

Publicación semestral autorizada por la Comisión Editorial de la Universidad La Salle

PRESIDENTE DEL CONSEJO  
*Dr. Lucio Tazzer De Schrijver, fsc.*

RECTORA  
*Dra. María de Lourdes Lavaniegos González*

VICERRECTOR  
*L.C.E. Juan Carlos Gómez Ríos*

DIRECTORA DE LA REVISTA  
*Dra. Esther Fragoso Fernández*  
Universidad La Salle Pachuca

SECRETARIO GENERAL  
*Dr. Jesús Ignacio Panedas Galindo*  
Universidad La Salle Pachuca

CONSEJO EDITORIAL INTERNO  
*L.C.E. Diego José Martínez Gayón*  
Director de la Facultad de Ciencias Humanas  
de la Universidad La Salle Pachuca, México  
*L.C.E. Juan Carlos Gómez Ríos*  
Vicerrector de la Universidad La Salle Pachuca,  
México  
*Dr. Jesús Ignacio Panedas Galindo*  
Director de Posgrado de la Universidad La Salle  
Pachuca, México.  
*Dra. Edith Lima Báez*  
Catedrática de la Universidad La Salle Pachuca,  
México.

CONSEJO EDITORIAL EXTERNO  
*Dr. Miguel Monroy Fariás*  
Docente Investigador de la Universidad Nacional  
Autónoma de México, México.  
*Dra. Concepción Barrón Tirado*  
Docente Investigadora de la Universidad Nacional  
Autónoma de México, México.  
*Dr. Manuel Alberto Morales Damián*  
Coordinador de Investigación y Posgrado del Instituto de  
Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad  
Autónoma del Estado de Hidalgo, México.  
*Dra. Laura Elena Sotelo Santos*  
Investigadora del Centro de Estudios Mayas,  
Instituto de Investigaciones Filológicas  
de la Universidad Nacional Autónoma de México,  
México.  
*Dra. Claudia Teresa Gasca Moreno*  
Profesora Investigadora de la División  
de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de  
Estudios Sociales, Universidad de Guanajuato, México.

*Dr. Iván Darío Toro Jaramillo*  
Coordinador Proyecto de Investigación  
ASCOLFA Universidad de Medellín,  
Colombia.

*Dr. Alfonso Macedo Rodríguez*  
Docente Investigador de la Universidad  
Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México

EDITOR  
*Universidad La Salle Pachuca*

CORRESPONDENCIA Y SUSCRIPCIONES  
Revista *Xihmai*, Belisario Domínguez 202,  
Col. Centro. C.P. 42000.  
Pachuca, Hidalgo. México

CANJES  
Revista *Xihmai*, Universidad La Salle Pachuca,  
Campus La Concepción  
Av. San Juan Bautista de La Salle No. 1,  
San Juan Tilcuautla, San Agustín Tlaxiaca,  
Hgo. C.P. 42160.

Suscripción anual: México \$30.00  
Otros países: US 3.00  
[xihmai@lasallep.edu.mx](mailto:xihmai@lasallep.edu.mx)  
Tel. +52 (771) 7170213 ext. 1144;

UNIVERSIDAD LA SALLE DE PACHUCA,  
A.C., año 15, No. 30, julio-diciembre de 2020,  
es una publicación semestral editada por  
la Universidad La Salle de Pachuca A.C. Av.  
San Juan Bautista de La Salle No. 1, San Juan  
Tilcuautla, San Agustín Tlaxiaca, Hidalgo, C. P.  
42160. Tel. +52 (771) 7170213 ext. 1144,  
[xihmai@lasallep.edu.mx](mailto:xihmai@lasallep.edu.mx). Editor responsable:  
Esther Fragoso Fernández. Reservas de derechos  
al Uso Exclusivo: No. 04-2018-022818381700-  
102, ISSN: 1870-6703, ambos otorgados por el  
Instituto Nacional de Derechos de Autor. Impresa  
por Linearte, calle Doctor José María Bandera  
No. 301. Colonia Doctores, C. P. 42090,  
Pachuca de Soto, Hidalgo. México. Distribuidor  
Universidad La Salle de Pachuca A.C. Este  
número se terminó de imprimir el día 7 de  
diciembre de 2020 con un tiraje de 300  
ejemplares.



# CONTENIDO

## EDITORIAL

Jessica N. Enciso Arredondo .....	5-7
--------------------------------------	-----

## ARTÍCULOS

El ruido en la fotografía como causa de muerte Verónica Vázquez Valdés  The Noise of Photography as a Cause of Death .....	9-32
La imagen de la música en la historieta mexicana <i>Minuet</i> Sarahi Isuki Castelli Olvera  The Image of Music in the Mexican Comic <i>Minuet</i> .....	33-62
Voces muertas: memoria y oralidad después de la muerte Iván Deance  Dead Voices: Memory and Orality after Death .....	63-86
El imaginario sonoro de la muerte en el Cine Mexicano <i>Los insólitos peces gato</i> (2013) y <i>Roma</i> (2018) Mónica del Sagrario Medina Cuevas  The Sound Imaginary of Death in Mexican Cinema <i>The Unusual Fishes Cat</i> (2013) and <i>Rome</i> (2018) .....	87-144

La *Hybris del Mal* y los sonidos de la muerte: un acercamiento antropológico en torno a la creación sonora contemporánea de Zael Ortega Pérez.  
Anayuri Güemes Cruz

The *Hybris of Evil* and The Sounds of Death: An Anthropological Approach Around the Contemporary Sound Creation of Zael Ortega Pérez.  
..... 115-136

Los sonidos de la muerte: *Los Tigres del Norte, Café Tacuba & Alejandro Fernández*. Violencia de género, música pop y realismo capitalista en México.  
Luis Fernando Gutiérrez Domínguez

Sounds of Death: *Los Tigres del Norte, Café Tacuba & Alejandro Fernández*. Gendered Violence, Pop Music and Capitalist Realism in Mexico.  
..... 137-162

**NORMAS DE PUBLICACIÓN**  
..... 163-176

**RULES OF PUBLICATION**  
..... 177-190

## EDITORIAL

La muerte se considera la antítesis de la vida, pero va más allá de una acción inevitable de todo ser vivo, es una idea, es cultura, la muerte también se vive desde diferentes aspectos cotidianos y específicos, sobre todo en un país como México que tiene en sus raíces exquisitos rituales para halagar a la muerte y festejar a sus muertos. Pero la muerte no solo se actúa o se ve, también se escucha, sí, la muerte se escucha. Hablamos de la muerte, le cantamos a la muerte, podemos evocar en nuestra memoria voces de nuestros antepasados fallecidos y volver a escucharles vívidamente. Los sonidos de la muerte existen, nos rodean y son tan literales como figurativos, así, como la muerte misma.

¿Qué pasa cuando la tecnología nos ofrece un hallazgo que revoluciona nuestro habitual vivir y creemos que nada podrá superarle nunca? Eso creímos con la obtención de imágenes por la acción química de la luz sobre una superficie de polvo de plata. La fotografía (ahora análoga) se convirtió en la novedad y la manera de preservar recuerdos de nuestros seres amados a pesar de la muerte. Sin embargo, con la constante evolución de la misma tecnología surgió lo digital y con ello, cámaras mucho más sofisticadas que permitieron seguir guardando memorias, sin necesidad de procesos tan tardados y a veces peligrosos, a menor costo y con mayor calidad en la imagen. Fue entonces cuando la muerte llegó para la fotografía análoga y poco a poco se fue olvidando, llegando a ser, prácticamente una reliquia. Pero, no todo es perfecto con la fotografía digital, así como la fotografía análoga presentaba el molesto y característico *granulado*, la fotografía digital presenta *ruido* en la imagen, que tampoco es agradable. Ambas características son consideradas *errores* que restan valor a las fotografías que las presentan al grado de ser desechadas. Sin embargo, Verónica Vázquez Valdés no es tajante con este pensamiento y, a partir de experiencias personales y profesionales en torno a la fotografía, nos desvela una nueva perspectiva sobre el ruido y el granulado para que no se vuelvan causa de muerte de nuestros más preciados recuerdos.

¿Cómo representar música sin sonido? ¿Es acaso esto posible? Lo es. El talento es inmenso y en México el talento gráfico es tal que hoy en día podemos disfrutar de *Minuet* (2016), cómic que representa una imagen de la música y el músico urbano marcada por el Romanticismo (S. XVIII-XIX). Isuki Castelli Olvera propone como pocos, el análisis de una historieta mexicana que tiene como eje rector la figura romántica del músico, quién, a través de su ejecución, tiene la capacidad de evocar a los muertos, proceso que le permite catarsis y la

aceptación de su duelo. Con ello, podemos afirmar que la muerte no solo recae en el fallecido, sino que se padece desde la pérdida de aquella persona por la que nos gustaría bajar al inframundo y traer de vuelta a la vida, sí, como Orfeo intentó hacerlo con Eurídice. La música, incluso su representación gráfica como en *Minuet*, es la llave, el antídoto, la piedra filosofal que es dotada de una mística capaz de desafiar a la muerte misma.

Dicen por ahí que el olvido es la muerte, y ciertamente podemos traer de nuevo a la vida hazañas de grandes héroes y villanos de la historia, famosos y artistas de México y el mundo, como Miguel Hidalgo, Adolfo Hitler, Frida Kahlo o Édith Piaf, por mencionar a algunos. Pero, qué pasa con el ciudadano común, el ciudadano de a pie que unos pocos recordarán pero que pasado el tiempo caerá por completo en el olvido, una especie de *metamuerte*. Iván Deance, se percató de esta lamentable situación con su propia familia y comenzó a conservar la memoria de su gente a través de la oralidad, pues se dio cuenta que, a través de la fotografía podemos conservar la imagen, pero a través de la voz podemos evocar momentos que calan hasta los huesos, literalmente, a través de ondas sonoras de quienes ya se han marchado. De esta manera, resalta la importancia de la tradición oral, no solo por la melancolía, sino por el reconocimiento y reconstrucción de una época, un contexto, nuestra historia.

En la misma línea del análisis de los sonidos de la muerte, Mónica Medina se cuestiona, ¿cómo se crea el imaginario sonoro sobre la pérdida de un ser querido en el producto cinematográfico? y para ello, se sumerge en el análisis de la banda sonora en algunas secuencias de dos películas mexicanas del cine contemporáneo, *Los insólitos peces gato* (Claudia Sainte-Luce, 2013) y *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018). A partir de lo propuesto por Michel Chion en *La Audiovisión* (1993), se descubre el significado fílmico sobre las secuencias elegidas para acercarse al imaginario sonoro que se construye sobre la ausencia de un personaje en el relato. Y, es así, como seguimos evocando a la muerte, a través de la imagen, del sonido, de lo gráfico, del silencio y del conjunto de todos estos a la vez, en representación de la ausencia.

Generalmente, cuando pensamos en muerte, suele sobresalir el dolor, la angustia y la melancolía. Pero, hemos reflexionado en que la muerte también se escucha. ¿Cómo se escucha ese dolor, esa angustia y esa melancolía? La muerte detona, explota, estalla, revienta, sobre todo en un *Narcoestado* como lo es México en el que la violencia es la normalidad y la norma que rige a la temerosa sociedad. En una cotidianidad entre drogas, sicarios, trata de personas y muerte, Zael Ortega Pérez encontró la manera de hacer arte a través de la

creación sonora y es, Anayuri Güemes quien se da a la tarea de analizar, a partir de la etnografía sonora, *La Hybris del Mal* una composición de más de treinta minutos que define la realidad del país y que por ello, aporta a la documentación contextual de las diversas manifestaciones culturales para la antropología.

Cerrando con este diverso e importante análisis de los sonidos de la muerte en la cultura mexicana, no podíamos dejar de lado la cultura popular y la influencia que ejerce en el comportamiento de las sociedades, sobre todo cuando se inserta de una manera sutil, casi imperceptible, pero con efectos tan graves como la muerte misma. En este sentido, Luis Fernando Gutiérrez Domínguez, también a partir de la antropología y el análisis sonoro, reflexiona respecto a los contenidos conceptuales de género de tres producciones musicales mexicanas, en las que se manifiestan formas de representación de género y violencia en contra de las mujeres. Narrativas que intentan justificarse en el denominado *capitalismo real*, sistema que sitúa la violencia como forma concreta y de mediación colectiva que, además, cosifica a la mujer como objeto propicio para esta práctica sociopolítica.

Después de leer a nuestros preciados colegas, usted ya no podrá ver la muerte de la misma manera y justo esa es la invitación, que ya no solo vea, piense, sienta o padezca a la muerte, sino que la escuche y no solo con el oído, sino que la perciba desde todos los sentidos para resignificar, desde las ciencias sociales, la realidad más tangible que nos aguarda al final del camino.

Jessica N. Enciso Arredondo<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Jefa de Publicaciones de la Universidad La Salle Pachuca. [jnenciso@lasallep.edu.mx](mailto:jnenciso@lasallep.edu.mx)



EL RUIDO EN LA FOTOGRAFÍA COMO CAUSA DE MUERTE

THE NOISE OF PHOTOGRAPHY AS A CAUSE OF DEATH

Verónica Vázquez Valdés

**Nota sobre la autora:**

Académica de la BUAP (PTC-FCCom). Doctora en Historia y Etnohistoria (ENAH) Maestra y Licenciada en Comunicación (UNAM). Cuenta con Especialidad en Fotografía y Diplomado Antropología Visual.  
<https://orcid.org/0000-0001-5466-4679>

Esta investigación fue financiada con recursos de la autora. La autora no tiene ningún conflicto de interés al haber hecho esta investigación.

Remita cualquier duda sobre este artículo al siguiente correo electrónico:  
[veronica@deance.org.mx](mailto:veronica@deance.org.mx)

Recibido:1/07/2020

Corregido: 10/08/2020

Aceptado:1/09/2020



Copyright (c) 2020 Verónica Vázquez Valdés. Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](#).



EL RUIDO EN LA FOTOGRAFÍA COMO CAUSA DE MUERTE

THE NOISE OF PHOTOGRAPHY AS A CAUSE OF DEATH

**Resumen**

Este artículo trata sobre la comparación del granulado en la fotografía analógica y el ruido en la fotografía digital. A partir del modelo de análisis tetradimensional desde la semiótica de la imagen, se retoma la dimensión de la sintaxis con la finalidad de describir algunas fotografías para comprender el papel del granulado y el ruido para la fotografía contemporánea. Finalmente, se reflexiona sobre el cambio en la percepción del granulado y el ruido en la fotografía.

**Palabras clave:** granulado, ruido fotográfico, muerte, fotografía analógica, fotografía digital.

**Abstract**

This article is about comparing graininess in analog photography and noise in digital photography. Starting from the four-dimensional analysis model from the semiotics of the image, the dimension of syntax is retaken in order to describe some photographs to understand the role of grain and noise for contemporary photography. Finally, it reflects on the change in the perception of grain and noise in photography.

**Keywords:** grain, photographic noise, death, analog photography, digital photography.

**Otro rollo: historia introductoria**

Hace más de 20 años la fotografía con cámara analógica era vista como un medio de comunicación en las universidades y medios periodísticos para registrar parte de la realidad social, política y cultural de cada país. Las diapositivas y negativos eran los formatos más fidedignos de la captura de los colores de las acciones, personas, cosas, animales y lugares.

La enseñanza de la fotografía analógica en talleres hoy en día con niños y jóvenes ha sido un gran reto porque, con las nuevas tecnologías, la inmediatez

es un elemento que no se puede comparar con lo analógico. Se necesita paciencia para esperar el tiempo necesario de revelado y poder ver las tomas fotográficas analógicas a diferencia de la fotografía digital, los niños y jóvenes están muy acostumbrados a ver una fotografía inmediatamente, igual que todas las personas de estas nuevas generaciones. Ahora, por ejemplo, existen aplicaciones que permiten «revelar» al instante los negativos, en la pantalla del teléfono celular.

Los primeros talleres con niños y jóvenes que se retomaron para este trabajo fueron en el año 2018. Los rollos utilizados fueron de negativo a color, ISO 400 con 36 exposiciones, esos rollos estaban caducos desde el año 2009. Se decidió darles esos rollos para que practicarán y tomarán las primeras fotografías en un mercado tradicional de San Andrés Cholula, Puebla, México. Esos rollos pertenecían a un antropólogo estadounidense, Ralph Harland Cake<sup>1</sup>, quien donó a los talleres, sus materiales etnográficos y entre esos materiales había rollos sin usar. Se esperó con mucha paciencia a que se terminaran los rollos para revelarlos y posteriormente observarlos en la aplicación del celular. Se pensaba que, al ser rollos caducos, las fotografías saldrían con colores distintos a los que tendrían los rollos nuevos, o saldrían con manchas, quizá con colores más saturados en algunos fotogramas ya que la película pierde sensibilidad a la luz con su caducidad. La sorpresa fue ver esas fotografías con un granulado visible, el cual no dejaba ver la nitidez de los elementos retratados, por lo que no eran agradables y, francamente, existió cierta desilusión por parte de quienes impartimos el taller. Lo sorprendente fue que, a Pablo Iván, un estudiante de 13 años, le fascinaron estas «malas» fotografías, y por ello, en este trabajo se retoman las fotos de este estudiante para explicar, en el primer apartado, los diversos elementos sobre el granulado en la fotografía analógica y, posteriormente, abordar el fenómeno del ruido en la fotografía digital, comprendiendo las diferencias entre fenómenos que por muchas y muchos autores, son considerados similares.

---

<sup>1</sup> Ralph Harlan Cake Jr. se matriculó en un programa de doctorado en la Universidad de Tulane en el campo emergente de la antropología visual. En 1968, condujo su VW Beetle más de 2,000 millas desde Portland a Cholula, México, y comenzó a aplicar sus considerables talentos y sensibilidades para enseñar antropología en la Universidad de las Américas en Cholula y documentar las culturas mesoamericanas en todo el estado de Puebla. [...] Aplicando técnicas de antropología visual, Ralph acumuló un considerable depósito de datos de fotografías que documentan la diversidad de las culturas indígenas en el estado de Puebla (Legacy, 2016, s.p.).

## **La magia del triángulo: el triángulo de la imagen y los parámetros básicos de la fotografía**

En 1999 se estudiaba fotografía como un medio de comunicación en la licenciatura en Ciencias de la Comunicación en diversas universidades a lo largo de nuestro país, y de manera particular se toma el caso de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

En ese tiempo, hubo un memorable paro estudiantil por la modificación del Reglamento General de Pagos. Durante el año que duró el movimiento, varios estudiantes de esta licenciatura se dedicaron a especializarse de manera complementaria en muchas áreas, y entre muchas posibilidades se encontraba la opción de la carrera de fotografía tanto en el Colegio Americano de Fotografía Ansel Adams como en la Escuela Activa de Fotografía.

Adquirir una cámara siendo estudiante con recursos limitados era un verdadero reto, sin embargo, una gran elección por la que ameritaba el esfuerzo y el ahorro era la Nikon FM10, cámara réflex de película de 35mm con enfoque manual, que incluía un lente zoom<sup>2</sup> *Zoom Nikkor 35-70 mm* con una apertura de diafragma<sup>3</sup> de f 3.5 - 4.8. Insistiré en que era un gran esfuerzo adquirirla, pero con gran valía por la calidad del ejercicio fotográfico. Para la mejor calidad en el trabajo fotográfico, se acostumbraba a usar películas de transparencias a color con 36 exposiciones y con una sensibilidad ISO<sup>4</sup> de 400.

Atendiendo a las diferentes generaciones que pueden observar el presente texto, se refiere por película al “material fotográfico consistente en una base transparente y delgada de plástico recubierta de una emulsión sensible” (Langford, 1980, p. 219), enrollada en un eje de plástico el cual a su vez se encuentra dentro de una caja cilíndrica llamada chasis o magazine. Por practicidad se comenzó a llamar a en nuestro país a esta unidad, simplemente

---

<sup>2</sup> Lente cuya distancia focal puede ajustarse en una amplia variedad de distancias, lo cual permite al fotógrafo tener efectos para los cuales necesitaría lentes de diversas distancias focales. (Kodak, 2005, p. 83)

<sup>3</sup> La apertura del objetivo. La apertura en un objetivo de una cámara a través de la cual pasa la luz para exponer la película. El tamaño de la apertura es fijo o ajustable (Kodak, 2005, p. 76).

<sup>4</sup> Son las siglas que significan International Standar Organization, las cuales representan la sensibilidad de una película. Es un sistema de medición aritmético donde la sensibilidad de la película se dobla cuando se duplica la cifra que expresa: una película de 125 ISO es la mitad de sensible que una de 250 (Kodak, 2005, p. 36).

como “rollo”. Algunos rollos de película de 35 mm pueden ser de negativo blanco y negro, negativo en color y positivo/diapositiva a color, además suelen presentarse comercialmente con la cantidad de 12, 24 o 36 exposiciones.

Para comprender con más claridad la fotografía analógica es necesario explicar los siguientes elementos técnicos del triángulo de exposición.



Imagen 1. Xataka Foto. Triángulo de exposición.  
<https://images.app.goo.gl/bPMCCHbvGnv2d6NWA>

En el triángulo de la exposición se observan los tres elementos básicos para obtener una imagen fotográfica:

- A) *La apertura del diafragma*, es el “mecanismo de precisión que permite regular la intensidad del haz de luz que atraviesa el objetivo de la película [...] y se localiza dentro del objetivo o lente” (Kodak, 2005) el cual, dependiendo del tipo de objetivo que tengamos, podrá tener una diversidad de aperturas<sup>5</sup> (1.4, 2, 2.8, 4, 5.6, 8, 11, 16, 22, en algunos modelos de cámaras cuentan con posiciones de paso intermedio: 3.5, 4.5, 6.3, 9.2, 12, etcétera). El tamaño de la abertura es generalmente

<sup>5</sup> Un solo lente de 50mm es muy luminoso ya que tiene aperturas de f1.2 hasta f32, en comparación con un lente que tiene tres objetivos incorporados 35mm, 50mm y 75mm, con aperturas de f3.5 hasta f16. Este último lente, era el que tenía mi cámara fotográfica Nikon FM10.

calibrado en números  $-f^6/$  – entre más grande el número, más pequeño la abertura del objetivo (Kodak, 2005, p. 76).

La función del diafragma es limitar y variar la intensidad de la luz que entra por el objetivo directamente a la película al abrirse el obturador. El fotógrafo decide qué cantidad de luz permitirá entrar al objetivo con base en lo que quiera registrar con la cámara, es decir, si quiere profundidad de campo<sup>7</sup> tendrá que utilizar un f11, f16, f22 por el contrario si requiere poca profundidad de campo utilizará un f1.2 o f1.4.

- B) La *velocidad de obturación* se obtiene mediante el obturador<sup>8</sup> que es el mecanismo de precisión que selecciona el tiempo del paso de luz a través del objetivo en una medición de fracciones de segundo (1, 1/2, 1/4, 1/8, 1/15, 1/30, 1/60, 1/125, 1/250, 1/500, 1/1000), es decir, la parte de la cámara “que abre y cierra el paso de luz hacia la película. Al estar cerrado, la película permanece en oscuridad total y cuando se abre se produce la exposición de la película a la luz” (Kodak, 2005).<sup>9</sup> El fotógrafo decide qué tiempo dejará que la luz pase a través del objetivo para llegar a la película, con base en lo que quiera registrar con la cámara, es decir, si quiere congelar el movimiento de un objeto o persona tendrá que usar velocidades altas como 1/500 y 1/1000, por lo contrario si quiere que el objeto o persona salga borrado usará velocidades bajas 1/30, 1/15, 1/8.
- C) El *ISO*, son las siglas que significan International Standar Organization, las cuales representan la sensibilidad de una película. Es un sistema de medición aritmético donde la sensibilidad de la película se dobla cuando se duplica la cifra que expresa: una película de 125 ISO es la mitad de sensible que una de 250 (Kodak, 2005, p. 36). El fotógrafo tendrá que elegir el número de ISO dependiendo de las condiciones de iluminación y los temas que va a registrar. Según, Langford (1980, p. 38) cuanto más sensible o “rápida” sea una película menos exposición

---

<sup>6</sup> El número  $f$  es la expresión de la abertura relativa y es equivalente a la relación entre el tamaño de la abertura real y la distancia focal del objetivo (Kodak, 2005, p. 17).

<sup>7</sup> Es la zona de nitidez aceptable que se prolonga por delante y por detrás del punto exacto donde se enfocó el objeto o sujeto (Kodak, 2005, p. 18).

<sup>8</sup> Elemento de la cámara constituido por laminillas, una cortinilla, una placa o cualquier otra cubierta móvil, que regula el tiempo durante la cual la luz llega a la película (Kodak, 2005, p. 85).

<sup>9</sup> El tiempo puede ser desde una apertura manual de varios segundos o minutos, función a la cual llamamos bulbo y puede llegar en rapidez hasta 1/2000 de segundo.

requiere, aunque la imagen tendrá más grano. Debido a que el aumento de sensibilidad se consigue con granos de plata más grandes, claramente visibles en las ampliadoras. Las películas de ISO 100, 50 o 25 son lentas o poco sensibles y dan un grano muy fino. “Adecuadas para ampliaciones de calidad, sin grano y con mucho detalle, aunque su lentitud exige por lo regular muy buena luz. También es útil una película lenta cuando se quieren dar exposiciones largas para emborronar los objetos móviles” (Langford, 1980, p. 38). Sin embargo, las películas a partir de ISO 400 son muy rápidas, “empiezan a tener grano visible, pero son suficientemente sensibles como para resultar de utilidad en gran cantidad de situaciones, en exteriores y en interiores (Langford, 1980, p. 38).

Estos tres elementos del triángulo de exposición son muy importantes para lograr un equilibrio y una exposición correcta con la finalidad de obtener excelentes fotografías. Dependiendo de lo que se vaya a fotografiar se ajustará uno de los lados del triángulo, pero se tendrá que compensar ajustando uno o los dos otros lados, para mantener siempre un equilibrio, de ahí que el triángulo sea, por excelencia, la figura indeformable y en el caso de la fotografía, representa el artífice que hace la magia.

### **La molestia de un grano: el granulado analógico como ruido en la fotografía analógica**

Para comenzar a comprender el fenómeno del ruido en la fotografía, es necesario partir de los referentes de análisis visual aplicados en este texto.

Existen varios enfoques para observar, leer e interpretar imágenes fotográficas. Según Lizama (2012) menciona al respecto que “en el caso de la imagen fotográfica, ya sea en su naturaleza analógica o digital, se está en un primer momento ante un problema que inicia con un abordaje metodológico de corte semiótico, mismo que después derivará en otros de naturaleza narrativa y discursiva” (p. 185).

Una fotografía puede ser estudiada como un texto visual, para ello Morris (1985) considera tres dimensiones: sintaxis, semántica y pragmática. Sin embargo, es en la dimensión de la sintaxis en donde se ve el plano propiamente expresivo, porque la sintaxis es el estudio de las relaciones sintácticas de los

signos entre sí, haciendo abstracción de las relaciones de los signos con los objetos o con los intérpretes.

Según Morris (1985) “la sintaxis habla de las reglas de formación y transformación, pero las reglas son modos posibles de conducta e implican la noción de intérprete” (p. 101). En otras palabras, la sintaxis está relacionada con la percepción de la imagen, en donde se puede describir los elementos básicos de la imagen como: el eje de la imagen, los puntos áureos, el color, tipo de planos, tipo de angulación y las condiciones de luz, pero a su vez la sintaxis también considera las características técnicas de la imagen como: el tipo de cámara fotográfica, tipo de lente, tipo de película, exposición, fecha de producción fotográfica y el número de fotos. En este texto se toma en cuenta a la *sintaxis*, como parte de unas de las cuatro dimensiones (autor/fotógrafo; sintaxis; semántica y pragmática) del Modelo Tetradimensional para el análisis de imágenes fotográficas (Vázquez, 2015, p. 71; 2017, p. 343), para entender el granulado analógico y el ruido digital.

Retomando el título de este apartado, es importante precisar que el grano en la fotografía analógica es, “aquella apariencia arenosa o granular de un negativo, impresión o diapositiva, resultado de la distribución no uniforme de los cristales de haluro de plata” (Kodak, 1985, p. 81). Para Langford (1980) son “aquellas partículas de plata metálica, frecuentemente agrupadas, originadas a partir de los haluros expuestos y revelados” (p. 217). Para Colorado (2015), el grano es una característica formal exclusiva del medio fotográfico debido a la conformación morfológica y organización de los haluros de plata en suspensión en la película (párr. 3).

Ese grano a veces no nos deja ver claramente los rostros, objetos, cosas, animales, edificios, paisajes, etcétera, aquello que vemos granulado y que no nos permite observar con claridad la imagen fotográfica como en la siguiente imagen.



Imagen 2. Fotógrafo: Pablo Iván Deance Vázquez. Año: 2019. Título: Un día de mercado.  
Lugar: San Andrés Cholula, Puebla.

Con base en la dimensión de la sintaxis mencionada anteriormente, se describe las siguientes características técnicas de la imagen 2:

- a) *Tipo de cámara fotográfica*: cámara analógica réflex, marca Minolta SRT 201 de 35mm.
- b) *Tipo de lente*: 50 mm con apertura de f1.7 a f16. Enfoque manual.
- c) *Exposición*: velocidad de obturación 1/500 de s. y f/4.
- d) *Tipo de película*, negativa a color de 35 mm, Kodak color; ISO 400, de 36 exposiciones, con fecha de caducidad en 2009.
- e) Fecha de producción fotográfica: marzo de 2019.

Con respecto a los elementos básicos de la imagen 2 se pueden mencionar:

- a) Eje: eje horizontal.
- b) Planos: plano medio.
- c) Puntos áureos: líneas de intersección entre la mujer y las verduras.
- d) Color: los colores más destacados de esta fotografía fueron: blanco, amarillo, rojo y gris.
- e) Angulación: angulación normal.

f) Condición de luz: luz natural.

Con las características técnicas y los elementos básicos de la imagen se puede identificar el grano o granulado de una fotografía. En la imagen 2 vemos que se utilizó una película con ISO 400, como se ha mencionado anteriormente es una película muy rápida, y a partir de dicho ISO empiezan a tener grano visible. Debido a que el grano se acentúa en las películas de mayor sensibilidad, en los negativos con alta densidad y en las ampliaciones grandes.

Además, es necesario mencionar que las películas de ISO 400 en adelante comienzan a presentar el grano visible, pero son muy útiles para fotografiar en lugares exteriores e interiores por su gran sensibilidad.

Algunas fotografías con grano visible en la imagen, las pudimos haber visto en algunos de nuestros álbumes familiares; aquellas fotografías que por lo regular se hicieron en interiores o de noche y son las que mayormente tienen este tipo de presencia de granulado.

Pero ¿qué es lo que ocasiona este grano en la fotografía analógica?

Vamos a revisar específicamente el ejemplo de nuestra fotografía anterior (Imagen 2).

Los elementos por considerar son:

- a) *El tipo de película.* Se utilizó una película de negativo de 35 mm, a color y caduco, con ISO 400 que, al revelarla, el grano afloraba visualmente, fenómeno al que llamamos “reventar el grano” y sucede cuando la imagen no se ve con claridad y nitidez debido a la presencia de dicho granulado.
- b) *La luz.* Se realizó la toma fotográfica con escasa luz natural, debido a que la lona no dejaba pasar la luz del sol, la cual cubría a la persona fotografiada en un mercado. En las partes más oscuras de la fotografía, se observan los granos de la película. La fotografía fue tomada con un f4 y 1/500, debido a la luz escasa que se tenía se tuvo que considerar un f4 para que saliera un poco de profundidad, es decir, que saliera en el primer plano a la mujer y en el segundo plano la parte de atrás donde se encontraba vendiendo en el puesto de verduras. Se tuvo que compensar el tiempo de exposición con un 1/1000 para que la mujer saliera congelada y no barrida o movida.

En la Imagen 2 se observa el grano o granulado debido a la luz no adecuada y a la sensibilidad de la película. En fin, cada uno de los elementos enlistados anteriormente son los que ocasionan el grano visible y la falta de nitidez en la imagen.

También existen “otros ingredientes responsables del grano fotográfico son el tipo de película, el modo de revelar y el tamaño de la ampliación” (Colorado, 2015, párr. 5).

Pero, ¿qué pasa con la Imagen 3? Es una imagen que también tiene granulado.



Imagen 3. Fotógrafo: Pablo Deance Vázquez. Año: 2019. Título: Un día en el mercado. Lugar: San Andrés Cholula, Puebla.

Esta fotografía es parte de la secuencia fotográfica de la misma película de negativo a color de la Imagen 2. Por ende, tiene las mismas características técnicas, a excepción de la exposición fotográfica, la cual fue tomada con un f2.8 y 1/500. Respecto a los elementos básicos de la Imagen 3 se pueden mencionar: a) el *Eje*, en vertical; b) *tipo de plano*, entero; c) *Puntos áureos*, líneas de intersección entre las peras, manzanas y moras; d) *Color*: los colores más destacados de esta fotografía fueron: rojo, negro, verde y café; e) *Angulación*: normal; y f) *Condición de luz*: luz natural.

Se observa en esta imagen una mejor iluminación en las frutas, lo cual se obtuvo como resultado una fotografía de bodegón de frutas con una buena nitidez de éstas, y el granulado visible que tiene esta fotografía da un efecto de filtro para representar la textura de la imagen.

Finalmente, con el análisis de estas dos fotografías, describimos las características técnicas y los elementos básicos de la imagen para observar y entender el granulado visible en la fotografía analógica, en la Imagen 2 el grano visible no nos permitió ver con nitidez todos los elementos que están en la imagen, sin embargo, en la Imagen 3 el grano visible nos da una apariencia de textura en los elementos que aparecen en esa fotografía, particularmente las frutas. Entonces, este tipo de granulado visible lo obtendremos a partir de una película de negativo de ISO 400 y la luz puede ser escasa o mucha para obtener alguna de las dos fotografías mencionadas.

Durante el tiempo en que la fotografía analógica era la única tecnología fotográfica usada comercialmente, el grano o granulado era causa de desecho por parte de las agencias comerciales, grupos noticiosos y medios de comunicación en general, pues dichos trabajos requerían la mayor nitidez y buscaban la “reproducción fidedigna” de la realidad, por lo que, aquellas imágenes que por la exposición o el proceso químico de revelado presentaban ese “molesto granulado”, estaban condenadas a ser desechadas y morían al no ser vistas, usadas o compartidas nunca más.

