artículo que atiende a los significados estéticos referentes al sonido de la voz cantada como cuerpo expresivo, a partir de dos apartados generales, (i) *la dimensión estética de lo musical como experiencia*, y (ii) *la voz como expresión corporal*.

**Palabras clave:** Voz cantada, cuerpo expresivo, experiencia, estética musical.

**ABSTRACT**

58 The ways in which we interact, and through the senses, signify the world around us, has been a relevant topic in contemporary philosophy and psychology. As for musical practice, we must reflect on this interaction as a kind of aesthetic experience. We consider that, within the problems that can be treated from aesthetics, the singing voice can be located even beyond the thought of music as a work or object. In this sense, the voice emerges as a communicative form where, a particular time-space, the forms of interaction with another and the meanings that emerge before and during the interaction, configure the forms in which the vocal sound is produced; the voice, understood as an expressive body, is transforming, signifying at every moment what arises in the vocal production, in the development of the musical performance. Next, we present an article that attends to the aesthetic meanings referring to the sound of the sung voice as an expressive body, from two general sections, (i) *the aesthetic dimension of the musical as an experience*, and (ii) *the voice as bodily expression*.

**Keywords:** Singing voice, expressive body, experience, musical aesthetics

**RESUMO**

As formas como interagimos e, por meio dos sentidos, significamos o mundo que nos cerca, tem sido um tema relevante na filosofia e na psicologia contemporâneas. Como parte da prática musical, devemos refletir sobre essa interação como uma espécie de experiência estética. Consideramos que, dentro dos problemas que podem ser tratados a partir da estética, é possível localizar a voz cantada, englobando além do pensamento da música como obra ou objeto. Nesse sentido, a voz aparece como uma forma comunicativa onde, em um determinado tempo-espço, as formas de interação com os outros e os significados que emergem durante a interação configuram as formas em que o som vocal é produzido; a voz, entendida como corpo expressivo, se transforma, ou seja, a cada momento o que aparece na produção vocal, no desenvolvimento da execução musical. Em seguida, apresentamos um artigo que aborda os significados estéticos em torno do som da voz cantada como corpo expressivo, a partir de duas seções gerais, (i) *a dimensão estética da música como experiência* e (ii) *a voz como corpo de expressão*.

**Palavras-chave:** Voz cantada, corpo expressivo, experiência, estética musical

## INTRODUCCIÓN

Quienes hacemos música, trabajamos con el sonido y, de hecho, es en el sonido de la música que exploramos todo tipo de significados emocionales, corporales, socio-culturales, estructurales, interactivos, etc. sobre los cuales las disciplinas que estudian la música han teorizado.<sup>1</sup> Quizás esta afirmación no resulte extraña para quienes se encuentren inmersos de alguna manera en la práctica musical, pero, a pesar de que podemos reconocer parte de estos significados, existe una tendencia general a asociar al sonido con la fuente que lo genera, sea esta un objeto, un fenómeno natural, entre otras posibilidades. Buscamos el significado del sonido en esta referencialidad a la fuente, en el estatus que adquiere en determinado contexto o en aquello que nos produce, según sus cualidades, cuando lo percibimos.

Con el sonido de la voz ocurre algo un tanto distinto. Por un lado, es producido por un ser humano y, en ese sentido, podría decirse que su significado se encuentra profundamente vinculado a ese ser. Alguien que, de manera similar, casi idéntica a nosotros mismos, ha dado sentido a sus experiencias en el mundo de diversas formas que involucran también a su voz y a las voces de otros. Aunque no pudiéramos ver a ese otro productor de sonido, nuestra experiencia en el mundo permite vincularnos e interactuar con sus formas sonoro-expresivas de tal manera que, podemos llegar a reconocer su corporeidad, su dinámica, su estado psicológico, al punto de imaginarlo. De esta manera, aquellos atributos intrínsecos y extrínsecos al sonido, como la frecuencia, el timbre o la duración, son transformados, percibidos y significados en la voz, como un cuerpo expresivo que no necesariamente debe ser visto para comprenderlo.

Desde los postulados de la cognición musical corporeizada, por ejemplo, se sostiene la idea de un significado musical que emerge del flujo de la experiencia corporal (Johnson, 2007; Martínez, 2007, 2012, 2014, 2018); la experiencia estética de lo musical se funda así en la materialidad de los cuerpos de quienes se involucran con el sonido. En esta visión, el significado musical es una propiedad de las relaciones entre la mente y el mundo; sin embargo, es mejor entendido

1. Para la tradición musical occidental, el significado de la música yace en la misma música, sea por las pasiones o afectos que nos despierta, o por la belleza que podemos encontrar en la configuración racional de sus estructuras abstractas. En las ciencias sociales, la semiótica y la antropología de la música, el significado está más en aspectos de orden cultural. Por su parte, para la psicología de la música, el acento debe estar en el sujeto, abordando empíricamente las estructuras cognitivas, la regulación emocional y la dimensión corporal (Cross y Tolbert, 2009).

como mediado no por los principios de la lógica formal, sino por la naturaleza corporeizada de nuestras experiencias de estar en el mundo (Lakoff 1987, p. 267). Presentamos a continuación, un ensayo sobre los significados estéticos relativos al sonido musical de la voz cantada como cuerpo expresivo. El sonido de la voz, en el marco de la práctica musical, será comprendido como la extensión de un cuerpo sentiente, atravesado por un tipo de experiencia estética que trasciende la dimensión objetual, física y acústica.

### LA DIMENSIÓN ESTÉTICA DE LO MUSICAL COMO EXPERIENCIA

60

La forma en la que interactuamos, y a través de nuestros sentidos, damos significado al mundo que nos rodea, ha sido un tema central para la filosofía y la psicología contemporánea. En relación a la práctica musical como hacer artístico, debemos considerar a esta interacción también como un tipo de experiencia estética. Si bien, las preguntas de la estética como disciplina versan por lo general sobre el significado en la percepción de los objetos de arte tangibles e intangibles considerados bellos; debemos atender que la prevalencia de la ontología de la música como objeto ha sido cuestionada a favor de su consideración en tanto *performance*<sup>2</sup> (Bohlman, 2001; Cook, 2003; Moran, 2014), un tipo de experiencia que puede ser entendida como un encuentro en la *performance* musical con el otro (Pérez y Martínez, 2021; Marchiano y Martínez, 2020). Creemos que, en el marco de las problemáticas abordables desde la estética como disciplina, podemos ubicar a la voz cantada incluso más allá de la idea de la música como obra u objeto. ¿Cómo podemos pensar a la voz en el marco de una idea de la estética no centrada en la dimensión objetual de la práctica musical?

Desde la antigua Grecia, los filósofos definieron la estética como aquella rama que aborda el arte y la idea de belleza. La posición Aristotélica asume que la misma radica en respetar ciertas proporciones; el orden y la relación armónica de los elementos definen la visión Pitagórica. Platón por su parte, creía que la belleza se lograba en la imitación de los patrones susceptibles de ser contemplados en la na-

---

2. En el mundo anglosajón se utiliza la expresión [musical performance] *performance* musical para referir a la puesta en acto de la música, sea en una ejecución instrumental o vocal. El musicólogo Nicholas Cook conceptualiza la *performance* musical como un espacio-acto de significados musicales en el que se involucra todo aquello que circunda el espacio físico, corporal, lógico, afectivo, emocional y social. Contrario al planteamiento tradicional en el que la *performance* musical, como mera ejecución o interpretación reproduce un texto musical, Cook explica que el significado musical es construido durante la *performance*, en un acto interactivo, aun cuando involucre tan solo un individuo. “...el significado *performativo* subsiste en el proceso y, por tanto, por definición, es irreductible al producto” (205).

turalidad y el universo. Los Sofistas en cambio, pensaban que la belleza dependía de quien observara, siendo bello aquello que generara placer en cualquiera de los sentidos. Por su parte, Sócrates señalaba que la belleza dependía de la función y el contexto en el que esta se creara, independientemente de quien observe, el contexto determinaba su belleza (Plazaola, 2007). Si bien algunas de estas posiciones incorporan la percepción y la posición del sujeto, todas estas ideas ubican al arte como un objeto de contemplación que tiene como finalidad generar placer, un objeto estético inmanente que se separa del sujeto en términos de obra. En la música, la ontología del objeto fue definida desde una matriz occidental centroeuropea por la obra/partitura, o la puesta en acto del texto musical notado. Visión que fue promovida especialmente en los espacios de enseñanza musical, donde el aprendizaje y análisis del texto musical ordena la disciplina.

Al considerar una ontología de la música basada en la performance, la perspectiva se modifica para atender las múltiples dimensiones de la experiencia: fenomenológica, corporal, mental y de interacción con los otros. La música resulta ser algo que nos envuelve y penetra confundiendo con quien la ha producido (Dahlhaus, 1996). Las visiones filosóficas y estéticas antes mencionadas, aun concebidas bajo la idea de belleza, atienden también al fenómeno perceptivo, aunque desde una perspectiva de la contemplación. Desde la posición que aquí se sustenta, la dimensión estética de lo musical, desvinculada de la idea clásica de lo bello, es un fenómeno que resulta de un tipo de experiencia embebida y corporeizada en el mundo, un fenómeno que trasciende la dimensión constructiva e interpretativa de la obra como objeto autónomo, ajeno a nosotros, y nos permite involucrarnos socialmente.

61

### REPENSANDO LAS IDEAS SOBRE EL SIGNIFICADO EN LA MÚSICA

En las artes visuales y literarias, la estética como disciplina indaga casi siempre sobre los significados referenciales que en la obra se hayan contenidos. En la música, la ausencia de significados referenciales directos, hace que la pregunta por lo estético involucre como primer paso una definición sobre las características del significado musical. En términos generales, la mirada de la música occidental ha sido construida sobre la base histórica de dos posturas; por un lado, aquellas que en un proceso intelectual, encuentran significado en la configuración de sus elementos –altura, ritmo, timbre, etc.–, independientemente de quien los configure, interprete o experimente. Esta posición se remonta a los planteos de Jean Philippe Rameau (1683 – 1764), en los que la música debía seguir parámetros estrictamente racionales, casi científicos,

para enfocarse principalmente en la armonía, lo que se sintetiza en el seguimiento de la forma musical. Según Rameau “la armonía representa, [...] el origen y el ideal que debe perseguirse. Hay una relación racional con las cosas, con la naturaleza, que no es ni arbitraria ni convencional, sino eterna e inmutable.” (Polo, 2008, p.56). Esta postura será la base para las ideas formalistas de Eduard Hanslick (1854), que defenderá la idea de la música como sonido con una estructura que posee por sí misma un significado para el oyente.

Por otro lado, se encuentran los que hallan su significado en (i) las emociones, sentimientos, pasiones y deseos que despiertan las configuraciones musicales o, (ii) en la comprensión de contenidos referenciales que devienen de la palabra. En este caso, Jean Jacques Rousseau (1712–1778), Jean le Rond D'Alambert (1717–1783) y Denis Diderot (1713–1784), son referentes de esta mirada, aquella que se centra en lo afectivo, atendiendo específicamente a la melodía y el contenido, donde lo vocal, comprende la categoría máxima de expresividad por ser imitación de la palabra. Para Rousseau:

62

no hubo en un primer momento otra música que la melodía, ni otra melodía que el sonido variado del habla. Los acentos formaban el canto, las cantidades formaban la medida y se hablaba tanto con los sonidos y el ritmo como con las articulaciones y las voces. (Rousseau, 2008, p.78)

En cada caso, hay problemas a resolver como ¿Qué significados tiene una determinada configuración musical y por qué esta se transforma en algo significativo? o ¿Por qué la música despierta emociones y transmite contenidos referenciales?

## REPENSANDO LA SIGNIFICACIÓN EN LAS ARTES MUSICALES

Estas líneas que intentan responder al significado de la música, ciertamente dependen de las formas en las cuales percibimos. La literatura relacionada con la psicología de la música y la estética, ha abordado el tema de la percepción en la experiencia musical bajo diversas perspectivas, todas vinculadas a la contraposición entre razón y sentimiento. Autores como Langer (1951), Cazden (1945), Farnsworth (1948) o Meyer (1956), han realizado algunas críticas coherentes a la vez que han propuesto metodologías para abordar y comprender la percepción musical. En esa línea, Leonard Meyer (2001) plantea que estas teorías –razón vs. sentimiento– contienen tres errores conexos; el hedonismo, por el cual se confunde a la experiencia estética con el placer sensorial, el atomismo, en el que se entiende la música por la sucesión de sonidos o por su complejo sonoro, y el universalismo, en el que determinadas interacciones con la música son clasificadas y generalizadas

como respuestas predeterminadas. Algo muy similar al estímulo-respuesta planteado por el conductismo. Nosotros consideramos, además de estas, al funcionalismo, en el que la percepción se ve condicionada por el lugar que ocupa la música en un contexto determinado, lo que deja a ciertas prácticas musicales confinadas al hedonismo, atomismo y universalismo.

Meyer –respecto a lo anterior–, desarrolla un planteamiento a partir de la expectativa. Según él, las experiencias con la música, nos permiten construir y re-construir configuraciones e identificarlas, pudiendo anticipar o esperar un determinado evento sonoro. La concreción o variación de dicha expectativa, hace posible la emergencia de emociones, conectando la experiencia, el raciocinio y lo sentiente en un mismo hecho, respondiendo así, a dos de las preguntas planteadas anteriormente. Aun así, no hay respuesta concreta a la pregunta ¿cuál es el significado de las configuraciones musicales?

La teoría de la expectativa podría pensarse como un proceso sofisticado en el que la experiencia musical del oyente configura parte importante del significado musical. Entonces, si la significación desde el formalismo se halla en la música misma, la teoría de las expectativas indaga en cómo la experiencia de esa música es significada por un oyente enculturado. Esto supone un cambio en el paradigma, ubicando al sujeto como el real significante de la música en una experiencia perceptual inherentemente humana.

En el estudio de la experiencia musical, y más allá de la teoría de las expectativas de Meyer, la pregunta sigue latente ¿Cómo significamos la música? La interacción con la música en el entramado sociocultural, en el que intervienen factores experienciales, cognitivos, emocionales y corporales, es quizás, el punto de partida para significarla. La experiencia vivida que tenemos con la música permite realizar análisis en dimensiones corporales, lingüísticas –estructura, texto-partitura–, performativas, emocionales, afectivas y semánticas. Es en la conjugación de estas dimensiones que hallamos significado. Un significado que se relaciona con nuestra experiencia no solo individual sino fundamentalmente social en la medida que se construye en la interacción con los otros con quienes compartimos la música.

#### LA VOZ COMO EXPRESIÓN CORPORAL

Existe una discusión en el ámbito de la práctica musical acerca del estatus de la voz como instrumento. Si consideramos que un instrumento es un objeto externo, funcional y de accionar mecánico, evidentemente la voz no podría participar de tal enunciación, y menos aún en el marco de la concepción ontológica de música antes planteada.

Por el contrario, sí podríamos considerarla como instrumento en tanto los mismos extienden nuestro cuerpo musical. Las posibilidades expresivas y performáticas que la voz permite, le garantizan un lugar en la estantería de los instrumentos musicales. Sin embargo, a diferencia de otros instrumentos, no tiene dos versiones iguales. Debemos pensar a la voz como parte de la totalidad que somos: cuerpo, experiencia, cultura, sociedad, interacción, creencias e historia. Quizás, incluso podríamos postularla como el primer instrumento musical.

El antropólogo Gregory Bateson (1998) realiza una reflexión que resulta interesante al preguntarse, ¿dónde termina un ciego? ¿será en la punta del bastón que golpea el suelo? ¿será en la mano que sostiene el bastón? O quizás ¿será en la resonancia que deja el golpe de su bastón en las paredes? Podríamos trasladar esa misma pregunta al ámbito de la voz, ¿dónde inicia y termina mi voz? ¿será en el imaginario sonoro que pretende hacerse sonido? ¿será en el instante en el que las cuerdas vocales se unen? ¿será en el impulso kinésico al intentar emitir? ¿será en el sonido viajando por el aire o en la recepción de este por parte de otro? ¿será en la identificación y significado del sonido por parte del otro? Son preguntas que invitan a repensar la voz más allá del sonido que se produce y extingue en el tiempo. A pensar en la voz como un cuerpo que se traslada informando, comunicando, expresando.

En términos de producción de sonido, hay tres condiciones que hacen posible la emergencia de la voz: (i) el sujeto, (ii) la fuente, (iii) el espacio-tiempo. Sin alguno de estos elementos, no habría producciones sonoras vocales. Entendemos que la voz surge por la relación equilibrada de aspectos anatómicos y fisiológicos, presentes en un espacio acústico –corporal y físico– que requiere de una experiencia perceptual para materializarse en un sonido signifiante. El sujeto y la fuente son comprendidos en un mismo ser, que unifica al cuerpo productor del sonido, y al cuerpo que le otorga significado a través de la percepción. Cuando estas condiciones se establecen en forma de voz cantada, ¿Cuáles son las características del sonido producido? Hablando de sus cualidades, podría decirse que el sonido tiene un timbre y color, brillante u opaco, una frecuencia y altura, aguda o grave, un ritmo y temporalidad, rápida o lenta, así como un volumen y sonoridad, fuerte o suave. El sonido emerge más allá de su forma físico-acústica como onda sonora en movimiento, para transformarse en expresiones performáticas singulares que se trasladan en una experiencia entre quien produce y quien recibe el sonido.

En la antropología, se habla de vocalidad para ampliar el fenómeno sonoro al cuerpo humano, entendiendo que las prácticas de oralidad, por ejemplo, son atravesadas por la performance fono-cor-

poral en un contexto sociocultural determinado (Zumthor, 1997). En ese sentido, en las vocalidades, en las formas de producción vocal, se hallan rasgos de nuestra materialidad como agentes performativos (Idhe, 2007) y sociales, por lo que siempre que escuchemos o imaginemos una voz, esta nos referencia a una persona concreta, independientemente de la palabra o el idioma.

Del mismo modo, estos aspectos expresivos y performáticos que participan en la significación de la producción de la voz, traen consigo cargas ideológicas, políticas, raciales, étnicas o sexuales tan fuertes, que muchas veces determinan las condiciones en las cuales adquiere identidad y significado la voz. Este hecho es denominado en la antropología como ideología de la voz. Al respecto, Amanda Weidman (2014) expresa, “Las ideologías de la voz determinan cómo y dónde ubicamos la subjetividad y la agencia; son las condiciones que otorgan a los enunciados [y expresiones sonoras] cantados o hablados su poder o limitan sus efectos potenciales” (p.45). Esto se ve reflejado explícitamente en el periodo colonial latinoamericano, donde las formas expresivas propias e identitarias, fueron despojadas en un proceso de aculturación que permaneció durante siglos por parte de los países dominantes de Centroeuropa, y que hoy, dejan huella en las ideas, concepciones y corporeidades de la voz cantada.

Otro ejemplo en el que identificamos a la voz como cuerpo e ideología vocal, es el que nos comparte la musicóloga Nina Sun Eidsheim (2008) sobre la asociación timbre-cuerpo. Ella explica que la percepción que tenemos de las voces negras está emparentada con el tipo de sonido que producen, siendo este, además de un cuerpo performado, un rótulo que racializa y marca una diferencia étnica, cuestión que se hace evidente en culturas descentralizadas. En este marco, la importancia de la voz en cuanto “Corporeización de la performance hablada y cantada” (Feld y Fox, 1994, p.26), nos permite pensar la materialidad y significación de esta en su dimensión sonora-corporal-expresiva, antes que en dimensiones acústicas, lingüísticas o formales.

#### **ANALIZANDO LA CORPOREIDAD DE LA VOZ CANTADA**

Suelen ser frecuentes los análisis y descripciones de la voz bajo la lupa de su materialidad como cuerpo anatómo-fisiológico, asumiendo que el equilibrio en el funcionamiento de sus órganos, puede ser la clave de una producción sonora “bella”, sustentable y llena de sonoridades apropiadas para el canto. No obstante, las configuraciones del cuerpo —en términos anatómo-fisiológicos— no necesariamente atienden a cuestiones de índole higiénica, saludable o de organizaciones proporcionales para un tipo de sonido a emitir, sino que se manifiestan

de acuerdo a un tiempo-espacio determinado, a diferentes formas de interacción con el otro y a significaciones que emergen pre y durante la interacción; nuestra voz, entendida como un cuerpo expresivo, se transforma constantemente dando sentido a cada momento que transcurre en la producción vocal, en la performance musical. En ese sentido, un sonido cantado, que al final de una frase se va quedando sin aire, no necesariamente habla de la dosificación del aire, de la capacidad aeróbica o de la técnica del cantante, sino que puede estar haciendo énfasis en algo que requiere de esa falta de aire, de ese suspiro último, de la necesidad de sentir un último aliento porque así se construye su poética, y no estamos hablando en términos del texto-literario, simplemente de ese sonido que es un cuerpo comunicante.

66 Un ejemplo lo podemos hallar en la carraspera y el constante escape de aire en el cante flamenco (Djoulou Ram, 2012). Puede que se asocie a patologías como el hiatus, nódulo, pólipo o disfonía vocal, etc. No obstante, el modo de producción vocal hace referencia a una forma del decir, a un contexto y una identidad en la forma de expresar. El tipo de sonido producido es a la vez, una performance intersubjetiva que se significa, no en referencia a los sentimientos del productor o del oyente, sino como experiencia subyacente de los dos. En ese camino, no es lo mismo un tango cantado por Gardel que un tango cantado por el Cigala. La construcción formal que puede identificarse como melodía, quizás sea la misma, pero las formas en las que emerge el sonido, hablan de una interpretación subjetiva, de una construcción performática y corporeizada de la música, de un modo de expresión que no puede reducirse a un análisis fisiológico, acústico o formal del lenguaje musical. Tampoco así, a una dimensión semiológica de la palabra, en la cual, el significado esté relacionado a la interpretación metafórica del texto. La performance de cada cantante, transforma los modos en los que se desarrolla la experiencia estética, así mismo, esta performance es dinámica, mutando, a lo largo del tiempo, la corporeidad del sonido vocal y sus significaciones.

Esta propuesta no implica devaluar los análisis de la voz en su dimensión fisiológica, acústica o gramatical, sino comprender que las descripciones que arrojan estos análisis, no pueden ser generalizadas a la hora de abordar el tema sobre la significación musical. En otras palabras, las dimensiones involucradas en el desarrollo de la performance musical cantada, no deben ser analizadas aisladamente para dar con la definición del significado musical, pues es la relación de estas dimensiones, las que permiten acercarnos a la comprensión de la performance y su significado. El estudio de la forma musical, de los parámetros acústicos que afectan al sonido o de las configuraciones fisiológicas que permiten la emisión vocal, no reconocen una percep-

ción y significación de la voz en su aspecto más variable y dinámico, su dimensión expresiva y corporeizada.

Para dar un ejemplo, veamos la descripción que se hace del estilo interpretativo de la fadista<sup>3</sup> Amália Rodrigues:

[...] parte casi siempre de una primera nota bien apoyada (a veces atacada por una apoyatura inferior) y de intervalos ascendentes producidos con un fuerte portamento, que conducen a una nota superior sostenida, terminada con un pequeño mordente dado por un golpe de glotis. Los intervalos descendentes son lanzados precisamente por el impulso de este mismo ornamento en la nota superior, para reposar en la nota grave siguiente, sin haber ahora portamento en el descenso. (García Pindado, 2015, p.59)

Una descripción que se enfoca en los aspectos técnicos que pueden encontrarse en la música académica y que aquí, son usados en un intento por explicar el abordaje que hace Amália Rodrigues en las melodías del fado. Como se puede observar, hay términos que hacen referencia al abordaje del sonido vocal (portamento, ornamento, mordente), a la fisiología implicada (golpe de glotis, bien apoyada) y a la construcción melódica (apoyatura, intervalos, ascendente, descendente, agudo, grave). Estos aspectos permiten identificar la corporeidad en términos muy generales, asociados a la configuración general que tiene un cantante cuando emite una serie de sonidos ascendentes. Sin embargo, no dan cuenta de aspectos importantes de la percepción y construcción de significado en la performance vocal.

En el tema Sabe-se lá (Manuel gdfgmf, 2012) interpretado por Amália Rodrigues, podemos realizar algunas aproximaciones de su cuerpo expresivo a partir de la voz. Por ejemplo, la primera palabra pronunciada –lá porque– es emitida conteniendo en –por– el sonido total de su voz, como si tensara todo su cuerpo para pronunciarla; se oye un escape de aire que produce un débil rasguído de la voz, ese que pareciera tener relación con la tensión del cuerpo mencionada. Luego abre la voz sin tensión alguna hasta la vocal –a– de la palabra –embaixo–, nuevamente tensiona brevemente, pero esta vez sin mucha fuerza, alejándose y aliviando el sonido con la apertura de su boca y un aliento que abandona el sonido fuerte y tenso del inicio de la frase, terminando en la segunda –a– de –agora– que se aleja en un sonido más nasal, como si levantara la cabeza expresando poca importancia a fin de terminar la frase.

La descripción hecha, es solo de la primera frase del tema. En ella no se tomó en consideración el significado de las palabras ni la

---

3. Nombre que recibe el o la cantante de fado, un estilo musical representativo de la cultura portuguesa.

relación de estas con la construcción melódica. Justamente, el hecho de analizar un fragmento tan corto, da cuenta del entramado de significación que hay en un sonido en el que está contenido un cuerpo expresivo, cuerpo que impacta e interactúa con el oyente y con el mismo cantante. Con ello, no queremos decir que la significación se halla en cada sonido y modo de producción vocal que surge para expresarlo, sino que la significación se encuentra en la producción, expresión y percepción general del discurso musical, en la totalidad de la música, en la conjunción de todos los elementos implicados en la performance musical cantada.

68 Otro ejemplo podríamos darlo con el tema *La gloria eres tú* del cantante y compositor cubano José Antonio Méndez. Aquí encontramos la transformación del cuerpo expresivo de manera explícita. Si escuchamos el tema grabado en la década del cincuenta (Fatpolo, 2011) y su interpretación a finales de los ochentas (José Antonio Méndez, 2020), es inevitable percibir en su sonido, un cambio corporal, tímbrico y por supuesto expresivo, que resignifica su performance y nos invita a una nueva interacción. En las dos versiones, reconocemos los giros melódicos representativos de la canción, aquellos que nos permiten desde un aspecto formal, identificar su construcción gramatical en términos musicales. Sin embargo, ese cuerpo que ahora produce tal sonido después de 30 años, es transformado en una suerte de canción nueva —pero que al mismo tiempo es la misma— que es percibida con significaciones que trascienden el texto poético, la configuración melódica, armónica o formal. La interacción intersubjetiva de una nueva corporalidad, nos envuelve trascendiendo el aspecto metafórico-textual del tema musical.

Por supuesto, también podemos encontrar análisis culturalistas en que el texto poético define el contexto y la significación de una performance vocal. Estos, ponen en consideración los usos de la palabra; nos referimos a las formas en las que determinadas culturas usan la palabra en el canto. A diferencia de la cultura occidental, estas no atienden a las relaciones sintácticas, acentuales o gramaticales en la creación de una música cantada. Inclusive, podría pensarse que sus características idiomáticas se ponen en discusión si asumimos que, nuestra percepción y significado del canto se halla en el texto poético-literario. Como expusimos en el apartado anterior, los sonidos que emergen de las propias palabras, son determinantes no por la palabra per se, sino por la corporalidad de esta, en suma, su cuerpo expresivo. Es esta corporeidad la que nos acerca intersubjetivamente a múltiples significados de la voz.

Es interesante cómo podemos interpretar en la voz cantada una cantidad de significados y símbolos que responden a las relaciones

humanas y las experiencias con el mundo. Inclusive, cómo estas creaciones artísticas pueden politizarse al punto de convertirse en material publicitario de ideas respecto a cómo observar y escuchar el entorno. Una entrevista que analizamos en un trabajo sobre la técnica en el canto, nos permitió ampliar la mirada respecto a lo que es y significa la voz cantada. La cantante de música folclórica boliviana Luzmila Carpio (Tuxame, 2015) es entrevistada por la periodista Ana María Cacopardo, en un encuentro de percepciones y significaciones del mundo completamente distintas. En la entrevista se puede observar la polisemia del término canto; cuando para occidente implica un dominio técnico, un sistema de reglas de producción sonora y una experiencia estética específica, para ella es una expresión orgánica de sí misma, una comprensión de su yo con la naturaleza. Su aprendizaje, expresa Luzmila, se vincula con la comprensión de la naturaleza, la interpretación del sonido de los pájaros y un equilibrio sonoro-corporal relacionado con su sentir. Su relación con el entorno es el insumo para la creación y producción sonora; el amor, el cuerpo, sus vínculos, la familia, la otredad, son todos aspectos que definen el cómo de su aprendizaje y enseñanza. Esto nos recuerda aquel comentario del cantautor argentino Atahualpa Yupanqui que se relaciona con Luzmila; Atahualpa enfatiza que su canto deviene de la relación con la tierra, “yo canto fiero, lo bello de mi canto lo pone la montaña” (Canal Encuentro, 2017). La significación que pudiesen tener las palabras utilizadas en su canto, no tendría sentido si se alejara de la vinculación con su entorno, eso sagrado que él y Luzmila llaman naturaleza. Sus ontologías de canto, ponen en discusión las concepciones, categorías y abordajes que tenemos al respecto.

69

#### COMENTARIOS FINALES

Tenemos la convicción de que los significados que se desprenden de la música no emergen de esta solo como un objeto artístico autónomo; sino que, es el ser humano en interacción con el entorno natural y social, llámese contexto, escenario, materialidad, mundo u otredad, quien construye conocimientos a partir de sus formas de percibir y performar. Esta performance-percepción que da forma a nuestra experiencia, nos permite relacionarnos con los objetos artísticos. En la música, en un espacio que se transforma constantemente y en un tiempo delimitado, que comprende un inicio y un final. Es en ese escenario temporo-espacial en el que transcurrimos, dando sentido a infinidad de cosas con cada inicio y final de su producción.

El hecho de pensar en todo lo humano que hay en la producción de una obra artística, nos permite plantearnos una interac-

ción triádica de base, en la que el productor-obra-oyente interactúan activamente, no como una comprensión del proceso creativo, de las realidades del artista o de los sentimientos que tuvieron lugar en la creación, sino como la finalización de la obra, esa que tiene sentido y encuentra significado únicamente en el momento en que la triada se completa. En este sentido, delimitar el objeto a fin de conocer cómo es que se construye y así encontrar un sentido universal en la interacción con este, no debiera ser el fundamento de la estética y quizás tampoco de la psicología de la música.

70 Pensar en la percepción y la performance de la voz como cuerpo expresivo, implica comprender que el fenómeno vocal tiene sentido en sí mismo y en sus formas sonoras más básicas. Es un acto en el que se crean y transfieren conocimientos que involucran el pasado, la memoria, las experiencias y la identidad (Taylor, 2016). Estos aspectos son inherentemente corporales, hacen parte de nuestro estar, percibir, convivir y experimentar el entorno y las relaciones con los otros. La performance vocal se hace presente en cada expresión sonora, interactuando con las corporeidades del otro y construyendo significado en dicha interacción. Su carácter estético, no puede prescindir de su experiencia corporeizada, de los aspectos sociales, culturales y políticos que se encuentran contenidos en sus expresiones. Así mismo, una idea estética en la cual el objeto sea significado en su contemplación, queda desplazada en una perspectiva performativa del significado subyacente en la interacción productor-obra-oyente. La música, cuya materialidad emerge en un tiempo-espacio determinado, transmuta con cada persona que la performa.■

## REFERENCIAS

- BATESON, G. (1998). *Pasos hacia una ecología de la mente*, única edición. Buenos Aires: LOHLÉ-LUMEN.
- BOHLMAN, P. V. (2001). "Ontologies of Music". En *Rethinking Music*, N. Cook, y M. Everist Ed. Oxford: OUP, 17 – 34.
- CANAL Encuentro. (23 de mayo de 2017). Los caminos de Atahualpa: Si habré cantado yo - Canal Encuentro HD [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Fp-Q9ZGnkd0>.
- COOK, N. (2003): Music as Performance. In M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton (Eds). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Nueva York y Londres: Routledge, 204 – 214.
- CROSS, I., y Tolbert, E. (2009). *Music and meaning*. The Oxford handbook of music psychology, 24-34.
- DAHLHAUS, C. (1996). *Estética de la música*, Kassel: Reichemberger.
- DJOULOU Ram. (26 de octubre de 2012) Camarón de la Isla y Paco de Lucia Como Agua [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=3KZyy8Oc1QA>.
- EIDSHEIM, N. S. (2008). "Voice as a technology of selfhood: towards an analysis of racialized timbre and vocal performance", Ph.D. thesis, philosophy department, University of California, San Diego.
- FATPOLO. (28 de abril de 2011). Jose Antonio Mendez - La Gloria Eres Tu [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=hQIAE4y6Y50>.
- FELD, S. y Fox, A. A. (1994). "Music and language". *Annual Review of Anthropology* (23), 25 – 53.
- GARCÍA Pindado, S. (2015). *La voz del fado: una propuesta de análisis del canto de Amália Rodrigues*, Tesis de grado, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- HANSLICK, E. (1854). *The beautiful in music [De lo bello en la música]*. Londres, Reino Unido: Novello and Company.
- IDHE, D. (2007). *Listening and Voice. On the phenomenology of sound*, 2.ª edición. Albania: State University of New York Press.
- JOHNSON, M. (2007). *The meaning of the body. Aesthetics of human understanding*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MÉNDEZ, J.A. – Tema. (03 de abril de 2020). La gloria eres tu (En vivo) [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=6Hx-2CjNfStE>.
- LAKOFF, G. (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: Chicago University Press.
- MANUEL gdfgmf. (04 de noviembre de 2012). Amália Rodrigues - Sabe-se Lá [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=GY1f7xnX-Xk>.

- MARCHIANO, M. y Martínez, I. C. (2020). “La politización de la música en la experiencia estética”. *Arte E Investigación*, (18), e059. <https://doi.org/10.24215/24691488e059>
- MARTINEZ, I. C. (2007). *The Cognitive reality of prolongational structures in tonal music*. Doctoral Thesis, Roehampton University.
- MARTÍNEZ, I. C. (2012). “La música como experiencia imaginativa y corporeizada: implicancias para una idea de música como un modo expresivo de conocimiento”. *A Contratiempo*, (20), 1 – 3. Descargado en <https://www.aacademica.org/martinez.isabel.cecilia/117.pdf> el 1 de Febrero de 2020.
- MARTÍNEZ, I. C. (2014). “La base corporeizada del significado musical”. En *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad*, S. Español, Ed. Buenos Aires: Paidós. 71 – 110.
- MARTÍNEZ, I. C., Español, S. A., y Pérez, D. I. (2018). “The Interactive Origin and the Aesthetic Modelling of Image-Schemas and Primary Metaphors”. *Integrative psychological & behavioral science*, 52(4), 646 – 671. doi:10.1007/s12124-018-9432-z
- MEYER, L. (2001). *Emoción y significado en la música* [traducción J. L. Turina], Madrid: Alianza Editorial.
- MORAN, N. (2014). “Social implications arise in embodied music cognition research which can counter musicological individualism” *Frontiers in Psychology*, 1 – 10.
- PLAZAOLA, J. (2007). *Introducción a la estética: historia, teoría, textos*, 4.ª edición. Bilbao: Biblioteca Deusto.
- POLO, M. (2008). *La estética de la música*, 1.ª edición. Barcelona: Editorial UOC.
- ROUSSEAU, J.J. (2008). *Ensayo sobre el origen de las lenguas* [traducción María Teresa Poyrazian], Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba y Encuentro, C. 12.
- TAYLOR, D. (2016). *Actos de transferencia. En El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- TUXAME e. (23 de diciembre de 2015). Luzmila Carpio entrevista - Historias debidas [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ojOx7xPtuMQ>
- WEIDMAN, A. (2014). “Anthropology and voice”. *Annual Review of Anthropology* (43), 37 – 51.
- ZUMTHOR, P. (1997). *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: Hucitec, EDUC.





Coro de claves y rumbas de Sancti Spíritus 1961-2012.  
Cincuenta y un años de tradición

**Aida Ilen Torres Cabrera.** Licenciada en Música por el ISA de la Universidad de las Artes de Cuba. Profesora de Música en la Dirección de Extensión Universitaria y de la licenciatura en Educación Artística de la Universidad de Sancti Spíritus José Martí, Cuba. Las líneas de investigación en las que se trabaja están relacionadas con la historia y los procesos de tradición, conformación y divulgación de las músicas populares en la ciudad de Sancti Spíritus, Cuba.

**Historial editorial**

Recepción: 27 de febrero de 2022

Revisión: 11 de marzo de 2022

Aceptación: 29 de abril de 2022

Publicación: 30 de junio de 2022

# Coro de claves y rumbas de Sancti Spíritus 1961-2012. Cincuenta y un años de tradición

*Choir of keys and rumbas of Sancti Spíritus 1961-2012. Fifty-one years of tradition*

# Coro de claves e rumbas de Sancti Spíritus 1961-2012. Cinquenta e um anos de tradição

Aida Ilen Torres Cabrera

*Universidad de Sancti Spíritus José Martí  
aidailen5@gmail.com*

## RESUMEN

El coro de claves y rumbas de Sancti Spíritus es una tradición revitalizada en 1961 con la presencia mayoritaria de músicos portadores de dicha tradición musical, producto de la política cultural cubana en relación con la preservación de las manifestaciones tradicionales cubanas. La historia del actual coro es reconstruida mediante análisis bibliográfico, hemerográfico y mediante entrevistas. La observación permitió la grabación in situ para la transcripción musical de la muestra que sirvió de soporte al análisis musical. Este último método generó la caracterización de la tradición musical en sus condiciones actuales. Esta tradición dinamizó el ingreso de nuevos integrantes, que ahora son considerados reproductores mediante la transmisión directa de sus portadores. La variación de rasgos originales y la asimilación de otros nuevos en su praxis musical proceden de la interacción entre institucionalización y tradición. El cambio de los espacios característicos de presentación de la agrupación, provocó una serie de modificaciones, aunque son mayores los elementos que se conservan. La institucionalización salvaguardó la agrupación y su patrimonio, aun cuando existieron errores atentaron en la aplicación de las políticas concernientes, y que atentaron contra la trascendencia y la calidad artística del grupo.

*Palabras clave:* Coros de clave, tradición, Sancti Spíritus

**ABSTRACT**

76

The choir of keys and rumbas of Sancti Spíritus is a tradition revitalized in 1961 with the majority presence of musicians who carry said musical tradition, a product of Cuban cultural policy in relation to the preservation of traditional Cuban manifestations. The history of the current choir is reconstructed through bibliographic and hemerographic analysis and through interviews. The observation allowed the recording in situ for the musical transcription of the sample that served as support for the musical analysis. This last method generated the characterization of the musical tradition in its current conditions. This tradition stimulated the entry of new members, who are now considered reproducers through direct transmission from their carriers. The variation of original features and the assimilation of new ones in his musical praxis come from the interaction between institutionalization and tradition. The change of the characteristic spaces of presentation of the group, caused a series of modifications, although the elements that are conserved are greater. The institutionalization safeguarded the group and its patrimony, even when there were errors that attempted to apply the policies concerned, and that undermined the transcendence and artistic quality of the group.

*Keywords:* Choir of keys, tradition, Sancti Spíritus

**RESUMO**

O coro de chaves e rumbas de Sancti Spíritus é uma tradição revitalizada em 1961 com a presença majoritária de músicos que carregam essa tradição musical, produto da política cultural cubana em relação à preservação das manifestações tradicionais cubanas. A história do coro atual é reconstruída por meio de análises bibliográficas e hemerográficas e por meio de entrevistas. A observação permitiu a gravação in loco para a transcrição musical da amostra que serviu de suporte para a análise musical. Este último método gerou a caracterização da tradição musical em suas condições atuais. Essa tradição estimulou a entrada de novos membros, que passaram a ser considerados reprodutores por transmissão direta de seus portadores. A variação de traços originais e a assimilação de novos em sua práxis musical advém da interação entre institucionalização e tradição. A mudança dos espaços de apresentação característicos do grupo, provocou uma série de modificações, ainda que os elementos que se conservam são maiores. A institucionalização resguardou o grupo e seu patrimônio, mesmo quando houve erros que tentaram aplicar as políticas em questão, e que minaram a transcendência e a qualidade artística do grupo.

*Palavras-chave:* Coro de chaves, tradição, Sancti Spíritus

## I.- INTRODUCCIÓN

El coro de clave Sancti Spíritus es el único exponente de su tipo en Cuba, como resultado de una longeva tradición coral popular que proliferó en la villa, y que además floreció en La Habana y Matanzas durante las primeras décadas del siglo XX, luego de haber desaparecido por un espacio de treinta años aproximadamente, se revitalizó partir de 1961.

Los coros de claves eran agrupaciones corales mixtas, conformadas por personas de las capas más humildes de la sociedad. Estos conjuntos vocales se hacían acompañar de instrumentos fundamentalmente de percusión y cuerdas (en el caso de Sancti Spíritus), poseían una estructura interna en su membresía para organizar el proceso creativo, musical así como administrativo.

En la villa espirituana desarrollaron tres funciones o prácticas fundamentales. La más importante de todas era el encuentro o competencia que se celebraba en Parque de La Caridad en los últimos días del mes de diciembre. También los coros se visitaban en sus barrios durante la preparación de la competencia. Las salidas en busca de algún tipo de remuneración para el sostén económico de la agrupación también figuraba como otro de los motivos para a salir a la calle.

La institucionalización de las agrupaciones folclóricas, en pos de conservar el patrimonio musical de la nación y como parte de la política cultural desplegada por la Revolución en la década del 60', contribuyó a revitalizar al coro de clave en la provincia de Sancti Spíritus. Esto fue posible debido a la reagrupación de un grupo de cantantes e instrumentistas portadores de esta tradición musical que todavía vivían en los barrios espirituanos, fundamentalmente el de Jesús María, bajo la orientación Rafael Gómez Mayea "Teofilito", quien había sido fundador y director del coro de claves de Jesús María (1914).

Según Jesús Guanche la tradición es un proceso de variación continua y, junto a pervivencias numerosas, sobrevienen aportaciones nuevas que enriquecen el panorama de la cultura popular y tradicional (Mejuto y Guanche 110). De esta noción se infieren tres procesos: variación y permanencia de rasgos originales, así como la asimilación de otros en consonancia con nuevas dinámicas socioculturales.

El presente trabajo tiene como objetivo caracterizar la tradición musical de los coros de claves en Sancti Spíritus con la revitalización de una sola agrupación gracias a la aplicación de la nueva política cultural a partir del triunfo de la Revolución Cubana.

Este estudio de caso, con enfoque etnográfico cualitativo, expone en un primer momento los antecedentes históricos del formato

coro de claves en Cuba y los rasgos que asumió esta tradición musical en Sancti Spíritus. Luego describe la incidencia de la política cultural trazada a partir de 1959, con la revitalización del coro de claves en cuanto a la selección de los integrantes. Después bosqueja la incidencia de la política cultural en los espacios de desempeño artístico del coro. Por último despliega una caracterización musicológica de la tradición en el repertorio musical del actual coro de claves de Sancti Spíritus.

Teniendo en cuenta que los coros de claves espirituanos se reorganizaron en una única agrupación, es importante acotar el concepto revitalización, que se emplea como punto de partida en este estudio, en referencia a “el fenómeno tradicional devuelto a la práctica social. Respeta la raíz tradicional de sus elementos principales, pero, sin desconocer usos y costumbres gestados en los últimos años” (Mejuto y Guanche 13).

78

Significativa en este proceso además fue la presencia de cantantes y músicos en esta agrupación que eran portadores de tradiciones, quienes, a decir de Jesús Gunache eran: “individuos cuyo condicionamiento cultural depende del proceso de formación histórico-social de que forman parte y ello les permite reflejar y transmitir los valores culturales de las generaciones que le antecedieron. Dentro de estos grupos e individuos se incluyen a los practicantes propiamente dichos y a los informantes o testimonios sobre estas tradiciones. Individualmente es el miembro de la comunidad que reconoce, transmite, transforma, crea y forma una cierta cultura interior de y para una comunidad. Un portador puede, por añadidura jugar uno o varios de los siguientes roles: practicante, creador y guardián.” (Guanche, 11-12).

En este concepto de portadores, también aparece implícito el del rol de practicante, a decir del propio Guanche son: “Los grupos e individuos que cultivan de modo permanente las tradiciones (en cuanto al arte danzario, musical, artesanal u otro) son practicantes, porque ejecutan conscientemente los requerimientos y acciones que la actividad –festiva, ceremonial o laboral- demanda, y dependen de las regulaciones que el ángulo conservador investigación es de la tradición impone” (Guanche y Suco 4)

Del mismo modo, la incorporación de nuevos integrantes en el grupo posibilitó la recepción de la tradición musical en nuevos cantores e instrumentistas, quienes la conservaron y difundieron a sus sucesores en calidad de practicantes reproductores, o sea: “Reproductores en cuanto a la tradición artística popular que reflejan, de acuerdo con su repertorio, (lo cual) no depende exclusivamente del condicionamiento cultural de ellos, sino del de los practicantes portadores, ya que se caracterizan por mostrar (re-crear) el ángulo predo-

minantemente artístico de un complejo sistema multifuncional donde lo artístico es solo un componente”. (Guanche y Suco 4).

## II.- MÉTODOS Y MATERIALES

El análisis bibliográfico y hemerográfico referentes al tema, permite reconstruir la historia del actual coro de claves. La entrevista a cantores, instrumentistas y otras personas vinculadas al grupo reveló particularidades de los procesos de transmisión oral del repertorio, y selección de miembros.

La observación del conjunto propició la grabación in situ, que a su vez generó la transcripción musical del grupo en trece obras de su repertorio activo (muestra); lo que permitió la caracterización de la tradición en sus condiciones actuales.

El análisis musical es una comparación entre, las interpretaciones musicales del grupo en su condición de portador (1962-1984), y la praxis musical de la agrupación actual. Se tomó como aspecto fundamental el comportamiento de los medios expresivos, enfocados en la variabilidad, la permanencia y la asimilación de nuevos rasgos. La guía del análisis fue perfilada por Lucía Rodríguez en su artículo “Lo que la canción esconde”.

Las obras que conforman la muestra seleccionada para esta investigación pertenecen a los dos géneros representativos del repertorio del actual coro de claves espirituario: la clave y la rumba, a la que también se le conoce por pasacalle. De un total de trece obras escogidas, siete pertenecen al género clave, mientras que seis son rumbas.

Estas obras permanecen de manera estable en la praxis musical de la agrupación durante las etapas precedentes y en la actualidad. El otro criterio que se tiene en cuenta es la variedad de estilos compositivos de los seis autores diferentes de estas obras, entre los cuales se encuentran antiguos directores de los coros espirituarios como Juan Echemendía (1864-1935, director del coro La Yaya) Rafael Gómez, Teofilito (1889-1971, director del coro de Jesús María), Miguel Compagnoni (1881-1962, director junto a Echemendía del coro del barrio de Bayamo y luego del de Santa Ana junto a Varona) y Alfredo Varona (1896-1972, director del coro de Santa Ana).

Estas obras además aparecen grabadas por la agrupación en dos discos: uno en 1972 (Disco de 45 rpm A 6385) y el otro en el año 1984 (LDS 308). Dichos fonogramas se grabaron cuando la agrupación aún conservaba a sus cantores e instrumentistas en calidad de portadores de la música de esta tradición espirituitana (Marrero 52). De ahí que estas grabaciones constituyen un referente de la praxis musi-

cal de la agrupación en la segunda etapa de estudio, el cual permitió caracterizar la dinámica de los procesos de la tradición en el coro de claves y rumbas espirituario.

Las grabaciones actuales del coro de claves se obtuvieron durante ensayos de la agrupación, así como de los archivos de las emisoras Radio Sancti Spíritus y Radio Vitral (emisora municipal de Sancti Spíritus), además de programas televisivos realizados por la agrupación en el telecentro local Centrovisión Yayabo.

De esta selección, pertenecen al género clave las siguientes obras:

1. Como brillan de Juan Echemendía (1864-1935) (A 6385)
2. Si me cantas una clave así, de Miguel Companioni (1881-1962) (A 6385)
3. El director, de Rafael Gómez (1889-1971) (LD-308)
4. Cuando La Yaya, Juan Echemendía (LD-308)
5. Inspiración divina, de Miguel Companioni (LD-308)
6. Las Acerinas, de Alfredo Varona (1896-1972) (archivo Coro de Claves n 3846)
7. Postales de Trinidad, de Arturo Alonso (1922 -2010) (LD-308)

Dentro de la muestra, pertenecen a los géneros rumba o pasacalle los siguientes:

1. Lluvia de flores (pasacalle) de los autores Juan de la Cruz Echemendía y Miguel Companioni (A 6385)
2. El Sarito (sic) (rumba) Rafael Gómez (LD-308)
3. Los Yayeros (rumba) Juan Echemendía (LD-308)
4. Yayabo se botó (rumba) Arturo Alonso (LD-308)
5. Mi coro espirituario (rumba) Hermes Rodríguez (1913- ) (LD-308)
6. Vamos al Parque, de Juan Echemendía (Archivo Coro de Claves sin número en Fonoteca de la Emisora Provincial Radio Sancti Spíritus).

### III.- ANTECEDENTES DE LOS COROS DE CLAVES EN SANCTI SPÍRITUS

Estos coros surgieron en las postrimerías del siglo XIX e inicios del siglo XX [cuando] comenzaron a difundirse los coros de guaguancó y los de clave en las ciudades de La Habana y Matanzas (Rodríguez López 51 y León 28).

El primer coro de claves que existió en Sancti Spíritus, el coro o club “La Yaya”, fue fundado por Juan de la Cruz Echemendía

(Sancti Spíritus, 1864-1935). Echemendía sostuvo una estancia en La Habana donde se relacionó con los trovadores y rumberos de aquella ciudad, e integró coros de clave y rumba habanera. A su regreso a su ciudad natal fundó el club o Sociedad La Yaya, donde se estableció el primer coro de rumba y clave espirituana (Rodríguez Valle 12).

La mayoría de las fuentes consultadas refieren al occidente del país, específicamente a La Habana y Matanzas, como los lugares donde se originaron y desarrollaron los coros de claves, sin embargo, en Sancti Spíritus estos singulares conjuntos pulularon los barrios de la ciudad luego de su asentamiento en los primeros años del siglo XX. A “La Yaya”, le siguieron: “Bayamo” (1912), “Jesús María” (1914) y “Santa Ana” (1919). Con posterioridad surgieron otros como “La Palma”, “Cádiz”, “La Unión”, que tuvieron una existencia efímera en relación con los anteriores.

En La Habana y Matanzas, estos coros se diferenciaban por el tipo-género que interpretaban, clave ó rumba. Las agrupaciones espirituanas asumieron en sus repertorios ambos géneros, con elementos propios del entorno cultural de Sancti Spíritus.

En uno de los textos más antiguos que se consultaron - Música popular cubana, 80 Composiciones Revisadas y corregidas, con un ensayo sobre la Evolución Musical en Cuba, de Emilio Grenet - se dice que estos conjuntos vocales eran “...acompañados con instrumentos rítmicos (tambores, marugas, claves, etc.)” (Grenet XXII). Otras fuentes además se refieren a que con posterioridad se incorporaron a los coros de claves instrumentos como: la guitarra, el tres, la botija y las claves.

El pianito (CIDMUC 531), la quijada (CIDMUC 16), el bongó y arpas diatónicas (León 147) figuran también como parte del acompañamiento instrumental de estos formatos, los cuales no se conservan en la actualidad en coro de claves espirituano.

De igual modo se plantea que los coros de claves acompañaban sus cantos inicialmente, solo con un instrumento de percusión llamado viola. La mayoría de estos textos sitúan su utilización en las etapas fundacionales de estas agrupaciones, o sea en el siglo XIX (CIDMUC 544) y (CIDMUC 69). Este criterio aparece también reflejado en Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba, que en otro de sus planteamientos expresa que “los coros de clave resultaron uno de los contextos en que nace la viola como su principal y, en sus comienzos, único acompañamiento, habría que estimar que estos coros se conocieron en La Habana y Matanzas en las postrimerías del siglo pasado e inicios del presente, y después se extendieron a Sancti Spíritus, Trinidad y Cienfuegos” (CIDMUC 544).

Lo cierto es que el conjunto instrumental de los coros de claves espirituanos, desde sus etapas fundacionales, estuvo conformado por la guitarra, la bandurria, la mandolina, la botijuela, el tambor de cuñas y las maracas de metal (Jiménez 2). A estos instrumentos se le sumaron con posterioridad las claves, el tres, en sustitución de la mandolina y la bandurria; y la marímbula, en sustitución de la tumbandera<sup>1</sup>, y de la botija.

La viola no se utilizó en ningún momento en tierras espirituanas, y así lo confirma Leoncia cuando expresa que "...Aquí en Sancti Spíritus no se usa. Nosotros los espirituanos no usábamos eso" (Marín entrevista personal, 1987).

82

Como se puede apreciar los coros espirituanos combinaron la sonoridad de dos grupos de instrumentos. Por una parte empleaba los instrumentos de cuerda pulsada, heredados de la influencia hispánica en nuestra música, tales como: la bandurria, la mandolina y la guitarra, a los cuales se les añadió con posterioridad el tres (Marín entrevista personal, 1987) en detrimento de los dos primeros.

Esto se debió en primer lugar, a la presencia en la ciudad de Santi Spíritus de las llamadas parrandas campesinas. En esta etapa eran formatos característicos de este tipo de música en la villa, y en su constitución organológica incluía estos instrumentos así como de primigenias agrupaciones soneras. Como consecuencia de lo anterior los músicos tocaban indistintamente en los tres tipos de agrupación por razones fundamentalmente de orden económico.

El resto del conjunto instrumental -según las fuentes consultadas- de este primer coro de claves espirituario, hacia el año 1910 lo conformaban un grupo de instrumentos de percusión, principalmente: la botijuela, el tambor de cuñas, las maracas de metal (Jiménez 2) y con posteridad se incorporaron las claves, según el testimonio de Leoncia Marín Renzolí. Aquí se evidencia la influencia africana, que en el caso de este coro no sólo llega por el flujo de músicos soneros o de las parrandas dentro de la agrupación, sino también, y de forma más directa de los cultos afrocubanos, específicamente los de origen carabalí, por la presencia de cuñas parietales, además del sistema de tensión por una cuerda (CIDMUC 19) en los tambores, que todavía hoy se utilizan en el coro de claves.

Estas agrupaciones corales generalmente, estaban integradas por hombres y mujeres que compartían determinadas funciones. Una de ellas era la clarina, una mujer de voz potente, clara y aguda que se destacaba dentro del conjunto. De igual modo poseían un decimista,

---

1. Según un testimonio de Leoncia Marín, en el libro Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba, en Sancti Spíritus se utilizó una variante de este instrumento (CIDMUC 439)

que creaba los textos de las canciones (León 146); el tonista: afinaba y daba las entradas al coro; el censor, que cuidaba la calidad de los textos y la belleza de las melodías, y el director, que por lo general era la persona de mayor experiencia (Rodríguez López 51).

En las agrupaciones espirituanas solamente se destacan -en cuanto a funciones - la de guía y de director. La guía tiene una función similar a la de la llamada clarina, que recibió un tratamiento musical diferente. El director era un músico empírico experimentado. También era el compositor de las obras que interpretaba el conjunto, así como el encargado de ensayarlas para las competiciones navideñas (Marín entrevista personal, 1987).

Vale destacar que con la instrucción musical recibida de Juan de la Cruz Echemendía, algunos de estos hombres como Rafael Gómez Mayea (Teofilito), Miguel Companioni, Alfredo Varona y Rafael y Julio Rodríguez (Jiménez 2) quienes también formaron parte de "La Yaya", después formaron sus propios coros de claves en los barrios espirituanos.

83

Estos directores de los coros de claves espirituanos, principalmente de las agrupaciones más importantes y que más tiempo perduraron en las competencias, fueron los trovadores cuya impronta fijó los caracteres de la canción tradicional espirituana, al mismo tiempo que de las claves y rumbas de sus respectivos barrios. Ellos son: Rafael Gómez Mayea (Teofilito), director del coro de Jesús María, Alfredo Varona, principal figura del coro de Bayamo y con posterioridad del de Santa Ana, agrupación que dirigió junto al también trovador Miguel Companioni.

Los coros espirituanos desarrollaron tres prácticas fundamentales. La más importante fue la competencia que celebraban en Parque de La Caridad (Parque de Maceo) en los últimos días del año. También se visitaban durante la preparación de la misma. La búsqueda de remuneración para sostén económico del grupo motivaba salidas callejeras. Sus actuaciones se mantenían gracias a contribuciones, provenientes de alcancías colocadas en las entradas de solares, así como en bares y comercios que promocionaban con sus cantos.

La gran depresión económica del 30 en Cuba, fue causa de la desaparición de los coros de clave en Sancti Spíritus, debido a la ausencia de los tributos que recibían en sus actuaciones. Como consecuencia no pagaban su cuota al ayuntamiento y desaparecían.

#### IV.- REVITALIZACIÓN DE LA TRADICIÓN. PAPEL DE LA POLÍTICA CULTURAL.

Con el triunfo de la Revolución en 1959 se instaura en Cuba el sistema socialista que trazó un nuevo tipo de política en las diferentes esferas de la sociedad cubana, donde la política cultural fue uno de los pilares fundamentales en el avance y la consolidación de esta formación socioeconómica que comenzó a regir el país.

La política cultural estableció el vínculo entre los obreros y el arte desde el propio centro de trabajo. De ahí la creación del movimiento de artistas aficionados, organizado por el Consejo Nacional de Cultura (CNC, fundado en 1961) y por las organizaciones de masa. Éste acogió además a grupos de carácter folclórico y tradicional. En la entonces región de Sancti Spíritus<sup>2</sup> se institucionalizaron grupos portadores de tradiciones en calidad de artistas aficionados tales como la danza canaria en Cabaiguán y Taguasco, las parrandas campesinas, y las tonadas trinitarias.

En este contexto la revitalización del clave espirituario obedeció a distintos criterios. Se plantea que en 1961 “se creó el Coro de Claves de Sancti Spíritus, por iniciativa del CNC” (Valdivia, sin fecha); y porque el músico Rafael Gómez “Teofilito”, reorganizó el formato del coro y fijó las características que poseía el club Joven Clave” (Muro, Soler y Damas Sin fecha).

“Teofilito” fue el fundador y director, en 1914 del coro de Jesús María, por lo que era el principal portador practicante de la música de la agrupación. Trasmitió estos cantos a las nuevas generaciones incorporadas al grupo; y estas a su vez aprendieron y guardaron en su memoria gran parte del repertorio.

Otro de los factores que de alguna forma condicionó la revitalización y el desarrollo de la tradición del coro de claves en Sancti Spíritus fue la convocatoria del Primer Festival de Música Popular Cubana, que se realizó en los últimos días del mes de agosto, en el habanero teatro Amadeo Roldán.

Según el testimonio del entonces historiador de la agrupación Juan Enrique Rodríguez Valle, esta fue la principal motivación para reunir a los cantantes de los antiguos coros que todavía vivían en los barrios espirituanos, entre ellos Juan Antonio Echemendía, hijo de Juan de la Cruz Echemendía, iniciador de los coros en Sancti Spíritus.

Para la ocasión del Primer Festival de Música Popular el coro de claves de Sancti Spíritus estuvo conformado por otros grupos de

2. Antes de la división política administrativa de 1976, Cuba estaba conformada por seis provincias, que a su vez se dividían en regiones. La región de Sancti Spíritus pertenecía entonces a la provincia de Las Villas.

personas además de su director y de los cantantes e instrumentistas portadores de esta tradición. Vecinos y conocidos de los portadores, con una selección previa por parte de Teofilito también participaron en este evento dentro de la agrupación. Asimismo se destaca la presencia de Armando (claves) y Marcelino Sobrino (tres), los Hermanos Sobrino, principales figuras de la Parranda del mismo nombre, que en los primeros años de la década de los sesenta conformaba junto al coro de claves una sola unidad artística.<sup>3</sup>

En la selección de los miembros del coro durante la década del 60, en las posteriores- coincidieron tanto los criterios del director y los músicos, como las regulaciones de las nacientes instituciones culturales. Un aspecto importante en este sentido fue la presencia del aspirante en los coros de clave antes de 1959 debido a su condición de portadores de esta tradición. Aptitudes como la afinación y la potencia de la voz también fueron criterios de ingreso. Asimismo las relaciones entre amigos, vecinos y conocidos, del propio barrio de Jesús María, o que tocaran/cantaran en otras agrupaciones musicales de la ciudad condicionaron también la entrada al coro.

Rafael Gómez Mayea fue el director del coro de claves de Sancti Spíritus hasta su fallecimiento, acaecido el 7 de abril de 1971. Su lugar fue ocupado durante unos meses por el también trovador y director del coro de Santa Ana, Alfredo Varona<sup>4</sup>, quien falleció poco después el 2 de noviembre de 1972, según Armando Legón Toledo, en su artículo “Réquiem por Varona”.

Durante el período comprendido entre 1962 y 1972 el repertorio del coro de claves constaba de ciento cuatro obras aproximadamente<sup>5</sup>, tanto de los autores de los antiguos coros, así como de los compositores contemporáneos de cada momento histórico, como los casos de Hermes Rodríguez y Arturo Alonso. Tal extensión del repertorio de la agrupación se debía fundamentalmente, a la impronta dentro del coro de Teofilito y Alfredo Varona. Ambos directores y autores permanecieron en la agrupación en calidad de directores hasta el momento de su fallecimiento.

La presencia de estas dos figuras fue de gran importancia, porque con el apoyo de los otros portadores que integraron el coro, depositaron en las nuevas generaciones toda la música de los coros de

3. Según el testimonio de Juan Enrique Rodríguez Valle, el coro de claves y la Parranda de Los Hermanos sobrino conformaban una sola unidad artística, o institución cultural. Era una forma de organizar a los artistas en aquel entonces, bajo las luces de las primeras políticas culturales de la Revolución.

4. Armando Legón Toledo: “Varona: artista del pueblo”, periódico *Escambray*, 13 de febrero, Sancti Spíritus, 1987 y en periódico *Vanguardia* de ese año.

5. Fondo factográfico número 1045 del Museo Nacional de la música.

claves que ellos guardaban en sus memorias. De ahí la existencia de un repertorio de tal extensión.

La presencia del “historiador” fue un elemento nuevo, establecido por la política cultural para las agrupaciones folclóricas. Era el encargado de guardar los datos históricos del grupo. Se desempeñaba como moderador en las presentaciones. Ejerció además como promotor del grupo en los medios de comunicación. Funcionó entonces como gestor cultural de estos grupos. Juan Enrique Rodríguez Valle y Armando Legón Toledo fueron los primeros historiadores de los coros de claves espirituanos.

86

Luego del fallecimiento de Teofilito, en la década del 70, Armando Zamora fue designado director<sup>6</sup>. Este rol se asumió de manera institucional, obviando la significación histórica de tal condición entre los músicos del coro, así como la presencia de músicos portadores. La jubilación y el fallecimiento de los miembros más longevos trajeron consigo la inclusión de personas ajenas a la tradición, lo que generó contradicciones dentro del grupo, pues los nuevos músicos procedían de agrupaciones diferentes de los coros de claves.

En el año 1972, el coro de claves quedó registrado en su primer fonograma, un disco de 45 rpm perteneciente al sello Areíto. La grabación fue realizada en la actual Sala de Arte de la Biblioteca Provincial Rubén Martínez Villena por un equipo dirigido por la doctora María Teresa Linares (Marrero 34). Según las notas discográficas, el coro, -organizado por la entonces Delegación del Consejo Nacional de Cultura, con integrantes de antiguos coros-, se amplió con portadores de esta tradición, que ya no formaban parte de la agrupación: Leoncia Marín y Alberto López.

El fonograma recogió la música de esta agrupación, en una grabación con fines científicos patrimoniales, y comerciales. Asimismo, la placa constituye el único referente musical del coro de claves en esa década.

En el año 1984 se grabó su segundo disco, el LDS 308, realizado en los estudios Siboney, pertenecientes a la EGREM, en Santiago de Cuba. El repertorio -de mayor extensión que el del disco anterior- incluyó un total de once obras. Se registraron obras de distintas etapas de la tradición musical de los coros de claves espirituanos. Esta grabación fue la última que se realizara de las voces y la música de los portadores que conformaban la agrupación entonces, por lo que constituye el referente más completo, desde los puntos de vista genérico, estilístico e histórico.

---

6. Zamora fue colocado con anterioridad para asimilar las particularidades de la música en función de la salvaguarda de esa tradición (Zamora, Entrevista personal 2013).

Los años noventa fueron críticos para el coro como consecuencia de la jubilación y el fallecimiento de los últimos portadores vivos de la tradición, así como de los músicos reproductores que se incorporaron. Debido a su ausencia -aun cuando el grupo se mantuvo en los escenarios- sufrió un desgaste en su calidad interpretativa, lo que acarreó la devaluación por parte de una comisión nacional perteneciente al Instituto Cubano de la Música.

Ante tal situación no se realizó un trabajo multidisciplinario para la salvaguarda de las características del coro de claves por parte de las instituciones competentes en el asunto. La información y los músicos portadores-reproductores, permanecieron en los barrios de Jesús María, Bayamo y Santa Ana, lugares donde perdura esta tradición en la memoria colectiva de sus residentes.

En ese entonces la selección de los músicos se realizó mediante audición convocada para formar parte de la agrupación” (Rodríguez, entrevista personal 2013). En la nueva membresía del clave espirituario coincidieron entonces dos tipos de músicos: los llamados empíricos y aquellos con formación musical académica, que integraban otras agrupaciones. Los músicos empíricos, no obstante, fueron superiores en número a los académicos. Algunos de ellos tenían además una vasta experiencia en la música popular, o sea, que su formación como músicos es de carácter dual.

En el 2014 se grabó un producto discográfico y audiovisual por el sello Colibrí. Allí se recogieron las voces del actual conjunto. El material además incluyó grabaciones de los archivos radiales, así como un documental sobre la historia del conjunto. Este producto fue materializado por especialistas del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana e investigadores locales. Las grabaciones se realizaron en los estudios “Eusebio Delfín” de la EGREM en Cienfuegos.

87

## V.- ESPACIOS DE DESEMPEÑO ARTÍSTICO

Los espacios en los cuales se presentó el coro de claves después de 1959 constituyen un reflejo de la política cultural trazada por la revolución, que entre sus objetivos -plasmados en el Informe de la Constitución del Consejo Nacional de Cultura en Sancti Spíritus- figuraban en aquel entonces “[...] una labor educativa paciente que propicie cada vez en mayor grado el contacto íntimo de nuestros creadores con nuestro pueblo, su convivencia directa con los hombres del campo, y los obreros de las fábricas.” (Anónimo, 1964: 12).

El principio masivo estableció -durante la década del sesenta y las etapas subsiguientes- las actuaciones artísticas no sólo en lugares destinados tradicionalmente al consumo de la obra de arte (teatros,

galerías y otros espacios), sino en todos aquellos lugares en los cuales se desenvolvían las personas en su vida cotidiana, o sea: escuelas, centros laborales, hospitales, etcétera.

De ahí que el coro de claves espirituario abandonara las calles para presentarse en los espacios mencionados con anterioridad. No obstante hubo un intento de devolver al coro a su espacio original en el año 1964 con la recreación de las salidas de dos coros, así como un encuentro entre estos. Para la ocasión se formó un coro representando al barrio de Santa Ana dirigido por Héctor Pentón, que cantaría junto a la agrupación que dirigía Rafael Gómez (el coro revitalizado en el 61) que siempre se identificó con Jesús María.

88

Durante la década del setenta, la agrupación se presentó en disímiles espacios de la provincia, no obstante, existió un grupo de sitios fijos de sus actuaciones en la ciudad de Sancti Spíritus: la Plaza Mayor, el Museo de Historia, la Casa de la Trova y la calle Llano, locaciones representativas de la ciudad, donde también se presentaban los tríos Pensamiento y Miraflores, así como la Parranda Típica Espirituana. La calle Llano (Imagen 3), fue el escenario más parecido al de los antiguos claves espirituarios, sin embargo, era el menos frecuente.

La Feria Nacional de Arte Popular, creada en 1980, fue otro espacio habitual del coro. La feria devino espacio idóneo para la agrupación, dado que allí se muestra lo más autóctono de la cultura popular tradicional cubana. El coro de claves además se presentó en la televisión local y nacional, así como en galas y otros espectáculos. Asimismo, participó en eventos nacionales como los Encuentros Nacionales de la Trova.

El otorgamiento de los premios Nacional de Cultura Comunitaria y Memoria Viva (recibidos en el año 2004) son indicadores de que la relación entre los músicos portadores y los reproductores fructificó. Esta interacción que tipifica este tipo de agrupaciones, fue importante en tanto “los practicantes portadores fueron una fuente de primer orden para el desarrollo de los practicantes reproductores, pues además de ejecutores, se convirtieron en transmisores empíricos de la tradición e informantes directos de los nuevos ejecutores.” (Guanche y Suco, 1986)

Rosa L. Rodríguez, entonces directora del conjunto, principal “guardiana y reproductora” de su música en el año 2009, con apoyo de las instituciones gubernamentales pertinentes revitalizó los encuentros de coros en parque de La Caridad. Esta nueva versión del encuentro partió de un proyecto creado y organizado por ella.

El actual performance navideño no es competitivo, pero mantiene el tradicional pasacalle con los coros participantes, los cuales arroyan cantando la rumba Vamos al Parque hasta instalarse en el

susodicho parque. En la actualidad figura como signo de permanencia de esta tradición espirituaana.

## VI- REPERTORIO Y RESULTANTES MUSICALES DE LA TRADICIÓN

El repertorio activo del coro de claves espirituaano cuenta con ciento cuatro números (Legón sin fecha), pertenecientes en su mayoría a los antiguos coros de claves espirituaanos de principios del siglo XX.

El llamado repertorio activo de la agrupación está conformado por treinta y ocho números. Esta es una de las consecuencias de la ausencia de los portadores dentro del coro de claves, así como del manejo de estas personas por parte del Centro Provincial de la Música espirituaano, si se tiene en cuenta que “el papel de la política cultural, mediante su identificación, declaración (jerarquización) y protección, es el de revitalizar esas manifestaciones culturales a partir de sus propios portadores, que deben funcionar como transmisores” (Guanche y Suco 7).

89

El repertorio se transmitió de forma oral, aunque directores y cantantes emplearon libretas donde conservaron los títulos, autores y tonalidades de las obras. Al repertorio existente se incorporaron otros números del propio Teofilito, así como de Alfredo Varona, inspirados en la nueva realidad de Cuba después de 1959, entre ellos: “Rumba de los C.D.R”<sup>7</sup>, “Homenaje a los cañeros”, de Varona. De Teofilito se incluyeron “Cuatro Siglos y medio” y “La camisa azul”, -inspirada en las milicias que participaban en la limpia de bandidos en el Escambray-.

Durante la década del sesenta Rafael Gómez Mayea –fundador y director del coro de Jesús María– reunió a los sobrevivientes de este, y de otros coros de clave espirituaanos, y reorganizó una única agrupación de claves. Teofilito con el apoyo del resto de los portadores de la agrupación, montó en los ensayos, las claves, rumbas y pasacalles de estas agrupaciones. Esto posibilitó que la agrupación contara con un vasto caudal de números musicales para cantar, que se trabajaron mediante la rotación de obras dentro del repertorio mensual que seleccionaba el coro para sus presentaciones.

Como resultado se cantaban y montaban alrededor de entre diez y veinte cada mes, a este grupo de números se le llamaba repertorio activo, mientras que el resto del grueso de obras pasaba al llamado repertorio pasivo. El aprendizaje de las obras, en los ensayos de esta etapa, se hacía de forma oral, dada la condición de músicos empíricos de los integrantes del coro de claves.

7. C.D.R son las siglas de Comité de Defensa de la Revolución, organización de masas creada en Cuba para organizar a las personas en sus barrios de residencia, cada cuadra es un comité.

## VII.- TRADICIÓN MUSICAL: PERMANENCIA, VARIACIÓN Y ASIMILACIÓN DE NUEVOS RASGOS MUSICALES

El análisis musical se realizó con el empleo del criterio de variabilidad y permanencia de los medios expresivos en la canción (como género) de la musicóloga Lucía Rodríguez Esplugas en su artículo “Lo que la canción esconde”. Tal paradigma se aplica a este trabajo por su coincidencia con los procesos básicos del proceso de la tradición, o sea la variación o permanencia de rasgos esenciales del objeto. Este artículo plantea que, dada la condición de género vocal instrumental del género, se “mantienen la agógica, la dinámica y el registro dentro de un rango de variabilidad relativamente controlado, mientras que el modo, y el metrorritmo funcionan como los medios expresivos de mayor posibilidad de cambios y sus resultantes combinatorias, a través de la factura” (Rodríguez Esplugas 67).

90

En cuanto al comportamiento de la textura y la factura en este sentido, señala que, en caso del primero, sus posibilidades de variación están directamente relacionadas con la “selección de los medios sonoros e interpretativos que condicionan un desdoblamiento de sus posibilidades expresivas” (Íbidem)

La factura por su parte es el medio expresivo de mayor movilidad debido a su relación directamente proporcional con el modo y el metrorritmo, que son los medios expresivos donde más se manifiestan las variaciones dentro de la canción, así como con la textura, que es la que determina la organización del pensamiento musical que rige a cada obra en particular.

El conjunto instrumental fue caracterizado a partir de las funciones de los instrumentos dentro del conjunto, de acuerdo a su clasificación dentro de la tendencia melódica-rítmica-armónica (CID-MUC 557).

Para obtener los resultantes musicales del fenómeno de la tradición se realizó una comparación entre, las interpretaciones musicales realizadas por el grupo en su condición de portador, y la praxis musical de la agrupación en la actualidad. La caracterización de la agrupación actual efectuó señalando aquellos aspectos en los cuales se manifiestan los procesos de variación y permanencia propios de la tradición.

El clave espirituario es un formato vocal instrumental conformado por un coro femenino a dos voces: primo (la voz aguda) y segundo (la voz grave), tanto en las partes corales como en la guía. Se acompaña por un conjunto instrumental de son integrado por claves, maracas, bongó con tipología de cuñas, marímbula, dos guitarras y un tres.

El principal cambio que experimentó el formato es la ausencia de voces masculinas, las cuales engrosaban cualquier línea melódica del conjunto vocal. El actual coro realiza el canto en el registro medio con una tendencia a la elevación de las tonalidades; debido a que la agrupación asimiló técnica vocal propia del canto coral profesional producto de la incorporación de músicos con formación académica.

Como rasgos de permanencia en este conjunto revitalizado se encuentran: los géneros representativos repertorio del coro, o sea, clave y rumba espirituanas, así como los textos de los mismos -aun cuando son aspectos de los más susceptibles a la variación, y la mayor parte de las características melódicas, armónicas y rítmicas. La estabilidad morfológica de las partes vocales (guía y coro) características de los géneros, así como la introducción instrumental también figuran como tal. El conjunto instrumental mantiene sus funciones, aunque se acentuó la función de bajo, comportamiento asimilado de tríos y agrupaciones de música popular profesional, producto de la presencia de músicos provenientes de estas agrupaciones.

91

La clave espirituana es un género vocal instrumental, en función del lucimiento vocal, estético y musical de las agrupaciones en la competencia navideña. Consta de una introducción instrumental y dos partes vocales-instrumentales: una coral y la otra de carácter solista, llamadas coro y guía respectivamente.

Los cambios musicales generados en la clave espirituana se centran en los planos tímbricos, melódicos y de factura. En lo armónico se aprecia un enriquecimiento en el uso de distintos acordes, así como tendencia a subir los tonos por la presencia de voces exclusivamente femeninas dentro de la actual agrupación.

En la clave permanecen aspectos armónicos, estructurales y tímbricos. Asimismo, se conservan las características tradicionales de la introducción instrumental. Del mismo modo se mantienen los patrones los instrumentos de percusión, así como las funciones del tres. Desde la revitalización, se canta en espacios asignados a la agrupación por la política cultural cubana, principal modificación del género, que antes de 1959 era el canto por excelencia de las disputas navideñas.

La rumba espirituana es un género vocal instrumental perteneciente a las manifestaciones soneras cubanas. Este género presenta elementos morfológicos, rítmicos, y tímbricos que caracterizan al son, la rumba y las congas habaneras, rasgos permanentes en la interpretación del coro de claves espirituano. Los cambios musicales son similares a los de las claves, aunque en menor cuantía.

Las rumbas presentan las mismas partes que la claves con iguales principios en su tratamiento, aunque poseen un desarrollo

musical y morfológico diferente. En los pasacalles ambas partes, coro y guía, alternan entre sí; principio de los llamados sonos primigenios cubanos, sin improvisación o variación del texto, salvo en El Sarito, de Rafael Gómez.

Con la revitalización del coro en 1961 la rumba perdió las funciones sociales originarias del género, debido al cambio de espacio que generó la política cultural. La aceleración del tempo en las ejecuciones actuales es la modificación más significativa. La velocidad con la cual se cantaban tradicionalmente era más lenta, por la presencia de las voces de los músicos portadores, quienes alguna vez habían arrollado con estos pasacalles.

## CONCLUSIONES

92

La revitalización del coro de claves espirituario es el resultado de la política cultural cubana y de la presencia de numerosos cantantes e instrumentistas portadores de la tradición, -residentes en los barrios espirituanos-. Estos últimos interactuaron con los nuevos gestores y músicos que se vincularon a la agrupación producto de la institucionalización. De esa interacción se materializó el actual conjunto.

El coro de clave actual es una agrupación profesional reproductora, cuyo desempeño artístico muestra elementos tradicionales relacionados con la ejecución musical del repertorio característico de los claves espirituanos. El vínculo entre los músicos resguardó la información referente a la interpretación musical del repertorio.

La variación de rasgos originales y la asimilación de otros se deben a la interacción entre institucionalización y tradición. Los nuevos espacios, resultado de programación y dirección artísticas generaron modificaciones tímbricas y técnico musicales. La permanencia de lo genérico y lo organológico fundamentalmente, respetando los rasgos morfológicos originales también figuran como tal.

El coro de claves y rumbas espirituario es una agrupación reconocida por su singularidad y por calidad interpretativa. La salvaguarda de su tradición es un mérito triple: de la agrupación, de la política cultural -en ocasiones aplicada con errores que atentaron contra la trascendencia y la calidad artística del grupo- y del pueblo espirituario que se identifica con él. ■

## REFERENCIAS

- CIDMUC. Informe sobre la constitución del Regional de Cultura de Sancti Spiritus 16 de agosto de 1964, Fondo de Donativo y Remisiones. Expediente # 122. Legajo # 4. Sancti Spiritus, Cuba: Archivo Provincial de Historia. 16 de agosto de 1964. Impreso.
- CIDMUC. Informe: Trabajo de campo. Provincias Villa Clara y Sancti Spiritus. Trabajo Mecanografiado. La Habana, Cuba: Universidad de las Artes. 1986. Documento Mimeografiado.
- CIDMUC. *Instrumentos de la música folclórica y popular de Cuba. Atlas*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1997. Páginas 16, 19, 69, 531, 544. impreso.
- GRENET, Emilio. Música popular cubana, 80 Composiciones Revisadas y corregidas, con un ensayo sobre la Evolución Musical en Cuba. La Habana: Carasa & Co. 1939. Páginas XXII-XLVIII. Impreso.
- GUANCHE, Jesús e Idalberto Suco. "El arte popular y tradicional". *Revista Revolución y Cultura*. vol.5 no.5 .1986. Impreso. Páginas 2-9.
- JIMÉNEZ, María Antonia. "120 Aniversario del natalicio de Juan Echemendía. Mentor espiritual de nuestra música", pagina 2, Escambray, Noviembre 24 de 1984.
- LEÓN, Argeliers. *Del canto y el tiempo*. La Habana: Pueblo y Educación, 1974. Páginas 28, 146,148. Impreso.
- LEGÓN, A. Biografía del coro de claves. Documento Mimeografiado. Fondo factográfico no 1045. La Habana, Cuba: Museo Nacional de la música. (Sin fecha).
- MARÍN, Leoncia. Entrevista realizada por Victoria Eli y Analessé Brizuela, 1986
- MARRERO Pérez de Urría, Gaspar. Presencia espirituana en la fonografía musical cubana volumen I. Sancti Spiritus: Luminaria, 2012 .Páginas. 34-52 .Impreso
- MEJUTO, Margarita y Jesús Guanche. La cultura popular tradicional en Cuba. *Conceptos y términos básicos* (Compilación). La Habana: Adagio, 2007. Pág 110-111. Impreso.
- MURO, S., Soler, C. y Damas V. Historia del tradicional coro de claves de Sancti Spiritus, único en el país. Documento Mimeografiado. Fondo # 618. Fondos del Movimiento de Activistas por la Historia. Expediente # 334. Legajo # 8. Sancti Spiritus, Cuba: Archivo Provincial de Historia. (Sin fecha).
- RODRÍGUEZ Bello, Rosa Lidia. Entrevista personal 2013.
- RODRÍGUEZ Esplugas, Lucía. "Lo que la canción esconde". Revista Clave, año 2011 números 1-2-3. impreso. Páginas 60-69.
- RODRÍGUEZ López, Marina. Coros de clave. Cuba. Diccionario de la música española e Hispanoamericana, v. IV. SGAE, 1999. Página 51, impreso.

- RODRÍGUEZ Valle, Juan Enrique. “Estudio musical referente a la interrelación de los pueblos Lagos de Moreno y Sancti Spíritus”. *Pedagogía y Sociedad*. Julio-octubre 2019. Web. Consultado el 25 de feb 2022. Disponible en <<http://revistas.uniss.edu.cu/index.php/pedagogia-y-sociedad/article/view/92> >
- VALDIVIA García, A.L. Apuntes para un estudio crítico sobre el surgimiento de los coros de clave en Sancti Spíritus. Documento Mimeografiado. Fondo # 618. Fondos Raros y Valiosos. Sancti Spíritus, Cuba: Biblioteca Provincial “Rubén Martínez Villena”. (Sin fecha).
- ZAMORA Naranjo, Armando. Entrevista personal, 2013.





Personajes animales de cuentos originarios en México:  
Conejo y Serpiente como arquetipos culturales

**Claudia López Serrano.** Maestra en Literatura Mexicana y Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM, distinguida con Mención Honorífica (2018). Ha publicado en áreas de Literatura tradicional y de Literatura Infantil y Juvenil. Doctorante en Filosofía con acentuación en Estudios de la Cultura en la UANL. En su Tesis doctoral “Retórica del personaje en el cuento indígena” identifica, en la diversidad de personajes de Literatura indígena, los principales arquetipos jungianos, así como la trascendencia que la cosmovisión originaria tiene en el sincretismo cultural. Con base en ese trabajo de investigación se desarrolla el presente artículo. Autora de “Interculturalidad: una puerta para el escritor indígena. Los hombres que dispersó la danza o los cuentos populares mexicanos” en *Anuario Humanitas* 45 (2018): 97-117 y “Del inconsciente colectivo al descubrimiento de las emociones en los cuentos populares indígenas de la Literatura Infantil mexicana en *Revista de expresión y comunicación emocional* 3 (2019): 52-63.

**Manuel Santiago Herrera Martínez.** Maestro en Letras españolas y Doctor en Filosofía con acentuación en estudios de la Cultura. Imparte clases tanto a nivel licenciatura como en Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL. Ha presentado ponencias en Congresos nacionales e Internacionales con temáticas alusivas a la comunicación escrita, didáctica de la Literatura y la Literatura judía en México. Entre sus publicaciones se encuentran: “Género y gastronomía en Caldo Violento de Julio Cohen” en *Representaciones de lo femenino en la literatura y discurso de los memes* (2020): 93-113 y *Lengua, lenguaje, cultura e interculturalidad: Propuestas y experiencias* (2020). e-book. ISBN: 978-607-27-1368-0.

**Historial editorial**

Recepción: 26 de febrero de 2022

Revisión: 13 de marzo de 2022

Aceptación: 24 de abril de 2022

Publicación: 30 de junio de 2022

# Personajes animales de cuentos originarios en México: Conejo y Serpiente como arquetipos culturales

*Animal characters from indigenous tale in Mexico: Rabbit and the Snake as cultural archetypes*

## Personagens animais de histórias originárias do México: Coelho e Serpente como arquétipos culturais

Claudia López Serrano/Manuel Santiago Herrera Martínez

*Universidad Autónoma de Nuevo León*

*claudia.lopezsrn@uanl.edu.mx/manuel.herreramr@uanl.edu.mx*

### RESUMEN

El artículo estudia a Conejo y Serpiente como dos personajes centrales en el cuento indígena y plantea que los protoanimales míticos perviven en la literatura mexicana debido a su complejidad simbólica y a su capacidad adaptativa dentro del sincretismo cultural. En las narraciones de origen zapoteco, mixe, mixteco, maya y rarámuri se analizarán al conejo y la serpiente como manifestaciones arquetípicas del alma y de la sombra como opuestos complementarios (López Austin) y el estudio de la forma en que se adhieren continuamente nuevos significados en el imaginario colectivo para funcionar como formas de resistencia cultural (De Certeau). Así pues, se muestra la forma en que los arquetipos de estos personajes conservan su carga simbólica al adaptarse a la voz del otro.

*Palabras clave:* Conejo, serpiente, arquetipos, bestiario, personaje, cuento indígena

**ABSTRACT**

This paper studies Rabbit and Snake as two central characters in the indigenous tale and argues that the mythical proto animals survive in Mexican literature due to their symbolic complexity and their adaptive capacity within cultural syncretism. In narratives of Zapotec, Mixe, Mixtec, Maya and Rarámuri origin, the rabbit and the snake will be analyzed as archetypal manifestations of the soul and the shadow according to the mythological or archetypal approach of Jung. What's more, the representation of these as complementary opposites (López Austin) and the study of the way in which new meanings continually adhere to the collective imagination to function as forms of cultural resistance (De Certeau). Thus, it is shown the way in which the archetypes of these characters preserve their symbolic load by adapting to the voice of the other.

98

*Keywords:* Rabbit, snake, archetypes, bestiary, character, indigenous tale

**RESUMO**

O artigo estuda Coelho e Serpente como dois personagens centrais do conto indígena e argumenta que os protoanimais míticos sobrevivem na literatura mexicana por sua complexidade simbólica e sua capacidade adaptativa dentro do sincretismo cultural. Em narrações de origem zapoteca, mixe, mixteco, maia e rarámuri, o coelho e a cobra serão analisados como manifestações arquetípicas da alma e a sombra como opostos complementares (López Austin) e o estudo do modo como novos significados são continuamente aderiram ao imaginário coletivo para funcionar como formas de resistência cultural (De Certeau). Assim, mostra-se a maneira como os arquétipos desses personagens mantêm sua carga simbólica ao se adaptarem à voz do outro.

*Palavras-chave:* Coelho, cobra, arquétipos, bestiário, personagem, conto indígena

## INTRODUCCIÓN

El imaginario colectivo de diversas tradiciones está lleno de personajes que conviven en su propio universo mitológico: héroes, dioses y animales se fusionan entre sí, viajan, se transforman o desaparecen, según la voz que los enuncie o las páginas del libro que habiten. En México la narrativa de las culturas originarias está llena de fascinantes historias donde se contraponen la cosmogonía indígena con las manifestaciones literarias y religiosas llegadas de otras partes del mundo.

En este contexto, donde el sincretismo se volvió un fundamento clave, el cristianismo fungió como enlace entre diversas mitologías porque buscó ilustrar su pensamiento mediante el uso de símbolos. Muchos de ellos se manifestaron a través del imaginario animalístico descrito en los bestiarios<sup>1</sup> donde se identifica a la naturaleza con la divinidad.

Así pues, en la variada manifestación de personajes en el cuento indígena, los animales son recurrentes. En la resignificación que se llevó a cabo con la llegada de nuevas perspectivas, las narrativas originarias ajustaron formas diferentes de entender el mundo, en parte para resguardar a sus propios personajes y en la adopción de dioses, criaturas y seres dentro de su propia cosmovisión:

La actitud de los receptores fue extremadamente heterogénea, fluctuante no sólo entre el rechazo y la aceptación plena, sino entre la abierta convicción y la conversión fingida en todas las gradaciones posibles ... [para] obtener edificios mentales más o menos coherentes, adecuados a la actualidad de su condición (A. López 2015 215-216).

Conforme a lo anterior se deduce que los símbolos permanecen por tres razones: 1) la relación con el inconsciente colectivo que los crea, 2) la capacidad de adaptarse a los nuevos significados, como un camuflaje donde el mismo personaje permanece escondido y 3) el símbolo se relaciona con las nuevas necesidades culturales y sociales.

En estos aspectos radica la presencia de los arquetipos como representaciones inconscientes que evidencian la cosmovisión originaria y la dinámica que juegan, en este caso, los personajes animales en la narración. El presente artículo aborda dos ejemplos en el cuento indígena: la serpiente y el conejo, cuyos símbolos originarios asimilan los significados de tradición externa o fungen como resistencia cultural.

---

1. Los bestiarios medievales definían características buenas o malas de los animales en relación con el ser humano y con Dios.

## EL BESTIARIO MÍTICO Y LA INDETERMINACIÓN ENTRE LO BUENO Y LO MALO

En la tradición mítica mesoamericana la forma de representar a los personajes tuvo tendencia hacia las formas conceptuales<sup>2</sup>, como seres que engloban toda una serie de cualidades y que se les representa como criaturas con cuerpos fantásticos o teratomorfos<sup>3</sup>:

Si alguna voz es predominante en los mitos es la de los animales o proto animales divinos, como quiera designárseles, voz que llena los relatos, paradójicamente, de sociabilidad humana [...] y como los dioses son un reflejo entre la fisiología, el intelecto y la sociabilidad de los hombres, son como hombres (A. López, 2020 149).

Es decir, hay un paralelismo entre las características de la divinidad y de los hombres, que está estrechamente ligado a la naturaleza y, por ende, a las características más paradigmáticas de los animales: fuerza, astucia, arrogancia, crueldad, belleza o bondad; todo ello desde el enfoque cultural que los define. Esta condición no es particular de las mitologías en Mesoamérica o Aridoamérica, otras como la hindú o la del Egipto antiguo también recurren a la representación de las divinidades con figuraciones de animales. Así, vemos en la configuración de Hanuman, al mono que adquiere una de las formas del dios Shiva; o en Ra, a un halcón que marca los ciclos de la vida y la muerte en la salida y puesta del sol, sólo por mencionar un par de ejemplos.

Desde el punto de vista de la cultura occidental, la animalización es una de las formas en que se manifiesta la metáfora: figura literaria que, en este caso, recurre a cualidades y defectos<sup>4</sup> del reino animal para enunciar seres o personajes que llevan a cabo ciertas acciones para contar una historia. Morgado plantea que “los animales siempre han tenido cabida en estudios arqueológicos, literarios y artísticos, y los bestiarios medievales han constituido, tradicionalmente, un campo privilegiado para ello” (68), por la necesidad de categorizar y describir las funciones de los animales en el imaginario colectivo.

2. A diferencia del cristianismo, donde prevalecen las figuras realistas y se agregan emblemas fáciles de interpretar, como la aureola; las divinidades mesoamericanas tienden a representar una serie de conceptos que refieren cualidades, poderes o situaciones (A. López 2020 24).

3. Los seres teratomorfos son aquellos que están compuestos por órganos de dimensiones anómalas o bien, con partes de diferentes criaturas, lo que resulta en cuerpos fantásticos o monstruosos (A. López 2020 25).

4. Umberto Eco explica la modernidad como el momento histórico donde los rasgos grotescos o malvados se relacionaron con el enemigo religioso o nacional (190). Walter Mignolo, por su parte, critica el vínculo que se hizo entre los grupos indígenas de América con seres salvajes e irracionales, por su ignorancia de la nueva fe, mientras que aspectos como la obediencia y templanza se relacionaron más con la humanidad de los europeos (22).

Los bestiarios resaltan virtudes y defectos humanos de forma alegórica y, ya sea que se trate de animales reales o fantásticos, forman parte de diversas tradiciones a lo largo de la historia. Por ello, guardan gran parte de la riqueza simbólica de los pueblos, pues contienen ciertos arquetipos universales y categorías que engloban a los animales con un significado particular y que se comparte en diversas tradiciones, no sólo occidentales.

Las características de cada lugar crean perspectivas propias. Cuando los europeos llegaron a tierras indígenas, aseguraban que muchos animales eran fantásticos, es decir, se les atribuyó un nuevo símbolo según las manifestaciones culturales de la época y los conocimientos sobre el lugar de origen:

El compendio que se establece ya como un bestiario en la Edad Media nos remite más al concepto de que el animal es lo impenetrable y extraño, excelente razón para que el hombre proyecte en él sus angustias y terrores. De esta manera en la escatológica tradición europea de los bestiarios los rasgos humanos se bestializaron, en tanto que, siglos después, en la tradición latinoamericana, las bestias se describen poéticamente [...] el descubrimiento del Nuevo Mundo pasó a representar la confirmación de la existencia de lo maravilloso de que hablaban viejas leyendas medievales (Carmona 11-12).

En la tradición indígena el bestiario mítico resulta fascinante por los símbolos originarios que permanecen y por la confluencia de significados. Un ejemplo es el de la cosmogonía maya, donde los animales fungen entre el abismo de la bestialidad y lo divino: aquellos que tuvieran entendimiento y lo mostraran en su adoración a los dioses, podrían conservar su condición imperante sobre otros seres, sin embargo, aquellos que no pudiera hablar, sino sólo rugir, graznar o bufar quedarían en su condición de bestias. En el Popol Vuh leemos:

Ustedes serán cambiados porque no se ha conseguido que hablen. Hemos tornado nuestro parecer: su alimento, su pastura, su habitación, sus nidos estarán en los barrancos y en los bosques, porque no se ha podido hacer que nos adoren y nos invoquen [...] sus carnes serán trituradas. Así será. Ésta será su suerte, dijeron cuando hicieron saber su voluntad a los animales pequeños y grandes que hay sobre la superficie de la tierra” (82).

La cosmovisión originaria no marca una contraposición muy precisa entre el bien y el mal. De acuerdo con A. López (2016a) los opuestos se necesitan entre sí para explicar la existencia como un mecanismo de lucha continua. Por ello, los seres se catalogan según los siguientes principios: luminoso, seco, alto, masculino, caliente y fuerte; frente a lo oscuro, húmedo, bajo, femenino, frío y débil (26). La forma más evidente de representación se encuentra en el sol y la luna, y

muchas narraciones retoman este concepto. Desde el esquema de los arquetipos y la perspectiva jungiana es notable la coincidencia entre los opuestos complementarios que plantea A. López con el símbolo de la sизigia,<sup>5</sup> representación arquetípica donde la luz no puede existir sin la oscuridad y viceversa.

Sin embargo, desde la perspectiva occidental, por la influencia y repercusión del cristianismo, las ideas entre lo bueno y malo se entienden por separado, lo que marca un cambio paulatino en la forma en que se caracterizan los personajes de los cuentos. En el ejemplo de la serpiente que, en principio funge como símbolo de poderío y fuerza (Florescano 149) comienza a aparecer la figura del demonio; mismo caso que ocurre con las diosas del maíz, como forma de alimento, vida y fertilidad, transformadas en el arquetipo de la *femme fatale* por el influjo del temor hacia la sexualidad femenina. Desde la perspectiva de Alfonso Caso, a partir de las nuevas ideologías mezcladas con los símbolos primigenios, se aprecia que:

102

Se llega a concebir que todo cuanto existe obedece a la acción de dos principios antagónicos que luchan eternamente. Sólo así se explica la lucha entre el mal y el bien: se colocan en el dios bueno todas las cualidades de fuerza, bondad y belleza, y en el demonio o dios malo, a quien se atribuye también gran potencia, todas las maldades y los errores (14).

Aunque la confluencia cultural confundió el universo cosmogónico mesoamericano con las ideas impuestas, también funcionó como una forma de pervivencia para los personajes. En algunos cuentos, como los mixtecos y los mayas, los animales se describen como seres que resultaron de la desaparición humana en eras pasadas. El mono, por ejemplo, representa en la tradición maya a los descendientes de aquellos hombres hechos de madera que no respetaron su entorno, al hacer uso de la naturaleza sin retribuir nada a cambio: “el mono se parece al hombre, es la muestra de una generación de hombres creados, de hombres formados que eran solamente muñecos” (A. López 2015 87). También, en un relato chinanteco, la pareja primigenia recibe un castigo por hacer fuego cuando no debía, entonces sus cabezas son decapitadas y puestas en su parte trasera para convertirse en perros. Por otro lado, y así como los seres son castigados en su bestialidad, los animales pueden recibir favores de los dioses tras ayudar a

---

5. En principio, este término se refiere a la alineación que forman el sol y la luna en relación con la Tierra. Desde la perspectiva arquetípica, representa a la pareja andrógina de dioses, que comprende a la vez lo femenino y lo masculino. En la representación oriental funciona como el *yin-yang* (Jung 2020 49).

su héroe<sup>6</sup>, ya sea con la belleza, como las plumas de las aves o con una cualidad extraordinaria, como la fuerza y valentía del jaguar<sup>7</sup>.

De acuerdo con la clasificación de Montemayor el cuento indígena comprende dos categorías donde los animales fungen como protagonistas: 1) los juegos de astucia, que conocemos a través de las aventuras entre el conejo y el coyote, y 2) la explicación de la naturaleza de los animales, como un premio o castigo que deben cargar durante su existencia (87).

Cada cultura concibe sus propias historias sobre la creación, pero todas conllevan en sí los arquetipos universales del inconsciente colectivo. Como ya se mencionó, en la tradición indígena es frecuente la cosmovisión de los opuestos complementarios donde un opuesto es necesario para su contrario sin anularse entre sí. Un ejemplo es el cuento mixe donde se evidencia la ambivalencia entre un niño y una niña que fungen como divinidades y crean a los animales. Mientras uno da el soplo de vida a los seres considerados buenos para el hombre, como las aves, el venado y el borrego; la otra erige con barro a las fieras e insectos ponzoñosos. Además de reflejar la necesidad de luz para que exista oscuridad y viceversa, en este cuento recopilado por A. López (2015 153-156) se constata la influencia externa.<sup>8</sup> Así, vemos que animales como la serpiente o el jaguar, que normalmente son considerados en su carácter de dioses, protectores o guerreros, ya en esta versión, reducen su característica principal al conjunto de criaturas de naturaleza maligna e incluso son llamados demonios. El sincretismo religioso también se hace evidente en la mención del todopoderoso porque el niño y la niña, quienes simbolizan al sol y a la luna, respectivamente, se mencionan como subalternos del dios cristiano.

103

6. En el cuento indígena es común el motivo del héroe que huye de sus perseguidores y que, con ayuda de plantas o animales, logra escapar o esconderse. (Montemayor 116). Según el nivel del sincretismo religioso o de la asimilación de cada cultura, este héroe recibe muchos nombres: *Jomshuk* para el pueblo popoluca, Cristo para los zapotecos, *Ojoroxtotil* en los mayas y *Xolotl* en la tradición nahua.

7. Esto es común en diversas culturas en México, quizá porque los relatos se han extendido, principalmente a través de la literatura infantil y juvenil. En *El ladrón de plumas* se cuenta la razón por la que el pavorreal tiene plumas tan coloridas, aunque no pueda volar: “luce vestido ajeno. Lo único feo que ahora tiene son sus patas, y cuando alguien las mira, se esponja como un abanico para que no se fijen en ellas” (González 13). Asimismo, en *Jaguar, Corazón de la montaña*, se describe el espacio mítico en el que los hombres fueron creados del jaguar, y quedaron a merced de éste: “aunque terrible, viste de flores porque es fuente de vida. Es la fuerza de la que surge todo lo existente” (Ojeda y Palomino 10).

8. En este cuento, el aspecto negativo desemboca en lo femenino, lo que daría pie a otra Investigación en el futuro. Campbell menciona el papel de la mujer como tentación en un mito de creación donde ésta rompe con el mandato de castidad durante el segundo día de la creación y, por tanto, engendra a todos los animales venenosos, con lo que vemos similitud en el relato mencionado (140).

Así pues, vemos que los bestiarios y, en general todo el universo mítico que narra la creación de los animales, fue designado por el ser humano para comprenderse a sí mismo, al relacionar sus características y funciones como seres divinos y superiores, o bien, como criaturas feroces y denigrados a la condición de bestias. Mediante la significación atribuida a los animales se entienden las características bestiales del ser humano, pero también la relación implícita que, como seres, tenemos con la naturaleza.

### **CONEJO. DEL ARQUETIPO DEL ALMA A LA MANIFESTACIÓN DE RESISTENCIA CULTURAL**

104

El conejo es una figura que forma parte del antiguo acervo de la humanidad; desde los Jataka o cuentos budistas que narran las vidas previas del Buda revestido en forma de animal, hasta las hazañas que comparten los relatos cosmogónicos de tradición indígena en México.

Un cuento popular, diversificado en culturas como la zapoteca y la nahua, narra que Conejo encuentra una milpa de maíz y hace crecer el cultivo hasta que puede venderlo a otros animales. Finalmente, se deshace de cada uno de ellos mediante diversas tácticas de astucia. En otra serie de relatos, su perseguidor más frecuente, Coyote, sufre una suerte de calamidades consecutivas al intentar devorarlo o en competencias donde conejo resulta siempre ganador.

Este personaje tiene la picardía, el engaño y el disimulo de su poder como características que lo definen y motivan sus acciones: “parecía que todo estaba vigilado por alguno, poderoso y a favor del mal, cuyo representante era Conejo” (Henestrosa 119). El único ser que logra vencer a Conejo es el Sol.<sup>9</sup> En los relatos con el motivo episódico<sup>10</sup> del cultivo, se demuestra que el único más astuto que él, es la divinidad solar.

La lucha con su opuesto es aún más evidente en los episodios donde el Creador pone una prueba a Conejo para comprobar si puede aumentar su tamaño sin que resulte catastrófico para otros seres. La condición es que debe llevar como sacrificio la piel de un tigre, de un

9. En la zona popoluca de Veracruz se narra una versión en la que Venado resulta más astuto que Conejo, esto porque le pide prestado su sombrero y nunca se lo devuelve. Se recurre en esta narración al motivo episódico en el que el animal más astuto pide una y otra vez que se le deje dar una vuelta o arreglar un asunto antes de ajustar cuentas (Scheffler 67). La única diferencia es que el burlado resulta ser Conejo. Al final Sol y Venado son quienes lo vencen. En otro cuento mixe del estado de Oaxaca, el venado simboliza al héroe falso que antecede a la divinidad solar (Miller 75).

10. En el cuento indígena existen tres motivos: de personaje, objetuales y episódicos (Montemayor 20).

mono y de un lagarto: “yo he hecho feroz al tigre, voraz e insensible al lagarto, y al mono, necio. Con ninguno de los tres podrá Conejo” (G. López 115). Cuando el dios descubre que Conejo ha matado a todos los animales, lo deja caer desde lo alto para evitar coexistir con alguien tan poderoso. La divinidad necesita restar poder a su oponente, pues lo considera demasiado listo al compararlo con el resto de su creación. En otras versiones decide que lo mejor es encerrarlo en la luna. Por su parte, Conejo se oculta bajo su apariencia inocente, cuando en realidad su astucia tiene otro propósito: equiparar su poder al de un dios.

Como arquetipo del *ánima*<sup>11</sup>, el conejo se ha relacionado a través de los años y en distintas culturas, con la luna: Caso explica el ejemplo de los mexicas: “los dioses, indignados por su osadía, le dieron en el rostro un golpe con un conejo, dejándole esta señal que aún conserva, pues para el azteca, las manchas de la luna representan la figura de un conejo” (31).

El trasfondo de los cuentos donde Conejo es protagonista recae en la relación de la luna con el arquetipo del alma, como la contraparte femenina del sol. Jung (2020) lo aclara mediante la teoría de los opuestos y los juegos de poder donde la oposición binaria o cualidades antitéticas se encuentran en eterna lucha:

Al querer el *ánima* la vida, quiere lo bueno y lo malo. En el reino élfico de la vida no existen esas categorías [...] el *ánima* cree en el *ἀγών*, que es un concepto primitivo, antes que en las oposiciones posteriormente halladas entre la estética y la moral. Fue necesaria una larga diferenciación cristiana para que resultara claro que lo bueno no siempre es bello y que lo bello no es necesariamente bueno. La paradoja que representa esa pareja de conceptos causa tan pocas dificultades a los antiguos como a los primitivos (49).

La dualidad explicada por Jung, también llamada *syzygia*, se corresponde con el planteamiento de A. López (2015) de los opuestos complementarios, tan recurrente en los mitos originarios en México y donde un personaje clave es Conejo. Éste, como arquetipo del *ánima*, se corresponde con la luna en una dialéctica continua que se opone a los principios identificados con el sol.

Algunos mitos, entre mixes y mayas, expresan el dualismo entre dos hermanos que se persiguen y luchan entre sí para demostrar cuál de los dos es más poderoso. Al final, se convierten en el sol y la luna. En correspondencia con los opuestos complementarios mencionados, los cuentos donde Conejo se enfrenta continuamente contra

11. Este arquetipo corresponde al eterno femenino. En la mitología y la literatura se le representa como deidades femeninas idealizadas. Por ello, funcionan como fantasías revestidas de necesidades: figuras maternas, hechiceras, diosas vinculadas al principio de Eros y en general las criaturas femeninas (Jung 2008 100).

Dios, evidencian este paralelismo, como vemos en el siguiente relato zapoteco:

En los primeros días, el conejo no tenía largas las orejas, ni grandes y de fuera los ojos. Era, sí, tan inteligente y pequeño como hoy. Un día, desesperado de su pequeñez, subió al cielo y le dijo a Dios: porque me has hecho tan pequeño, no puedo usar como debía mi inteligencia, yo te suplico que me aumentes de tamaño y seré bueno (Henestrosa 111).

A lo largo de toda la narración se observa una constante rivalidad que se remarca por las pruebas que pone Dios y los juegos de astucia que realiza Conejo para intentar engañarlo. Como plantea A. López (2016b) la fuerza femenina es vencida por la masculina y la luna por el sol. En este caso, personificados en Dios y Conejo, donde el primero descubre las artimañas del segundo y no quiere perder su lugar en el firmamento. En palabras del historiador:

106 La concepción dual explica el dinamismo universal como una perpetua contienda entre dos fuerzas: la femenina, representada por el agua, es vencida por la más poderosa, masculina, representada por la hoguera; pero el esfuerzo del triunfo debilita, lo que permite a la fuerza femenina recuperar su posición preeminente. El resultado es un ciclo que se manifiesta en el curso de la noche y del día (29).