### **La molestia del ruido: el *pixelado* en la fotografía como ruido en la fotografía digital**

Si bien existen diversos parámetros de la fotografía analógica en la fotografía digital, el caso del granulado mencionado en el apartado anterior no se produce de la misma forma en la fotografía digital, por el simple hecho de que el grano

se obtiene de un negativo, impresión o diapositiva, derivado de un fenómeno químico y que, por su naturaleza, no se puede replicar en la fotografía digital al no utilizar un rollo de película.

Respecto a lo anterior, en la fotografía digital se puede ubicar la dimensión de ruido. ¿Qué es el ruido? En diferentes diccionarios y enciclopedias podemos encontrar definiciones que aluden al ruido como aquel “sonido inarticulado, por lo general desagradable”<sup>10</sup>, se puede decir que es un sonido no deseado, desagradable y molesto para el oído. De ahí, que en la fotografía digital retome este término para describir al ruido como ese efecto antiestético e indeseable en la imagen digital y molesto para la vista. En el siguiente esquema sobre el triángulo de exposición se observa un elemento que no existe en la fotografía analógica, pero si en la fotografía digital, el ruido.



Imagen 4. DZoom. Triángulo de exposición. <https://images.app.goo.gl/2KSbgh8iCYxWPRZJ9>

<sup>10</sup> Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2019). «ruido». Diccionario de la lengua española. Recuperado el 20 de junio de 2020, de <https://dle.rae.es/ruido?m=form>.

Estrada (2005) nos menciona que las fotografías digitales:

Están formadas, a diferencia de las fotografías tradicionales, por series de números que al momento de ser leídas por la computadora permiten recrear la imagen original por medio de los puntos. Estos puntos que conforman las imágenes digitales se llaman píxeles [...] y se refieren a las unidades mínimas de una imagen digital (p. 5).

Cuando se habla de imágenes digitales se habla de información digital que nos permite crearla, manipularla y almacenarla en una computadora o cámara digital.

Estrada (2005) argumenta que:

Cuando hay luz, diríamos que tenemos el valor 1 y cuando no la hay, el valor 0, con esa asociación del fenómeno podríamos formar la imagen digital más sencilla de un bit, obteniendo un mosaico de blancos y negros a manera de una imagen de fotocopia [...] Para poder digitalizar (codificar la información en ceros y unos) requerimos de un código conocido, o sea, de un proceso de almacenamiento que puede ser a través del magnetismo, positivo y negativo, o por conducto de la luz (hay o no hay), que son los medios que se utilizan para almacenar la información digital, así como de los programas que usan las computadoras para codificar-decodificar esta información (p. 8).

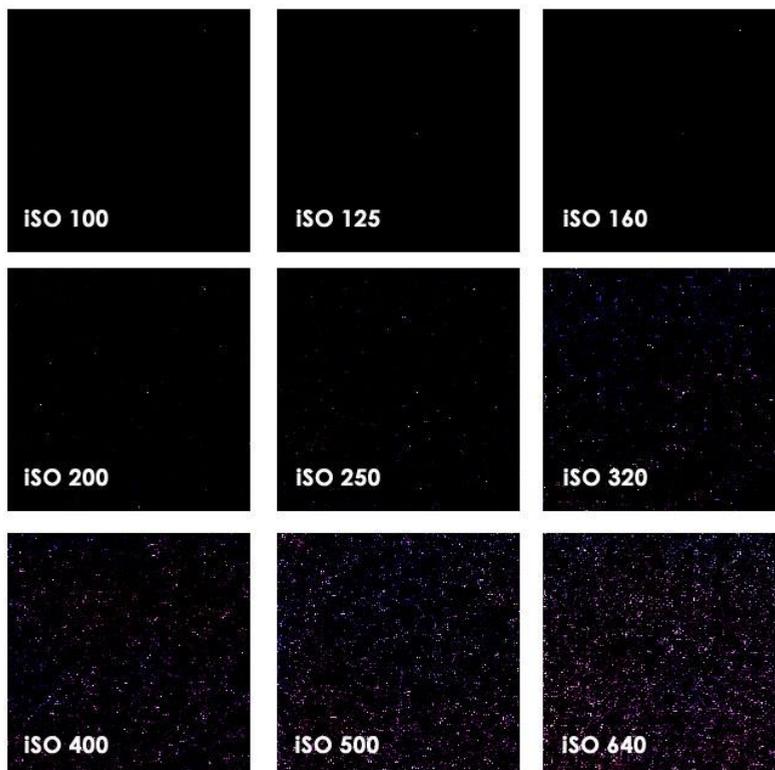
¿Qué es el ruido en las imágenes digitales? Es la alteración arbitraria de brillo y color en una imagen. Esta variación aleatoria genera la visibilidad de los píxeles, los cuales no corresponden con la luminancia y tonalidad real de la fotografía. Este ruido es muy evidente cuando las estamos visualizando al 100% y sobre todo en las zonas de sombras de nuestros RAW. Esto se puede observar en la Imagen 5 tomada con un ISO 51200.



Imagen 5. ProcessingRaw. Recorte al 100% de una imagen tomada a ISO 51200, <https://processingraw.com/reduccion-de-ruido-en-lightroom/>

En la Imagen 5 se percibe evidentemente el ruido, como aquello grumoso o granulado, ese efecto no deseado en la fotografía digital. Ese ruido nos desvía la atención de los libros debido a la falta de nitidez y calidad de la imagen, es por ello que se observa poca claridad en los números y títulos de cada libro. Como observador de la imagen fotográfica se percibe primero el efecto de ruido en las partes oscuras entre cada libro y lo grumoso de toda la fotografía, en vez de cada uno de los tomos de libros como principal enfoque de la fotografía. Ese ruido es causa de muerte de la imagen; es decir, hemos perdido la imagen por no tener una nitidez de ella.

Ese ruido aparece cuando realizamos una fotografía a partir de un ISO 400 como se observa en la siguiente imagen.



test realizado con apertura f 5.6 y 5 segundos de exposicion, Nikon D2x

Imagen 6. Ruido digital versus valor ISO.

<https://fototrekking.com/wp-content/uploads/2015/04/ruido-digital-versus-valor-ISO.jpg>

Según González, los principales factores para que una cámara fotográfica réflex produzca más o menos ruido son el tamaño y la calidad del sensor, así mismo (González, 2014, posición 29- 47) nos menciona al respecto:

Los sensores de mayor tamaño tienen espacio para que las células fotosensibles (los famosos píxeles de los megapíxeles) sean de un tamaño mayor, capten mejor la luz y necesiten una menor ampliación de su señal [...] Con respecto a la calidad, [...] un sensor actual siempre tendrá más calidad que uno de igual tamaño de hace unos años por lo que podemos afirmar sin miedo que la calidad de un sensor depende entre

otros factores del tamaño de sus células fotosensibles y de lo nueva que sea su tecnología.

Se puede decir, entonces, que el ruido en la fotografía digital surge por dos componentes: 1) la falta de información capturada (la luz) para llegar al sensor y 2) la amplificación de la señal, es decir, el aumento de la sensibilidad ISO como se ve en la Imagen 5. Esto solo sucede cuando al realizar una toma fotográfica no contamos con suficiente luz, y el sensor no es capaz de capturar esa escasez de luz, así que hay varias opciones para obtener una fotografía: a) Iluminar la escena con luz artificial, ya sea el flash, lámparas, bombillas, etcétera; b) abrir el diafragma al máximo con aperturas de f1.8 , f1.4 o f1.2; 3) elevar la sensibilidad ISO, esta puede ser la única solución cuando no se tiene un lente con las aperturas del diafragma ya mencionadas, ni queremos iluminar lo que vamos a fotografiar dependiendo del género fotográfico que se trabaje, pero al elevar la sensibilidad del ISO aumentará todo el ruido que haya creado la falta de información capturada. A veces es mejor tener una fotografía con mucho ruido que no tenerla, si ese momento es muy apreciado e importante para nosotros.

González (2014, posición 82) enfatiza respecto al ruido que:

Es algo negativo y que, si pudiéramos evitarlo siempre, la fotografía sería mejor, hay que entender en primer lugar que no siempre es posible pero que, en muchas ocasiones podremos reducirlo y en otras muchas no nos resultará tan grave como pensamos.

¿Cuáles son esos elementos que nos permiten reducir o no tener ruido en nuestras fotografías?

- 1) Guardar tus fotografías en RAW en vez de JPG, para después utilizar otras técnicas para la reducción del ruido.
- 2) Disparar en ráfaga, ya que esta función te permite analizar todas las fotos de una ráfaga, en donde podrás ver las zonas que varían porque tienen ruido y las partes que no cambian porque son lo importante.
- 3) “Derechar<sup>11</sup>” el histograma, o mejor dicho sobreexponer las fotografías. “Se llama derechar el histograma a forzar a la cámara a crear un histograma más abultado por la derecha. Es decir, a tener más zonas claras” (González, 2014, posición 173).

---

<sup>11</sup> Se trata de un término muy específico (de hecho, la palabra no existe) utilizado sólo en fotografía y sólo para este asunto y que es perfectamente reemplazable por sobreexponer (González, 2014, posición 173)

- 4) Reducir o reescalar la imagen, para ello se debe tomar una fotografía con el mayor número de píxeles que hoy en día nos ofrecen las cámaras fotográficas.

Los puntos mencionados nos ayudan a reducir el ruido, pero también va a depender de la calidad del sensor, de las condiciones de iluminación y de nuestra pericia a la hora de “derechar” el histograma, para tener buenos resultados. Aunque, hoy en día ya existen softwares para reducir el ruido como: NoiseNinja; Topaz DeNoise; y Neat Image.

Un ejemplo de esos tipos de software se observa en la siguiente imagen:



Imagen 7. Ojeda. (2017). Fotografía para principiantes. [https://lh3.googleusercontent.com/-HYOtY7WkooE/WjqVKSEM\\_vI/AAAAAAAAA17A/7EtW7B\\_dYG4r6yg62qoAJ0qCuuE7FaprwCHMYCw/s1600/image%255B12%255D](https://lh3.googleusercontent.com/-HYOtY7WkooE/WjqVKSEM_vI/AAAAAAAAA17A/7EtW7B_dYG4r6yg62qoAJ0qCuuE7FaprwCHMYCw/s1600/image%255B12%255D)

Este tipo de proceso entraría en la parte posfotografía como Fontcuberta (2001) lo ha considerado a la hora de retocar, transformar o agregar elementos compositivos nuevos a una fotografía tradicional, actuando como un segundo obturador de significación para el espectador.

En este sentido, Lizama (2012) enfatiza que “no existe la pronosticada *muerte o destrucción de la fotografía tradicional*, pues la posfotografía pertenece a una familia ontológica distinta de la imagen y su función no es aniquilar, sino traer consigo y sumar, otras dimensiones y figuras de representación” (pp. 193-194).

Así mismo, Foncuberta (2001) añade que:

Estamos siendo espectadores privilegiados de una nueva pérdida del aura de la obra de arte digital, como consecuencia de la introducción de las tecnologías de la información y la comunicación en el ámbito de la producción cultural contemporánea. Ciertamente, hemos dejado atrás el modelo de producción cultural que engendró la modernidad. El nuestro es un nuevo modelo estructurado a partir de unas nuevas tecnologías y unos nuevos soportes que, concebidos como medios de expresión artística, están modificando la manera de producir, reproducir, difundir y consumir la obra, no ya mimética, mecánica y masivamente, sino de un modo idéntico, digital y global (p. 43).

Algunos fotógrafos profesionales y puristas de la imagen, desde un principio toman “buenas fotografías”, en las cuales no hay presencia de ruido. Otros fotógrafos, les apasiona la edición de las imágenes por lo que no les preocupa obtener ruido pues al fin, es un reto para ellos eliminar esos detalles. Defendiendo la edición digital, diversos colegas fotógrafos han mencionado en diversos espacios y en múltiples ocasiones que “el ruido mata a la fotografía”, y para comprender lo anterior en el mercado fotográfico, basta revisar la cantidad de programas de cómputo que existen para erradicar el ruido en la fotografía.

Este trabajo podría compartir o no la afirmación anterior, sin embargo, lo que es un hecho es que no es fácil encontrar a personas que publiquen sus fotografías con ruido y, al contrario, es posible ser testigos de la gran cantidad de fotografías con ruido que, de inmediato, son eliminadas en las selecciones de agencias y grupos periodísticos, dando fin a su existencia.

### **El álbum de fotos: a manera de conclusión**

Para realizar o crear una imagen fotográfica nítida y de calidad, se necesitan elementos técnicos fotográficos y elementos de composición de la imagen. Lo anterior, ayudará a dejar en el mundo un registro de imagen, ya sea plasmado en un negativo, diapositiva, sensor, papel, disco duro o algún otro soporte físico o digital.

Las imágenes nítidas y de buena calidad son muy importantes para las y los investigadores que trabajan la imagen como fuente principal de investigación, porque permite analizarlas, cuestionarlas, interpretarlas y difundirlas. Sin embargo, a veces es mejor tener una imagen, fuera de foco, movida, mal encuadrada, muy clara o muy oscura, que carecer de ella, pues su existencia servirá para poder contextualizar algún suceso histórico, político, social y cultural aun, cuando su calidad no sea considerada como buena.

Actualmente, algunas personas realizadoras de fotografías comparan el ruido en fotografía digital con el grano de la fotografía analógica. Sin embargo, en este texto hemos visto que son dos conceptos diferentes. Se describió al granulado en la foto analógica y el ruido en la foto digital para comprender que no son lo mismo. Entender la aparición del granulado a partir de la compresión de los parámetros físicos y mecánicos en la fotografía analógica es fundamental, debido a que el granulado en la fotografía analógica es aquella apariencia arenosa o granular de un negativo, impresión o diapositiva, como resultado de la distribución no uniforme de los cristales de haluro de plata pero, actualmente y contrastada con la fotografía digital, esta apariencia de granulado es aceptable, e incluso hasta deseable, por la propia estética de la fotografía analógica.

Sin embargo, en la fotografía digital el ruido es la alteración arbitraria de brillo y color en los píxeles de una imagen, y ese efecto es considerado inaceptable. Debido a lo anterior, se han desarrollado algunas técnicas y software para combatirlo.

En este texto se ha mencionado a la fotografía analógica como el único medio de comercialización de la imagen en los medios comunicación y periodísticos del pasado, los cuales rechazaban a las fotografías con granulado por las razones que ya se mencionaron relacionadas con la necesidad de nitidez y de reproducción de la realidad.

Con el surgimiento de la fotografía digital, el ruido existente en las fotografías fue igualmente menospreciado y desechado por las mismas razones de nitidez y necesidad de reproducción “fidedigna” de la realidad. En pocas palabras, el granulado y el ruido fueron causa de muerte de la imagen fotográfica de cada una de las tecnologías en sus propias épocas, negándoles su existencia en los entornos de uso mediático.

Es interesante observar la manera en que el paso de los años volvió al granulado un elemento de valor estético, incluso nostálgico, por lo que la muerte de esas fotografías analógicas se detuvo y se les dio una nueva oportunidad de «vivir» o quizá de renacer. ¿Será acaso que en el transcurso de los años el ruido digital se convierta en un elemento estético y nostálgico al igual que en la fotografía analógica y le dará una nueva oportunidad de existir?

Si bien la apariencia del granulado visible en la fotografía analógica ahora es una posibilidad de “belleza estética”, ese granulado no se puede comparar o medir de la misma manera en la fotografía digital, ya que son dos tecnologías distintas, aunque efectivamente pertenecen a una misma técnica.

Solo el tiempo dirá lo que el futuro le depara al *pixelado* en la fotografía digital, al ser analizado desde las diversas disciplinas que estudian la apreciación estética de la fotografía, mientras tanto, el ruido es algo que molesta, que no está bien, que incomoda; cuando él aparece se pierde la nitidez y la posibilidad de usar la fotografía. Una fotografía con ruido está condenada a desaparecer. En síntesis, el ruido es algo que difícilmente disfruta la gente al ver una imagen fotográfica. Quizá en el futuro, y usando la imaginación, el ruido digital también sea apreciado como un elemento estético de cuando la foto se hacía con sensores y cámaras digitales, en lugar de los plasmas electro-iridiscentes o las imágenes encéfalo-raquídeas, pero por el momento, si no se corrige, el ruido representa inminentemente para su uso y comercialización, la muerte misma de la fotografía.

#### FUENTES DE CONSULTA

- Colorado, O. (2015, mayo 23). El grano fotográfico ¿amigo o enemigo? [Mensaje en un blog]. Oscar en fotos. <https://oscarenfotos.com/2015/05/23/el-grano-fotografico/>
- DZoom. (s.f.). Triángulo de la exposición: Conoce los Tres Elementos Esenciales para Dominar la Luz en el Modo Manual. [Mensaje en un blog]. <https://images.app.goo.gl/2KSbgh8iCYxWPRZJ9>
- Estrada, A. (2005). *La fotografía digital. El abc de la imagen digital*. INAH.
- Fontcuberta, J. (2001) *Después de la fotografía: identidades fugitivas en El Paseante. La revolución digital y sus dilemas*. Siruela.

- González, R. (2014). *El ruido en la fotografía: Conocerlo, evitarlo, combatirlo*. (Edición Kindle) Amazon.
- Jeffs, P. (2020). *Ruido digital versus valor ISO*. [Imagen digital] Foto Trekking <https://fototrekking.com/wp-content/uploads/2015/04/ruido-digital-versus-valor-ISO.jpg>
- Kodak. (2005). *Curso de Fotografía en blanco y negro*. Kodak Profesional.
- Langford, M. (1980). *La fotografía paso a paso*. Hermann Blume Ediciones.
- Legacy. (2016). Ralph Cake Jr. Memories & Condolences. [Mensaje en un blog].  
<https://obits.oregonlive.com/obituaries/oregon/obituary.aspx?n=ralph-cake&pid=180011091>
- Lizama, J. (2012). La posfotografía como una nueva galaxia de lo imaginario: análisis desde la hermenéutica profunda. *Revista Xihmai*, Vol. 7, Núm. 14, pp. 183-196. <http://www.lasallep.edu.mx/revistas/index.php/xihmai/article/view/183>
- Morris, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Paidós.
- Ojeda, J. 2017. *Fotografía para principiantes*. [Imagen digital].  
[https://lh3.googleusercontent.com/-HYOtY7WkooE/WjqVKSEM\\_vI/AAAAAAAAA17A/7EtW7B\\_dYG4r6yg62qoAJ0qCuuE7FaprwCHMYCw/s1600/image%255B12%255D](https://lh3.googleusercontent.com/-HYOtY7WkooE/WjqVKSEM_vI/AAAAAAAAA17A/7EtW7B_dYG4r6yg62qoAJ0qCuuE7FaprwCHMYCw/s1600/image%255B12%255D).
- ProcessingRaw. (s.f) *Aprende a usar la reducción de ruido en Lightroom*. [Imagen digital]. <https://processingraw.com/reduccion-de-ruido-en-lightroom/>.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2019). «ruido». *Diccionario de la Lengua Española*. [Sitio web]. <https://dle.rae.es/ruido?m=form>.
- Vázquez, V. (2015) “Diversas miradas: La imagen fotográfica y su análisis para la investigación social” en *Imagen, Memoria y Patrimonio*. (pp. 67-84). El Errante/BUAP.

Vázquez, V. (2017). “Entre la imagen y la cultura: Aproximaciones interculturales a la cultura visual amerindia en México” en M. García y F. Maniglio (Eds.) *Los territorios discursivos en América Latina: Interculturalidad Comunicación e Identidad*. Ediciones CIESPAL / Sociedad Latinoamericana de Estudios Interculturales.

Xataka Foto. (s.f.). *Triángulo de exposición*. [Imagen digital].  
<https://images.app.goo.gl/bPMCCHbvGnv2d6NWA>



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Usted es libre para **compartir** —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y **adaptar** el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso para fines comerciales, siempre que cumpla la condición de:

**Atribución** — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

LA IMAGEN DE LA MÚSICA EN LA HISTORIETA MEXICANA *MINUET*

THE IMAGE OF MUSIC IN THE MEXICAN COMIC *MINUET*

Sarahi Isuki Castelli Olvera

**Nota sobre la autora:**

Doctora en ciencias sociales. Profesora investigadora de tiempo completo en la Facultad de Comunicación de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. <https://orcid.org/0000-0001-5955-6781>

Esta investigación fue financiada con recursos de la autora. La autora no tiene ningún conflicto de interés al haber hecho esta investigación.

Remita cualquier duda sobre este artículo al siguiente correo electrónico: [sarahi.castelli@correo.buap.mx](mailto:sarahi.castelli@correo.buap.mx)

Recibido:1/07/2020    Corregido: 1/08/2020    Aceptado:1/09/2020



Copyright (c) 2020 Sarahi Isuki Castelli Olvera. Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](#).



LA IMAGEN DE LA MÚSICA EN LA HISTORIETA MEXICANA *MINUET*

THE IMAGE OF MUSIC IN THE MEXICAN COMIC *MINUET*

**Resumen**

En este trabajo, proponemos que la historieta mexicana *Minuet* (2016), representa una imagen de la música marcada por el Romanticismo (Siglo XVIII-XIX), en donde el fenómeno musical oscila entre lo psicológico y la magia, al representar al músico con características románticas en un escenario urbano. No se trata de la representación del músico imbuido de una personalidad melancólica (renacentista), en donde la muerte de un ser querido detona locura en su personalidad susceptible.

Nos adherimos al paradigma de inferencias indiciales planteado desde la microhistoria por Carlo Ginzburg (1939-), en el que los detalles son clave para entender realidades socioculturales e históricas complejas. Entre los autores que fundamentan esta investigación, encontramos a Tanenbaum (1995) y Domínguez Prieto (2010), con sus análisis sobre los sistemas de transporte colectivo. En el tema del Romanticismo y la música, trabajamos con Nassif Schoeder (2004), Kertz-Wesel (2005), y Galí Boadella (1995), para el Romanticismo en México.

**Palabras clave.** Música, historieta, Romanticismo, representación, magia, muerte.

***Abstract.***

In this work, we propose that the Mexican comic *Minuet* (2016), represents an image of music marked by Romanticism (18th-19th century), where the musical phenomenon oscillates between the psychological and magic, by representing the musician with characteristics romantic in an urban setting. It is not about the representation of the musician imbued with a melancholic (Renaissance) personality, where the death of a loved one triggers madness in his susceptible personality.

We adhere to the paradigm of indexical inferences raised from microhistory by Carlo Ginzburg (1939-), in which the details are key to understand complex sociocultural and historical realities. Among the authors that support this

research, we find Tanenbaum (1995) and Domínguez Prieto (2010), with their analyzes of public transport systems. On the subject of romanticism and music, we work with Nassif Schoeder (2004), Kertz-Wesel (2005), and Galí Boadella (1995), for romanticism in Mexico.

**Keywords.** Music, comic, Romanticism, representation, magic, death.

## **Introducción**

En este trabajo, proponemos que la historieta mexicana *Minuet* (2016), representa una imagen de la música marcada por el Romanticismo (Siglo XVIII-XIX), en donde el fenómeno musical oscila entre lo psicológico y la magia, al representar al músico con características románticas en un escenario urbano. No se trata de la representación del músico imbuido de una personalidad melancólica renacentista (Wittkower y Wittkower, 2015), en donde la muerte de un ser querido detona depresión y locura en su personalidad susceptible.

Nuestra tesis, se sustenta en lo siguiente: primero, contrario a las condiciones de prohibición y persecución por infracción, el metro de la ciudad de México se representa como un espacio idóneo para la práctica y el ejercicio de la música, con un público ideal y empático, más parecido a las características del metro de Nueva York que retrata Tanenbaum (1995). Segundo, el eje rector de la historia de *Minuet*, es la figura romántica del músico, quien, a través de su ejecución, tiene la capacidad de evocar a los muertos. De hecho, la totalidad de la historia está marcada por los tópicos propios del Romanticismo, como la importancia de la mujer, su sensibilidad y su vínculo con la noche, y la mística. Finalmente, es a través de la música y del reencuentro de la protagonista con el alma de su amiga, que ella lleva a cabo un proceso que le permite catarsis y la aceptación de su duelo.

Sostenemos esta propuesta con base en la búsqueda de referentes temáticos e históricos presentes en la gráfica y narración de la historieta. Nos adherimos al paradigma de inferencias indiciales planteado desde la microhistoria por Carlo Ginzburg (1999) en el que los detalles son clave para entender realidades socioculturales e históricas complejas.

Esta investigación es de corte cualitativo e interpretativo; en este sentido, el método con el que trabajamos se divide en dos momentos principales: primero,

la selección y descripción detallada de una serie de imágenes procedentes de la historieta, seleccionadas con la finalidad de destacar sus peculiaridades y elementos de composición, forma, materialidad e imaginarios que la componen. Posterior a la descripción, iniciamos con la discusión sobre los imaginarios y referentes culturales a los que se alude en el relato y gráfica, para después explicar cómo se integran en la historia y cómo se transforman a partir de la misma.

En cuanto a las herramientas teóricas básicas de las cuales nos valemos para analizar la imagen del volumen único del cómic *Minuet*, retomamos a Susie J. Tanenbaum (1995) y Olivia Domínguez Prieto (2010) quienes, en sus análisis sociológicos sobre los sistemas de transporte colectivo en Nueva York y la Ciudad de México, realizan descripciones pormenorizadas del trabajo de los músicos, su interacción con el público y la dimensión simbólica del espacio en el que laboran. Para el tema de Romanticismo, nos apoyamos en Silvia Cordeiro Nassif Schroeder (2004) y Alexandra Kertz-Welzel (2005), quienes abordan las características del músico durante el Romanticismo, así como sus elementos de mistificación. Finalmente, nos apoyamos en el trabajo de Montserrat Galí Boadella (1995) para examinar las características del Romanticismo en México.

En relación con los estudios relacionados al cómic, la historieta y el *manga* en México, encontramos dos principales vertientes de estudio:

1. La primera vinculada a la perspectiva de la vertiente conservadora de la Escuela de Frankfurt, que ve a los medios masivos de comunicación, incluyendo a los cómics, como un medio enajenante o como instrumento de dominación (Dorfman y Mattelart, 1972), (Herner, 1979) (Serrano & Trejo, 2001) (Gómez, 2019).
2. La segunda vertiente, está marcada por los estudios culturales y la cultura popular; los autores que se insertan aquí, analizan los productos de la cultura de masas, como elementos resultado de procesos de hibridación, mestizaje y reinterpretación, que se entienden en su respectivo contexto histórico y se dirigen a un público activo, que analiza, utiliza y reinterpreta su contenido (Hinds & Tatum, 2000), (Neria y Aspinwall, 2016), (Swanson, 2017), (Hernández y Rubinstein, 2020), (Hernández y Rubinstein, 2018). En esta misma línea se insertan otros análisis sobre historietas, *mangas* y el proceso creativo de Estudio Syanne, cuya obra será

objeto de análisis en estas páginas (Castelli, 2017), (Castelli, 2017b), (Castelli, 2019).

### ***Minuet*, autores, historia y formato**

Previo al análisis e interpretación de la manera en la que se representa la música en *Minuet*, es necesario hacer un breve paréntesis para explicar algunos aspectos del formato de publicación de la historia, así como algunos datos importantes sobre sus creadores; esto es necesario para entender la manera en la que se construye el relato, así como su narrativa y el vínculo con la música.

*Minuet* es una historieta mexicana creada por Estudio Syanne<sup>1</sup>, una empresa fundada en 2007<sup>2</sup> por la diseñadora de moda e ilustradora Lorena Velasco Terán y el ingeniero en computación Mauricio Sánchez Serrano. Ambos se dedican a la producción de ropa, con diseños originales que oscilan entre el *visual kei*<sup>3</sup> y la estética *kawaii*<sup>4</sup>; además de la producción de historietas mexicanas con un arte y narrativa influida por el *manga* y *anime* japonés.

Mauricio Sánchez Serrano, el guionista del proyecto, transmite en su historia su pasión por la música: de pequeño formó parte del coro de la escuela en donde estudiaba, también recibió lecciones de flauta y aprendió piano de manera autodidacta (Serrano, 2020). Entre los compositores que él admira, encontramos a aquellos que, en su mayoría, han realizado la banda sonora de películas y *anime*. Estos autores, suelen ser pioneros en crear música que mezcla diferentes géneros con arreglos orquestales y lo electrónico; como es

---

<sup>1</sup> El guion de la historia es creación de Mauricio Sánchez Serrano, y la ilustración corrió por cuenta de Lorena Velasco Terán.

<sup>2</sup> Estudio Syanne, “Información” en *Estudio Syanne Facebook* (online), [https://www.facebook.com/pg/estudiosyanne/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/estudiosyanne/about/?ref=page_internal), fecha de publicación marzo 2008, fecha de consulta 20 de abril del 2020.

<sup>3</sup> “*Visual-Kei* es un género de Cultura popular japonesa y se refiere a un movimiento en J-Rock (música) que se hizo popular en principios de los 90. Este no se caracteriza tanto como un género musical, sino más bien por su énfasis en la expresión visual. Los miembros de la banda a menudo usan ropa y maquillaje del género opuesto, inspirado en el diseño visual de *Gothic*, *Punk* y *Glam Rock*, así como por los juegos japoneses de computadora y computadora japonesa y el anime. Basándose en elementos fetichistas, Visual-Kei exhibe la esencia del otakismo” (Hashimoto, 2007, p. 87).

<sup>4</sup> «*Kawaii* es un adjetivo japonés que significa “bonito”; la estética *Kawaii* consiste en la elaboración de productos ligados al imaginario del manga, caracterizados por representar personajes de manera adorable y tierna» (Santiago, 2010, pp. 476-477).

el caso de Yōko Kanno<sup>5</sup> y Hans Zimmer<sup>6</sup>; a este último, aunque lo vio en vivo en Londres, Sánchez Serrano tuvo la oportunidad de conocerlo luego de ganar un concurso en 2017. Este breve paréntesis es importante, ya que nos da una idea del tipo de música que influyó en el autor de la historia, así como la que los personajes de *Minuet* podrían producir y crear.

En una entrevista digital (a través de Facebook por cuestiones de la pandemia) a Mauricio Sánchez Serrano (2020), nos dio a conocer un tipo de música muy similar al que podrían tocar en su banda Danna y Natalia, protagonistas de *Minuet*, es la que produce el grupo *Within temptations*,<sup>7</sup> una banda de metal sinfónico y alternativo; de manera particular la canción *Where is the Edge*<sup>8</sup> presenta sonidos y vocalizaciones muy similares a las que Sánchez Serrano concibió en su historia. Esto coincide con lo arriba expuesto, dado que el metal sinfónico se caracteriza por mezclar elementos como baterías y guitarras pesadas,<sup>9</sup> con instrumentos clásicos, orquesta y coros; un aspecto muy similar a la tendencia de los compositores arriba mencionados.

La primera edición de *Minuet*, se publicó en una coedición entre Estudio Syanne y la revista de publicación independiente *Doon Magazine*<sup>10</sup>; el

---

<sup>5</sup> Ha sido la compositora de numerosos *soundtracks* de anime japonés, entre los que destacan *Cowboy Bebop*, *Darker than Black*, *Ghost in the Shell: Stand Alone Complex*, *Macross Plus* and *Frontier*, *The Vision of Escaflowne*, *Wolf's Rain*, and most recently, *Kids on the Slope* (Loveridge, 2013). Kanno, es conocida por su trabajo musical, que mezcla y experimenta arreglos orquestales, con jazz y otros tipos de música: “Kanno usa muchos elementos dispares para meter al espectador y conectar con él: mezcla música tocada por orquesta con voces a capela, música tecno y toques de electrónica” (J, 2019).

<sup>6</sup> Además de estos dos, están compositores como James Horner, Thomas Newman, John Powell, Alan Menken, Yasunori Mitsuda, Taku Iwasaki y Yuki Kajiura. Zimmer, destaca por su trabajo en películas como *El Rey León* (1994), *El Príncipe de Egipto* (1998), *Gladiator* (2000) y *Batman: El caballero de la noche* (2008). Su trabajo ha ganado premios, y es reconocido por su mezcla característica de orquestas clásicas y música electrónica (Sichel, 2014).

<sup>7</sup> Banda fundada en 1996 por Robert Westerholt y la cantante Sharon den Adel, debutaron con el álbum *Enter*, de sello independiente. En 1999, los miembros de la banda tomaron una pausa, para terminar sus estudios universitarios. Entre sus éxitos destacan: *Mother Earth*, *The Silent Force*, *The Heart Of Everything*, entre otros (Within Temptation Website, 2017)

<sup>8</sup> Véase <https://www.youtube.com/watch?v=1qP22G2PJKQ>

<sup>9</sup> En palabras de Purcell (2003), el *death metal* es un tipo de música usualmente rápida, lenta, poderosa intensa, y se toca muy ruidosamente. Una buena cantidad de grupos de Death metal, emiten ritmos rápidos y caóticos con la guitarra; otros, ritmos lentos, repetitivos y profundos, emitidos con guitarras resonantes.

<sup>10</sup> *Doon Magazine* también es una producción mexicana que tiene como línea la publicación de historieta mexicana con características y narrativa basada en el manga japonés. Esta revista abre convocatorias con regularidad.

volumen tuvo la medida de 11x7.6 pulgadas<sup>11</sup> y contó con 64 páginas. Como ocurre en las ediciones recopilatorias del *manga* de origen japonés (*Tankōbon*), en *Minuet* la portada y las primeras páginas estaban impresas en papel cuché a color. La historia como tal, comprendía 54 páginas impresas en blanco y negro. Al final del volumen, se imprimieron una serie de estudios de los personajes y varios *fanarts*, estos últimos a color. Hasta el momento, esta historieta cuenta con dos reimpresiones más, la primera en diciembre del 2016 y la segunda en abril del 2019.

La historia es corta y cuenta hechos concretos, está narrada en primera persona por medio de juegos temporales. Como situación inicial tenemos que la protagonista, Natalia, está deprimida por la culpa que le provocó un pleito con su amiga Danna, justo antes de la muerte de esta última. Este es el primer nodo del relato, y se nos presenta mientras Natalia acude a la línea tres del metro de la Ciudad de México a tocar su guitarra; en este momento del relato, por medio de *flash backs*, se nos hace saber que ambas eran fundadoras e integrantes de una banda musical, y que dicho pleito fue a causa del nombre que buscaban ponerle. Para Natalia, como sujeto del relato, su transformación se da cuando, luego de un tiempo, toca una canción que ella compuso para su amiga, lo que le permite que el alma de Danna se le presente, y ambas se disculpen por sus errores. La situación final de Natalia es de mejora, ya que el encuentro sobrenatural con su amiga le permite un viaje interior en el que deja la culpa atrás y acepta su proceso de duelo. En esta fase, la mejora emocional de Natalia le permite reunir de nuevo a la banda y triunfar, por lo tanto, cumple tanto el sueño de Danna como el propio.