De esta forma, adquiere sentido la dicotomía y la lucha de poder entre los dos personajes. El aspecto de la dualidad también se relaciona con el concepto maya de la creación: los dioses tienen la necesidad de seres conscientes, pero a la vez imperfectos y carentes que dependan de ellos. En el mito de creación quiché, Popol Vuh, destruyen a los hombres que no tienen las suficientes cualidades para merecer la existencia, pero también modifican a los que resultan demasiado inteligentes y poderosos, de la misma manera que hace Dios en el cuento zapoteco respecto a Conejo cuando lo arroja desde lo alto. En el ejemplo maya, leemos:

Ellos comprenden, dijeron, lo que es grande y lo que es pequeño, y saben la causa de esta diferencia. Pensemos en las consecuencias que puede tener este hecho en el ejercicio de la vida. La energía de esta lucidez ha de ser nociva [...] es preciso limitar sus facultades. Así disminuirá su orgullo. Los desmanes que cometan serán de menos alcance. Si los abandonamos y llegan a tener hijos, estos, sin duda, percibirán más que sus abuelos y habrá un momento en que entiendan lo mismo que los propios dioses. Por esto es preciso reformar sus deseos y sus sueños, para que no se aturdan ni envanezcan cuando se abra en el horizonte la claridad del día que ya viene. Si no se hace esto pretenderán, en su locura o desvío ser tanto más que nosotros mismos (“Popol Vuh” 36).

En este sentido observamos un paralelismo en el rol que juegan los arquetipos del mito y los motivos que mueven al cuento. Así como los dioses necesitan restar fuerza y sabiduría a su propia creación, también resulta necesario disminuir las destrezas del conejo: no debe ser grande de tamaño ni tener más habilidades de las que ya tiene, es decir, su poder tiene que ser limitado porque de lo contrario podría arrebatar su poder a la contraparte divina. Se puede observar la oposición binaria: un dios de luz frente a un dios de oscuridad desencadena la lucha de opuestos y resulta peligroso para la divinidad opuesta: “por las reglas mágicas que poseía subió Conejo al cielo. Se puso frente a Dios y le dijo: “aquí están, Señor, las cuatro pieles, y le relató cómo las había conseguido y dijo, por último: hazme grande. Dios lo miró con una mirada sin peso para decirle: ¡No! Eso no puede ser; si siendo pequeño eres como eres, si fueras grande quizá yo no sería Dios” (Henestrosa 116). Así pues, cuando el dios conoce la verdadera astucia de Conejo, comprende que no debe darle más poder del que ya tiene.

107

Según el planteamiento de Jung (2020), la contraparte femenina<sup>12</sup> de los *syzygia* corresponde al ánima, concepto que surge de forma inconsciente y previo a la conciencia moral (47) por lo que el carácter veleidoso del conejo simboliza una expresión del alma inconsciente que se contrapone al principio luminoso de la conciencia. Sol y Luna, como personajes en los mitos fungen como los antagonistas comunes. En los cuentos Conejo intenta recuperar su lugar eternamente arrebatado. Sus argucias tienen una razón de ser para la continuación de los ciclos: el día y la noche, la salida de la luna tras la puesta del sol.

La función de este personaje no termina ahí: las secuelas del colonialismo europeo trajeron consigo el choque cultural entre diversas formas de pensar y con ello de sus símbolos y personajes. La resistencia tan constante en Conejo cobra fuerza en el ámbito social y empieza a ser relevante en los relatos donde Coyote, como animal depredador, es burlado por su víctima con una serie de estrategias.

Montemayor menciona el valor que estas narraciones tienen en el ámbito social de las culturas indígenas como una forma de resistencia de las tradiciones mediante la burla, el engaño y la parodia del otro (108). En los cuentos esta aseveración se representa en los personajes de Conejo y Coyote, ya que hablan de la inteligencia de los animales menos afortunados frente a otros más fuertes, pero incapaces de asimilar la realidad del primero; esto, en un ambiente de supervivencia donde prevalece el más astuto: Conejo.

---

12. Los relatos correspondientes al predominio de las divinidades femeninas como diosas madre corresponde a la etapa matriarcal análoga al periodo prehomérico de los mitos (Downing 17).

La representación de este personaje como símbolo de astucia, contrasta con la del coyote, que en la zona náhuatl de la Huasteca también se utiliza como sobre nombre para el mestizo y que, en palabras de Montemayor: “pertenece al mundo que explota a las poblaciones indígenas. Si esta clave fuera cierta, las historias de Conejo y Coyote permitirían una lectura nueva: el indio es la víctima astuta que burla una y otra vez al ladino para no ser destruido” (113). Así, la ambivalencia y rivalidad entre Conejo y Coyote funciona como la serie de estrategias de supervivencia de uno frente al sometimiento del otro, que no sabe moverse en el espacio que ha despojado. Mientras que Coyote es un personaje que pretende imponer su fuerza, Conejo sobresale por huir constantemente de la exigencia impuesta a través de la sutileza de sus artimañas.

Desde el punto de vista de la historia cultural, Michel de Certeau observa este fenómeno como un tipo de resistencia porque se trata de símbolos puestos en los personajes que resultan indecifrables para una mirada externa:<sup>13</sup> “expresan una verdad irreductible a las creencias particulares, que se sirven de metáforas o símbolos” (22). Explica esta dinámica como un combate entre grupos de dominio donde el sometido prevalece por su astucia. Como en el caso de Conejo, cuya malicia se traduce en resistencia y sus engaños, en una metáfora para recuperar lo propio. Así, se genera una forma de contar la perspectiva particular a través de los cuentos, que conllevan una carga significativa y que, de acuerdo con De Certeau, tienen la función de desbaratar la fatalidad del orden social (26).

Si bien, el cuadro de la historia cultural presenta una referencia de dominio, el uso popular modifica la manifestación impuesta, de acuerdo con sus fenómenos sociales.<sup>14</sup> La escritura de estas lógicas se encuentra en los cuentos: “el espacio de lo maravillo, del pasado, de los orígenes. Ahí es donde pueden entonces exponerse, vestidos de dioses o de héroes, los modelos de las buenas o de las malas pasadas, útiles para cada día” (Certeau 28). En Conejo se reflejan las acciones relativas a situaciones conflictivas, pero de manera simbólica, pues el cuento esconde el discurso estratégico del pueblo donde permanece la memoria de una cultura; de la misma manera que permanecen los símbolos primigenios donde los personajes mantienen la función que, en un principio, cumplieron los arquetipos: el ánima personificada en Conejo y el Sol toma la forma del dios cristiano. Sin embargo, ambos

13. Es decir, que no pertenezcan a la cultura creadora.

14. Como ha demostrado Propp (29) con los cuentos y Lévi Strauss (15) en el caso de los mitos, mediante la desestructuración del texto. En esta investigación también nos interesa estudiar la geografía mental que menciona De Certeau a partir del inconsciente colectivo y los arquetipos.

mantienen su papel simbólico y su función como uno de los opuestos complementarios.

De esta forma opera la aculturación, que sustituye la manera de transitar por la cultura del otro mediante la identificación. Así pues, la estrategia es adoptar el pensamiento impuesto para encauzar la propia ideología, el arte de la creatividad sutil que rebasa la institución histórica. De Certeau explica:

El éxito espectacular de la colonización española con las etnias indias se ha visto desviado por el uso que se hacía de ella: sumisos, incluso aquiescentes, a menudo estos indios utilizaban las leyes, las prácticas o las representaciones que les eran impuestas por la fuerza o por la seducción con fines diversos a los buscados por los conquistadores; hacían algo diferente con ellas; las subvertían desde dentro; no al rechazarlas o al transformarlas (eso también acontecía), sino mediante cien maneras de emplearlas al servicio de reglas, costumbres o convicciones ajenas a la colonización, de la que no podían huir. Metaforizaban el orden dominante: lo hacían funcionar en otro registro. Permanecían diferentes, en el interior del sistema que asimilaban y que los asimilaba exteriormente. Lo desviaron sin abandonarlo (38).

Así pues, en el cuento indígena Conejo, como personaje, funciona a manera de resistencia para conservar lo propio y utilizar el vínculo como una estrategia, el héroe cultural que se transforma para huir de sus perseguidores pervive a través de los cuentos para contar su historia.

### **SERPIENTE. GUARDIANA DE LA NATURALEZA Y DEMONIO DEL PARAÍSO**

En el imaginario mítico prehispánico hubo dioses y criaturas que cumplían funciones específicas en la creación del mundo y el cuidado de la naturaleza. Asimismo, era imprescindible la presencia de seres terroríficos cuya existencia se valiera de la necesidad de castigar todo aquello que desestabilizara la plenitud. Como ya se mencionó, la dicotomía entre los seres no estaba marcada por una idea del bien y del mal, sino en el balance entre ambas.

Cada cultura cuenta con sus propios terrores y anhelos proyectados en la creación de mitos. La fantasía evidencia manifestaciones de la belleza y el placer a través de entidades que causan estragos, pervierten a inocentes y desafían a los dioses. De esta manera, la raza humana pudo explicar para sí las grandes desgracias que ocurrían sin razón aparente.

En el cuento indígena, evidencia la importancia de la cosmovisión originaria frente a la influencia externa: “el dragón de fuego

venido de Europa luchó, pues, con la serpiente sagrada americana, y aparentemente la venció. Creencias y dioses antiguos tuvieron que refugiarse bajo tierra, vencidos, avergonzados, pero aún vivientes” (Leñero 5-6).

De acuerdo con Jung (2020) la serpiente, como arquetipo, representa el aspecto invertido del alma humana, es decir, su sombra: la parte oculta, pero necesaria<sup>15</sup> (51). En los mitos simboliza la sabiduría imprescindible en los ritos de iniciación que se vincula con el engaño y la malicia y como parte del inconsciente colectivo, el arquetipo de la sombra se relaciona con la parte de la mente que permanece velada a la conciencia.

110

Metafóricamente la sombra actúa como un yo oculto que acompaña al sujeto. En el relato mítico y la literatura popular puede funcionar de dos maneras: la primera, como el villano de los cuentos de hadas, donde caben todas las funciones que Propp menciona del antagonista en los cuentos populares rusos<sup>16</sup>, por ejemplo: “el antagonista trata de engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes” (43) o bien, “la prohibición es transgredida” (40). Esto también aplica cuando el héroe se vuelve su propio antagonista, al dejarse engañar por su enemigo o por sí mismo, es decir, el personaje se percibe a través de dos formas contrarias. Normalmente se toma como un personaje con características benéficas, pero que constantemente obstaculiza su propio avance a lo largo del relato.

Esto nos conduce a la segunda forma, donde el carácter del personaje se ve disociado; es decir, que al tratarse del mismo ser, muestra características opuestas entre sí, muchas veces, sin un conocimiento previo de su situación. Este tipo de acercamiento es más complejo, ya que no se trata sólo de una figura semiótica o que cumpla una función dentro del cuento, sino de un protagonista mimético que se puede interpretar en términos psicológicos o ideológicos (Nikolajeva 31).

Debido a que la sombra es el arquetipo que representa lo desconocido por la personalidad consciente, Jung (2020) entiende ésta como el lado oculto del ser y que se relaciona como la parte negativa de la personalidad (37). Merino, por su parte, la compara con la parte bestial del ser humano que no le es tolerable admitir como propia.

Esto supone que la sombra es amoral; no es ni buena ni mala [...] no escoge ninguna de las dos conductas; sólo hace lo que hace, es inocente. Pero desde la perspectiva humana, el mundo animal nos parece brutal, inhumano, por lo que la sombra se vuelve algo relacio-

15. Una de las razones por las que, según Jung, el inconsciente colectivo relaciona a la serpiente con la sombra es que, psicológicamente, se relaciona a este animal con la angustia.

16. Así como los arquetipos, aplica también para los cuentos populares de otras tradiciones.

nado con un basurero de aquellas partes de nosotros que no queremos admitir (15).

Asimismo, Merino contempla entre los arquetipos de la sombra a personajes como la serpiente, el dragón, los monstruos y en general, los demonios. En la producción literaria de las culturas indígenas es muy interesante este arquetipo en personajes como la culebra, los aluxes, los brujos y brujas mayas que funcionan como la contraparte de los personajes benéficos.

Por todo lo anterior, el personaje de Serpiente se vincula con el concepto de los opuestos complementarios, desde la cosmovisión mesoamericana y con el símbolo chino del Yin-Yang. En palabras de Cirlot (2010): en este principio antagónico se “expone la ambivalencia esencial de la serpiente y su pertenencia a los dos aspectos (activo y pasivo, afirmativo y negativo, constructivo y destructivo) del ciclo” (407).

Tras la conquista española, las divinidades indígenas fueron retomadas por la concepción judeocristiana en función de la evangelización; para ello fue necesario adaptar la ideología de los antiguos seres prehispánicos con los llegados del otro mundo. En algunos cuentos, como los que narran la naturaleza de animales y plantas o el significado bíblico en los mitos cosmogónicos, los personajes derivaron en seres buenos o malos. Si bien, se parte de la ambivalencia de los opuestos complementarios, se encamina hacia la ruta de la moralidad: la serpiente, antaño relacionada con la divinidad, como arquetipo de la sombra, destaca su aspecto oscuro y termina por interpretarse como personaje maligno dentro del imaginario religioso relacionado con el cristianismo:

La corona española, religiosos o no, tenían una concepción del mundo asimilada desde siglos atrás que convertía en paganos, es decir, no cristianos, y por tanto enemigos, a todos aquellos que no fueran parte de la Iglesia católica. Esto significa que la recolección de información religiosa precolombina se hizo con la razón última de conocerla para destruirla, y toda explicación sobre el origen del mundo y de la humanidad, o temas semejantes, fue entendida como la divulgación de mentiras elaboradas por el demonio. El diablo cristiano será entonces uno de los personajes centrales de la búsqueda de fuentes religiosas andinas y mesoamericanas (Millones 292).

En el desplazamiento de la antigua religión por la nueva, se denominó fantasía o superstición a diversas manifestaciones mitológicas que dejaron de adecuarse al nuevo panorama. De hecho, el concepto de ficción surge después de la modernidad como parte de la división de la sociedad a partir de la escritura.<sup>17</sup>

17. Esto quiere decir que el sentido de las prácticas religiosas de occidente y otras culturas inmersas en su influencia se determina por la lógica del estado moderno. El estudio de las sociedades se divide en modernas y premodernas, las primeras

Así pues, una de las formas en que las culturas indígenas lograron fijar su antigua cosmogonía es a través de los cuentos. Como arquetipo de la sombra la serpiente puede funcionar desde dos facetas: 1) guardiana de la vida y la naturaleza o 2) su contrario, fuerza de la destrucción.<sup>18</sup> Un ejemplo es el cuento mixteco donde representa la conexión entre el inframundo, la tierra y el cielo. El personaje llamado *Coo Nnúun* o Serpiente de fuego, de origen mixteco, tiene plumas en la cabeza, cuerpo de langosta y cola de fuego con la que se impulsa para volar (Leñero 21). Funciona como ayudante de los dioses y, por lo mismo, entrega dones o fulmina con el fuego, donde observamos su doble función. Un factor determinante para que ésta proceda a proteger o destruir, es la naturaleza de su contrario, pues si es parte de los suyos, funciona como guardiana; en cambio, si se trata de un ser que desbarata el orden de la naturaleza, lo toma por un extranjero que debe ser destruido:

112           ¿Por qué se ha enfurecido la Gran Serpiente? [...] ustedes, los hombres, han envenenado el aire con sus fuegos, han contaminado a las aguas con sus desechos, han cazado las mojarras clavándoles sus anzuelos, han matado animales a lo loco, han talado los bosques sin piedad y han ablandado la tierra desbaratando sus jardines (Leñero 70).

En este personaje funciona como guardiana de las fuerzas de la naturaleza y de la antigua cosmovisión indígena. Otro ejemplo lo vemos en la serpiente de procedencia maya, *Tsukán*, en quien sobresale la ambivalencia protectora o monstruosa. Su función es hacer que todas las criaturas vivientes respeten su entorno natural. Como característica divina, *Tsukán* nunca envejece y cuando muere, cae como lluvia para luego volver a formarse.<sup>19</sup> En una forma que conecta a la tierra con el cielo, la serpiente es un símbolo de renovación, metáfora, recurrente por su característica natural de cambio de piel.

Al estudiar a este personaje desde el arquetipo de la sombra, salta a la vista el hecho de que vive en las profundidades de la tierra.

---

identificadas con lo racional, mientras que las narrativas creadas por las segundas se consideran como irracionales, que es donde entra la idea de ficción surgida por el desplazamiento de creencias de lo que se considera real y lo que no (Mendiola 30).

18. El principio del mal inherente a todo lo terreno se relaciona a su vez con el principio femenino. El ejemplo claro son las deidades mediterráneas que llevan una serpiente como parte de su ser: *Hécate* o *Medusa*. Asimismo, la representación de la victoria del águila sobre la serpiente representa el triunfo del orden masculino y patriarcal frente al principio ctónico y femenino dominado por el espíritu (Cirlot 408).

19. Aquí vemos una similitud con el *fénix*, de origen griego, cuyo símbolo es el renacimiento. Cuando muere, se envuelve en fuego sólo para volver a nacer. Esta serpiente se regenera por el agua como elemento contrario al fuego.

En el estudio de los arquetipos, específicamente el de la sombra, la importancia de la inmersión en el mundo de abajo es notable:

Es cierto que, quien mira en el espejo del agua, ve ante todo su propia imagen. El que va hacia sí mismo, corre el riesgo de encontrarse consigo mismo. El espejo no favorece, muestra con fidelidad a la figura que en él se mira, nos hace ver ese rostro que nunca mostramos al mundo, porque lo cubrimos con la persona, la máscara del actor. Pero el espejo está detrás de la máscara y muestra el verdadero rostro. Ésa es la primera prueba de coraje en el camino interior; una prueba que basta para asustar a la mayoría, pues el encuentro consigo mismo es una de las cosas más desagradables y el hombre lo evita en tanto puede proyectar todo lo negativo sobre su mundo circundante (Jung 2020 36-37).

En la explicación de Jung respecto a la relación del arquetipo de la sombra con los abismos donde aparecen las serpientes, existe un cuento rarámuri que evidencia esta relación de manera más determinante: un personaje llamado Ba'wisini Sinowi<sup>20</sup> llama a una mujer a las profundidades de un lago, donde ella se siente aterrada de mirar su propio reflejo en el animal, aunque, finalmente, debe descender para encontrarse con su propia sombra:

Entonces Ba'wisini Sinowi se enroscó alrededor de su cuerpo y la metió al fondo del manantial, en donde se la llevó a vivir a una casa en medio de un llano. Y tuvieron muchos hijos, que viven allí hasta hoy en día. Y esos hijos que viven abajo del agua, se dice, son mitad serpiente y mitad tarahumaras (Servín Herrera 154).

El personaje del cuento rarámuri remarca la doble función del arquetipo de la sombra. Por un lado, evidencia el encuentro aterrador consigo mismo cuando la mujer descubre, a través de la figura de su reflejo, a una serpiente que la mira; por otro, el abismo que simboliza el hundimiento en su propia mente, el abismo del que habla Jung y que en el cuento indígena se representa a través de ríos, lagos, dentro de la tierra o en el interior más lúgubre de las montañas.

Otro personaje que vive en las profundidades es la serpiente de siete cabezas, retomada de la confluencia entre la versión indoeuropea y el mito mixe sobre el origen de los temblores. Además del significado etiológico de ver en la serpiente la explicación de un fenómeno natural, la multiplicación de cabezas aumenta el sentido simbólico del animal:

Son frecuentes en leyendas, mitos y cuentos folklóricos los dragones y serpientes de siete cabezas simplemente porque el siete multiplica el uno y lo

20. En su lengua originaria *Sinowi* significa serpiente o víbora, mientras que *Bawisini* refiere el "nombre mitológico de la gran serpiente, dueña de los agujeros y de los ríos, literalmente, serpiente de agua" (Servín Herrera 227).

concreta en los órdenes esenciales del cosmos. La serpiente de siete cabezas invade las siete direcciones del espacio, los siete días de la semana, los siete dioses planetarios y se relaciona con los siete vicios (Cirlot 409).

De acuerdo con este simbolismo, el hecho de que la cultura mixe retome a la Serpiente de siete cabezas, indica que el símbolo funcionó para su propia cosmogonía, ya sea que se trate de influencia y adaptación o de una creación inherente a sus principios y forma de entender la realidad.

114 El cuento narra la historia de dos hermanos: el primero, Kon-doy, representa la bondad y es un gigante protector que formó el árbol del Tule, como fortaleza de su pueblo; el otro, es una serpiente de siete cabezas y tiene la función de causar el terror entre los pobladores. En la transcripción del relato mixe, los hermanos también representan los opuestos complementarios donde la serpiente de siete cabezas: “dejó su rastro. Un agujero hizo cuando entró. Ahí debajo de la tierra iba caminando. La tierra temblaba donde estaba pasando” (Miller 108). De manera que a este monstruo se le atribuyen los grandes temblores.

En el México antiguo este animal representó a las fuerzas de la naturaleza y la sabiduría divina. Quetzalcóatl, por ejemplo, es la divinidad que simboliza a la serpiente como un ser protector: “Quetzalcóatl, el dios benéfico, el héroe descubridor de la agricultura y de la industria [...] Quetzalcóatl se hizo entonces Sol” (Caso 25-26). En contraste con Tezcatlipoca, su opuesto. Así pues, por las razones arriba mencionadas el personaje de Serpiente narrado en los cuentos conlleva dentro de sí el arquetipo de la sombra.

La idea de la serpiente como ser maligno surge tras la asimilación del pensamiento occidental, se manifiesta por la dicotomía entre lo bueno y lo malo en vez del sistema de pensamiento de seres más complejos que comprenden ambas partes. Así pues, en los bestiarios medievales la representación de ésta se hace a través de figuras malignas relacionadas con lo demoniaco, lo opuesto al mandato de la divinidad.<sup>21</sup> En el libro del Génesis, leemos:

Entonces Yavé Dios dijo a la Serpiente: por haber hecho esto, maldita seas entre todas las bestias y entre todos los animales del campo. Te arrastrarás sobre tu vientre y comerás tierra por todos los días de tu vida. Haré que haya enemistad entre ti y la mujer, entre tu descendencia y la suya. Ella te pisará la cabeza mientras tú herirás su talón (“Biblia latinoamericana” Gen. 3:14-15).

Por el contrario, en otro mito de creación mixe, una culebra gigante es la portadora de la luz a través de sus ojos, aunque es sólo

21. Los bestiarios medievales se caracterizaron por catalogar a los animales según su relación más alejada o cercana con el dios cristiano.

mediante el sacrificio de ésta que podrán existir el sol y la luna. El relato trata de dos niños que, después de una serie de hazañas, encuentran a la Serpiente<sup>22</sup> que les otorga el poder de ascender al firmamento e iluminar a los seres del mundo. Desde la perspectiva de Juan Adolfo Vázquez, este personaje marca el término de la era de la oscuridad y a la vez, explica la presencia de una formación rocosa natural que va de Mitla a Santo Domingo Albarradas (222). Vemos entonces cómo se remarca la manera opuesta de representar al personaje: en uno, como ser de oscuridad (donde se ve el rezago del arquetipo de la sombra dentro de la reinterpretación dogmática) y en otro como un ser necesario para que exista la luz, en el ciclo marcado por los opuestos complementarios.

En ambas posturas a la serpiente se le atribuye un poder especial, ya sea benéfico, en el caso de las culturas originarias, o maligno. Pero siempre como una criatura cuya sabiduría la acerca a la divinidad y al orden cósmico.

115

## CONCLUSIONES

En este trabajo se estudió a dos de los personajes animales más paradigmáticos en la narrativa indígena (Conejo y Serpiente). Lo más importante en el desarrollo del presente artículo fue la relación que se encontró en el conejo con el arquetipo del alma, específicamente en cuentos del sur de México (zapotecos, mixtecos y mixes). De acuerdo con el planteamiento de Jung, en el que la luna funge como contraparte del sol en una lucha continua, este personaje funciona como un intento por recuperar la primacía celestial en el ámbito mítico.

A nivel cultural la contienda del conejo se manifiesta como una argucia por recobrar lo propio. Lo que más ayudó a generar esta idea fue equiparar la propuesta de Michel de Certeau respecto a la táctica y la estrategia con el planteamiento de Montemayor, porque se explicó la manera en que Conejo, como personaje, representa la voz oculta del indígena como una forma de resistencia cultural dentro de su comunidad.

En cuanto al personaje de la Serpiente, resultó significativo encontrar que contrario a la cosmogonía occidental donde esta criatura funciona como ente maligno (para mayas, mixes y rarámuris), ésta simboliza una potencia que resguarda las fuerzas de la naturaleza y que, como arquetipo de la sombra, resulta necesaria para contraponer-

22. En algunas versiones del mito se dice que la Culebra es, en realidad, la anciana que persigue a los niños y que busca venganza después de que éstos le dieran de comer los testículos de su esposo, un venado. (Vázquez 205-209).

se a los condicionamientos externos. Lo más difícil en la conformación de esta idea fue tratar de equiparar este significado ambivalente de las culturas originarias con la unilateralidad del cristianismo, porque, en vez de ser un animal necesario en la creación, se vuelve una criatura a la que hay que evitar, lo que cambia la función original de este personaje en los mitos.

A partir del sincretismo cultural de occidente la modernidad marca una perspectiva en la que se desintegra la conexión con la naturaleza. Esto derivó en que los personajes remarcan su función para resaltar la antigua cosmovisión: uno, a partir de los juegos de astucia, como contraparte arquetípica del animus y otra al representar a guardianes de la naturaleza en su arquetipo de la sombra, específicamente, a través de los personajes de Conejo y Serpiente.

116 Asimismo, se llegó al resultado de que en el imaginario del cuento indígena los animales no funcionan de la misma manera que en los bestiarios medievales, como seres que se clasifican entre lo bueno y lo malo, porque los mitos de creación funcionan por un lado, para explicar la naturaleza física de cada criatura, pero también fungen como símbolos culturales, es decir, que dentro de la misma comunidad representan un modelo o prototipo de héroe, sin tener una relación exacta con el concepto ético del bien y del mal.

Con base en el recorrido hecho de la mano del Conejo y Serpiente, se dedujo que el significado de los protoanimales míticos tiene que ver con dos aspectos: el primero es su relación con lo sagrado, como divinidades cuyo poder fue reemplazado paulatinamente por la idea de otra religión, que se acomodó, a su vez, a las necesidades y conceptos de la cultura originaria. En un segundo plano, los personajes animales en el cuento se entienden como una de las partes de los opuestos complementarios, en el fundamento de que debe existir un balance entre ambos para la continuidad de la existencia, de ahí la eterna lucha entre pares.

Ahora bien, al pasar del relato mítico al cuento y como parte de la ficción, los protoanimales pierden su carácter sacro, pero no por eso dejan de funcionar como símbolos. Estos arquetipos permanentes son el alma y la sombra. Uno representado en Conejo por su relación con la luna y el otro en Serpiente como fuerza oculta de la naturaleza.

En el caso del cuento indígena, el papel del sincretismo cultural resultó paradójico en la confluencia de tradiciones de pensamiento diferentes, porque, por un lado, cambió el significado de la cosmogonía originaria, pero también funcionó como un recurso viable para la supervivencia del pasado, al recurrir a la tradición impuesta para salvaguardar sus creencias. Se dedujo que este proceso puede ocurrir por

1) ocultamiento, 2) falso convencimiento, 3) adopción de la doctrina impuesta y 4) transformación paulatina.

En los ejemplos estudiados, el conejo se mantiene como símbolo lunar, pero su función original (complemento de la lucha divina por el poder celestial y explicación de los ciclos del día y la noche) se transformó por la necesidad de una táctica oculta en los relatos para la conservación de su dinámica social. La serpiente resultó muy compleja por el carácter multifacético de sus símbolos en diferentes culturas. En general, la relación de este animal divino con el poder de la naturaleza se utilizó para explicar eventos catastróficos provocados por ella misma, como los huracanes o los terremotos.

El conejo y la serpiente comienzan como arquetipos para luego abrir paso a un significado relacionado con el entorno cultural y social en una dialéctica continua que pervive a través de la literatura para actuar como algo vivo, donde los personajes vuelven a sus orígenes, se transforman y renacen en la conformación de las culturas originarias en México. Así pues, los símbolos de los protoanimales divinos perviven, pero adaptándose a la voz del otro. ■

## REFERENCIAS

- 118 AVELAR, Idelber. (1995) “El espectro en la temporalidad de lo mesiánico: Derrida y Jameson a propósito de la firma Marx” en Derrida, Jacques et al. *La invención de la herencia*. Vol. 2. Espectros y pensamiento utópico. Santiago, ARCIS-LOM, pp. 22-32.
- ADORNO, Theodor. Teoría estética. Trad. Jorge Navarro. España: Akal, 2004.
- BERNAL Romero, Guillermo. El Dios viejo y el conejo. Un mito maya contado en las inscripciones jeroglíficas. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012.
- BRODA, Johanna. “La ritualidad mesoamericana y los procesos de sincretismo y reelaboración simbólica después de la conquista”, en Graffylia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras. Ciudad de México 35 (2003). 14-27.
- BIBLIA latinoamericana. Ed. Bernardo Hurault. España: Sociedad bíblica internacional. 1989.
- CAMPBELL, Joseph. El héroe de las mil caras, Psicoanálisis del mito. Trad. Luisa Josefina Hernández. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- CARMONA Gisella L. Bestiario Alfonsino. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010.
- CASO, Alfonso. El pueblo del sol. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- CERTEAU, Michel, de. La invención de lo cotidiano. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, 1996.
- CILOT, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. España: Siruela, 2010.
- CÓRDOVA, Adolfo (2019). Jomshuk. Niño y dios maíz. México: Castillo, 2012.
- DOWNING, Christine. La diosa. Imágenes mitológicas de lo femenino. Trad. María-Pau Pigem. España: Kairós, 2010.
- Eco, Umberto. Historia de la fealdad. Trad. Maria Pons Irazazábal. España: DeBolsillo. 2014.
- GONZÁLEZ, Alejandra. El ladrón de plumas. México: Consejo Nacional de Fomento Educativo. 2016.
- HENESTROSA, Andrés. Los hombres que dispersó la danza. México: Porrúa, 2009.
- HERNÁNDEZ, Natalio. In tlahtoli in ohtli. Memoria y destino de los pueblos indígenas. México: Plaza Valdés, 2009.

- INAYAT Khan, Nur. Cuentos budistas. Veinte cuentos Jataka. Trad. Jordi Quingles. España: José J. de Olañeta, 2017.
- JOHANSSON, Patrick. La palabra de los aztecas. México: Trillas, 1993.
- JUNG, Carl. Símbolos de transformación. Argentina: Paidós Psicología profunda, 2008.
- JUNG, Carl. Arquetipos e inconsciente colectivo. Trad. Miguel Murtis. España: Paidós, 2020.
- LEÑERO, Carmen. Monstruos mexicanos. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.
- LEÓN Portilla, Miguel. Literaturas de Mesoamérica. México: Secretaría de Educación Pública, 1984.
- . Animales del Nuevo mundo. Yancuic Cemanahuac Iyolcahuan. México: Nostra Ediciones, 2007.
- LÉVI Strauss, Claude. Mitológicas. Lo crudo y lo cocido. Trad. Juan Almela. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- LÓPEZ Austin, Alfredo. “Los brotes de la milpa. Mitología mesoamericana” en Los mitos y sus tiempos. Creencias y narraciones de Mesoamérica y los Andes. México: Era, 2015.
- . El conejo en la cara de la luna. Ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana. México: Era, 2016a.
- . Las razones del mito. La cosmovisión mesoamericana. México: Era, 2016b.
- . “Los personajes del mito”, número especial de Arqueología mexicana. Ciudad de México. 92 (agosto 2020). 8-77.
- LÓPEZ Cifias, Gabriel. Vinnigulasa. Cuentos de Juchitán. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1960.
- MARTÍNEZ Pérez, Marco Antonio et. al. Cuentos Ayuk. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. 2018.
- MENDIOLA Mejía, Alfonso. Michel de Certeau. La ficción: escuchar la voz del otro. México: Navarra, 2019.
- MERINO Hernández, Antonio. Arquetipos jungianos simbólicos y su relación en la mitología de la diosa Atenea en la travesía el héroe. (Tesis de Licenciatura) UNAM, CDMX, 2008.
- MIGNOLO, Walter. La idea de América latina. La herida colonial y la opción decolonial. España: Gedisa, 2007.
- MILLER, Walter. Cuentos mixes. México: Biblioteca de Folklore indígena, 1956.
- MILLONES, Luis. “Los Andes en la voz de sus mitos” en Los mitos y sus tiempos. Creencias y narraciones de Mesoamérica y los Andes. México: Era, 2015.

- MONTEMAYOR, Carlos. Arte y trama en el cuento indígena. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- MUÑOZ Ledo, Norma. Bestiario de seres fantásticos mexicanos. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- MORGADO García, Arturo. “La visión del mundo animal en España del siglo XVII”, en Cuadernos de Historia moderna. Madrid. 36 (noviembre 2011). 67-88.
- NIKOLAJEVA, Maria. Retórica del personaje en la literatura para niños. México: FCE, 2014
- OJEDA, Ana Paula y Palomino, Juan. Jaguar. Corazón de la montaña. México: Tecolote, 2017.
- OUDIJK, Michel R. Conquista de buenas palabras y de guerra: una visión indígena de la conquista. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- PALMA Olgúin, Germán. Traductor rarámuri-español e inverso. México: Universidad Autónoma de Chihuahua, 2010.
- 120 POEMA de Gilgamesh. Trad. Rafael Jiménez Samudio. España: Cátedra, 2016.
- POPOL Vuh. Antiguas leyendas del quiché. Trad. Ermilo Abreu Gómez. México: Colofón, 2006.
- PROPP, Vladimir. Morfología del cuento. México: Colofón 2008
- SCHEFFLER, Lilian. Literatura oral tradicional de los indígenas de México. México: Coyoacán, 1998.
- SERVÍN Herrera, Enrique Alberto (2015). Anirúame. Historias de los tarahumaras de los tiempos antiguos. México: Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca.
- TORRES, Cisneros, Gustavo. “Los mitos mixes de la creación” en Relatos ocultos en la niebla y el tiempo. Selección de mitos y estudios. Coord. Blas Román Castellón Huerta. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007. 261-395.
- VÁZQUEZ, Juan Adolfo. Literaturas indígenas de América. Introducción a su estudio. España: Azul, 1999.



DOSSIER

## Lo narco: definiciones, incertidumbres, interpretaciones y resonancias en la cultura, la política y lo estético

**Ramón Gerónimo Olvera.** Doctor en pensamiento complejo por la MMR “Edgar Morin”, maestro en literatura por la Universitat de Barcelona, licenciado en filosofía por la Universidad Autónoma de Chihuahua de la Facultad de Filosofía y Letra. Maestro de tiempo completo por esta institución. Tiene 9 libros publicados de autoría propia y colaboración en 8 libros de compilación. Además ha publicado en diversas revistas nacionales e internacionales, ya sea académicas como de divulgación. Su libro “Solo las cruces quedaron. Literatura y narcotráfico” aborda de manera directa la relación entre los imaginarios ficcionales y la violencia. Dicho texto ha sido citado y referido en diversas tesis de grado académico y artículos especializados de manera internacional. Se dedica además a la escritura creativa y el periodismo cultural, donde ha obtenido diversos premios.

**Ainhoa Vásquez Mejías.** Doctora en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile, profesora e investigadora de tiempo completo del Colegio de Letras Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y miembro del Sistema Nacional de Investigadores Mexicanos. En Chile es coinvestigadora del proyecto Fondecyt N° 1220316 “El relato narcoandino: narrativas del narcotráfico en la triple frontera de Chile, Perú y Bolivia”. Ha publicado más de treinta artículos en revistas indexadas y capítulos de libros en torno a la narcocultura y la violencia de género, con enfoque en los estudios culturales. Además, ha coordinado varios dossiers en revistas académicas y ha organizado congresos internacionales, entre los que destaca “Narcotransmisiones globales” que ya lleva tres emisiones. Es autora de los libros *No mirar: Tres razones para defender las narcoseries* (Universidad Autónoma de Chihuahua/Universidad Autónoma de Sinaloa, 2020), *Feminicidio en Chile: Una realidad ficcionada* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2015), ganador del Premio Lector 2016 y editora de los libros *Narcotransmisiones. Neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop* (México: Colegio de Chihuahua, 2021), junto a los académicos Danilo Santos e Ingrid Urgelles y *Narcocultura de norte a sur. Una mirada cultural al fenómeno del narco* (México: CISAN-UNAM/UACH, 2017).

## PRESENTACIÓN DEL DOSSIER

# **Lo narco:** definiciones, incertidumbres, interpretaciones y resonancias en la cultura, la política y lo estético.

**Ramón Gerónimo Olvera/Ainhoa Vásquez Mejías**

*Universidad Autónoma de Chihuahua/Universidad Nacional Autónoma de México  
rolvera@uach.mx/ainhoaivasquez@filos.unam.mx*

### I

El tema del narcotráfico dista mucho en ser reciente. La necesidad humana del consumo de sustancias que le permitan evadirse –por afán lúdico, existencial o de mera experimentación– ha estado presente en muchos proyectos civilizatorios, ya sea bajo la figura del chamán con la creencia de que las drogas serían el vehículo para llegar al portal de la divinidad o su uso para mantener fuerza y vigor en los escenarios de guerra, hasta la figura del dealer que hace negocio enmarcado en la diversión. El juicio moral de gobiernos y sociedades ha ido variando con los siglos. Hoy día la doble moral de los Estado Nación resulta insostenible.

En nuestro tiempo el tema se ha vuelto más complejo, el crecimiento exponencial de consumidores, la sociedad de mercado, el discurso prohibicionista muchas veces carente de argumentación lógica, el aire posmoderno de relativismo moral, la apertura en el reconocimiento de la diversidad, han sido entre otras condiciones, elementos que han replanteado el tema del narcotráfico. A la par el concepto de narcocultura ha venido ganando terreno. Con esto se hace referencia a las construcciones simbólicas que se hace de este fenómeno, quitándole la carga moral, para nombrar, asimilar e interpretar las construcciones ficcionales que continuamente están apareciendo; lo mismo en las artes, las prácticas de interacción social, las producciones de los mass media, entre otros.

No se trata de hacer una generalización imprecisa, pero en un principio un amplio sector de la academia se negaba al estudio de estos fenómenos, mientras otro tanto, lo hacían con una denigración a priori de lo que abordaba. Por supuesto, que han existido excepciones que desde el auge de los productos estéticos y de entretenimiento de la narcocultura, la vieron sin el sesgo moral y la trataron de entender desde una óptica compleja. Sólo por citar algunos ejemplos, Héctor Abad Faciolince, en el año 2008 escribió el ensayo “Estética y narcotráfico”, y aunque su postura al respecto tiene un aire moralizante, ya está analizando de lleno el tema.

Omar Rincón con su artículo “Narco.estética y narco.cultura en narco.colombia” publicado en 2009, construye un referente ya que no sólo se aleja de la postura moralizante, sino que entiende el fenómeno cultural desde una mirada lúdica y transversal, en cuanto a saberes y métodos que entrelaza para interpretarlo. Ese mismo año, aparece la tesis doctoral de Alberto Fonseca: Cuando llovió dinero en Macondo, un trabajo de gran valía académica. Entre otras aportaciones revisa la figura del letrado en la ficción del narco. Diana Palaversich en el año 2012, publicó “Narcoliteratura: (¿De qué más podemos hablar?)”. La obra de la crítica literaria ha sido una constante sobre estos temas. Su mirada, además de documentada e inteligente, ha logrado encontrar ángulos muy originales y provocadores.

Cabe aclarar, que estas referencias no constituyen un recuento cronológico, ni pretenden ser las únicas sobre el tema, sirven a modo de ejemplo y contexto de la forma en que se ha venido abordando el tema desde la crítica. Lo que es cierto, es que la necesidad de hacer un corpus detallado de la crítica sobre la narcocultura es un tema pendiente por la academia.

En fechas recientes, han venido apareciendo importes libros, dossier y artículos. La cantidad de crítica que se ha realizado ha crecido de forma exponencial en cuánto al número de autores, enfoques metodológicos y disciplinas del conocimiento. Sólo por mencionar algunos trabajos recientes, Kristine Vanden Berghe, en el año 2019 publica el libro *Narcos y sicarios en la ciudad letrada*. La autora ya había dedicado libros y artículos relacionados con la literatura y cultura mexicana, sin embargo, en este libro aborda de lleno el tema del narco y sus formas culturales, su análisis lo realiza a partir de una sólida interrelación con la teoría literaria. Günter Maihold, es el compilador del libro *Cultura, comunicación y crimen organizado en México*, publicado en el año 2020. El referido texto, tiene el mérito de incorporar ópticas inter y transdisciplinarias, donde lo mismo recoge la mirada de las y los expertos en la representación simbólica, en el tema de la valoración de la política emprendida contra el narcotráfico, como el tema de los medios de comunicación.

## II

En este dossier que presentamos los horizontes de investigación se amplían. Los primeros trabajos sobre narcocultura —esos que comenzaron en la segunda mitad de los noventa, pero que alcanzaron su auge desde el 2010 aproximadamente en México— tuvieron como centro la literatura, música, televisión y cine. Posteriormente, ya pasado el 2010, el análisis abarcó campos antes inexplorados y que parecían más difíciles de ser permeados por lo narco, como la arquitectura, el diseño y las artes plásticas. En este dossier ya damos cuenta de qué forma y hasta qué punto el narcotráfico, como problema social, vino a inundarlo todo y se asentó en la Academia como posibilidad y necesidad de estudio desde todas sus aristas.

Como el fenómeno complejo que reconocemos que es ya no nos es suficiente una observación solamente desde sus productos culturales. Este dossier, por tanto, tuvo como objetivo ampliar la mirada hacia sectores y disciplinas que también han sido, de una u otra forma, influenciados por el narcotráfico. Áreas que hasta ahora se habían mantenido poco exploradas en ese sentido, pero que constituyen un verdadero aporte para la reflexión de la narcocultura en toda su magnitud. Convocamos y seleccionamos así a colegas de distintas parcelas del conocimiento que con diferentes metodologías están abordando el problema del narcotráfico como una realidad, en sus manifestaciones ficcionales o desde aspectos hoy poco trabajados.

Abrimos este dossier con el artículo de Tiago Osito Linhar “O narcotráfico e a invenção eurocêntrica do outro: uma leitura fronteiriça” que entrega datos sobre el narcotráfico como un problema histórico y universal. Este autor, escribe desde Brasil y, por ello, asume que todos los latinoamericanos estamos de cierta forma unidos hoy por el narco pero, aun más, por la criminalización hacia nuestro continente por esta razón. En su trabajo explora las relaciones que establecieron Gran Bretaña y China durante el siglo XIX producto del tráfico de opio. Indica que sólo traficando opio a China podría Gran Bretaña forzar la apertura del mercado chino a occidente, sin embargo, esto mismo sirvió más adelante para implementar desde Europa un discurso imperialista y racista culpabilizando a oriente por consumir el opio que ellos mismos les vendían. De esta forma, mediante este estudio histórico, demuestra que la guerra contra las drogas ha sido desde tiempos inmemoriales un discurso, una construcción artificial utilizada para propiciar y solventar la segregación racial y social.

El segundo artículo, “Estrategias pedagógicas en la representación de un pasado: el caso de la serie *Narcos México* (2018)” de Miguel Sánchez Soto, aborda la popular serie de televisión mexicano-

estadounidense, producida y distribuida por Netflix, pero desde una perspectiva de análisis pedagógico. En su trabajo argumenta que las series de televisión vinculan a una gran cantidad de sujetos que construyen, a través del visionado, un conocimiento histórico y político del mundo que habitan y, en ese sentido, es que estamos ante ficciones con un amplio potencial educativo. Si bien, esta narcoserie en particular, intenta direccionar de determinada manera la narrativa con el fin de que el pasado sea entendido desde el discurso oficialista mexicano y la ideología estadounidense, el estudio nos abre a las posibilidades de que otras narcoseries subviertan, también mediante este corte documental y pedagógico, esas mismas visiones dominantes. Entender el potencial educativo de las narcoseries, sobre todo, en relación con su alcance global y heterogéneo, amplía los horizontes de análisis de la narcocultura y permite trasladar estos productos culturales a otros espacios que no habían tenido cabida tradicionalmente en la Academia.

126

El tercer artículo, “Entre vírgenes y niñas: la devoción religiosa a figuras femeninas en la narcocultura en México”, de Ana Georgina Aldaba Guzmán reflexiona sobre las prácticas religiosas asociadas a los narcotraficantes. El narcomundo, como un ambiente tradicionalmente machista, ostenta devoción por ciertas figuras masculinas como Jesús Malverde o el Santo niño de Atocha, no obstante, pondera más a las imágenes religiosas y paganas femeninas, como La Santa Muerte y la Virgen de Guadalupe, en el caso mexicano. Al ser el narco un negocio lucrativo pero letal, en el que aquellos involucrados viven el día a día sin saber si esa noche estarán muertos, la necesidad de buscar protección en divinidades se vuelve más fuerte. En este sentido, se privilegia la adoración a dos estampas representadas como mujeres, pues de alguna manera se asocian a la maternidad, tanto de la vida, como la del cobijo ante la muerte.

El cuarto artículo, “Dime cómo te llamas y te diré qué criminal eres. Análisis lexicológico de los apodos de los narcotraficantes mexicanos”, escrito por Coralie Pressacco De La Luz, analiza los apodos más comunes en el ambiente del narcotráfico en México. Estos apelativos no son gratuitos, como pudiera pensarse, sino que resaltan aspectos físicos de los criminales, la ferocidad de sus acciones, sus *modus operandi*, su posición dentro del crimen organizado, entre otros aspectos. Estos sobrenombres tan comunes hoy por hoy, que escuchamos a diario en los noticieros: El Chapo, El Indio, El Güero, El Pozolero, El Tiburón, La Puerca, La Barbie o El Mochomo dicen mucho más de lo que alcanzamos a ver a simple vista. El análisis lexicológico que realiza Pressacco De La Luz nos permite entender otros aspectos de los narcotraficantes, por ejemplo, a qué le dan relevancia, ponderan o temen.

Finalmente, incluimos una valiosa nota de Rosendo Damián Soto Salgado, titulada “Corte de cartucho: apuntes sobre 4 novelas nodales en la narconarrativa mexicana (1967-2004)” que establece un corpus primario de narcoliteratura. Primario en el sentido de pionero, pues, como el autor señala, “forjaron una influencia en la escena literaria, en tanto el tema como en forma de abordarlo”. Estas novelas son *Diario de un narcotraficante* (1967) de Ángelo Nacaveva, *Contrabando* (1993) de Hugo Rascón Banda, *La reina del sur* (2002) de Antonio Pérez-Reverte y *2666* (2004) de Roberto Bolaño. Estas cuatro producciones literarias, si bien, son consideradas referente en el área y han sido muy analizadas de manera individual, no habían sido recogidas en conjunto, como un corpus, como Soto Salgado propone estudiarlo.

Como se puede inferir por esta breve presentación de los textos que hemos seleccionado para este dossier, privilegamos estudios novedosos que dieran cuenta de otros campos de la narcocultura. En estos escritos pasamos por lo histórico, la educación, la religión y la lingüística para dar cuenta de que este fenómeno llegó para quedarse y continuará extendiendo sus alcances a variadas disciplinas. Y, de esta forma, más que plantear argumentos cerrados o que pongan punto final a la discusión, lo que hacen es abrirla. Es por ello que estos investigadores que congregamos no se han quedado solamente en sus propios análisis, sino que nos interpelan con muchas más preguntas. ¿Todas las narcoseries pueden ser abordadas desde su aspecto pedagógico?, ¿es posible darles otros usos pedagógicos a las narcoseries?, ¿qué otro tipo de composiciones léxicas tenemos en los sobrenombres?, ¿ha habido una evolución entre los apodos de los líderes de la vieja guardia y aquellos de los herederos del poder criminal?, ¿qué otras figuras religiosas femeninas tenemos en el narcomundo?, ¿los narcos rezan igual en todas partes del mundo?, ¿cuántas otras narrativas oficiales han utilizado el tema del narcotráfico para criminalizar?, ¿a quién o quiénes se criminaliza finalmente con el discurso antidrogas? Quedará para futuros investigadores la tarea de empezar a responder a estas preguntas y con ello seguir ampliando este panorama tan vasto y que ya se ha instalado en nuestra realidad. ■

## REFERENCIAS

- 128 FACIOLINCE Abad, H. (2008). Estética y narcotráfico. *Revista de estudios hispánicos* 42(3).
- FONSECA, A. (2009). *Cuando llovió dinero en Macondo: Literatura y narcotráfico en Colombia y México*. Tesis para obtener el grado de doctor por la University of Kansas. [https://kuscho-larworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/5646/Fonseca\\_ku\\_0099D\\_10395\\_DATA\\_1.pdf;sequence=1](https://kuscho-larworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/5646/Fonseca_ku_0099D_10395_DATA_1.pdf;sequence=1)
- MAIHOLD, G. (editor). (2020). *Cultura, Comunicación y crimen organizado*. Berlín: Verlag Walter Frey.
- PALAVERSICH, D. (25 de septiembre de 2012). Narcoliteratura (¿De qué más podríamos hablar?). *Tierra adentro*, [https://www.cultura.gob.mx/terra\\_adentro/?p=307](https://www.cultura.gob.mx/terra_adentro/?p=307)
- RINCÓN, O. (2009). Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia. *Nueva sociedad* (222), <https://nuso.org/articulo/narcoestetica-y-narcolombia/>
- VANDEN Berghe, K. (2019). *Narcos y sicarios en la ciudad letrada*. Valencia: Albatros.





O narcotráfico e a invenção eurocêntrica do Outro:  
Uma leitura fronteiriça

**Tiago Osiro Linhar.** Possui graduação em Letras - Espanhol pela Universidade Católica Dom Bosco (2008). Mestrado em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Doutorando em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Membro do Núcleo de Estudos Culturais Comparados (NECC). Atualmente desenvolve o projeto de pesquisa; **PALÁCIOS NA FRONTEIRA DO MUNDO: as narrativas de uma política da criminalidade;** sob orientação do Professor Dr. Edgar César Nolasco

**Historial editorial**

Recepción: 15 de marzo de 2022

Revisión: 18 de abril de 2022

Aceptación: 12 de mayo de 2022

Publicación: 30 de junio de 2022

O narcotráfico e a invenção  
eurocêntrica do Outro:  
Uma leitura fronteiriça  
*El narcotráfico y la invención  
eurocéntrica del Otro:*  
*Una lectura fronteriza*  
Drug trafficking and the  
eurocentric invention of the Other:  
A frontier reading

Tiago Osiro Linhar

*Universidade Federal de Mato Grosso do Sul*

*tiagooliar@hotmail.com*

RESUMO

Partindo da teorização da “crítica biográfica fronteiriça” (Nolasco, 2017), este artigo propõe uma leitura de como a anulação dos espaços foi importante para que a narrativa eurocêntrica (forjada na temporalidade) pudesse encobrir os meios pelos quais se consumou o projeto que transformou a Europa em “centro e fim da história universal” (Dussel, 2007). Para tanto, partiremos do lócus em que emerge o presente texto, ou seja, da fronteira Sul do Brasil. A fim de ilustrarmos a discussão, abordaremos as imagens de palácios que, na literatura e na filosofia, metaforizaram espaços geográficos. Trata-se do Palácio de Cristal de Londres, metáfora utilizada pela primeira vez por Dostoiévski e mais tarde retomada por Peter Sloterdijk. Em tal perspectiva, percebeu-se o Palácio de Cristal de Londres como uma representação da civilização europeia. Por outro lado, encontraremos semelhante metáfora no palácio/cartel da novela “Trabajos del reino” de Yuri Herrera que, segundo Romero (2015), pode ser lido como a representação de um espaço geográfico. O narcotráfico, por fim, será abordado como uma via de ascensão britânica que, após a narrativa da história universal, converteu-se em uma prática estigmatizada e inerente a outros povos que não os europeus.

*Palavras chave:* Palácios, narcotráfico, fronteira, América Latina

**RESUMEN**

Partiendo de la teorización de la “crítica biográfica fronteriza” (Nolasco, 2017), este artículo propone una lectura de cómo la anulación de los espacios fue importante para que la narrativa eurocéntrica (forjada en la temporalidad) pudiera abarcar los medios por los cuales fue consumado el proyecto que transformó a Europa en “centro y fin de la historia universal” (Dussel, 2007). Para ello, partiremos del locus donde emerge este texto, es decir, de la frontera sur de Brasil. Para ilustrar la discusión, nos acercaremos a las imágenes de palacios que, en la literatura y la filosofía, metafizaron espacios geográficos. Se trata del Palacio de Cristal de Londres, metáfora utilizada por primera vez por Dostoievski y luego retomada por Peter Sloterdijk. En tal perspectiva, el Palacio de Cristal de Londres se percibía como una representación de la civilización europea. Por otro lado, encontraremos una metáfora similar en el palacio/cártel de la novela “Trabajos del Reino” de Yuri Herrera, que, según Romero (2015), puede leerse como la representación de un espacio geográfico. Finalmente, se abordará el narcotráfico como una forma de ascensión británica que, tras la narración de la historia universal, se convirtió en una práctica estigmatizada inherente a pueblos distintos a los europeos.

132

*Palabras clave:* Palacios, narcotráfico, frontera, América Latina

**ABSTRACT**

Starting from the theorization of “border biographical criticism” (Nolasco, 2017), this article proposes a reading of how the annulment of spaces was important so that the Eurocentric narrative (forged in temporality) could cover the means by which the project was consummated. that transformed Europe into “the center and end of universal history” (Dussel, 2007). To do so, we will start from the place where the discourse of this text emerges, that is, from the southern border of Brazil. In order to illustrate the discussion, we will approach the images of palaces that, in literature and philosophy, metaphORIZED geographic spaces. This is the Crystal Palace in London, a metaphor used for the first time by Dostoevsky and later taken up again by Peter Sloterdijk. In such a perspective, the Crystal Palace in London was perceived as a representation of European civilization. On the other hand, we will find a similar metaphor in the palace/cartel of the novel “Trabajos del Reino” by Yuri Herrera, which, according to Romero (2015), can be read as the representation of a geographic space. Finally, drug trafficking will be approached as a way of British ascension that, after the narrative of universal history, became a stigmatized practice inherent to peoples other than Europeans.

*Keywords:* Palaces, drug trafficking, border, Latin America

[...] El dónde-nací es la predeterminación de toda otra determinación. Nacer entre los pigmeos del África o en un barrio de la Quinta Avenida de New York, es en verdad igualmente nacer. Pero es nacer en otro mundo, es nacer especialmente en un mundo que predetermina como pasado, y por ello determina, nunca absolutamente pero es suficiente que determine radicalmente, la implantación del proyecto futuro. El que nació entre los pigmeos tendrá el proyecto de ser un gran cazador de animales; el que nació en New York forjará el proyecto de ser un gran banquero, es decir, cazador de hombres (Dussel, 1996, p.39-40).

## I. INTRODUÇÃO

Antes de mais nada, o que está prestes a ser lido nestas linhas são enunciados de um latino americano que balbucia<sup>1</sup> da fronteira sul do Brasil. Em outras palavras, não formulei um discurso com pretensões modernas e nem do norte da Europa; tampouco de algum importante centro acadêmico estadunidense. Enuncio-me, de modo quase inaudível, a partir da América do Sul. E se o lugar de origem, desde os idos de Parmênides, determina o ser, nascer é, portanto, correr um risco. Nasci em Sidrolândia<sup>2</sup> e por definição “histórica”<sup>3</sup>, sou um sujeito de natureza fronteiriça. No entanto, escrevo este texto ainda para o ser, considerando que nem a definição me é garantida. Retomando a epígrafe acima, o simples ato de nascer já é, por si só, uma “predeterminação de toda determinação”. Sendo assim, tomo-me por um sujeito que não pôde escapar a um destino traçado pelos infortúnios do espaço e da origem.

Se, há muito, o mundo só é mundo depois de midiaticizado, o pouco de mundo que atrai a atenção midiática ao meu lugar de origem está atrelado ao contrabando e ao tráfico de drogas. Sidrolândia – ou para ser mais exato, a rodovia que atravessa o município de Sidrolândia – emerge do subsolo rumo à existência em breves ocasiões, apenas para transformar-se, por quase incontáveis segundos, em uma das principais rotas da entrada no Brasil de drogas ilícitas vindas do Paraguai. Por força de uma lógica universalizante, é esse o imaginário convertido em memória que delega um pouco de mundo ao meu espaço de origem.

De um modo geral, a América Latina talvez seja isso, o ambiente em que se “possibilita projetar ou *inventar memórias*, possibilita

1. Referência ao conceito de balbucio teórico de Hugo Achugar.

2. Localizada no interior de Mato Grosso do Sul, Sidrolândia compreende uma distância de pouco mais de 200 quilômetros da fronteira do Brasil com o Paraguai. Desse modo, torna-se uma das principais rotas de entrada de drogas no Brasil.

3. Refiro-me à história universal.

construir passados ou apagar histórias”.<sup>4</sup> Nesse sentido, a fim de sustentar o imaginário de que a criminalidade é um fenômeno inerente a sujeitos como eu, o colombiano Omar Rincón escreve: “Todos temos um pouco de tráfico dentro de nós”. E no texto que leva este título, o autor reitera que “[...] chegamos ao século XXI e nos encontramos integrados como latino-americanos através do narcotráfico” (Rincón. 2013, p. 194).

Aí está a força de um imaginário sobrepondo-se à memória. Ou ainda, aí está uma retórica negativa atualizada para o “não-ser”<sup>5</sup> de nossos tempos. O termo *traficante*, no Brasil de hoje, é a palavra de ordem que justifica e legitima segregações sociais e chacinas genocidas, principalmente contra os jovens pretos pelas periferias brasileiras. Alcinha que também é de grande validade para justificar a segregação, em forma de cárcere, para todos os indesejáveis que pairam sobre a linha da fronteira.

134

## II. GEOGRAFIAS PALACIANAS

Avançando a perspectiva, leio o narcotráfico nas linhas de Yuri Herrera. Desse modo, parece-me apropriado transformar o repudiado sentido de *narcomundo* em algo mais simpático a um espaço fabuloso, ao modo de um palácio/cartel. Na novela *Trabajos del reino* (2004), o lugar da criminalidade denota, em tons de fábula, uma percepção do narcotráfico com o aspecto nobre que faltava à nossa autoestima. Se para um imaginário homogêneo que forja identidades outras somos “integrados como latino-americanos através do narcotráfico”, que sejamos pelo crivo de *Trabajos del reino*. Na novela, o traficante é um Rey que, de certo modo, reordena os *espacios perdidos*. Nesse sentido, é do mais baixo que se erige um palácio: “[...] era um depósito de lixo, uma

4. Achugar, *Planeta sem boca*, p. 32, grifos meus

5. Para Dussel a Modernidade apropriou-se da ideia de Parmênides a qual define que o *ser* é, e o *não-ser*, não é: “El ser llega hasta las fronteras de la helenicidad. Más allá, más allá del horizonte, está el no-ser, el bárbaro, Europa y Asia. Es en la política, la de Platón, Aristóteles, Epicuro y los estoicos, donde se descubre el sentido de la ontología. [...] Desde los pobres colonos que como Heráclito enunciaban que el ser es como el *lógos* que, como el muro, defiende la ciudad (de los bárbaros), hasta el cosmopolitismo alejandrino o romano en el que se *confunde la ciudad con el cosmos*; es decir, se diviniza la ciudad grecoromana y se le identifica con la naturaleza misma. La ontología termina así por afirmar que el ser, lo divino, lo político y lo eterno son “una y la misma cosa”. *Identidad del poder y la dominación, el centro, sobre las colonias de otras culturas*, sobre los esclavos de otras razas. El centro es; la periferia no es. Donde reina el ser, reinan y controlan los ejércitos del César, del emperador. El ser es; es lo que se ve y se controla”. (Isso, para Dussel, é o que volta a ser pensado pela modernidade, ou seja, “el ser-humano es propiamente blanco”). Dussel, *Filosofía de la liberación*, p. 17, grifos meus.

armadilha para infecções e resíduos. Quem iria suspeitar que se tornaria um farol. [...] o palácio rebentava num confim do deserto em uma soberba de muralhas, grades e vastos jardins” (Herrera. 2010, p. 20)<sup>6</sup>.

A novela, portanto, é ambientada em um palácio na fronteira do mundo, “uma cidade com lustres à margem de outra cidade”, em uma palavra, no *submundo* do mundo oficial. Em sua essência, o lugar “Era como siempre se había imaginado los palacios. Sostenido en columnas, con estatuas y pinturas en cada habitación, sofás cubiertos de pieles, picaportes dorados, un techo que no podía rozarse” (Herrera. 2010, p.19). Levando em conta a descrição arquitetônica, não é senão deste espaço ressignificado (de baixo para cima) que exala a promessa de dignidade e prosperidade aos que foram anulados pelo curso da “história universal”<sup>7</sup>, ou seja, os indivíduos que, como eu, carregam no corpo a conotação de um sujeito fronteira. O palácio é, portanto, o lugar em que “as pessoas que entravam e saíam, lançavam os ombros para trás com a mesma vaidade de quem pertence a um domínio próspero” (Herrera. 2010, p.20)<sup>8</sup>. Enredo à parte, da narrativa o que me interessa é o palácio, o qual entrega uma espécie de virtude *outra* à dimensão espacial da América Latina.

Em uma perspectiva que entusiasma o meu discurso, Luz Mireya Romero Montaña percebe o palácio de *Trabajos del reino* como a representação de um espaço geográfico:

Embora a economia do narcotráfico flua em espaços abertos, isso não é impedimento para a formação de novas comunidades fechadas que se constituem como o espaço geográfico [...]. Na novela *Los Trabajos del Reino*, dito espaço geográfico é representado pelo palácio [...] (Romero. 2015, p.235), grifos meus<sup>9</sup>.

Portanto, simpatizo-me com a ideia de que “o espaço geográfico” – aquele que condiz com o *imaginário* que se projeta desde o centro *sobre* a América Latina – possa ser percebido como um exuberante palácio/cartel.

---

6. “[...] era un basural, una trampa de infección y desperdicios. Qué iba sospechar que se convertiría en un faro [...] el Palacio reventaba un confin del desierto en una soberbia de murallas, rejas y jardines vastísimos (Herrera. 2010, p. 20).

7. Projeto consumado por Hegel cuja intenção, segundo Enrique Dussel (2007), fora transformar o Norte da Europa (coração da Europa) em fim e centro da história universal.

8. “[...] la gente que entraba y salía echaba los hombros para atrás con empaque de pertenecer a un dominio próspero (Herrera. 2010, p.20).

9. Si bien la economía del narcotráfico fluye en espacios abiertos, ello no es impedimento para la formación de nuevas comunidades cerradas que se constituyen como el espacio geográfico [...]. En la novela *Los Trabajos del Reino*, dicho espacio geográfico lo representa el palacio, [...] (Romero. 2015, p.235), tradução minha.

Aproprio-me dessa representação geográfica menos por convicção e mais como resposta a uma concepção dualista e eurocêntrica que categorizou a humanidade dividindo-a entre o centro e a periferia. Todavia, na perspectiva que abordo, o palácio de *Trabajos del reino* remete à ideia de inversão da lógica espacial, onde a margem da margem converte-se em uma espécie de centro promissor. Por esse motivo o elejo como a representação de um percurso que traça o caminho inverso daquele que fora traçado para que a “civilização” ocidental chegasse a ser um Palácio de Cristal<sup>10</sup>.

As aproximações que foram articuladas – tanto no âmbito da literatura, quanto no da filosofia – entre um palácio (o mundo compacto) e os espaços geográficos, sintetizam geopolíticas que bifurcam destinos humanos. As quais, metaforicamente, determinam por quem o palácio/cartel ou o palácio de cristal serão ocupados. Isso tudo sob as rédeas da natureza dualista que levou adiante a configuração humana entre o “ser” e o “não-ser”.

136

Ainda que o palácio/cartel seja retratado única e exclusivamente na ficção, interliga-se ao outro, o “real”, menos pelo efeito literário<sup>11</sup> e mais pelo narcotráfico. Se o primeiro é a morada de um Rei narcotraficante; o Palácio de Cristal é “real” não por abrigar a realeza, mas no sentido de outrora ter sido parte ostensiva de uma versão ludibriosa da realidade. Contudo, para que tal monumento<sup>12</sup> vingasse como um símbolo da virtude europeia – e não como a consequência do tráfico do ópio que era roubado na Índia e vendido na China<sup>13</sup> – arquivou-se memórias e outras verdades *sob* os seus alicerces. Não por menos, o Palácio de Cristal cumpre, no presente texto, a sina de metaforizar a ascensão do norte da Europa e, por consequência, o ponto de partida da história (dita) universal.

10. Na esteira de Dostoiévski, Peter Sloterdijk afirma que: “encontra-se uma formulação que resume com uma força metafórica sem igual [...] segundo a qual a civilização ocidental é um ‘palácio de cristal’” (Sloterdijk. 2008, p.184).

11. O Palácio de Cristal como uma metáfora da civilização ocidental e da globalização foi utilizado pela primeira vez na novela “Notas do Subterrâneo” de Dostoiévski (1864).

12. Quizá el signo definitivo de la soberbia británica podamos encontrarlo en la organización de la Gran Exposición de 1851, que proclamó ante el mundo la supremacía industrial británica. Se celebró en el Palacio de Cristal de Paxton, supuestamente hecho de vidrio y sustentado por grandes estructuras de hierro y acero. (Hobson. 2006, p.290).

13. Es sabido que China era absolutamente autosuficiente; no necesitaba comprar producto alguno a Europa hasta comenzado el siglo XIX. Ésta es la razón de que el Reino Unido declare la “Guerra del opio” (1840-1842), para obligarla a comprar algo: el opio que Inglaterra obtenía en la India con violencia, y que por motivos éticos la China no deseaba adquirir ni distribuir en su territorio (pero que la inmoralidad inglesa obligó a adquirir) [...] ;El colonialismo europeo estuvo reñido con todos los principios éticos! (DUSSEL. 2007, p.285).

### III. O PALÁCIO DE CRISTAL E A CONCEPÇÃO EUROCÊNTRICA DO MUNDO

Não por acaso a afirmativa eurocêntrica de Rincón<sup>14</sup>, exposta em alguma página acima, diz mais *sobre* a forma como a Europa começou a produzir o *outro*, do que a percepção de um latino-americano que fala *a partir da* própria América Latina. Ainda assim, a afirmativa me recobra consciência, não a de existir, mas antes, a de ser o produto fictício de invenções ocidentais que começaram a tomar proporção, justamente, no momento em que o narcotráfico favorecia a balança comercial da Grã Bretanha.

De modo similar, Walter Mignolo traduz a questão, ainda que em outra circunstância, quando afirma que “se toma consciência de ser negro, não pela cor da pele, mas sim por causa do *imaginário* racial do mundo colonial moderno[...]” (Mignolo. 2015, p.182)<sup>15</sup>. Circunstâncias à parte, efeitos com fins classificatórios. Talvez os chineses – antes de mais nada, vítimas do narcotráfico britânico<sup>16</sup> – foram os povos pioneiros, por força do emergente discurso racista do imperialismo, a terem sua imagem atrelada ao consumo de droga. Os ingleses, “fazendo alarde de uma ironia obscena”, como bem observou Martin Bernal (1993), culpavam a China especialmente de consumir o ópio que eles próprios (os ingleses) vendiam.

137

É preciso, portanto, retroceder em muito os liames do Palácio de Cristal para dessincronizar as engrenagens propulsoras da maquinaria moderna. Refiro-me ao *imaginário* e a *identidade da cristandade*. E para ficar no âmbito das imagens, acomodo os referidos conceitos à dinâmica imagética da industrialização.

Identificar-me com o *imaginário* do narcotráfico (como o quis Omar Rincón) para me localizar no tempo da história universal é apenas um ponto de referência para a minha discussão. Ainda assim, ambiciono que o discurso, o qual eu habito, assemelhe-se ao palácio/cartel da novela *Trabajos del reino*. Ressignificar, pois, espaços (periféricos) abandonados às ruínas, edificando em seu lugar um farol, um palácio que rebenta na fronteira do mundo, é parte da cobiçada arquitetônica de uma *contra-narrativa* a qual começa a ganhar formas.

14. “chegamos ao século XXI e nos encontramos integrados como latino-americanos através do narcotráfico”.

15. [...] se toma conciencia de ser negro, no por el color de la piel, sino a causa del imaginario racial del mundo colonial moderno [...] (MIGNOLO. 2015, p.182).

16. “Além do impacto deletério sobre o tecido social, com o número crescente de viciados, o comércio de ópio tinha efeitos extremamente destrutivos sobre a economia política chinesa” (ARRIGHI. 2008, p.345).

No entanto, para destruir o imaginário do desprezível é necessário implodir a narrativa da modernidade. Para este fim, trago à baila não os elementos que figuram na memória, mas aqueles que habitam o esquecimento.

É possível constatar hoje que o engenho europeu da Revolução Industrial, em muitos aspectos, não passou de um mito. Contudo, existiu sim uma grande engenharia, porém, na edificação da narrativa da história universal e no discurso imperialista, erigidos em concomitância com a aclamada Revolução tecnológica. Houve, portanto, um maior empenho (da parte dos europeus) em reconstruir a história do que em elaborar muitos dos inventos que a mesma história atribuiu ao gênio europeu.

Para cada “surrupio epistêmico”, ergueu-se uma espécie de baluarte narrativo incumbido em defender a legitimidade dos povos “eleitos”<sup>17</sup> e recriminar, por sua vez, aqueles que seriam suas vítimas. A concretude de toda a narrativa eurocêntrica, o seu espaço simbólico, conglomerou-se na imagem do Palácio de Cristal. Para fazer justiça à simbologia, o palácio, “supostamente” feito de ferro e vidro, não foi menos ludibrioso do que os artefatos da narrativa a qual o monumento simbolizou:

Talvez o signo definitivo da soberba britânica [e europeia] possa ser encontrado na organização da Grande Exposição de 1851, que proclamou ante o mundo a supremacia industrial britânica. Foi realizado no Palácio de Cristal de Paxton, supostamente feito de vidro e sustentado por grandes estruturas de ferro e aço. Mas o que habitualmente não é dito é que os arcos mais longos de Paxton, os arcos do transepto de 22 metros de comprimento, eram feitos de abeto Memel laminado. Naquela estufa, *aparentemente* feita de ferro e cristal, havia mais de 300 quilômetros de pátios de janelas e mais de 50 quilômetros de calhas, todos feitos de madeira (Hobson. 2006, p.190), grifo meu.<sup>18</sup>

17. “La calificación de ‘pueblo elegido’, el escogido de Dios, que europeos y americanos se han otorgado a sí mismos considerándose herederos del antiguo Israel, a través del vínculo entre puritanismo y capitalismo en las primeras fases del desarrollo tecnológico occidental, causa aún muchos estragos en el mundo” (Needham. 1975, p.105).

18. Quizá el signo definitivo de la soberbia británica podamos encontrarlo en la organización de la Gran Exposición de 1851, que proclamo ante el mundo la supremacía industrial británica. Se celebro en el Palacio de Cristal de Paxton, supuestamente hecho de vidrio y sustentado por grandes estructuras de hierro y acero. Pero lo que habitualmente no se dice es que ‘los arcos más largos de Paxton, los arcos del crucero de 22 metros de longitud, estaban hechos de laminado de abeto de Memel. En aquel invernadero hecho aparentemente de hierro y cristal había más de 300 kilómetros de vergas de ventana y más de 50 kilómetros de canalones, todo ello de madera’. (Hobson. 2006, p.190).

Que o Palácio de Cristal fora inaugurado em 1851 na Grande Exposição de Londres, pouco me importa. O que importa é o que veio antes e depois da Exposição e do Palácio. Interessa-me, sobretudo, sustentar que somente traficando ópio para China, a Grã Bretanha pôde forçar a abertura do mercado chinês para o ocidente. Feito que possibilitou aos britânicos superarem seu déficit comercial com relação à China.

O Palácio de Cristal é, por suas proporções espaciais, o meu ponto de referência para entabular a discussão em um espaço que simboliza o tempo da história universal. Nesse sentido, ao conduzir a discussão para dentro da concepção conceitual dos *espaços*, intenciono desajustar a diacronia, cuja projeção incumbiu-se de legitimar a falaciosa superioridade britânica. A qual serviu, antes de tudo, para inventar e projetar o imaginário da “inferioridade” de outros povos.

#### IV. A ASCENSÃO BRITÂNICA PELAS VIAS DO NARCOTRÁFICO

Partindo do conceito de *espaços perdidos*, suponho necessário resgatar do esquecimento universal, o fato de que mesmo na primeira fase da Revolução Industrial (até bem entrado o século XIX), a Inglaterra não tinha nada para vender em grande escala para a China. O país europeu, pelo contrário, ainda era naquele período um forte dependente da indústria chinesa. De modo bastante contundente Joseph Needham corrobora que:

Hasta comienzos del siglo XIX los chinos no necesitaban prácticamente nada de lo que producía Europa, y Europa enviaba misiones de investigación, bien avanzada la mitad del siglo, para hallar los secretos de las industrias tradicionales chinas (cerámica, textiles, tintes, té, laca etc.) (Needham. 1975, p.13).

Sendo assim, em contraposição ao que nos ensinam em história, não foram exatamente os produtos industrializados na Grã Bretanha que de pronto invadiram o maior mercado do mundo daquele então (o mercado chinês).

Entretanto, embora a Grã Bretanha produzisse mercadorias baratas:

[...] os mercadores e os produtores britânicos tiveram dificuldade para vencer os colegas chineses na base da concorrência. A partir da década de 1830, a importação de tecidos de algodão da Grã Bretanha devastou alguns setores e regiões da economia chinesa. Mas no mercado rural o tecido de algodão britânico nunca conseguiu competir com o tecido chinês, mais forte. [...] As empresas ocidentais que instalaram unidades de produção na China jamais conseguiram penetrar de fato no vasto interior do país [...] (Arrighi. 2008, p.343).

Foi somente com o ópio obtido com violência na Índia e traficado para a China que a Grã Bretanha teve um produto o qual, de uma vez por todas, revertera esse quadro. Giovanni Arrighi, na esteira de Joseph Esherick, sustenta que: “Durante a primeira metade do século XIX, [...], o ópio foi ‘a única via de entrada factível do Ocidente no mercado da China’” (Arrighi. 2008, p.344). É nesse sentido que a nascente economia do país europeu foi viabilizada pelo tráfico de droga. Uma articulação ilegal assegurada pelo poderio militar britânico e todo o aparato de uma pseudo legalidade.

Não por menos, o único grande cartel de droga que pôde, efetivamente, representar a economia de todo o seu espaço geográfico se deu com a ascendente Grã Bretanha (com o auxílio da França). Nas palavras de John Hobson:

140

[...] os britânicos estavam ansiosos para superar o inveterado déficit comercial com os chineses que havia permitido a constante saída de ouro e prata da Grã Bretanha. [...] *a arma mais importante que permitiu aos britânicos inverter seu déficit comercial foi a exportação de ópio para a China.* Depois de se apoiar no ópio turco desde finais do século XVIII, os britânicos reorganizaram algumas regiões da Índia como fonte de aprovisionamento de ópio. Esta decisão resultou especialmente útil, pois os consumidores chineses preferiam o ópio indiano ao turco. Em 1828 o ópio compreendia 55% das exportações britânicas para a China (ainda que o estado chinês proibiu oficialmente seu consumo). E quando, como é lógico, o comissário Lin tentou frear o tráfico de drogas em 1839, os britânicos utilizaram esta medida como pretexto para desencadear as guerras do ópio. Por estas vias tão distorcidas os britânicos lograram inverter seu histórico déficit comercial com a China. Pois o fato é que só mediante a introdução de drogas na China (com apoio do poderio militar britânico) e o consumo de chá indiano na Inglaterra, pôde inverter o fluxo de metais preciosos da China (Hobson. 2006, p.361).

O narcotráfico foi determinante para que a Grã Bretanha desbancasse um país autossuficiente e tecnologicamente desenvolvido como era a China até aquele marco. Sem a droga e sem a guerra para defender o seu tráfico de droga, a Grã Bretanha jamais recuperaria o tesouro, espoliado nas Américas, que transformou alguns países europeus em principais consumidores no mercado chinês. Nesse sentido,

Como resultado da exportação altamente competitiva de seda, porcelana e chá e da demanda de prata que levou o preço do metal ao dobro do nível predominante em outras regiões do mundo, do século XVI até boa parte do século XVIII, mais de três quartos da prata do ‘Novo Mundo’ acabou desembarcando na China (Arrighi. 2008, p.342).

As nações europeias só conseguiram entrar, antes do ópio, no mercado chinês como consumidoras, graças ao ouro e, em maior medida, à prata obtidos através de pilhagens, principalmente, de Zacatecas e Potosí.

Não por menos, é questionável os méritos de civilização e virtude que atribuíram valores identitários, principalmente, à Grã Bretanha. Se por um lado, o narcotráfico abriu o sendeiro, o único possível, para que o país europeu penetrasse o interior do mercado chinês. Por outro, havia uma corrida armamentista instaurada na Europa (por ocasião das guerras Napoleônicas), promovendo avanços sem precedentes nesse setor industrial. Um fator que desembocou na alta tecnologia da destruição, permitindo aos britânicos defenderem seus interesses. Entre eles, suas ações de domínio imperialista (como com a Índia), a prática do comércio ilegal de droga e outras interpretações de certo e errado que mais tarde ganhou o caráter (benéfica) de uma missão civilizadora, encomendada diretamente por Deus.

Como mencionado acima, a “industrialização da guerra” foi impulsionada pelas Guerras Napoleônicas, as quais viabilizaram inovações importantes como, por exemplo, o aprimoramento dos motores a vapor. Na década de 1840, esse gênero de industrialização se transformou em uma disputa entre a França e a Grã Bretanha:

[...] quando a marinha francesa adotou vapores blindados com canhões de grosso calibre que tornaram irremediavelmente obsoletos os navios de guerra de madeira. Quando a marinha francesa lançou ao mar vapores blindados cada vez mais sofisticados, a marinha britânica não teve escolha senão imitá-la [...] (McNeill *Apud* Arrighi. 2008, p.277).

Por consequência dessa disputa interna, na circunstância em que eclodiu a guerra pela qual a Grã Bretanha defendeu seu tráfico de droga, “a China não tinha como responder ao navio de guerra a vapor que num só dia, em fevereiro de 1841, destruiu nove juncos de guerra, cinco fortes, dois postos militares e uma bateria costeira” (Arrighi. 2008, p.). E em nome do narcotráfico viera outra guerra na sequência, a qual foi novamente desastrosa para a China. Desse modo: “o governo chinês concordou em abrir os portos aos comerciantes britânicos de ópio, não o fez para optar entre o certo e o errado; a opção era entre a sobrevivência e a destruição” (McNeill *Apud* Arrighi. 2008, p.347).

## V. OS ATALHOS RUMO À ASCENSÃO

Quando a “industrialização da guerra” e o capitalismo, somados ao racismo (fator que legitimou o domínio de outros povos) confluíram na mesma direção: “[...] a Europa lançou-se num círculo de auto-fortalecimento, em que a organização militar sustentava a expansão econômica e política à custa de outros povos e instituições políticas da Terra e era por ela sustentada” (McNeill *Apud* Arrighi. 2008, p. 275). Assim, imbuída em seu entendimento racista do mundo (impresso na crença

de que era legítimo explorar outros povos), a Grã Bretanha inaugurou o mecanismo de dominação que funde o imperialismo com o capitalismo:

[...] o Reino Unido surgiu como novo líder da acumulação interminável de capital e poder por meio da fusão completa do capitalismo com o imperialismo. [...] Nesse aspecto, foi herdeiro da tradição capitalista iniciada [na Europa] pelos genoveses no ‘longo’ século XVI e ainda mais desenvolvida pelos holandeses no ‘longo’ século XVII. Entretanto, em outros aspectos o Reino Unido também foi herdeiro da tradição imperialista iniciada pelos parceiros ibéricos dos genoveses [...] (Arrighi. 2008, p.250).

142 Em termos de domínio hegemônico, Arrighi explica que “[...] a força militar foi a chave para a sujeição da Ásia oriental ao Ocidente. Mais ainda, seu uso foi resultado direto da *incapacidade dos mercadores britânicos* de penetrar por meios legais no mercado chinês” (Arrighi. 2008, p.344). Ainda que o autor explique a dominação hegemônica pelo fator da “industrialização de guerra”, estou em maior conformidade com o pressuposto de John Hobson. Pois, para Hobson o racismo foi e é o elemento determinante para exercer o domínio (nos moldes do imperialismo europeu e estadunidense) sobre outros povos.

Por sua vez, assim como a “incapacidade dos mercadores britânicos” em adentrar pelas vias legais o interior do mercado chinês, também o desmedido atraso dos povos europeus com relação ao oriente (até inícios do século XIX), foram reparados pelo fogo e pelo ódio. Por intermédio de toda sorte de questionáveis atalhos como roubos, violência, tráfico (de droga e escravos), surripio epistêmico e do saber tirar proveitos, os europeus vieram a ser.

Para Hobson, a Europa não fez outra coisa senão: “encurtar a distância com relação às potências orientais mais adiantadas. Este trabalho se viu facilitado ao mesmo tempo pela apropriação imperial do ouro e da prata ‘não europeus’ e a assimilação das ‘carteiras de recursos’ orientais” (Hobson. 2006, p.258)<sup>19</sup>. Portanto, não foi por um caminho natural de desenvolvimento, tampouco pela suposta genialidade inerente ao povo “eleito”, mas sim, foi abrindo duvidosas veredas rumo à expansão que a Grã Bretanha se tornou no equivocado imaginário universal, “um ponto de chegada e de guia para o futuro” (Mignolo, 2015). A ideia de triunfo, portanto, foi construída pela narrativa da história oficial de modo a dissimular e distorcer os acontecimentos reais.

Não obstante, não é nenhuma novidade assinalar os desqua-

19. [...] lo único que hizo Europa fue acortar distancias respecto a las potencias orientales más adelantadas. Esta labor se vio facilitada al mismo tiempo por la apropiación imperial del oro y la plata “no europeos” y la asimilación de las “carteras de recursos” orientales (HOBSON. 2006, p.258).

lificados meios da evolução europeia. Tampouco causa surpresa a afirmativa de que o ópio foi o primeiro e o principal produto no trâmite dos interesses mercantis da Grã Bretanha. O que se costuma omitir com maior veemência é o fato de a China ter se industrializado – nas proporções da primeira fase industrial britânica – pelo menos seiscentos anos antes que a Inglaterra. Eis que a história universal, absorta em um vácuo da realidade, foi incapaz de memorar os avanços tecnológicos chineses. Nesse sentido, “a China experimentou [...] o ‘primeiro milagre industrial’, em virtude do qual muitas das características que associamos com a revolução industrial britânica do século XVIII apareceram no ano 1100” (Hobson. 2006, p.82). Em suma, um elemento da história que colocaria por terra o brio palaciano da virtude de toda uma civilização que se sustentou, como a única civilização possível, nos alicerces de sua própria narrativa.

## VI. NARRATIVAS EUROCÊNTRICAS

143

Na epiderme da narrativa eurocêntrica tudo foi Revolução Industrial, a virtude do trabalho (do branco) sobrepondo-se às virtudes *outras*. No entanto, a industrialização britânica consistiu menos em trabalhar o ferro e o aço do que em forjar narrativas e fabricar o *outro* das dimensões periféricas. Sujeitos que como eu foram lançados à margem cada vez que se celebrou a lógica ocidental de civilização e progresso.

A industrialização britânica, nas palavras de Enrique Dussel, “permitiu que a Europa experimentasse pela primeira vez ser o ‘centro’ da história planetária. Coisa que nunca havia sido!” (Dussel. 2007, p.280)<sup>20</sup>. Em síntese, não foi senão o sentimento de prepotência, provocado pela industrialização e pulsado em todo o “coração da Europa”, que permitiu à Hegel (desde a Alemanha) “reconstruir a história mundial” (Dussel, 2007). A “Ideia universal” pensada por Hegel – a qual liberta-se do despotismo –, é medida em fases temporais, a mesma lógica ocidental que atribui ao avanço da idade um sinônimo de experiência.

Portanto, no sentido hegeliano, a evolução humana vai do Oriente (infância da humanidade) até o Ocidente (a maturidade humana). Bernal esquematiza este raciocínio da seguinte forma:

Segundo Hegel, do mesmo modo que o Sol corre do oriente para o ocidente, o *Estado* ou Ideia Universal vai passando do “despotismo teocrático”, intuitivo, da Mongólia e da China, à “aristocracia teocrática” da Índia, e à “monarquia teocrática” da Pérsia; Egito, por sua vez, consistiria em um ponto de transição entre Oriente e Ocidente. Todos estes estágios correspondem à primeira fase da humanidade, à que Hegel compara com a infância.

20. [...] permitió a Europa experimentar por vez primera ser el “centro” de la historia planetaria. ¡Nunca lo había sido! [...] (Dussel. 2007, p.280).

A segunda fase, a adolescência da humanidade, é a da Grécia, quando pela primeira vez se produz uma liberdade ética. A terceira é a de Roma e o ponto final o mundo germânico (Bernal. 1993, p.242)<sup>21</sup>.

O mundo germânico, ou mesmo o norte da Europa, converteu-se, assim, em centro e fim da história universal, o último estágio da evolução humana.

Este modelo, fundado em linha *temporal* evolutiva, foi *imaginado* e reproduzido como uma verdade universal, a qual serviria apenas para justificar o imaginário dos autodefinidos povos eleitos. Para Dussel:

144

Esta posição eurocêntrica que se formula pela primeira vez no final do século XVIII, com os ‘românticos’ alemães e o ‘Iluminismo’ francês e inglês, interpretou toda a história mundial, projetando até o passado a Europa como ‘centro’ e tentando demonstrar que tudo foi preparado na história universal para que dita Europa fosse, nas palavras de Hegel, ‘o fim e o centro da história mundial’. Foi com os ‘enciclopedistas’ quando se produziu pela primeira vez esse tipo de distorção da história (L’Esprit des lois de Montesquieu é um bom exemplo). O mesmo sucedeu com os ‘iluministas’ ingleses, e na Alemanha com Kant e finalmente com Hegel, para os quais o ‘oriente’ era a infância [...] da humanidade, e o lugar do despotismo e a não-liberdade, desde onde posteriormente o Espírito (o *Volksgeist*) remontará até o oeste, como num caminho até a plena realização da liberdade e a civilização Europeia seria desde sempre eleita pelo Destino para encerrar em seu seio o sentido final da história universal (Dussel. 2007, p.143).

A suposta “revolução industrial” britânica deu margem a tal acrobacia pseudo-científica em história. Desse modo, é razoável intuir que a atmosfera fabril invadiu também o campo das narrativas. Consumando-se, assim, com a última palavra de Hegel dentro do projeto universal.

## VII. A INVENÇÃO EUROCÊNTRICA DA CHINA

Não deixa de ser embaraçosa a relação (racista) de inferioridade e superioridade empreendida pelo ocidente com relação ao oriente, iniciada em certo momento do século XIX. Pois, curiosamente, o ocidente nutria grande admiração pelas tendências advindas do oriente,

21. Según Hegel, del mismo modo que el Sol corre de oriente a occidente, el Estado o Idea Universal va pasando del “despotismo teocrático”, intuitivo, de Mongolia y China, a la “aristocracia teocrática” de la India, y a la “monarquía teocrática” de Persia; Egipto, por su parte, consistiría un punto de transición entre Oriente y Occidente. Todos estos estadios corresponden a la primera fase de la humanidad, a la que Hegel compara con la infancia. La segunda fase, la adolescencia de la humanidad, es la de Grecia, cuando por primera vez se produce una libertad ética. La tercera es la de Roma y el punto final lo pone el mundo germánico (Bernal. 1993, p.242).

sobretudo, da China. Esteve em voga na Europa, até o ano de 1780, a tendência da *chinoiserie*. Pois, “os britânicos desenvolveram um gosto generalizado pelas *chinoiseries*, que iam desde o consumo de chá aos papeis de parede, os jardins anglo-chineses ou as ideias sobre economia política” (Hobson. 2006, p.264). No campo da economia política, por sua vez, os fisiocratas franceses (corrente de pensamento encabeçada por François Quesnay) foram grandemente influenciados pelo pensamento político chinês, ou melhor, confuciano. Em resumo, os pensadores europeus atribuíram, do século XVII até mais ou menos 1780, grande importância à China, “Voltaire [por exemplo] se opôs à Bossuet por não falar da China em seu livro de história universal” (Bernal *Apud* Hobson. 2006, p.266).

O que produziu, contudo, essa viragem no pensamento europeu, acarretando em um profundo desprezo pelos povos orientais, foi a consumação do “racismo implícito”. Nas palavras de Hobson,

[...] foi paradoxalmente na época do progresso e do Iluminismo quando apareceu definitivamente o racismo implícito. Mas como também assinala Thierry Rentsch, considerar o Iluminismo uma época em que os pensadores começaram a construir abertamente uma cosmovisão marcada pelo racismo implícito é demasiado simplista. Ante tudo, foi um processo subconsciente. Por outra parte, o Iluminismo foi “esquizofrênico”. Pois, seu maior paradoxo foi que, si bem tomou emprestado e assimilou ideias orientais (principalmente chinesas), [...], essas mesmas ideias foram elaboradas para formar um corpus de conhecimentos que imaginava o Oriente como um mundo incivilizado e que, por sua vez, daria lugar à missão civilizadora imperial e à repressão do Oriente (Hobson. 2006, p.296-297)<sup>22</sup>, grifos meus.

145

Na mesma linha de raciocínio, Martín Bernal corrobora que: “[...] em meados do século XIX, na época das guerras do ópio, os chineses começaram a ser racialmente depreciáveis”<sup>23</sup>. Portanto, o racismo, do modo em que conhecemos hoje, atingiu sua plenitude no período em que os britânicos transitaram do narcotráfico para a industrialização.

Em uma citação que retoma boa parte da discussão entabulada até aqui, Bernal resume o assunto afirmando que:

22. [...] fue paradójicamente en la época del progreso y de la Ilustración cuando apareció definitivamente el racismo implícito. Pero como también señala Thierry Rentsch, considerar la Ilustración una época en la que los pensadores empezaron a construir abiertamente una cosmovisión marcada por el racismo implícito es demasiado simplista. Ante todo fue un proceso subconsciente. Por otra parte, la Ilustración fue “esquizofrénica”. Pues su mayor paradoja fue que, si bien tomo prestadas y asimilo ideas orientales (principalmente chinas), [...], esas mismas ideas fueron elaboradas para formar un corpus de conocimientos que imaginaba a Oriente como un mundo incivilizado y que, a su vez, daría lugar a la misión civilizadora imperial y a la represión de Oriente (HOBSON. 2006, p.296-297).

23. “[...] a mediados del siglo XIX, en la época de las guerras del opio, los chinos habían pasado a ser racialmente despreciables. Bernal. *Atenea negra*, p.228.

[...] O triunfo absoluto do racismo, o ‘progresso’, e a volta romântica à Europa e ao cristianismo se produziu quando os fabricantes europeus começaram a substituir os objetos suntuários chineses tais como, por exemplo, moveis, porcelana ou seda, por seus próprios produtos. O que a Europa obteve desta troca não foi somente proveito do tipo meramente cultural. Quando Grã Bretanha começou a penetrar o mercado chinês com os algodões Lancashire e o ópio da Índia, o equilíbrio da balança comercial foi em detrimento à China, e o avanço da Europa no terreno comercial foi seguido rapidamente por novas iniciativas militares. Desde 1839, quando os britânicos declararam guerra a China para defender seu tráfico de ópio ameaçado pelo decreto de proibição do mesmo publicado pelas autoridades daquele país, até finais do século, Inglaterra, França e as demais ‘potências’ se dedicaram a atacar sucessivamente a China com o objeto de obter novas concessões, cada vez mais importantes. As forças que originaram a mudança da imagem que o Ocidente tinha da China foram a necessidade de justificar a exploração e as ações do tipo mencionado, o cataclisma social realmente sofrido pelo país – como consequência em boa parte da pressão europeia –, e também o racismo generalizado e a ‘volta à Europa’. De modelo de civilização racional, China passou a ser considerada um país miserável no qual a tortura e a corrupção da pior espécie estavam à ordem do dia. Fazendo alarde de uma ironia obscena, os ingleses culpavam a China especialmente de consumir ópio. Na década de 1850, Tocqueville não entendia de maneira nenhuma que os fisiocratas do século XVIII pudessem sentir admiração pela China (Bernal. 1993, p.227)<sup>24</sup>.

---

24. [...] El triunfo absoluto del racismo, el “progreso”, y la “vuelta” romántica a Europa y al cristianismo se produjo cuando los fabricantes europeos comenzaron a sustituir los objetos suntuarios chinos tales como, por ejemplo, muebles, porcelana o seda, por sus propios productos. Lo que Europa obtuvo de este cambio no fue tan sólo provecho de tipo meramente cultural. Cuando Gran Bretaña comenzó a penetrar el mercado chino con los algodones Lancashire y el opio de la India, el equilibrio de la balanza comercial fue en detrimento a China, y el avance de Europa en el terreno comercial fue seguido rápidamente por nuevas iniciativas militares. Desde 1839, cuando los británicos declararon guerra a China para defender su tráfico de opio amenazado por el decreto de prohibición del mismo publicado por las autoridades de aquel país, hasta finales de siglo, Inglaterra, Francia y las demás “potencias” se dedicaron a atacar sucesivamente a China con el objeto de obtener nuevas concesiones, cada vez más importantes. Las fuerzas que originaron el cambio de la imagen que Occidente tenía de China fueron la necesidad de justificar la explotación y *las acciones del tipo mencionado*, el cataclisma social padecido realmente por el país – como consecuencia en buena parte de la presión europea –, y también el racismo generalizado y la “vuelta a Europa”. De modelo de civilización racional, China pasó a ser considerada un país miserable en el que la tortura y la corrupción de la peor especie estaban a la orden del día. Haciendo alarde de una ironía obscena, los ingleses culpaban a China especialmente de consumir opio. En la década de 1850, Tocqueville no entendía de ninguna manera que los fisiócratas del siglo XVIII hubieron podido sentir admiración por China (Bernal. 1993, p.227).

Portanto, o giro na esfera cultural, a autopercepção de superioridade, deu-se efetivamente menos por conta da industrialização ou do aparato material (de guerra), do que pelas distorcidas narrativas inauguradas pelos Românticos alemães. “A volta À Europa” foi promovida à custa de tal articulação ideológica, desembocando no Palácio de Cristal. Em suma, o símbolo o qual legitimou, concretamente, todo um pseudo-paradigma de civilização e progresso.

### VIII. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A maior indústria britânica – ou melhor dizendo, europeia – foi aquela que atuou nas invenções narrativas. A Europa dominou, efetivamente, o mundo não por localizar-se em um ponto central ou estratégico em termos de território, mas sim por meios abstratos que percorreram em linhas temporais e lógicas classificatórias. Se territorialmente a Europa foi insignificante até meados do século XIX, então a solução (narrativa) não seria outra senão omitir a concretude espacial do mundo. Ocultou-se também o período Medieval (ou a Idade das Trevas) cuja Europa ocupava um lugar periférico ante o mundo Islâmico.

Esse laborioso projeto abstrato que – veiculado pela história – se “universalizou”, é o mesmo que, impulsionado por um entendimento dualista e racista, condena os “corpos” fronteiriços (de sujeitos como eu) ao estigma do atraso e, por conseguinte, à condição de insignificância e nulidade perante o mundo. Como os são, em uma palavra, os sujeitos determinados por um imaginário forjado acerca de espaços como o meu.

Tal modelo de pensamento revestiu-se da verdade universal começando pelo imaginário *sobre* uma China devastada pelo tráfico de droga e estigmatizada pelos próprios narcotraficantes. No entanto, é no espaço mais profundo, e parafraseando Dostoiévski: nas memórias subterrâneas do Palácio de Cristal, que podemos encontrar verdades omitidas pelo tempo da história universal. ■

REFERENCIAS

- ACHUGAR, Hugo. *Planeta sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- ARRIGHI, Giovanni. *Adam Smith em Pequim: origens e fundamentos do século XXI*. São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL, 2008.
- BERNAL, Martin. *Atenea Negra: las raíces afroasiáticas de la civilización clásica*. Barcelona: EDITORIAL CRÍTICA, 1993.
- DUSEL, Enrique. *Filosofía de la liberación*. Bogotá: Nueva América, 1996.
- DUSEL, Enrique. *Política de la liberación: historia y crítica*. Madrid: Editorial Trotta, 2007.
- HERRERA, Yuri. *Trabajos del reino*. España. Editorial Periférica, 2010.
- HOBSON, John. *Los Orígenes Orientales de la Civilización de Occidente*. Barcelona: EDITORIAL CRÍTICA, S.L., 2006.
- MIGNOLO, Walter D. HABITAR LA FRONTERA: sentir y pensar la descolonialidad (antología 1999- 2014). Francisco Carballo y Luis Alfonso Herrera Robles (Prólogo y selección). Editora Fundación CIDOB; Edição: 1 (20 de fevereiro de 2015). 2015.
- NEEDHAM, Joseph. *Dentro de los cuatros mares: el dialogo entre oriente y occidente*. Buenos Aires: Editora siglo XXI, 1975.
- NOLASCO, Edgar César. *Fronteiras platinas em Mato Grosso do Sul (Brasil/Paraguai/Bolívia)*. Edgar César Nolasco (org). Editora Pontes. 2017.
- RINCÓN, Omar. Todos temos um pouco do tráfico dentro de nós: um ensaio sobre o narcotráfico/cultura/novela como modo de entrada para a modernidade. Ano 7 – nº 2 jul./dez. 2013 - São Paulo - Brasil – OMAR Rincón p. 193-219. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/69414/71990>. Acesso em 15/07/2017.
- ROMERO, Luz Mireya Montaña. *Gubernamentalidad y Construcción De Sentidos de ciudadanía y criminalidad en la narcoliteratura*. Tesis Doctoral 2015. Disponível em: [https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/19721/RomeroMontano\\_oregon\\_0171A\\_11465.pdf?sequence=1](https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/19721/RomeroMontano_oregon_0171A_11465.pdf?sequence=1). Acesso em 15 de março de 2017.
- SLOTEDIJK, Peter. *Palácio de cristal: para uma teoria filosófica da globalização*. Lisboa: Editora Relógio D'Água, 2008.

148





Estrategias pedagógicas en la representación de un pasado:  
el caso de la serie Narcos México (2018)

**Miguel Sánchez Soto.** Estudió las licenciaturas en Letras Hispánicas y Estudios Políticos y de Gobierno, así como la Maestría en Comunicación y el Doctorado en Educación en la Universidad de Guadalajara. Se ha desempeñado en el periodismo radiofónico, así como la divulgación y comunicación pública de ciencia. Colaboró como autor de capítulos en las publicaciones: "Repensando los fundamentos del Doctorado en Educación de la Universidad de Guadalajara" (Palomar y Fregoso, 2019), "Televisión en tiempos de Netflix. Una nueva oferta mediática" (Orozco, 2020) y "Vicisitudes en la formación científica y la elaboración de tesis. Las particularidades metodológicas de los estudios en educación" (Romo, 2021). Actualmente es parte de la coordinación de vinculación y difusión de la Red de investigadores sobre cine (REDIC). Profesor de asignatura en el ITESO

**Historial editorial**

Recepción: 22 de marzo de 2022

Revisión: 7 de abril de 2022

Aceptación: 19 de mayo de 2022

Publicación: 30 de junio de 2022

# Estrategias pedagógicas en la representación de un pasado: el caso de la serie *Narcos México* (2018)

## *Pedagogical Strategies in the Representation of a Past: the Case of the Series Narcos México (2018)*

## Estratégias pedagógicas na representação de um passado: o caso da série *Narcos México* (2018)

Miguel Sánchez Soto  
Universidad de Guadalajara  
sansomiguel@gmail.com

### RESUMEN

Las ficciones audiovisuales seriadas que circulan por los diversos medios, tanto canales como plataformas, participan a través de ciertas estrategias textuales, narrativas y discursivas, en conjunción con sus audiencias en la construcción de sentido sobre la historia y el pasado. Se busca ahondar en la implementación de dichas estrategias en la serie de ficción audiovisual *Narcos México* (2018) ofertada en la plataforma de contenidos audiovisuales bajo demanda Netflix, mismas que inciden en un apuntalamiento ideológico de una versión del pasado. Para ello se observaron en el plano de lo textual, la dimensión de la expresión y del contenido, así como la conjunción de elementos que conforman lo narrativo, lo retórico y lo estético para explicar las implicaciones en la memoria colectiva sobre el pasado que la serie de ficción audiovisual pretende representar.

*Palabras clave:* Ficción audiovisual, series, pasado, memoria

**ABSTRACT**

The serial audiovisual fictions that circulate through the various media, both channels and platforms, participate through certain textual, narrative and discursive strategies, in conjunction with their audiences in the construction of meaning about history and the past. This article wants to go deeper into the implementation of these strategies in the series, the audiovisual fiction series *Narcos México* (2018) offered on the on-demand audiovisual content platform Netflix, which affect an ideological underpinning of a version of the past. For this, the dimension of expression and content were observed in the textual plane, as well as the conjunction of elements that make up the narrative, the rhetorical and the aesthetic to explain the implications in the collective memory about the past that the audiovisual fiction series aims to represent.

152

*Keywords:* Audiovisual fiction, series, past, memory

**RESUMO**

As ficções audiovisuais seriadas que circulam pelos diversos meios, tanto canais quanto plataformas, participam por meio de determinadas estratégias textuais, narrativas e discursivas, em conjunto com seus públicos, na construção de sentidos sobre a história e o passado. Busca aprofundar a implementação dessas estratégias na série de ficção audiovisual *Narcos México* (2018) oferecida na plataforma de conteúdo audiovisual sob demanda Netflix, que afetam a sustentação ideológica de uma versão do passado. Para isso, observou-se a dimensão da expressão e do conteúdo no plano textual, bem como a conjunção de elementos que compõem a narrativa, o retórico e o estético para explicar as implicações na memória coletiva sobre o passado que as séries de audiovisual ficção pretende representar.

*Palavras-chave:* Ficção audiovisual, série, passado, memória

## I.- INTRODUCCIÓN

El tiempo que le dedicamos en las sociedades occidentales al consumo de productos ficcionales en su calidad audiovisual frente a cualquier tipo de pantalla es amplio y, lejos de que reduzca en lo venidero, se encuentra en franco aumento. La ficción audiovisual tiene una flexibilidad y ductilidad tal que tiende a ser “porosa” a lo que acontece en la actualidad (Martín-Barbero, 1991) y su posibilidad combinatoria le ha permitido ser un producto de consumo cultural vigente y asequible a grandes grupos poblacionales con diversas formaciones escolares. En lo tocante a su estudio, la omnipresencia y constante adaptación de la ficción audiovisual en estas sociedades occidentalizadas, ha posibilitado que se lleven a cabo estudios en diversos campos y disciplinas, así, la ficción audiovisual ha sido entendida como lugar donde se cristalizan, refuerzan, normalizan y performatizan, discursos e imaginarios (Igartua, 2010; Mulvey, 1989); o bien como espacios donde se modelan sentidos, significados y creencias (Tufte, 2007), negocian y co-construyen conocimiento, e ideologías, (Mulligan y Habel, 2013; Cai, 2016); y por ende, se ha destacado su centralidad en la cultura popular como co-productora con las audiencias de aprendizajes no formales (Orozco, 1987; Fish y Truglio, 2001; Maudlin y Sandlin, 2015; Giroux, 2001).

153

En cuanto este tipo de aprendizajes no formales o escolarizados podemos situar aquellos que corresponden a la construcción de conocimiento sobre los diversos pasados y la memoria, pues en estos productos culturales, se edifican, modelan y transmiten representaciones del pasado y la memoria (Erl, 2008; Landsberg, 2004; Kligler-Vilenchik, 2011). Este tipo de incidencia en la co-construcción del recuerdo en las sociedades mediatizadas presenta un espacio de interés para el campo de la comunicación y el de la educación, ya que en el entorno comunicativo actual, los sujetos que llevan a cabo procesos colectivos sobre la memoria de eventos participan de una abundancia de fuentes de información y producción de datos y, entre otras cosas, por una hiperbólica fragmentación de relatos y productos culturales que rivalizan y hacen sinergia con los contenidos históricos con pretensión de validez, anteriormente concentrados en espacios educativos y académicos.

En este contexto, el tipo de conocimiento e información que se encuentra disponible a través de los diversos productos culturales es accesible económicamente a grandes grupos poblacionales y generalmente se encuentran asociados a los tiempos de ocio y disfrute personal. Así, las narrativas audiovisuales y desde luego las que tienen

que ver con la ficción audiovisual forman parte de la esfera mediática donde una diversidad de sujetos construye globalmente sentido y conocimiento, histórico y político, del mundo que habitan.

Debido a la ductilidad, porosidad y versatilidad que presenta, como portadora de narrativas sobre el poder, la ficción audiovisual serial, esta ha sido explotada, en la actualidad, por las plataformas de contenido digital a través de múltiples reconfiguraciones y síntesis con otros productos, estilos, géneros y formatos mediáticos, como aquellos que son comúnmente utilizados para representar sucesos de actualidad a través de estéticas y formas miméticas de la realidad, como, por ejemplo, los documentales, reportajes y noticias. Es así como en diversas plataformas de televisión bajo demanda se pueden ver un sin fin contenidos en los que obran dichas reconfiguraciones —sincréticas e híbridas— que van desde los *mokumentaries*, docudramas, ciencia ficcionada hasta las *fake news*. Estas plataformas además permiten una circulación célere y omnipresente de diversos tipos de contenidos, mayormente audiovisuales, generalmente a través de las múltiples pantallas que suelen conformarlas y que constituyen el ecosistema mediático: televisión, medios digitales (teléfonos inteligentes y diversos dispositivos) y consolas de videojuegos (Edgerton, 2001).

En este tenor, la perspectiva que adopta esta investigación permite mirar las ficciones fuera de la concepción baladí de productos de mero entretenimiento, y poner de relieve los alcances pedagógicos. Estos alcances pedagógicos pueden ser apreciados con mayor nitidez a partir de las implicaciones que tiene la cultura popular en la construcción de sentido y en el mantenimiento del *status quo*. Aquí se asume, que un sentido al menos de la dimensión pedagógica de la cultura popular descansa en la naturaleza performativa que ésta tiene, en la manera en que los productos culturales nos permiten, a través de la iteración, conocer, hacer, y experimentar el mundo (Maudlin y Sandlin, 2015). Así, culturalmente, en cada acto de consumo ocurre, al tiempo y entre otras cuestiones, una producción de sentido (Fiske, 1989). Por lo que se puede aseverar que tal producción de sentido está inscrita en una relación pedagógica y educativa.