La gráfica de la historieta está marcada por la influencia del *manga* japonés, por lo que los personajes presentan rasgos altamente expresivos, sus rostros tienen ojos grandes que ocupan buena parte del rostro, boca sencilla y nariz pequeña (Fig. 2). Los espacios en los que los personajes se mueven son detallados y se dividen en dos: los externos en donde se visibiliza la ciudad, sobre todo el metro de la Ciudad de México en la línea tres (Fig. 1), en donde destacan los andenes y pasillos; además de las calles por las que transitan los personajes. En cuanto a espacios internos, se representan los interiores de las casas tanto de Danna (Fig. 2) como de Natalia, de manera particular, la habitación de la primera (Fig. 5).

---

<sup>11</sup> 27.94x19.30 centímetros aproximadamente.

La historieta se estructura con el predominio de viñetas tradicionales, de corte rectangular o cuadrado. Suele haber superposiciones de los personajes en primer plano, ya que, en ocasiones, una imagen ocupa toda la página y a ella se le superponen viñetas más pequeñas. La línea que marca cada viñeta no suele tener significado lingüístico o expresivo, salvo la delimitación de las acciones y el espacio-tiempo. En relación con los globos, se usan formas circulares con línea sencilla para diálogos, y en negro con doble borde para pensamientos (Fig. 3).

En cuanto al uso de metáforas visuales, se presentan solo para aludir a la música sonando, así que, a lo largo de la historieta, observamos notas y llaves de sol saliendo o rodeando a los personajes cuando ejecutan la música. Un ejemplo de lo anterior lo observamos en las páginas 6 y 7 (Fig. 1), la imagen ocupa las dos páginas; en ellas observamos a Natalia, recargada en una barra al interior de uno de los vagones de la línea tres. Dado que el vagón está semivacío, Natalia puede interpretar su música con calma, mientras los pasajeros la escuchan conmovidos, ella está rodeada de una especie de hilos que asemejan la partitura sobre la cual se posan las notas musicales que simulan los sonidos, emitidos por la combinación de su voz y guitarra.

En la parte inferior de la página número seis, hay dos viñetas cuadrangulares más, la de la derecha enfoca a una pareja, la de la izquierda hace un detalle de una mano dejando caer dinero. La página siete tiene una estructura similar, ya que también cuenta con dos viñetas cuadrangulares en la parte inferior, la de la derecha enfoca una mano sosteniendo monedas, la de la izquierda representa a más pasajeros escuchando lo que la chica interpreta.



**Figura 1.** Natalia cantando en el metro de la Ciudad de México (Velasco y Sánchez, 2016, pp. 6-7).

Finalmente, se observa a lo largo de la historieta, el uso continuo de onomatopeyas como *tap, tap* para el sonido de las pisadas (Velasco y Sánchez, 2016, p. 9), *giii* para la puerta rechinando (Velasco y Sánchez, 2016, p. 12), y el *piii* de la alarma de cierre para la puerta del metro (Velasco y Sánchez, 2016, p. 24). El uso de las líneas cinéticas es también una constante para indicar todo tipo de movimiento, sobre todo cuando se representa a los vagones en movimiento.

### **La música y el Romanticismo en *Minuet***

Uno de los aspectos constantes en la representación de la música que se hace en *Minuet*, es el hecho de que los protagonistas se mueven e interpretan en el metro de la Ciudad de México, de manera particular en los andenes y espacios *Xihmai* 42

con muy poca afluencia de gente para tratarse de la línea 3<sup>12</sup>; lo que permite que los usuarios vayan sentados cómodamente, sin presiones, y se conviertan en un público ideal y empático. En este sentido, en *Minuet* observamos una representación del ejercicio musical, contraria a las condiciones de prohibición y persecución por infracción, que viven quienes ejercen esta actividad por parte de las Autoridades de Vigilancia del Sistema.<sup>13</sup> En la historieta, el metro se representa como un espacio idóneo para la práctica y el ejercicio de la música, con un público conmovido y asertivo, más parecido a las características que describe Tanenbaum (1995) del metro de Nueva York, en donde el oficio está regulado<sup>14</sup>, y los músicos reciben atención por parte de los usuarios porque consideran la música como un factor positivo y agradable, mientras abordan. Sin negar que los usuarios del metro de la Ciudad de México puedan llegar a disfrutar de las interpretaciones de los músicos, el panorama del metro en esta ciudad es mucho más complicado, lleno de multitudes, con un ritmo de vida sumamente veloz; en donde los músicos viven la competencia y represión al ser una actividad completamente ilegal, a diferencia de las ejecuciones neoyorquinas.

La línea tres se construyó entre 1967 y 1973, durante la primera etapa de construcción del metro de la Ciudad de México (Domínguez, 2010, p. 73); es una de las más transitadas y en la cual se registra un buen número de músicos. De hecho, entre los actores que laboran en ella, destacan los vendedores ambulantes, faquires, poetas, payasos, activistas, mendigos, sordomudos, indígenas y músicos de la supervivencia (Domínguez, 2010, p. 20); estos últimos, se diferencian del resto de los músicos, en que «han elegido esta actividad únicamente como modo para sobrevivir, ya que tienen alguna discapacidad o desventaja respecto a los demás» (Domínguez, 2010, pp. 172-173). En contraparte, los músicos que más se acercan a la representación de Natalia, escogieron esa actividad porque les gusta, tienen la posibilidad de

---

<sup>12</sup> Esta línea va de norte a sur de la ciudad, consta de 21 estaciones, la primera de las cuales es Indios Verdes y la última Universidad.

<sup>13</sup> En la ley de Cultura Cívica (2004), del entonces Distrito Federal, se expresa, “tránsito o de acción de las personas, siempre que no exista permiso ni causa justificada para ello. Para estos efectos, se entenderá que existe causa justificada siempre que la obstrucción del uso de la vía pública, de la libertad de tránsito o de acción de las personas sea inevitable y necesaria, y no constituya en sí misma un fin, sino un medio razonable de manifestación de las ideas, de asociación o de reunión pacífica” (Artículo 25 fracción ii). (Domínguez, 2010, p. 180).

<sup>14</sup> *Official compilation Codes, Rules, and Regulations of the State of New York*, título 21, capítulo XXI. (Tanenbaum, 1995, p. 249)

trabajar en el horario más conveniente y consiguen mejores ganancias que en otro tipo de trabajos.

En la historia, Natalia toca en el metro porque le parece buena práctica; un detalle contrario a las características del músico dotado y excepcional que saltan en la construcción del personaje y relato; desde el inicio, ella resalta la importancia de una práctica constante:

—“Dicen que un verdadero músico está hecho de mucha práctica y una pizca de talento. Por esa razón salgo diario en la búsqueda de un sonido” (Velasco y Sánchez, 2016, p. 5).

A pesar de que recibe dinero por su trabajo, este no parece ser la razón principal de su ejercicio musical, y nunca se le ve compitiendo con otros músicos, vendedores o payasos; de hecho, observamos una representación muy ideal, en donde ella cuenta con el espacio suficiente para ejercer, sin presiones, sin usuarios malhumorados; mucho menos se representa la extorsión y acoso que viven estos músicos por parte de los guardias de seguridad del metro.

A los músicos del metro, la institución los ha identificado como elementos ajenos a este espacio, aunque comparten las mismas características que los vendedores ambulantes: pertenecen a la economía informal porque realizan una estrategia de supervivencia al margen de la normatividad; ofrecen un servicio-producto que es “comprado” por los usuarios y obstruyen las vías de acceso y circulación (Domínguez, 2010, p. 177).

De Natalia no se sabe su condición socioeconómica, pero se puede inferir, por la ropa que usa<sup>15</sup>, sus audífonos de diadema y su guitarra acústica, que no sufre condiciones de marginación; sobre todo porque, aunque llega a contar sus ganancias, no son estas el principal motivo por el que toca en el metro; contrario al músico del metro de la Ciudad de México, quienes, a pesar de que eligen este oficio de entre otras posibilidades, viven en la marginación<sup>16</sup> mientras ejercen, y su producto es relegado por pertenecer a las «clases marginadas y subalternas» (Domínguez, 2010, p. 179), y por lo tanto, es perseguido y consignado a las autoridades.

---

<sup>15</sup> El estilo de Natalia, según los autores de *Minuet*, se acerca al grunge, un subgénero del rock, influido por el punk surgido en los ochenta; su indumentaria se caracteriza por camisas de cuadros, pantalones rotos, botas negras (Fraj, 2018). En el caso de Natalia, además de lo anterior, suele alternar su calzado, por lo que siempre se la representa con zapatos diferentes según la ocasión.

<sup>16</sup> En este trabajo, nos adherimos a la propuesta de Domínguez Prieto (2010) quien, como se dijo arriba, realiza una clasificación de los tipos de músicos y personajes que trabajan en el metro; sin embargo, no se descarta el caso en donde los personajes actúan y acentúan sus condiciones de vulnerabilidad para obtener mejores ingresos.

Además de las interpretaciones en un espacio y con un público idealizados, dentro de la construcción del relato y los personajes de *Minuet*, resaltan las características mistificadoras sobre la figura del músico que expone la Dra. en Educación Silvia Cordeiro Nassif Schroeder; características que van a ligar la representación de estos personajes al Romanticismo en donde el artista es la representación por excelencia, de la personalidad romántica, que expondremos en páginas más adelante.

Una de las representaciones nodales en este sentido la observamos en la página 16, la cual está compuesta por seis viñetas, la primera, ubicada en la esquina derecha superior, según el orden de lectura de izquierda a derecha, es rectangular y mide aproximadamente 6.7x 4.5cm; en ella observamos a Danna en primer plano, parada frente a Natalia.

En la segunda viñeta, de aproximadamente 11.5x 5.5 cm, se representa a Danna en un *close up*, ella dice “mi ser responde naturalmente a la música” (Velasco y Sánchez, 2016, p. 16). La escena continúa en esa misma página, con la imagen de Natalia, sentada, con el pie izquierdo apoyado en el sillón y el rostro vuelto hacia Danna, esta última, de espaldas a su amiga, afirma:

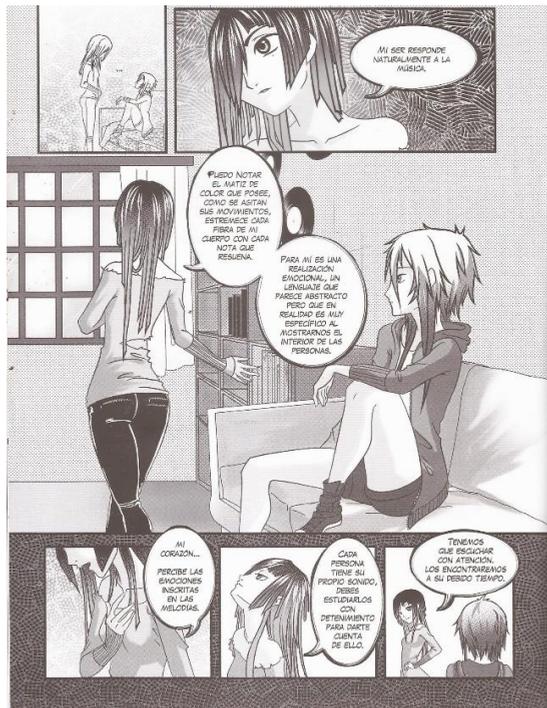
...puedo notar el matiz de color que posee, como se agitan sus movimientos, estremece cada fibra de mi cuerpo con cada nota que resuena. Para mí, es una realización emocional, un lenguaje que parece abstracto pero que en realidad es muy específico al mostrarnos el interior de las personas (Velasco y Sánchez, 2016, p. 16).

El diálogo continúa en las tres viñetas inferiores de esa página, leídas de izquierda a derecha observamos a Danna poner su mano en su pecho mientras dice: “mi corazón... percibe las emociones inscritas en las melodías” (Velasco y Sánchez, 2016, p. 16). En la siguiente viñeta, observamos otro *close up* de Danna en posición de tres cuartos, ella continúa con su diálogo: “Cada persona tiene su propio sonido, debes estudiarlos con detenimiento para darte cuenta de ello” (Velasco y Sánchez, 2016, p. 16).

En la última viñeta, ubicada en la parte inferior derecha, observamos a Natalia en primer plano, de espaldas, frente a ella, Danna termina de hablar: “Tenemos que escuchar con atención. Los encontraremos a su debido tiempo” (Velasco y Sánchez, 2016, p. 16) (Fig. 2).

Este diálogo es uno de los nodos que permiten entender la figura de músico inserta en la historia: el tipo de personalidad superdotada que, en un solo diálogo, presenta la capacidad para detectar el talento y el “alma” de sus compañeros, y actuar pacientemente en espera de quien emitirá los sonidos adecuados para su incipiente grupo. En esta imagen, se hace patente la representación vinculada no solo a lo psicológico e intuitivo, sino a lo mágico, además de al Romanticismo, es decir, a la mistificación del músico;

...los verdaderos músicos, en ese sentido, serían aquellos que tienen una ‘intuición musical’, una capacidad de discernimiento en relación con la música que la mayoría de la gente no tiene. Que la intuición sería una condición a priori sin la cual ningún conocimiento técnico es suficiente” (Nassif, 2004, p. 111).



**Figura 2.** Natalia y Danna hablando sobre música (Velasco y Sánchez, 2016, p. 16).

Entre las características mistificadoras que se asignan a la figura del músico, y que se observan en *Minuet*, está también la audición absoluta, que va de la mano del talento musical, tal y como se observa en el diálogo de Danna, cuando dice que, “Cada persona tiene su propio sonido, debes estudiarlos con detenimiento para darte cuenta de ello” (Velasco y Sánchez, 2016, p. 16); sus palabras implican no solo la capacidad de visualizar colores y emociones a través de la música, sino el adentrarse en el interior de la otra persona para, de alguna forma, entenderla; esto no es extraño si leemos la pieza desde los planteamientos del Romanticismo, ya que entendemos que la música funge como el principal lenguaje de expresión del ser humano, ya que “...la música se convirtió en un vehículo de comunicación, en un verdadero código a través del cual se expresaron, temores, anhelos, sentimientos y frustraciones” (Galí, 1995, p. 12).

El misticismo es la última característica que mencionaremos, y que dejamos para el final porque nos da la pauta para hablar de las características del Romanticismo que impregnan el relato, ya que “en la construcción mística del músico como un ser diferenciado, también aparecerá en modo recurrente, varios tipos de vinculación del artista a lo divino” (Nassif, 2004, p. 110). En *Minuet*, se representa esa figura elevada del músico en la que sus características místicas y únicas, se convierten en un punto nodal que vincula las experiencias profanas cotidianas del ámbito urbano como un macro espacio, con la experiencia individual y solitaria de Natalia en su hogar, en donde resaltan varios tópicos de la estética del Romanticismo.<sup>17</sup> En el mismo sentido, nuestra segunda premisa es que esta historieta mexicana, representa una visión mística de la música, en la que esta tiene la capacidad de evocar a los muertos.

Una de las secuencias más representativas de *Minuet*, abarca de las páginas 36 a la 42, en la situación inicial, Natalia, en la soledad de su habitación, toca en su guitarra la melodía que escribió para su amiga Danna; la transformación se da cuando, al poco rato se le presenta el alma de su amiga, a quien no puede voltear a ver pero sí puede escuchar; ambas se disculpan por su última discusión y Danna pide a Natalia que vuelva a reunir a la banda de música y

---

<sup>17</sup> Movimiento intelectual y creativo que inició aproximadamente en 1770 y finalizó en 1780, su duración fue aproximadamente de un siglo, se gesta en Inglaterra y Alemania, y “privilegiaba la emoción e intuición por encima de la razón” (Galí, 1995, p. 17). El Romanticismo se debe entender en un término más amplio que el de un movimiento artístico, “Cuando se habla de Romanticismo, se pueden entender cuatro cosas: una actitud, una escuela estilística, un renacimiento de valores medievales y religiosos y una posición frente a la creación artística” (Galí, 1995, p. 10)

cumpla el sueño de ambas. Finalmente, antes de desaparecer con la última nota de la guitarra, Danna le susurra a Natalia un nuevo nombre para la banda: *Minuet*.

Dentro de esta secuencia, hay escenas muy representativas, como la que encontramos en las páginas 37 y 38. La página 37 (Fig.3) está compuesta únicamente por dos viñetas horizontales, la viñeta superior ocupa un poco más de la mitad de la página, en ella se representa a Natalia en *medium shot*, tocando la guitarra.<sup>18</sup> Ella está en medio de la oscuridad mientras la música sale como un hilo de luz, conforme toca.



**Figura 3.** Natalia se reencuentra con Danna (Velasco y Sánchez, 2016, p. 37).

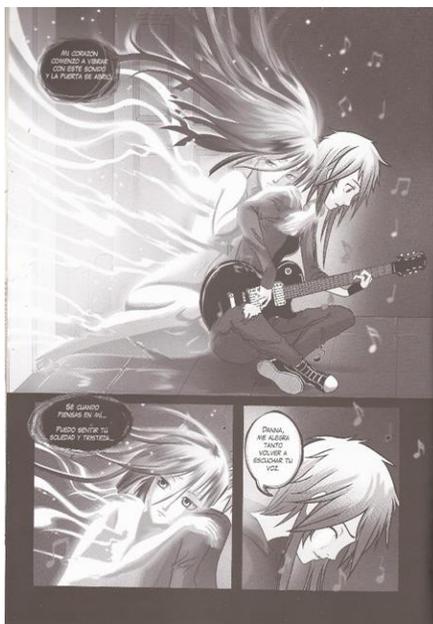
<sup>18</sup>Una canción a la que refiere Mauricio Sánchez Serrano, que podría ser similar a la que interpreta Natalia, es el tema Father and Son - Harry Gregson-Williams, del videojuego *Metal Gear Solid*, que puede escucharse en la siguiente liga: <https://www.youtube.com/watch?v=V4dp2yvYy1M>.

En la viñeta inferior, también está Natalia, en *medium shot* de perfil, justo frente a su rostro la habitación se decolora en negro, mientras que todo a su espalda está iluminado por las notas de la música y la presencia de Danna, de quien solo vemos su mano posada en el hombro de Natalia. Con globos en negro, bordeados con dos líneas, por parte de Danna, se establece la conversación:

–Natalia... solo se me permite hablar contigo, no puedes voltear a verme... mientras sigas tocando puedo permanecer aquí...

–Lo... conseguí (Velasco y Sánchez, 2016, p. 37).

La siguiente página (Fig.4), está compuesta por tres viñetas, la superior ocupa casi tres cuartas partes de la página y en ella observamos un *full shot* de Natalia, sentada en el piso con las piernas cruzadas y la guitarra en el regazo, las notas musicales la rodean y algo similar al espíritu de Danna, rodeado de luz blanca, se abraza contra su espalda mientras le dice: “Mi corazón comenzó a vibrar con este sonido y la puerta se abrió”, (Velasco y Sánchez, 2016, p. 38).



**Figura 4.** Natalia y Danna se disculpan (Velasco y Sánchez, 2016, p. 38).

En la viñeta inferior izquierda, tenemos otro *medium shot* del rostro de Danna, apoyado en la espalda de Natalia, ella continúa hablando: “Sé cuando piensas en mí... puedo sentir tu soledad y tristeza” (Velasco y Sánchez, 2016, p. 38). La viñeta inferior derecha, muestra un *close up* del rostro de Natalia, de perfil, ella llora y dice: “Danna, me alegra tanto volver a escuchar tu voz” (Velasco y Sánchez, 2016, p. 38).

Estas dos páginas, condensan una serie de aspectos importantes relacionados con el pensamiento del Romanticismo que impera en la gráfica en historia de *Minuet*, ya que la escena se encuentra repleta de elementos significativos, uno de los cuales es la noche, aspecto que analizaremos a continuación.

En la escena descrita arriba, no es claro el horario en el que ocurre el encuentro entre Danna y Natalia; sin embargo, desde las primeras páginas de esa secuencia observamos a Natalia dentro de una habitación oscura, en la que la luz de las ventanas se proyecta sobre la cama. Conforme avanza la secuencia, la escena se torna más oscura lo cual permite establecer un contraste visual y significativo muy claro: por un lado, el espacio sombrío, producto o reflejo del ánimo de Natalia; por otro, la luz que desprende la música, así como la proyección de Danna, quien se manifiesta desde otro mundo.

La penúltima imagen de esa secuencia resulta casi tenebrista, debido al hecho de que se presenta a Natalia sentada en el piso, con la guitarra en el regazo, completamente rodeada de oscuridad, teniendo como única fuente de luz a su amiga, cuyo cuerpo se empieza a desintegrar.

A lo largo de esta escena, se observa la relación con la noche, que se convierte en el momento adecuado para que Natalia logre “huir de la racionalidad, sumergirse en una oscuridad interior, nadar más allá de la consciencia” (Aparicio y Rosas, 2005). Por tanto, es en la oscuridad, cuando la racionalidad y la coherencia desaparecen; cuando los límites entre la vida y la muerte se borran por medio de la representación del influjo milagroso de la música. En el Romanticismo, y en *Minuet*, la oscuridad y la noche tienen ese significado,

La noche es la auténtica vida, y es la auténtica vida porque es un momento en el cual el sol, con todo lo que conlleva en este caso como metáfora, desaparece, desaparece la luz, desaparece la claridad, desaparece la razón, desaparece la consciencia por la cual las cosas aparecen claras y cada una en su sitio, todo se difumina, todo cambia de aspecto, todo se convierte en otra cosa (Aparicio y Rosas, 2005).

La oscuridad de la noche se convierte en el momento propicio para que, en la narración, Natalia ejecute su melodía con los resultados esperados, porque es el momento en donde toda claridad y todo límite se borran; sin embargo, esto no lo podría haber logrado sin la alusión a otro aspecto muy característico del pensamiento del Romanticismo: la idea de la música y el músico como esa personificación romántica, y la cualidad excepcional que se le atribuye. Música que viene del interior y que está marcada por la consciencia trágica, la consciencia del desastre que el personaje vive.

Durante el Romanticismo, la música, se tiñe de expresión, conmueve, y de alguna manera, esta capacidad expresiva se entiende como capaz de transgredir tanto al tiempo como al espacio, por lo que llegamos a dos aspectos importantes que debemos comentar: Por un lado, la alusión directa al mito de Orfeo<sup>19</sup>; por otro, el vínculo que se hace de la música, la magia y el mago.

Orfeo, desde la mitología griega, es ya una especie de mago que logra hechizar a todo ser viviente con su música; entre los mitemas de este relato, el que nos interesa más es el que implica “la acción de la música sobre distintos ámbitos del universo” (Molina, 1997, p. 288), y con ello, no solo se refiere a la acción de la música de Orfeo en la naturaleza, sino al impacto que tiene incluso en el mundo de los dioses. Siguiendo a Alberto Bernabé Molina Moreno (1997) señala:

... el mito de Orfeo es, básicamente, un mito de transgresión, cuyo protagonista intenta, a través de la música, atravesar las fronteras entre el hombre y la naturaleza (es capaz de influir sobre esta porque escucha su ritmo y, al reproducirlo, al hablarle en su mismo lenguaje), o entre el hombre-mortal-y los-dioses-inmortales-, o al descender al mundo de los muertos y pretender rescatar de él a Eurídice (pp. 288-290).

El mito órfico es uno de los principales referentes de *Minuet*, porque tanto Orfeo como Natalia, tienen la capacidad de conmovier a los dioses del

---

<sup>19</sup>Orfeo era hijo de Apolo, dios de la música; y la musa Calíope, diosa de la poesía, debido a su ascendencia divina, su música era capaz de conmovier a todo ser vivo sobre la tierra, incluyendo animales y plantas. Orfeo se enamoró de la musa Eurídice y se casó con ella; sin embargo, ella murió producto de la mordedura de una serpiente. Desconsolado, Orfeo bajó al inframundo a recuperar a su amada, logró llegar ante Hades y Perséfone, a quienes conmovió con su música. Hades, le permitió que regresara al mundo de los vivos con su esposa con la condición que de que no volteara a verla mientras aún estuvieran en el inframundo. En el camino de regreso, Eurídice tropezó con una piedra, y cuando Orfeo volteó para ayudarla la miró, por lo que ella regresó al inframundo.

inframundo para que les permitan ver a su ser querido; y ambos, a su manera, pretenden rescatar a esa persona sin lograrlo. Incluso la prohibición de voltear a mirarlos permanece en ambos relatos: Orfeo no puede ver a Eurídice mientras la saca del inframundo; Natalia no puede ver a Danna, solo escucharla mientras la música suena.

En este sentido, la referencia al poder de la música para evocar a los muertos y romper las barreras entre uno y otro mundo, se vincula a una parte muy específica del mito: el “relato del descenso al Hades y la seducción que ejerció nuestro protagonista, a través de su arte, sobre los dioses infernales” (Molina, 1997, p. 288). Las convergencias entre *Minuet* y este mitema son claras: aun cuando Natalia no baja literalmente al inframundo por el alma de Danna, a través de su música disuelve las barreras entre uno y otro mundo, lo cual es muy claro cuando Danna le dice: “Mi corazón comenzó a vibrar con este sonido y la puerta se abrió” (Velasco y Sánchez, 2016, p. 38). Este contacto con el inframundo es, desde un inicio, buscado por Natalia, razón por la cual ella compone la melodía para su amiga, pues desde que empieza la historia, ella expresa, “¿Qué tan lejos pueden llegar nuestros sentimientos? Estoy segura de que con la ayuda de una melodía pueden atravesar cualquier distancia” (Velasco y Sánchez, 2016, p. 8). Con esta alusión, la historia se torna en una transgresión, Natalia reta tanto al orden del mundo, como al de la vida (y la muerte); no solo porque invoca a su amiga con la música, sino porque, al igual que Orfeo, pretende recuperar a Danna y tenerla consigo más de una vez:

Natalia: –Está bien, no seríamos buenas amigas si no peleáramos de vez en cuando. Además, siempre estaremos juntas y podremos hablar cuando queramos.

Danna: –Hay oportunidades que solamente se dan una vez...no podré verte de nuevo. Natalia, prometo no olvidarte nunca. (Velasco y Sánchez, 2016, pp. 39-40)

La referencia al mito de Orfeo aparece obviamente modificada y enriquecida, sin embargo, sigue presente: el encuentro entre Danna y Natalia se da solo una vez, aunque la última pretendiese ver a su amiga todas las veces posibles mientras tocara su guitarra. En el caso de Orfeo, aunque pretende sacar a su amada del inframundo, solo logra verla antes de que ella se desvanezca de regreso al mundo de los muertos.

Lo que está detrás del mito de Orfeo y su alusión en *Minuet*, es la capacidad mágica de la música, y el vínculo que se hace en el Romanticismo entre el músico y el mago; vínculo que no surge en este movimiento y forma de pensar, sino que tiene, como lo podemos observar en el mito de Orfeo, orígenes mucho más antiguos que son retomados por el Romanticismo: “un origen de *Xihmai* 52

la música y el arte puede encontrarse en la relación de música con religión y ritual y poder extático para conectar el mundo de los seres humanos y lo sagrado” (Kertz-Welzel, 2005, p. 78). En el pensamiento del Romanticismo, el artista se asemeja al sacerdote que, como un *shamán* utiliza la música para entrar en trance e iniciar el contacto con el reino de los fantasmas (Kertz-Welzel, 2005). Esta es la idea de la música que traspasa el tiempo y el espacio; el lenguaje universal que logra romper cualquier barrera y conmueve incluso a los dioses.

En este punto, la música se convierte en un lenguaje universal, que conmueve a todo ser existente y que es producto del interior de las personas que la crean, quienes tienen esta capacidad extraordinaria para entender los sonidos de la naturaleza y, por lo tanto, del ser humano. El poder de la música, basado en el pensamiento del Romanticismo, es tan grande, que se convierte en el medio más adecuado para comunicarse con los muertos (Kertz-Welzel, 2005).

Además del vínculo con la magia y el inframundo, la visión de la música que se nos presenta, está relacionada no solo con la modificación del entorno externo de Natalia, sino que, en consonancia con el pensamiento del Romanticismo, se plantea la posibilidad de redimir al mundo a través de la música, por lo tanto, al entrar en contacto con el alma de su amiga, Natalia lleva a cabo una transformación interna y pasa por las tres fases de las experiencias estéticas que menciona Kertz Wesel (2005): la entrada al mundo de la purificación y la pérdida del Yo<sup>20</sup>; la pérdida completa de orientación, sentido del tiempo y el surgimiento de imágenes internas; finalmente, el regreso a la realidad como una persona transformada. Tenemos un punto en donde, en medio de la experiencia mágico-religiosa, se genera un proceso psicológico interno, y los límites entre lo psicológico y lo mágico se disuelven, ya que en la historia es difícil identificar si la visión de Natalia es solamente producto de su arrebato al tocar o, efectivamente, se presenta un contacto mágico entre ambas chicas.

En la visión del Romanticismo, ambos procesos pueden ocurrir porque, dentro de esta sensibilidad y pensamiento, la música tiene la capacidad de convertirse

---

<sup>20</sup> Para Freud, el Yo es la organización coherente de los procesos anímicos de una persona, “Este Yo integra la conciencia, la cual domina el acceso a la motilidad; esto es, la descarga de las excitaciones en el mundo exterior, siendo aquella la instancia psíquica que fiscaliza todos sus procesos parciales, y aún adormecida durante la noche, ejerce a través de toda ella, la censura onírica” (Freud, 1992, pp. 18-19).

en el lenguaje universal teñido de emociones y, junto con el amor, terminar por sustituir a la religión (Galí, 1995); pero también, uno de sus tópicos es aquél viaje que lleva al personaje a una introspección y a su correspondiente transformación. Aunque en *Minuet* el viaje no es literal, a través de la música y del reencuentro con el alma de su amiga, la protagonista lleva a cabo una catarsis y llega a la aceptación en su proceso de duelo. La música es el medio por el cual, Natalia rompe los límites de los diversos mundos representados en la historieta y entra en un espacio significativo y aparentemente neutro, marcado por la noche, la música y el contacto con Danna. Al término de ese «viaje», ella aparece transformada porque puede llevar a cabo la siguiente fase de su duelo. La música es mágica porque le permite a Natalia un último encuentro, que le ayuda a disculparse y continuar con su camino.

En ese sentido, a lo largo de la narración, el personaje de Natalia pasa por tres de las cinco fases<sup>21</sup> del duelo<sup>22</sup> propuestas por Elisabeth Kübler-Ross (1969): –negación y shock– en un inicio, cuando después del pleito y pasado un tiempo, se entera que su amiga ha muerto de manera que para ella, era imprevista, “... la negación es una defensa provisional que con el tiempo será sustituida por la aceptación parcial” (Kübler citada por Salazar *et al*, 2018, p. 28). Esta aceptación parcial llega para Natalia, y cuando la historia inicia, vemos que ya ha pasado a la fase de la –depresión y tristeza–,<sup>23</sup> lo que se observa en el aislamiento que mantiene con su banda musical, la tristeza de sus recuerdos cuando ejecuta su acto en el metro, mismo que se cristaliza en el entorno oscuro y solitario de su habitación cuando los recuerdos alcanzan los momentos más dolorosos. La misma Danna, en espíritu le dice: “Sé cuando piensas en mí... puedo sentir tu soledad y tristeza” (Velasco y Sánchez, 2016, p. 38). De hecho, esta parece la fase en la que Natalia se queda estancada: está detenida, no consigue una vida tranquila o llevadera, sino que su tristeza la detiene en la repetición de acciones que realizaba cuando Danna vivía, por lo que continúa tocando en el metro en lugar de avanzar con la banda de música.

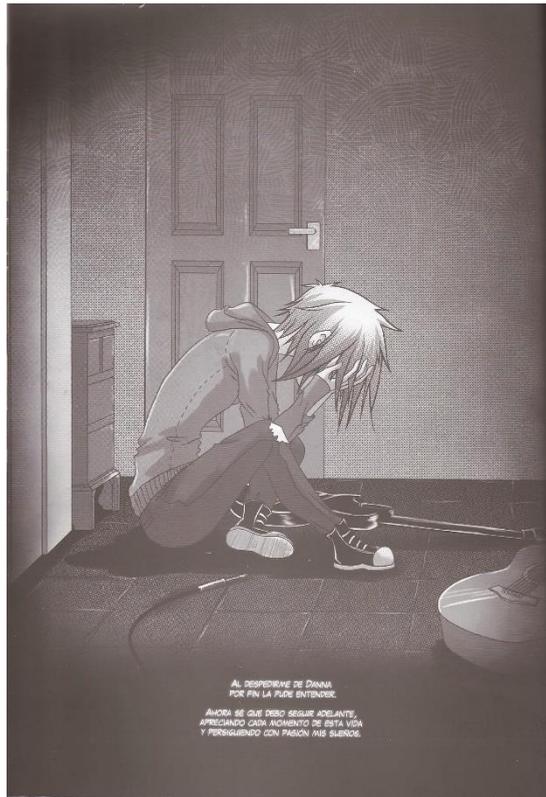
---

<sup>21</sup> Las cinco fases son: negación y shock, ira, depresión y tristeza, ansiedad y preocupación por el futuro y finalmente la aceptación. Elisabeth Kübler-Ross (1969).

<sup>22</sup> “El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc. A raíz de idénticas influencias, en muchas personas se observa, en lugar de duelo, melancolía (y por eso sospechamos en ellas una disposición enfermiza).” (Freud, 1993, p. 3).

<sup>23</sup> “La depresión y la profunda tristeza que se sienten al experimentar la pérdida de un ser querido le impiden a la persona continuar con su vida tranquila y llevadera” (Kübler citada por Salazar *et al*, 2018, p. 28).

La última fase, –aceptación–, llega después del encuentro sobrenatural con su amiga, una vez que ambas se despiden y la figura de Danna se desvanece, Natalia decide avanzar: “Al despedirme de Danna por fin la pude entender. Ahora sé que debo seguir adelante, apreciando cada momento de esta vida y persiguiendo con pasión mis sueños” (Velasco y Sánchez, 2016, p. 43) (Fig. 5). Este monólogo, representa, el momento en el que al “aceptar que el otro no está, le permite abrirse a la vida e iniciar un nuevo plan o proyecto, teniendo en cuenta que el otro no continuará acompañándole en cada comienzo” (Salazar *et al.*, 2018, p. 29).