Si bien esta perspectiva comparte la función de la repetición con el concepto tradicional de pedagogía, que era asociado a modelos rígidos de “transmisión” de conocimiento, también permite pensar este proceso en el ámbito más común: aquel en el que participan y se interrelacionan los objetos de la vida y prácticas cotidianas de los sujetos, y nos acerca, desde luego, a un concepto de pedagogía entendido como el encuentro ordinario de enseñanza/aprendizaje que ocurre en todo momento, desde la infancia de dichos sujetos, y forma continua y omnipresente, fuera y dentro de las instituciones y espacios habituales

en los que es pensada la educación. Es por esta razón que lo educativo —para esta investigación— no se restrinja a las prácticas que ocurren en la escuela, dentro del aula, sino que considere, como un proceso de mayor amplitud, a todo aquello que esté inscrito en el ámbito de lo cultural: objetos, prácticas, textos, discursos que circulan en éste. En este tenor las ficciones audiovisuales y los distintos medios en que son puestas en circulación tienen que ser considerados y estudiados tanto como “espacios pedagógicos” (Sandlin, Burdick y Rich, 2016) como “tecnologías culturales y pedagógicas” (Giroux, 2001, p.686), en el caso que nos ocupa, se entiende que la clave pedagógica reside en la forma en cómo debe ser entendido el pasado que la ficción audiovisual seriada busca representar, a través de sus múltiples estrategias.

En este orden de ideas, esta investigación busca dar cuenta de la incidencia de ciertas ficciones audiovisuales seriadas en la forma en que se recuerda y olvida un pasado, como una narrativa que apuesta a generar, a través de ciertas estrategias de corte pedagógico, un tipo de versión dominante. En el caso que aquí nos ocupa, sobre ciertas narrativas que habitan y circulan y fortalecen versiones de diversos pasados, específicamente de aquellas relacionadas con el fenómeno del narcotráfico, concretamente con la historia, gestación, emergencia y tránsitos de poder que han tenido las organizaciones criminales relacionadas con la producción y trasiego de droga, así como los diferentes combates y empresas políticas desde los distintos países, principalmente en el continente americano. A manera de hipótesis se asume que a través de la conjunción de diversas estrategias narrativas se urde una versión del pasado relacionado con ciertas organizaciones criminales vinculadas con el narcotráfico en el continente americano y que estas estrategias y modos de representación audiovisual interpelan al sujeto de la narración de forma pedagógica.

Los resultados de este artículo forman parte de una investigación mayor<sup>1</sup>, en los que constituyen una parte fundamental mostrar las estrategias con que la ficción audiovisual seriada se presenta a las audiencias y cómo estas llevan a cabo su propia lectura de lo ofrecido.

## ASUNCIONES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS

Como punto de partida se asume que la ficción audiovisual seriada pone en juego diversos elementos que posicionan y sostienen un tipo de versión sobre el pasado, de las múltiples que se encuentran en pugna,

---

1. Proyecto de tesis para obtener el grado de doctor en educación: Las tecnologías pedagógicas del pasado reciente en las ficciones audiovisuales: El caso de la memoria mediada en la audiencia de la serie *Narcos México* (2018) financiado por CONACYT (2018-2022).

por la representación del surgimiento de estas organizaciones criminales. Por ende, las decisiones que los productores y equipo creativo toman en torno a los contenidos están marcadas por elementos de corte pedagógico, con los cuales ofrecen formas específicas de leer los conflictos y producir sentido sobre los eventos del pasado que son representados.

También asumo que la ficción audiovisual, aún en su condición seriada, es ontológicamente una representación parcial e incompleta de la realidad y dicha representación no es aséptica en cuanto a los sentidos políticos, e ideológicos. En la construcción y modelado del pasado subyace desde una política sobre el recuerdo y el olvido hasta lo que podría interpretarse como un deseo de pasar del “tipo de aserción del mundo real” (la ficción como posibilidad, verosímil, del mundo real actual), a una especie de reclamo o de forma instructiva de “cómo debiesen ser” pensado, entendido el mundo, esto orientado, indudablemente por las narrativas y discursos dominantes.

156

Estudios sobre la memoria y el pasado en las ficciones audiovisuales, como el de Grainge (2003), Chicharro-Merayo y Rueda-Laffond (2008), Chicharro-Merayo y Gómez (2014) y Cabalin y Antezana (2020) han puesto el precedente sobre las formas de recuerdo y olvido que operan en estas estrategias de presentación y representación de una versión del pasado y que radican en lo narrativo (narración audiovisual en este caso) porque se construye con base en relatos, oralidad, pero también intervienen modalidades pedagógicas como la lección y las moralejas en la representación. Puesto que las ficciones audiovisuales tienen un horizonte de verosimilitud, en el que el uso de nombres propios y alusiones a actores políticos y eventos históricos se entrecruzan con elementos inexistentes en el mundo real actual.

#### **DECISIONES METODOLÓGICAS Y ANALÍTICAS. ELECCIÓN DE CASO DE ESTUDIO: NARCOS MÉXICO**

Se consideró con base en los objetivos de la investigación de la cual se desprende este texto y de la hipótesis de trabajo, elegir la ficción audiovisual que tuviese características específicas en cuanto a su constitución genérica, estética y estructural, de tipo complejo: de género melodramático, con estética realista y que tuviese condición serial, en el que su contenido hiciera alusión a un fenómeno del pasado mexicano, en este caso, el narcotráfico.

En este entendido tanto en la ficción audiovisual como en la producción de sentido que llevan a cabo las audiencias el foco está puesto en aquellos esquemas pedagógicos que ordenan y configuran las versiones del pasado. Se optó por constreñirse a la plataforma que

tuviese una mayor penetración en el mercado: Netflix. Según Dettleff, Cassano y Vásquez (2019) la plataforma de televisión por *streaming* Netflix es la de mayor penetración global y abonados hasta el momento. Dentro de la oferta de series de ficción audiovisual con el tema del narcotráfico en la plataforma Netflix, la elección de *Narcos México*, estuvo también condicionada por la demanda de consumo que registraron los primeros puestos en México y a nivel global, posterior a los estrenos de sus dos primeras temporadas, según los datos y métricas ofrecidos por el servicio de la compañía (Parrot Analytics) sobre el consumo de éstas en la plataforma Netflix.

#### PROPUESTA ANALÍTICA. EL PLANO DEL CONTENIDO Y EXPRESIÓN EN EL ANÁLISIS TEXTUAL

Los universos diegéticos que son construidos en el medio audiovisual, como el filmico, suelen separarse para su estudio atendiendo a la naturaleza de sus elementos y en la conjunción que producen en un nivel denotativo como connotativo. Por naturaleza nos referimos al ámbito auditivo como visual. Chatman (1980) propone esta distinción, como una distinción de canales en la que, dentro del auditivo, por un lado, se puede establecer un tratamiento atendiendo a dos características, el tipo de audio: como ruido, voz y música y la fuente u origen, dentro de la pantalla o fuera de la pantalla (intradiegético o extradiegético); y por otra parte el canal visual atenderá a la imagen y su tratamiento, y aquí interviene los ritmos impuestos por la edición, las características que permite la cámara aportar al plano, como la distancia, ángulo y movimiento, color e iluminación, pormencionar los más sobresalientes.

Las tradiciones de análisis del cine y los audiovisuales que tienen una genealogía estructuralista y de corte narratológica, han querido ver la disposición de los elementos diegéticos de los productos fílmicos en la articulación de dos dimensiones o planos: *el plano del contenido* y *el plano de la expresión*, extrapolando con ello la distinción de la lingüística estructuralista y semiológica entre significante y significado. Esta forma de descomposición y aislamiento de los elementos para su posterior reunificación en clave interpretativa y analítica, aunque es vetusta y comporta sus problemas, (como la crítica a la imposición de una analítica de corte lingüístico a un ámbito de otra naturaleza, como el audiovisual) permite el reconocimiento de los componentes más básicos y posibilita dar cuenta de sus relaciones en la emergencia de un sentido que está en la concomitancia entre dos órdenes de diversa índole: un horizonte marcado por la es-

tética realista, y las estrategias de un régimen mimético del mundo real actual, por un lado y por otro diversos componentes del género melodramático: como personajes y estructura tanto diegética como climática que son empleados en la representación de conflictos que aluden a un pasado reciente. Es por esa razón que el análisis destaca los componentes narrativos, como es el tiempo y el espacio del relato que permiten configurar una representación mimética realista del pasado reciente que es referido por el conflicto general que acontece y en el que interviene una entidad narrativa (narrador personaje) que proporciona una perspectiva singular sobre los acontecimientos y la forma en que hay que “leerlos” y los recursos explicativos que incorpora en la propuesta de sentido que allega el texto audiovisual a las diversas audiencias.

Así, al estribar estos recursos y estrategias del dispositivo audiovisual en el ámbito de lo narrativo se optó por emplear un instrumento híbrido tomando aquellas posibilidades analíticas que existen en la historia, corrientes y tradiciones de tratamiento del audiovisual que tuviesen relación con las características antes enunciadas. Las tradiciones se pueden agrupar, siguiendo a Francescutti (2019) y Casetti y Di Chio (1991) a partir de la relación texto-contexto. Por un lado, aquellas que ponen al centro el producto cultural a través del concepto de texto y por otro lado aquellas que focalizan su acción investigativa en la relación de incidencia del contexto en el texto véase tabla 1.

*Tabla 1. Categorías de análisis de los productos audiovisuales*

Análisis textuales					
Análisis estructural	Análisis del narratológico	Análisis Ideológico	Análisis intertextual	Análisis de contenido	Análisis audiovisual
Constituyentes modulares, inicio-fin	énfasis en la situación inicial y desenlace Cuestiones narrativas Actantes y acciones Estructuras de la narración y oposiciones binarias	Elementos ideológicos Poder, hegemonía	Citas alusiones, parodias con las que la obra dialoga	Cuantificar variables	planos, fotogramas, profundidad de campo, movimientos de cámara. Cromatismos. Escenografía. iconos. El vestuario. Naturaleza de las imágenes. Sonido.

Elaboración propia a partir de Casetti y Di Chio (1991) y Francescutti (2019).

En cuanto al análisis de productos audiovisuales existe, como lo asegura Francescutti (2019), una postura clara por parte de la comunidad académica y el campo de los estudios visuales a considerar las narraciones audiovisuales como objeto legítimo en la producción de conocimiento, aunque epistemológica y teóricamente continúen las críticas a ciertos modelos de construcción de datos en los que se abusó de la interpretación. A pesar del consenso en cuanto su legitimidad como objeto de estudio, los aportes académicos a la parte metodológica en este campo siguen siendo exiguos y suelen estar relacionados con paradigmas teóricos bien diferenciados.

Esta investigación toma como referentes teórico-metodológicos, por un lado, la tradición de la llamada Escuela Mediterránea con Casetti y Di Chio (1991) que propone un análisis desde la perspectiva de los estudios culturales y por otra parte, se integran aproximaciones actanciales procedentes de la tradición de semiótica greimasiana. Estos análisis en función de la perspectiva intertextual en la que se encuentra anclada las estrategias y recursos para la constitución de la estética realista, y que imperan en las lógicas de producción tanto en el plano del contenido como de la expresión. Dado que un plano del análisis está puesto en la presentación de la versión a través de los recursos y estrategias que despliega la ficción audiovisual, se consideró poner en relación elementos de las dos vertientes. Puesto que la disposición de las convenciones y modelos narrativas y formales en la ficción audiovisual son los que permiten hablar, tanto de una estética como de un género (Neale, 2000; Langford, 2005), se optó tomar de los análisis textuales, elementos del análisis narratológico, intertextual, y audiovisual.

Posterior al proceso de segmentación del texto audiovisual es necesario una reincorporación de los elementos constituyentes en una lectura de tipo interpretativa o hermenéutica a fin de que se puedan establecer relaciones que permitan comprender y explicar las articulaciones y mecanismos productores de sentido en dicho texto (Gómez-Tarín, 2012). Estos dos planos, contenido y expresión, permiten analizar el despliegue de estas estrategias y recursos a partir de una categoría teórica previamente constituida pensando en las dimensiones que la propuesta de representación en clave pedagógica de una versión del pasado reciente relativo a la configuración de las organizaciones criminales —según el discurso dominante—, y que es presentado a través de las lógicas audiovisuales: la dimensión emotiva afectiva que presenta el género melodramático, por un lado y la dimensión explicativa, expositiva y pedagógica. Pese a que el paradigma al que se adscribe esta investigación es de corte cualitativo y en él se suele ponderar una lógica inductiva, la conformación de esta categoría en este instrumento no constriñe la emergencia de otras posibilidades.

**RESULTADOS****COMPONENTES NARRATIVOS**

160

En cuanto al contenido de la ficción audiovisual *Narcos México* (2018), las acciones que se muestran exponen el origen y constitución de un sistema de producción y trasiego de droga en México conformado por consorcios llamados “plazas” y la integración de personas en células del crimen organizado, con lazos consanguíneos y familiares. Estructuralmente el inicio de la narración del primer capítulo, que lleva por nombre “Camelot” comienza *in mediam res* (a la mitad de la historia), en las primeras imágenes se nos muestra el secuestro del personaje Enrique “Kiki” Camarena, previo a su tortura y asesinato. El tiempo del relato se sitúa, a través de un paratexto, en la primera secuencia en el año de 1985 en la ciudad de Guadalajara, Jalisco. El relato dará cuenta de lo sucedido, a través de una analepsis, antes del punto de inflexión narrativo que la historia localiza en la muerte del personaje de la DEA, Enrique “Kiki” Camarena. La ficción audiovisual construye espacialmente a través de la representación de lugares, algunos parajes de la sierra sinaloense y duranguense y la ciudad de Guadalajara de los años ochenta.

La estrategia narrativa de la serie de ficción audiovisual descansa en replicar los elementos que aparecen en el hipotexto, en este caso la serie *Narcos* (2016) en la que la narración se encuentra enmarcada y focalizada desde el punto de vista y evocación de los sucesos a través de un ente narrativo que existe a través del recurso de la *Voice off* que explica los sucesos a un narratario que desconoce el contexto y la evolución de las acciones de los personajes implicados. En cuanto los elementos intertextuales, reproduce también de *Narcos* (2016) la banda sonora “Tuyo” de Rodrigo Amarante en la apertura de cada episodio y presentación de los créditos.

La serie de ficción audiovisual despliega una estrategia que le dota de singularidad, es un híbrido entre el serial melodramático y la estructura argumentativa del documental, cercano al docudrama. Por un lado, la estrategia narrativa de la voz narrativa que, a partir de un discurso expositivo argumentativo, busca explicar la forma en que minúsculos grupos de narcotraficantes se organizaron a través de una suerte de confederación y monopolizaron la producción de mariguana y el trasiego de cocaína, así como los factores sociales, históricos y políticos que permitieron la operación de estas alianzas y su sistema. Por otro lado, la presentación de la historia por medio de las convenciones del género melodramático, los conflictos amorosos en torno a ciertos personajes, así como el énfasis de las historias en las acciones en el plano de lo emotivo-afectivos.

Estos componentes estructurales y recursos en los códigos que conforman la narración (elementos de la narrativa documental y del género melodramático) están dispuestos de manera que su desarrollo sea un desarrollo de orden pedagógico, esta aseveración se fundamenta en que el tratamiento de los conflictos, sus resoluciones, así como actantes y entidad narrativa, está puesto en explicar, a veces pormenorizadamente, tanto el contexto histórico, social y político en el que se desarrollan las acciones, así como esclarecer la motivación de estas acciones y sus repercusiones para la vida social y política en la actualidad, también se expone el nivel de incidencia de ciertos personajes y factores en la configuración de un panorama ordenado por el sistema del narco.

### CONFLICTO Y TRAMA GENERAL

Los conflictos que articulan la serie de ficción audiovisual pueden disponerse de la siguiente manera: un gran conflicto que funge como marco narrativo y que en *Narcos México* (2018) suele estar vinculado a cada temporada, y a su vez subtramas que obedecen a las acciones que hacen andar ese gran conflicto. Estos conflictos y sus resoluciones articulan los arcos dramáticos que permiten que el relato disloque y trascienda la segmentación episódica extratextual y le brinde una lógica diferente, en la que los climaxes o puntos más altos de los arcos argumentales se encontrarían hacia el final de los episodios.

En cuanto a la primera temporada se identificó como conflicto la construcción de una federación de las organizaciones criminales. Este conflicto marco, está constituido por los conflictos que hemos nombrado por las acciones que los conforman como: *siembra de marihuana en el desierto, investigación de criminales por parte de la DEA, cambio de droga y proveedor, el amor entre Rafa y Sara*. Los conflictos y sus resoluciones están orientados a partir de las explicaciones inducidas por el ente narrativo que los focaliza para contar la historia en la primera temporada de la transformación de Miguel Ángel Félix Gallardo de policía de bajo rango en la figura dominante y organizadora de una parte importante de las células criminales involucradas en el tráfico y producción de droga durante primera parte de la década de los 80, y en la segunda temporada la desintegración y traición al pacto entre las diferentes fracciones que conforman lo que designan en la ficción como “el sindicato” de narcotraficantes.

La disposición de estos conflictos en torno a los actantes principales y no otros conduce a un tipo de proposición narrativa en la que se sitúa la operación de Miguel Ángel Félix Gallardo

como punto de inflexión en la organización confederada y establece jerarquías y antecedentes respecto a los narcotraficantes que en la actualidad poseen más circulación en los medios de comunicación. Estos conflictos principales están alimentados por subtramas donde la relación entre las esferas del poder y sus diversas instituciones posibilitan y amparan la organización y crecimiento de la organización de Félix Gallardo. Esta representación de la corrupción de ciertas instituciones en la serie de ficción audiovisual no vincula al ejército con esta corrupción, empero sí a las diversas policías de los estados, y a ciertos gobernantes en la colusión con estas organizaciones criminales. Sin embargo, es la intención exponer a través de diversos recursos tanto visuales, narrativos y argumentales cómo la configuración política es un factor que coadyuva, con intereses particulares, en la emergencia y consolidación de las agrupaciones criminales, y al mismo tiempo mostrar que ese fue uno de los factores en los hechos que conforman el pasado reciente mexicano en relación con el tema del tráfico de drogas. En la serie de ficción audiovisual se sostiene que la corrupción que era necesaria para la existencia de la operación de Félix Gallardo y otros criminales ascendió hasta el jefe del poder ejecutivo, y cómo ciertos factores, como relaciones personales e internacionales ponen fin a la carrera delictiva de Félix Gallardo, favoreciendo a otras organizaciones y sus operaciones.

Ahora bien, en la serie de ficción audiovisual también se expone la transformación y crecimiento de la operación antidrogas en suelo mexicano por parte de la agencia antidrogas de Estados Unidos (DEA) y los dilemas morales y éticos en los que se ve involucrada en la consecución de obtener un bien mayor. Este tipo de actos fuera de la legalidad se muestran dentro de la esfera de lo necesario, continuamente justificado tanto por el punto de vista de la entidad narrativa que focaliza la diégesis, como por los personajes que sirven en la ficción a esta dependencia, en virtud de detener a las organizaciones criminales y su poder de exportación de droga a territorio estadounidense.

### NARRADOR

La entidad narrativa, o narrador, se constituye a través del recurso técnico de la *voice off* o voz superpuesta en la que, no se puede ver el rostro o cuerpo de quien narra, sin embargo, su voz focaliza la narración. Este ocultamiento de la identidad del narrador abarca casi la totalidad de la primera temporada, es hasta el final del último episodio cuando se materializa en el agente Breslin. La aparición de la voz narrativa suscita en la diégesis lo que en retórica se conoce como *digresión* o

*amplificación*, en la que se informa a un ente *narratario* los pormenores del conflicto y las acciones de los personajes, o bien se describe un contexto particular en la que se llevan cabo los hechos. Estas ampliaciones son acompañadas siempre utilizando una construcción visual de tipo documental en la que se emplea la exhibición de imágenes animadas, de archivo, fotografías periodísticas y recreaciones ficticias, como una referencia o soporte de las aseveraciones que hace la entidad narrativa.

La focalización o punto de vista que el narrador adopta para contar la historia a los narratarios o recipientes de la narración, durante la primera temporada puede considerarse como una focalización de tipo externa: el conocimiento de los hechos y sus causas permite simular que esta entidad narrativa posee un punto de vista omnisciente. Este tipo de recurso narrativo confiere al narrador el control de la historia y el relato, precisamente codificado y desplegado desde el plano ideológico que es apuntalado por las formas de referir y construir el mundo narrativo que permite la singularidad expositiva. El conocimiento histórico que comparte pone en claro que su focalización atiende a una perspectiva de ciudadano estadounidense, antes que develar quién es y qué hace, por el empleo de los deícticos, el idioma y marcas referenciales, esta voz coincide con la perspectiva ideológica de un agente de la *Drug Enforcement Agency*, de convicciones conservadoras.

El propósito de esta entidad narrativa es contar la historia de la confederación de narcotraficantes que logra Miguel Ángel Feliz Gallardo y al mismo tiempo, da cuenta de las acciones que llevaron al asesinato del agente de la DEA Enrique “Kiki” Camarena. Estos conflictos, en la constitución de las organizaciones en un sistema confederado son narrados, por esta entidad, siguiendo una lógica expositiva, empleando discursivamente estrategias argumentativas y comparaciones, además de un lenguaje coloquial, franco y directo. Esta entidad narrativa se materializa como un narrador personaje en el episodio final de la primera temporada (“Leyenda” T1, E10) en la que se muestra la identidad del narrador. Es en esta transformación que adquiere nombre y rostro, el agente Breslin perteneciente a la DEA. Su corporeización como personaje permite entender la perspectiva desde la que se narra y la posición ideológica de sus dichos. La muerte del personaje Camarena es una justificación de la reacción, de los miembros de la DEA, por lo que se asume dentro de una guerra contra las organizaciones, en la que este hecho es el “primer disparo”.

### CONSTRUCCIÓN NARRATIVA DE UNA VERSIÓN DEL PASADO RECIENTE EN CLAVE PEDAGÓGICA

164

En virtud de las múltiples y diversas reordenaciones del que el texto en cuestión puede ser objeto, en el plano interpretativo, la elección de categorías analíticas de acuerdo con tema y objeto de estudio de la presente investigación marcó el derrotero interpretativo de los elementos anteriormente segmentados. Esta reordenación interpretativa pone al centro —de acuerdo con las repeticiones y patrones encontrados en el texto audiovisual y sus paratextos— una diégesis marcada por una lógica expositiva-pedagógica que se encuentra apuntalada o que estriba en los recursos narrativos y estrategias empleadas en la serie de ficción audiovisual. Esta lógica expositiva-pedagógica que la serie presenta se encuentra en función de una representación-versión del pasado reciente en donde el discurso dominante, que posee una mezcla entre el discurso oficialista mexicano y una visión e ideología estadounidense, puesto que la historia es contada desde la focalización de un personaje con esta nacionalidad y perteneciente —en la ficción— a una institución que libra una lucha contra el trasiego de droga: la DEA. Esta configuración tanto de la entidad narrativa como de su focalización, marcan ciertas pautas e informan el registro que es llevado a cabo para hablar de lo real actual.

Es esta conjunción de perspectivas desde la cual se entera el espectador de las operaciones y pormenores tanto del negocio del trasiego y producción de droga en la década de los años ochenta como de quienes intervinieron en la configuración del sistema logístico que dio paso al estado actual de las cosas en el presente, al menos ese es el derrotero en el que insiste la serie a partir de este esquema pedagógico. Como ya se refirió, el núcleo de la lógica expositivo-pedagógica en la ficción audiovisual seriada se encuentra en la interrelación de dos estrategias y sus recursos, por un lado, está el discurso oficialista desde el que está producida la focalización del narrador aunado a la probidad que representa ser parte de una institución y la cercanía con los hechos y actores que supone la pertenencia a este organismo institucional. Por otro lado, encontramos la singular estética que es instaurada a causa de la hibridación de dos elementos que operan, según la teoría, como antitéticos: documental y el melodrama. Desde la aparición de los créditos, al incluir registros en imagen de documentales y archivos históricos se configura un horizonte de expectativas que posiciona al espectador, al menos desde la teoría, ante un texto que refiere o habla sobre lo real.

## ESTÉTICA HÍBRIDA: ENTRE EL REALISMO DEL DOCUMENTAL Y LA FICCIÓN DEL MELODRAMA

Todo texto audiovisual presenta una diversidad de recursos retóricos y narrativos que constituyen mecanismos de producción de sentido para las audiencias. Tales audiencias establecen a la par del visionado hipótesis de lectura del texto en el que se negocian en múltiples planos, significados. Los elementos que son (re)presentados dentro de la ficción audiovisual seriada posibilitan un horizonte de expectativa que orienta la lectura del texto. Este horizonte de expectativas permite al espectador construir y reconstruir su hipótesis de lectura sobre las tramas presentadas y sobre todo establecer una relación con su experiencia resultado de otras mediaciones.

El horizonte de expectativas que en este caso se despliega deriva de una estética singular producida por el empleo de elementos miméticos del mundo real actual. Este horizonte de expectativas está condicionado, primero por los elementos paratextuales: la advertencia antes del comienzo del producto ficcional, luego, por la red de imágenes icónicas que son exhibidas en la presentación de los créditos y que se encuentra intercalada en la diégesis y el nombre (de extracción histórica e intertextual) de los capítulos, suelen iterar la naturaleza real e histórica de los elementos representados en la ficción. A estos elementos se suman la mezcla e hibridación de imágenes de archivo e icónicas que sirven de apoyo a las aserciones que realiza la entidad narrativa en las digresiones explicativas que hace sobre la marcha de la diégesis.

El despliegue de los créditos constituye un dispositivo para que el texto siguiente sea leído como un texto con características cercanas al documental, además que ofrece una suerte de narrativa corta, conformada por el *collage* de imágenes de archivo y alteraciones de estas imágenes inserciones de otras imágenes de tipo documentos institucionales que muestran el enfrentamiento entre dos lógicas: la institucional y la criminal. Dentro de la institucional, exhiben la no disociación de los gobiernos federales tanto estadounidense como mexicano.

La dominancia espacial y la destrucción corporal y material a causa de la planta de marihuana que en distintos planos es exhibida en llamas. Esta secuencia de los créditos donde se muestran a los personajes e instituciones protagonistas, en contraste con la advertencia o *disclaimer* sobre las personas y hechos representados en la ficción audiovisual contribuye en esta configuración del horizonte de expectativas en las audiencias en el que la serie puede ser leída como un documental, y dirige la lectura del conflicto y las valoraciones de sus acciones hacia cuatro personajes principalmente: Ernesto

Fonseca, Rafael Caro Quintero, Félix Gallardo, Enrique Camarena, por otro lado representa como un brazo ejecutor de la destrucción de droga al ejército mexicano y como elementos con formación y preparación, táctica y de espionaje a los agentes de la DEA.

La estética híbrida está conformada por una estructura de melodrama, en cuanto a las tensiones y conflictos entre los personajes, y por los recursos que el desempeño el recurso de la *voz narradora en off* toma de la tradición documental. La mezcla puede decirse actúa como un mecanismo de representación de la realidad que versa sobre un pasado reciente. A través de la edición y de una estética documental, las imágenes y videos de archivo, periodísticos e icónicos son empleadas para poner en contacto y en relación sucesos de diversos extractos temporales, pero con el tema del narcotráfico y su combate al centro. Así mientras la voz en *off* del narrador realiza una descripción de la evolución y transformación de la DEA a raíz de los sucesos referidos en la diégesis, es mostrado en diversas secuencias a agentes portando el chaleco y chamarra con distintivos de tal dependencia, al tiempo que son yuxtapuestas secuencias de presentación a la prensa de diversos narcotraficantes mexicanos con gran circulación por en medios de comunicación, como la presentación de José Jorge Balderas Garza alias el “JJ” flanqueado por militares con armas largas, o bien imágenes de la segunda detención de Joaquín Guzmán Loera, esposado y conducido por agentes de la DEA, a estas secuencias se les yuxtapone también otras de anterior data en la que capos sudamericanos son aprehendidos por agentes de la misma DEA. La calidad de las imágenes en este último caso presenta siempre un tipo de desgaste visual, y se puede pensar en que pertenecen a décadas anteriores a los años noventa.

Una de las características que compare este texto ficcional con el documental, es siguiendo a Spence y Navarro (2011) que los documentales tienen ontológicamente un propósito general de “imponer un sentido de orden... e interconexión en medio del caos de datos” (p.4) , es decir, la serie *Narcos México* (2018), en su mezcla de estrategias y registros tiene como objetivo producir un derrotero entre el conocimiento que la audiencia ha obtenido de otras mediaciones, mayormente rumores o distorsiones de fuentes periodísticas. Es esta elección de eventos y las pautas impuestas por la naturaleza estructural del género (funciones de los personajes, construcción del conflicto) que ciertos elementos de la versión de un pasado reciente que es propuesto oscurecen y suprimen otros elementos importantes en la comprensión e intelección de dicho pasado.

Existe en el pensamiento popular una inclinación a suponer que el audiovisual que tiene características de documental habla so-

bre la “verdad” o expone y devela sucesos “reales” pero olvidados de la realidad, Spence y Navarro (2011). Es común que ciertas ideas en las audiencias sean negociadas con mayor amplitud cuando este tipo de audiovisuales recuperan ciertas características y estrategias. En esta línea Nichols (1997) nos advierte que la estética realista, y el registro y focalización que de ella emanan, produce efectos en lo tocante a la ficción y al documental; en la ficción, la estética realista, produce que el universo proyectado por la diégesis se haga más denso y homogéneo, que el mundo posible construido sea más “verosímil” en tanto que para el documental, esta estética realista conduce a que el punto de vista de la argumentación sobre un suceso o elemento del mundo real actual se torne más persuasivo, y dentro de los alcances de esta forma engrosada de persuasión, puede verse una gramática pedagógica, en la que ambos registros o estéticas se coluden para mostrar cómo debe ser entendido una versión del pasado, y cómo esa versión del pasado es más plausible que otras, al exponer los vínculos y correlaciones no establecidas entre la composición fragmentaria de los recuerdos o mediaciones de esos recuerdos en el mundo real actual o histórico. Esta combinación de estéticas establece como más real una versión de un pasado imaginado, recreado, del mundo real actual.

167

#### NARRADOR Y SU LÓGICA EXPOSITIVA-PEDAGÓGICA

En cuanto al punto de vista desde el que el narrador construye la diégesis es patente el ánimo pedagógico que sirve de matriz a las evocaciones de ese pasado reciente que orienta las explicaciones del estado actual de las cosas en materia de violencia y tráfico de drogas. Las intervenciones contextualizantes que son hechas a partir de este recurso narrativo constriñen a una visión narrativa única, de corte conservador y afiliado a un discurso dominante, que explica cómo sucedieron las cosas y debido a qué factores y cómo deben de ser leídas. El discurso de la entidad narrativa ostenta ciertas trazas ideológicas en las aserciones sobre lo ocurrido en el pasado reciente y cómo debe ser comprendido, así como las valoraciones sobre el uso de las drogas y el papel de los gobiernos federales estadounidenses y mexicanos en materia de contención de este fenómeno. En cuanto al uso de la marihuana, queda clara la postura que tiene la entidad narrativa (el agente Breslin), aunque legal en ciertos estados, de la unión americana, lo observa como algo moralmente inapropiado y que no comparte: “¿Fumas marihuana? Supongo que está bien si lo haces. Ahora hay leyes que dicen que es genial. No estoy de acuerdo con ellos. Pero no depende de mí”. (T. 1, E 1, min 03:39)

En este tenor, la entidad narrativa, emplea recursos visuales y discursivos como los parangones y alegorías para explicar las singularidades de la operación de producción, trasiego y administración de droga en el contexto mexicano y las transformaciones y acomodos de una organización en particular. En el episodio Camelot (T1, E1), para explicar a los narratarios la dificultad que acomete a las instituciones gubernamentales en la “lucha contra el narcotráfico”, utiliza la analogía entre el gobierno como “erradicador de plagas” y los narcotraficantes como insectos, específicamente, cucarachas: “Los traficantes son como cucarachas. Puedes envenenarlos, pisotearlos, ¡chingado!, puedes quemarlos. Pero siempre regresan. Usualmente más fuertes que nunca”. (T. 1, E 1, min 15:19).

La entidad narrativa que focaliza la historia y que se expresa por medio de la *voice over* recurre a estrategias de un texto documental. La estrategia que enmarca su desarrollo es una lógica expositiva didáctica que estructura lo que dice y las imágenes que acompañan a eso que dice. En esta lógica expone las consecuencias de una “guerra contra el narcotráfico” librada por la administración del expresidente Ronald Regan y la incidencia de una política exterior en materia de drogas, así como la relación de las agencias estadounidenses como la CIA y la DEA en la evolución de esa política, como contexto, y en particular busca enseñar a una audiencia inexperta o no familiarizada con el contexto de la droga en México y la transformación de las organizaciones y sus actores de un “sistema de plazas” —como lo denomina dicha voz narrativa— a un “sindicato del narco mexicano”. La descripción del territorio mexicano como un “Jardín del Edén, normal” en el que los así nombrados “marihuanos” operan: “Con sus campos fértiles y colinas repletas de amapolas de opio y marihuana mexicana, para los fanáticos de la marihuana y los cabrones de Sinaloa que operaban allí, era un Jardín del Edén normal”. T. 1, E 1, min).

Las referencias al narcotráfico como un tipo de juego son usadas con generalidad:

El juego de narcóticos se hizo con traficantes, lobos solitarios, en su mayoría sinaloenses, que compraron permiso a la policía. (T.1, E.2, min 8:02).

La tercera pata de lo que ellos llaman el Triángulo de Oro de México, el lugar de nacimiento del contrabando de la droga mexicana, y los chicos que se encenderían para ejecutar el juego. (T.1, E.2, min 4:05).

[Miguel Ángel Felix Gallardo] Simplemente entendía el juego mejor que nadie. (T.1, E.3. min 4:01)

Esta referencia se muestra acompañada de las imágenes animadas al estilo de un documental de los años 70, incluso la disposición cromática está dispuesta para que aparente una imagen

difusa, a causa del envejecimiento o técnica rudimentaria de animación gráfica. Los énfasis comparativos son un indicio de la veta pedagógica que dicha entidad narrativa sigue. Su énfasis está puesto en que la audiencia comprenda las “dimensiones” de lo que Miguel Félix Gallardo construyó en materia de organización: "Mirando hacia atrás, aun sabiendo cómo resultó todo, todavía es difícil comprender la escala del sueño de Miguel Félix Gallardo. La puta audacia" (T.1, E.2, min 8:02).

La voz narrativa busca mostrar a la audiencia tanto el crecimiento de la DEA, como la poca valoración que les tenía el sistema político e institucional de Estados Unidos, incluso la forma en que se expresa esta aseveración en la diégesis de la ficción audiovisual puede notarse un atisbo de sorna al momento en que describe la singular ubicación del cuartel general de esta dependencia, así como el empleo de una comparación para que la audiencia pueda entender la proporción y cantidad de los recursos humanos con los que contaba la agencia en sus comienzos y así permitir una perspectiva cuantitativa y cualitativa del crecimiento y adquisición de importancia que tendría posterior al conflicto de la muerte del agente Camarena y el desarrollo de la operación Leyenda:

Hoy en día, si dice que es un agente de la DEA, obtendrá algo de respeto. Pero en ese entonces, la gente no sabía qué hacer con ellos. Solo habían existido durante un par de años. Y en comparación con nuestras agencias federales más conocidas, el FBI y la CIA, no eran nadie. De hecho, en 1980, había más mujeres en la policía de Nueva York de los que había en toda la DEA. El cuartel general en D.C. se encontraba encima de un puto club de striptease. Y aunque no necesitaban un recordatorio de que llegaron al último en el orden jerárquico de las fuerzas del orden, recibían uno con bastante regularidad. (T.1, E.1, min 22:18).

La voz narrativa constantemente hace uso de esquemas de exposición del pasado reciente en un tono didáctico, haciendo referencia construcciones discursivas empleadas coloquialmente en los sistemas de educación estadounidense, por ejemplo, las referencias a cursos básicos y de introducción, que toma como intertextos reconfigurados para enseñar a un ente narratorio que se asocia con la audiencia, los pormenores de la siembra y cosecha de la marihuana:

Vida 101. Todas las plantas, incluso la marihuana, existen para producir semillas. Pero la sinsemilla le da la vuelta a eso. Comienza con una planta hembra que florece sin haber sido polinizada. Algo así como la inmaculada concepción. Pero en lugar del niño Jesús, obtienes cogollos más grandes, con más THC, lo que lo convierte en el estándar de oro de la droga mexicana. Pero la polinización cruzada puede arruinar todo un cultivo, por lo que cultivarlo al aire libre es imposible a menos que estés en medio de un desierto, que presenta sus propios desafíos... porque es un puto desierto (T.1, E.2, min 05:35).

El narrador asume, entonces, que la audiencia tiene una competencia en el plano religioso, específicamente en el cristiano, solo de esta forma un parangón como el anterior puede fungir como una pauta pedagógica. En este tipo de intervenciones se puede suponer que dentro de su esquema de estrategias los productores y guionistas poseen, como principio, la asunción de que los narratarios, o la generalidad de la audiencia conocen qué es el Tetrahidocannabinol o THC, es decir, asumen que no es desconocido para la audiencia ideal la molécula que produce los efectos perseguidos por los usuarios de la planta, pero que dichos sujetos desconocen el impacto de que no se polinice la planta y las formas para poder obtener una planta no polinizada en cuanto a la obtención de una mayor producción de este alcaloide.

170

En esta misma línea de los parangones para elucidar las dimensiones de los sucesos y coyunturas históricas, el narrador también asume que la audiencia target tiene una extracción estadounidense, que se encuentra menos familiarizado con la matanza de civiles en México durante 1968, pero más con el suceso de la universidad de Kent State, evocación que utiliza para demostrar la participación de la DFS como una agencia antagónica y depositaria de fines oscuros:

¿Crees que *Kent State* estuvo mal? Cuando los estudiantes se reunieron en 1968 para protestar por todo el dinero que se gastaba en los Juegos Olímpicos de la Ciudad de México, el DFS también apareció... y mató a cientos de civiles desarmados. [...] Llevar una placa de la DFS era una licencia para extorsionar, traficar, asesinar... básicamente hacer la chingadera que quisieras (T.1, E.2 min 21:41)

En este parangón también se propone una construcción de la memoria del pasado reciente en la que se deja fuera la participación del ejército mexicano en dicho suceso. Incluso en algunos pasajes, el narrador reconfigura con sus aseveraciones y aserciones, desde su experiencia como sujeto que conoce los pormenores históricos y contextos de esa coyuntura, los elementos del imaginario colectivo de una audiencia estadounidense: "Al contrario de lo que puede haber escuchado, cuando el gobierno mexicano se propone algo, lo hace. ¿Recuerdas el Álamo? Cuando vienen, vienen con fuerza". (T.1, E.4 min 13:59)

El narrador también instruye a la audiencia los signos para reconocer que en las ciudades existe una operación económica producto de las actividades ilícitas del narcotráfico y mientras asevera tal cosa, en los planos se muestran diversas construcciones visuales en registro ficcional de personas comprando autos de lujo, hasta que converge con la diégesis audiovisual en la que se muestra al personaje de Félix

Gallardo firmando unos papeles y dando la mano en señal, como si estuviese cerrando un trato. Ha operado aquí una estrategia de mostrar el cambio de un policía local a un hombre de negocios de talla global, solo con el dispositivo visual de señalar la hazaña y modificar el ropaje y entorno del personaje.

#### LA PROBIDAD DEL NARRADOR

En la estrategia que articula la serie *Narcos México* (2018) existen elementos con característica retórica que sirven para apuntalar lo dicho por la voz narrativa y conferirle una autoridad, o un grado de veracidad y de argumento irrefutable. Para la retórica clásica el elemento del *éthos* del orador era un factor indispensable en la consecución del convencimiento del interlocutor. Aristóteles sostenía la existencia de tres dimensiones *éthos*, *pathos* y *logos* que intervenían en lograr dicho convencimiento de una entidad en interlocución, en cuanto a la exposición o performance llevado a cabo por el orador. Estas tres dimensiones tenían que ver con los valores o reputación del orador, las emociones que el discurso pudiese generar y las razones que éste pudiera aportar en hacer ver como verdadera su tesis. En el caso que nos ocupa esta primer dimensión es creada o construida a partir de dos estrategias: referir la incorruptibilidad de un funcionario de una agencia estadounidense en la consecución de su trabajo (ética de trabajo) y en mostrar las referencias ostensibles que anulen la diégesis ficcional: imágenes documentales, imágenes llamadas de archivo, producto de grabaciones documentales, caseras, institucionales o periodísticas. En tanto que la ficción es focalizada por este personaje y entidad narrativa la estética realista que propone se vuelve más densa, no solo por recuperar la serie de designadores rígidos o nombres que empatan con los nombres históricos y coyunturales: Guadalajara, Miguel Ángel Félix Gallardo, Sara Cosío, PRI, incluso con aquellos que son referidos de forma parabólica o medianamente aludidos a través de imágenes indexicales o icónicas, con la constitución facial y bello-capilar del presidente o gobernantes estatales en turno.

En el caso de las imágenes indexicales que fundamentan la probidad del narrador, es decir, que nos garantizan que lo que él dice es verdad o, al menos, en gran parte es verdad, pese a su visión oficialista o dominante las imágenes que se muestran inciden en la argumentación de la explicación o exposición este narrador ofrece a la audiencia. Este *éthos* o probidad será un mediador importante que conferirá un cariz de verdadero o sumamente posible, basado en la autoridad que tiene o puede tener alguien que experimentó el conflicto directamente

y que le confiere un peso de autoridad a las aserciones hechas por esta voz sobre lo representado, y con ello su perspectiva ideológica, —el discurso dominante que emana de ella—, queda también sostenido y hecho pasar por verdadero.

### A MANERA DE CONCLUSIÓN

172 La ficción audiovisual seriada *Narcos México* (2018) propone formas de cómo ver, recordar y apreciar el pasado, que apelan a lo que circula y existe como conocimiento social y saberes colectivos sobre un pasado no tan distante. La disposición de estos elementos en una clave doblemente pedagógica: en el que la circulación de los productos culturales está orientada a establecer por sí misma una lectura del estado actual de las cosas y en segundo término, las estrategias al interior del texto en que se trata de explicar la realidad a partir de un producto híbrido pretenden incidir en las construcciones de sentido que las audiencias tienen del pasado, sobre eventos que no son conocidos sino por estallidos mediáticos aislados.

Se tendrá que tomar en cuenta para hablar de la memoria del pasado, la dimensión de las audiencias que reactualizan y re-versionan a partir de esta interpelación y de otras diversas mediaciones a las que se tiene acceso, lo que saben, lo que recuerdan, lo que se dice, de estas organización y su accionar político en la sociedad mexicana y americana. Y aunque la dimensión y efectos que tiene la mezcla entre una estética melodramática y las estrategias de representación mimética del mundo real actual posibilitan un complejo entramado en las construcciones de la memoria en los que las audiencias son involucradas de forma activa con las posturas, premisas y creencias de los personajes y sus conflictos en un sentido justificativo y quizá vicario o identificativo, esta mezcla de texturas incide en la intelección de discursos de lo real.

La mezcla entre estas texturas (la estética realista y los recursos narrativos melodramáticos) pudiese ser leída, también, como una forma de tecnología de la memoria que actúa y refuerza las pautas ideológicas contenidas en esta tensión o mezcla. Esta construcción de conocimiento y las pautas que generan sobre la intelección de eventos y sucesos de la memoria tiene una concreción mayor si se observa desde el campo educativo. No solo porque se dimensionan los discursos al servicio del poder en una red pedagógica de lo cultural, sino también porque en esta red los elementos narrativos de la ficción audiovisual operan y transitan en el plano de la representación de lo real. Es decir, estas dimensiones antes expuestas son informadas por estrategias y recursos que tienden puentes entre el texto audiovisual y las audiencias y

los contextos que los visionan. La producción de versiones y reversiones que son espacios para comunicar narrativas, estéticas, argumentos, modos de ver el mundo, sobre todo en el plano de los diversos pasados tendrá que ser un objeto de estudio compartido entre la educación, la comunicación y los estudios de la memoria, de otra forma no se podrá entender que los procesos de la memoria ocurren cada vez más en el terreno de la mediatización profunda, en el erial fragmentado y vasto de las pantallas. ■

## REFERENCIAS

- BERNARD, C y D. Miro (productores). (2018). *Narcos México* [Serie de televisión]. Estados Unidos y México: Gaumont International Television.
- CABALIN, C. y L. Antezana. (2020). Melodrama y pedagogía pública: La construcción de memoria desde la ficción televisiva. *Comunicación y sociedad* (17), pp. 1-19.
- CAI, S. (2016). Contemporary Chinese TV Serials: Configuring Collective Memory of Socialist Nostalgia via the Cultural Revolution. *Visual Anthropology* 29(1), pp. 22-35.
- CASSETTI, F. y F. Di Chio. (1991). *Cómo analizar un filme*. Barcelona: Paidós.
- CHATMAN, S. (1980). *Story and discourse. Narrative Structure in fiction and film*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- CHICHARRO-Merayo, M. y J. C. Rueda-Laffond. (2008). Televisión y ficción histórica: Amar en tiempos revueltos. *Comunicación y Sociedad* 21(2), pp. 57-84.
- CHICHARRO-Merayo, M. y S. Gómez. (2014). Memoria de un golpe de estado televisivo: ficción histórica sobre el 23-F. *Convergencia Revista de Ciencias Sociales* 21(65), pp. 219-245.
- DETTLEFF, J; G. Cassano y G. Vásquez. (2019). Introducción: la ficción televisiva iberoamericana en la época de la distribución por internet. Orozco, G. y M. I. Vassallo de Lopes. (eds.). Modelos de distribución de la televisión por internet: actores, tecnologías, estrategias. *Obitel Anuario 2019*. Sao Paulo: Globo universidade, 2019, pp. 21-35.

- EDGERTON, G. (2011). Television as Historian. A Different Kind of History Altogether. Edgerton, G. y Rollins, Peter C. (eds.). *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media age*. Lexington: Kentucky University Press, pp.1-5.
- ERLL, A. (2008). Cultural Memory Studies: An Introduction. Nünning, A y Erll, A. (eds.). *Cultural memory Studies. An international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Gruyter, pp.1-11.
- FISH, S. M. y R. T. Truglio. (2001). *G" is for Growing Thirty Years of Research on Children and Sesame Street*. Mahwah: Lawrence Erlbaum.
- FISKE, J. (1989). *Understanding popular culture*. London: Routledge.
- FRANCESCUTTI, P. (2019). La narración audiovisual como documento social e histórico: enfoques teóricos y métodos analíticos. *Revista de Metodología de las Ciencias Sociales* (42), pp. 137-161.
- GIROUX, H. (2001). Private satisfactions and public disorders: Fight Club, patriarchy, and the politics of masculine violence. *A Journal of Composition Theory* 21(1), pp. 1-31.
- GÓMEZ-Tarín, F. (2012). El análisis fílmico y el cine contemporáneo: ¿La era de la postmodernidad? *Montajes* (1), pp. 7-31.
- GRAINGE, P. (2003). *Memory and Popular film*. Manchester: Manchester University Press.
- IGARTUA, J. J. (2010). Identification with characters and narrative persuasion through fictional. *Communications. The European Journal of Communication Research* 35(4), pp. 347-373.
- KLIGLER-Vilenchik, N. (2011). Memory-Setting: Applying Agenda Setting Theory to the Study of Collective Memory. M. Neiger, O. Meyers, & E. Zandberg. (eds.). *On Media Memory: Collective memory in a new media age*. New York: Palgrave McMillan, pp. 226-237.
- LANDSBERG, A. (2004). *Prosthetic Memory The transformation of American remembrance in the age of mass culture*. Nueva York: Columbia University Press.
- LANGFORD, B. (2005). *Film genre. Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MARTÍN-Barbero, J. (1993). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Editorial Gustavo Gili.
- MAUDLIN, J. y J. Sandlin. (2015). Pop Culture Pedagogies: Process and Praxis. *Educational Studies* 51(5), pp. 368-384.
- MULLIGAN, K. y P. Habel. (2013). The Implications of Fictional Media for Political Beliefs. *American politics Research* 41(1), pp. 122-146.
- MULVEY, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave.

- NEALE, S. (2000). *Genre and Hollywood*. London-New York: Routledge.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- OROZCO, G. (1987). *Televisión y producción de de significados (tres ensayos)*. Guadalajara: CEIC y AMI.
- SANDLIN, J., J. Burdick y E. Rich. (2016). Problematizing public engagement within public pedagogy research and practice. *Discourse Studies in the Cultural Politics of Education* 38(6), pp. 1-13.
- SPENCE, L. y V. Navarro. (2011). *Crafting Truth: Documentary Form and meaning*. Brunswick: Rutgers university Press.
- TUFTE, T. (2007). Soap operas y construcción de sentido: mediaciones y etnografía de la audiencia. *Comunicación y Sociedad* (8), pp. 89-112.



Entre vírgenes y niñas: la devoción religiosa a figuras  
femeninas en la narcocultura en México

**Ana Georgina Aldaba Guzmán.** Egresada de la Licenciatura en Sociología y la Maestría en Política Criminal impartidas en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán. Actualmente se desempeña como docente de la licenciatura de Sociología, en esa misma universidad; así como en la Universidad Autónoma del Estado de México. Encargada del área metodológica del Seminario Diocesano de Cuautitlán. Sus principales líneas de investigación son: Sociología de la Religión, , Violencia y Sociedad, Narcocultura y Seguridad Pública.

**Historial editorial**

Recepción: 3 de abril de 2022

Revisión: 19 de abril de 2022

Aceptación: 16 de mayo de 2022

Publicación: 30 de junio de 2022

# Entre vírgenes y niñas: la devoción religiosa a figuras femeninas en la narcocultura en México

## *Between Virgins and Girls: Religious Devotion to Female Figures in Drug Culture in Mexico*

# Entre virgens e meninas: devoção religiosa a figuras femininas na cultura das drogas no México

Ana Georgina Aldaba Guzmán

*Universidad Nacional Autónoma de México*

*anaginas@hotmail.com*

### RESUMEN

La Narcocultura es un fenómeno que se ha extendido a lo largo de las últimas décadas; conformando, no solamente la cotidianidad en la forma de subsistir de un sector significativo de la población mexicana, sino que además, también ha configurado su propia idea de trascendencia, donde el sincretismo religioso ha jugado un papel trascendental. Las figuras religiosas que prevalecen dentro del mundo de la Narcocultura son muy variadas y cada una de ellas presenta características muy particulares. Dentro de los cultos más representativos del mundo del narco tenemos la devoción a la Santa Muerte, el culto a Martín Valverde, la devoción a San Judas Tadeo, sólo por mencionar algunos. Pero ¿qué sucede cuando estas figuras dignas de devoción se tornan de tintes femeninos?, ¿cuál es la distinción entre encomendarse a una figura masculina y a una femenina? A través de las creencias religiosas podemos observar que la feminidad tiene un papel muy importante dentro de esta configuración de ideas de trascendencia.

*Palabras clave:* Narcocultura, religión, figuras femeninas en la religión

**ABSTRACT**

Narcoculture is a phenomenon spread over the last decades conforming, not only the daily life in the subsistence form of a significant sector of the Mexican population, but also, it has established its own idea of transcendence, where religious syncretism has played a transcendental role. The religious figures which prevail in the world of Narcoculture are very varied, and each of them presents very particular characteristics. Some of the most representative cults of the drug world are: the devotion to the Holy Death, the cult to Martín Valverde, and the devotion to San Judas Tadeo, just to mention a few. But what happens when these figures worthy of devotion become feminine? What is the distinction between entrusting yourself to a male and a female figure? We can observe that femininity through religious beliefs has a very important role in the configuration of these transcendental ideas.

178 *Keywords:* Narcoculture, religion, religious female figures

**RESUMO**

A narcocultura é um fenômeno difundido nas últimas décadas conformando, não só a vida cotidiana na forma de subsistência de um setor significativo da população mexicana, mas também, estabeleceu sua própria ideia de transcendência, onde o sincretismo religioso desempenhou um papel transcendental. As figuras religiosas que prevalecem no mundo da Narcocultura são muito variadas, e cada uma delas apresenta características muito particulares. Alguns dos cultos mais representativos do mundo das drogas são: a devoção à Santa Morte, o culto a Martín Valverde e a devoção a São Judas Tadeu, só para citar alguns. Mas o que acontece quando essas figuras dignas de devoção se tornam femininas? Qual é a diferença entre confiar-se a uma figura masculina e a uma feminina? Podemos observar que a feminilidade por meio das crenças religiosas tem um papel muito importante na configuração dessas ideias transcendentais.

*Palavras-chave:* Narcocultura, religião, figuras femininas religiosas

## EL SURGIMIENTO DE UN “NOMOS” NARCO-RELIGIOSO

A lo largo de la historia de la humanidad la reflexión filosófica se ha encargado de la búsqueda de la verdad y la explicación acerca de la realidad; los esfuerzos de los filósofos por entender su entorno, así como la composición del mundo. En esta búsqueda de respuestas se descubre el pensamiento racional, por medio del cual se distingue entre las cosas que existen en sí y las que existen en otra cosa distinta de ella.

La fenomenología de Edmund Husserl y su peculiar método de *ponerse entre paréntesis* nos brinda una explicación que satisface la dinamicidad y especificidad que presenta cada conjunto de individuos que conforma una sociedad; en un ámbito plenamente filosófico, la búsqueda de la esencia de los objetos y el presuponer al mundo como un lugar muy ordenado, donde los individuos tienen un papel crucial al estar implicados en el proceso activo y bastante complejo de ordenar al mundo. Sin embargo, estos actores activos no son conscientes en su participación en este proceso por lo que la explicación para este fenómeno origina la definición de dos reinos de la experiencia bastante distintos entre sí: el mundo de la vida cotidiana y el mundo científico que permitirá comprender al primero.

179

Estas ideas retomadas como base en la propuesta sociológica de Alfred Shütz y, junto con él, Peter Berger y Thomas Luckmann (2011), dan forma a una “fenomenología del mundo social” que propone la explicación de la realidad a partir de un proceso dialéctico de construcción de esta. Este proceso presupone que toda la sociedad humana converge en un ciclo donde lo que cada uno de los individuos interpreta se alimenta de un conjunto de significantes y significados, surgidos de otros individuos en épocas y lugares determinados. Peter Berger, en su obra *El dosel sagrado* (1977) es el que se encarga de explicar el papel de la religión en este proceso dialéctico de construcción social de la realidad.

Como premisa inicial es importante identificar que la sociedad es un producto del hombre, el hombre no puede existir fuera de la sociedad, ya que esta es la que da sentido a la configuración de la realidad de determinado individuo, por medio de un proceso dialéctico que se manifiesta a partir de tres momentos: externalización, objetivación e internalización. La “materia” de la cual están hechas la sociedad y todas sus formaciones consiste en significados externalizados en la actividad humana; por lo tanto, la cultura es objetiva en cuanto enfrenta al hombre con un conjunto de objetos del mundo real, que existen fuera de su conciencia, el mundo cultural no solo es una

creación colectiva, sino que también conserva su realidad en virtud de un reconocimiento colectivo. Todo lenguaje particular es el resultado de una larga historia de inventiva, imaginación y hasta capricho humanos. La objetividad de la sociedad se extiende a todos los elementos que la constituyen: las instituciones, los roles y las identidades existen como fenómenos con realidad objetiva en el mundo social, aunque ellos y este mundo sean al mismo tiempo creaciones humanas.

Los tres momentos que Berger (1977) identifica dentro del proceso dialéctico de construcción social de la realidad son: la externalización, la objetivación y la internalización; que se presentan de manera particular en cada grupo social, pero podemos identificarlos como tales gracias a ciertas estructuras que se conservan como el momento de su surgimiento y su asimilación dentro de la siguiente etapa. La externalización incluye esa construcción de un mundo que proviene de un grupo específico, el cual incluye los significados y significantes que serán objetivados en la siguiente etapa, funciona como un vuelco permanente del ser humano hacia el mundo, que es creado de cierta forma por él mismo. Mientras que la objetivación funge como esa acción coercitiva que hace que los conceptos asimilados sean interiorizados y así el individuo se enfrente a la realidad social que ha construido.

Un gran reto para toda sociedad es cómo transmitir sus significados objetivados de una generación a la siguiente, por lo que el *nomos*, surge como un concepto institucionalizado que posteriormente otorga un orden significativo a la realidad, que tiene su labor de manera objetiva y subjetiva, ya que el *nomos totalizador*, ofrece un orden humano sobre la totalidad del ser. Es en este marco donde encontramos el papel de la construcción de lo sagrado dentro de la sociedad, que a su vez también tiene una estrecha relación con la cultura y el cotidiano.

Interpretar a las creencias religiosas como un *nomos* desde el proceso dialéctico de Berger (1977), nos muestra un panorama de las manifestaciones religiosas dentro del mundo del narco, específicamente de la narcocultura mexicana, que está impregnada de una cultura patriarcal occidental que se externaliza en las figuras religiosas y posteriormente se objetiviza e interioriza en el cotidiano cultural de los mexicanos.

## CULTURA Y NARCOCULTURA

A mediados del siglo XX, bajo la influencia de nuevas tendencias antropológicas y lingüísticas, se inició una concepción simbólica de la cultura que destaca el uso de símbolos como un rasgo distintivo de

la vida humana: los seres humanos crean e intercambian expresiones significativas (con sentido) no sólo mediante el lenguaje sino que también a través de objetos, obras de arte y acciones a las que dotan de sentido (Thompson, 1998, p.125). Desde esta perspectiva, la cultura es el patrón de significados incorporados en formas simbólicas, incluyendo expresiones lingüísticas, acciones y objetos significativos, a través de los cuales los individuos se comunican y comparten experiencias, lo cual ayuda a entender las relaciones existentes entre cultura e identidad, porque la identidad sólo puede construirse en la interacción simbólica con los otros.

Varios autores han sugerido que la cultura surge fundamentalmente como respuesta a un problema común a un grupo de personas, en tanto que son capaces de interactuar y comunicarse entre sí en forma efectiva (Cohen, 1955). Es a partir de esta concepción de cultura que entenderemos como “narcocultura” a una cultura subalterna hecha también de acciones, enunciados y variados objetos significativos (jerarquizados y encapsulados dada su naturaleza ilegal, pero cada vez más visibles para quienes no pertenecen a la subcultura), los cuales desarrollan un modo de vida característico.

Para comprender la conducta de los miembros de este conjunto, es necesario comprender su modo de vida; (Becker, 1971, p.79), el cual les permite comunicarse entre sí y compartir experiencias, concepciones y creencias. Como ya se ha mencionado, lo que se denomina “narcocultura” es una subcultura, puesto que es “la cultura de un subgrupo, de una minoría” (de Certeau, 2004, p.158) que se somete (aunque también negocia, resiste) o se enfrenta a la cultura hegemónica. Su base principalmente es económica y se establece sobre una prohibición mundial que provocó la aparición de un mercado ilícito hoy día prácticamente global (Morín, 2011, p.211). Al paso del tiempo el excedente de efectivo producido ha dado lugar a expresiones y prácticas que en sentido estricto pueden considerarse culturales, esto es, “estructuras de significación socialmente establecidas en virtud de las cuales la gente hace cosas” (Geertz, 1991, p.26). Sin embargo, pertenecer al mundo del narcotráfico no necesariamente significa tener dinero, hay muchos sumidos en la pobreza, obligados por las circunstancias que llevan a cabo actividades relacionadas con drogas, pero aun así continúan en una pobreza extrema.

En una entrevista con *Proceso*, el obispo Dibildox sostiene: “No los justifico, la población de la Tarahumara no tiene alternativas de trabajo”. El sacerdote del poblado de San Rafael, Gabriel Parga, lo respalda: “La gente nos deja callados cuando nosotros les decimos que no se metan a cosechar o a cuidar la droga, y nos responden: ‘¿Quiere que se muera de hambre mi familia?’. Y es que honestamente no hay

trabajo ni dinero. De todos modos, no quitamos el dedo del renglón” (Gutiérrez, 2000).

Un ejemplo del ingreso forzado al ámbito del narcotráfico lo tenemos en la región de La Montaña, Guerrero, donde 80% de los pobladores son indígenas, muchos de ellos, cuando no encuentran trabajo en otras entidades ni pueden irse de mojados, cultivan amapola en pequeños terrenos para sobrevivir con sus familias. Aunque en el mercado negro el kilo de goma de opio se vende en unos 20 mil dólares, la mayor parte de quienes se dedican a extraerla sólo reciben unos 14 mil pesos anuales por la misma cantidad del producto, si es que los soldados que constantemente los vigilan no llegan a destruirles sus plantíos. En esta pobreza, advierten algunos investigadores, ha habido complicidad de autoridades y frecuentes abusos de militares.

182

Cuando mi marido me dejó, mis hijos grandes y yo nos fuimos a trabajar como peones con un señor, don Chon, que me enseñó a sembrar la amapola, a limpiarla, a echarle poquito abono y a rayar la bombita cuando ya está ceniza; según el gobierno, esto es droga —apunta Elena señalando su plantío—, pero para nosotros los indígenas es dinero para comprar maíz. Sale poquito, nomás para comer. cuenta Elena. (Díaz, 2009, p.25)

Si consideramos que la cultura es un conjunto de procesos y elementos que participan en la definición de los sentidos y significados de la vida, la presencia del narcotráfico participa de manera clara en la generación de expectativas y de trayectorias de un alto número de personas que buscan a través del dinero rápido (que no fácil) del comercio de drogas, obtener beneficios negados por la ausencia de proyectos de vida viables (Valenzuela, 2008). Las creencias y costumbres han sido trastocados por la espiral del narcotráfico:

No sólo hablamos de música y alimentación, sino que se llega al grado de que a los santos más taquilleros la gente les encomienda las narcosiembras. En tanto, el cultivo de enervantes ha agudizado los problemas sociales y económicos, y ha poblado de más cruces los cerros”, reflexiona el antropólogo Abel Becerra Hernández, director de Tlachinollan, agrupación asentada en Tlapa, con reconocimiento internacional por su defensa de pueblos indígenas. (Valenzuela, 2008).

La Narcocultura tiene sus manifestaciones muy específicas en el ámbito de la religión. Y más aún en esta sociedad mexicana que se caracteriza por ser un pueblo ferviente, que a lo largo de su historia supo sincretizar sus creencias con las impuestas por los españoles. Ahora, también, en esta nueva realidad que enfrentamos los mexicanos, la religión ha encontrado un lugar muy especial dentro del mundo del narco.

## ASPECTOS RELIGIOSOS DE LA NARCOCULTURA

A lo largo de sólo 70 años, el catolicismo que había dominado el territorio mexicano y servido de móvil para algunos de nuestros grandes acontecimientos políticos y sociales perdió más de 15 puntos porcentuales en la representación de sus adeptos. Según datos del INEGI, el catolicismo pasó de tener por súbditos al 98.2% de los mexicanos hacia 1950, a tener 82.7% en el año 2010 y el 77.7% para el 2020. Es importante señalar que en el año 2000 el 92% de la población se consideraba católica, lo que significa que en los últimos 22 años la pérdida de adeptos creció más de un 100%, lo cual refleja la rápida transformación de la sociedad mexicana en los últimos años.

Resulta natural que una variedad de nuevas religiones y creos surja para satisfacer a quienes el catolicismo no pudo, ya que eso busca toda forma de religiosidad: satisfacer una necesidad. En los últimos 10 años es importante señalar la disminución de fieles de la iglesia católica (de 82.7 a 77.7 %), un mayor porcentaje de fieles de las iglesias protestantes y evangélicas (de 7.5 a 11.2 %) y, sobre todo, un mayor porcentaje de personas sin religión (de 4.7 a 8.1 %, con un 2.5 adicional de personas sin adscripción religiosa) (INEGI, 2020). Aunque estas cifras como tal no nos describan el crecimiento del sincretismo religioso en el cual se manifiesta las expresiones religiosas de la narcocultura, es importante que observemos como base esa cantidad preponderante de católicos, que representan la principal influencia dentro de la religión en la narcocultura.

Generalmente estas manifestaciones religiosas en la narcocultura las definimos como cultos. En el culto se da más importancia a la magia y la adhesión al maestro, pero no necesariamente por un sentido utilitario, sino para que los participantes puedan resolver una necesidad inmediata, material o espiritual; se funda una expectativa de carácter normativo. Esto es, se invocan fines y metas a través de rituales y oraciones. Si las peticiones hechas a lo divino no se cumplen, la frustración por ello no implica el abandono de la expectativa. Por el contrario, se reafirma la convicción sobre el culto y se renuevan los votos para que otras peticiones sean favorecidas (Gaytan Alcalá, 2008, p.45). En los últimos años en nuestro país han surgido una variedad de cultos, que no se consideran parte del catolicismo como tal, pero han retomado varios de sus rituales, convirtiéndolos en cultos sincréticos<sup>1</sup> que responden a una realidad plagada de violencia que se vive en nuestro país.

---

1. El sincretismo implica hacer de dos filosofías distintas, y hasta contrarias, una sola.

Según el diccionario de la Real Academia un culto es un “conjunto de ritos y ceremonias litúrgicas con que se tributa un homenaje, lo que descarta una relación explícita con la divinidad, así como el desarrollo formal de teología, moralidad y jerarquía, elementos distintivos de la mayoría de las religiones. Mientras que en el culto popular es el individuo quien decide o enriquece la verdad, en la religión éste renuncia a elegir verdades o matices de éstas.

Los cultos populares:

- 1) responden a cierta necesidad de la sociedad, una muy puntual, por lo que suelen emerger en tiempos de crisis, sólo cuando dicha necesidad se presenta;
- 2) son, casi siempre, discursivamente pobres;
- 3) poseen fieles que pertenecen a los sectores más desprotegidos de la sociedad, aquellos a los que las crisis afectan con mayor fuerza;
- 4) son locales y localistas;
- 5) frecuentemente son perseguidos por las organizaciones gubernamentales y por las religiones dominantes; y
- 6) poseen elementos de un sincretismo elaborado y creativo. (Degetau, 2010, p.30).

184

Por ejemplo: en el norte San Pancho Villa es considerado un emblema contra las injusticias y los abusos; el Niño Fidencio es el encargado de resolver los problemas de salud de los pobres<sup>2</sup>, pues se dice que en vida curaba a los enfermos y San Judas Tadeo se avoca a resolver las causas difíciles.

Los cultos, su aparición y desarrollo, son indicios que ayudan a elaborar un diagnóstico de la psique poblacional. Éstos son como un termómetro de la realidad, cada uno cumple funciones en el ámbito religioso, un sistema al parecer bastante sincrético que termina por rebasar el ámbito de la propia subcultura.

El periodista Jesús Blancornelas (2003) describe a los narco-trafficantes como

católicos por naturaleza; estoy seguro de que quisieran ir a misa todos los domingos; sin embargo, por perseguidos o célebres, se quedan en casa, distanciados del chismorreo y sin correr el riesgo de ser detenidos al entrar o salir de la Iglesia. Pero los parientes, sobre todo sus madres, sí son puntuales. Cuando yo podía ir a misa las vi de cerca. Con devoción humilde y discretamente vestidas, sin rayar en la elegancia. Siempre con el rosario entre sus dedos. Me fijaba a propósito en sus limosnas y eran modestas. Llegaban y se iban a pie. A veces solas y otras acompañadas por algún pariente. Pero jamás con cuidandero empistolado ni carro blindado. Las que sí deslumbaban eran las esposas de los capos. No todas. Pero viendo a unas tuve la impresión

---

2. Jesús Fidencio Sintora Constantino, el Santo Niño Fidencio, que entre los años veinte y treinta atrajo multitudes a partir de que popularmente se creía que poseía dones curativos y milagrosos. Su mayor visibilidad la adquirió con la visita del presidente Plutarco Elías Calles en 1928.

de poco fervor y mucha vanidad. Desgraciadamente, algunas vestidas con exageración, hasta caer en lo fachendista (sic). Me imaginaba: como no podrían lucirse en bailes y comelitonas de la sociedad, aprovechaban la Iglesia. Y esas sí desembolsaban caridad billetuda (p.23).

Hay fotografías de los hermanos Arellano Félix en bodas y bautizos o de Amado Carrillo cargando una cruz en Jerusalén, pero también detenciones y destrozos de policías federales en alguna Iglesia al desarrollar operativos contra aquellos perseguidos que toman el riesgo al asistir (Morín, 2011, p.232).

Llama la atención la clara separación entre lo sagrado y lo profano de los cultos que practican los narcotraficantes: la moral religiosa en absoluto interfiere con los negocios de drogas. Se alterna la devoción con la búsqueda de protección lo cual la convierte en más abierta, sincrética y flexible. Aunque no podría ser de otra manera dados los altos niveles de inseguridad y tensión extrema que una actividad como ésta maneja. Vivir escondiéndose y con la policía o la muerte rondando todo el tiempo, implica una gran angustia o miedo, así que lo racional no es suficiente para controlar la ansiedad; por eso la protección sobrenatural es fundamental.

El miedo, no es exclusivo de los perseguidos, sino que también acecha a los perseguidores; los policías encomiendan su seguridad a algún santo, por lo que es común encontrar en las agencias del ministerio público altares a san Judas Tadeo o a la Virgen de Guadalupe. Pero los cultos religiosos se configuran de manera muy diferente. Cuando distinguimos entre lo femenino y lo masculino, lo masculino regularmente es asociado con la supremacía y el poder, la parte femenina tiene que ver con la sensibilidad y la protección, usando la alegoría de la madre.

#### LA FIGURA FEMENINA EN LOS CULTOS DEL NARCO

A lo largo de la historia de la humanidad la figura femenina ha estado presente en las manifestaciones religiosas, porque lo femenino también forma parte de la configuración del cosmos. Desde las flamantes diosas griegas que representaban las virtudes y grandes capacidades que venían de la mujer, hasta la asociación religiosa en los altares por medio de la santificación de ciertos personajes, el papel de la mujer se ha hecho presente en el mundo de las religiones occidentales. El análisis de la figura femenina en las religiones es un tema extenso, que en razón del sincretismo religioso que prevalece en México, acotaremos a las posibles interpretaciones de estas figuras desde el cristianismo católico, que representa el eje hegemónico del cual se nutren los cultos surgidos alrededor de la Narcocultura.

En el cristianismo, religión monoteísta y patriarcal, la figura femenina está representada desde un papel secundario, a partir de sacerdotizas, profetizas y santas, que no dejan de tener un referente humano y que pasan a formar parte de un núcleo sagrado como ejemplos de vida. Pero la devoción que surge hacia la figura de la madre de Jesús tiene una magnitud especial, que se caracteriza por esa figura materna y protectora que cuida de la humanidad. El sincretismo religioso, asociado a la figura del narcotráfico en México, recurre al cuidado maternal ofrecido por la Virgen María, y santifica a la tradición mexicana del culto a la muerte, no siendo las únicas manifestaciones, pero sí las más emblemáticas en la construcción de esta peculiar realidad. A continuación revisaremos las características de estas devociones y su papel en el mundo del narco:

#### LA SANTA MUERTE

186

La Santa Muerte, es un culto de origen sincrético, mezcla diversos elementos del cristianismo con cierta modalidad del culto a la muerte que bien puede ser, en primera o segunda instancia, prehispánica. Sus comienzos se remiten al Día de Muertos o a la Conmemoración de los Fieles Difuntos católica, cuando se realizan ofrendas en altar a los parientes y amigos difuntos. Este culto pagano es aceptado abiertamente por la tradición católica, que lo justifica e incluye como una fiesta en que se reza por los difuntos. Dicha festividad fue la solución adaptativa que el cristianismo otorgó al culto relacionado con la deidad azteca de Mictlantecuhtli (Degetau, 2010, p.32). Sin embargo, el culto como tal, se estima que apareció en el poblado de Tepatepec, cabecera del municipio de Francisco I. Madero, en el Estado de Hidalgo, México, hacia la década de los sesenta. En ese lugar murió una otomí de nombre Albina, famosa por sus curaciones milagrosas. Esta mujer tenía en su casa un esqueleto de madera, al que se considera la verdadera imagen de la Santa Muerte. Existen otras versiones que aseguran que surgió en 1800 en el Puerto de Veracruz; a un brujo se le apareció en su vivienda, luego alguien hizo una réplica de la imagen en versión femenina, de ahí que haya una figura macho y otra hembra (Gaytan Alcalá, 2008, p.42).

La imagen femenina es bondadosa y protege del mal a quién la invoca. En su mano derecha lleva una balanza y es de color blanco. La imagen del macho carga en su hombro la guadaña y es invocada por aquellos que desean un mal o la muerte a su enemigo. Pero el culto no es sólo en blanco y negro, también expresa matices de deseos, odios y sentimientos a través de una variedad de colores como el amarillo<sup>3</sup>,

3. Ayuda a solucionar de manera rápida cualquier problema menor.

violeta<sup>4</sup>, rojo<sup>5</sup>, etcétera. Sobresalen los fieles de la frontera norte del país, así como Hidalgo, Morelos, Veracruz y Campeche, además del Distrito Federal, entidad que reúne el mayor número de éstos y que esta figura ya no sólo se encuentra en imágenes, sino que también es posible encontrarla en tatuajes, dijes (principalmente de oro, plata y madera), anillos e imágenes de bolsillo, todas ellas portadas por sus fieles.

El sincretismo de la creencia nos lleva a buscar las formas y símbolos vinculados con la Virgen del Carmen en la tradición mariana católica, aunque revela ascendencia cristiana el sólo hecho de que la muerte sea Santa. Para sus fieles, la Santa Muerte es un santo cristiano sin historia que recibe su poder directamente de Dios. La aceptación de su ascendencia católica logra que los creyentes no la consideren contraria a otras devociones afines.

Se dice que la diferencia con otros santos es que es “más fuerte”, por lo que cumple favores de mayor peso. Normalmente ofrece soluciones dentro de un amplio rango que va de problemas cotidianos a existenciales, y no es raro que se le relacione con peticiones malintencionadas, grupos criminales o, específicamente, el narcotráfico, aun cuando muchos de sus miembros argumentan que no tienen nada que ver con la ilegalidad. De igual forma se encuentran elementos de la tradición afrocubana con las imágenes de Oyá, la señora de los panteones y del vudú con la imagen de Oggún, imagen que protege de los accidentes violentos.

Según Aridjis, la Santa Muerte es “el lado siniestro de la Virgen de Guadalupe”, aseveración remarcada por la cuidada vestimenta de sus representaciones y por el rosario que muchas veces éstas llevan entre sus manos (Aridjis, 2003). En sus altares se ofrecen veladoras, novenas, rosarios y cantos; asimismo, a la “Santísima” se le tiene confianza: unos beben en su compañía, otros le ofrendan marihuana, flores, comida o tabaco. Hay que referirse a ella en diminutivo, con respeto y casi siempre como si se tratara de una dama, pues sus fieles están ciertos de que se trata de una mujer: si una nos trajo al mundo, otra debe ser la que nos lleve, argumentan.

Aquellos que se encomiendan al culto no pueden salirse hasta que “la niña blanca” decida, es decir, hasta que le rindan cuentas entregando su vida. Según los devotos, necesita de muchos cuidados y devoción por parte de quien ora. La disciplina de rezar a la misma hora los siete días de la semana. En su altar “le debes prender su veladora, cambiarle un vaso de agua limpia todos los días y ponerle tortillita quemadita porque eso es lo que come ella, se le tiene que poner para

4. Despierta las cualidades psíquicas.

5. Relacionado con el amor y la pasión.

que te vaya bien en lo que hagas y ella te cuide”<sup>6</sup>. La creencia dice que, aquellos que pierdan la fe, serán castigados en lo que más aman: desgracias familiares, pérdida de la libertad y/o la propia vida.

Lo que esencialmente distingue este culto de otros también sincréticos, es que la necesidad puntual que intenta satisfacer es extensa: no se trata, como en el caso de Malverde, de una circunstancia parcial, propia de unos pocos (justificar a los delincuentes, proteger a los pobres, por ejemplo), sino de una condición humana: el miedo al final absoluto de cada uno de nosotros. Partiendo de esta premisa, el culto promueve la aceptación de la propia muerte: caracterizando este fenómeno como un esqueleto y refiriéndonos a su persona natural y cariñosamente es que, en el estrato psicológico, podemos mitigar la idea de morirnos; de allí su efectividad pero, sobre todo, su riqueza creativa y su universalidad (Degetau, 2010, p.33).

188 El culto a la Santa Muerte comenzó a establecerse como religión organizada bajo la forma de la Iglesia Católica Tradicional México-USA, que tiene su sede en Tepito, en la ciudad de México, y era dirigida por David Romo. El “obispo” Romo arguye que la Santa Muerte posee más de 5 millones de seguidores, así como más de 15 mil adoratorios en Estados Unidos; ambas cifras son interesantes pero carecen de sustento estadístico (Degetau, 2010, p.33). Sin embargo, basta visitar muchos de los mercados del país y encontrar en ellos veladoras, inciensos y figuras referentes a este culto para darnos cuenta de su extensión y popularidad, o se puede asistir a algunas de sus capillas en Sonora, Nuevo Laredo, Oaxaca o Los Ángeles.

Como en la mayoría de los cultos incipientes, el obispo Romo ha acusado a la Secretaría de Gobernación y a las cúpulas de católicos y evangélicos de perseguir su denominación religiosa, pues derrumbó varias capillas dedicadas a la Santa Muerte bajo el pretexto de que se encontraban en territorio federal (también se dijo que era parte de la lucha contra el narcotráfico) y porque SEGOB le quitó el registro como organización religiosa en 2005. Por esta razón la Iglesia Tradicionalista retiró de su iconografía la imagen de la Santa Muerte con el fin de facilitar su reingreso en el padrón de asociaciones religiosas de la Secretaría de Gobernación, aunque sin éxito (Martínez, 2007).

## LA VIRGEN DE GUADALUPE

La virgen María es una figura muy especial dentro del cristianismo católico que alrededor del mundo cuenta con diferentes advocaciones, que son formas en como la devoción a esta figura femenina se ha in-

6. Testimonio de “La Doña”, Publicado en Diario Reforma el 7 de octubre del 2001

culturizado en las diferentes sociedades. En México, existen diversas advocaciones, pero la más emblemática, probablemente por el milagro que la respalda, es la Virgen de Guadalupe.

Según la tradición, entre el 9 y el 12 de diciembre de 1531, la Virgen se apareció en cuatro ocasiones a un indio llamado Juan Diego, en el cerro del Tepeyac, también conocido como de Guadalupe, situado a poca distancia de la Ciudad de México. En las dos primeras ocasiones, la Virgen pidió al indio que notificara al obispo de México, fray Juan de Zumárraga, que deseaba que en el lugar de la aparición se erigiera una iglesia, para que ella se convirtiera en patrona de los novohispanos y en su intermediaria ante Dios. El obispo Zumárraga se mostró incrédulo frente al relato del indio y solicitó una prueba de la veracidad de los hechos. La Virgen accedió a darla y en una cuarta aparición pidió a Juan Diego que subiera a la cima del árido cerro y cortara rosas de Castilla para llevarlas al obispo. El indio recogió las flores en la manta de algodón que llevaba anudada al hombro, prenda conocida como “tilma”, y al extenderla delante del obispo, las flores cayeron al suelo y la imagen de la Virgen quedó estampada en ella. Durante una quinta aparición, en esta ocasión a Juan Bernardino, un tío de Juan Diego, la Virgen de Guadalupe realizó su primer milagro al curarlo de la peste. Zumárraga agradeció a Dios estos milagros, mandó construir la iglesia solicitada por la Virgen y depositó ahí la tilma con la pintura, atribuida a los ángeles o al mismo Dios (Von Wobeser, 2013).

189

Es un símbolo religioso que ha contribuido en gran medida a la construcción de una identidad nacional, y la expansión del cristianismo católico en México al convertirse en la madre de los mexicanos, que decide adoptarlos como hijos predilectos. La devoción a la Guadalupana es inmensa, año con año es visitada por más de 7 millones 280 mil peregrinos, que la buscan para encomendarse en sus mayores tribulaciones. Esta devoción se caracteriza por la intervención que ella como madre, tiene con su hijo, Jesús el Cristo, que por proteger a sus fieles, suplica a su favor.

Al ser una figura materna estrechamente vinculada a la figura materna mexicana, mujer abnegada y sumisa que se entrega por completo al cuidado de su prole, la virgen Guadalupana figura como esta madre divina, capaz de lograr favores divinos en favor de sus hijos terrenales. Los devotos guadalupanos son de una variedad de clases sociales amplia, aunque los de mayor cantidad son los marginados y desprotegidos; es frecuente encontrar presos de clase baja que se encomiendan a los favores de la madre, al parecer, sin tener conciencia de la naturaleza de los actos cometidos.

Otra manifestación de la devoción a la guadalupana es la construcción de lujosos mausoleos en panteones mexicanos, que aunque esta costumbre también se fundamenta en la característica ostentación del mundo del narco, la morenita del Tepeyac es honrada en dichos altares. La presencia de la Guadalupeana dentro de la narcocultura mexicana es justificada por el núcleo hegemónico que alimenta a esta subcultura, ya que por la tradición que acompaña a esta figura, es un elemento básico en la configuración de la identidad mexicana.

### MATRIARCADO MACHISTA Y SU LEGITIMACIÓN POR MEDIO DE LO RELIGIOSO

190 La cultura hegemónica mexicana está impregnada de un patriarcado occidental que, a su vez, se alimentó del cristianismo impuesto en México a partir de la conquista española a principios del siglo XVI; y no porque la cultura prehispánica estuviera exenta de la visión superior de los varones sobre las mujeres, pero los significantes de los roles sociales distan mucho de una sociedad a otra. Al analizar la situación actual de la narcocultura en México, no se puede dejar de lado este antecedente tan importante que ha conformado el proceso dialéctico de construcción social de la realidad en lo que respecta al mundo del narco. Ya que la externalización manifestada en la narcocultura mexicana se alimentó de una cultura mexicana que ya venía con las estructuras patriarcales propias de la cultura cristiana occidental.

Figuras como la Santa Muerte y la Virgen de Guadalupe reproducen ese *nomos* totalizador transmitido por medio de la figura femenina en la sociedad mexicana. Así como las madres mexicanas representan una figura autoritaria de cierta importancia en el espectro de las familias, son esquemas que se pueden identificar en la relación manifestada por medio de estas figuras religiosas en el imaginario colectivo de sus creyentes. Una madre protectora (Guadalupe) que le dice qué hacer a su hijo (Jn 2, 1-10), y que, a su vez, él pide su protección, apela a la intercesión de esta con su hijo divino. Y una “mujer” (Santa Muerte) a la que se trata de complacer de diferentes maneras (comida, atuendos, objetos, acciones), como si fuera una especie de cortejo, donde al quedar bien con la dama, se obtendrá su favor. Son estructuras propias de un *nomos* que da orden, y que al igual que en el plano divino, se aterrizan al plano cotidiano y reproducimos así un matriarcado que se empeña en reproducir la tradición patriarcal, característica de la cultura hegemónica mexicana.

## CONCLUSIONES

La narcocultura es un fenómeno que surge de una realidad específica y se alimenta de una cultura hegemónica en particular, por esta razón cualquier manifestación de este fenómeno social tendrá sus características particulares. Al configurarse dentro del espectro de la cultura, se convierte en un elemento que interviene en todos los aspectos que rodean la configuración de un núcleo social, por lo tanto la encontraremos en el ámbito político, económico, social y, por supuesto, en el religioso.

Vivir al límite conlleva una configuración ideológica muy particular en cuanto a la idea de trascendencia, por lo que las figuras femeninas dentro de los cultos del narco son buscadas por su calidez y protección materna. El sincretismo religioso alimentado por el cristianismo católico ayudó a configurar estas dos figuras religiosas femeninas, que satisfacen las necesidades espirituales que surgen desde el mundo del narco, incluso atribuyéndoles cierta magia que interviene en el éxito de las empresas creadas en este ambiente.

La Santa Muerte ha polarizado las peticiones que se le encomiendan, mientras que en el mundo cristiano-católico estas están orientadas a superar tribulaciones, evitando el malestar del prójimo, a la niña blanca le puedes pedir favores de todo tipo, incluyendo aquellos actos considerados como negativos, como muertes o daños para el enemigo. El culto a la Guadalupana se adoptó, más que con modificaciones, con malinterpretaciones, porque el devoto se sigue encomendando a su cuidado, sin la existencia de ritos particulares propios del narco, simplemente reproduciendo esa devoción característica del pueblo mexicano. Las devociones a figuras femeninas dentro del narco son una manifestación constante y característica, que da cuenta de la importancia del papel femenino y la gran influencia de este. ■

REFERENCIAS

- ARIDJIS, H. (2003). *La santa muerte sexteto del amor, las mujeres, los perros y la muerte*. México: Alfaguara.
- BECKER, H. S. (1971). *Los extraños*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BERGER, P. (1977). *El dosel sagrado*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- BERGER, P., & THOMAS, L. (2011). *Construcción Social de la Realidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BLANCORNELAS, J. (2003). *Horas extra. Los nuevos tiempos de narcotráfico*. México: Plaza&Janes.
- COHEN, A. K. (1955). *Delinquent Boys: The Culture of the Gang*. Nueva York: The Free Press of Glencoe.
- DE CERTEAU, M. (2004). *La invención de lo cotidiano*. 1. Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana/Iteso.
- DEGETAU, J. (2010). Credos: Malverde y la Santa Muerte. *Este País* (229), pp.30-34. [https://archivo.estepais.com/site/wp-content/uploads/2010/05/13\\_degetau.pdf](https://archivo.estepais.com/site/wp-content/uploads/2010/05/13_degetau.pdf)
- DÍAZ, G. L. (2009). Guerrero: la narcomiseria. *Proceso* (no. especial 25).
- GAYTAN Alcalá, F. (2008). Santa entre los malditos. Culto a la Santa Muerte en el México del S. XXI. México: *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos* VI.
- GEERTZ, C. (1991). *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.
- GUTIÉRREZ, A. (2000). Aspiración de jóvenes indígenas: su camioneta y su "cuerno de chivo" *Proceso* (1210).
- MARTÍNEZ, F. (21 de julio de 2007). Busca Iglesia de La Santa Muerte registro ante SG. *La Jornada*, <https://www.jornada.com.mx/2007/07/21/index.php?section=sociedad&article=034n1soc>
- MORÍN, E. (2011). *La maña. Droga, violencia, poder e imaginarios*. México: Tesis para optar al grado de Doctor en Antropología. Universidad Nacional Autónoma de México.
- THOMPSON, J. (1998). *Ideología y cultura moderna*. México: UAM Xochimilco.
- VALENZUELA, J. M. (22 de septiembre de 2008). *Tartamudearon los fierros*. BBC Mundo, [http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/2008/narcomexico/newsid\\_7619000/7619632.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/2008/narcomexico/newsid_7619000/7619632.stm)
- VON Wobeser, G. (2013). Mitos y realidades sobre el origen del culto a la Virgen de Guadalupe. *Revista Grafía*, 10(1).

192





Dime cómo te llamas y te diré qué criminal eres. Análisis lexicológico de los apodos de los narcotraficantes mexicanos

Coralie Pressacco De La Luz. E Doctora en lengua y literatura por la Universidad de Reims Champagne-Ardenne (Francia), autora de una tesis titulada “La violencia en la literatura mexicana actual. Estudio literario, lexicológico y traductológico” (2019). Su principal línea de investigación es la narrativa mexicana actual así como las peculiaridades léxicas del español de México. Ha participado en varios congresos internacionales –en Francia, México y Perú– y ha publicado un libro titulado “La violencia del narcotráfico en México. Análisis lexicológico” (Universidad de Colima, 2022) así como una decena de artículos sobre literatura, lexicología y traductología en revistas de habla hispana y francesa. Además de enseñar el español como lengua extranjera en la Universidad de Reims Champagne-Ardenne, se dedica a la traducción literaria y audiovisual.

**Historial editorial**

Recepción: 7 de abril de 2022

Revisión: 22 de abril de 2022

Aceptación: 22 de mayo de 2022

Publicación: 30 de junio de 2022

Dime cómo te llamas y te diré qué criminal eres. Análisis lexicológico de los apodos de los narcotraficantes mexicanos

*Tell me your Name and I'll Tell you what Kind of Criminal you are.*

*Lexicological Analysis of the Mexican Drug-Traffickers' Nicknames*

Diga-me seu nome e eu lhe direi que criminoso você é. Análise lexicológica dos apelidos de narcotraficantes mexicanos

Coralie Pressacco De La Luz

*Universidad de Reims Champagne-Ardenne*

*coralie.pressacco@hotmail.fr*

## RESUMEN

En el presente artículo se busca identificar los procedimientos lexicológicos utilizados en la formación de los apodos que se les ponen a los capos mexicanos. Se lleva a cabo este estudio a partir de un muestreo recogido en un corpus conformado por textos literarios y periodísticos. En base a esta selección, se concluye que los procesos analizados –sean semánticos o morfológicos– son sumamente variados.

*Palabras clave:* Apodo, léxico, narcotráfico, México

### **ABSTRACT**

This article seeks to identify the lexicological processes used in the formation of nicknames given to Mexican capos. This study is carried out from a sample collected in a corpus made up of literary and journalistic texts. Based on this selection, we conclude that the analyzed processes – whether semantic or morphological – are highly varied.

*Keywords:* Nickname, lexicon, drug trafficking, Mexico

### **RESUMO**

Este artigo busca identificar os procedimentos lexicológicos utilizados na formação dos apelidos dados aos capos mexicanos. Este estudo é realizado a partir de uma amostra coletada em um corpus composto por textos literários e jornalísticos. Com base nessa seleção, conclui-se que os processos analisados – seja semânticos ou morfológicos – são muito variados.

*Palavras-chave:* Apelido, léxico, tráfico de drogas, México

## INTRODUCCIÓN

*El Príncipe, La Reina del Pacífico, El Señor de los Cielos, La Barbie, El Chapo...* parecen personajes sacados de un cuento cuando en realidad, son los criminales más buscados del mundo. Afirmar que los apodos son legión en el mundo del hampa resulta un truismo. Detrás de cada apodo, hay un narco encerrado, desde los grandes capos hasta los matones de menor rango. Un apodo es mucho más. Los narcotraficantes se ganan muy a menudo varios alias llamativos, coloridos e incluso amenazantes. Se trata indudablemente de uno de los fenómenos más impactantes de la llamada narcocultura.

Algunos apodos reflejan una característica física de los criminales. Por ejemplo: *El Chapo, El Indio, El Güero*, entre otros. También pueden aludir a su *modus operandi*, a su posición dentro del crimen organizado, a la ferocidad y violencia extrema con las que actúan, como en el caso de *El Pozolero, El Tiburón, La Puerca*, etcétera. A los narcotraficantes se les ponen apodos desde niños o conforme van escalando el organigrama criminal, lo cual les sirve para distinguirse en el mundo delictivo y confundir a las autoridades.

197

Pedro Isnardo de la Cruz, coordinador de investigación de la Escuela Nacional de Trabajo Social y experto en temas de seguridad, señala que “el apodo es como una huella digital que emana de experiencias y anécdotas sobre la personalidad, actitud, vicios o temperamento de los capos” (EFE, 2018). Lo cual plantea el cuestionamiento siguiente: ¿quién les pone apodos a los narcotraficantes? ¿La familia? ¿Los socios? ¿Las autoridades? ¿Los periodistas? ¿La población en general? Resulta difícil contestar esta pregunta dado que la cultura del narco es tan difundida y socializada por los medios de comunicación. Pero ya sean formaciones creadas dentro de la esfera criminal o desde fuera, conviene reconocer que son sumamente creativas.

Son estas consideraciones las que han motivado el presente trabajo, el cual consiste en un estudio lexicológico que busca identificar los procedimientos utilizados en la formación de los apodos de los grandes criminales mexicanos. Primero, se tratará de definir el apodo y sus características comunes, y de describir la metodología seguida para llevar a cabo esta investigación. Un segundo momento lo dedicaremos al análisis lexicológico de los apodos de los narcotraficantes mexicanos. Finalmente, nos parece importante señalar que la intención del presente trabajo no es llevar a cabo un recorrido completo y exhaustivo del tema sino más bien plantear algunas pistas para que surja una reflexión aún más profunda.

## I. MARCO TEÓRICO.

### 1.1. Consideraciones generales sobre el apodo

En el *Diccionario de la Lengua Española* se define el apodo en su primera acepción de la siguiente manera: “Nombre que suele darse a una persona, tomado de sus defectos corporales o de alguna otra circunstancia” (RAE, 2021). Veamos otra definición, la del *Diccionario de uso del español*: “Sobrenombre aplicado a veces a una persona, entre gente ordinaria, y muy frecuentemente en los pueblos, donde se transmite de padres a hijos” (Moliner, 2007, p.225). Estas primeras consideraciones nos permiten inferir que el apodo pertenece a la categoría de los nombres propios, un tema que desarrollaremos más adelante.

198

Además, nos damos cuenta de que *apodo* no es el único vocablo utilizado. También se emplea la palabra *sobrenombre* en la definición del *Diccionario de uso del español*. En su estudio dedicado a los apodos y sus características, Miguel A. Rebollo Torío (1993) se apoya en el trabajo de varios especialistas para establecer distinciones entre los seis términos siguientes: *apodo*, *alias*, *mote*, *hipocorístico*, *sobrenombre* y *seudónimo*. Aquí van algunas de sus conclusiones:

- a) Se puede establecer una sinonimia entre *mote*, *apodo* y *alias*.
- b) *Mote* y *apodo* son los términos más empleados.
- c) El *sobrenombre* tiene mayor amplitud que la palabra *apodo* si consideramos las dos acepciones siguientes (DLE): 1. Nombre que se añade a veces al apellido para distinguir a dos personas que tienen el mismo; 2. Nombre calificativo con que se distingue especialmente a una persona.
- d) El *seudónimo* tiene como función principal ocultar el nombre de una persona.
- e) En cuanto al *hipocorístico*, su “motivación se centra exclusivamente en el nombre originario del individuo y jamás existe una consideración negativa en tal denominación” (pp.344-346).

Al igual que Rebollo Torío (1993), elegimos el término *apodo* por la definición propuesta por el DLE, la cual corresponde al significado que trataremos nosotros en el presente estudio.

Las reflexiones anteriores plantean el siguiente cuestionamiento: ¿cuáles son las características comunes del apodo? José Ramón López De Los Mozos Jiménez (2018), quien se ha interesado específicamente en este tema, menciona las características siguientes:

- a) El apodo es motivado “por algún rasgo o herencia personal o social (real o atribuida imaginariamente por la comunidad) de quien lo recibe”.
- b) El apodo puede ser peyorativo e incluso ofensivo cuando pone de relieve algún defecto físico o moral propio del individuo.

- c) El apodo tiene a veces un carácter hereditario.
- d) El apodo suele ir acompañado de un artículo definido.
- e) El apodo se forma mediante el uso de distintos recursos lingüísticos: procesos semánticos – como la metáfora – o morfológicos – sustantivación del adjetivo, derivación, apócope, composición, entre otros –. (p.178)

Determinaremos en las páginas que siguen en qué medida estas características son representativas de los apodos de los narcotraficantes mexicanos. Nos toca ahora describir la metodología seguida para llevar a cabo el presente trabajo de investigación.

## 1.2. Metodología

Después de haber recogido los apodos a partir de un corpus *ad hoc* –el cual describiremos a continuación–, buscamos realizar una aproximación descriptiva a los apodos a través de una lingüística de corpus deductiva llamada *corpus-driven*, que consiste en explorar los datos léxicos para luego analizarlos. Cabe aclarar que si el procesamiento automático de los textos mediante el uso de la computadora fue una herramienta valiosa a la hora de recolectar datos, recurrimos también a la lectura humana en la medida en que una máquina no puede percibir determinados procesos utilizados en la formación de los apodos. Pensamos, por ejemplo, en las creaciones metafóricas o en las formaciones mediante acortamiento de las palabras, en las cuales nos enfocaremos más adelante.

199

## 1.3. Conformación del *corpus*

La base del presente estudio es un corpus conformado por fuentes muy diversas que tratan el tema del narcotráfico en México desde varias perspectivas. En primer lugar, se resolvió incorporar textos –crónicas, relatos, cuentos– y algunos libros de investigación de los escritores y periodistas más informados acerca del fenómeno del narcotráfico, por haber analizado de cerca el tema y/o entrevistado a miembros del mundo delictivo. También se decidió incorporar testimonios de personas involucradas directa o indirectamente en el narcotráfico. Por fin, se incluyeron textos periodísticos procedentes de varios diarios nacionales y regionales. La mayor parte de las consultas periodísticas se realizaron en versión digital. La siguiente tabla contiene las fuentes que se consultaron para la conformación de nuestro *corpus*:

Tabla 1 Corpus de textos

Fuentes literarias	
Crónicas, relatos, cuentos	ALMAZAN Alejandro, <i>Chicas Kalásbnikov y otras crónicas</i> (Océano de México, 2013).
	MONSIVAIS Carlos et al., <i>Viento rojo. Diez historias del narco en México</i> (Random House, 2004).
Libros de investigación	ASTORGA Luis, <i>El siglo de las drogas</i> (Espasa-Calpe, 1996).
	HERNANDEZ Anabel, <i>Los señores del narco</i> (Random House, 2013).
	HERNANDEZ Anabel, <i>Emma y las otras señoras del narco</i> (Grijalbo, 2022).
	REVELES José. <i>El Chapo: entrega y traición</i> (Debol-sillo, 2014).
	VALDES CASTELLANOS Guillermo, <i>Historia del narcotráfico en México</i> (Santillana, 2013).
Testimonios	ALDRETE Sara, <i>Me dicen la narcosatánica</i> (Random House, 2013).
	VELAZQUEZ Carlos, <i>El karma de vivir al Norte</i> (Sexto Piso, 2013).
Fuentes periodísticas	
Prensa nacional y regional	<i>El Heraldo de México, El Imparcial, El Mexicano, El Norte, El Occidental, El Siglo de Torreón, El Sol, El Tiempo, El Universal, Excélsior, Hoy Estado de México, Jalisco Rojo, La Vanguardia, Milenio, Primera Hora.</i>

200

Nos proponemos ahora iniciar el análisis lexicológico. Después de haber definido el apodo como nombre propio, presentaremos una clasificación de los recursos más representativos utilizados en la formación de los apodos de los miembros del crimen organizado en México.

## 2. ANÁLISIS LEXICOLÓGICO

Puede resultar sorprendente analizar el nombre propio –en particular el apodo– como unidad léxica. En efecto, desde el siglo XIX, el nombre propio ha dado lugar a múltiples debates, especialmente el relacionado con el significado. Para ciertos especialistas como John Stuart Mill (1949), el nombre propio no es connotativo, simplemente sirve para denotar al individuo que designa: “Proper names have strictly no meaning; they are marks for individual objects”<sup>1</sup> (p.37).

1. “Los nombres propios carecen de significado. Son marcas para los objetos individuales.” (Nuestra traducción)

Ahora bien, encontramos apodos –formados con un sustantivo o un adjetivo– que subrayan alguna característica física o moral de los narcotraficantes. Por ejemplo: *El Chapo* –Joaquín Guzmán Loera, por ser de baja estatura–, *La Barbie* o *La Muñeca* –Édgar Valdez Villarreal, por tener el cutis blanco–, *El Pollo* –Arturo Guzmán Loera, por ser el hermano menor de *El Chapo*–, Jesús Radilla Hernández alias *El Negro* por ser de piel morena, etcétera. Lo cual nos lleva a seguir la teoría de Georges Kleiber (2002), según la cual "les noms propres ont précisément pour sens des attributs ou propriétés du porteur du nom qui assurent le fonctionnement référentiel"<sup>2</sup> (p. 569). Así, pues, el lingüista francés considera a los nombres propios como predicados de denominación; ésta es la teoría que seguiremos nosotros.

Comenzaremos nuestro análisis con las creaciones metafóricas, debido a que es uno de los procesos más extendidos en la formación de los apodos que se les atribuye a los narcotraficantes mexicanos.

## 2.1. Procesos semánticos: creaciones metafóricas

201

Es muy común encontrar apodos formados mediante un sustantivo que suele ir acompañado de un artículo definido: *el*, *la* o *los*. Por ejemplo: *El Príncipe*, *Los Tres Caballeros*, *El Cóndor*, *El Mochomo*, *El Tiburón*, *La Barbie*, etcétera. En este sentido y tal como señala López De Los Mozos Jiménez (2018), "el apodo comunica un sentido metafórico surgido de alguna analogía observada con respecto a objetos, seres, entes o rasgos apreciables en el entorno habitual [...]" (p.178).

Así, Rafael Caro Quintero –líder del Cártel de Guadalajara en los años 70 junto con Ángel Félix Gallardo– probablemente se ganó el apodo *El Príncipe* por tener "el cabello ondulado, la sonrisa blanca y la barba de candado" y por sentirse "todo un galán" (Hernández, 2013, p.79); Felisa Velázquez es conocida como *La Reina de la Marihuana* por ser la más activa traficante de marihuana en los años 30 (Astorga, 1996, p.48); Amado Carrillo Fuentes, *El Señor de los Cielos*, por tener una flota de aeronaves que le permitía transportar droga (Valdés Castellanos, 2013, p.129); Alfredo Beltrán Leyva, *El Mochomo*, "en referencia a una especie de hormigas arrieras, hormigas cabezonas rojas, que hay en la sierra de Sinaloa a las que se les dice mocho" (Hernández, 2013, p.199); Édgar Valdez Villarreal, *La Barbie* o *La Muñeca*, "por su tez blanca y su apariencia" (Hernández, 2022, p.116-117), etcétera. En la tabla 2 se presentan las creaciones metafóricas halladas en nuestro corpus de textos:

2. "Los nombres propios tienen precisamente como significado los atributos o propiedades de quien lleva el nombre, los cuales aseguran el funcionamiento referencial". (Nuestra traducción)

Tabla 2 Formaciones mediante el uso de un sustantivo.

Nombre del criminal	Apodo	Origen del apodo
<b>Campo semántico del poder</b>		
Miguel Angel Félix Gallardo	<i>El Jefe de Jefes</i>	Por ser el antiguo líder del Cártel de Guadalajara.
Rafael Caro Quintero	<i>El Príncipe</i>	Por ser un hombre guapo y elegante.
Felisa Velázquez	<i>La Reina de la Marihuana</i>	Por ser la más activa traficante de marihuana en los años 30.
Sandra Avila Beltrán	<i>La Reina del Pacífico</i>	Por ser uno de los líderes del Cártel de los Beltrán Leyva.
Ignacio ( <i>Nacho</i> ) Coronel Villarreal	<i>El Rey del Cristal</i>	Por ser el mayor traficante de esta droga.
Amado Carrillo Fuentes	<i>El Señor de los Cielos</i>	Por su flotilla de aviones.
Los hermanos Beltrán Leyva	<i>Los Tres Caballeros</i>	Por comportarse con distinción.
Vicente Carrillo Fuentes	<i>El Viceroy</i>	Por ser el hermano de Amado Carrillo Fuentes, el "heredero".
Félix Sánchez	<i>El Zar de las drogas</i>	Por ser uno de los mayores narcotraficantes en los años 30.
<b>Campo semántico de los animales</b>		
Manuel Salcido Uzeta	<i>El Cochiloco</i> (fusión de las palabras <i>cochino</i> y <i>loco</i> )	Por caminar como un puerco enloquecido.
Carlos Manuel Hoo Ramírez, miembro del Cártel de Sinaloa	<i>El Cóndor</i>	Por localizar a sus futuras víctimas a la manera de un ave rapaz.
Juan Pablo Rojas López, narcotraficante que colaboró con <i>El Chapo</i> y los hermanos Beltrán Leyva	<i>El Halcón</i>	Por seguir a sus futuras víctimas hasta el lugar del crimen a la manera de un depredador.
Alfredo Beltrán Leyva	<i>El Mochomo</i>	Por las hormigas que se encuentran en la sierra de Sinaloa.
Israel Nava Cortez, miembro de <i>Los Zetas</i>	<i>El Ostión</i>	Porque su padre tenía un puesto de pescado y mariscos.
Filiberto Parra Ramos, antiguo miembro de los Arellano Félix y del Cártel de Sinaloa	<i>La Perra</i>	Por su ferocidad.
Arturo Guzmán Loera	<i>El Pollo</i>	Por ser el hermano menor de <i>El Chapo</i> .
Manuel Fernández Valencia, cercano a <i>El Chapo</i>	<i>La Puerca</i>	Por la manera en que mata a sus enemigos.
Fabián Martínez González, principal sicario del Cártel de Tijuana	<i>El Tiburón</i>	Por ser ambicioso y actuar sin escrúpulos y solapadamente.
<b>Campo semántico de los oficios</b>		
Héctor Beltrán Leyva	<i>El Ingeniero</i>	Por llevar su negocio de forma meticulosa.
Servando Gómez Martínez, mejor conocido como <i>La Tuta</i>	<i>El Profé</i>	Por haberse dedicado a la docencia.
<b>Otros</b>		
Arturo Beltrán Leyva	<i>El Barbas</i>	Por llevar barba.
Edgar Valdez Villarreal	<i>La Barbie</i> <i>La Muñeca</i>	Por su apariencia física.

Gonzalo Inzunza, antiguo líder del Cártel de Sinaloa	<i>El Macho Prieto</i>	Por su complexión física.
José Antonio Yépez Ortiz, líder del Cártel de Santa Rosa de Lima	<i>El Marro</i>	Por tener una cabeza parecida al <i>marro</i> , especie de martillo con gran cabeza metálica.
Raydel López Uriarte, miembro de la célula criminal Los Uriarte	<i>El Muletas</i>	Por usar muletas tras un accidente.
Heriberto Lazcano Lazcano	<i>El Verdugo</i>	Por decapitar a sus víctimas.

Nos damos cuenta de que los apodos metafóricos recogidos en nuestro corpus se formaron a partir de varios campos semánticos relacionados con la vida cotidiana, como en el caso de los animales, entre otros. Resultan interesantes las creaciones *El Cóndor*, *El Halcón* y *El Tiburón*, las cuales designan –en sentido figurado– un *modus operandi* (ubicar o matar personas)– y que son formadas a partir de nombres de animales depredadores. Encontramos también un apodo formado por amalgamiento –*El Cochiloco*– mediante la fusión de dos palabras: el sustantivo *cochino* y el adjetivo *loco*. Si bien su apodo se popularizó gracias al personaje encarnado por el actor Joaquín Cosío en la película *El Infierno* (2010) dirigida por Luis Estrada, Manuel Salcido es conocido como *El Cochiloco* por sus peculiares andares tras haber sido herido de bala en una pierna. Por último, añadiremos que los apodos de los grandes capos de la droga incluso se dejan feminizar. Por ejemplo: *La Perra*, *La Puerca* o *La Barbie*.

203

Ahora, nos proponemos completar este primer acercamiento analizando otro proceso relevante en la formación de los apodos de los criminales, a saber, el uso del adjetivo sustantivado.

## 2.2. Procesos morfológicos

Según J. R. López De Los Mozos Jiménez (2018), entre los procesos morfológicos utilizados en la formación de los apodos, encontramos: la sustantivación del adjetivo, la derivación –especialmente la sufijación con adición de diminutivos–, la apócope –o derivación regresiva como la llamaremos nosotros– y la composición (p. 179). Nos proponemos abrir esta sección con el análisis de los apodos formados mediante sustantivación de un adjetivo.