**Figura 5.** Natalia se despide de Danna finalmente (Velasco y Sánchez, 2016, p. 43).

Al final de la historia, Natalia avanza: junta a la banda, consiguen una nueva violinista y logran triunfar. En la última escena, ella se encuentra frente al público, su reflexión final se centra en trabajar sin descanso y sacrificar todo para lograr su sueño (Velasco y Sánchez, 2016), por su puesto, a través de la música, cuya representación es tal, que le permitió traspasar el umbral de la vida y la muerte para resolver sus culpas y que ella, pudiese volver a caminar hacia adelante.

## Conclusiones

En este trabajo, proponemos que la historieta mexicana *Minuet* (2016), representa una imagen de la música marcada por el Romanticismo (S. XVIII-XIX), en donde el fenómeno musical oscila entre lo psicológico y la magia, al representar al músico con características románticas en un escenario urbano. Sustentamos la afirmación anterior en una serie de premisas, que constituyen cada una, un apartado de este artículo: primero, contrario a las condiciones ilegales, de prohibición y persecución por infracción, el metro de la ciudad de México se representa como un espacio idóneo para la práctica y el ejercicio de la música, con un público empático y receptivo; segundo, el eje rector de la historia es la figura romántica del músico, a quien se representa como imbuido de características que lo hacen único y especial y quien, a través de su ejecución, tiene la capacidad de evocar a los muertos. En este proceso, la figura de músico se entrelaza con una serie de tópicos propios de la estética y el pensamiento del Romanticismo, como la imagen de la joven muerta, la noche-oscuridad y la capacidad de la música que, como lenguaje universal, puede traspasar el tiempo y el espacio. Finalmente, encontramos que la representación de la música es tal, que su poder logra que Natalia tenga un reencuentro con el alma de su amiga y lleve a cabo un viaje interior que le permita una catarsis y la aceptación en su proceso de duelo. Analizamos la imagen y la narrativa de *Minuet*, así como el vínculo que establece, con la estética y pensamiento del Romanticismo, que tuvo su auge entre los siglos XVIII y XIX y, cuyo legado, se observa actualmente en muchos aspectos de los medios de masas, ya que sus temas y estética persisten.

*Minuet*, es una obra que encarna el pensamiento y la estética del Romanticismo en un contexto en el que la dominante cultural es la posmodernidad y, es necesario, que este último detalle se tome en cuenta. Como hemos observado, el referente romántico es muy claro en esta historieta, por lo que no podemos decir que esta sea una obra en la que la estética posmoderna se vea explícita o

se pueda convertir en dominante cultural: no encontramos rupturas temporales, los *flashbacks* y el avance del presente al pasado, y del pasado al futuro, son claros y no admiten ambigüedad; los sujetos no presentan ningún tipo de confusión o mezcla; es decir, no es una obra en la que la estética posmoderna predomine, ¿por qué tocar entonces el tema? Es debido a que *Minuet* no es una obra creada entre los siglos XVIII y XIX del Romanticismo, sino que surgió en un contexto en donde la dominante cultural es la estética posmoderna, en la cual la persistencia y el legado del Romanticismo se observan de manera bastante marcada, no solo porque comparten la nostalgia del pasado, sino por la persistencia de temas como el del artista rebelde, la exaltación del yo, la atracción por el lado oscuro, el héroe solitario, primacía de la naturaleza, el poder del músico y su ejecución; los cuales tienen raíces comunes en esta revolución artística e ideológica que fue el Romanticismo (Aparicio y Rosas, 2005).

*Minuet* entonces, es una obra que encarna y realza los ideales del Romanticismo, por un lado, aunque por otro lado haya sido creada en medio de la estética posmoderna contemporánea. En esta historieta, ambas estéticas se convierten en “movimientos paralelos que representan el abandono del optimismo (...) un abandono de la mirada optimista hacia el futuro y una vuelta hacia el pasado” (Gavilán, 2017), no solo porque ambos recurran al pasado para construir su estética y estructura, sino porque en la historia, la mayor parte del tiempo, Natalia vive en pleno abandono del futuro, atrapada en un bucle de tiempo en donde la nostalgia por el pasado y por la compañía de Danna, son su única realidad. Además de lo anterior, tenemos otro punto de traslape que es la “pérdida de confianza en la ciencia para tener respuesta a problemas esenciales” (Gavilán, 2017), y es esa pérdida de fe la que observamos en la historia, ya que dentro del pensamiento científico y hasta lógico, por mucho que se crea en la capacidad catártica de la música, jamás se analizaría la posibilidad de evocar a los muertos a través de la misma, aspecto que Natalia busca desde un principio. Como Natalia ha perdido la fe en el mundo racional, recurre a lo místico y mágico para poder realizar su deseo. Este es otro punto en donde la estética romántica de *Minuet* se vuelve un movimiento paralelo con la posmodernidad, como la estética predominante en su momento de creación.

Finalmente, tenemos que *Minuet*, como historieta mexicana, se sitúa en un contexto inmediato a sus creadores, en donde la ciudad funge como escenario artístico ideal no solo para la ejecución musical, sino para el despliegue mágico

que se desarrolla gracias a la música. Se trata de historieta que retoma la gráfica y forma de narrar del *manga* en un contexto propio; en su estructura, predominan aspectos de la estética del Romanticismo, los cuales constituyen el eje de la narración y la imagen, en donde la música y la fe del músico, son tan poderosos, que son capaces de evocar a los muertos y sanar el dolor causado por la pérdida de un ser querido.

#### FUENTES DE CONSULTA

- Aparicio, D. & Rosas, P. (Dirección). (2005). *El romanticismo y la creación de la libertad* [Documental]. Barcelona: Prodimag, S.L. / New York: Films Media Group.
- Band Within Temptation*. (2017, agosto 13). [Mensaje en un blog]. Wayback Machine  
<https://web.archive.org/web/20070813134532/http://www.within-temptation.com/nl/index.php?c=band>
- Castelli, S. (2017). *La introducción del manga en México*. (Tesis de doctorado) Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Castelli, S. (2017). La introducción e influencia del manga en México. *CuCo, Cuadernos de cómic*, (8), 31-53.
- Castelli, S. (2019). Intersticios de la posmodernidad en el manga mexicano Drem. *Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y humanísticas*, 8(16), 55-84. <https://doi.org/10.23913/ricsh.v8i16.175>
- Domínguez, O. (2010). *Trovadores posmodernos. Músicos en el Sistema de Transporte Colectivo Metro*. UNAM.
- Dorfman, A. & Mattelart, A. (1972). *Para leer al pato Donald*. Siglo XXI.
- Freud, S. (1992). *Obras completas* (Vol. 19). Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1993). Duelo y melancolía. En S. Freud, *Obras completas* (Vol. 14). Amorrortu Editores.
- Galí, M. (1995). *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*. (Tesis de doctorado) Universidad Nacional Autónoma de México.

- Gavilán, E. (20 de octubre de 2017). El anillo del Nibelungo y el postmodernismo. *Ópera en Vigo*. Ciclo de conferencias llevado a cabo en Coruña, España.
- Ginzburg, C. (1999). *Mitos, emblemas e indicios, morfología e historia*. Gedisa.
- Gómez, A. (2019). El "melodrama prostibulario" representado en una historieta mexicana como expresión del discurso patriarcal. En J. Suárez, S. Marín & P. Panarese (Eds.), *Comunicación, género y educación. Representaciones y (de)construcciones* (pp. 45-58). Dykinson.
- Hans Zimmer - leader of the pack! (s.f.). [Mensaje en un blog] MFiles. <https://www.mfiles.co.uk/composers/Hans-Zimmer.htm>.
- Hashimoto, M. (2007). Visual Kei Otaku Identity. An Intercultural Analysis. *Intercultural Communication Studies*, XVI(1), 87-99.
- Hernández, L. & Rubinstein, I. (2020). The power of butterflies: The legacy of the Mirabal Sisters in an exhibition by the mexican cartoonist Cintia Bolio. *Feminist Encounters. Journal of critical studies in culture and politics*, 4(1), 1-14.
- Hernández, L. & Rubinstein, I. (2018). El sistema nacional anticorrupción mexicano en El libro Vaquero. Deficiencia estructural y solapamiento de responsabilidades. *CuCo, Cuadernos de Cómic*, (11), 30-51.
- Herner, I. (1979). *Mitos y monitos historietas y fotonovelas en México*. Nueva Imagen.
- Hinds, H. & Tatum, C. (2000). *No solo para niños. La historieta mexicana en los años sesenta y setenta*. Instituto cultural de Aguascalientes.
- J, I. (2019, enero 22). Yoko Kanno: del jazz al espacio. [Mensaje en un blog]. El peso del aire. <http://www.elpesodelaire.com/2019/01/yoko-kanno-del-jazz-al-espacio.html>
- Kertz-Welzel, A. (2005). The 'magic' of music archaic dreams in romantic aesthetics and education in aesthetics. *Philosophy of music education review*, 13(1), 77-94.

- Loveridge, L. (2013, mayo 15). Composer Yoko Kanno to Perform Concert at Otakon. [Mensaje en un blog]. Anime News Network. <https://www.animenewsnetwork.com/news/2013-05-15/composer-yoko-kanno-to-perform-concert-at-otakon>
- Molina, F. (1997). Orfeo músico. *Cuadernos de filología clásica: estudios griegos indoeuropeos* (7), 287-308.
- Nassif, S. (2004). O músico: desconstruindo mitos. *Revista da abem.* (10), 109-118.
- Neria, L. & Aspinwall, M. (2016). Popular Comics and Authoritarian Injustice Frames in Mexico. *Latin American Research Review*, 51(1), 22–42.
- Purcell, N. (2003). *Death Metal Music: The Passion and Politics of a Subculture*. McFarland.
- Sánchez, M. (2020, abril 10). Entrevista sobre música. (S. I. Castelli Olvera, Entrevistador). [Mensajería instantánea digital] Messenger, Facebook.
- Salazar, Y., Villamizar, K. & Machado, J. (2018). La música como expresión terapéutica en la elaboración del duelo, con base en el personaje de Julie Vignon en la película *Tres colores: azul*. *Poiésis*, 1(34), 23-40. <https://doi.org/10.21501/16920945.2785>
- Santiago, J. (2010). *Manga, del cuadro flotante a la viñeta japonesa*. Universidad de Vigo.
- Serrano, T. & Trejo, R. (2001). *La vida es una historieta. El papel de cómic en la vida cotidiana de jóvenes universitarias en el Estado de Hidalgo*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Sichel, J. (2014, mayo 28). *Hans Zimmer: Proud to say 'My people'*. [Mensaje en un blog]. Jewish journal <https://jewishjournal.com/culture/arts/129526/hans-zimmer-proud-to-say-my-people/>
- Swanson, R. (2017). El discurso nacionalista mexicano en el cómic *Águila Solitaria* de Víctor Fox. *Studies in Latin American Popular Culture*, 35, 79-103.

Tanenbaum, S. (1995). *Underground harmonies, music and politics in the subways of New York*. Cornell University Press.

Velasco, L. & Sánchez, M. (2016). *Minuet*. (1ª ed.) Editorial Doon!

Wittkower, R. & Wittkower, M. (2015), *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Ediciones Cátedra.



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Usted es libre para **compartir** —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y **adaptar** el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso para fines comerciales, siempre que cumpla la condición de:

**Atribución** — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

Sarahi Isuki Castelli Olvera  
La imagen de la música en la historieta mexicana *Minuet*  
Revista *Xihmai* XV (30), 33-62, julio-diciembre 2020

VOCES MUERTAS: MEMORIA Y ORALIDAD DESPUÉS DE LA MUERTE

DEAD VOICES: MEMORY AND ORALITY AFTER DEATH

Iván Deance

**Nota sobre el autor:**

Doctor en Historia y Etnohistoria. Universidad Intercultural del Estado de Puebla. <https://orcid.org/0000-0003-1473-5537>

Esta investigación fue financiada con recursos del autor. El autor no tiene ningún conflicto de interés al haber hecho esta investigación.

Remita cualquier duda sobre este artículo al siguiente correo electrónico:  
[ivan@deance.org.mx](mailto:ivan@deance.org.mx)

Recibido:1/07/2020    Corregido: 22/08/2020    Aceptado:1/09/2020



Copyright (c) 2020 Iván Deance. Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](#).



VOCES MUERTAS: MEMORIA Y ORALIDAD DESPUÉS DE LA MUERTE

DEAD VOICES: MEMORY AND ORALITY AFTER DEATH

**Resumen**

El presente trabajo aborda la continuidad de la memoria y la oralidad de personas fallecidas, a partir de los registros sonoros grabados en entrevistas a profundidad, así como las interpretaciones y acercamientos que permiten su permanencia en el tiempo y el espacio contemporáneos. Lo anterior hace posible conocer, reconocer y preservar los saberes proporcionados por los sujetos grabados que, aún después de su muerte, es posible seguir escuchando y utilizando. Con base en la historia oral, los registros sonoros, audiovisuales y la etnografía, el artículo recorre los aportes de la preservación de la memoria y la oralidad, reflexionando sobre una situación que eventualmente “viviremos” todos: la supervivencia de las voces grabadas a la misma muerte del sujeto entrevistado.

**Palabras clave:** memoria, oralidad, muerte, Historia Oral.

***Abstract***

The present work addresses the continuity of memory and orality of deceased persons from the sound records recorded in in-depth interviews, as well as the interpretations and approaches that allow their permanence in contemporary time and space. This makes it possible to know, recognize and preserve the knowledge provided by the recorded subjects that, even after their death, it is possible to continue listening and using. Based on oral history, sound and audiovisual records and ethnography, the article reviews the contributions of the preservation of memory and orality, reflecting on a situation that eventually we will all "live": the survival of voices recorded to the same death of the interviewed subject.

**Key words:** memory, orality, death, Oral History.

## **Las voces del pasado – Introducción**

Cuando se reflexiona con estudiantes de licenciaturas y posgrados en ciencias sociales y humanidades sobre sus imaginarios en torno a las voces de algunos personajes históricos como José María Morelos, Leona Vicario o Benito Juárez, luego de cierto silencio, es común tratar de describirlas usando analogías en las que resaltan valores humanos: una voz fuerte, una voz con decisión o una voz con autoridad entre muchas otras posibilidades. En otras ocasiones, alguien recurre al referente de la voz usada para ese personaje por parte de cierto actor de doblaje en alguna animación, telenovela o alguno de los pocos filmes con temáticas históricas.

Sin embargo, por más que se haga el esfuerzo de reconstruir las voces antes sugeridas, sólo es posible llegar a las conjeturas que nos depara la imaginación. De manera científica, existe la posibilidad de tratar de deducir, mediante técnicas antropométricas, la probable tonalidad de la voz de una persona basados en su estructura ósea, complexión y capacidad craneana, pero con las incógnitas de los elementos relativos al desarrollo de sus cuerdas vocales y la influencia hormonal en diferentes etapas de su vida, la tonalidad exacta de una voz que ya no existe seguirá siendo un conocimiento del cual no es posible tener certeza.

Con base en lo anterior, no fue posible de manera alguna, conservar el testimonio vocal de los individuos que fundaron nuestro país, y las aproximaciones a su reconstrucción hipotética serán sólo producto de estereotipos y figuras de referencias contemporáneas.

Como ejemplo es posible retomar el caso del presidente Benito Juárez. Si bien, sabemos gran parte de sus rasgos antropométricos como su estatura de 1.37 metros, es necesario mencionar que su voz nunca fue registrada, pues falleció mientras se inventaba el fonógrafo y aunque conservamos su rostro en retratos al óleo y un molde de yeso que se le fabricó postmortem, de los rasgos de su voz jamás será posible saber algo con certeza. Sin embargo, no muchos años después, nuestro país fue testigo del surgimiento de una nueva tecnología que permitiría volver a escuchar la efímera voz de cualquier individuo o sonido del entorno cotidiano. Esta tecnología basada en cilindros de cera registró en 1909 la voz del presidente Porfirio Díaz en una carta que, por primera vez en la historia de México, no se envió escrita en papel y tinta sino en un registro sonoro. Es muy probable que este no fuera el primer registro sonoro en México,

pero debido a la importancia del personaje que lo realizó, fue más probable que sobreviviera a las décadas posteriores llenas de conflicto e incertidumbre en prácticamente todos los ámbitos de la vida nacional.

Realizada en la residencia oficial del Castillo de Chapultepec, el presidente Díaz envía saludos y agradecimientos, al mismo tiempo que reconoce la valía de este y otros inventos desarrollados por Thomas Alva Edison, y aquí se transcribe la grabación, misma que puede y, se sugiere encarecidamente, ser consultada de forma audible en los archivos digitales en línea de la Fonoteca Nacional de México:

Presentador:

Contestación que el señor general Porfirio Díaz presidente de la República Mexicana da a una carta del señor Thomas A. Edison. Chapultepec, agosto 15 de 1909. Señor Tomás A. Edison.

Porfirio Díaz:

Estimado y buen amigo, me refiero a su grata del 8 julio. Yo también como usted recuerdo con placer el tiempo aquel que tuve la satisfacción de conocerle y conocer sus atrevidos experimentos, haciéndole partícipe de su fe inquebrantable en el gracioso porvenir de la ciencia empírica. Fue allá en su patria, en los primeros días de la luz eléctrica en Nueva York, y desde entonces presentí en usted al héroe del talento, al triunfador del trabajo, al que más tarde habría de someter a disciplina el fuego arrebatado por Franklin a los cielos para perpetuar, acá en la tierra, en sus maravillosos aparatos fonográficos, la cariñosa voz de los seres amados reproduciendo todos los ritmos, todos los acentos y todas las modulaciones del lenguaje humano. Me es grato complacerle, porque tengo en muy alta estimación a los grandes benefactores de la humanidad, y usted es uno de ellos, porque usted ha creado nuevas fuentes de felicidad, de bienestar y de riqueza para el género humano utilizando las más poderosa fuerzas conocidas: luz, electricidad, trabajo y genio. Su amigo, que con orgullo estrecha su mano, Porfirio Díaz.<sup>1</sup> (Fonoteca Nacional de México, 2008)

Del narrador que introduce el mensaje de Porfirio Díaz no se sabe nada, ni tampoco de la persona que realizó la grabación, ni la formación que recibió para poder ejecutar algo que, en ese tiempo, debió representar una verdadera hazaña. Pero de la tecnología y su evolución lo sabemos prácticamente todo, y gracias a la aplicación de principios físicos, hoy podemos escuchar una vez más, la voz de una persona que nació en 1830.

---

<sup>1</sup> <https://www.fonotecanacional.gob.mx> Buscar Porfirio Díaz en la página ya que la ubicación ha cambiado varias veces de dirección. También es posible encontrar la grabación en sus canales de difusión y en redes sociales. El original está a resguardo de la Fonoteca Nacional de México.

A pesar de lo anterior, en 1895 el censo general de la República Mexicana de la Dirección General de Estadística (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2020) contó 12,700,294 habitantes en todo el territorio, y de esa población, sólo es posible escuchar una veintena de voces de personas de esa época y todas, relacionadas con el ejercicio del poder político o con gran poder adquisitivo; pero del ciudadano “de a pie” no es posible escuchar nada.

Este fenómeno es normal en toda nueva tecnología que, al comienzo, resulta bastante oneroso adquirirla, sin embargo, aun con el paso del tiempo y ya en las primeras décadas del siglo XX con el desarrollo de tecnologías a menor costo y en producción masiva, los registros continuaron privilegiando a las élites sociales. Podemos afirmar, entonces, que las voces del pasado que son posibles conocer, con suma frecuencia están ligadas a la farándula y a la autoridad política.

Avanzando a las cercanías de la mitad del siglo XX, las técnicas de grabación audiovisual y sonora comenzaron a permear otros estratos de la población que, sin poder ser aún accesibles para las clases populares, sí se instauraron en la clase media como artículos de prestigio; al mismo tiempo tenían la función del registro de la memoria familiar.

Para el caso de la fotografía y los registros audiovisuales, el país fue testigo de la evolución de los registros analógicos de la realidad mediante diversas técnicas. Desde la lejana ilustración, el dibujo y las diversas técnicas de pintura que podrían generar una reproducción analógica de la realidad, se trazó el camino para los registros químicos de la fotografía y la filmación, mismos que permitieron conocer objetos e individuos deseables de reproducir. Existieron diversidad de formatos y técnicas para aquellos registros que privilegiaban la imagen, sin embargo, para el caso de los registros eminentemente sonoros, las posibilidades fueron más limitadas, aunque suficientemente variadas como para retomarse posteriormente.

Para la época contemporánea, inclusive los sistemas de realidad virtual e inmersión de la realidad rebasan a la fotografía y al video como formas de la reproducción de la realidad, pero en el caso de los registros sonoros de finales del siglo XIX y casi todo el siglo XX, no existía modo de sustituir una grabación sonora por otros medios análogos o digitales que no fueran la misma grabación sonora mediante membranas sensibles y transductores electrónicos.

Los antecedentes de los registros sonoros para la construcción de la historia oral son las motivaciones que derivaron en el presente artículo buscando reflexionar en torno a los registros sonoros, particularmente los registros de las voces de las personas y, de manera específica, de aquellos que ya han fallecido, es decir, cómo señala el título del presente trabajo, las “voces muertas”.

### **Cuando nuestros muertos hablan – Métodos**

Uno de los elementos que se destaca de la preservación de la memoria a partir de las grabaciones sonoras y los testimonios orales, es la vida cotidiana, pues como ya se mencionó antes, las grabaciones históricas resaltan a grandes personajes de momentos de la vida nacional, pero es poco común que el ciudadano de a pie sea registrado y recordado. Sin embargo, es en el conocimiento de la vida cotidiana en donde encontramos la mayoría de los elementos que nos permiten entender una época específica.

Al respecto Kosik (1976) nos dice:

La cotidianidad es, ante todo, la organización, día tras día, de la vida individual de los hombres; la reiteración de sus acciones vitales se fija en la repetición de cada día, en la distribución diaria del tiempo. La cotidianidad es la división del tiempo y del ritmo en que se desenvuelve la historia individual de cada cual. La vida cotidiana tiene su propia experiencia, su propia sabiduría, su horizonte propio, sus previsiones, sus repeticiones y también sus excepciones, sus días comunes y festivos [...] En la cotidianidad, la actividad y el modo de vivir se transforman en un instintivo (subconsciente e inconsciente) e irreflexivo mecanismo de acción de vida. (p. 192)

Por su parte Heller (1985) nos aporta que, “la vida cotidiana es, en gran medida heterogénea, y ello desde varios puntos de vista, ante todo desde el del contenido y la significación o importancia de nuestros tipos de actividad.” (p. 40)

Y continúa diciendo:

La vida cotidiana no está fuera de la historia, sino en el «centro» del acontecer histórico: es la verdadera «esencia» de la sustancia social. [...] Las grandes hazañas no cotidianas que se reseñan en los libros de historia arrancan de la vida cotidiana y vuelven a ella. Toda gran hazaña histórica concreta se hace particular e histórica precisamente por su posterior efecto en la cotidianidad. El que se asimila a la cotidianidad de su época se asimila con ello también al pasado de la humanidad, aunque no conscientemente, sino «en-sí». La vida cotidiana es la vida del individuo. El individuo es siempre y al mismo tiempo ser particular y ser específico (p. 40).

En otro punto de vista Berger y Luckmann (1984) introducen el elemento del lenguaje y la manera en que las formas de la comunicación le dan sentido a la vida social y mencionan que:

El lenguaje que se usa en la vida cotidiana, como parte de la cultura, nos proporciona continuamente las objetivaciones indispensables y dispone el orden dentro del cual éstas adquieren sentido y dentro del cual la vida cotidiana adquiere sentido para nosotros, de esta manera el lenguaje marca las coordenadas de nuestra vida social y la llena de objetos significativos. Esta realidad cotidiana se organiza alrededor del “aquí” de nuestros cuerpos y el “ahora” de nuestro presente. Este “aquí” y “ahora” son el foco de la atención que prestamos a la realidad de la vida cotidiana. (pp. 37–40)

Permitiéndome la reflexión en primera persona para la integración de los recuerdos y la tradición oral, recuerdo que mi padre solía decir que nadie se escapa de morir, ni de pagar impuestos y, aunque cada mes pago mis impuestos, espero no conocer la otra experiencia hasta dentro de un largo tiempo. Sin embargo, él pudo conocer ambas experiencias, aunque las dos las mantuvo en total secrecía.

Aun con sus misterios y sus secretos, siempre que cierro mis ojos y pienso en él, llega su voz y su rostro sonriendo de alegría hacia mí, por algún recuerdo suyo sobre mi infancia, por haberle dado nietos o por no comprarles más pastel o más golosinas a mis hijos. Desgraciadamente, los recuerdos de su voz morirán conmigo, pues no hay manera de poder compartir las cualidades sonoras como el timbre o el tono de su voz con las demás personas, a no ser que intente describir y comparar con el parecido de la voz de alguien más, no hay nada que hacer, conmigo morirá su voz.

Quizá el único registro sonoro que tengo de él es aquel que se escucha en segundo plano cuando interrumpió a mi abuela, su mamá, en alguna de las varias entrevistas que le hice antes de caer en cama permanentemente. Ahora, ambos dejaron este plano de existencia, pero a mi abuela a diferencia de mi padre, no solo la guardo en mi memoria y en mi corazón sino en mis discos duros y otros respaldos ópticos.

Pero ¿qué significan los sonidos para las personas? Si bien no es muy conocido por la población en general, los especialistas en creación audiovisual saben perfectamente sobre la relevancia que tiene el papel de lo sonoro en las películas y las series televisivas para la construcción de narrativas y efectos emotivos; ya sean en formatos tradicionales o en televisión bajo demanda, la

banda sonora y la sonorización de cualquier producto audiovisual es algo que jamás se toma a la ligera. Inclusive, existen especialistas dedicados con gran experticia a la creación de los sonidos de las acciones de cada personaje o cada escena. La caída de una bolsa de frituras, la apertura de una chapa decimonónica en un portón de madera con goznes oxidados, la mordida de una manzana, o los pasos acelerados de unos tacones altos en medio de la lluvia, son algunos ejemplos de los recursos sonoros denominados *foley*, los cuales corresponden a todos aquellos efectos sonoros que no fueron levantados en escena, o que requieren alguna recreación para exaltar su calidad o precisión en torno al efecto emotivo mediante la sonoridad que se desea producir en el espectador. Sin embargo, más allá de la significancia de los sonidos para las personas, me interesa la relevancia de las voces y su preservación a través del tiempo, por lo que es innegable tener que reflexionar sobre el recurso que nos permite el anterior ejercicio: la memoria.

Sobre la memoria, Ballesteros (1999) nos dice que:

La memoria es un proceso psicológico que sirve para almacenar información codificada. Dicha información puede ser recuperada, unas veces de forma voluntaria y consciente y otras de manera involuntaria. [...] Posiblemente lo más importante para cualquier ser humano es su capacidad para almacenar experiencias y poder beneficiarse de dichas experiencias en su actuación futura. El engranaje y los mecanismos que rigen el funcionamiento de este colosal proceso psicológico funcionan con tal grado de perfección que la persona sana apenas es consciente de que todas sus acciones y todas sus comunicaciones verbales dependen del correcto funcionamiento de su memoria. Sin embargo, cuando la memoria falla, ya sea de manera circunstancial y momentánea, ya sea de manera permanente, el individuo se da cuenta, en medio de la frustración, de su importancia. (p. 705)

Por su parte Mariezkurrena (2008) menciona que:

La memoria de los informantes no es infalible y ella misma es histórica, el presente matiza el pasado, la selección de los recuerdos existe y generalmente ocultamos más o menos inconscientemente lo que altera la imagen que hacemos de nosotros mismos y de nuestro grupo social. Por ello, no hay fuentes orales «falsas». Las afirmaciones equivocadas constituyen verdades psicológicamente ciertas. (p. 230)

Y continúa diciendo que:

El éxito de una investigación basada en fuentes orales depende de la calidad de las entrevistas que se lleven a cabo, ya que las mismas constituyen la documentación a interpretar por parte del historiador. Una entrevista no es una conversación espontánea, es una situación artificial, donde el entrevistador busca información para su investigación y el entrevistado, de alguna manera busca hacer pública su

historia y sus puntos de vista. Para llevar a cabo una buena entrevista son necesarios varios requisitos: una adecuada elección de los informantes, un profundo conocimiento previo de la temática a investigar, la definición clara de problemáticas e hipótesis de investigación, la amplitud necesaria para abordar aspectos no contemplados en las instancias previas a la entrevista, que pueden abrir nuevas vertientes, y el registro no sólo de lo dicho sino también de lo omitido. (p. 231)

Sumado a las definiciones anteriores, cuando se piensa en la memoria y su relación con el pasado, es frecuente apelar a la historia y a la reconstrucción de los sucesos que se han vivido. Al respecto Sarlo (2011) nos dice que:

El pasado es siempre conflictivo. A él se refieren, en competencia, la memoria y la historia, porque la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad). Pensar que podría darse un entendimiento fácil entre estas perspectivas sobre el pasado es un deseo o un lugar común. Más allá de toda decisión pública o privada, más allá de la justicia y de la responsabilidad, hay algo intratable en el pasado. Pueden reprimir sólo la patología psicológica, intelectual o moral; pero sigue allí, lejano y próximo, acechando el presente como el recuerdo que irrumpe en el momento menos pensado, o como la nube insidiosa que rodea el hecho que no se quiere o no se puede recordar. (p. 9)

En relación al registro del pasado y en algunos casos de la memoria, existen ejemplos famosos en los que especialistas de alguna técnica, ya sea científica, ya sea artística, afirman la imposibilidad de sustituir esta con alguna otra de más reciente creación, como la conocida entrevista de Jacobo Zabludovsky a Salvador Dalí en la que menciona que la fotografía nunca será una analogía a la pintura, pues mencionaba “el Divino”, que en la fotografía la imagen es tomada por un ojo mecánico, a diferencia de la pintura que es creada por un individuo mediante sus ojos y sus pinceladas manuales. (Zabludovsky, 1971).

En el caso del registro sonoro y los testimonios orales que nos sirven de registro de la memoria, se tiene un caso similar, pues la complejidad que representa el registro del fenómeno sonoro, y su reproducción posterior, es difícilmente sustituible por algún otro elemento que no sea estrictamente sonoro y si bien este trabajo no se centra en la discusión y revisión de las diferentes técnicas de registro sonoro y audiovisual en la historia de la humanidad, es innegable que estas no se comparan ni en antigüedad ni es historicidad con las técnicas del registro de la luz y de la gráfica. El interés y desarrollo que han tenido los registros sonoros, presentan menor relevancia en la humanidad frente a lo que la luz y todas las experiencias gráficas y visuales han tenido, ya sea por la

dificultad en la naturaleza misma del sonido y su posterior reproducción o por nuestra pertenencia a una especie que privilegia lo visual como producto de un proceso evolutivo.

Como prueba de la importancia de lo gráfico y lo visual en la historia de la humanidad, podemos remontarnos a los orígenes mismos de la especie y sus testimonios plasmados en diversas manifestaciones de arte rupestre a lo largo del mundo, y como ejemplo particular, podemos señalar las impresiones de manos en negativo en las cuevas prehistóricas en diversas latitudes y en nuestro país en las cuevas del norte de México, las cuales son con claridad, elementos de las representaciones simbólicas humanas de hace milenios. (Mendiola Galván, 2002)

Pese a que los elementos sonoros no han podido sobrevivir, en todos los casos, a la efímera naturaleza propia de su existencia, su relevancia y de manera particular, la de los testimonios orales, es innegable en el mundo contemporáneo.

Metodológicamente los testimonios presentados en este trabajo fueron contruidos a partir de la historia oral. Al respecto es importante señalar que:

La historia oral es de gran importancia para reconstruir procesos socio-históricos a partir de la percepción y concepción de los protagonistas, convirtiéndose el testimonio oral en un nuevo documento escrito, pues la entrevista es sistematizada, seccionada con un corpus pre planificado, basado en temas y secciones que además es validado por expertos académicos; la historia oral tiene como técnica la historia de vida dirigida a especialistas o experimentados en un área de conocimiento determinado, arrojando como resultado nuevos enfoques explicativos, ratificación de ciertos planteamientos científicos y nuevas interpretaciones históricas, sociales y antropológicas. (Lara & Antúnez, 2014, p. 48)

A la par de lo anterior, podemos añadir que:

Lo más llamativo de la historia oral o historia de vida, como técnica, es poder trascender como investigadores desde los espacios tradicionales circunscritos a archivos, salas, bibliotecas, e ir a la realidad desde la palabra y con la palabra, adecuándonos simultáneamente con los retos tecnológicos que han superado la grafía y el papel, ubicándonos en la filmación y digitalización del nuevo documento, que puede llegar a todas partes del mundo en cuestión de segundos. (Lara & Antúnez, 2014, p. 48)

Los testimonios que se presentan en el siguiente apartado representan un producto de historia oral y se considera pertinente su publicación recuperando

las palabras de Thompson (1988) que nos recuerda que “la historia oral devuelve la historia a la gente con sus propias palabras”. Esta afirmación nos obliga a reflexionar en torno a la pertinencia del uso de la tradición oral como fuente de investigación social, la cual se tambalea entre los mitos y las realidades pasadas, dificultando a las y los investigadores sociales, asir la historia no documental de una manera clara. En este sentido, la historia oral como disciplina, da la posibilidad de utilizar fuentes diversas que toman en cuenta a aquellas personas, y sus colectivos, que no han elegido la opción del registro escrito para plasmar su continuidad en el devenir de los años, sin embargo, el trabajo con estas fuentes es mucho más delicado de lo que pareciera y puede llevar a la investigación por caminos muy oscuros y difíciles de atravesar con éxito.

Si bien la oralidad es parte de numerosas disciplinas, la historia oral, por cuanto es historia, tiene las reglas y la cientificidad de la disciplina histórica. La historia oral puede representar en sí misma una disciplina joven con métodos, técnicas y enfoques teóricos propios, surge y pertenece a la propia Historia, de donde emana y a la que nutre a la vez.

Al respecto es necesario concebir a la historia oral dentro del marco de la Historia, misma que puede ser entendida en palabras de Carr (1999) como sigue:

La historia es, en términos generales, un recuento de lo que han hecho los hombres y adquiere significado y objetividad sólo cuando establece una relación coherente entre el pasado y el futuro [...] Los datos de la historia no pueden ser puramente objetivos, ya que se vuelven datos históricos precisamente en virtud de la importancia que les concede el historiador. La objetividad en la historia –si es que podemos seguir utilizando este vocablo convencional–, no puede ser una objetividad del dato, sino la relación entre dato e interpretación, entre el pasado, el presente y el futuro. [...] La historia llamada así con propiedad sólo puede ser escrita por los que ven y aceptan en la historia misma un sentido de dirección. La convicción de que provenimos de alguna parte está estrechamente vinculada a la creencia de que vamos a algún lado. Una sociedad que ha perdido la fe en su capacidad de progresar en el futuro dejará pronto de ocuparse de su propio progreso en el pasado. [...] Nuestra concepción de la historia refleja nuestra concepción de la sociedad. (pp. 184–199)

Sin embargo, no debemos de perder de vista que “una de las características de la historia oral es su naturaleza interdisciplinaria: se abreva de la antropología, de la sociología, de la teoría literaria y de las experiencias realizadas en la educación”. (Hinojosa, 2013, p. 58).

Es así como las “voces de los muertos” ayudan a construir una nueva historia que, hasta antes de la consideración de las voces de los ciudadanos comunes contemplados por la historia oral, era inexistente. De esta forma es necesario recordar la afirmación de Barthes (2007) que dice que, “la historia era una memoria fabricada según recetas positivas, un puro discurso intelectual que anulaba el Tiempo mítico” (p. 144), y que al contemplar de manera contemporánea los testimonios orales y los aportes de la historia oral, permite abordar enfoques interpretativos que insertan con valor social a los mitos y la vida cotidiana en su conjunto. Por su parte, Di Marzo (2005) aporta que, “los testimonios de protagonistas más o menos anónimos no fueron las únicas fuentes que comenzaron a tenerse en cuenta. También se incluyeron en esta categoría cartas, diarios íntimos, fotos familiares o todo aquello que registrara de alguna manera la vida cotidiana.” (p. 170)

Si bien Amezcua (2015) recuerda que los testimonios orales podrían ser tomados como elementos históricos subjetivos pues son individualistas, frágiles y cambiantes, debido a que se apoyan en la memoria, que está en constante revaloración, es necesario recordar que toda experiencia, recordada por escrito o de forma oral, es un dato subjetivo en sí mismo, aunque para para el individuo representan una verdad. Independientemente que lo registrado en la entrevista pueda ser cotejado como una verdad o no, lo realmente importante de los datos recabados radica en la experiencia del sujeto y su interpretación, ya sea objetiva o subjetiva, debido a que, por su perfil cultural y su historia de vida única, sus aportes siempre nos reflejarán la perspectiva de una época y una generación.

Para la construcción de la historia oral en el presente texto, se presenta parte de una serie de grabaciones útiles en la investigación sobre la reconstrucción del territorio en el sur de la ciudad de México para la segunda mitad del siglo XX y de las cuales, una pequeña parte fue usada en el desarrollo del libro *El Edén enrejado* (Deance, 2018). Por lo anterior, y a la luz de la temática de este trabajo en el que se plantea recuperar los testimonios de los fallecidos, se utilizan las grabaciones de un sujeto entrevistado y fallecido recuperando su memoria individual. Con base en las transcripciones del sujeto antes mencionado, se construye un fragmento de la historia oral de la vida cotidiana al sur de la Ciudad de México para finales del siglo XX y principios del XXI.

### **Andrés: un muerto viviente – Resultados**

Desde la lógica presencial de los sujetos participantes en la construcción de la historia oral y buscando las voces de cada participante, así como sus subjetividades, el autor aporta lo siguiente:

Andrés era vecino de mi madre en la región de Coapa, lo conocí hace muchos años en la colonia. Haciendo un recorrido a pie, le platicué sobre el proyecto de investigación en la región y accedió a participar. Vivió en la región en dos domicilios muy cercanos, primero en un departamento y luego en una casa de tres pisos. Me agradaba su personalidad crítica y su visión sobre el mundo que le daba equilibrio a la balanza de historias sobre la vivencia cotidiana en la región. Aunque conmigo siempre fue muy amable, extremadamente amable, solía ser descrito por los vecinos como hosco y rudo, tajante en sus opiniones y bastante combativo. Él era hijo de refugiados españoles y mucho tiempo padeció por esto de distintas formas. Sus padres emigraron hacia México con su familia durante el franquismo y sus mayores temores eran encarnados por la Falange Española y las persecuciones y discriminación que padeció durante su infancia al pertenecer a una familia de inmigrantes exiliados.

De apellidos Ramos Rodríguez, le sobreviven Fabiola del Carmen Ramos Ramírez, cineasta e hija de su primer matrimonio, a quien no he podido localizar para devolver las grabaciones que realicé antes del fallecimiento de su padre; Berenice Garay Alcántara, la amorosa esposa y filósofa con quien lo conocí y que lo cuidó con profundo amor hasta el último de sus días y sus hijos Natalia y Rafael. Fue maestro hasta su jubilación y combatiente demócrata republicano y librepensador hasta su muerte.

Puedo decir que Andrés y yo logramos ser amigos, aunque para ser honesto fue más un maestro, de la región, de la historia del siglo XX y de la vida misma, él me enseñó el arte de la denuncia ciudadana ante cualquier irregularidad que pudiera presenciar, el valor de la honestidad y que siempre, siempre se puede mejorar.

El día de nuestra primera entrevista formal, llegué puntual y sin complicaciones a la cita, sabía que le gustaba el café y que fumaba mucho pero no pude saber que café o tabaco era su preferido así que compré en una pastelería de nombre “El Globo” una charola con 16 pastelillos que llaman

“garibaldi” para acompañar el café. Me recibieron, Andrés y su esposa Berenice, muy amablemente y me ofrecieron comida y bebida, yo insistí que prefería primero la entrevista y luego, con todo gusto, pasaríamos una tarde amena. Emplacé la videocámara y la audiógrabadora así como la iluminación. Ambos estaban muy despreocupados por los aparatos y platicaban sin prestar atención a lo que hacía.

Un perro callejero adoptado al que nombraron “perribus vulgaris” y Berenice, nos hicieron compañía durante toda la entrevista. Andrés frecuentemente hacía preguntas a Bere, quien se hallaba recostada en el sillón de al lado intentando hacer una lectura de su carrera en filosofía que había comenzado hacía un semestre, ella estaba más atenta a la plática que a lo suyo. Bere hizo algunas interrupciones sin que estas fueran perjudiciales para la entrevista y Andrés se portó muy natural y en confianza, se sentó en su lugar favorito y durante toda la entrevista fumó y fumó al igual que su esposa. Eso me incomodó, pero preferí no hacerlo evidente. La iluminación fue buena, aunque tuve un problema con el reflector que, como era nuevo se deslizó de su inclinación original y apuntó al techo en todo momento; me di cuenta hasta el final de la entrevista. Los planos y mapas del área de Coapa que llevé fueron muy útiles para que Andrés acotara sus comentarios a la región y dejáramos para después los múltiples sucesos que su familia vivió entre conflictos y adaptaciones. Antes de terminar, su esposa se retiró a la cocina y luego de un par de horas, pasamos a la mesa. Berenice había guisado tortilla española y otros guisados para comerlos con tostadas, como me indicaron, llamé a mi esposa y a los niños quienes estaban en el parque y comimos todos. Andrés y Berenice platicaron sobre cómo se conocieron, cuando la pidió, cuando se casaron, sobre sus hijos, sobre los vecinos, la tecnología, etc. En todo momento fumaron y fumaron y tomamos café y coca cola. Durante la plática bajó Natalia quien jugó un rato con los niños y posteriormente se integró su hijo Rafa quién más bien se fue sobre los pastelillos. La conversación tuvo un giro muy extraño y Andrés y Bere terminaron discutiendo sobre un hipotético de la reencarnación y las diversas posibilidades de su realidad, eso sí, siempre citando a los filósofos clásicos y haciendo presentes adagios griegos; en ese momento decidimos retirarnos.

Sobre sus primeros recuerdos rescatamos de las grabaciones lo siguiente:

Recuerdos razonados, como a los 4 años, más o menos, y ¿cuál?, ¿te interesaría cuál? Pues la casa, la familia, el hecho de que, las navidades eran para nosotros muy importantes, familiarmente hablando, teníamos más juguetes de los que podíamos desear, me acuerdo las noches de navidad, cuando nos despertábamos a ver si había llegado Santa Claus, ¡perfectamente me acuerdo de eso!, me acuerdo de cuando

estaba en el kínder la fosa de arena que había para que jugáramos, el hecho de que te empaparas las papas fritas con arena y te las comieras porque tronaban rico, muchas cosas, el hecho de que perseguí en kínder, con 5 años, a una niña y se fue a esconder al salón de maestros, entonces yo me recargue así a esperarla en el marco de la puerta y la cerraron y me ¡tumbaron la uña por eso!, fueron muchas cosas, de 4 o 5 años, me acuerdo del transporte escolar, de que nos bajábamos y mi madre estaba esperándonos y este... nos llevaba a la tienda a tomar un refresco antes de comer, ella siempre tuvo casa de huéspedes, nuestra primera infancia. Me acuerdo la discriminación a la que nos sometían por ser españoles, hijos de españoles, refugiados, este... muchas cosas. El hecho de que no nos... Esto era a los 4 años, no nos aceptaban, por ejemplo, la ropa en la tintorería.<sup>2</sup>

Andrés recordaba el cambio de la casa de su madre en Chimalistac a la región de Coapa y la forma en que resintió las relaciones vecinales:

Era una avenida conocida, de fácil circulación, no muy comercial, aunque había ya algunos centros comerciales de tiendas de autoservicio interesantes, era gente socioeconómicamente pareja, no había grandes distinciones, no gente abierta, aislados, pues veníamos de un lugar donde la convivencia era vecinal, comunitaria era muy grande... aquí es una comunidad mucho más cerrada, de hecho, después de todo este tiempo con ningún vecino hemos podido hacer *migas*, la mayoría no saluda, en fin.<sup>3</sup>

Como parte relevante de la vida cotidiana se resalta la compra de alimentos. Al respecto, Andrés recordó lo que sigue:

¡Ah, pues para nosotros siempre ha sido grato, eh! y eran días en que *pus* ya existían tiendas de autoservicio, entonces te ibas a hacer con la familia la despensa, que aquí acostumbramos a hacerla para 15 días, y aprovechas la salida para irte a desayunar o cosas de estas, o salías a comer y después ibas a la despensa. Era un ritual ir a la despensa, grato además, porque no eran tiendas muy saturadas de gente, en mi caso particular no tanto... en mi caso particular en cuanto menos gente haya, yo mejor. Me era grato, por ejemplo, que era la época en que estaban apenas saliendo, las películas en dvd... no en vhs y beta. Y existía aquí en Miramontes un videocentro con techo de lámina, no es cierto era de asbesto, lámina de asbesto, y hacía un calor infernal, me encantaba ahí ir a elegir películas, a ese lugar, improvisadote. Ya no existe, ya hicieron restaurantes, es parte de esa evolución que te estaba diciendo...

---

<sup>2</sup> Entrevista realizada al Profesor Andrés Ramos Rodríguez en la Ciudad de México el día 7 de abril de 2007 a las 11:30 hrs. por Iván Deance. Clave de entrevista: 0070407-ARR-01. Video grabación: miniDV en velocidad SP con cámara JVC automática con emplazamiento fijo en tripié y micrófono ambiental. Iluminación con luz natural y luz de relleno con reflector de 500 watts. Audio Grabación: grabación digital en minidisc SONY HI MD y micrófono lavalier Genius.

<sup>3</sup> Entrevista citada: Andrés Ramos Rodríguez - 0070407-ARR-01.

no se si sea evolución, pero es parte de ese cambio al comercio de semilujo y lujo, hay demasiado restaurante. Una de las grandes ventajas de la zona de Miramontes, agárrate, todo Miramontes, es que tienes todo, lo que es extraño en México hasta dos librerías. ¿no?, tienes todo, lo que quieras conseguir lo consigues, ¡y falta eh!, como lo que faltaba venir aquí, en lo que a sustituir al taller mecánico y a sustituir a la señora de las tortas y, afortunadamente la tortería “Los pavitos”, que es histórica, ahí sigue porque además son una delicia, nunca vas a sufrir por que la quiten, porque no desplaza a nadie pues no ocupa más de 4 x 4, es decir 16 m<sup>2</sup>, a nadie le interesa esa esquina. Pero todo lo demás está en riesgo ¡eh!, todo lo demás que no sea restoran y que no sean tiendas de lujo, están en riesgo en esta zona, que es lo que va a propiciar el cambio de población de la zona. Pero era grato ir al mandado, de veras, en nuestro caso particular era una forma de salida de casa, no, y además se estrechaban lazos y te permitía conocer a los niños por sus gustos, por sus preferencias. A mí me parece que los mercados y las iglesias definen a las comunidades, entonces todo lo que tenga que ver con mercado... que lástima que desaparezca, por ejemplo, ¡no hay ya mercados públicos en nuestras cercanías eh!, y está muy aislado el de esta colonia, de la virgen, este... ¿cómo se llama...? Avante, y está muy aislado, está muy escondido y que lástima que en esta zona no haya mercados públicos, ¡que también te permiten atraer convivencia humana, eh, que lástima!<sup>4</sup>

Cuando se le cuestionó sobre su sentir en torno a la vida cotidiana en la región de estudio compartió lo que sigue:

Ha sido tranquilo ver cómo se deterioran las condiciones de urbanismo alrededor, se deteriora, por ejemplo, la comunicación, ya no es fácilmente asequible en tiempo este lugar, cuesta trabajo, la circulación es mala, ha sido deplorable ver cómo nos ganó, al igual que ha tantísimos lugares del Distrito Federal, el sistema carcelario, hay rejas en todas partes, en las calles, en las tiendas, en las casas, y ha sido curioso observar, por lo menos curioso, observar el individualismo en la gente, ¡es más! han hecho algún intento aquí de organización comunal de una asociación de colonos o algo así, del fraccionamiento Los Cipreses, que ha motivado lucha de dos grupos, a nivel deplorable, de injurias, de calumnias, de ventaneos. Me parece que se está descomponiendo el clima comunitario, que antes era de indiferencia notoria y que ahora es de antagonismo, curiosamente derivado de un esfuerzo de organización comunal, curiosamente, se han acusado de todo aquí, desde ser ladrones, porque bueno, tenemos un daño mental aquí en México muy interesante “aquel que maneja un peso ajeno, es un ratero, a priori”, a éste le corresponde demostrar si subsiste a los ataques, que realmente era honesto, o sea, la honestidad no es un valor que se da a la gente, la honestidad no existe como valor, la deshonestidad esa es segura, “todos los mexicanos son deshonestos”, ¡no yo, eh, aunque yo sea mexicano, todos los demás son deshonestos! Producto de todo lo que ya sabemos, pero, en fin. Desde

---

<sup>4</sup> Entrevista citada: Andrés Ramos Rodríguez - 0070407-ARR-01.

deshonestidad se han atacado hasta de bigamia, adulterio y no se qué otras cosas... por escrito, con panfletos, entons', se está descomponiendo esta comunidad aceleradamente, más una comunidad ya de edad madura, avanzada eh, no hay muchos jóvenes por acá y casi no existe la niñez, una comunidad que tiende a envejecer, no se renueva, no hay materia prima para renovarla, no.<sup>5</sup>

Debido a que la zona de estudios se convirtió en un polo comercial para finales del siglo XX, una de las temáticas fue el cambio de hábitos en los lugares de consumo al menudeo:

No, no, no uno tiene sus tiendas de preferencia, ¿nos daba igual?, no, no para mí. Por ejemplo, el trato de un comerciante es fundamental. En Guanajuato, no se si pasa en otras partes, aquí no, tú llegas a la tienda, ¡deme por favor unos cigarros!, y te los da pagas, te da el cambio, no se te ocurre decir gracias como consumidor, es el comerciante que te da las gracias porque le dejaste el margen de utilidad, ¿no?, mientras que tú puedes comprar en cualquier tienda, lo preferiste a él y te lo agradece, aquí es al revés, aquí pagas y das las gracias y te vas, ¡mocos!, ¡me hiciste el favor de venderme a cambio de mi dinero! ¡Uno debe elegir sus tiendas!, no todas las tiendas son iguales, como no toda la gente es igual. Elegía uno las tiendas, las cuales acabaron por desaparecer, gracias a las cadenas comerciales, ¡otra vez voy a lo mismo!, todo lo que no sea en grande y de lujo, tiende a desaparecer de la zona. Aquí había el minisúper ese, ¿cómo se llamaba...? “El pequeño gigante”, me encantaba ir ahí, la gente era amable, me quedaba más cerca la otra tienda, la de la otra salida de la calle, pero era la gente mas amable. Por cierto, ahí me enteré del asesinato de Colosio, que tanto afectó. Bueno, entonces si uno elegía sus tiendas y a algunas tiendas podías llegar a platicar, o por lo menos, no era la compra de pagar e irte, y en algunas tiendas ya te conocían y los conocías, oséase había cierta cercanía humana.

En otra entrevista, realiza una reflexión sobre el mismo tema remontándose a su infancia:

Cuando yo era niño las tiendas eran puntos donde se reunía la gente, no solo las señoras eh, y platicaban. Yo atendía un tostador molino de café que era de mis padres, cuando no había quien se quedara, entonces me quedaba yo al frente ahí y estábamos nosotros y al lado nuestro la lechería y al lado la panadería, entonces de las seis de la tarde en que, tostaba yo el café y lo ponía a ventilar en la tolva, salía el aroma a 20 kilómetros, entre las seis de

---

<sup>5</sup> Entrevista citada: Andrés Ramos Rodríguez - 0070407-ARR-01.

la tarde y las 8:30 de la noche, era una convivencia humana enorme de gente, que iba a comprar el café, la leche y el pan, si venías en este sentido caminando, o el pan, la leche y el café si ibas en sentido contrario caminando, entonces siempre era la misma gente a la misma hora y platicaban en los comercios, y a esas pláticas... en esas pláticas intervenían los comerciantes, nosotros como los del café, o la señora de la leche que da el “Rancho San Antonio”, o la “Flor de Mérida”, que era la panadería, había convivencia y los niños podían estar, ¡ah! los niños acompañaban a los padres a hacer las compras y podían estar jugando entre ellos, en ese pequeño momento de la compra, en las banquetas, porque no había grandes tráfico que cuidar. (Respiró profundamente) ¡Sí han cambiado las cosas!<sup>6</sup>

Otro elemento fundamental para el entendimiento de la vida cotidiana es la vivienda y respecto a ello, Andrés compartió lo siguiente:

¡Caramba!, aquí enfrente, vivía un viejito, que en paz descansa, que invitaba a los niños, no tenía nietos, invitaba a los niños a posadas y entonces venían niños de la zona a las posadas del viejito que no tenía niños... eso ya no se da, o sea, te menciono el hecho, tú deriva todo lo que puedes derivar, del hecho de que había una posada, en época de posadas, con niños y los cánticos y las letanías y... eso ya no se da, claro que vivía a gusto; cuando no lo conocíamos, él ya le decía a Bere: “oye, mándame a tus niños porque voy a hacer la posada”, ¡pus’ claro que vivía a gusto, te está considerando el vecino!, bueno, ese puro gesto hizo que mil veces platicara yo con él, ex trabajador de transportes eléctricos del Distrito Federal, y me platicaba, por cierto, de la ciudad de entonces de los treintas; bueno, ¡claro que vivía muy a gusto! Se perdió eso, no sólo murió el viejito, sino que ya no está la materia prima. Y creo que no ha de ser un fenómeno exclusivo de tu área de estudio, la población está envejeciendo. Era uno de los problemas de percepción de inseguridad y el consumismo, no creo que seamos la única comunidad así, se han hecho esfuerzos, por ejemplo, de kermeses allí en las canchas, ¡y allí está Bere, eh!, nosotros vamos a consumir para dejar nuestros recursos a efecto de que se canalicen a obras de la comunidad, que aquí no nos duele mucho, ¡no!, pero bueno, se quieren poner flores... ¡vamos a eso! y esos esfuerzos derivan a que un grupo ataque al otro y que saquen los trapos al balcón y... ya no hay esfuerzos... y excepto ese esfuerzo de kermés pus’ ¡que otro de unión por aquí! No se hace nada, estamos muertos.<sup>7</sup>

Al respecto de esta última intervención del entrevistado es interesante resaltar cómo las mismas personas no especializadas en la historia oral, reconocen la relevancia de los testimonios orales y la riqueza de las personas que

---

<sup>6</sup> Entrevista citada: Andrés Ramos Rodríguez - 0070521-ARR-01.

<sup>7</sup> Entrevista citada: Andrés Ramos Rodríguez - 0070407-ARR-01.

representan «la materia prima» de la historia del pasado y que su partida, representa una gran pérdida en la memoria de los individuos y sus colectivos.

### **Sólo los recuerdos quedan - Reflexiones finales**

A lo largo de mi vida escuché con frecuencia de mis abuelos, de mis padres y hasta mis suegros que, con el paso del tiempo, “sólo los recuerdos quedan”. De igual modo, en mi familia era común repetir el dicho popular que a la letra dice: “lo bailado y lo comido, nadie te lo quita”.

Sin ánimo de contradecir a quienes nos han precedido, basta con mirar en los museos y leer en los libros de historia, o escuchar y leer productos de historia oral para acercarse a diversas circunstancias del pasado y de manera concreta, a elementos de la vida cotidiana de personas y pueblos que jamás conocimos y que jamás pensaron en trascender a su tiempo. Sin embargo, como ya se ha mencionado, la Historia en su vertiente más ortodoxa se apega al estudio de aquellos sucesos con evidencias escritas de su existencia, pero otras vertientes como en el caso de la historia cultural o la propia historia oral, a la que he hecho referencia en este texto, estudian los sucesos del pasado menos referenciados por los historiadores, y reconstruyen el pasado a partir de aquellos que, tradicionalmente, no eran tomados en cuenta por la Historia. El presente texto no pretende generar una crítica vaga al trabajo y formalidad de la Historia, antes bien aquellos quienes se han desempeñado en esta disciplina con el rigor que la propia historiografía exige, merecen todo el reconocimiento por su trabajo profesional.

Sin embargo, es la historia oral y sus registros de testimonios orales en voz de sus productores, quien ha llamado la atención para este y otros trabajos del mismo corte, al brindar la posibilidad de hacer visibles a personas y personajes que de otra forma no trascenderían en el devenir de la historia o en las historias regionales al menos.

Como ejemplo paradigmático en este trabajo, los testimonios de Andrés, quien falleció 15 años atrás de la publicación de este artículo, ayudan a comprender diversos elementos de la vida cotidiana del ciudadano promedio. Sus miedos, sus anhelos, sus retos, la forma de concebir el mundo y desde luego sus recuerdos más preciados que forman parte de las evidencias que representan grandes insumos para reflexionar sobre el pasado, el presente y quizá hasta permitan construir diversas proyecciones de futuro.

A partir de las reflexiones de la historia oral, sabemos disciplinariamente que cada persona representa una biblioteca o una base de datos digital que acrecienta su acervo con cada año de vida y nos da posibilidades casi infinitas para conocer y reconocer la realidad de otros tiempos y situaciones sociales sólo a partir de sus testimonios.

Sin embargo, sería imposible que dicha tarea fuera exclusiva de los historiadores orales. Es en ese tenor en donde es posible identificar que la metodología de la historia oral puede ser compartida y difundida en la misma población que es sujeto de investigación, para que, según sus gustos y necesidades, puedan recuperar y mantener vivos los testimonios de aquellas personas significativas en cada barrio y en cada familia aun después de su muerte.

En mi caso, cuando identifiqué lo anterior y comencé a realizar mis registros significativos, mis abuelos ya habían fallecido y en el caso de mis abuelas, les pude registrar sólo en sus últimos tiempos, con la dificultad de que, por su avanzada edad, la gente cercana a ellas no les dejaba hablar con libertad y les corregía e interrumpía constantemente.

Recapitulando, la vida cotidiana y su preservación en la recuperación de la memoria a partir de las grabaciones sonoras y los testimonios orales, nos aporta al conocimiento de la vida diaria y los elementos que nos permiten entender una época específica.

En este sentido podemos concluir tres elementos importantes sobre los aportes de la historia oral en este trabajo:

1. Los testimonios presentados del fallecido Andrés nos arrojan elementos diversos sobre la vida diaria, ricos en información personal, a veces objetiva, muchas veces subjetiva, que nos representa una ventana al pasado. Dichos testimonios pueden ser contrastados con otros testimonios o con diversas fuentes documentales, ya sean textuales, fotográficas, sonoras o audiovisuales para su uso en la construcción de la Historia.
2. Los testimonios utilizados desde la historia oral en este trabajo, arrojan nuevas respuestas a la luz de su conservación por 15 años en el repositorio, mostrando nuevas reflexiones y nuevos contrastes sociales a los que se presentaron en el momento de su registro, posibilitando nuevas vetas en la explicación de las transformaciones del espacio, la

construcción del territorio y la apropiación real o simbólica de sus habitantes.

3. Los testimonios del fallecido Andrés, registrados, conservados, transcritos y curados para su publicación en este trabajo, permiten a los habitantes de la región, a sus parientes y a otras personas interesadas en los temas tratados aquí, la posibilidad de mantener viva la memoria y garantizar su preservación para las futuras generaciones.

Con base en lo anterior y ante la imposibilidad de registrar a mis antepasados extintos, puedo continuar con el registro de la memoria de otras y otros, a quienes seguramente sus descendientes estarán gustosos de escuchar, conocer y reconocer, pues es importante recordar que la fascinación por la memoria y la oralidad se ha revelado en la humanidad desde la antigüedad. Actualmente es posible darle rienda suelta a este interés universal a partir de las grabaciones y transcripciones como un registro material de la memoria. Por lo anterior, su preservación no sólo es de interés público, sino que representa también la herencia patrimonial de individuos y comunidades para las futuras generaciones.

Al final de todo y luego de mucho pensar en aquellos testimonios que es posible conservar y atesorar en la memoria, aquellos que fue posible registrar y respaldar y los pocos que fue posible editar y publicar, el presente trabajo recupera el aprendizaje, la riqueza y al mismo tiempo la gran dificultad de conservar, preservar y difundir la memoria de quienes ya no están con nosotros.

El poco interés por la preservación de la memoria por parte de entidades públicas y privadas, así como los retos del mantenimiento y preservación de los testimonios del pasado para la comprensión de diversos fenómenos sociales, históricos y contemporáneos, suelen desanimar y cuestionar un poco el quehacer profesional de los historiadores orales. Sin embargo, la oportunidad de compartir los testimonios con los descendientes, incluyendo personas que aún no nacen, un poco de lo que en nuestro tiempo fue comprendido como la vida cotidiana y la historia contemporánea a partir de la conservación de la oralidad registrada mediante textos y grabaciones analógicas o digitales, representan una gran motivación para seguir cosechando las voces y las palabras de quienes poco a poco dejan de compartir este plano de existencia.

Consciente de la poca probabilidad de supervivencia de todos los testimonios y materiales que se intentan preservar, me niego a renunciar a una vocación heredada de mis abuelos y mis abuelas, buscando transmitirla a mis hijos y a los hijos de sus hijos. Por lo anterior, me aferro a mi limitada existencia acompañada por el implacable paso del tiempo a sabiendas que, aun después de mi partida y aun pese al olvido de las personas y de sus voces, si logro conservar y heredar el amor por los registros de los testimonios orales a otros, al final me sobrevivirán: las voces muertas.

#### FUENTES DE CONSULTA

- Amezcuca, M. (2015). *Memoria e Historia oral: La voz como documento*. Fundación INDEX.
- Ballesteros, S. (1999). Memoria humana: Investigación y teoría. *Psicothema*, 11(4), 705–723.
- Barthes, R. (2007). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós.
- Berger, P. & Luckmann, T. (1984). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.
- Carr, E. (1999). *¿Qué es la historia?* Ariel.
- Deance, I. (2018). *El Edén enrejado. Espacio, memoria y cotidianidad en Coapa*. Ediciones de Educación y Cultura.
- Di Marzo, L. (2005). Una araña en el zapato. En *Una araña en el zapato*. Libros de la Araucaria.
- Fonoteca Nacional de México. (2008). *Carta de Porfirio Díaz a Thomas A. Edison. 15 de agosto de 1909*. [Grabación sonora en rollo de cera. 1'59"]. Fonoteca Nacional de México.  
<https://fonotecanacional.gob.mx/index.php/escucha/audio-del-dia/113-audio-del-dia/363-porfirio-diaz>
- Heller, A. (1985). *Historia y vida cotidiana*. Grijalbo.
- Hinojosa, R. (2013). La historia oral y sus aportaciones a la investigación educativa. *IE Revista de investigación educativa de la REDIECH*, 3(5) 57–65. [https://doi.org/10.33010/ie\\_rie\\_rediech.v3i5.562](https://doi.org/10.33010/ie_rie_rediech.v3i5.562)

- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2020). *Censo General de la República Mexicana de 1895: Dirección General de Estadística. Serie Histórica Censal*. Instituto Nacional de Estadística y Geografía.
- Kosik, K. (1976). *Dialéctica de lo concreto*. Grijalbo.
- Lara, P. & Antúnez, Á. (2014). La historia oral como alternativa metodológica para las ciencias sociales. *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*, 20(enero-diciembre), 45–62.
- Mariezkurrena, D. (2008). La historia oral como método de investigación histórica. *Gerónimo de Uztariz*, (23–24), 227–233.
- Mendiola, F. (2002). *El arte rupestre en Chihuahua: Expresión cultural de nómadas y sedentarios en el norte de México*. Instituto Nacional de Antropología e Historia; Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- Sarlo, B. (2011). *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo; una discusión* (1. ed., 1. reimpresión). Siglo XXI.
- Thompson, P. (1988). *La voz del pasado. Historia oral*. Edicions Alfons el Magnànim / Institució Valenciana D'estudis i Investigació.
- Zabludovsky, J. [tu padre] (2008, abril 23). *Salvador Dalí entrevistado por Zabludovsky*. [Archivo de video]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=UJtv7z-TP88>



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Usted es libre para **compartir** —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y **adaptar** el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso para fines comerciales, siempre que cumpla la condición de:

**Atribución** — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

EL IMAGINARIO SONORO DE LA MUERTE EN EL CINE MEXICANO  
*LOS INSÓLITOS PECES GATO (2013) Y ROMA (2018)*

THE SOUND IMAGINARY OF DEATH IN MEXICAN CINEMA  
*THE UNUSUAL FISHES CAT (2013) AND ROME (2018)*

Mónica del Sagrario Medina Cuevas

**Nota sobre la autora:**

Doctora en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Profesora-investigadora en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Miembro del Cuerpo Académico Imagen, Memoria e Investigación Social. <https://orcid.org/0000-0001-5805-427X>

Esta investigación fue financiada con recursos de la autora. La autora no tiene ningún conflicto de interés al haber hecho esta investigación.

Remita cualquier duda sobre este artículo al siguiente correo electrónico: [monica.medina@correo.buap.mx](mailto:monica.medina@correo.buap.mx)

Recibido:1/07/2020    Corregido: 19/08/2020    Aceptado:1/09/2020



Copyright (c) 2020 Mónica del Sagrario Medina Cuevas. Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](#).



EL IMAGINARIO SONORO DE LA MUERTE EN EL CINE MEXICANO  
*LOS INSÓLITOS PECES GATO* (2013) Y *ROMA* (2018)

THE SOUND IMAGINARY OF DEATH IN MEXICAN CINEMA  
*THE UNUSUAL FISHES CAT* (2013) AND *ROME* (2018)

## Resumen

Este artículo muestra el análisis de algunas secuencias de las películas *Los insólitos peces gato* (Claudia Sainte-Luce, 2013) y *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) para responder a la pregunta, ¿cómo se crea el imaginario sonoro sobre la pérdida de un ser querido en el producto cinematográfico? Se plantea la propuesta teórica y metodológica de Michel Chion en *La audiovisión* (1993), algunas ideas de Murray Shafer expuestas en *El nuevo paisaje sonoro* (1970) y conceptos básicos para comprender la estructura de la banda sonora en el cine, según Samuel Larson Guerra en el texto *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico* (2010). El resultado del análisis muestra los aspectos sonoros que sobresalen de las películas seleccionadas en donde se identifican los imaginarios sobre la muerte de los personajes.

**Palabras clave:** análisis, cine mexicano, imaginario sonoro, muerte, identidades.

## Abstract

This article shows the analysis of some movie sequences from the films *Los insólitos peces gato* (Claudia Sainte-Luce, 2013) and *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) to answer the following question: ¿How the sonic imaginary is created over the loss of a loved one in a cinematographic product? Both the theoretical and methodological proposals from Michel Chion in *The Audiovision* (1993) are stated, and some ideas exposed by Murray Shafer in *The New Soundscape* (1970) as well as some concepts to understand the structure of the soundtrack in cinematography, according to Samuel Larson Guerra in the text *Thought of the sound: an I troductuon to the theory and the practice of the cinematographic sound language* (2010).

The result of the analysis shows the sound aspects that stand out in the selected films in which the imaginary of the characters' deaths are identified.

**Key words:** analysis, Mexican cinema, sound imaginary, death, identities

## Introducción

Este artículo tiene como objeto de estudio la filmografía mexicana de los últimos años que presenta en la banda sonora el imaginario de la muerte. El corpus seleccionado lo constituyen las películas *Los insólitos peces gato* (Claudia Sainte-Luce, 2013) y *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) en las que se identifican elementos estéticos y narrativos que permiten explorar la sonoridad que se construye ante la muerte de un personaje en el relato audiovisual.

El trabajo presenta el análisis de algunas secuencias de estas películas que principalmente expresan a través de las palabras, los silencios, los incidentales, la música y los ambientes una identidad sonora específica ante la pérdida de un ser querido en el relato audiovisual. La revisión de las secuencias considera tanto al sonido como a la imagen ya que la correspondencia entre ambos elementos es necesaria para dar una correcta significación del producto cinematográfico.

Este trabajo se estructura desde la propuesta teórica y metodológica de Michel Chion en *La audiovisión* (1993), las aportaciones de Murray Shafer en el texto *El nuevo paisaje sonoro* (1970) y los conceptos sobre la banda sonora que sustenta Samuel Larson Guerra en el texto titulado, *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico* (2010).