### 2.2.1. Formaciones mediante sustantivación de un adjetivo

Aparte de los procesos semánticos como la metáfora, se forman también apodos mediante sustantivación de un adjetivo para denominar a los narcotraficantes. Es interesante constatar que la mayoría de los

adjetivos utilizados suele referirse a una característica física del criminal: *El Chapo*, *El Güero*, *El Grande*, *El Negro*, entre otros. Observemos las creaciones clasificadas en la tabla siguiente:

*Tabla 3 Formaciones mediante sustantivación de un adjetivo.*

Nombre del criminal	Apodo	Origen del apodo
<b>Característica física</b>		
Juan José Esparragoza Moreno, uno de los líderes del Cártel de Sinaloa	<i>El Azul</i>	Por tener la piel muy oscura.
Joaquín Guzmán Loera, líder del Cártel de Sinaloa	<i>El Chapo</i>	Por ser de baja estatura.
José Rodrigo Aréchiga Gamboa, sicario del Cártel de Sinaloa	<i>El Chino</i>	Por tener el pelo rizado.
Héctor Beltrán Leyva, del Cártel de los Beltrán Leyva	<i>El Elegante</i>	Por su manera de vestir.
Sergio Villarreal Barragán, lugarteniente de los Beltrán Leyva	<i>El Grande</i>	Por medir más de dos metros.
Edgar Valdez Villarreal, mejor conocido como <i>La Barbie</i>	<i>El Güero</i>	Por tener el cutis claro y el pelo rubio.
Héctor Luis Palma Salazar, antiguo miembro del Cártel de Sinaloa		
Gerardo Alvarez Vázquez, sicario del Cártel de los Beltrán Leyva	<i>El Indio</i>	Por sus rasgos físicos.
Jesús Radilla Hernández, líder del Cártel de Pacífico Sur	<i>El Negro</i>	Por tener la piel morena.
<b>Otros</b>		
Manuel Alejandro Aponte Gómez, uno de los lugartenientes del Cártel de Sinaloa	<i>El Bravo</i>	Por ser fiero como un animal.

204

Conviene aclarar que el uso de ciertos adjetivos como *chapo*, *chino* o *güero* no es un fenómeno propio de los apodos de los criminales. Como ejemplo de ello, el apodo *güero*: se utiliza comúnmente para referirse a cualquier persona de piel blanca y cabellos rubios.

Cerramos esta sección para abrir otra, la de los procesos morfológicos, en la cual nos enfocaremos en tres fenómenos: la sufijación, la derivación regresiva y la composición.

## 2.2.2. Formaciones mediante derivación: apodos formados a partir de un sufijo

Siguiendo la *Nueva gramática de la lengua española* (2019), cabe recordar a propósito de las voces derivadas que “[...] constan de una raíz y un afijo. La raíz aporta el significado léxico, y los afijos agregan informaciones de diverso tipo” (RAE, 2019, p.7). Se reconocen tres procesos en la derivación: la sufijación, la prefijación y la parasíntesis. A continuación, nos enfocaremos en el proceso de sufijación, es decir, los derivados formados a partir de un afijo pospuesto o sufijo.

Por proceso de sufijación se forman distintos apodos. Por ejemplo: *El Chapito*, *El Güerón*, *El Pozolero*, etcétera. La siguiente tabla recoge seis apodos formados a partir de cuatro sufijos distintos *-ito*, *-illo*, *-ón*, *-ero*:

*Tabla 4 Formaciones mediante sufijación.*

205

Nombre del criminal	Apodo	Formado a partir de la palabra base...
Iván Archivaldo Guzmán Salaza, hijo de <i>El Chapo</i>	<i>El Chapito</i>	... chapo
Jorge Fonseca Uribe, medio hermano de Ernesto Fonseca Carrillo alias <i>don Neto</i>	<i>El Güerón</i>	... güero
Manuel Garibay Félix, líder de la organización Los Garibay	<i>El Manuelón</i>	... Manuel
Santiago Meza López, miembro del cartel de Tijuana	<i>El Pozolero</i>	... pozole
Francisco Javier Arellano Félix, líder de los Arellano Félix	<i>El Tigrillo</i>	... tigre
Vicente Zambada Niebla, hijo de <i>El Mayo</i> Zambada	<i>El Vicentillo</i>	... Vicente

Documentamos el uso de algunos apodos formados a partir de los sufijos *-illo* (*El Tigrillo*, *El Vicentillo*) e *-ito* (*El Chapito*), los cuales son los diminutivos más extendidos en la lengua española. Es interesante observar que suelen usarse para nombrar a los “herederos” del poder criminal: El Chapito, por ser hijo del Chapo, El Vicentillo por ser hijo del Mayo Zambada. O por ser el hermano menor de la familia, como en el caso de El Tigrillo, Francisco Javier Arellano Félix.

Nótese además la existencia de dos apodos formados a partir del sufijo aumentativo *-ón*, el cual denota intensificación, abundancia o exceso de algún rasgo característico. Por ejemplo: *El Güerón* por ser muy güero o *El Manuelón* porque “era una calca de su padre” (Hernández, 2013, p.73).

Por último, registramos un apodo formado con el sufijo *-ero*: *el Pozolero*. Según la *Nueva gramática de la lengua española*, el sufijo *-ero* da lugar a un gran número de derivados de oficios y ocupaciones. El término *pozole* –en el sentido literal, se trata de un guiso de maíz y carne de cerdo– se utiliza en el sentido figurado para designar el ácido mezclado con otras sustancias químicas, lo cual sirve para disolver el cuerpo de las víctimas, un *modus operandi* empleado por Santiago Meza López: “El viejo comandante no mintió: el Pozolero sí existía. Cuando Santiago Meza fue arrestado a finales de enero de 2009, confesó haber disuelto en ácido a más de trescientas personas” (Almazán, 2013, p.155).

La sección que sigue se centra en los apodos formados mediante derivación regresiva.

### 2.2.3. Formaciones mediante derivación regresiva

A diferencia de la derivación con sufijo (analizada en la sección anterior), la derivación regresiva es un proceso morfológico en el que se reduce mediante la supresión de una o varias unidades lexicales en las locuciones nominales, el apócope de una o varias sílabas o la abreviación de una palabra que se reduce a una o varias letras. A continuación, se presenta la tabla que recoge los apodos formados por derivación regresiva encontrados en los textos que conforman nuestro *corpus*:

Tabla 5 Formaciones mediante derivación regresiva.

Nombre del criminal	Apodo formado por derivación regresiva...	... a partir del nombre propio...
<b>Apócope de una o varias sílabas</b>		
Gerardo Garibay Espinoza, líder de la organización Los Garibay	<i>El Gera</i>	Gerardo
Heriberto Lazcano Lazcano, conocido por ser uno de los líderes de Los Zetas	<i>El Lazca</i>	Lazcano
Teodoro García Simental, antiguo lugarteniente del Cártel de Tijuana	<i>El Teo</i>	Teodoro
<b>Acortamiento del nombre propio a partir de su letra inicial</b>		
Héctor Beltrán Leyva, uno de los líderes del cártel de Los Beltrán Leyva	<i>El H</i>	Héctor
José Jorge Balderas Garza, lugarteniente de <i>La Barbie</i>	<i>El JJ</i>	José Jorge
Javier Torres, lugarteniente de <i>El Mayo Zambada</i>	<i>Jota Te</i>	Javier Torres
Raúl Villa Ortega, autor de la masacre de Ocoyoacac La Marquesa	<i>El R</i>	Raúl
Arturo Guzmán Decena, fundador de <i>Los Zetas</i>	<i>El Z-1</i>	Zeta
Heriberto Lazcano Lazcano, conocido por ser uno de los líderes de Los Zetas	<i>El Z-3</i>	Zeta

207

Al analizar los apodos formados mediante derivación regresiva, encontramos dos procesos morfológicos distintos: por un lado, la apócope de una o varias sílabas (*El Gera*, *El Lazca*, *El Teo*) y, por otro lado, el acortamiento del nombre propio formado a partir de su letra inicial (*El H*, *El JJ*, *El Jota Te*, *El R*). A la letra Z –acortamiento de la palabra *Zeta*<sup>3</sup>, utilizada para designar a una de las organizaciones más poderosas y sanguinarias del país, *Los Zetas*– se le asocia un número, el cual corresponde al código con el que se identifica a los integrantes de alto rango de la organización.

Queremos finalizar este estudio con el análisis de otro proceso utilizado para formar apodos en el mundo criminal, a saber, el proceso de composición.

3. “[...] porque después de la zeta no hay nada”, dijo Lazcano (Hernández, 2013, p.399).

#### 2.2.4. Formaciones mediante composición

Se le llama composición al proceso morfológico que consiste en la yuxtaposición de dos o más elementos que forman una palabra compuesta (Gardes-Tamine, 1998, p.80). Ahora bien, la distinción entre derivación y composición siempre ha sido un tema de amplio debate. Por eso, conviene distinguir claramente estos dos procedimientos.

##### 2.2.4.1. El elemento compositivo *narco-*

208

En un país asolado por la violencia del narcotráfico, el habla ha sido considerablemente influenciada por el contexto social, si consideramos la proliferación de sustantivos formados con el compositivo *narco-* —*narcocorrido*, *narcocultura*, *narcofosa*, *narcoliteratura*, *narcomensaje*, *narcotúnel*, etcétera— los cuales se extienden mucho más allá del marco establecido por los diccionarios. Estas voces son el fruto de una banalización sustancial del formante *narco-*. Se trata indiscutiblemente del fenómeno lingüístico más impactante del *narcolenguaje* (Pressacco De La Luz, 2022, p.67).

Ahora bien, debido al carácter reciente de estas creaciones léxicas, existe cierta indeterminación en cuanto a la naturaleza del elemento compositivo *narco-* y, por consiguiente, a la terminología que se debe usar para denominarlo. Si bien ciertos especialistas lo consideran un prefijo, para otros, se trata en cambio de un elemento compositivo. Tal es el caso de los lingüistas Luz Stella Castañeda Naranjo y José Ignacio Henao Salazar (2011), quienes lo definen de la siguiente manera:

Afirmar que un término como narcoguerrilla y todos los formados de manera similar son palabras derivadas por prefijación es arriesgado [...]. Al analizar las palabras formadas con *narco*, por ejemplo *narcocorrido* o *narco-maleta*, encontramos que este elemento es autónomo y que se fusiona con otro, también autónomo, para formar una palabra nueva, características de las palabras compuestas. (p.12)

Partimos también de considerar las palabras formadas con el componente *narco-* como unas unidades léxicas resultantes de la asociación de dos vocablos. En efecto, *narco-* —abreviación de *narcotraficante*— es un elemento autónomo, a diferencia del prefijo que se caracteriza por su ausencia de autonomía (Pressacco De La Luz, 2022, p.68). Por lo tanto, las palabras formadas con *narco-* resultan de la fusión de dos elementos autónomos para formar una palabra compuesta como ya señalamos anteriormente.

La extensión de las “narcocreaciones” léxicas se observa mediante la formación de apodos compuestos feminizados recogidos en la siguiente tabla.

*Tabla 6 Formaciones mediante el elemento compositivo narco-.*

Nombre del criminal	Substantivo compuesto	Significado
Sara Aldrete	<i>La Narcofanática</i>	Fanática del mundo del narcotráfico.
	<i>La Narcosatánica</i>	Narcotraficante que practica ritos satánicos.

Estos sirven para nombrar a Sara Aldrete, quien narra su involucramiento indirecto en una secta de narcosatánicos en su testimonio *Me dicen la narcosatánica*: “Desde el 13 de abril de 1989 se me conoce con varios alias, apodos o sobrenombres: *la Sacerdotisa, la Madrina, la Concubina del Diablo, la Narcofanática y la Narcosatánica*” (Alderete, 2013, p.9).

209

#### 2.2.4.2. Otros procesos de composición

También encontramos formaciones mediante composición en las que un componente verbal se une a un determinado núcleo sustantivo – que representa un objeto o una persona–. Por ejemplo: *el mata amigos* (*matar + amigos*), *el mochaorejas* (*mochar + orejas*), etcétera. Observemos las creaciones documentadas en la siguiente tabla:

*Tabla 7 Formaciones mediante otros procesos de composición.*

Nombre del criminal	Substantivo compuesto	Significado
William de Jesús Torres Solórzano, capo de Los Zetas.	<i>El Come Gusanos</i>	El que come gusanos.
Osiel Cárdenas, antiguo líder del cártel del Golfo.	<i>El Mata amigos</i>	El que mata a sus amigos.
Baltazar Saucedo Estrada, presunto líder de los Zetas.	<i>El Mataperros</i>	El que mata “perros”. Al usar esta palabra, el criminal se refería a sus enemigos, es decir policías, militares...
Juana Barraza Samperio, asesina en serie.	<i>La Mataviejitas</i>	La que mata ancianas.
Daniel Arizmendi López, secuestrador y asesino en serie.	<i>El Mochaorejas</i>	El que mutila las orejas de sus víctimas.

Siendo el asesino uno de los puestos clave dentro del organigrama criminal, no sorprende el uso reiterado del formante verbal *mata-*, asociado a un sustantivo que se refiere a una persona (*amigo, perro, viejita*):

1) La codirección funcionó hasta que Osiel se convenció de que en esa actividad es muy difícil que haya dos jefes. [...] El homicidio de su socio le valió el apodo que lo acompañaría el resto de su liderazgo: “**el mata amigos.**” (Valdés Castellanos, 2013, pp.250-251)

2) Un juzgado federal dictó auto de formal prisión contra Baltazar Saucedo Estrada, “**El Mataperros**”, presunto líder de Los Zetas en Nuevo León y autor del ataque al Casino Royale que dejó como saldo 52 muertos, el pasado 25 de agosto. (El Siglo de Torreón, 2012)

210 Resulta a veces difícil determinar con exactitud el origen de un apodo. Tal es el caso de *El Come Gusanos*. Puede que su apodo venga del “entrenamiento extremo a que los criminales son sometidos, parecido al de los comandos guatemaltecos Kaibil, en que los reclutas tienen que comer insectos a fin de sobrevivir en la jungla” (La Vanguardia, 2015).

Al realizar un recorrido por las fuentes que conforman nuestro corpus, encontramos distintas variaciones gráficas, especialmente la transcripción de los componentes unidos en una sola palabra –*mataperros, mataviejitas, mochaorejas*– o como dos elementos separados –*come gusanos, mata amigos*–.

Por último, añadiremos que ciertos apodos tienden a convertirse en sustantivos, especialmente cuando se trata de designar a los agentes delictivos, como en el caso de la palabra *mochaorejas*:

3) Me van a ejecutar. [...] Me imaginaba todo. Recordé a Arizmendi. El **mochaorejas**. Me aterraba la idea de caer en las garras de uno. (Velázquez, 2013, p.32)

En efecto, el compuesto en el extracto (3) no sólo sirve para referirse a Daniel Arizmendi López sino también para nombrar a cualquier criminal que mutile las orejas de sus víctimas.

### Consideraciones finales

A lo largo de estas páginas, hemos intentado proponer un análisis de los procesos más representativos empleados en la formación de los apodos de los narcotraficantes mexicanos. Queda claro que los procedimientos analizados resultan ser sumamente variados.

Resumiendo, hemos centrado nuestra atención en dos tipos de recursos lingüísticos: por una parte, los procesos semánticos –especialmente las creaciones metafóricas, muy extendidas en la forma-

ción de los apodos que se les pone comúnmente a los criminales— y por otra, los procesos morfológicos. Dentro de esta segunda categoría, documentamos una gran variedad de fenómenos léxicos: sustantivación del adjetivo, derivación, apócope y composición. Además, hemos comprobado que el apodo siempre viene acompañado de un artículo definido. Por último, si bien el apodo puede tener una connotación peyorativa —sobre todo cuando se trata de subrayar algún defecto físico—, sirve muchas veces como muestra de poder y ascenso dentro del organigrama criminal, para intimidar y amenazar, en fin, para crear una leyenda, un mito en torno a los capos.

Recordamos que no se trata de proponer una clasificación exhaustiva de los apodos de la criminalidad en México, sino más bien de estudiar los principales fenómenos léxicos. Por lo tanto, queda en las manos de futuros investigadores la posibilidad de prolongar el análisis lexicológico que hemos llevado a cabo.

Finalmente, debido a que los criminales usan apodos cada vez más insólitos e irónicos para distinguirse en el mundo del hampa (*La Hamburguesa, El Jamón, El Pistache, El Narcofresa, El Yogurt*, entre otros), resultaría interesante llevar a cabo un estudio diacrónico que dé cuenta de la evolución existente entre los apodos de los líderes de la vieja guardia y aquellos de los herederos del poder criminal. ■

## REFERENCIAS

- ALDERETE, S. (2013). *Me dicen la narcosatánica*. México: Random House.
- ALMAZÁN, A. (2013). *Chicas Kaláshnikov y otras crónicas*. México: Editorial Océano de México.
- ASTORGA, L. (1996). *El siglo de las drogas*. México: Espasa-Calpe Mexicana.
- CASTAÑEDA Naranjo, L. S. y J. I. Henao Salazar. (2011). El elemento compositivo narco- en los medios de comunicación. *Revista Virtual Universidad Católica del Norte* 33, pp. 1-18, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=194218961002>
- EFE, (4 de agosto de 2017). Apodos, hábito cultural mexicano y “huella digital” entre narcotraficantes. EFE, <https://www.efe.com/efe/america/mexico/apodos-habito-cultural-mexicano-y-huella-digital-entre-narcotraficantes/50000545-3344454#:~:text=El%20apodo%20%22es%20como%20una,experto%20en%20temas%20de%20seguridad>.
- 122 GARDES-Tamine, J. (1998). *La grammaire. Phonologie, morphologie, lexicologie*. Paris: Armand Colin.
- GÓMEZ de Silva, G. (2001). *Diccionario breve de mexicanismos*. México: Academia Mexicana - Fondo de Cultura Económica.
- HERNÁNDEZ, A. (2013). *Los señores del narco*. México: Random House.
- HERNÁNDEZ, A. (2022). *Emma y las otras señoras del narco*. México: Grijalbo.
- KLEIBER, G. (2002). Noms propres et noms communs: un problème de dénomination. *Meta* 41(4), pp. 567-589, <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1996-v41-n4-meta177/003323ar/>
- LARA, L. F. (1996). *Diccionario del español usual de México*. México: El Colegio de México.
- LÓPEZ de los Mozos Jiménez, J. R. (2018). Los motes y apodos como ejemplo de realidad lingüística y social. *Boletín de Literatura Oral* (8), pp. 177-192, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6515445>
- MILL, J. S. (1949). *A System of Logic*. Londres: Longman.
- MOLINER, M. (2007). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- MONSIVÁIS, C. et al. (2004). *Viento rojo. Diez historias del narco en México*. México: Random House.
- PRESSACCO de la Luz, C. (2022). *La violencia del narcotráfico en México. Análisis lexicológico*. México: Universidad de Colima.
- REAL Academia Española. (2019). *Nueva gramática de la lengua española*. Barcelona: Editorial Planeta.
- REAL Academia Española. (2021). *Diccionario de la lengua española*, [www.rae.es](http://www.rae.es)
- REBOLLO Torío, M. Á. (1993). El apodo y sus características. *Anuario de estudios filológicos* 16, pp.343-350, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58796>

- REVELES, J. (2014). *El Chapo: entrega y traición*. México: Debolsillo.
- SIGLO de Torreón, El. (12 de febrero de 2012). Juez federal dicta formal prisión a 'El Mataperros'. *El Siglo de Torreón*, <https://www.elsiglo-detorreon.com.mx/noticia/2012/juez-federal-dicta-formal-prision-a-el-mataperros.html>
- VALDÉS Castellanos, G. (2013). *Historia del narcotráfico en México*. México: Santillana Ediciones Generales.
- VANGUARDIA, La. (29 de septiembre de 2015). A medida que la violencia empeora en la guerra por las drogas en México, los apodos de los capos mafiosos se han vuelto más sombríos. *La Vanguardia*, <https://vanguardia.com.mx/noticias/nacional/2791213-los-narcos-de-medio-rango-usan-apodos-mas-sanguinarios-BXVG2791213>
- VELÁZQUEZ, C. (2013). *El karma de vivir al norte*. México: Sexto Piso.



Corte de cartucho: apuntes sobre 4 novelas nodales en la  
narconarrativa mexicana (1967-2004)

**Rosendo Damián Soto Salgado.** Estudió la Licenciatura en Lengua y Literatura, la Maestría en Estudios Sociales y Humanísticos de Frontera y el Doctorado en Desarrollo Sustentable y Globalización en la UABCS, en donde es docente en el Área de Humanidades y en donde además forma parte del Seminario de Investigación del Cuerpo Académico de Estudios Humanísticos desde el 2004. Ha sido ponente en varios congresos especializados en literatura y ha escrito en algunas publicaciones acerca de temas literarios

**Historial editorial**

Recepción: 7 de abril de 2022

Revisión: 14 de abril de 2022

Aceptación: 18 de mayo de 2022

Publicación: 30 de junio de 2022

# Corte de cartucho: apuntes sobre 4 novelas nodales en la narconarrativa mexicana (1967-2004)

*To Cock a Gun: Notes on 4 Nodal Novels in the Mexican Narconarrative (1967-2004)*

# Cartucho cortado: notas sobre 4 romances nodais na narco-narrativa mexicana (1967-2004)

Rosendo Damián Soto Salgado

*Universidad Autónoma de Baja California Sur*

*r.soto@uabcs.mx*

## RESUMEN

En este artículo pretendo analizar brevemente lo que considero los grandes hitos de las primeras novelas de tema de narcotráfico en México en función a su influencia en la escena literaria nacional e internacional, tanto como configuradoras de una forma y/o tema como producto exitoso de ventas (ambas fórmulas definidas por una consorte de imitadores). Mi objetivo es señalar los aspectos literarios originales que rigen esta influencia a partir de lo escrito por los especialistas en el tema y mis propias reflexiones. Este análisis del cimiento ayudará a entender la vitalidad de este tema literario o la mera moda pasajera de un producto editorial superada.

*Palabras clave:* Narconarrativas, novela mexicana, literatura contemporánea

**ABSTRACT**

In this essay I intend to briefly analyze what I consider to be the great milestones of the first drug-trafficking novels in Mexico based on their influence on the national and international literary scene, both as shapers of a form and/or theme as a successful sales product. (both formulas defined by a consort of copycats). My objective is to point out the original literary aspects that rule this influence starting on what is written by specialists on the subject and my own reflections. This foundation analysis will help to understand the vitality of this literary theme or the mere passing fad of an overcome editorial product.

*Keywords:* Narconarratives, mexican novel, contemporary literature

**RESUMO**

Neste artigo pretendo analisar brevemente o que considero os grandes marcos dos primeiros romances do narcotráfico no México a partir de sua influência no cenário literário nacional e internacional, tanto como formadores de uma forma e/ou tema quanto como produto de vendas de sucesso (ambas as fórmulas definidas por um consorte de imitadores). Meu objetivo é apontar os aspectos literários originais que regem essa influência com base no que é escrito por especialistas no assunto e em minhas próprias reflexões. Esta análise da fundação ajudará a compreender a vitalidade deste tema literário ou a mera moda passageira de um produto editorial ultrapassado.

*Palavras-chave:* Narconrrativas, romance mexicano, literatura contemporânea

A lo largo de la historia de México se ha ido construyendo sistemáticamente un mercado sobre el tráfico ilegal de drogas, lo que conlleva una serie de consecuencias de diversos tipos, siendo las económicas, políticas y de seguridad interna las más importantes. Estas consecuencias van más allá de las dos partes en donde inicia y termina el conflicto: por un lado, los que buscan las ganancias que posibilita esta actividad criminal y por otro, los que se encargan de penalizar y regular dicha actividad. Las consecuencias de esta dinámica atañen a toda la sociedad mexicana y, para acabar pronto, al mundo entero. En este artículo pretendo señalar algunos aspectos originales de las cuatro novelas que, en mi opinión, forjaron una influencia en la escena literaria, en tanto el tema como en forma de abordarlo. Dichas novelas son: *Diario de un narcotraficante* (1967) de Ángelo Nacaveva, *Contrabando* (1993) de Hugo Rascón Banda, *La reina del sur* (2002) de Antonio Pérez-Reverte y *2666* (2004) de Roberto Bolaño.

En el prefacio de su celebrado ensayo *CeroCeroCero* (2014), el italiano Roberto Saviano hace una reflexión sobre el consumidor de cocaína despojado de su máscara: no lo muestra como un paria que irresponsablemente antepone el placer que ofrece el disfrute de estos paraísos artificiales al orden social o a su propia salud; por el contrario, señala que puede ser cualquier miembro funcional —o no— de la sociedad: la maestra de tu hijo, un cirujano, el alcalde, el conductor del autobús, una hermana o cualquiera de nosotros. El despojo de humanidad con que frecuentemente se presentan las reflexiones sobre el consumidor de drogas banaliza un problema que es más bien complejo, además de seguir frecuentemente agendas políticas que poco tienen que ver con la realidad de la que parten. En México esta máscara oculta el verdadero rostro del motor del narcotráfico. Es común que se caricaturice a los narcos como rancheros empoderados al estilo del noroeste del país. El investigador mexicano Oswaldo Zavala (2018) en su libro *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México* propone la tesis que explica los motivos del Estado mexicano para construir una imagen brumosa del narco y el *gran* poder regional de los cárteles en función de construir un imaginario cultural que proteja los nexos innegables con los verdaderos orquestadores del negocio más rentable del país después del petróleo:

El sacrificio literal y simbólico de quien sólo muerto puede significar el triunfo, es la fábula operativa del narcotráfico en México y su inagotable genealogía de jefes que mueren y reencarnan conforme el Estado lo requiere. Es también la fuente inagotable de la mayoría de las narconovelas negras. Pero el rostro oscurecido del narco permanece anónimo en el mural porque es la metáfora fluida de todos los narcos que indistintamente pueden y ocuparán su lugar en la narrativa que ya predispone su ascenso y caída. (p.45)

Esta relación revela una lucha pretendida pero combatida con violencia sanguinaria y real, la ficción queda al margen, pero al mismo tiempo legitima un discurso imposible de asir desde el periodismo u otros medios herederos de éste, dada su relación histórica como el constructor de discursos oficiales del Estado. Estamos ante nuevos productos artísticos culturales que sí logran asir esta “pasión por lo real”, en palabras de Alain Badiou (2005): “Hay una pasión por lo real que es identitaria: captar la identidad real, desenmascarar sus copias, desacreditar los falsos semblantes”. (p.79)

Como influencias inmediatas tenemos los episodios violentos de novelas o relatos de la revolución, hasta el exceso de ser incluidos en antologías por tener como común denominador esta alta dosis de violencia (el caso de “La fiesta de las balas” de Martín Luis Guzmán como parte de la colección de cuentos *Norte*, antologado por el escritor Eduardo Antonio Parra es un ejemplo de ello). Otra influencia sería el subgénero literario-musical del corrido, que en su carácter enunciativo subterráneo popularizó los discursos no oficialistas en el que el pueblo mexicano encuentra empatía. Estos discursos generalmente celebraban el revanchismo popular y las temáticas violentas. Los relatos policíacos sajones fueron otra influencia obvia que abonó a que existieran autores en las décadas de los cuarenta y los cincuenta como María Elvira Bermúdez, Antonio Helú, Rodolfo Usigli en el teatro y Rafael Bernal, mismo que pasaría de los cuentos y novela policíaca realista a inaugurar con la publicación en 1969 de *El complot mongol* la novela negra mexicana. Finalmente, y este es un aspecto que va desde lo formal hasta lo de fondo, el periodismo fue quizá la mayor influencia de lo que entendemos ya como narconarrativas contemporáneas (no confundir con literatura en donde el narcotráfico sea un tema anecdótico o una relación de fondo). Este seguimiento y crónica en vivo de las sociedades, una mezcla de periodistas críticos y amarillistas, formó un *corpus* periodístico importante para el desarrollo a la par de su consorte literario, especialmente en lo formal. Las plumas de escritores, cronistas y periodistas como Carlos Monsiváis, Julio Scherer (*Proceso*), José Pagés Llergo (*revista Siempre!*), Elena Poniatowska, Diego Enrique Osorno (*El cártel de Sinaloa*), Anabel Hernández (*Los señores del narco*), Sergio González Rodríguez (*Los huesos en el desierto*, *El hombre sin cabeza*), por citar algunos ejemplos, empiezan a definir este tema constante hasta configurar una estética o, abusando del prefijo maldito, a bosquejar una narcocultura de arriba hacia abajo.

En la década de los noventa el periodista Federico Campbell (2014) acuñó el concepto novela roja, en contraposición con el de novela negra francesa. Esta definición, hija del periodismo, buscaba

establecer las particularidades de esta forma de *noir* mexicano con una lógica prospectiva, mismo que vemos como la realidad contemporánea de las narconarrativas, fieles a los términos que el periodista tijuaneño imaginó:

Esta novela sería hiperrealista, es decir, imitaría en lo posible la dimensión trágica de la realidad, competiría con ella, y tendría como característica fundamental la no solución del misterio... Este hiperrealismo obligaría a los novelistas rojos a llamarle a las cosas y a los hombres y las mujeres por su verdadero nombre. (Campbell, 2014, pp.401-402)

Más allá de señalar el anacronismo del prefijo narco y la llamada *narcoepidemia* lingüística que inunda varias de los trabajos de investigación que circulan en la academia es importante hacer una reflexión crítica de un fenómeno real y en desarrollo, más allá de (tal como le define Heriberto Yépez) “la idea platónica... de la mesa de novedades, mala, repleta de narconovelas”. (Fuentes Krafczyk, 2003, p.15) Para ello haré un breve pase de lista de algunas de las novelas más connotadas en donde se gestó la fórmula estética de la literatura posterior (narconarrativas) y las posibilidades discursivas originales que la crítica especializada atinó a destacar sobre otras obras similares.

Debo aclarar que 1) más allá de la descripción de contenidos y el resaltar aspectos literarios originales me importan los aspectos críticos que destacan en función de la construcción de la categoría de estudio “narconarrativas”, concepto que varios autores han acuñado dado el exceso del ya citado prefijo. Me decanté por el concepto que propone Oswaldo Zavala (2018), en tanto su apertura a diferentes textos, más allá del literario: por primera vez se entiende desde el enfoque de la semiótica crítica de última generación a los productos culturales producto del tema del tráfico ilegal de drogas, es decir de una manera plural, igualándola a otros discursos (cine, música, teatro, televisión, artes plásticas) que permiten formas originales de explicar el arte y sus nexos con la realidad; y 2) los textos que menciono en este artículo no agotan las obras que configurarían la estética futura de las narconarrativas, simplemente me apego a la necesaria delimitación temporal que impuse a la investigación. Por citar algunos ejemplos de ausencias podría mencionar *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, *El poder del perro* de Don Winslow, la citada obra periodística de Federico Campbell, el cine mexicano de bajo presupuesto con temática de narcotráfico de los años ochenta y noventa y los narcocorridos del noroeste del país.

La primera novela que incluyó a un narcotraficante como protagonista fue *Diario de un narcotraficante* (1962) del sinaloense a. Nacaveva (publicado así, en minúscula, aunque algunas fuentes se refieren a su nombre como Ángel). La novela es citada en la mayoría

de los estudios sobre la narconarrativa, más por su importancia como documento que retrata por primera vez al narcotráfico como un personaje tipo que por sus valores literarios, más bien mediocres. Con su publicación en 1962 se sitúa este tema a más de cincuenta años hasta la fecha de hoy. Del autor, a pesar de que en su momento fue un éxito editorial regional (actualmente no hay una reedición y sólo se puede encontrar en descarga digital) no existen estudios serios sobre su vida y obra, con la honrosa excepción del capítulo que le dedica el investigador norteamericano Hermann Herlinghaus (2013). Esto, aunado a que Nacaveva publicó su segundo y último libro, *El tráfico de marihuana*, en 1981 bajo un número pequeño de ejemplares y que actualmente es de difícil adquisición (ni siquiera existe un formato digital como sí lo existe para su primer libro) lo ha vuelto un escritor difícil de estudiar. Este halo de misterio se intensifica si vamos juntando las piezas del rompecabezas.

220

De origen indígena, Nacaveva hizo un breve trabajo de investigación como vendedor de “la negra” (opio crudo) el cual es relatado dentro de su novela. Desde el título de la obra ya se adelanta el carácter confesional que tendrá la novela, escrita en un lenguaje cotidiano y hablándole directamente al lector bajo la fórmula enunciativa “amigo”. En ella se describen varios episodios de la vida de un narcotraficante cuyas decisiones lo empujan a una vida como paria, entre las que destaca la persecución del mismísimo FBI dado sus nexos con el mercado californiano. Estamos en los años previos a la creación de la DEA en 1973 por el entonces presidente Richard Nixon y en ese sentido la novela es sintomática de la política generada a partir de esta realidad ficcionalizada. También ofrece una visión de los primeros productores de droga antes de que esta práctica fuera criminalizada, en ello podemos ver un salto generacional que ha sido explotado por autores canónicos de la narconarrativa contemporánea: en su novela *Balas de plata*, Élmer Mendoza habla de este natural paso generacional describiendo a México como “un país de narcopadres y narcojuniors”. Finalmente, señalaré la idea desarrollada brillantemente por Hermann Herlinghaus (2013) en su libro *Narco-epics. A global Aesthetics of sobriety* en comparar ese aspecto de la fiesta y el erotismo del narcotraficante, finalmente un hedonista en el sentido que debe vivir la vida al límite y que ya empieza a forjarse una categoría social admirable dentro de la lógica de la cultura regional en que se mueve, con la de un *flâneur* francés, es decir con un paseante sin mayor expectativa que lo que la vida le vaya presentando. Este testigo al que la vida lleva y cuya posibilidad de autocrítica está descartada, lo que Rossana Reguillo llama la “cultura de la ilegalidad”. Gran parte de la narcocultura descansa en esta relajación moral y ética que me recuerda el título

de aquella película de mafiosos italianos de Martin Scorsese, pues a final de cuenta sólo son “goodfellas” (es decir “buenos muchachos”). Esta nueva clase criminal y la filiación cultural que logra hace del narcotraficante el nuevo héroe popular en el que se verán representados millones mexicanos, en palabras de Sayak Valencia (2010):

Esto, por un lado, trasciende las leyes de la economía y nos lleva a la creación de un acervo cultural que otorga legitimidad, por medio del valor simbólico, al crimen organizado, creando así una narrativa que le permitirá actuar sobre la realidad social y ética y reconfigurarla con el apoyo popular (p.69).

*Contrabando* (2009) por otro lado es universalmente aclamada por sus valores literarios “la mejor novela del narco antes que la novela del narco existiese” (jugando desde luego con el producto cultural: “antes de que las narconarrativas existieren”) y a diferencia de Nacaveva es señalada como “profundamente ética”. (Palaversich, 2010, p.62) Ganadora del premio Juan Rulfo en 1991, estuvo inédita hasta el 2009 cuando editorial Planeta la publica tras la muerte del autor en el 2008, aunque fue producto de un texto dramático representado en una breve etapa. *Contrabando* se puede considerar una novela coral cuyo protagonista, presuntamente el mismo autor, es un periodista que regresa a Santa Rosa, su pueblo natal cerca de la sierra tarahumara (históricamente tierra de narcos y sicarios). Esta anécdota funciona como columna vertebral que nos permitirá conocer el universo de personajes que están unidos por el crimen de las drogas en sus distintos rubros,

*Contrabando* no es una novela de muchas historias, sino una misma historia contada desde muchas formas narrativas. Asume no la postura del escritor, sino la polifonía de la leyenda que se va diseminando para dar testimonio de una realidad tan mágica como macabra, para enmendar la maltrecha realidad. (Olvera, 2013, p.122).

La novela de Rascón Banda ayuda a entender de mejor manera lo que pretendió describir burdamente Nacaveva en su novela: el nacimiento de una narcocultura, de manera gradual, natural y de la que no es posible escapar al ser parte de una sociedad que es víctima de una violencia estructural: en narrador protagonista que busca la paz de su terruño para escribir un guion de una película de charros de corte romántico termina inevitablemente escribiendo una historia sobre el narcotráfico que lo rodea, una narconarrativa, en este caso una obra de teatro de denuncia (propio de la obra dramática de Rascón Banda). La crónica de Fernando García Ramírez (2011) sobre la historia de la redacción y publicación de la novela es contundente al afirmar a manera de conclusión:

La novela de Rascón Banda, en el momento en que fue escrita, corrió con pésima suerte: los editores la rechazaron y cayó en el olvido. Nadie quería ver en ese momento lo que estaba sucediendo. Hoy ese destino ya nos alcanzó. Hoy la novela de Rascón parece escrita ayer. (García Ramírez, 2011).

222 Irónicamente la novela inaugural de la narconarrativa mexicana como tema y fenómeno de ventas y en cierto punto arquetípica a las obras subsecuentes es *La reina del Sur* (2002), del escritor cartaginés Arturo Pérez-Reverte, en donde se narra la historia de Teresa Mendoza, quién tiene un gran parecido biográfico con la narcotraficante bajacaliforniana Sandra Ávila Beltrán, alias “La reina del Pacífico”, aunque esto ha sido desmentido varias veces por el mismo Pérez-Reverte quien alude a la mera ficción como inspiración de su novela. Esta mujer es una mezcla entre la Malinche, la Adelita y Camelia la texana, “3 figuras mitológicas de México” (Olvera, 2013, p.99). Otro acierto innegable y que algunas voces señalan algo más que una influencia por parte de Élmer Mendoza es el uso del caló sinaloense, el cual es probablemente el aspecto formal más evidente en la obra de Mendoza, pero que bien pudo ser producto de una profunda investigación previa. Sobra decir que el gran beneficiado por este intercambio literario fue el escritor sinaloense. El nombre de Élmer Mendoza fue conocido en otros mercados y poco a poco se convirtió en un escritor de alcance internacional, con más de una docena de traducciones a otros idiomas. En todo caso los ataques a Pérez-Reverte en este sentido hablan peor de la escena intelectual mexicana que de esta probable colaboración. La idea de que, de nuevo, (y probablemente con mejores resultados) un extranjero venga a contar nuestras historias y a desnudarnos desde la mirada externa nos incomoda.

El valor real, por lo menos para la narconarrativa, no radica en la novela en sí, sino en la manera en que ésta abrió el tema al público internacional, logrando que escritores extranjeros trataran el tema y, a la inversa, publicando escritores mexicanos en editoriales internacionales. Doble fue el éxito de *La reina del Sur*, pues su adaptación televisiva de la cadena norteamericana Telemundo fue un éxito sin paragon, sencillamente el *rating* más alto jamás obtenido en su historia como canal de televisión. Este dato además es parte del arquetipo referido: varias de las novelas de la narconarrativa serán adaptadas, ya sea para cine, televisión o teatro.

Writer Élmer Mendoza, a native of the drug-ridden state of Sinaloa, the author of several narconovelas, and one of the people to whom *La reina del Sur* is dedicated, believes that Pérez-Reverte “was the first respected writer in the world who gave us the place that we (Mexicans narconovelists) deserved”. Likewise, for Juan José Rodríguez (also from Sinaloa) *La reina del Sur* is “a magical book” that “did a dignified job putting the theme of drug

trafficking on the (world) map, at a time when no one was talking about it”<sup>1</sup>. (Zavala, 2014, p.341)

2666 (2004) es la herencia literaria del escritor chileno Roberto Bolaño, en sus palabras su “carta de amor a su generación”. En esta obra monumental compuesta por cinco novelas póstumas cuyo plan original era publicar una a una periódicamente pero que la familia y sus editores decidieron publicarla en un sólo tomo de más de 1000 páginas. Dentro de esta obra magna encontramos la cuarta novela titulada *La parte de los crímenes*, la cual se desarrolla en Santa Teresa, un pueblo mexicano imaginario pero que, a todas luces, dada la trama de la novela, está inspirado en Ciudad Juárez y la crisis de feminicidios que ha castigado a la ciudad y que data desde mediados de los años noventa a la fecha. Esta novela en particular forma parte de la llamada necronarrativa, es decir aquella narrativa en donde se incorpora la muerte violenta desde la visión de lo cotidiano. Sobra decir que esta estética va más allá de la otra etiqueta que comparte, la de la narconarrativa, y la podemos encontrar en varios productos culturales como la televisión, el cine, los videojuegos, el arte o el teatro.

223

El detective Juan de Dios Martínez llega a Santa Teresa precisamente a tratar de resolver los crímenes encontrando al asesino y/o asesinos, la novela es una larga lista de sospechosos cambiantes y una constante sugerencia a una imaginaria, pero jamás visibilizada red de hombres tan misteriosos como poderosos que encubren los crímenes para protegerse.

La mayoría de los avances y retrocesos en la investigación se nos son entregados a manera de documentos policiales escritos por un judicial sin educación ensayando una jerga profesional, pero cayendo constantemente en groseros eufemismos o descripciones incómodas de leer sobre la violencia a la fueron expuestas estas mujeres. La contraparte serían los informes del mismo Juan de Dios, escritos en un tono neutro y sin ningún tipo de adorno. La novela de Bolaño fue la primera gran denuncia literaria sobre los feminicidios en Ciudad Juárez a nivel internacional.

Esa tarde Andrea no volvió a su casa y sus padres cursaron la denuncia ante la policía unas pocas horas después, tras haber llamado por teléfono a algunas de sus amigas. Del caso se encargó la policía judicial y la municipal. Cuando la encontraron, dos días después, su cuerpo mostraba señales

1. El escritor Élmer Mendoza, nativo del estado de Sinaloa, el autor de varias narconovelas y una de las personas a las que fue dedicada *La reina del Sur* cree que Pérez-Reverte “fue el primer escritor respetado del mundo que nos dio el lugar que (los narconovelistas mexicanos) merecemos”. Del mismo modo, para Juan José Rodríguez (también de Sinaloa) *La reina del Sur* es “un libro mágico” que “hizo un trabajo digno poniendo el tema del tráfico de drogas en el mapa (mundial) en un momento cuando nadie estaba hablando sobre ello”. (Traducción mía)

inequívocas de muerte por estrangulamiento, con rotura el hueso hioides. Había sido violada anal y vaginalmente. Las muñecas presentaban tumefacciones típicas de ataduras. Ambos tobillos estaban lacerados, por lo que se dedujo que también había sido atada de pies. Un emigrante salvadoreño encontró el cuerpo detrás de la escuela Francisco I, en Madero, cerca de la colonia Álamos. Estaba completamente vestida y la ropa, salvo la blusa, a la que le faltaban varios botones, no presentaba desgarraduras. (Bolaño, 2004, pp.490-491).

224

Recordemos que al final de su vida Bolaño era escritor reconocido en toda Hispanoamérica, pero en Estados Unidos era un super-ventas, evidentemente por su talento, aunque no sobra señalar la labor de Chris Andrews, su traductor oficial al inglés el cual logró publicar periódicamente la obra de Bolaño en los principales diarios y revistas especializadas. Los asesinatos y las descripciones sádicas pasadas por documentos oficiales son sólo un espectro de la violencia sufrida por las mujeres de Santa Teresa, el resto está en el lenguaje machista y misógino que se desarrolla a lo largo de toda la novela para violentar cualquier idea sobre lo femenino, por ejemplo, los recurrentes chistes entre policías que visibilizan lo que para ellos es la evidente estupidez de las mujeres. Sintomático, tomándolo desde los representantes de la ley que intentan torpemente de resolver los feminicidios: “las mujeres son como las leyes, fueron hechas para ser violadas” (Bolaño, 2004, p.691)

Algunas editoriales independientes españolas empezaron a publicar a autores norteros, lejanos al *mainstream* centralista que por años fue el canon literario mexicano. En algunos casos no pasó de una artesanía colorida para el turista literario, aunque contó con varios hitos; tres ejemplos: *Los trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera, quien publicó la primera edición de la novela para la casa editorial Periférica, *Estrella de la calle sexta* (2000) de Luis Humberto Crosthwaite publicada por Tusquets editores y *Fiesta en la madriguera* (2010) de Juan Pablo Villalobos, cuya primera edición pertenece a Anagrama. Este tipo de proyectos editoriales empezaron a hacer una distinción entre la literatura oficialista centralista y la ahora multipublicada estética del noreste del país. (Parra, 2015)

Estamos ante un proyecto editorial que mostrará una parte de la realidad mexicana que permaneció oculta por varios años. Hoy en día tenemos antologías que venden la estética del noroeste del país y el tráfico ilegal de drogas como un producto artístico y, por qué no decirlo, comercial atractivo, ejemplo de ello son las publicaciones de libros como *Generación bang*, (2012), antologado por Juan Pablo Meneses y publicado por Planeta, *Narcocuentos*, publicado por ediciones B o *El silencio de los cuerpos* también de ediciones B, el cual, a pesar de

tener como premisa el feminicidio en su mayoría de sus relatos estos incluyen referencias directas al narcotráfico. Este fenómeno es prospectivo y los trabajos críticos deberán tener la medida de saberse parte de una dinámica que no ha terminado, por el contrario, cuyo fin no se alcanza a vislumbrar aún. ■

## REFERENCIAS

- BADIOU, A. (2005) *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- BOLAÑO, R. (2004) *2666*. Barcelona, Anagrama.
- CAMPBELL, F. (2014-I) *La era de la criminalidad*. México, FCE.
- FUENTES Krafczyk, F. O. (2013) *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- GARCÍA Ramírez, F. (1 de mayo de 2011). Contrabando de Víctor Hugo Rascón Banda, Fiesta en la madriguera de Juan Pablo Villalobos. *Letras Libres*, <https://letraslibres.com/revista-mexico/contrabando-de-victor-hugo-rascon-banda-fiesta-en-la-madriguera-de-juan-pablo-villalobos/>
- HERLINGHAUS, H. (2013) *Narcoepics: A Global Aesthetics of Sobriety*. New York: Bloomsbury.
- NACAVEVA, A. (1962) *Diario de un narcotraficante*. Sinaloa: COSTA-AMIC.
- OLVERA, R. G., (2013) *Sólo las cruces quedaron. Literatura y narcotráfico*, Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura / Ficticias.
- PALAVERSICH, D. (2010). Narcoliteratura ¿De qué más podríamos hablar?. *Tierra Adentro* (167-168), pp. 54-63.
- PÉREZ-Reverte, A. (2002) *La reina del sur*. Madrid: Alfaguara.
- RASCÓN Banda, H. (1991) *Contrabando*. México: Planeta.
- SAVIANO, R. (2014). *CeroCeroCero. Cómo la cocaína gobierna el mundo*. Barcelona: Anagrama.
- VALENCIA, S. (2010) *Capitalismo Gore*. Madrid: Melusina.
- ZAVALA, O. (2018) *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. México: Malpaso.



## “La más buchona”: representar lo narco a través del drag

**Ainhoa Vásquez Mejías.** Doctora en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile, profesora e investigadora de tiempo completo del Colegio de Letras Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y miembro del Sistema Nacional de Investigadores Mexicanos. En Chile es coinvestigadora del proyecto Fondecyt N° 1220316 “El relato narcoandino: narrativas del narcotráfico en la triple frontera de Chile, Perú y Bolivia”. Ha publicado más de treinta artículos en revistas indexadas y capítulos de libros en torno a la narcocultura y la violencia de género, con enfoque en los estudios culturales. Además, ha coordinado varios dossiers en revistas académicas y ha organizado congresos internacionales, entre los que destaca “Narcotransmisiones globales” que ya lleva tres emisiones. Es autora de los libros *No mirar: Tres razones para defender las narcoseries* (Universidad Autónoma de Chihuahua/ Universidad Autónoma de Sinaloa, 2020), *Feminicidio en Chile: Una realidad ficcionada* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2015), ganador del Premio Lector 2016 y editora de los libros *Narcotransmisiones. Neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop* (México: Colegio de Chihuahua, 2021), junto a los académicos Danilo Santos e Ingrid Urgelles y *Narcocultura de norte a sur. Una mirada cultural al fenómeno del narco* (México: CISAN-UNAM/UACH, 2017).

**Andrés Aguilar Rosales.** Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas Inglesas por la UNAM. Sus líneas de investigación predilectas son la literatura y los estudios culturales, dentro de los cuales ha abordado las intersecciones entre la teoría queer, la teoría feminista, las representaciones del cuerpo en los medios narrativos, la poesía y la narcocultura. Participó en el XIV Coloquio de Letras Modernas de estudiantes para estudiantes, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con una ponencia sobre el arquetipo literario de la bruja en *Temporada de huracanes*. Cuenta con un artículo, “Recepción de series sobre narcotráfico en México”, elaborado junto a la Dra. Ainhoa Vásquez Mejías y otras colaboradoras, publicado en la revista *Catedral Tomada*.

**Historial editorial**

Recepción: 2 de mayo de 2022

Revisión: 8 de mayo de 2022

Aceptación: 3 de junio de 2022

Publicación: 30 de junio de 2022

“La más buchona”: representar lo narco a través del *drag*

“*La más buchona*”:

*Representations of Narco-Culture from the Drag Perspective*

“La más buchona”:

Representações da narcocultura na perspectiva *drag*

Ainhoa Vásquez Mejías/Andrés Aguilar Rosales

*Universidad Nacional Autónoma de México*

*ainhoavasquez@filos.unam.mx/andydelrey27@gmail.com*

## RESUMEN

El episodio “La más buchona” (2020), del reality show *La más draga* causó gran controversia entre los espectadores que acusaron a las participantes —a través de comentarios en Youtube— de realizar una apología al narcotráfico. Aventuramos en este artículo que este ataque proviene de una incapacidad de distinguir entre el narcotráfico como problema social y las narconarrativa como construcciones ficcionales. De la misma manera, se desconoce el potencial del drag como mecanismo de subversión y cuestionamiento. Se concluye que las participantes de este capítulo, lejos de romantizar o normalizar el problema del narcotráfico construyeron narconarrativas críticas en torno a este fenómeno.

*Palabras clave:* Narcotráfico, narconarrativas, ficción, *drag*, *camp*

## ABSTRACT

228 The episode "La más buchona" (2020), from the reality show *La más draga*, was the cause of controversy among the public, since –in the YouTube comments section of the show– the drag contestants were accused of idealising drug trafficking. In this article, we infer that these attacks stem from an inability to distinguish between drug trafficking as a social problem and narco-fictions as narrative constructions. Similarly, we observe an ignorance of the potential of drag artistry as a mechanism for subversion and critique. We conclude that the participants made a job that, beyond romanticizing or normalizing drug trafficking, portrayed narratives that dealt with this issue from a critical perspective.

*Keywords:* Drug trafficking, narco-fictions, fiction, drag, camp

## RESUMO

O episódio "La más buchona" (2020), do reality show *La más draga* causou grande polêmica entre os telespectadores que acusaram os participantes – por meio de comentários no YouTube – de fazer um pedido de desculpas pelo tráfico de drogas. Arriscamos neste artigo que esse ataque decorre de uma incapacidade de distinguir entre o tráfico de drogas como problema social e as narco-narrativas como construções ficcionais. Da mesma forma, o potencial do arrasto como mecanismo de subversão e questionamento é desconhecido. Conclui-se que os participantes deste capítulo, longe de romantizar ou normalizar o problema do tráfico de drogas, construíram narrativas críticas em torno desse fenômeno.

*Palavras-chave:* Tráfico de drogas, narco-narrativas, ficção, drag, camp

## INTRODUCCIÓN

¿Cómo narrar el narcotráfico? es una pregunta que ronda en la sociedad mexicana desde hace más de quince años, cuando Rafael Lemus (2005) la puso en el debate por primera vez. Pareciera que desde entonces, casi cualquier narconarrativa portara el estigma de ser incómoda y de normalizar, banalizar e, incluso, romantizar o idealizar el mundo del narcotráfico. Incluso, es común escuchar que, cada vez que en la realidad ocurre algún hecho doloroso vinculado con el narcotráfico, el público acusa a las ficciones de la producción de violencia, así como, en el caso que nos compete, los espectadores del capítulo “La más buchona” (2020) del programa mexicano *La más draga* acusaron, a través de los comentarios en Youtube, a las participantes de hacer en sus performances apología al crimen organizado.

En el presente artículo aventuramos que esta falacia sucede por la incapacidad de distinguir entre el narcotráfico como problema social y lo narco como representación. En la primera parte de este texto, por tanto, comenzamos por otorgar una breve definición de términos afines, pero no sinónimos, como son: narcotráfico, narcocultura, narcoestética y narconarrativas. Aunado a ello, surge la pregunta respecto a si todo tipo de ficción en torno al narcotráfico porta el mismo estigma, pues, el *drag*, en su esencia, se propone realizar un cuestionamiento crítico a la sociedad, mediante la estrategia *camp*, tal como referimos en el segundo apartado e intentamos probar a través del análisis de las performances realizadas por las participantes en el capítulo “La más buchona”<sup>1</sup>. Finalmente, nos remitimos a los comentarios vertidos en la plataforma de YouTube (donde se aloja el programa) para ejemplificar esta confusión entre realidad y ficción, enfatizando, sin embargo, en las opiniones de los espectadores que rescatan la intención crítica y subversiva del drag en la representación del narcomundo.

229

## NARCOTRÁFICO/NARCOcultura/NARCOESTÉTICA/NARCONARRATIVAS

Resulta difícil comprender el fenómeno de la narcocultura si primero no entendemos a qué nos referimos cuando hablamos de ella. A menudo pareciera que los conceptos narcotráfico, narcocultura, narcoestética y narconarrativas (o narcoficción) son intercambiables, definieran exactamente lo mismo, sin embargo, esto no es así. De la misma

1. Octavo capítulo de la tercera temporada, emitido el 10 de noviembre del 2020. El capítulo puede verse en la siguiente liga: <https://www.youtube.com/watch?v=o6vbByvp5gE>

manera, diferenciar en términos de “el narco”, para mencionar al narcotráfico como problema social y “lo narco” respecto a las ficciones que se crean en torno a la realidad, no es suficiente para revelar todos los matices que “lo narco” conlleva<sup>2</sup>. En este primer apartado, por tanto, intentaremos otorgar algunas líneas generales que nos permitan identificar las particularidades de cada una de estas nociones.

Partamos del supuesto de que debería ser claro que cuando hablamos de narcotráfico nos estamos refiriendo al problema real respecto a la producción y distribución de drogas ilegales. Al hablar de narcotráfico apelamos a una industria que involucra desde los cultivadores y fabricantes hasta los consumidores, pasando por los distribuidores, transportistas, abogados, empresarios que lavan el dinero e, incluso, políticos coludidos. Esta cadena conlleva gran violencia, pues estamos ante un negocio ilegal que deja millones de dólares y, por ello, del que muchos grupos codician una parte. En México, el enfrentamiento entre cárteles por las plazas o territorios se ha convertido en un hecho de cada día, ya que cada grupo lucha por controlar el espacio físico más cercano a la frontera con Estados Unidos y los cárteles que no lo consiguen buscan otras formas de adquirir capital para transportar y posicionar su droga, lo que ha traído aparejado nuevos problemas sociales vinculados con las necroeconomías como el secuestro, la trata, el tráfico de órganos, entre otros.

Estos cárteles, además, han intentado resaltar en la población con el fin de amedrentar a los enemigos y enfrentar a los aparatos estatales, en otras palabras, mostrar el poder que tienen. Es por ello que, lejos de camuflarse en la sociedad para no ser visibilizados y sindicados como criminales, han querido sobresalir al ostentar un estilo de vida particular y muy llamativo. A esto es lo que denominamos narcocultura, al peculiar estilo que rodea a los narcotraficantes, sean estos capos (los jefes), sicarios (gatilleros), buchonas (mujeres vinculadas a ellos) o distribuidores. Un conjunto de prácticas y ritos que los han vuelto identificables: funerales con bandas y disparos al aire; tumbas fastuosas, tipo palacios, como llama la atención en el Panteón Jardines de Humaya en Sinaloa; zoológicos privados dentro de sus mansiones; devoción a imágenes paganas como Jesús Malverde y la Santa Muerte; y, por supuesto, una narcoestética también muy identificable que incluye pulseras y cadenas de oro, camionetas enormes, vestimenta de marcas exclusivas, entre otros.

El pionero en hablar acerca de la narcoestética, y diferenciarla del narcotráfico, fue el colombiano Héctor Abad Faciolince (1995).

2. Así fue explicado por Maihold y Sauter (2012) y Méndez Fierro (como se cita en Prieto Osorno, 2007), quienes indicaban que “el narco” es una realidad cotidiana, mientras “lo narco” es lo que se imagina sobre “el narco”, es decir, un ejercicio de representación de la violencia real.

Para él, la narcoestética era la adopción de ese estilo de vida y accesorios suntuosos por parte de una población aspiracional. Una estética kitsch y del mal gusto, de la que se burla en su artículo “Estética y narcotráfico”:

Pero si se piensa bien por qué la estética mafiosa de la ostentación ha tenido tanto éxito, nos damos cuenta de que tal vez lo que ellos han hecho no es otra cosa que llevar a cabo, realizar a cabalidad los sueños secretos de nuestros ricos a medias. El mafioso pone en acto el mal gusto latente de la burguesía. Ésta, al fin y al cabo, siempre ha querido lo mismo que los mafiosos, y no propiamente bibliotecas, parques, conciertos y museos, sino carros, fincas, cemento, caballos, edificios estridentes, música ruidosa, teléfonos celulares. (p.vi)

La apuesta de Abad Faciolince es que la narcoestética se diferencia por completo del narcotráfico, ya que, puede ser adoptado por cualquier persona, en especial, por aquellos nuevos ricos que ven en esta ostentación una manera de visibilizar su naciente poder adquisitivo: “No se necesita ser traqueto para tener una estética de nuevo rico” (Abad Faciolince, 1995, p.vi). Con ello indica que esta estética no es propiedad de los narcos y sentencia que el mal gusto es un mal nacional. El autor aventura, asimismo, que esta cultura del narcotráfico, es decir, aquellas prácticas y ritos propios de los narcotraficantes, que mencionamos anteriormente, empezarán a influir en las ficciones: “Creo que ciertas figuras sociales creadas por el narcotráfico y cierto gusto mafioso por el lenguaje ha influenciado la literatura” (Abad Faciolince, 1995, p.vii). Esta idea la ejemplifica al mencionar el manejo del lenguaje de la inicial sicaresca antioqueña, pues ve un uso particular al intentar crear un retrato fiel de la lengua popular de los sicarios, denominado *parlache*. Años después, Gabriela Polit en *Narrating Narcos* (2013) rescatará también este elemento y explicará que cuando Abad Faciolince acuñó la palabra sicaresca, marcó la diferencia entre la expresión artística (la exploración de un nuevo lenguaje) y el fenómeno social (p.129).

Con ello queda clara la separación entre el narcotráfico como realidad y la representación artística que surge a partir de esto. Resaltamos, por tanto, que las narconarrativas toman los rasgos de la narcocultura y de la narcoestética para presentar, cuestionar, debatir, mediante artificios, el problema del narcotráfico. Es fundamental, por tanto, no caer en la tentación de asimilar “el narco” con “lo narco”, pues, no debemos olvidar que la ficción (sea televisiva, musical, literaria, entre otras) nos propone un contrato de lectura (Verón, 1985), cuyo fin es generar un vínculo de credibilidad entre el autor y el lector, en otras palabras, que el lector o espectador sea capaz de involucrarse en dicha narrativa. De esta forma, lo que se desconoce al equiparar

“el narco” con “lo narco” es el artificio que existe detrás de cualquier representación, se invisibiliza el pacto de lectura que lo sostiene y se lee o se ve, simplemente, como si fuera real. Se confunde narcotráfico (lo real) con narconarrativa (la puesta en escena de este).

Algunos académicos como Oswaldo Zavala (2014) y Tanius Karam (2019) han contribuido con este problema, ya que hablan de narconarrativas como un todo que mezcla la ficción con la no ficción: “I define the term ‘narconarratives’ as a dispersed but interrelated corpus of texts, films, music, and conceptual art focusing on the drug trade, although here I will mainly refer to works of fiction and no-fiction” (Zavala, 2014, pp.341-342). Debemos ser enfáticos, sin embargo, en que no son lo mismo los cronistas periodistas que cuentan hechos reales en sus columnas, a los escritores o cineastas que representan esa realidad. Esta confusión, podemos rastrear, viene de la acusación de Rafael Lemus (2005) a los escritores del norte, en las páginas de la revista *Letras Libres*, cuando señalaba que los escritores del norte imitaban la realidad. Eduardo Antonio Parra (2005) respondería en el siguiente número, justamente, recalcando el carácter de ficción, invención y juego que permite la literatura y no sólo en el terreno del lenguaje:

La literatura es artificio, sí. Mas el artificio se despliega no sólo en la concepción de un rompecabezas, sino en cada uno de los elementos del relato: lenguaje, técnicas adecuadas, estructuras, trazo de los personajes, reflejo de la condición humana: el significado total del conjunto (Parra, 2005).

Con ello no desconocemos que, efectivamente, a veces resulta difícil establecer esa diferencia entre el narcotráfico y las narconarrativas, pues el mismo pacto de lectura que propone este género, juega con hacerle creer al lector que lo que se retrata es una realidad (Santos, Vásquez y Urgelles, 2016, p.17). Esto se ve, por ejemplo, en el mismo lenguaje, que es una reproducción del habla de los narcotraficantes (sean estos mexicanos, colombianos, argentinos o chilenos). A esto se suma el hecho de que las narcoficciones plasman espacios referenciales compartidos con nosotros los lectores (Pimentel, 1998), es decir, lugares (Medellín, Sinaloa, por poner unos ejemplos), personajes (Pablo Escobar, Amado Carrillo Fuentes, “El Chapo”, entre otros) y situaciones que leemos, vemos, escuchamos y vivimos a diario respecto al narcotráfico. No obstante, esta también es una estrategia propia de la ficción, lo que Genette (1987) denomina “paratextos”.<sup>3</sup>

---

3. Ingrid Urgelles (2022) ha trabajado ampliamente los paratextos de la narcoliteratura en su tesis doctoral *Necroescrituras mexicanas del siglo XXI*

Entendiendo que el uso de “paratextos” es una estrategia narrativa de la narcoc ficción, es esencial, entonces, no confundir las definiciones y aspectos que involucran los términos mencionados. El narcotráfico es un problema real, con víctimas reales y con prácticas arraigadas en lo que denominamos actualmente narcocultura; sin embargo, la narcoestética puede ser apropiada también por aquellos que no están insertos en esta industria criminal. La narcoestética es así, igualmente diferente de la narcocultura, pues la mayoría de la población no podrá construirse tumbas lujosas ni disparar al aire en los funerales. En cambio, sí puede tomar prestada de la narcocultura la narcoestética, que se manifiesta en vestimenta, adornos, joyas y carros de lujo. El narcotráfico es terreno de lo político, y un grave problema social, la narcoestética, en cambio, entra en el terreno de lo lúdico, de la moda y, muchas veces, se plasma en la ficción.

Confundir estos aspectos implica no darle el peso correspondiente a la realidad y atacar fantasmas inexistentes, mientras la realidad sigue cobrando víctimas cada minuto. Tal como respondía Eduardo Antonio Parra (2005) a Rafael Lemus (2005), el problema no es la narcoestética o las narconarrativas, sino el narcotráfico como parte de la vida diaria de algunas comunidades. Esta confusión es la que queremos mostrar a propósito del capítulo de *La más draga*, en que la gente por internet acusó al programa de hacer una burla o apología al narcotráfico, por pedir a las concursantes representar (ficcional) a las mujeres vinculadas al narcotráfico, comúnmente denominadas buchonas. Con estas críticas queda claro que la población aún desconoce cuál es el ámbito y la función de la ficción, lo que nos resulta interesante pensando que lo *drag* es un tipo de ficción especializado, que apunta a un público también especializado, que debiera reconocer que una de sus principales estrategias es la crítica y la subversión.

### LO DRAG: APROPIACIÓN, RESIGNIFICACIÓN Y RESISTENCIA

La escena *drag* es una expresión artística que ha aumentado su visibilidad a nivel internacional y nacional en la última década, especialmente gracias al concurso de *reality RuPaul's Drag Race* (2009-2021). Dicha popularidad ha permitido la creación de diferentes espacios y productos (como *La más draga*) que apelan a una sensibilidad *queer*; esto quiere decir, para un público diverso cuyos gustos y afinidades escapan del binarismo hegemónico (especialmente en cuanto a las preferencias sexuales no-heterosexuales y disidencias de género). Para ilustrar con mayor precisión la diversidad de significados bajo el término *queer*, Susan S. Lanser comenta en su artículo “Queering Narrative Voice” que:

Not even the Oxford English Dictionary can pin down the word 'queer'. Of 'uncertain origin' and shifting syntax, queer has described, over half a millennium, the strange and the suspect, the criminally counterfeit, the ill and the inebriate, the disconcerting, the interfering, the merely puzzling, or ridiculous – and all this even before sexual messages seized the term. (p.1)

De acuerdo con esta polisemia, *queer* puede entenderse como un término que engloba lo LGBTTIQ+, lo diferente y extraño, lo desconcertante, transgresor e incluso lo ridículo (según parámetros conservadores). Dicho esto, el *reality show* que a continuación analizamos debe ser comprendido como un producto cultural que busca cumplir con estas características al ser un programa hecho por y para las personas *queer*.

234 *La más draga* es un *reality* de competencia para artistas *drag*. La producción está a cargo de La Gran Diabla y, al día de hoy cuenta con cinco temporadas completas en YouTube. La premisa de este *reality* es encontrar a la más draga de México. Para ello, las participantes deben realizar diferentes retos en una dinámica similar al formato de *RuPaul's Drag Race*.<sup>4</sup> Sin embargo, pese a las similitudes entre ambos programas, *La más draga* propone esta competencia como una celebración no sólo de lo *queer* sino también de la cultura nacional y nos ofrece un producto que apela a este tipo de sensibilidad. Por medio de diferentes elementos que destacan la teatralidad, el programa redefine diferentes productos populares e ideas culturales de nuestro país en algo *queer*. De este modo, funciona como un medio didáctico de lo LGBTTIQ+ y una forma de apropiación, resignificación y resistencia.

En el primer episodio de la primera temporada (8 de mayo del 2018), el asesor y juez Johnny Carmona describe la esencia del programa de la siguiente manera: "Lo que quiere *La más draga* es celebrar el talento mexicano [...] vamos a celebrar todos estos elementos de la cultura pop mexicana que nos han inspirado no solamente a joutear sino a construir personajes fabulosos" (*La más draga* cap. 1, temp. 1). En sus episodios, las participantes<sup>5</sup> han ido desde reinterpretar

---

4. En cada episodio hay una pasarela en la que las participantes deben crear un look de *drag* según la temática. Cada semana se elimina a alguien hasta establecer a las finalistas que podrán batirse en la gran final. Quienes reciben las peores críticas en cada episodio se enfrentan en un "show de doblaje" (*lipsync*) y el jurado decide quién continúa y quién no en la competencia. En la mayoría de los episodios también hay mini-retos adicionales a la pasarela.

5. Pese a que en el programa han competido individuos que se identifican como hombres (en su mayoría), mujeres (trans y cisgénero), personas de género no-binario, entre otras expresiones de género, optamos por uso del femenino para referirnos a todas las concursantes en general y en particular (con la única excepción de Memo Reyri), respetando así la forma en que se refieren a las participantes en el programa.

personajes icónicos del cine de oro mexicano, traducir a la moda *drag* el legado de las culturas prehispánicas hasta adaptar el estilo buchón. Todo esto se realiza desde una estética *camp* que define al *reality* tanto en aspecto como en formato.

El *camp* es un estilo que engloba un gusto con tendencia hacia lo teatralizado visto como auténtico: una valorización de lo exagerado y la apariencia de la superficie, como una forma de cuestionamiento y también de deconstrucción y crítica. El *camp* es un tipo de perspectiva o juicio estético sobre el entorno. Susan Sontag sistematizó la lógica del gusto *camp* en su célebre ensayo *Notes on Camp* (1964), en el que ofrece una serie de características compartidas entre ejemplos que da como pertenecientes a esta estética o sensibilidad. Siguiendo el texto de Sontag, las principales características de la lógica *camp* son: la teatralidad, el énfasis de lo superficial sobre el contenido, el exceso, la marginalidad y una actitud seria respecto a la autenticidad de este estilo. Lo teatral como manera de “promocionarse” y la extravagancia son aspectos que conforman su parte estética y material. Ahora, en cuanto a la marginalidad y la seriedad vinculadas a la autenticidad de ser *camp*, que son aspectos ligados al plano identitario, la crítica más reciente señala que hay un compromiso por mantener este estilo alienado de la hegemonía. Mark Booth (1999) argumenta: “To be *camp* is to present oneself as being committed to the marginal with a commitment greater than the marginal merits” (p.69). En este sentido, esta sensibilidad promete un potencial para transgredir y subvertir ideales hegemónicos, debido a su compromiso por resaltar lo que es marginado o, estéticamente, “incómodo” o poco natural.

235

La teatralidad es llevada a los extremos en el *drag* y funciona como una crítica de la sociedad binaria en la que vivimos y que ha sometido a personas por su identidad de género, sexualidad y otros aspectos no-hegemónicos. Este espectáculo y fantasía le permite a la audiencia de *La más draga* encontrar un espacio seguro de identificación para las personas marginadas y disfrutar de la cultura bajo un gusto distinto al estandarizado. Como explicamos, el *camp* es un tipo de sensibilidad que tiene una relación estrecha con la identidad personal y cultural, ya que es un lenguaje propio de una comunidad. En este lenguaje inciden determinados valores de apreciación estéticos y, por lo tanto, el consumo de este tipo de espectáculo tiene una relación más activa con su audiencia.

Contrario a lo que Douglas Kellner (2005) expone en *The Spectacle of the Real*, a partir de la teoría de Debord, consideramos que *reality shows* como *La más draga* invitan al consumidor a no recibir el contenido de forma pasiva, sino también a aprender de él. Debord declara:

the spectator [is] the reactive viewer and consumer of a social system predicated on submission, conformity, and the cultivation of marketable difference. The concept of the spectacle therefore involves a distinction between passivity and activity and consumption and production, condemning lifeless consumption of spectacle as an alienation from human potentiality for creativity and imagination. (cit. en Kellner, 2005, p.26)

236 En *La más draga* el espectáculo consiste en mostrar el arte *drag*, otorgar conocimientos de cultura mexicana y problemáticas de comunidades marginadas, sobre todo la comunidad LGBTIQ (a veces mediante las experiencias que las participantes comparten sobre su vida cotidiana y en otras con mensajes de instituciones especializadas, como por ejemplo, el tratamiento del VIH). De este modo, el programa pretende que la audiencia no reciba solamente lo que es la apariencia y la fantasía, sino que también aprenda de las vivencias de las participantes y lo que buscan declarar por medio de su arte. Kellner (2005) indica: "media spectacle involves those media and artifacts which embody contemporary society's basic values and serve to enculturate individuals into its way of life" (p.25). Pese a que el espectáculo (como la *reality TV*) plantea una realidad alterna donde valores culturales hegemónicos son magnificados con la intención de culturalizar al consumidor sobre cómo debe conducirse en su realidad, en el caso de *La más draga* se convierte en un espacio que sirve de refugio y aprendizaje para las identidades marginadas y que aprovecha el *camp* como mecanismo de crítica y resignificación de los valores hegemónicos.

### "LA MÁS BUCHONA"

En este capítulo, *La más draga* aprovecha este potencial del arte *drag* para construir una fantasía donde el público puede ver cómo una artista *drag* rescata elementos de la buchonería para crear un atuendo o utilizar elementos de la narcoestética para armar una narconarrativa (narcoficción) a través de una performance, con la intención de provocar una reacción y/o reflexión en sus espectadores. La instrucción de este episodio fue la de representar a la más buchona. Johnny Carmona, juez del programa, explica a las concursantes:

Recordemos que la cultura buchona tiene mucho que ver con el maximalismo, la opulencia, con verse caras, con mucho presupuesto, muchas alhajas, recargadas, yuxtaposición de muchísimas cosas. Hay muchos debates sobre si hay buen gusto o mal gusto, es muy subjetivo, también hay muchas conversaciones sobre clasismo que hay que tomar en cuenta para no utilizar este tipo de vida para no denostar a las personas. Hay que lograr un atuendo combinando su personalidad drag con toda la cultura y los elementos que nos dan buchona.<sup>6</sup> (*La más draga*, cap. 8, temp. 3)

6. Cabe mencionar que adicional a esta indicación, las concursantes se enteran poco

Tal como indica el presentador, de manera coloquial, se entiende por buchonas a aquellas mujeres vinculadas a los narcotraficantes (esposas, hijas, amantes, principalmente) que ostentan una vida de lujos, joyas, ropa de marca, cirugías estéticas, entre otras. No obstante, este es sólo el estereotipo, ya que, como sugiere Carmona, ello no se puede desvincular de otros elementos culturales que la conforman. Alejandra León (2019) define la feminidad buchona como: “el conjunto de elementos y características físicas, simbólicas, axiológicas y mentales de las mujeres que viven o aspiran la inserción a la narcocultura mexicana, la cual tiene como norma la dicotomía sexogenérica, inmersa en una hegemonía heterosexual, y donde prevalece la idea de que el poder recae en lo masculino” (pp.31-32). Así, representar a la más buchona no implica solamente adoptar las características estéticas del estereotipo, sino entenderlas como parte fundamental de la narcocultura. La mayoría de las participantes (Regina Bronx, Raga Diamante, Rudy Reyes, Madison Basrey, Aviesc Who?, Mista Boo y, el *bioking*<sup>7</sup> Memo Reyri) lo entendieron de esta forma y aprovecharon esos minutos para crear un performance que contara una historia, a través de su indumentaria, maquillaje, accesorios, utilería y aprovechando a su pareja asignada.

Teniendo en cuenta la sofisticación que conlleva el arte drag como instrumento de reconceptualización de los símbolos, las performances, aunque breves, estuvieron cargadas de significados. Entre ellos destacan especialmente las puestas en escena de Rudy Reyes, Mista Boo y Madison Basrey. En el caso de la primera, Rudy se vale de su pareja en el reto para caracterizarla como su adicción (la cocaína), quien es al mismo tiempo su hermana (ver Fig. 1).



Figura 1. Fuente Instagram @lamasdragaoficial

---

después de que, además de realizar su transformación, deben transformar en una familiar *drag* a otros invitados (youtubers de la comunidad LGBTQ+).

7. Memo Reyri es un hombre cisgénero fuera de *drag* que performa un personaje que se reconoce como masculino (*drag king*).

La *drag queen* de Monterrey luce un atuendo de buchona y lleva manchas blancas en el rostro que simulan cocaína, más adelante, entrega una bolsita del supuesto producto a uno de los miembros de apoyo del programa, dándonos a entender que es una mujer vinculada al narcotráfico y consumidora de las drogas. Después, su hermana *drag* aparece en el escenario caracterizada como una bolsa de dicha sustancia, vestida de pies a cabeza de color blanco, sobre quien el juez invitado, Albertano, comenta: "Contaba otra historia. Ella personificaba lo que te estabas metiendo por la cara" (*La más draga*, cap. 8, temp. 3). En este sentido, Rudy Reyes nos invita a interpretar su *show* como una crítica del mundo y el estilo de vida que persiguen las personas involucradas en este negocio: Rudy más que dar la fantasía de una buchona (narcoestética), está creando una narcoficción que critica principalmente aspectos del mundo del narco. La concursante aparece vendiendo su producto y volviéndose rica con éste (a mitad del performance, revela un segundo atuendo que consta de un leotardo que simula estar hecho, o forrado, de billetes), sin embargo también muestra cómo ha caído en la misma adicción que le genera sus ingresos, al grado de encarnar esta adicción en una hermana. Además, durante la actuación, en vez de aspirar la cocaína, Rudy la sopla, una inversión significativa, no sólo porque en este breve gesto el personaje rechaza la droga y la deja caer, sino también porque busca crear un efecto cómico que invita al público a relajarse al tratarse de un tema muy serio e incómodo (ver Fig. 2). En esta ocasión, el *drag* se sirve del histrionismo y la caracterización para contar una historia con una importante reflexión y con un pequeño grado de comicidad para relajar a sus espectadores.



Figura 2. Fuente Youtube La más draga oficial

En el caso de Mista Boo, la *drag queen* regia define a su personaje como una bruja. Dice ella sobre su trabajo para este episodio: “Quiero alejarme de estos clichés e irme a los otros que no son muy conocidos y que a lo mejor para mí llaman mucho la atención” (*La más draga*, cap. 8, temp. 3). El personaje de Mista hace un *drag* oscuro y alternativo: no crea fantasías “bonitas”, crea monstruos. “Debemos hacer un espectáculo”, le dice Mista a su pareja asignada, “estaría padre hacer algo chusco, mantenerme yo en mi personaje y hacer algo chusco... terror cómico” (*La más draga*, cap. 8, temp. 3). En el momento de la pasarela, observamos a la participante ataviada en telas de color negro y detalles dorados que funcionan como una especie de *memento mori*: armas que se asoman, balas incrustadas en la piel e imágenes de la Santa Muerte. Su acompañante aparece con telas que evocan cobjas, de su cuello cuelga una cadena con un cráneo, su cara está cubierta con las mismas aplicaciones que emplea Mista Boo para evocar las municiones de oro incrustadas y su cabeza está rodeada por una bolsa negra (ver Fig. 3).

239



Figura 3. Fuente Instagram @lamasdragaoficial

En este caso, la participante presenta a la audiencia un tema aún más incómodo: la muerte alrededor y al interior del narcomundo. En este acto, Mista va más allá de lo superficial en la narcoestética y nos muestra una dolorosa realidad que se oculta detrás de la opulencia. Mista encarna elementos religiosos de la narcocultura, representa las creencias de las personas involucradas en estas actividades, las cuales no sólo representan peligro para la sociedad en general sino para ellos mismos. Junto a ella, su pareja evoca a un encobijado, el cadáver de una víctima de esta violencia (ver Fig. 4).



Figura 4. Fuente Youtube La más draga oficial

240

Aunque al final, Mista no muestra la intención de crear el efecto de “terror cómico”, que mencionaba previo a la pasarela, logra transmitir el horror, la violencia y lo monstruoso en su performance. El *drag* le permite poner sobre la mesa un tema muy delicado, por medio de elementos simbólicos en las caracterizaciones y el mensaje explícito de la muerte, a través del histrionismo y la utilería (una peluca asomando de una bolsa negra, que nos recuerda los cadáveres que son abandonados). La actitud de las performers, yuxtapuesta con lo aterrador de la escena, resulta en algo grotesco que nos recuerda no romantizar este tipo de vida, pues más allá del glamur existe la violencia.

Por último, queremos hablar de la presentación de la ganadora del reto: Madison Basrey. La participante originaria de Guadalajara fue de las pocas que cumplió por completo con la temática del episodio, al representar a una buchona con las características más conocidas en el imaginario cultural. El personaje de Madison y su hija *drag* entran en escena en una camioneta, interpretando que están bebiendo alcohol (presuntamente una botella de Buchanan's), cargando bolsas con los logos muy visibles de una marca cara y vistiendo ropa muy ajustada para enfatizar las modificaciones corporales a las que recurren estas mujeres, además de labios hinchados que evocan una cirugía fallida (ver Fig. 5).



Figura 5. Fuente Instagram @lamasdragaoficial

Todos estos elementos recalcan la posición como “mujer trofeo” de las buchonas, mostrando un cuerpo rodeado y constituido por excesos (desde la larga cabellera hasta los accesorios opulentos). Sin embargo, todos estos excesos tienen un alto precio: en la performance, la participante y su hija parecen muy festivas, bebiendo, gastando y bailando. Se invita a pensar que ambas están bajo los efectos de alguna sustancia, además del alcohol, cuando la hija de Madison le pasa algo en secreto a su madre. Es en medio de este carnaval que sucede una desgracia, Madison le dispara a su hija por accidente. Vemos cómo Madison desenfundada una pistola y simula tirar balas al aire como parte del festejo. Sin embargo, su hija cae al suelo al recibir una de las balas imaginarias. La madre expresa sorpresa y horror en su rostro, corre hasta ella y la retira de la pasarela a rastras. Finalmente se despide de la audiencia con un ademán que expresa su remordimiento: agita las manos y se cubre la mitad del rostro con un antebrazo (ver Fig. 6). En este acto, la *drag queen* Madison Basrey crea una narconarrativa en la que las buchonas son las víctimas de lo que ellas mismas representan: el hedonismo, la transformación de sus cuerpos en fantasías y también la violencia.

241



Figura 6. Fuente Youtube La más draga oficial

Madison es la ganadora del episodio, justamente, por la historia que monta en su performance; al contrario, Regina y Memo son los perdedores, pues se enfocan solamente en modelar un atuendo con influencia de la narcoestética (ver Fig. 7 y 8).



Figuras 7 y 8. Fuente Instagram @lamasdragaoficial

Esto enfatiza el carácter performativo del drag: no se trata exclusivamente de representar una ilusión o un atuendo bonito. Como mecanismo del *camp*, el *drag* subvierte y transforma para contarnos algo distinto: en este caso, no sólo actúa para transgredir ese mundo machista al desplegar identidades masculinas representando un supuesto "ideal femenino" (en el que inciden y preponderan las adicciones, la misoginia y la muerte disfrazadas de glamur), sino también para realizar una crítica al narcomundo por medio de la ficción y la fantasía.

### RECEPCIÓN DE "LA MÁS BUCHONA": CONFUSIÓN ENTRE LA REALIDAD, LA FICCIÓN Y LA ESTÉTICA

242

Tal como vimos, los jueces valoraron la narcoficción creada en torno al reto propuesto y no sólo la imitación de la narcoestética. La finalidad era también utilizar lo *drag* para contar una historia, realizar una crítica y cuestionar una realidad que nos resulta dolorosa. Así, no se pretendía que las participantes sólo montaran una pasarela narcoestética en que se resaltara sólo "las ropas, las botas, la joyería y la relojería de escándalo, los autos, las casas" (Córdova, 2011, p.263), sino que, utilizando una aparente superficialidad, se pudiera llegar a una discusión profunda respecto al problema real que implica el narcotráfico en México.

La polémica surgió, sin embargo, porque muchos espectadores desconocieron este poder subversivo de lo *drag* y se sintieron incómodos ante la visibilidad de este problema. Las opiniones vertidas en la plataforma de Youtube demuestran que existe una confusión entre la realidad y la ficción, pues pareciera que gran parte del público no entiende la posibilidad de ficcionar algo que hoy está ocurriendo en México. Esta representación, además, causa gran indignación, tal como se puede ver en los siguientes comentarios<sup>8</sup>:

Con todo respeto, creo que el tema fue muy desagradable, no podemos seguir normalizando la cultura del narco en un país que se desangra por ello, ni siquiera en comedia. Entiendo el concepto buchona, pero que no se use de pretexto para representar hasta asesinatos.

Yo he perdido familia por culpa de la droga y se de ciudades enteras en poder de esta situación, muertes e inseguridad estas personas no tiene ni el más mínimo sentido común de la empatía y dolor ajeno, son toda una burla y un completo deterioro moral por tratar un tema así de esta manera insensible para quienes hemos salido huyendo de este mal, perseguidos para no ser asesinados, jamás y nunca volveré a ver este tipo de burla de programa

---

8. Respetamos la publicación tal cual fue escrita por los espectadores, incluso con las faltas de ortografía y redacción. No incluimos los nombres, aunque todos los comentarios se pueden encontrar en Youtube en el capítulo "La más buchona".

por su falta de sentido común tan ofensivo para quienes hemos perdido familia asesinada por la droga

Que coraje me da ver esto mientras hacemos marchas en Cancún por encontrar a una chica de 20 años descuartizada en bolsas.

Y haz visto las respuestas de los productores, las puedes encontrar en los comentarios. Literal te dicen: les ponemos a la cara algo que existe en México! y toda la razón! pero lo venden como cultura y no es cultura. NADIE ignora esa realidad en México, millones la sufren, matan a familiares, secuestran, trata de blancas, trata de niños, venta de drogas, adicciones, venta de armas, etc no es para venderlo como cultura, es un tema tan serio. 100 asesinatos cada día, 4 cada hora, 1 asesinato cada 15 minutos por el narco y ellos bufándose del dolor, más de 1000 mujeres muertas por lo mismo, y te hablo de cifras REGISTRADAS, imagina de las que jamás se sabe nada.

Que asco de contenido y espero que nadie de sus familiares sufra por esa realidad para que no terminen arrepintiéndose de esto.

De estos comentarios recogidos rescatamos que: 1) los espectadores desechan el concepto de narcocultura, en tanto prácticas y ritos de los narcotraficantes. Al parecer infieren que la cultura sólo puede encontrarse en lo políticamente correcto y no en tradiciones y costumbres propios de cualquier grupo y clase social. 2) Desconocen el concepto de ficción, que un *show* puede representar problemas reales y que la performance realizada en “La más buchona” no tiene relación directa con los asesinatos, secuestran y crímenes que ocurren en la realidad de México. 3) Pareciera que es un tema del que no está permitido hablar en televisión, pues de inmediato se asegura que se establece una alabanza o apología. 4) Olvidan que lo *drag* es en esencia subversivo y que, tras la aparente superficialidad, se cuestiona y resignifica lo que ocurre en la realidad.

Vemos así un intento por no nombrar, ligado al desconocimiento de las reglas e intenciones del *camp* como mecanismo de lo *drag*. Aunque era una opción para las participantes rescatar sólo lo estético de las buchonas y realizar una pasarela simple, como lo hicieron Memo y Regina, —quienes, por cierto, pusieron en escena una narcoestética fidedigna— la mayoría optó por darle mayor profundidad y contexto. Tal como referimos anteriormente, no hubo en las participantes un deseo de frivolizar y mucho menos realizar una apología al tema, sino cuestionarlo mediante la ficción que armaron.

Esta confusión entre realidad y ficción, la insistencia por pedir no hablar de temas sociales difíciles y la creencia de que todo decir implica apología al narco, indica mucho, tanto de los espectadores como del programa. Incluir este tipo de situaciones reales permite que los receptores se incomoden frente a lo que ven y cuestionen también las intenciones de la representación... ¿queremos que la ficción nos muestre nuestros errores y problemas o, en cambio, buscamos en ella cierta seguridad, felicidad y belleza?:

me dio mucho repudio ver la pasarela, me sentía incomoda viendo las pistolas los cuerpos la droga ect, siento que no supieron abordar el tema las buchonas no son solo eso, se que es algo que existe y pasa pero tomen en cuenta que este programa no solo lo ven personas mexicanas y los demas paises que vean esto desgraciadamente se quedaran con una idea erronea de todo lo que es mexico.

Esto no tiene nombre, fue tan incomodo de ver, que no disfruté nada. Que ganas de glorificar las drogas y el crimen.

Una pasarela muy incómoda de ver entre encobijados, cabezas embolsadas y polvo blanco.

244 En este concepto de incomodidad hay varias ideas que se repiten: un evidente malestar al tener que ver algo que no nos gusta, la ilusión de encontrar en el arte sólo aquello que es grato y también el miedo a cómo somos representados, y por ende, cómo somos vistos. Nuevamente es importante señalar que el público parece desconocer el potencial del arte, en general, y de lo *drag*, en particular, para enros-trarnos nuestros defectos y dolores, para mostrarnos de otra manera aquello que hemos normalizado. El arte, como principio, debe transgredir nuestra percepción, desautomatizarnos (Shlovski 1991). Mediante el artificio de la exageración y la parodia, propia del *camp*, este objetivo se cumple, tal como son capaces de inferir algunos espectadores que rescatan la representación crítica que se ha hecho en el capítulo y comprenden el cuestionamiento presente en estas narcoficciones:

La última vez que estuve en un destino turístico en México, pregunté al conductor ¿qué eran las bolsas negras al lado del bulevar? Y me dijo son restos humanos de involucrados en el narco. Los dejan con mensajes de la santa muerte para sus competidores. "Los meros jefes se visten de negro" Inmediatamente entendí la historia de mista, el resto eran Kardashians want-a-be.

En mi concepto yo vi lo de Rudy cómo "la coca" es mi hermana, mi prima etc.

La de rudy parecía que hacía humana una adicción

Creo el error fue que no mencionaran que hicieran una crítica a la cultura del narco y al buchonismo... pero creo que todes si lo vieron de esa forma y resaltaron los aspectos negativos. La exageración en las cirugías, la forma de vestir, derrochar lana... Hasta el de Mista dando una perspectiva diferente con la creencia de la santa muerte y los embolsados... yo no lo vi como enaltecerlo, sino como crítica social. Memo también lo hizo muy bien dando el femenino y masculino de la cultura del narco y su buchona.

Para eso es el *drag*. No solo es de vestirse bien perras y ser la más chingona.

El *drag* es político por naturaleza.

En estos últimos comentarios vemos cómo los espectadores también reconocen, tanto como los jueces, qué participantes realizaron una imitación de la narcoestética buchona, más superficial y acrítica, en comparación a quienes montaron una narcoficción subversiva.

Se rescata, por tanto, el poder del *drag* como espectáculo que muestra aquello que nos incomoda, la representación de lo políticamente incorrecto, lo que pareciera que no debiera siquiera mencionarse en voz baja porque “no nos representa” o conlleva “una mala imagen del país en el exterior”. Lo *drag*, como mecanismo subversivo del *camp*, permite resignificar símbolos que en apariencia parecen frívolos y convertirlos en políticos. Ello no podría hacerse si se tomara sólo la narcoestética, es por ello que las participantes apuestan por construir narconarrativas.

## CONCLUSIONES

La recepción del público en torno al capítulo de *La más draga*, vertida en los comentarios de Youtube, ha hecho patente una vez más la incomodidad que nos provocan las narconarrativas. Pareciera que somos incapaces de establecer la diferencia entre la realidad y la ficción, el narcotráfico como problema social y sus representaciones. Surge, entonces, nuevamente, la pregunta acerca de la posibilidad de narrar lo que nos es difícil. Ante lo incómodo, ¿debemos callar? A más de quince años de la polémica originada en las páginas de *Letras Libres* entre Lemus (2005) y Parra (2005), la pregunta de Lemus “¿cómo narrar el narcotráfico?” sigue sin tener una respuesta contundente y seguimos dividiéndonos en bandos, uno que pregona que debemos mirar hacia otro lado (preferentemente uno bonito y muy estético) y otro que reclama el derecho a narrar lo que nos duele y hacer catarsis mediante las ficciones.

245

Una cosa, sin embargo, es cierta, las narconarrativas no son invento de una imaginación desbocada y perversa, sino la respuesta a una realidad que nos agobia. Tal como señala Nery Córdova (2011), es natural que los productos culturales respondan, visibilicen, narren, aquello que nos ocurre como sociedad:

Los productos de la cultura reciben, es inevitable, el sello y la impronta de la conflictiva social [...] No nacen ni aparecen como productos sin historia y sin contexto; no son artículos creados de la nada y del vacío, etéreos y celestiales, productos puros de la pura inspiración sin referentes y descontextualizada, sino obras que en forma aviesa, abierta, latente o sutil, lleva las marcas sociales de los enfrentamientos del hombre” (p.38).

Ello no significa, sin embargo, que sean realidad, sino un artificio que se encarga de representarla.

La ficción no crea realidad, sino que la recrea y la vuelve visible. Para ello, escritores, cineastas, músicos, artistas, performers, recurren a diversas estrategias, algunas evidentes y otras más encubiertas, sin embargo, todas ellas responden a programas narrativos particula-

res. Lo *drag* es una de estas tantas estrategias y programas. *Lo drag*, mediante el mecanismo del *camp*, contribuye a cuestionar, desestabilizar, subvertir aquello que nos incomoda. Así, en el capítulo de "La más buchona" las participantes, lejos de utilizar el espacio como una simple pasarela que imitara una narcoestética, crearon narconarrativas, narcoficciones, cuya finalidad fue la de criticar, tanto al narcotráfico como a la narcocultura. No hay heroización de los narcos o las buchonas, no hay apología o normalización de esta realidad, sino, al contrario, una puesta en escena consciente –lúdica, incómoda y/o oscura– que visibiliza una realidad que no queremos mirar. ■

## REFERENCIAS

246

- ABAD FACIOLINCE, H. (1995). Estética y narcotráfico. *Revista Número*, (7), pp. vi-vii.
- BOOTH, M. (1999). Campe-Toi! On the Origns and Definitions of Camp. F. Cleto. (ed.). *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*. (66–79). Triangulations. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- CÓRDOVA, N. (2011). *La narcocultura: simbología de la transgresión, el poder y la muerte*. Sinaloa: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- GENETTE, G. (1987). *Seuils*. París: Éditions du Seuil.
- KARAM, T. (2019). Narcotráfico y narrativas audiovisuales. Preguntas desde los derechos humanos. *Altre Modernità*, (Numero Especiale), pp.265-279.
- KELLNER, Douglas. (2005). Media Culture and the Triumph of the Spectacle. En *The Spectacle of the Real: From Hollywood to 'Reality' TV and Beyond*. Bristol: Intellect.
- LANSER, Susan S. (2018). Queering Narrative Voice. *Textual Practice*, 32 (6), pp. 923-937.
- LEMUS, R. (2005). Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana. *Letras Libres*, (81), <https://www.letraslibres.com/mexico/balas-salva>
- LEÓN, A. (2019). *La Feminidad Buchona: performatividad, corporalidad y relaciones de poder en la narcocultura mexicana*. Tesis doctoral. Colegio de la Frontera Norte, México.
- MAIHOLD, G. y Sauter, R. M. (2012). Capos, reinas y santos. La narcocultura en México. *Revista iMex*, 2(3), pp.64-96.
- OLVEZ, B. y Villarreal, C. (Dir.). (2020). La más buchona. *La más draga*. México: YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=o6vbByvp5gE>

- PARRA, E.A. (2005). Norte, narcotráfico y literatura. *Letras Libres*, (82), <https://www.letraslibres.com/mexico/norte-narcotrafico-y-literatura>
- PIMENTEL, L.A. (1998). *El relato en perspectiva*. Ciudad de México: Siglo XXI/UNAM.
- POLIT, G. (2013). *Narrating Narcos*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- PRIETO Osorno, A. (2007). Las aventuras del prefijo narco- (V) La narcoliteratura. *Centro Virtual Cervantes*. [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antiores/abril\\_07/24042007\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/abril_07/24042007_01.htm).
- SANTOS, D., Vázquez, A. y Urgelles, I. (2016). Lo narco como modelo cultural. Una apropiación continental. *Mitologías Hoy*, (14), pp.9-23.
- SONTAG, S. (1984). Notas sobre lo 'camp'. Contra la interpretación y otros ensayos. Barcelona: Seix Barral.
- SHLOVSKI, V. (1991). El arte como artificio. T. Todorov. (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (55-70). México: Siglo XXI.
- URGELLES, I. (2022). *Necroescrituras mexicanas del siglo XXI*. Tesis doctoral. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- VERÓN, E. (1985). L'analyse du 'contrat de lecture': une nouvelle méthode de positionnement des supports de presse. E. Touati. (ed.). *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications* (203-230). París: IREP.
- ZAVALA, O. (2014). Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives. *Comparative Literature*, 66 (3), pp.340-360.





## ENCARTE VISUAL

Conocemos la bravura de un toro por la honestidad y fuerza con que va frente a la suerte de varas. Caballo, picador y toro representan un orden complejo y delicado. La confrontación de fuerzas es materia determinante para que el azar elija si el corcel dobla y arroja al picador a su suerte o por el contrario, si el toro empuja con fuerza y se crece al castigo.

En el arte del grabado la fuerza está en la embestida del trazo. El reconocido artista Humberto Valdez, entiende que la prensa y la tinta se confrontan para ofrecernos un todo: caos y orden en permanente tensión. El mapa cromático se nos presenta con un equilibrio que nos ofrece una narrativa: rostros femeninos que expresan desafío, sombreros que aluden al poder, imágenes condensadas.

El algodón se vuelve capote y sobre él, la tinta offset embiste una y otra vez, para dotar de energía a la *placa perdida* y ofrecer como producto final, una obra con un sello y firma propia.

*QVADRATA* se enorgullece y da las gracias al maestro Valdez, por compartirnos su trabajo para este número.

**Ramón Gerónimo Olvera**



# HUMBERTO VALDEZ

*Artista Visual*

## **Artista de la Ciudad de México**

De origen Jerezno Zacatecano y radicado en Tlalpan, Ciudad de México.

Cursos de Museografía, Claustro de Sor Juana. UNAM Facultad de Arquitectura, Estudios de Maestría en Artes Visuales en la Academia de San Carlos, Unidad de Estudios de Postgrado ENAP/UNAM, Estudios de Licenciatura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM. Incorporado al programa de Alta Exigencia Académica, Estudios de Licenciatura en la Universidad Politécnica de Valencia, España. Programa PROMOE. Fundador del proyecto Alta Real Zacatecas, Taller de Experimentación y Dibujo: De la Figura Humana, al Gesto y la Abstracción. Museo Abstracto Manuel Felguérez, Zacatecas, Zac., Fundador y director del Taller de Grabado y Dibujo: La Imagen del Rinoceronte. Con 17 años de trabajo comunitario en las artes plásticas gratuitamente con INBA-CONACULTA, SEA, Delegación de Tlalpan, Ciudad de México, Profesor adjunto de la clase de Dibujo I, Representación de la forma humana, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. UNAM.

Entre sus premios y reconocimientos: 2018 Premio Único de Adquisición en la categoría de grabado, XI Bienal Nacional de Pintura y Grabado Alfredo Zalce. Morelia, Michoacán. Piezas elaboradas para la edición Lucha Libre de la Revista ARTES DE MÉXICO, CDMX 2015, Edición y dirección del libro *A Tiro de Fuego*, Portada y arte gráfico disco *Balas y chocolate*, de Lila Downs, Reestructuración de los planes y programas de estudio de las Universidades Interculturales en el área de Arte, Diseño y Gestión Cultural, Dirección de Educación Media y Superior de Educación intercultural y Bilingüe, SEP. Catálogo *Estampas de una Década, la Ceiba Gráfica*. Catálogo 15 años del Ex Colegio Jesuita de Pátzcuaro Michoacán. 2013 Dirección y organización de la exposición del 2o Encuentro Nacional de Talleres de Gráfica Contemporánea “A Tiro de Fuego”. Museo Nacional de la Estampa, México D.F. Beca del Apoyo al Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales FONCA- CONACULTA. Beca del Apoyo al Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales FONCA- CONACULTA. 2012 Beca Educación Artística INBA. Beca del IMJUVE Impulso México, Beca para el apoyo al Premio Nacional, Proyectos de Inversión en la Producción de la Pintura Nacional de CONACULTA – INBA, Mención de Honor, V Certamen “Ladrús” de Grabado Iberoamericano, Huelva España, 2008 Premio de Adquisición, Concurso Bienal Diego Rivera, Grabado y Dibujo, Guanajuato, Gto. Premio de Adquisición, XVI Concurso Nacional de Grabado José Guadalupe Posada. Aguascalientes, México. 2007 Premio de Adquisición, XXXV Premio Internacional de Grabado, Carmen Arozena, La Palma España.

Cuenta con más de 40 exposiciones individuales en el país y el extranjero y mas de 200 exposiciones colectivas. Ha impartido talleres y charlas de actualización grafica en 30 estados del país, como el Taller de retrato y experimentación pictórica, Museo Zacatecano, Zacatecas Zac., Taller de Collage Gráfico, Museo Centro Cultural Clavijero Morelia Michoacán, Taller de experimentación Dibujo, De la Figu tracción, Museo Abstracto Manuel Felguerez, Zacatecas Zac.















# Q V A D R A T A

ESTUDIOS SOBRE EDUCACIÓN, ARTES Y HUMANIDADES.

es una revista semestral impresa y electrónica de acceso abierto (editada bajo la plataforma OJS), editada y publicada por la SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO de la FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS de la UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA, la cual pretende establecerse como foro y plataforma multidisciplinario para la discusión de temáticas relativas a educación, artes, humanidades y a los cruces que se puedan trazar entre estas áreas de la cultura. Se convoca a la postulación de textos a manera de artículos de investigación, referencia o notas de investigación. Reseñas de libros, revistas y artículos; bajo los siguientes lineamientos:

## Artículos:

-Deben ser resultado de investigaciones de alto nivel académico, originales e inéditos. No deben estar en proceso de evaluación ni tener compromisos editoriales con ninguna otra revista u órgano editorial.

-Se admiten textos en español, inglés y portugués. La revista se encargará de su traducción en el caso de ser aceptada su publicación.

-El trabajo deberá enviarse en una versión del procesador de textos Microsoft Word. Fuente Times New Roman 12 pt., interlineado de 1.5. Alineación justificada. Tamaño carta. Margen superior e inferior 2,5 cm., derecho e izquierdo 3 cm. Las notas a pie de página se presentarán en Times New Roman 10 pt.

-Los artículos deberán contar con una extensión máxima de 10,000 palabras, excluyendo los resúmenes, las palabras clave y la bibliografía. De excederse tal cantidad de palabras, quedará a consideración del Comité Editorial su aceptación o rechazo.

-Las secciones se presentarán enumeradas en números romanos. Los títulos y subtítulos estarán en negritas.

-Los autores no incluirán información personal (nombre, datos de contacto, adscripción, etc.) en el archivo del artículo; asimismo, excluirán su nombre de las referencias bibliográficas en que aparezca. Sin embargo, al momento de enviar su trabajo, deberán incluir otro archivo con información de carácter biográfico-curricular: profesión, títulos académicos, adscripción académica actual, líneas de investigación, últimas publicaciones destacadas y dirección de correo electrónico a ser publicada. En caso de que el artículo sea resultado de alguna investigación, incluir la información del proyecto en el que participa.

-Se recomienda a los autores acompañar sus artículos con documentación que pueda ser puesta en línea a disposición de los lectores

para informar y apoyar los resultados presentados en la versión en papel del artículo (soporte gráfico y audiovisual, facsímiles de los cuestionarios, tablas estadísticas adicionales, bases de datos y transcripciones de entrevistas, registros escritos, iconografía, entre otros).

-En la primera página del texto a postularse se incluirá un resumen del artículo en el idioma en que está escrito el texto, con una extensión de 150 a 200 palabras. El resumen debe comprender una descripción sintética del tema, su hipótesis, método de investigación utilizado y las principales conclusiones. Se incluirán cinco o seis "palabras clave" colocadas inmediatamente después del resumen.

Reseñas:

-Las reseñas deberán ser originales y estar vinculadas a las temáticas de esta publicación. Deberán versar sobre libros que no tengan más de tres años de haber sido publicados. Estos trabajos no necesitan pasar por el proceso de arbitraje y podrán ser publicados de acuerdo a los tiempos y criterios que determine el Comité Editorial.

- Formato del texto: Procesador de textos Microsoft Word, fuente Times New Roman 12 pt., interlineado de 1.5. Alineación justificada. Tamaño Carta. Margen superior e inferior 2,5 cm., derecho e izquierdo 3 cm. Las notas a pie de página se presentarán en Times New Roman 10 pt., espacio y medio.

- Extensión: entre 1,000 y 2,500 palabras.

- Las contribuciones podrán asumir diferentes formatos. Podrán ser breves ensayos sobre:

.Información crítica de un libro recientemente publicado referente a educación, artes y/o humanidades.

.El estado de la cuestión en algún campo de investigación.

.Varios textos o aportaciones de interés que aborden un mismo tema.

- Las contribuciones deberán contar con la siguiente estructura como mínima:

.Breve introducción sobre la publicación en cuestión

.Referencia sobre el/la autor/a del libro (país de origen/ trayectoria en la investigación / líneas temáticas abordadas).

.Presentación del argumento central

.Justificación

.Observaciones críticas

.Conclusiones

- Pautas para la presentación de las contribuciones:

.Las reseñas no pueden abordar trabajos propios.

.La reseña debe citar las páginas del libro, sobre todo cuando se refiere a temas centrales.

.Junto con la reseña deberán enviarse los datos bibliográficos completos del libro o artículo reseñado.

.Al igual que en los artículos, se admitirán trabajos en español, inglés y portugués.

.Se incluirá en el documento, luego del título de la reseña propuesta, el nombre del autor/a que incluya cinco líneas de carácter biográfico: profesión, títulos académicos, filiación académica actual, líneas de investigación, publicaciones destacadas y dirección de correo electrónico a ser publicada.

#### CITAS Y REFERENCIAS:

- Los autores cuidarán que las citas incluidas en el texto coincidan con los datos aportados en la bibliografía.
- Las referencias bibliográficas deberán corresponder al sistema de publicación y estilo MLA.

#### GRÁFICOS Y ANEXOS:

- Se entiende que las y los autores poseen los derechos y/o el permiso para la reproducción de los elementos gráficos que se incluyan en el artículo; de no ser así, la responsabilidad recaerá en los autores. La revista se deslinda de cualquier tipo de responsabilidad en este sentido.
- Si en el artículo aparecen gráficas, tablas o cuadros, deberán enviarse en archivo aparte (en Excel o el software en el que hayan sido generadas), a fin de que puedan ser correctamente editados. Se deberá explicitar la fuente de los mismos al pie de cada uno de ellos. El autor deberá indicar el lugar preciso en el que desea que aparezcan esos elementos en la versión editada. Los cuadros y gráficos generados deberán estar numerados y con título.
- Las fotografías e ilustraciones deberán enviarse numeradas y con título y presentarse a una resolución de 300 pixeles por pulgada (ppp), en formato tiff o png. Si se trata de archivos jpg se solicita que sean en la calidad más alta.

#### PROCESO DE EVALUACIÓN:

- Todos los artículos serán sometidos a una valoración editorial preliminar por parte del Comité Editorial, que se reserva el derecho de determinar si los artículos se ajustan a las líneas de interés de la revista y cumplen con los requisitos indispensables de un artículo científico, así como con todos y cada uno de los lineamientos editoriales aquí establecidos.
- El proceso de evaluación empleado es el sistema de doble ciego. Las resoluciones del proceso de dictamen son:
  - .Aprobado para publicar sin cambios
  - .Aprobado con sugerencias
  - .Condicionado a cambios obligatorios sujeto a reenvío
  - .Rechazado

- En caso de que el artículo obtenga dos dictámenes positivos, el trabajo podrá ser publicado siempre y cuando su contenido sea compatible con los tiempos, líneas editoriales y temáticas que la revista dicte en su momento.

- Si los dictámenes resultaran condicionados a cambios obligatorios sujeto a reenvío, el autor deberá atender puntualmente las observaciones, adiciones, correcciones, ampliaciones y/o aclaraciones sugeridas por los árbitros. Los autores tendrán un máximo treinta días naturales como límite para hacer las correcciones. Una vez que el artículo sea corregido siguiendo las recomendaciones, será remitido a los dictaminadores y serán ellos quienes lo consideren finalmente publicable.

- Dos dictámenes negativos cancelarán la posibilidad de publicación del artículo propuesto, considerándolo rechazado.

- En caso de un dictamen positivo y uno negativo, el artículo será turnado a un tercer árbitro cuyo dictamen será definitivo e inapelable. El resultado del dictamen se dará a conocer al autor en un plazo máximo de diez días hábiles, a partir de la fecha de recepción del último dictamen, junto con los comentarios, sugerencias y observaciones de los árbitros.

- El contenido del dictamen es confidencial para uso interno de la revista y del autor.

- Ante un conflicto, queja o inconformidad por parte del autor sobre el resultado final del proceso de evaluación, será función del Comité de Editorial atender y resolver el caso.

- Todo colaborador deberá entregar firmada una "Declaración de originalidad del trabajo escrito", cuyo formato estará disponible en la plataforma de gestión editorial o se le hará llegar vía correo electrónico.

\*Los textos a postular (junto con los archivos sobre el autor y anexos) deberán enviarse a través de la plataforma OJS de la revista:

<https://vocero.uach.mx/index.php/qvadrata>.

Q  
D  
T  
O  
V  
A  
D  
R  
A  
T  
A