El texto pretende crear un diálogo entre lo que recibe la mirada y lo que se inserta en la escucha para motivar la reflexión sobre ¿cómo la filmografía mexicana actual da cuenta del imaginario de la muerte?, en *Los insólitos peces gato* sobre la pérdida de la madre y en *Roma* sobre la muerte del hijo. Los resultados del análisis indican posibles referencias cinematográficas que van renovando la cultura fílmica.

Las películas se eligen principalmente porque exploran diferentes recursos sonoros. En el caso de *Los insólitos peces gato* permite un análisis sobre el uso

de la voz y la música. Por su parte, *Roma* aclara la manera en que opera el silencio y los incidentales. Otra condición importante por la que fueron seleccionadas para este trabajo es que ambas películas pertenecen a la misma década de producción y por lo tanto atienden a una generación de realizadores, lo que da cuenta del desarrollo del cine mexicano actual. Es conveniente mencionar que podrían ser otras películas mexicanas las que tienen la capacidad de dar sentido a la discusión, y como tal impulsar otros trabajos académicos sobre los imaginarios sonoros.

### **Marco teórico**

Este apartado introduce en los primeros párrafos a los teóricos que resultan autoridad en los estudios del sonido. Por otra parte, se explican los elementos que forman parte de la banda sonora, recursos narrativos que serán explorados en el análisis de este artículo. Por último, se incluyen algunas ideas sobre el concepto de identidad en la banda sonora.

El estudio del sonido se lleva a cabo desde la segunda parte del siglo XX, destaca Pierre Shaeffer (1967) con la Teoría de la escucha y del sonido considerada como acología y lo que respecta a la música concreta como una forma para integrar en la pieza musical algunos sonidos que no provienen de instrumentos musicales.

También resulta importante para este trabajo mencionar a Murray Shafer (1977) que introdujo el concepto de paisaje sonoro para explorar la importancia de los registros que surgen de manera espontánea en un escenario social y que dan cuenta de la identidad del lugar y de quienes lo habitan.

De igual forma se encuentran las aportaciones de Michel Chion (1993) acerca de la interacción entre el sonido y la imagen que se muestra en la audiovisión, concepto que señala que los productos audiovisuales no se dirigen únicamente a la vista del espectador sino que también se dirigen al oído. De tal forma, se reconoce que existe una actitud perceptiva con un enfoque amplio por parte de los espectadores.

## Los elementos de la banda sonora

En el cine la banda sonora representa el conjunto de sonidos de fondo que acompañan a una película. Larson Guerra (2010) en el texto titulado, *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico* expone los siguientes conceptos para comprender la importancia que tiene el sonido en el producto audiovisual.

El sonido puede ser considerado como sonido directo, es decir que proviene del espacio natural. La sonoridad en una película puede ser de tipo sincrónico o sonido de producción, que quiere decir que emana del espacio y que regularmente comprende: diálogos. La voz como elemento de la banda sonora tiene ciertas categorías como: timbre, enunciación y respiración. Este recurso puede estar fuera de cuadro y como tal se considera una *Voz off*.

Por otra parte, están los incidentales que son los sonidos producidos por la acción de los personajes. Es importante aclarar que los incidentales aparecen junto con los efectos, es decir, sonidos producidos por todo tipo de artefactos. Por último, cabe señalar que el ambiente sonoro comprende los sonidos que marcan la profundidad del espacio y le dan realismo.

Otro de los elementos de la banda sonora es el silencio que resulta extraño encontrar de manera absoluta, este recurso representa una idea simbólica que puede significar una acción interna del personaje, un cuestionamiento subjetivo y selectivo.

Finalmente, el uso de la música en la película provee de apoyo o sustento emocional a la imagen para clarificar el tono o carácter dramático, una melodía o canción también pueden ayudar a establecer un ritmo o agregar o modificar el sentido o significado en el relato. El ambiente musical puede representar una parte de la narrativa, establecer la identidad de un personaje o de la atmósfera, como sucede con el *leitmotiv*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> El *leitmotiv* es un motivo musical, una idea o tema tanto melódico, rítmico y armónico que en un contexto audiovisual narrativo está asociado de manera recurrente (aunque admite ciertas variantes) a un personaje o situación narrativa. Esta categoría no es un invento cinematográfico sino que surge de la mano del género operístico, y más precisamente de la ópera romántica y post romántica (Chalkho, p. 232).

## La identidad en la banda sonora

Como indica Gilberto Giménez, “la distinguibilidad supone la presencia de elementos, marcas características o rasgos distintivos que definen de algún modo lo específico, lo único o la no sustituibilidad de la unidad considerada” (en Domínguez, p. 96, 2015). Ahora bien, la distinguibilidad es una cualidad que debe ser reconocida para comprender a la identidad como un elemento social, como un rasgo diferenciador en el relato cinematográfico.

El sonido crea una identidad sobre un personaje, un suceso, un momento o un escenario. Es importante reconocer que las rutinas diarias, los objetos que acompañan a los personajes y los encuentros entre los mismos producen sonoridad; todos los lugares tanto reales como imaginarios que son habitables y las acciones que se experimentan poseen una atmósfera sonora específica. Por lo tanto, las personas, los lugares y los objetos poseen una sonoridad que es reconocida por medio de la escucha, mecanismo que da sentido a una identidad sonora y se refiere conceptualmente a los sonidos que distinguen un contexto.

El teórico Murray Schafer (1970)<sup>2</sup> propone el concepto de paisaje sonoro que imbrica el sentido de la identidad sonora, como una marca sonora o *soundmark*, es decir, se refiere a una idea particular de un contexto lo que representa una memoria de la sonoridad. Para este autor, todos los elementos sonoros juegan un papel importante para reconocer un espacio y, de tal forma, definir la identidad sonora con cierta temporalidad, ya que es importante considerar que todo ambiente sonoro se va modificando.

A su vez, el lenguaje tiene una sonoridad peculiar que lo remite a un grupo social asentado en un escenario, así como sucede con otras condiciones de usos y costumbres. La forma en que se emite el lenguaje tiene que ver con cierto tipo de palabras organizadas de diferente manera, así como también sucede con la enunciación, el ritmo, la entonación y el acento.

Ciertamente se pueden identificar en nuestro país de norte a sur diversos tonos, es decir, diversos modos de hablar que se convierten en imaginarios sonoros

---

<sup>2</sup> Chion es discípulo de Schaeffer, quien resulta heredero de sus teorías.

capaces de estereotipar identidades mexicanas que se extrapolan a la cinematografía, estas pueden ser estudiadas dentro de la banda sonora para dar cuenta de su sentido cultural.

Algunos sonidos que sobresalen de un escenario generan una presencia cultural más significativa ya que remiten a los valores más representativos de una época y de un grupo de personas, este ambiente sonoro se inscribe como un paisaje cultural. En la filmografía es posible atender al poder simbólico que obtiene una sonoridad expuesta ya que su escucha genera una pertenencia en el producto audiovisual que tendrá un peso social en las diferentes audiencias a lo largo del tiempo. Como sucede con la música de una película que crea una marca sonora del género cinematográfico, de la época en la que se cuenta la historia y que refiere sensibilidades hacia el hecho que se plantea en el relato. Los paisajes sonoros expresados en las bandas sonoras, en las que se advierten identidades que refuerzan el sentido de pertenencia y de memoria en los espectadores.

En estos escenarios se expresa la cultura por medio de los objetos sonoros que preservan la riqueza cultural, sonidos que permiten comprender cómo se modifican y nutren las identidades. El sonido requiere estudiarse como parte de la identidad de un grupo social a través de su producción cultural que lo hace diferente de otras sonoridades.

### **La metodología de Chion**

El análisis propuesto por Chion tiene la intención de comprender la lógica de una película o de una secuencia sobre la forma en que funciona el sonido en la interacción con la imagen. Para los fines de este trabajo se utiliza este tipo de análisis para mostrar cómo intervienen los elementos de la banda sonora en la construcción del imaginario de la muerte de un personaje en las secuencias elegidas.

La metodología que se expone en *La audiovisión*, Michel Chion (1993) intenta analizar el vínculo que existe entre sonido e imagen, así como otros aspectos propios del audiovisual. Por lo tanto, se muestran los siguientes procedimientos de observación para desarrollar el análisis de elementos. Es importante mencionar que dichos métodos se pueden utilizar considerando lo que se busca en el análisis:

1. *El método de los ocultadores*, consiste en una revisión de una secuencia determinada en la que se puede observar de manera simultánea o por separado el sonido y la imagen. La intención de mostrarlos por separado es reconocer que ambos elementos significan por sí solos. Es importante que el investigador pueda oír sin prejuicios a partir de un entrenamiento para dejar de lado en gran medida percepciones personales.
2. *Búsqueda de dominancias*, es decir, generar una taxonomía de la naturaleza de los elementos sonoros involucrados en la secuencia, diferenciar de las palabras, la música, los ruidos, y destacar cuáles son los que destacan y en qué lugares se expresan. De tal forma que los aspectos generales del sonido, tales como los ambientes, los diálogos, los efectos y la música se encuentren incluidos.
3. *Localización de los puntos de sincronización importantes*, se trata de un acercamiento preliminar a la película. Resulta significativo indagar con mayor profundidad de sentido y efecto, es decir, las conexiones más relevantes entre los sonidos y los demás elementos que forman las secuencias.
4. *Comparación*, es interesante comparar el sonido y la imagen sobre una misma cuestión de representación y situarse en relación con un mismo criterio que puede aplicarse a ambas, es decir, se trata de cambiar la banda sonora de un fragmento por otra distinta y así encontrar nuevas relaciones, sentidos e interpretaciones.

En este artículo se utilizará el método de los ocultadores que opera en el análisis de la siguiente manera. En la primera parte describe contextual y nominalmente la secuencia y se catalogan los elementos sonoros más destacados. La segunda parte, se denomina procedimiento de observación, es la que se desarrolla en este artículo, en ella se encuentra el método de los ocultadores que consiste en una observación separada de los elementos fundamentales de manera aislada, se realiza un proceso de desmontaje. El primer desmontaje sirve para analizar el elemento de la banda sonora y se denomina escucha acusmática y tiene como objetivo analizar el objeto sonoro sin ver la fuente sonora de la que proviene. El segundo desmontaje se denomina visualización sorda, en la que se analiza la secuencia sin la banda sonora. Según Chion, se trata de “oír el sonido tal y como es y no como lo transforma y enmascara la imagen, y ver la imagen como es, y no como el sonido la recrea” (1993, p. 174).

Ahora bien, antes de iniciar el proceso de análisis en una obra audiovisual, Chion (1993) propone ser rigurosos en la terminología empleada. El empleo de palabras más específicas permite confrontar las percepciones unas con otras y avanzar en su definición y su localización. El simple hecho de tener que buscar en la lengua aquello de lo que ya se dispone crea una actitud que incita a interesarse más de cerca por los sonidos (p. 173). Por ello, no debe sorprender que en los hallazgos y en el análisis de este artículo se destaquen algunos conceptos o términos nuevos, con el propósito de relacionarlos con la propuesta sonora, ya que estos logran aportar significados sobre la identidad sonora que se analiza.

Es necesario considerar la pluralidad de funciones presentes en el análisis sonoro de una película para tener en cuenta todas las posibilidades de interpretación que tiene un elemento de sonido en diferentes niveles al mismo tiempo, es decir, la superdeterminación de los elementos (Chion, 1993, p.50).

En *La audiovisión* se describe un modelo de análisis que permite comprender la interacción que se establece entre la banda sonora y la imagen en el producto audiovisual. El método analítico, según Chion, tiene diferentes propósitos que pueden generar: una satisfacción intelectual, un posicionamiento teórico con la idea de profundizar en el análisis de la estructura audiovisual y la armonía estética, o tomar consciencia de cómo un sentido influye en la percepción de otro, ¿qué veo de lo que oigo? ¿qué oigo de lo que veo? (1993, pp. 173-179). Este último planteamiento es el que se intenta discutir en este análisis.

### **Análisis según la metodología expuesta en *La audiovisión***

El diálogo entre lo que recibe la mirada y lo que se inserta en la escucha es lo que motiva este trabajo de análisis, además de establecer una reflexión sobre la manera en que la filmografía mexicana da cuenta del imaginario de la muerte, específicamente sobre la representación que se muestra en la escena sobre la pérdida de un ser querido. En este trabajo se consideran las películas *Los insólitos peces gato* (Sainte-Luce, 2013) y *Roma* (Cuarón, 2018).

### ***Los insólitos peces gato*, el imaginario sonoro de la muerte a través de la voz y la palabra**

Claudia Sainte-Luce, directora de *Los insólitos peces gato*<sup>3</sup> (2013) lleva a la pantalla un episodio autobiográfico que ocurre cuando Claudia llega a Guadalajara y conoce a Martha y sus cuatro hijos. Martha se encuentra muy enferma de sida y muere al final de la historia. De este largometraje, considerado como comedia dramática o melodrama, llama especialmente la atención, para este artículo, la secuencia final que se estructura por medio de dos escenas que suceden tras la muerte de Martha.

Al llevar a la práctica la escucha acusmática que indica el método de los ocultadores, se analiza el sonido de las dos escenas que integran la secuencia final. En cuanto a los aspectos sonoros, destaca la voz de Martha. La escena comienza en el minuto 1:24:09 del largometraje, antes de escuchar la voz se percibe el sonido de un golpe suave entre objetos metálicos que nos remite a una grabadora que se activa para comenzar a escuchar la voz en primer plano.

En cuanto a las cualidades de la voz, ésta tiene condiciones específicas como el tono grave que parece casi un susurro por la suavidad con la se emiten las palabras, también se perciben con cierto chasquido<sup>4</sup> que sugiere una sensación melancólica. El ritmo pausado con el que se va construyendo el discurso es también una característica importante, además, de las diferentes entonaciones que son parte de la argumentación que tienen los mensajes que dirige a cada hijo, sin dejar de señalar que, como tal la entonación aquí, comprende rasgos de la forma lingüística usual en el occidente del país. Este modo de hablar representa una identidad sonora peculiar, como ya se había comentado, un gentilicio sonoro que construye un imaginario.

---

<sup>3</sup> Ópera Prima de Claudia Sainte-Luce, película ganadora de diferentes premios en el 2013, como en el Festival de Toronto, en donde obtuvo el premio FIPRESCI (Discovery), en el Festival de Gijón, obtuvo el premio especial del jurado, en el Festival de Mar de Plata fue la mejor película latinoamericana, en el Festival de la Habana, resultó la sección oficial óperas primas a concurso y diferentes premios en los Ariel que otorga la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC), en donde obtuvo la mejor coactuación femenina (Lisa Owen). ([www.filmaffinity.com/mx](http://www.filmaffinity.com/mx)).

<sup>4</sup> Ruido seco que se produce con la lengua cuando se separa del paladar.

Cabe destacar la emoción que proporciona la respiración que se percibe ante ciertas ideas expuestas, específicamente al final del conmovedor mensaje, en el momento que Martha añade humor a las palabras que dirige a Claudia.

En segundo plano se escucha música que se mezcla con el sonido ambiente de una calle o avenida en la que se percibe un tráfico intenso. Se enfatiza un ambiente urbano que baja su intensidad hasta casi desaparecer, como si se tratara de un silencio simbólico en la escena que provoca una emoción de melancolía. En el minuto 1:25:18 de la película irrumpe el sonido del viento que rebota entre los autos y se sostiene por unos segundos. Este sonido tiene una fuerte intensidad que parece una hipérbole sonora. Decía Shaeffer (1967) que el cine emplea el sonido por su sentido figurativo, semántico y evocador en referencia a causas tanto reales como sugeridas. El sonido del viento en la escena presenta un sentido figurativo asociado al mundo real, así como también, sugiere una evocación de las cenizas que se desplazan. Se escucha la voz femenina que dice:

En 8 años me ha sobrado el tiempo para saber qué escribir, pero no tanto para saber cómo actuar. Si me dejaran en casa acabaría por incomodarlos. Además, los nichos cobran alquiler y eso huele a abandono. Siempre pensé, por las películas, que me llevaran al mar y lanzaran mis cenizas. Pero después de lo que nos está pasando en este viaje, olvídenlo. Lo que más me gustaría sería que regaran mis cenizas por la ciudad para que se acuerden de mí para donde quiera que vayan (1:24:09-1:24:53).

En la escena, la música extradiegetica comprende un piano que solamente se escucha por unos segundos y que parece que funciona como efecto dramático. Este recurso en palabras de Chion (1997) resulta una plataforma creadora y transformadora del espacio que representa el elemento más libre de la convención audiovisual, además de estructurar el discurso audiovisual (p. 217). Ahora bien, es necesario aclarar que este aspecto sonoro no es lo que más sobresale como recurso estético en la escena, ya que lo más representativo es el uso de la *voz en off* de Martha que dirige el siguiente mensaje a sus hijos:

Ale, acuérdate de renovar el seguro del auto. Siéntate a trabajar en una mesa, no puedes escribir siempre con la computadora en tus piernas. Terminé odiando las sábanas igual que tú. Perdóname por dejarte sola tanto tiempo, hubiera querido que todo fuera diferente para ti.

Wendy, en el primer cajón de la cocina dejé folletos de carreras, elige alguna y si después te arrepientes no está mal cambiar de decisión. Usa brasier, no puedes ir así por la vida. Los domingos por la tarde no son tan feos como crees. De los problemas no se puede escapar hay que enfrentarlos siempre.

Mariana, no dejes que se llene el bote para sacar la basura porque se empieza a apestar la cocina. Acuérdate de usar calcetines en la noche para que no te de gripa tan seguido. Desmaquíllate en la noche, no te acuestes con la pintura en los ojos. Cuando no puedas dormir, báñate con agua muy caliente y abraza fuerte tu almohada. Te quiero mucho preciosa, mucho.

Armando, lávate los dientes en la noche, ya llevas tres caries en un año. Cuando sientas los labios partidos úntate pomada, recuérdales a tus hermanas que te lleven al dentista no quiero que llegues chimuelo a los dieciocho. Córdate las uñas porque siempre se te llenan de mugre. Soy muy afortunada de tener un hijo tan inteligente, mi chiquito precioso.

Claudia, los suspiros son señal de que necesitas un poco más de aire para respirar, no sé en qué momento te tuve, seguramente fue con un hombre guapísimo. No te vayas nunca de nosotros y gracias por aparecerte en nuestras vidas. Gracias (1:25:30-1:28:16)

Las dos escenas analizadas advierten un sentido vococentrista ya que favorece principalmente a la voz para exponer el sentido del relato, es decir, la pone en evidencia y la destaca de entre los otros sonidos (Chion, 1993, p. 14). Según el autor, existe un abuso de la voz como recurso narrativo, es la palabra la que guía al espectador principalmente.

Una vez que se desarrolló la escucha acusmática, es necesario considerar la relación que estos aspectos sonoros construyen con la imagen mostrada en la película. Lo primero que se advierte es que la *voz off*, antes reconocida, bien puede tratarse de una *voz over* ya que la fuente sonora fue mostrada durante el relato, aunque en estas últimas escenas pertenece a otro orden de la realidad en la historia, se sabe que Martha está muerta y ha dejado una grabación sonora a sus hijos como despedida.

En este caso es importante reconocer que la voz es acusmática en la secuencia analizada y, por lo tanto, es reveladora del potencial que tiene el sonido. El espectador puede experimentar una escucha más compleja. Decía Shaeffer sobre la situación de la escucha acusmática que es capaz de modificar nuestra percepción sonora y atraer la atención hacia caracteres sonoros que la visión simultánea nos enmascara al reforzar la percepción de ciertos elementos del sonido y ocultar otros (Chion, 1993, p. 39).

Sobre el análisis de la imagen a través del ejercicio de la visualización sorda se hace evidente que la secuencia contiene en la primera escena, planos generales y medios del auto que transita por las calles de la ciudad de

Guadalajara mientras se escucha la grabación de voz que ha dejado Martha. Los hijos a bordo del auto derraman las cenizas por calles y avenidas (Fotogramas 1 y 2).



Fotograma 1 (Sainte-Luce, 2013, 1' 24")



Fotograma 2 (Sainte-Luce, 2013, 1' 25")

La siguiente escena ocurre al interior de la casa. En la que se muestran planos de encuadre que tienen una forma autorreflexiva.<sup>5</sup> Los personajes miran a la

---

<sup>5</sup> El término “reflexividad” se encuentra presente en el pensamiento de Descartes o Cervantes, como en el arte reflexivo o autorreferencial señala la ruptura de la narración y muestra el dispositivo con el que se filma, mezcla géneros cinematográficos para jugar con la forma (Stam, 2001, p. 346).

cámara mientras se escucha el sonido de la grabación de voz de Martha (Fotogramas 3, 4 y 6). Por lo tanto, el espectador mira a cada uno de los hijos de Martha de frente y así entra en contacto íntimo. La construcción de imagen y sonido recrean subjetividades que sugieren la estrecha relación que existe entre la madre y los hijos.

En resumen, en el desarrollo del método de ocultadores se observa una imagen que puede resultar muy elocuente para el espectador por el tipo de relación que se establece con los personajes a través de la mirada. La voz es el recurso que sobresale de la banda sonora y que construye, en gran medida, el sentido de lo narrado por la imagen que ocupa, alternativamente los distintos planos dentro del aparato teórico audiovisual.



Fotograma 3 (Sainte-Luce, 2013, 1' 26'')



Fotograma 4 (Sainte-Luce, 2013, 1' 28'')

Por otra parte, es interesante establecer el vínculo que establece esta escena con otras películas mexicanas, como sucede con *Vuelven los tres García* (Rodríguez, 1947), en la escena que comienza en el minuto 47:37, en el que se da lectura al testamento de Luisa García, la abuela quien en *voz off*, les habla a sus tres nietos, José Luis, Luis Manuel y Luis Antonio para cuestionarlos y aconsejarles sobre su vida (Fotograma 5), ahora que ella ya está muerta, el sentido acusmático de la voz es el mismo que en *Los insólitos peces gato* (2013) que crean un efecto de misterio sobre el aspecto de su fuente y sobre la naturaleza de dicha fuente, aunque indica Chion “se trata de un escaso poder narrativo del sonido en cuanto a su causa” (1993, p. 62).



Fotograma 5 (Rodríguez, 1947, 51’)



Fotograma 6 (Sainte-Luce, 2013, 1’ 25’)

Ambas películas son melodramas<sup>6</sup> que utilizan el recurso sonoro de la *voz over*, con algunas diferencias como en la voz de Luisa en *Vuelven los tres García*, en la que se tiene cierto eco en la edición. Los recursos sonoros que se añaden a las voces sirven para comprender la ausencia de los personajes en ambas escenas, significan palabras que surgen en el pasado, la estética construye una propuesta para representar cómo se escuchan los mensajes de ultratumba que estructuran la memoria sobre el sentido de la muerte de estos personajes femeninos, idea que prevalece desde los melodramas de la década de los años cincuenta, la llamada época del cine de oro, hasta las producciones del siglo XXI. En el uso de la voz se encuentra el recurso que construye al personaje ausente:

Quando oímos la voz humana y nuestra atención se centra, ya no en las propias palabras, sino en el timbre, la entonación y el acento. Supongamos que, en la oscuridad o al teléfono, oímos hablar alternativamente a personas que conocemos y que no conocemos. Oímos a una persona sin verla, de modo que sólo podemos pensar en su voz. ¿Pero en qué nos hace pensar su voz? (Halbwachs, 2004, p. 164).

El mensaje de ultratumba le otorga una presencia en el presente a Martha. El personaje se siente responsable de dar consejos y sugerencias de autocuidado a sus hijos, a la vez de muestras de cariño; cuestiones triviales como el acto de sacar el bote de la basura, así como otros asuntos más íntimos. En la puesta en escena se muestran algunos detalles de iluminación, decorado y toda la interpretación de los actores que, según el concepto de audiovisión de Chion (1993), da cuenta de la importancia que tiene la relación imagen y sonido en la construcción narrativa.

### ***Roma*, el imaginario de la muerte a través del silencio**

Alfonso Cuarón, dirige *Roma*<sup>7</sup> (2018), largometraje autobiográfico, basado en la memoria del realizador que narra la vida de una familia en la década de los setenta en la Colonia Roma de la Ciudad de México. La propuesta estética de la imagen figura en blanco y negro, como parte de la evocación del pasado, además de un diseño sonoro relevante<sup>8</sup>. La película muestra los contrastes que

---

<sup>6</sup> En México, el melodrama encuentra un terreno abonado, porque la tradición de la cultura popular se asienta sobre la eterna confusión entre vida y melodrama, y la ilusión correspondiente de que el sufrimiento, para ser auténtico, tiene que ser compartido” (Monsiváis, 1992, p.143)<sup>17</sup>.

<sup>7</sup> <http://www.filmaffinity.com/com/mx/film850453.html>

<sup>8</sup> La crítica de cine dice que “el comportamiento sonoro de los objetos durante la película es lo que induce a una sensación acústica de fondo y superficie, este efecto se logra con desplazamientos

existe entre clases sociales y raciales. Este drama o melodrama ficcional tiene como uno de los personajes principales a Cleo, trabajadora doméstica de origen mixteco que cuida de la casa y la familia de Cuarón.

Para este artículo llama la atención la escena del quirófano cuando Cleo es intervenida para dar a luz. La película cuenta que Cleo quedó embarazada y su pareja sentimental niega la paternidad del bebé, la mujer mixteca tiene un parto complicado y la niña nace muerta. La escena que se analiza tiene una duración promedio de siete minutos que transcurren en el quirófano a partir del 1:43:07 del largometraje. La puesta en escena mantiene una sonoridad que adquiere un peso dramático relevante en la historia y con una trascendencia en la filmografía nacional, tal vez sea la primera vez que una película ha representado tal situación con un complejo nivel técnico en el diseño sonoro.

Al llevar a la práctica la escucha acusmática que indica el método de los ocultadores, se analiza el sonido y la imagen por separado en la escena del parto, que principalmente se construye por medio del sonido ambiente, los incidentales que resultan de los objetos en el quirófano y el silencio como vacío simbólico. En la escena también se escuchan voces, diálogos que forman parte del ambiente y que se utilizan para comprender las acciones en la puesta en escena. Los sonidos incidentales alternativamente ayudan a la construcción del clímax dramático en la escena, en conjunto operan como parte del espacio sonoro en donde se desarrolla la crisis emocional del personaje en la trama.

Cleo ingresa al quirófano. Se escuchan el sonido de unas ruedas, así como también se muestran diferentes voces que, de forma simultánea construyen un ambiente sonoro entre los roces de la tela y los aspavientos de Cleo.

Las voces de médicos y enfermeras indican, mediante el diálogo, cuestiones prácticas como: “prendo lámpara”, “me ayudan con las piernas.”, “baja tu cadera, por favor”, hasta que una voz con una entonación de autoridad, dice: “doctora está perineando<sup>9</sup>, ya no hay tiempo para las batas”, mientras se

---

hipnóticos de casi 360 grados, que permiten resaltar los pequeños detalles en la manufactura del audio en este largometraje” <https://amerike.edu.mx/planos-sonoros-en-roma-de-alfonso-cuaron/>

<sup>9</sup> La episiotomía es una incisión en la pared vaginal y el perineo (el área entre los muslos, que se extiende desde el orificio vaginal hasta el ano) para agrandar la abertura vaginal y facilitar el parto (<https://www.stanfordchildrens.org/es/topic/default?id=episiotom-a-92-P09289>)

escuchan los sollozos de Cleo en el primer plano sonoro y al fondo de la escena una voz femenina, la enfermera que indica: “tranquila ya está perineno, ¿dónde está el pediatra? (se muestran diferentes voces y los gritos de Cleo), luego otra voz femenina, la doctora dice: “tranquila ya está saliendo la cabeza, respira profundo”, “córtale el cordón”. Se escucha la voz masculina del enfermero quien dice: “pinza”, posteriormente la voz del médico indica: “corta por favor”, mientras en primer plano sonoro continúan los sollozos de Cleo y se percibe que el ambiente cambia, las demás voces cesan.

Ahora solamente se escucha el vacío del escenario y Cleo continúa sollozando en primer plano, unos segundos después, la pediatra indica: “no le encontramos nunca la frecuencia, doctor”.

El ambiente sonoro cambia nuevamente, las voces provienen del fondo, de un plano más lejano y escuchamos la respiración agitada de Cleo en primer plano. Después se escucha la voz femenina de la enfermera que dice: “pongo estetoscopio doctor”, y posteriormente indica: “doctor no siento latido”, interviene el médico: “escucho”. Cleo continúa sollozando mientras el médico dice: “está en paro, iniciamos reanimación”, se escucha la voz de la enfermera: “uno, dos, tres”, el médico indica: “ventilo”, otra enfermera le señala a Cleo: “señora, va a salir tu placenta”; posteriormente el médico le dice a Cleo: “señora no escucho el corazón de su bebé”, Cleo solloza y nuevamente se escucha la voz de la enfermera: “uno, dos, tres”, el médico dice: “no responde señora”.

En segundo plano se escucha la voz de la enfermera que pregunta: “¿otro ciclo doctor?”, el médico dice: “continuamos, uno, dos, tres, ventilo (se repite)”, (pausa), “no respondió, suspendemos maniobras”.

En primer plano se escuchan los sollozos de Cleo, al fondo de la escena se muestra la voz del médico que le pregunta: ¿cómo se llama la paciente?”; una voz femenina responde al médico: “se llama Cleo, doctor”, el médico se dirige a Cleo: “lo siento mucho, tu bebé nació muerto, hicimos todo lo que pudimos, pero no respondió. Aquí está tu bebé, es una niña, lo siento mucho Cleo”. En primer plano el personaje llora y solloza muy fuerte, mientras se escucha al fondo el tintineo<sup>10</sup> metálico y otras voces lejanas que se desplazan en el

---

<sup>10</sup> Sonido que se produce cuando objetos de metal chocan como el tintineo de un cascabel.

quirófano, el médico se dirige nuevamente a Cleo: “necesito que me la entregues, despídete de ella”, el personaje continúa sollozando. En la escena predomina un ambiente vacío y en primer plano la respiración agitada de Cleo.

Para Chion (1993), el silencio se expresa de muchas maneras, la que aquí se presenta, consiste en “hacer oír ruidos; pero ruidos tenues, de esos que asociamos naturalmente a la idea de la calma, porque no atraen nuestra atención, se conciben a partir del momento en conversaciones, ruidos laborales” (p. 51). Lo que sobresale en la escena es el llamado sonido interno objetivo que, “corresponde al interior tanto físico como mental de un personaje: ya sean sus sonidos fisiológicos de respiración, de jadeos y de latidos del corazón” (1993, p. 65).

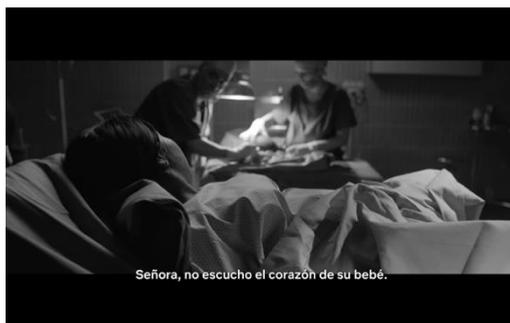
La condición de silencio que impera en la escena es un recurso dramático que revela el dolor más íntimo de Cleo, emoción que se comprende más adelante en otra escena cuando el personaje visita la playa junto a la familia con la que trabaja. En ese viaje surge un evento dramático que detona la emoción más oculta de Cleo sobre la muerte de la niña, cuando ella dice: “Yo no la quería, yo no quería que naciera” (Cuarón, 2018, 2:02:45), y llora externando su dolor.

Por otra parte, se muestra el paisaje sonoro que se expresa en el quirófano que también construye imaginarios sobre la época, las convenciones médicas de los setenta. El sentido de identidad sonora refiere las particularidades de la ciudad de México pero, sobre todo, la sonoridad presente en la escena se convierte en un imaginario sobre la manera en que sucede el parto y la llegada del bebé muerto. Se reconoce la capacidad que tiene la banda sonora para sensibilizar al espectador.

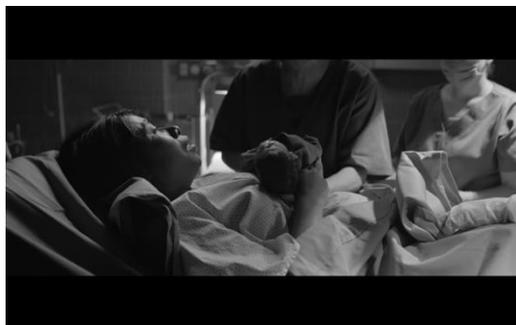
Todos los elementos sonoros juegan un papel importante a la hora de definir la identidad sonora establecida en cierta temporalidad, es importante considerar que todo ambiente sonoro se va modificando y adquiere nuevas marcas que lo asocian con un grupo social y con diferentes condiciones de usos y costumbres. Sobre el análisis de la imagen a través del ejercicio de la visualización sorda se puede indicar que la secuencia contiene solamente un emplazamiento de cámara durante toda la escena. Se tiene una vista frontal de Cleo en un solo plano de encuadre, muy corto, que tiene una profundidad de campo que permite comprender más sobre la puesta en escena hacia el fondo del quirófano, pero

siempre atendiendo a la imagen de Cleo en el primer plano de la toma, muy cerca de la cámara y de la mirada del espectador (Fotogramas 7 y 8).

La imagen se encuentra en blanco y negro lo que simplifica los objetos a escala de grises. Entonces, la dinámica visual puede resultar acotada, simple ante los pocos elementos que destaca en la puesta en escena.



Fotograma 7 (Cuarón, 2018, 1' 43'')



Fotograma 8 (Cuarón, 2018, 1' 45'')

En la publicación digital *Forbes*, en la entrevista titulada *El hombre que le dio sonido a Roma, una película sin música* (2019), Sergio Díaz, supervisor y editor de sonido de *Roma* cuenta que la escena se grabó con doctores y enfermeras que provienen del mundo real. Este aspecto puede ser interpretado

como una actitud documentalizante en el diseño sonoro, según la perspectiva estética que señalan Gaudreault y Jost (p. 39, 1995).

En la entrevista, también se indica que la atmósfera del quirófano con la mezcla de los sonidos incidentales crea una sensación de vacío, que en términos de Chion (p. 121), un hueco o un vacío en el sonido concibe ciertas oportunidades técnicas, genera una idea de ampliar el espacio susceptible de ser llenado. Esta capacidad de vacío es la que ofrece posibilidades inexploradas para obtener una escucha puntual.

En resumen, en la realización del método de ocultadores se observa una imagen que puede resultar persuasiva para el espectador por la relación que establece con Cleo que siempre se encuentra en primer plano. Sin embargo, la toma puede percibirse con poco peso o fuerza, ya que se reconoce la complejidad de la banda sonora que entre incidentales y silencios añade el efecto dramático más representativo.

### **Discusión y conclusiones**

Los resultados de los análisis representan una oportunidad para acercarse al imaginario sonoro que se construye sobre la ausencia de un personaje en el relato, específicamente, la voz de ultratumba que estructura el sentido dramático de la muerte de Martha, la madre que perece después de una larga enfermedad en los *Insólitos peces gato* y el silencio simbólico que se construye a partir del ambiente sonoro y los incidentales para contar el proceso del parto cuando Cleo da a luz un bebé muerto en *Roma*.

El método de análisis propició la relación de la imagen con la banda sonora. Michel Chion en *La audiovisión* propuso la manera de indagar entre los dos elementos principales del producto audiovisual en el marco de su aparato teórico, y en cómo este vínculo determina el significado del discurso fílmico sobre las secuencias elegidas para indagar sobre el imaginario de la muerte.

En este artículo se utiliza el método de los ocultadores, con el que se opera el análisis mediante la descripción contextual de las secuencias y la catalogación de los recursos sonoros más significativos. Este procedimiento resulta muy interesante ya que, colocarse solamente frente al objeto sonoro sin la imagen, en la llamada escucha acústica, provee al espectador de una experiencia

compleja sobre el sonido, la intensidad, la lejanía o cercanía que se tiene de un objeto, de lo que implica darle forma.

Posteriormente, se aplica la visualización sorda en la que se trata de mirar sin la banda sonora para comprender las implicaciones que tiene la imagen sobre lo que se narra. Este segundo proceso, se realiza contrastando lo que la imagen ofrece en la narración y lo que ya se sabe que el sonido otorga a lo contado en el relato.

Obtener los dos momentos resulta interesante para comprender el potencial que tiene cada elemento en la narración, ponderar el peso probable que tiene tanto la imagen como la banda sonora en la construcción de significados. En este caso, es relevante reconocer cómo el sonido logra construir un sentido más profundo sobre los personajes que ya no se encuentran físicamente en la imagen y que, por tanto, deben identificarse con la marca sonora en la puesta en escena.

Es importante destacar que, tanto la imagen como el sonido, conforman las interpretaciones más complejas sobre el fenómeno social y cultural representado en el discurso filmico. La voz constituye una forma narrativa con un peso dramático relevante para mostrar la presencia simbólica de Martha tras su muerte. La voz como recurso narrativo en esta escena crea un sentido más íntimo de la memoria de ultratumba que puede convertirse en el recuerdo sonoro del personaje. Por otra parte, los personajes miran al espectador mientras escuchan parte de la grabación que ha dejado Martha y entonces, se comprende que al mirarlos directo a los ojos somos parte de este diálogo con el personaje ausente.

En el caso de *Roma*, se expone el proceso del parto. La puesta en escena se construye mediante una toma fija en la que Cleo permanece en primer plano. El parto se narra a partir de diferentes planos sonoros en los que alternan el ambiente y los incidentales para construir el silencio simbólico interno que atraviesa el personaje al dar a luz un bebé que nace muerto.

La construcción sonora concibe gran importancia a la respiración agitada, los sollozos, los gritos, los llantos y los gemidos de Cleo durante la escena del parto. Las expresiones que surgen de la voz del personaje que se envuelve en el ambiente de la sala es lo que representa la identidad sonora del espacio para

comprender el drama. La estética sonora, principalmente, es la que genera ritmo en la escena.

La manera de contar la muerte en esta escena es una apuesta relevante para entender la sonoridad vacía, el hueco sonoro que se recrean en la memoria de quienes pierden un hijo. La escena constituye un imaginario profundamente emotivo del sufrimiento de una madre ante la muerte de un hijo.

La imagen coloca al espectador muy cerca de los personajes. Los hijos de Martha miran a la cámara en los *Insólitos peces gato* y por su parte Cleo aparece a unos pasos de la cámara en *Roma*. La banda sonora construye un imaginario de la muerte de la madre en donde podemos recuperar la voz por medio de una grabadora, pero no sucede lo mismo con el hijo de Cleo, ya que el cuerpo muerto de la niña tiene la marca sonora del silencio del quirófano, un sonido que parece implicar un sentimiento más complejo.

El concepto de paisaje sonoro permite explorar a la banda sonora como una forma de identidad social que da cuenta del lugar y de los personajes que lo habitan. Para el análisis cinematográfico es importante reconocer que la sonoridad que resulta en un audiovisual, aunque no necesariamente es un registro fiel de la realidad, sí atiende a un contexto que permite relacionarlo con una época. En el caso de *Roma*, la puesta en escena del quirófano es la representación de una década, resulta significativo entender el procedimiento a través de ciertas palabras que tal vez no formen parte del argot de los médicos actualmente, no escuchar los sonidos de las máquinas que ahora se encuentran en los hospitales, entre otros asuntos sonoros.

Es necesario continuar con el análisis de la banda sonora presente en el cine mexicano. Reconocer los contrastes que existen entre el uso que se da a los recursos sonoros en el cine de la época de oro, identificar la identidad sonora que tienen los melodramas o el sentido musical del cine negro. Los resultados de estos trabajos no solamente sirven para entender las peculiaridades estéticas y narrativas de los filmes, también dan cuenta de los imaginarios que existen sobre diferentes asuntos sociales.

Finalmente, se puede decir que morir suena de muchas formas en la filmografía mexicana. La identidad sonora en la cinematografía, considerando los hallazgos de análisis en *Los insólitos peces gato* y *Roma*, dan cuenta de una

estética que en estos casos no privilegia a la música como efecto dramático para expresar la pérdida de un ser querido. La apuesta para crear la emoción se encuentra en el uso de la voz, los incidentales y los ambientes sonoros.

#### FUENTES DE CONSULTA

- Ávila, J. (2016). Musicalizar la muerte en el cine mexicano de los años treinta. *Balajú, revista de cultura y comunicación de la Universidad Veracruzana*. (3), 48-60. <https://balaju.uv.mx/index.php/balaju>
- Balza, R. (2004), De Wittgenstein a Ricoeur. La visión de aspectos y la mirada historiográfica. *Revista de Filosofía*, 22 (48), 43-71. [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0798-11712004000300002&lng=es&tlng=es](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712004000300002&lng=es&tlng=es)
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Casetti, F. (2010), *Teorías del Cine*. Cátedra.
- Cuarón, A. (productor y director). (2018). *Roma* [cinta cinematográfica]. Esperanto Filmoj.
- Chalkho, J. (2014), Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (50), 127-252. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi50>
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Paidós.
- Domínguez, A. (2015), El poder vinculante del sonido. La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro. *Revista Alteridades*, 25(50), 95-104. <https://www.redalyc.org/pdf/747/74743764008.pdf>
- Eco, U. (1996), *Seis paseos por los bosques narrativos*. Lumen.

- Fernández, F. & Martínez, J. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Paidós.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Paidós.
- Gaudreault, A. & Gutiérrez, R. (2011), *Cine y literatura. Narración y mostración el relato cinematográfico*, Educación y cultura. Asesoría y promoción, S. C.
- Gómez, F. (2010). *El análisis de textos audiovisuales significación y sentido*. Shangrila Textos Aparte.
- Halbwachs, M. (2004), *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Larson, S. (2010). *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. UNAM.
- Lizarazo, D. (2004), *Iconos, figuraciones, sueños: Hermenéutica de las imágenes*. Siglo XXI Editores.
- Manfred, J. (2003), *A Guide to Narratological Film Analysis. Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres*. English Department, University of Cologne.
- Rodríguez, I. (productor y director). (1947). *Vuelven los tres García*. [cinta cinematográfica]. Rodríguez Hermanos.
- Akoka, P. (productor) Sainte-Luce, C. (directora) (2013), *Los insólitos peces gato*. [cinta cinematográfica]. Cine Caníbal-FOPROCINE.
- Schafer, M. (1970). *El nuevo paisaje sonoro: un manual para el maestro de música moderno*. Ricordi Americana.
- Stam, R.; Burgoyne, R. & Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Paidós Ibérica.
- Stam, R. (2001) *Teorías del cine. Una introducción*. Paidós Ibérica.

Mónica del Sagrario Medina Cuevas  
El imaginario sonoro de la muerte en el Cine Mexicano  
*Los insólitos peces gato* (2013) y *Roma* (2018)  
Revista *Xihmai* XV (30), 87-114, julio-diciembre 2020

Villafranco, G. (2019, enero 16). El hombre que le dio sonido a Roma, una película sin música. [Artículo de revista digital]. Forbes México. <https://www.forbes.com.mx/el-hombre-que-le-dio-sonido-a-roma-una-pelicula-sin-musica/>

Vice, S. (1997). *Introducing Bakhtin*, University Press, Manchester.



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Usted es libre para **compartir** —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y **adaptar** el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso para fines comerciales, siempre que cumpla la condición de:

**Atribución** — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

Mónica del Sagrario Medina Cuevas  
El imaginario sonoro de la muerte en el Cine Mexicano  
*Los insólitos peces gato* (2013) y *Roma* (2018)  
Revista *Xihmai* XV (30), 87-114, julio-diciembre 2020

LA *HYBRIS DEL MAL* Y LOS SONIDOS DE LA MUERTE: UN ACERCAMIENTO  
ANTROPOLÓGICO EN TORNO A LA CREACIÓN SONORA CONTEMPORÁNEA  
DE ZAEL ORTEGA PÉREZ.

THE *HYBRIS OF EVIL* AND THE SOUNDS OF DEATH: AN ANTHROPOLOGICAL  
APPROACH AROUND THE CONTEMPORARY SOUND CREATION  
OF ZAEL ORTEGA PÉREZ.

Anayuri Güemes Cruz

**Nota sobre la autora:**

Doctora en Ciencias Antropológicas por la UAM-I, Maestra en Sociología por el ICSyH “AVP” (BUAP) y licenciada en Antropología (BUAP), actual Profesora-investigadora T/C en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la BUAP, pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (candidata).  
<https://orcid.org/0000-0001-7520-3695>

Esta investigación fue financiada con recursos de la autora. La autora no tiene ningún conflicto de interés al haber hecho esta investigación.

Remita cualquier duda sobre este artículo al siguiente correo electrónico:  
[anayuri.guemes@correo.buap.mx](mailto:anayuri.guemes@correo.buap.mx)

Recibido:1/07/2020    Corregido: 17/08/2020    Aceptado:1/09/2020



Copyright (c) 2020 Anayuri Güemes Cruz. Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](#).



Anayuri Güemes Cruz  
La *Hybris del Mal* y los sonidos de la muerte: un acercamiento antropológico en torno  
a la creación sonora contemporánea de Zael Ortega Pérez.  
Revista *Xihmai* XV (30), 115-136, julio-diciembre 2020

LA *HYBRIS DEL MAL* Y LOS SONIDOS DE LA MUERTE: UN ACERCAMIENTO  
ANTROPOLÓGICO EN TORNO A LA CREACIÓN SONORA CONTEMPORÁNEA  
DE ZAEL ORTEGA PÉREZ.

THE *HYBRIS OF EVIL* AND THE SOUNDS OF DEATH: AN ANTHROPOLOGICAL  
APPROACH AROUND THE CONTEMPORARY SOUND CREATION  
OF ZAEL ORTEGA PÉREZ.

## Resumen

Históricamente las culturas se han visto atraídas por la permanente reflexión en torno a la muerte, esta es y será la eterna incógnita de las culturas humanas. La antropología tiene un papel relevante, pues ha contribuido en la documentación de las diversas manifestaciones culturales en torno a la muerte; son múltiples las expresiones, tradicionales y contemporáneas, existentes en México respecto a este tema. El interés de este artículo se enfoca en el abordaje antropológico del trabajo de Zael Ortega, lo que supone un reto para el quehacer de la antropología en el mundo contemporáneo. Por lo tanto, el objetivo de este artículo es mostrar la vigencia de la disciplina antropológica para el estudio de las múltiples expresiones culturales contemporáneas, que en este caso corresponden al tema de la muerte y los sonidos a través de la creación sonora *La Hybris del Mal*; la etnografía sonora se ha utilizado como técnica de aproximación.

**Palabras clave:** sonidos, muerte, creación sonora, etnografía sonora.

## Abstract

Historically, cultures have been attracted by the permanent reflection on death, this is and will be the eternal unknown of human cultures. Anthropology has a relevant role, since it has contributed to the documentation of the various cultural manifestations around death; There are multiple expressions, traditional and contemporary, existing in Mexico regarding this issue. The interest of this article focuses on interdisciplinary contemporary expressions regarding death, represented through the sound creation of Zael Ortega, which represents a challenge for the work of anthropology in the contemporary world. Therefore, the purpose of this article is to show the plasticity and validity that

the anthropological discipline represents to address the multiple contemporary interdisciplinary cultural expressions, in this case in relation to the theme of death and sounds, which poses a challenge for the Anthropology, and in turn, allows to show the capacity of this discipline for its approach through sound ethnography.

**Palabras clave:** sounds, death, sound creation and sound ethnography.

## Introducción

Históricamente las culturas se han visto atraídas por la permanente reflexión en torno a la muerte, esta es y será la eterna incógnita no sólo de las grandes y pequeñas culturas, esta atracción estará presente en las culturas mientras exista vida humana. Su reflexión, se puede afirmar, es tan vieja como la humanidad y, a pesar del tiempo, siempre será una reflexión vigente. Por esta razón parece obligado un abordaje desde la antropología para explorar novedosos discursos, con el objetivo de evidenciar la capacidad de la antropología para acercarse al campo de la creación<sup>1</sup> contemporánea. Es así como este artículo contribuye con una reflexión crítica, desde el campo de la antropología, sobre los sonidos de la muerte a través de la creación sonora del organizador de sonidos Zael Ortega Pérez. Su obra *La Hybris del Mal* es el ejemplo adecuado para dicha reflexión, ya que permite mostrar la vigencia de la antropología en el abordaje de las expresiones culturales del mundo contemporáneo y sus nuevos lenguajes.

El orden de ideas es el siguiente, primero se inicia con un planteamiento que destaca la capacidad humana para reflexionar el fenómeno de la muerte, como la gran diferencia del humano frente a otras especies. Por lo que pensar la muerte siempre será un atributo que identifica al humano. Después se plantea que México tiene una gran diversidad histórica de expresiones socioculturales vinculadas al tema de la muerte, las cuales se han transformado por influencia del contexto, así como de factores políticos, económicos, entre muchos otros. Sin embargo, la muerte en México ha tenido una mayor presencia por las condiciones de violencia que el propio Estado ha generado a partir de sus diversos gobiernos, lo que ha significado entre su población, replanteamientos

---

<sup>1</sup> Zael Ortega señala una diferencia entre la categoría de artista y creador, esta se aborda en el apartado titulado "*Hybris del Mal*" del creador sonoro Zael Ortega Pérez.

actuales para pensar la muerte. No obstante, el interés de este artículo es generar un abordaje a partir de la creación sonora, disciplina perteneciente al campo del arte contemporáneo, respecto a la muerte, a modo de exploración antropológica. Este representa un reto para la antropología, pero también una posibilidad de mostrar la capacidad de establecer formas de acercamiento y análisis a los lenguajes del mundo contemporáneo. Finalmente, se presenta el trabajo del creador sonoro Zael Ortega, a partir de la obra *La Hybris del Mal* y se incluye un ejemplo de etnografía sonora para compartir, de forma escrita, el acercamiento a esta experiencia sonora a la comunidad científica.

### **Pensar la muerte es de humanos**

¿Qué relación existe entre el fenómeno de la muerte y el pensamiento? Históricamente las culturas se han visto atraídas por la permanente reflexión sobre el fenómeno de la vida que va más allá de lo propiamente humano, es sabido que, una de las más importantes etapas del desarrollo cultural de los grupos humanos en general fue posible gracias a su “salto crítico” (Kay y Voorhies, 1978) o a la existencia de un “despegue cultural” (Harris, 2001). Un conjunto de características biológicas, cognitivas y socioculturales confluyeron para que lo humano se separara del desarrollo de las otras especies y tomara un rumbo mucho más acelerado respecto a la relación con su entorno y en su forma de comunicación con el mundo. Dicha complejidad se puede reflejar en lo argumentado por Harris (2001, p. 45):

Estrechamente ligada con el despegue cultural se encuentra la capacidad, exclusivamente humana, para el lenguaje y para sistemas de pensamiento apoyados en el lenguaje. Aunque otros primates emplean sistemas de señales complejos para facilitar la vida social, los lenguajes humanos son cualitativamente diferentes de todos los otros sistemas animales de comunicación. Las características originales de los lenguajes humanos surgieron indudablemente de cambios genéticos relacionados con la mayor dependencia de los primeros homínidos de las tradiciones del empleo de utensilios y otras actividades sociales facilitadas por el intercambio y acumulación de información.

Resulta interesante porque además de la complejidad en el lenguaje, los humanos tienen, de forma exclusiva, la singularidad de mostrar interés por el fenómeno de la muerte. Esta destacada diferencia de lo humano se puede ver reflejada en su capacidad de simbolización, como la ritualización de la muerte, lo que implica el establecimiento de un diálogo reflexivo respecto a este fenómeno (Tomasello, 2007; Harris, 2001). Gran parte de las civilizaciones

conocidas han representado históricamente a la muerte de distintas maneras, existe una larga tradición sobre la idea de la muerte en relación con diversos ámbitos de la vida, ideas que se han expresado material y simbólicamente.

La concepción de la muerte tiene que ver con la vida, la enfermedad, el cuerpo, el alma, otras vidas o un retorno a la vida (Barfield, 2000). Estas representaciones varían en función de la cosmovisión y de las formas culturales concretas de cada civilización, por lo que no todos los grupos conciben a la muerte de la misma forma, ni expresan estas ideas de la misma manera. La visión que se tenga respecto a lo vivo o muerto es una construcción social que encuentra ciertos matices expresados de manera distinta según la cultura y sus formas de expresión (Ember et al., 2006; Martínez, 2006; Herskovits, 1984).

Distintas culturas de África, Oriente Medio, así como de Oriente y Occidente poseen significativas diferencias en su concepción, en su representación e incluso en su significación. No obstante, las del mundo occidental han tenido gran influencia en los países conquistados como es el caso de México, ya que implicó la imposición que derivó en un sincretismo entre una visión prehispánica y una española, este sincretismo ha caracterizado en muchos lugares de México la visión actual respecto a la muerte y, si a este legado le añadimos la fuerte influencia actual de otras ideologías contemporáneas, podemos observar al interior del mismo país la gran diversidad de formas representativas de la muerte, que pueden ir desde un anhelo y espectacular encuentro hasta un constante miedo por su posible llegada. Un ejemplo conocido al interior de México es el crecimiento vertiginoso sobre el culto a la Santa Muerte que, después de mantenerlo por muchos años de manera clandestina, emerge con varios millones de seguidores, culto popular entre sectores históricamente marginados en México y Centroamérica vinculado con épocas prehispánicas (Hernández, 2016). Si bien este no es el tema central de este artículo, sí permite ejemplificar la familiaridad histórica de los habitantes de México con diversas representaciones sobre la muerte.

### **Muerte dentro de la tradición popular mexicana**

Las prácticas funerarias mexicanas son reconocidas dentro de la investigación antropológica por el gran significado que implican, ya que reflejan no solo su pasado, sino también sus creencias, sus prácticas, sus simbolismos, sus miedos y sus certezas, así como su orden sociopolítico, económico e incluso religioso.

Estos eventos parecen tener un vínculo más estrecho con lo terrenal vinculado a la vida social de los sujetos que a la muerte en sí (León, 2019). Los entierros se mantuvieron hasta después de la llegada de los españoles como lo reflejan las crónicas de los frailes Diego Durán, Toribio de Benavente Motolinia y Bernardino de Sahagún, su variabilidad mortuoria y creencias populares derivan en diversos tipos de ritos y forma fúnebres, según las características individuales y colectivas (León, 2019). Estas prácticas son de las más significativa para la humanidad ya que según León Estrada (2019):

[...] el valor del hombre muerto está a la par con el del vivo y la importancia social y cultural del muerto está dada por la magnitud de los ritos ofrecidos en su memoria. Califica a la muerte no como un hecho por sí solo, sino que le otorga el atributo de ser un estado distinto, a la vez que es paralelo a la vida; en otras palabras, la pervivencia después de la muerte es tan real e importante como la existencia misma. Para ilustrar su postura, explica cómo los entierros en cuclillas pueden simbolizar una preparación para una futura reencarnación: el cadáver colocado en posición fetal al ser inhumado vuelve a su condición de huésped de la tierra/útero materno, que le dará una nueva vida. Esta idea es común en muchos pueblos y culturas tanto antiguas como actuales (p. 19).

Es así como los vivos necesitan establecer formas de vinculación con la muerte, para asimilarla, para representarla y significarla, es una forma de tener certeza dentro de la gran incertidumbre de la vida. La antropología, entre muchas disciplinas, ha establecido un acercamiento para explicar la relevancia de la muerte entre los vivos como, “esta noción que Lewis Binford retoma y replantea en su concepto de «persona social», prevalece hasta nuestros días como parte del ideario mágico-religioso de muchas sociedades” (León, 2019, p. 20).

No obstante, todas estas manifestaciones y representaciones respecto a la muerte siguen reflejando la forma de vida de los vivos, pues en ellas se vierten las estructuras de organización social que existen dentro de las culturas. Múltiples estudios de antropología social y arqueología muestran el significado que tuvieron y tienen los rituales fúnebres en las distintas culturas, así como épocas de la humanidad, lo que se detalla mejor a través de la siguiente cita:

Con los estudios de identidad mediante el registro funerario se empiezan a explorar también las relaciones de poder. Pearson sostiene que las edificaciones y obras dedicadas a los muertos no son únicamente para demostrar su importancia en la sociedad que abandonan, sino que además son hechas por los vivos para dejar evidencia de su poder y definir su propiedad ante ojos ajenos, pues según el mismo

autor son las relaciones de poder y dominación las que rigen los sistemas sociales.  
(León, 2019, pp. 26-27).

La celebración del día de muertos es un ejemplo de lo que sucede en las regiones del centro-sur de México, pues es una de las costumbres más profundas y representativas para algunos grupos en sus vidas cotidianas, para algunas culturas como la maya, nahua, zapoteca y mixteca esta festividad forma parte del núcleo central de su identidad y cosmovisión dentro de su vida comunitaria. La muerte entonces, no se observa como un fenómeno ajeno a lo humano, sino que se presenta junto con una profunda reflexión en torno a ella. Según José Eric Mendoza Luján (s/f) las preguntas que surgen son: “¿De dónde vengo?, ¿A dónde voy?, es decir, ¿Cuál es el sentido de la vida?, ¿Existe otra vida después de ésta?”. En realidad, hacemos más familiar este fenómeno desconocido y, con estas reflexiones, pretendemos vernos a diario con ella, “y con ella aprendemos a darle sentido a la existencia” y a vivir (s/f, p. 24).

En este sentido, nos vinculamos a la muerte en vida a través de la reflexión, y desde el campo de la creación: “La muerte participa en la creación de tradiciones, costumbres e identidades. Se comercializa, administra, legaliza y normativiza, tanto por individuos como por colectividades” (Mendoza, s/f, p. 24). No solo desde el ámbito de la religión o de las tradiciones, también desde una creación artística. Reflexión que no se va a limitar a la muerte como fenómeno aislado, sino a través de la influencia del contexto. Este contexto nos hace reflexionar sobre la muerte, cada grupo desde su cultura y lo que le toca vivir bajo un contexto determinado establecerá conexiones entre la muerte y otros fenómenos, ya sea de la enfermedad, la guerra, incluso desde el surgimiento de pandemias. Específicamente en México, la reflexión de la muerte está vinculada con las violencias, distintas formas de violencia que se han establecido e incluso normalizado. Por lo que el contexto influye de diversas formas a los distintos campos de pensamiento. Los antropólogos buscan lo que tienen que decir “las/los otras/os”, cómo influye en la forma de entender a la muerte el mundo indígena y sus diversas culturas; cómo influye en los múltiples grupos religiosos urbanos; cómo influye en las mujeres jóvenes de escasos recursos; en los diferentes grupos migrantes; en las/los campesinos; las clases obreras, etcétera. En este caso en particular el interés se enfoca en conocer esta reflexión en el ámbito de la creación sonora, creación que toma del contexto el creciente proceso de violencia que nos hace reflexionar sobre la muerte, generada desde esta violencia cotidiana, reflexión llevada al campo

de la creación que proporciona un nuevo modo de pensar la realidad actual, a través de lo sonoro como una manera de *Escuchar*. Para poder tener mayor claridad sobre la relación que se pretende establecer entre el contexto mexicano contemporáneo y la creación sonora es necesario abordar la realidad contemporánea de México, sin este elemento no podríamos acercarnos a la creación sonora seleccionada.

### **Realidad en México y su cercanía con la muerte**

Como ya se ha mencionado párrafos arriba, México tiene una fuerte tradición cultural en relación con la muerte. Por un lado, su cercanía a través de un pasado compartido, a partir de un culto a la muerte desde las culturas prehispánicas, culto que hasta el día de hoy se sostiene con sus modificaciones, bajo la creencia de que se puede convivir con los familiares que se han ido de este mundo. Por otro lado, la realidad de un México contemporáneo que nos recuerda cotidianamente la fragilidad de la vida bajo las condiciones de vulnerabilidad actuales por la confluencia de diversos factores, sociales, económicos y políticos, entre otros (Saskia, 2010). La criminalidad e inseguridad han generado cifras altas de mortalidad, el INEGI reportó 121 mil 683 muertes violentas entre 2007 y 2012 (La Redacción, 2013). Los medios de comunicación y el desarrollo tecnológico facilitan la circulación de información e imágenes, por lo que escuchar, ver y saber sobre la muerte es una constante en el México contemporáneo.

En los últimos años, México se ha caracterizado por una creciente violencia que, si bien ha tenido aumentos y disminuciones en cada sexenio, encuentra una profunda crisis de seguridad en todo el país, como lo afirma Gilles Bataillon (2015). Esta violencia tiene relación con problemáticas específicas de México que, aunque históricamente han existido, se hacen cada vez más presentes en la vida cotidianas de las personas, ya sea como experiencia directa o indirecta. Un panorama general de lo mencionado lo ofrece Bataillon (2015), a través de la siguiente cita.

Este aumento de la violencia se ha visto además acompañado en muchos casos por fenómenos de crueldad que apenas han retrocedido desde 2011 hasta hoy. La renovación de la violencia está sin duda ligada al aumento del poder y de las actividades de los grupos criminales dedicados al tráfico de drogas y otras actividades ilícitas, que van desde la extorsión y el secuestro hasta el contrabando y la industria de la falsificación, pasando por la trata de personas. La violencia también se debe a la «guerra» contra el narcotráfico y el crimen organizado

declarada por Felipe Calderón (2006-2012) al inicio de su mandato. El clima de terror e impunidad que reina en el país ha abierto el camino a una banalización de la violencia corriente, que se ha multiplicado. Por último, cabe destacar que la violencia y el abuso de poder de la Policía y el Ejército crecieron en proporciones alarmantes (pp. 54-55).

Esta cita ofrece varios aspectos relevantes para reflexionar. El primero, es la relación entre la violencia a partir del gran poder que adquirieron los grupos de la delincuencia organizada, por lo que las múltiples muertes vinculadas al tráfico de drogas están estrechamente relacionadas con la vida de las y los mexicanos a partir del sexenio de Felipe Calderón (2006-2012). El segundo, es que esta situación creó un ambiente de terror por el gran poder que se les otorgó a estos grupos de crimen organizado, al sostener una guerra en contra, pero en realidad era la justificación de un nuevo escenario de violencia que atravesó a toda la esfera social del país. Y, es relevante entender este escenario, porque como resultado se presentaban todos los días noticias vinculadas a esta violencia, ya sea desde la experiencia personal de un sin número de familias o a través de los medios de comunicación. Se estableció, entonces, una vida cotidiana de las y los mexicanos vinculada al contexto de violencia, el cual no se limitaba a los grupos criminales, sino también a los cuerpos encargados de la seguridad, la marina, los militares, las policías (federales, gubernamentales y municipales), quienes han sido acusados de cometer abusos, así como han sido objeto de múltiples ataques. La violencia se volvió centro del debate público, pues al formar parte de las experiencias cotidianas, los medios de comunicación encontraron atención en sus públicos a partir de contenidos noticiosos que mostraban la permanente violencia que se desarrollaba en el país. Existieron aspectos más visibles que otros, pero casi siempre se acompañaban de imágenes que reforzaban la brutalidad y estética del horror – cuerpos colgados de puentes, desmembrados, decapitados, etc.– bajo este escenario cada vez más familiar para las y los mexicanos. Se podría decir que:

Los diversos actos de violencia se volvieron objeto de numerosas coberturas, a menudo muy sensacionalistas, en diferentes canales de televisión y en señales radiales. Fueron también objeto de informes regulares en la prensa diaria, tanto nacional como regional, así como en la semanal, por ejemplo, en la revista de investigación *Proceso* o en el conteo regular de homicidios y actos de violencia por el diario *Reforma*. Estos artículos entran en consonancia con los de la prensa internacional, tanto en inglés como en español. Numerosos periodistas mexicanos y anglosajones continuaron además sus investigaciones en ensayos a menudo muy bien informados (Bataillon, 2015, p. 55).

Es así como los medios de comunicación juegan un papel fundamental en la cercanía y consecuente normalización de la violencia, incidiendo de formas distintas en los diversos sectores sociales. Múltiples medios de comunicación generaron diariamente contenidos cargados de imágenes y descripciones de esta violencia, se hacían cada día más presentes, con formas más violentas y sangrientas, lo que generó una estética del horror a la cual se accede mediante los periódicos, impresos o digitales, la televisión, la radio, así como a través del internet en sus múltiples plataformas.

Sin embargo, los medios de comunicación tienen un interés específico que los lleva a generar esos contenidos, establecen diálogos con diferentes actores dentro del escenario político en México. Informarse contribuye a generar un análisis que no se quede en la superficialidad, la reflexión que cada persona haga no debe estar guiada únicamente por los intereses de los grandes medios de comunicación. Una de las contribuciones de acercarse al campo del arte es que abre la posibilidad de conocer múltiples lenguajes y representaciones del mundo, ya que contribuye a ensanchar los marcos del pensamiento y de la experiencia personal.

### **Representaciones contemporáneas de la muerte**

El interés particular para el acercamiento a las formas representativas del mundo contemporáneo respecto a la muerte es el campo de la creación sonora, a través del cual se presenta una forma de reflexionar la muerte. El campo de la creación sonora tiene gran complejidad, a partir del uso de nuevas tecnologías en el mundo contemporáneo, lo que ha permitido la generación de nuevos lenguajes.

Como sostiene Bruno Latour (2008), se podría decir que para los vivos son realmente importantes los significados que se adjudican, en especial el relacionado a la muerte. En este caso el interés se centra en las características representativas producidas dentro del campo creador sobre el tema de la muerte, las del mundo contemporáneo, que gracias a las múltiples transformaciones tecnológicas produce nuevos lenguajes fuera de los tradicionales, los cuales pueden ser más familiares si se entiende el contexto en el que se producen.

Es importante un acercamiento interdisciplinario a fenómenos tan complejos como el de la representación de la muerte en el mundo contemporáneo, pues no puede abordarse si no es desde un enfoque holístico que lo permita. Si bien la antropología, y en general las ciencias sociales nos ayudan a acercarnos a las representaciones sociales de la muerte, hay un campo que nos plantea nuevos lenguajes para su reflexión, el cual es el objeto de interés central en este artículo. Ya que en el mundo de la creación artística existen nuevas tecnologías y nuevos lenguajes y, dentro de ese universo lo de interés particular son las imágenes sonoras, nos permite formular complejas miradas y experiencias que involucran a los sentidos.

Por lo anterior se hace relevante tender formas de aproximación entre la antropología y el campo de la creación sonora, pues revela nuevas experiencias de acercamiento a determinados fenómenos sociales y culturales que el creador sonoro pone al alcance de los sentidos y de la escucha de los otros y las otras, generando así una mirada más amplia para la antropología en el mundo contemporáneo. Uno de los objetivos de este artículo, es establecer una clara relación entre antropología y el campo de la creación sonora, como un reto para la antropología.

Nuestro acercamiento al campo de la creación sonora es a través de la obra titulada *La Hybris del Mal* del organizador de sonidos Zael Ortega, ya que representa los sonidos de la muerte en el México contemporáneo. Esta obra vincula el contexto de violencia en México, a partir de distintas caras del narcotráfico, con la muerte, a través de un lenguaje sonoro.

### **“Hybris del Mal” del creador sonoro Zael Ortega Pérez**

Si bien se mencionó la relevancia que ha tenido para el campo de la creación artística el avistamiento de fenómenos de la realidad que permiten una reflexión profunda, en este caso, los sonidos de la muerte en el México contemporáneo; también es importante señalar que no se pretende ejemplificar con creaciones artísticas ya conocidas y más que discutidas en el campo del arte. Es necesario un acercamiento a la realidad contemporánea y su relación con el campo de la creación a partir de la incorporación de nuevos discursos y formas de creación.

Si bien existen muchos artistas famosos dentro de las élites privilegiadas, realmente son pocos los que logran estructurar un discurso sustentado en las ciencias sociales a partir de una plataforma crítica-analítica como lugar de enunciación para la creación. Los creadores que no se ajustan a las tendencias de las élites permanecen en la periferia y al margen de la agenda cultural, pues no son incorporados en los circuitos más relevantes del arte contemporáneo institucionalizado y, no sólo no serán considerados, premiados o becados, sino que serán relegados por no ajustarse a las normas y gustos establecidos por dichas élites y, por lo tanto, no formarán parte del círculo de amistades de estas élites dominantes, siendo esta una de las características más importantes para obtener el reconocimiento de los pares dentro del circuito institucional (Bourdieu, 2012; Bourdieu, 2008; Bourdieu, 2005). Esto significa que un posicionamiento crítico, fuera de dichas élites, implica producir al margen de estas, con recursos propios y sin el acceso a los públicos (Dayan, 2008) que están familiarizados con los recintos destinados, en este caso, al campo sonoro.

Es precisamente este, uno de los aspectos relevantes del trabajo del organizador de sonidos Zael Ortega Pérez, quien es un crítico y creador poblano, pues su producción utiliza lenguajes contemporáneos, así como una técnica de creación sonora novedosa; al mismo tiempo que genera una reflexión filosófica, lo que hace que su trabajo no se quede en el nivel de la contemplación estética sino en el de la creación crítica. Como organizador de sonidos y filósofo ha desarrollado un discurso sobre la *Ética Política de la Escucha*<sup>2</sup>, bajo un fundamento reflexivo a partir de un marco categorial dentro de las Ciencias Sociales que nos permite mirar la obra de Zael Ortega desde un posicionamiento como creador, posicionamiento que siempre existe por parte de los artistas pero que muchos no lo expresan por temor a verse comprometidos con una postura *Ética Política* y que, como consecuencia, exista un cuestionamiento que los excluya por las élites para presentar sus trabajos dentro del campo institucional del arte en México. Entonces, la obra de Zael Ortega Pérez, propicia un nivel de análisis adecuado para el abordaje crítico que aquí se pretende sobre los sonidos de la muerte.

Por otra parte, si bien Zael Ortega tiene una vasta producción, no todas sus obras abordan la temática de la muerte, en este caso la obra seleccionada se titula *La Hybris del Mal*, su gran complejidad, su contenido, su estructura, su

---

<sup>2</sup> Su investigación creadora para una *Ética Política de la Escucha* se puede conocer en su sitio web <https://zaelortega.com>

organización de sonidos genera una representación actual de los sonidos de la muerte en el México contemporáneo. Por lo que es importante mencionar, a través de las palabras del propio Zael Ortega, algunos elementos relevantes que contiene la *Hybris del Mal*:

Es una organización de sonidos creada en febrero de 2014 que desea evocar tres etapas fundamentales del narcotráfico en México: la fabricación, la producción y, de igual forma, el consumo. La palabra «Hybris» puede ser entendida como el pecado de la desmesura. Tal como dice el filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez: "Cuando los mortales quieren ser como los dioses, pero sin tener capacidad de serlo, incurrir en el pecado de la «Hybris»". Es así que, en esta organización de sonidos, *La Hybris del Mal*, escucharemos detonaciones, disparos, sonidos estridentes y ásperos que tienen como finalidad última evocar, es decir, traer a la imaginación, algunas de las sonoridades pertenecientes a la cultura del narcotráfico en México. De igual forma, también podremos escuchar (aproximadamente a la mitad de la pieza) algunos sonidos relativos a los estragos físicos producidos por el consumo exacerbado de narcóticos y estupefacientes (Ortega, 2014).

El narcotráfico en México ha significado una relación de mayor cercanía con la muerte para su población, no solo a través de las cifras de violencia o mortandad como consecuencia de un consumo desmesurado de narcóticos, sino a través de la producción de contenidos mediáticos que hacen referencia a este fenómeno, muchas de estas representaciones mediáticas han hecho una apología de la corta vida dentro del narcotráfico. Por lo que la relación entre el narcotráfico y la muerte en México parece ser un tema de gran relevancia en el campo de la creación sonora, para quien asume una postura desde la Ética Política de la escucha, y es precisamente la creación sonora de Zael Ortega *La Hybris del Mal* un claro ejemplo de esta responsabilidad asumida que, a través de los sonidos y su organización, permite una aproximación a nuevas formas de pensar y de experimentar la creación contemporánea, lo que supone un reto para el quehacer de la antropología en el mundo contemporáneo.

Lejos de romantizar la idea de la muerte, esta obra nos muestra que existen sonidos que están relacionados con la muerte, sobre todo si conocemos el ya mencionado creciente contexto de violencia que se vive en México. Zael Ortega Pérez considera que no se pueden romantizar las muertes que no correspondan a un proceso natural de la vida, si entender la muerte implica un difícil proceso de asimilación para los humanos, porque es opuesto a la idea de la vida, las que suceden bajo contextos de violencia son aún más dolorosas y difíciles de entender para la comprensión humana. Es *La Hybris del Mal*, el

lugar de enunciación en el que Zael Ortega Pérez coloca al público oyente para exigirle una escucha abierta, es el lugar en el que sitúa al escucha y nos presenta una experiencia en la que pone a dialogar sucesos cotidianos en México, pero que pierden relevancia por la misma cotidianidad y familiaridad con la que la mayoría de los mexicanos y mexicanas viven la violencia y el narcotráfico. Desafortunadamente, no siempre se tiene una escucha abierta, quizá se puede estar más relacionada o relacionado con una “no escucha” sobre la problemática que genera una gran cantidad de muertes en México. *La Hybris del Mal* no se limita a una propuesta sonora, sino a una *Ética Política de la Escucha* que rompe los linderos de la relación estética del arte como contemplativo, genera un discurso complejo y estridente, es decir, el autor comparte su diálogo con el sonido desde una *Escucha situada*, hacia un proceso de creación, reflexivo, crítico, emotivo, que utiliza lo sonoro para ubicarnos, para afirmar una situación de crisis y con ello, pensar la escucha como una necesidad *Ética Política* frente a la realidad. Por lo que, para asimilar el trabajo de Zael Ortega se vuelve imprescindible un ejercicio, no de apreciación artística, sino de *Aprender a Escuchar*, no el arte, sino el contexto social donde habita la otredad bajo un mismo entramado social.

Situados en esta *Ética Política*, el principio fundamental de la vida humana debe ser la Ética, es por esto que la creación de Zael Ortega Pérez rompe con el campo artístico y lo lleva al campo de la filosofía, sin hacer filosofía ortodoxa, puesto que también rompe con las viejas tradiciones elitistas que pretenden conservar y mantener estática a la filosofía, se aleja de quienes insisten en utilizar a Aristóteles o Platón para entender el mundo actual, para generar nuevos lenguajes tecnológicos y reflexivos, para entender la realidad contemporánea, para entender la otredad (Dussel, 2016; Bautista, 2014).

La etnografía<sup>3</sup> sonora<sup>4</sup> que a continuación se presenta, es una contribución que la antropología puede hacer al abordar expresiones socioculturales

---

<sup>3</sup> Rosana Guber (2015) considera que la etnografía tiene una triple definición -enfoque, método y texto-, para este trabajo se tomó la definición de etnografía como texto, ya que implica “la descripción textual del comportamiento de una cultura particular, resultante del trabajo de campo [...] el antropólogo intenta representar, interpretar o traducir una cultura o determinado aspecto de una cultura para lectores que no están familiarizados con ella.” (p. 21)

<sup>4</sup> Partiendo de la definición de Guber (2015), la etnografía sonora es utilizada aquí para describir una obra sonora, para plasmar de manera escrita una experiencia que no es posible compartir en su totalidad, esto posibilita establecer un puente entre la comunidad científica, la cual probablemente no está familiarizada con el campo sonoro, y la obra sonora la *Hybris del Mal* de

contemporáneas, por lo que la descripción de una creación sonora se plantea como un reto enriquecedor y sugerente para la imaginación de cualquier antropólogo. En palabras de Marc Augé (2007, p. 51): “La cuestión de la escritura no es ni accesoria ni periférica. Radica en el corazón de la disciplina antropológica. Al escribir, el antropólogo presenta ante otros la realidad que describe; la transforma en un objeto antropológico que expone para una discusión y que propone para la comparación.”

Los sonidos de la muerte representados en *La Hybris del Mal* exigen una escucha abierta, que va más allá del sentido del oído, por lo que se espera que esta etnografía sonora despierte la curiosidad e interés para acercar al lector a nuevas propuestas a través de lenguajes sonoros contemporáneos. Además, como sostienen Pink et al. (2016, p. 20) “La etnografía puede ver a través de muchos prismas”.

### **Etnografía sonora de *La Hybris del Mal*<sup>5</sup>**

La obra inicia con sonidos estridentes de golpe, los cuales avanzan con algunas pausas, a modo de preparación para lo que sigue, son sonidos que rechinan, se intercalan, aparecen y se desaparecen, van preparando un escenario poco predecible que necesita de una apreciación más allá de la estética cotidiana. Nuevamente, vuelven a pausar un poco los sonidos y regresan, las pausas son algunos recesos que calman la inquietud generada por la aparición y desaparición de sonidos que no existen en el ambiente cotidiano, son creados y colocados con una intención perturbadora. Más adelante, en el minuto 02:04 se escucha un estruendo que no desaparece rápidamente, dicho estruendo se va desvaneciendo poco a poco, pero genera tensión porque existe la sensación de que algo más serio viene, una nueva pausa prolongada se hace presente, se calma la preocupación, a lo lejos se empiezan a escuchar algunos objetos metálicos que caen al suelo, no se tiene claridad de lo que son pero, conforme se hace más claro el sonido, se puede saber que son casquillos de balas, lo cual se confirma con la primera detonación de arma de fuego que se logra escuchar. Al desaparecer aquellos sonidos, de casquillos y detonaciones, se logran

---

Zael Ortega. Además, Pink et al. (2019) han nombrado como “etnografía digital” al proceso abierto que permite acercamientos etnográficos al mundo actual, pues la etnografía tiene la capacidad de ajustarse a las transformaciones del entorno, incluyendo la dimensión digital del mundo actual.

<sup>5</sup> Las obras completas de Zael Ortega Pérez se pueden escuchar a través del sitio web <https://zaelortega.com>

escuchar algunas voces, voces delgadas, voces chillantes, no se distingue lo que dicen, se escuchan del lado izquierdo y luego del lado derecho, lo único que se logra entender son algunas palabras, parecen groserías, también se percibe el enojo de las voces, parecería que hablan en clave, por un momento parece que se comunican entre policías, pero nunca hay una referencia respecto a un cuerpo de seguridad, por el contrario se sigue percibiendo un enojo y más groserías, no se logra entender claramente todo el diálogo establecido pero queda claro que son hombres enojados que insultan al hablar y dispuestos a ejercer violencia por lo expresado en las palabras. Mientras esto se va desarrollando múltiples sonidos de fondo se intercalan, son sonidos que acentúan la incomodidad de las palabras o el diálogo que no se logra descifrar, entonces aparecen nuevos sonidos que rechinan, unos más agudos que otros, esto va acompañado de un fondo de sonidos arenosos que se hace presente, los diálogos escuchados solo son un elemento dentro del conjunto de sonidos que conducen las emociones de la escucha, no son centrales.

A partir del minuto 06:00, de forma muy sutil empiezan a desvanecerse las voces junto con los rechinos, todos los sonidos van desapareciendo y emerge un silencio que solo deja una sensación de aparente calma, pero en realidad es suspenso y tensión lo que domina el ambiente por no saber exactamente qué sucede. Antes de que desaparezcan los sonidos anteriores inicia una especie de cantos agudos teatrales, muy parecido a un fondo de suspenso que desaparece, a modo del cierre de un director de orquesta cuando silencia totalmente a la orquesta. Y al momento que llega el silencio total inicia una explosión seguida de una serie de detonaciones consecutivas de distintas armas, en distintos puntos, como un diálogo muy violento entre las detonaciones. Una nueva detonación separa los sonidos anteriores y da comienzo a una voz, un hombre empieza a hablar, se oye claramente lo que dice, de forma tranquila y pausada, –cuenta sobre los pocos y traumáticos recuerdos que tiene de su infancia–, el primero es cuando está amenazando a su padre con un cuchillo y gritando que lo iba a matar, declara siempre vio a su padre como un verdugo, y afirma que: “no puedes querer o amar a alguien cuando recibes puro odio”, por lo que la única solución para acabar con ese odio, afirma el hombre que habla, era matando a su propio padre. El testimonio continúa, el hombre que habla menciona que su padre fue arrestado, por lo que él queda solo y alguien le da un arma, empieza a delinquir y en un robo de automóvil se le escapa un disparo, mata al copiloto y ahí empieza su historial de delincuencia que, con el paso del tiempo lo lleva a convertirse en un jefe sicario de alto rango dentro de los

carteles del narcotráfico en México. Lo que nos acerca a los orígenes de la trayectoria de vida de un sicario en México, ya que este testimonio es verídico. Comienza una serie de detonaciones que hacen alusión a todas las veces que este sicario disparó un arma, mientras narra a toda la gente que asesinó, seguido de más detonaciones de todo tipo.

Un interludio separa la siguiente fase de la obra, estos nuevos sonidos ahora evocan otra cara del problema, el del consumo de drogas. Se escuchan sonidos de objetos de vidrio rozando entre sí, más adelante una mujer parece estar generando sonidos de satisfacción, como si inhalara algo, como si necesitara hacer respiraciones profundas y algunos jadeos que expresan gusto y placer, por momentos se escuchan algunos sonidos guturales que expresan dificultades en la respiración y un poco de sufrimiento. Este conjunto de sonidos hace recordar la contradicción entre el placer del consumo de estupefacientes y las consecuencias de un consumo excesivo que puede acabar en una sobredosis, así como en una dependencia física y psicológica a determinadas sustancias ilícitas, generando gran cantidad de estragos en el cuerpo.

En la tercera y última parte de esta obra se escuchan más declaraciones del hombre antes mencionado, el sicario, su voz se va quebrando conforme va avanzando el relato de su vida, su voz refleja miedo, ya que tuvo que huir de la organización delictiva para la que trabajó, luego entró al programa de testigos protegidos y fue traicionado por el gobierno federal. En su relato expresa arrepentimiento y emite condolencias a los familiares de las personas que en el pasado mató.

Finalmente, se escuchan los diálogos en clave del principio, ahora es posible entender que son sicarios, diálogos de sicarios reales comunicándose entre sí, todo esto sucede en un ambiente sonoro que intercala sonidos electrónicos de interferencias, mezclando sonidos reales grabados y sonidos retomados de otros escenarios reales, sonidos cada vez más familiares para la gran parte de la población mexicana que vive en el México contemporáneo.

### **Reflexión final**

Para el cierre reflexivo de este trabajo, es necesario retomar algunas ideas propuestas párrafos arriba. La primera sería mencionar que una de las disciplinas de las Ciencias Sociales más interesada por la reflexión en torno a

la muerte ha sido la antropología, pues desde sus orígenes culturales, los humanos se han distinguido de otras especies por generar un pensamiento alrededor de este fenómeno de la naturaleza humana. Si bien la antropología ha abordado el tema de la muerte, también ha revelado la multiplicidad de formas de representar la muerte que el humano posee. No obstante, las representaciones que se generan en el mundo contemporáneo y sus nuevos lenguajes deben ser objeto de interés para el quehacer antropológico en el mundo contemporáneo, ya que trabaja metodologías que permiten su abordaje, un ejemplo de ellos es la etnografía sonora. Como sostiene Marc Augé (1998):  
[...] el nuevo orden de realidad que se ofrece a la mirada del antropólogo está dado por las nuevas fronteras que no se confunden con las antiguas delimitaciones de lo social y de lo cultural. Las relaciones de sentido (las alteridades y las identidades instituidas y simbolizadas) pasan por esos nuevos mundos y sus entrecruzamientos, imbricadas y rupturas constituyen la complejidad de la contemporaneidad (p. 124).

Existe en México una gran evidencia de su diversidad sociocultural, entre esta se encuentran las vinculadas al tema de la muerte, documentadas principalmente por la antropología, como sucede con el Día de Muertos y la Santa Muerte. No obstante, si bien la tradición puede decir mucho sobre la cultura, también el mundo contemporáneo puede revelar nuevas formas de representar y de reflexionar la muerte. Para conocer esta actualidad es necesario aceptar que el contexto juega un papel fundamental en la reflexión de cualquier época y sociedad respecto al tema de la muerte. La realidad actual de México y su creciente contexto de violencia se hacen presentes cotidianamente en la vida cotidiana de sus habitantes, esto influye en las representaciones y reflexiones respecto a la muerte. Es el campo de la creación sonora una sugerente forma de reflexionar la muerte, gracias a su particular lenguaje contemporáneo.

La complejidad de este campo radica en la forma en la que el creador propone y elabora una organización de sonidos, los cuales logran transmitir diversas emociones y sensaciones al escucha que, por supuesto, pueden variar. Es interés del creador sonoro Zael Ortega generar una experiencia a través de su obra *La Hybris del Mal*, lo que propicia un acercamiento reflexivo en torno a la muerte en el México contemporáneo. Esta experiencia es novedosa y plantea nuevos retos para el escucha y para la antropología del mundo contemporáneo, ya que, por un lado, exige cierta familiaridad con los nuevos lenguajes que ofrece la producción creadora y la tecnología; por otro, exige una actualización en sus métodos de

acercamiento a los fenómenos contemporáneos vinculados a la tecnología, en este caso la etnografía (Guber, 2015), por lo que aquí se propone una etnografía sonora que se inscribe en la etnografía digital (Pink et al, 2016), que valdrá la pena seguir explorando. El trabajo de Zael Ortega, no se reduce a oír –contemplar– los sonidos de la obra, exige una escucha abierta a los sonidos de la muerte en el México contemporáneo a través de *La Hybris del Mal*. Es así, como la antropología tiene el reto de generar aproximaciones a estos modos de pensar y crear, siendo la etnografía sonora una posibilidad para su acercamiento, pues contribuye a la labor, de las antropólogas y antropólogos, de mantener actualizada la reflexión en torno a las expresiones socioculturales del mundo contemporáneo.

#### FUENTES DE CONSULTA

- Augé, M. (1998). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Gedisa.
- Augé, M. (2007). *El oficio de antropólogo. Sentido y libertad*. Gedisa.
- Barfield, T. (2000). *Diccionario de antropología*. Siglo XXI.
- Bataillon, G. (2015). Narcotráfico y corrupción: las formas de violencia en México en el siglo XXI. *Revista Nueva Sociedad NUSO*, No. 255, enero-febrero, pp. 54-68.
- Bautista, J. (2014). *¿Qué significa pensar desde América Latina? Hacia una racionalidad transmoderna y posoccidental*. Ediciones Akal.
- Bourdieu, P. (2012). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Bourdieu, P. (2008). *Cuestiones de sociología*. Akal.
- Bourdieu, P. (2005). *Pensamiento y acción*. Libros Zorzal.
- Dayan, D. (Comp.) (2008). *En busca del público: recepción, televisión y medios*. Gedisa.
- Dussel, E. (2016). *14 tesis de ética. Hacia la esencia del pensamiento crítico*. Editorial Trotta.

La *Hybris del Mal* y los sonidos de la muerte: un acercamiento antropológico en torno a la creación sonora contemporánea de Zael Ortega Pérez.  
Revista *Xihmai* XV (30), 115-136, julio-diciembre 2020

- Ember, C., Ember M. y Peregrine P. (2006). *Antropología*. Pearsons Educación.
- Guber, R. (2015). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Siglo XXI.
- Hernández, H. (2016) (Coord.). *La Santa Muerte. Espacios, cultos y devociones*. Colegio de la Frontera.
- Herskovits, M. (1984). *El hombre y sus obras*. Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, M. (2006). *Antropología. Conocimiento y comprensión de la humanidad*. Esfinge Grupo Editorial.
- Mendoza, L. J. E. (S/F). La festividad indígena dedicada a los muertos en México. *Cuadernos del Patrimonio Cultural y Turismo* (16), pp. 13-22.  
<https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf/cuaderno16.pdf>
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a las teorías del actor-red*. Manantial.
- La Redacción (2013, julio 30). Más de 121 mil muertos el saldo de la narcoguerra de Calderón: Inegi. [Artículo de revista] *Revista Proceso*.  
<https://www.proceso.com.mx/348816/mas-de-121-mil-muertos-el-saldo-de-la-narcoguerra-de-calderon-inegi>
- Tomasello, M. (2007). *Los orígenes culturales de la cognición humana*. Amorrortu editores.
- Harris, M. (2001). *Antropología cultural*. Alianza editorial.
- León, X. (2019). *Entierros prehispánicos y prácticas funerarias. La muerte en el sur de Veracruz*. Biblioteca Digital Humana y Universidad Veracruzana.
- Martin, K. & Voorhies, B. (1978). *La mujer: un enfoque antropológico*. Anagrama.
- Ortega, Z. (2010). Ética Política de la Escucha. [Mensaje en un blog]. Zael Ortega | Filósofo y Organizador de Sonido. <https://zaelortega.com>

Anayuri Güemes Cruz  
La *Hybris del Mal* y los sonidos de la muerte: un acercamiento antropológico en torno  
a la creación sonora contemporánea de Zael Ortega Pérez.  
Revista *Xihmai* XV (30), 115-136, julio-diciembre 2020

Pink, S., Horst H., Postill J., Hjorth L., Lewis T. y Tacchi J. (2016). *Etnografía digital. Principios y práctica*. Ediciones Morata.

Reyna, J. (2011). *Confesión de un sicario. El testimonio de Drago, lugarteniente de un cártel mexicano*. Grijalbo.

Saskia, S. (2010). *Una sociología de la globalización*. Katz Editores.



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Usted es libre para **compartir** —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y **adaptar** el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso para fines comerciales, siempre que cumpla la condición de:

**Atribución** — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

LOS SONIDOS DE LA MUERTE: *LOS TIGRES DEL NORTE, CAFÉ TACUBA & ALEJANDRO FERNÁNDEZ*. VIOLENCIA DE GÉNERO, MÚSICA POP Y REALISMO CAPITALISTA EN MÉXICO.

SOUNDS OF DEATH: *LOS TIGRES DEL NORTE, CAFÉ TACUBA & ALEJANDRO FERNÁNDEZ*. GENDERED VIOLENCE, POP MUSIC AND CAPITALIST REALISM IN MEXICO.

Luis Fernando Gutiérrez Domínguez

**Nota sobre el autor:**

Doctor en Antropología. Profesor-Investigador de Tiempo Completo de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla – Facultad de Ciencias de la Comunicación. <https://orcid.org/0000-0002-1087-9536>

Esta investigación fue financiada con recursos del autor. El autor no tiene ningún conflicto de interés al haber hecho esta investigación.

Remita cualquier duda sobre este artículo al siguiente correo electrónico: [luis.gutierrezd@correo.buap.mx](mailto:luis.gutierrezd@correo.buap.mx)

Recibido:1/07/2020 Corregido: 25/08/2020 Aceptado:1/09/2020



Copyright (c) 2020 Luis Fernando Gutiérrez Domínguez. Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](#).



Luis Fernando Gutiérrez Domínguez

Los sonidos de la muerte: *Los Tigres del Norte, Café Tacuba & Alejandro Fernández*.  
Violencia de género, música pop y realismo capitalista en México.  
Revista *Xihmai* XV (30), 137-162, julio-diciembre 2020

LOS SONIDOS DE LA MUERTE: *LOS TIGRES DEL NORTE, CAFÉ TACUBA & ALEJANDRO FERNÁNDEZ*. VIOLENCIA DE GÉNERO, MÚSICA POP Y REALISMO CAPITALISTA EN MÉXICO.

SOUNDS OF DEATH: *LOS TIGRES DEL NORTE, CAFÉ TACUBA & ALEJANDRO FERNÁNDEZ*. GENDERED VIOLENCE, POP MUSIC AND CAPITALIST REALISM IN MEXICO.

## Resumen

El propósito en este artículo consiste en reflexionar respecto a los contenidos conceptuales de género de algunas producciones de música popular en el México contemporáneo, en los que se manifiestan formas de representación de género y de violencia en contra de las mujeres. Parto de la premisa que las narrativas en ese género musical encuentran acomodo en el denominado capitalismo real, sistema de regulación de la vida social que sitúa de modo inevitable la violencia como forma concreta y continua de mediación colectiva que, en el más amplio contexto del *giro cultural* y desde la mirada feminista, es susceptible de desvelar un fenómeno que sitúa a las mujeres como objeto propicio para esta práctica sociopolítica.

**Palabras clave:** Feminismo crítico; violencia de género; realismo capitalista; Música pop.

## Abstract

My goal in this article is to reflect on the gendered conceptual contents of some popular music productions in contemporary Mexico, whose contents deploy kinds of gendered representation and violence against women. I follow the premise that the narratives inside that music genre get a good reception in the so-called real capitalism, a system of regulation of social life that places violence in an unavoidable manner as a form of collective continuous concrete mediation that, in the broadest context of the *cultural turn* and from the feminist insight, is capable of revealing a phenomenon that sets women up as a conducive object for this sociopolitical practice.

**Keywords:** Critical Feminism; Gendered Violence; Capitalist Realism; Pop Music.

*...el agotamiento de lo nuevo nos priva hasta del pasado. La tradición pierde sentido una vez que nada la desafía o modifica. Una cultura que solo se preserva no es cultura en absoluto.*

MARK FISHER

### **Presentación: violencia de género, música popular y realismo capitalista<sup>1</sup>**

El texto que aquí comparto tiene su origen en el conjunto de hechos que se han convertido en escenario de atención pública en México y en otros países en los últimos años; me refiero a las expresiones vindicatorias de grupos diversos de mujeres con orientaciones feministas plurales. De manera particular, expresiones como *#MeToo*, *#YoSíTeCreo* con alcance internacional, o los *tendederos* de denuncias por acoso y hostigamiento sexual en comunidades académicas y artísticas nacionales, se convirtieron en foco de interés para nuestra sociedad porque hicieron explosión, es decir, se presentaron de manera inesperada y sorpresiva en sus respectivos contextos con relación a personajes masculinos conocidos públicamente, aunque para un conjunto enorme de mujeres, estas experiencias no sean sino la forma de normalidad que toman sus vidas.

Uno de los casos asociados a este mecanismo de denuncia y activismo social acontecido en 2019 en nuestro país, se dirigió hacia el músico mexicano Armando Vega Gil, acusado de manera anónima como hostigador sexual en contra de una joven adolescente –hoy mujer adulta– cuyo desenlace fue la comisión de suicidio por parte de este personaje público de la música *pop*. En ese marco, durante los días siguientes a su muerte, aparecieron publicaciones en distintos medios y formatos por parte de personas dentro y fuera del entorno musical, víctimas y defensores del presunto victimario, para mostrar incredulidad, solidaridad, respaldo, denuncias, enojo, defensa, hacia las partes implicadas en el hecho. Más allá de una valoración personal respecto a lo acontecido, situaciones como la descrita nos obligan a reflexionar críticamente sobre las formas violentas que suelen tomar las relaciones sociales contemporáneas entre los géneros.

---

<sup>1</sup> Agradezco de manera sincera, las observaciones críticas que el par de dictaminadoras(es) anónimos han realizado a las ideas que comparto en esta presentación. El crédito de las mejoras es para ellas(os), los déficits aun presentes son de mi responsabilidad.

Así, además del hecho referido que, tras un minucioso análisis biográfico del individuo y de su contexto, permitiría abstraer trayectorias de figuras públicas masculinas para dar cuenta de las interacciones que sostienen con personas *de a pie*, así como para develar su concepción del mundo en clave de género, un elemento referencial en el que esto último también es posible tiene que ver con la producción lírica musical, ya que a través de lo sonoro se difunden y filtran masivamente mensajes y representaciones de género en las que el poder de dominio habita como expresión natural de las posiciones sociales de mujeres y de hombres. Precisamente, por ese carácter masivo que tiene la música popular, es de relevancia dar seguimiento sistemático a los discursos allí contenidos, para mostrar cómo el carácter lúdico con el que suelen percibirse oculta más de lo que aparentemente muestra.

Ello me llevó a considerar la pertinencia de iniciar el seguimiento a los contenidos de música popular mexicana en los que se despliegan elementos propios de la violencia de género en contra de las mujeres, pues no solamente en acciones concretas como el acoso y el hostigamiento hay evidencias de sexismo, sino que en las narrativas de estas piezas se traza un escenario simbólico que camina al parejo de dicha realidad empírica. El interés en esta presentación, entonces, se asocia con la necesidad de desglosar de los contenidos líricos de tres piezas de la música *pop* mexicana contemporánea ampliamente difundida, representaciones de género conectadas directamente con esas formas de violencia en contra de las mujeres, entre otras, las cuales condensan la deuda histórica en materia de equidad y justicia por las que, en su condición de grupo genérico, las mujeres son obligadas a transitar.

Organizo la exposición a partir de trazar puntos de conexión con las narrativas sonoras de las piezas seleccionadas de la manera siguiente: en primer lugar, me refiero a la importancia de la producción sonora como objeto de estudio ligado con la cuestión de género e indico cuáles son las piezas que constituyen el motivo reflexivo. A continuación, introduzco comentarios en torno a la forma dominante de regulación de la vida social contemporánea, denominada realismo capitalista, para mostrar cómo le da sustento a ideas asociadas a su inevitabilidad y a la ausencia de posibilidades de transformación que confluyan en formas no violentas de convivencia colectiva. En seguida, señalo aspectos fundamentales de la reflexión del feminismo crítico respecto a lo que supone para las mujeres, vivir sus vidas a través de la mediación de la violencia a partir de un referente epistémico y civilizatorio originario: el arquetipo viril.

Más adelante, refiero aproximaciones a la música y a la producción musical como experiencia de subjetivación del mundo, caracterización fundamental para tomar conciencia de los lazos indisolubles con las dimensiones ya comentadas. Después, describo de manera general las narrativas de las piezas musicales, al tiempo de destacar algunos tonos útiles a la reflexión presente. Casi para finalizar, busco articular lo expuesto desde una perspectiva crítica de análisis que favorezca la comprensión del complejo fenómeno que supone la música popular, el género y el modelo económico hegemónico. Concluyo la presentación con un conjunto de comentarios finales relacionados con los límites y alcances de un ejercicio de estas características.

### **Aproximación al objeto de reflexión**

El llamado giro cultural, fenómeno de magnitud trascendente en los diferentes órdenes de la vida humana originado en el último tercio del siglo pasado, trajo consigo la aparición de “objetos científicos insólitos y nuevos temas” (Canova, 2015, p. 466), no vistos por las aproximaciones convencionales en las ciencias sociales o desestimados por su aparente banalidad. El caso de la música como fenómeno *per se*, o por su asociación con formas de producción y reproducción de relaciones sociales, se cuenta en esta consideración tradicional que comienza a ser superada<sup>2</sup>.

Misma situación han atravesado los estudios originados por el movimiento feminista que, mediante el género, construyó una categoría epistemológica para el análisis de la realidad, una referencia al ordenamiento social, así como una herramienta de la movilización política orientada a la democratización de la vida social (Castañeda, 2008). Por último, si bien en años recientes, la perspectiva de la economía política recupera brío, aun tiende a pensarse como

---

<sup>2</sup> Muestra de ello queda documentado en trabajos académicos de orientación plural, entre los que indico solamente algunos: la música como sujeto político y contracultural (Luis Britto, 1990); modelos de analogías entre la estructura social y la estructura formal en el plano de lo histórico (Peter Manuel, 2002); la música como discurso social inscrito en prácticas políticas de transformación (Fred Judson, 2002; John Morgan y El-Shawan Salwa, 2010); la música como una forma de discurso social, lenguaje y acción colectiva en crisis (Kevin Korsyn, 2003); el papel sensorial y el procesamiento de lo sonoro (Ramón Pelinski, 2005); la imagen sonora urbana como forma de organización y regulación de la vida social, política y económica (Carlos Fortuna, 2009); la configuración de la música como espacio geográfico productor de sentidos y significados (Nicolas Canova, 2015); el estudio de la relación entre música y neurología (Juan Pablo Montalvo y Diana Moreira, 2016; Daniel J. Levitin, 2018).

proyecto fallido incapaz de dar cuenta de las condiciones estructurales y superestructurales dominantes en el capitalismo contemporáneo y de su ideología neoliberal y globalizadora y, a decir de Nancy Fraser para *LaTuerka* (2019), en particular de los efectos nocivos que ello implica para las experiencias vitales de las mujeres.

El contenido que guía mi reflexión se apoya en el análisis de los contenidos conceptuales en las letras de tres producciones de música popular en México. En ellas, además de identificar géneros musicales diferentes, están presentes temporalidades también variadas, aunque susceptibles de mostrar en este ámbito la formación ideológica de género dominante en la que se inscriben. A pesar de que el objetivo inicial de sus autores intelectuales no haya sido dirigido de modo consciente a auditorios particulares y sectores sociales con la finalidad de configurar formas de subjetivación del mundo singulares, lo dicho y hecho por ellos no escapa al contexto sociopolítico en que estas ocurren.

Las referencias musicales de análisis son: *Café Tacuba*, con *Ingrata*; *Alejandro Fernández* y su interpretación de *Mátalas*, autoría de Manuel E. Toscano; *Los tigres del norte* y la pieza *Las mujeres de Juárez*. De ellas presentaré extractos cuyas narrativas ejemplifican lecturas sociales de género asociadas a la violencia contra las mujeres, describiré de manera breve el momento histórico que les dio origen, indicaré líneas de contraste y comparación entre ellas y, por último, daré paso a la interpretación integradora.

Vale la pena aclarar que, aunque no concibo estas piezas como representativas de todos los subgéneros musicales, ni de la música popular mexicana contemporánea en su integralidad, son manifestaciones de la estructura de sentimientos (Williams, 2000) que, al circular masivamente, hegemonizan de manera sutil y en campos aparentemente ajenos a su institucionalización, representaciones de género sobre las mujeres y los hombres de manera activa y dinámica, en las que también está presente la posibilidad de vehicular diferencias alrededor de tal hegemonía.

En ese sentido, permiten abordar el fenómeno musical en conexión con el modo de producción material que lo sostiene y de reproducción social que lo prolonga. Dicho de otra manera y en un sentido mucho más amplio, el estudio y conocimiento de la producción musical toca de lleno la materia de trabajo de la antropología, dado que es intrínseca al sistema circulatorio del mundo social

contemporáneo, más allá de su carácter marginal frente a los grandes temas históricos como la sexualidad, el parentesco, los mitos, la división social y sexual de trabajo (Finnegan, 2002)<sup>3</sup>.

Podrá verse que, en este ejercicio reflexivo emerge una problematización particular, la relativa a la conexión entre el sistema de regulación de la vida social en el campo de lo económico y lo político, y la elaboración de ciertas estéticas sonoras inscritas en las dimensiones productivas y reproductivas de dicho orden: capitalista y patriarcal, cuya expresión generalizada puede resumirse como normalización de la violencia en contra de las mujeres.

### **El realismo capitalista y la inevitabilidad de la violencia como forma de vida**

La obra de Mark Fisher (2016), *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?*, originalmente publicada en 2009, presenta diversas ideas alrededor de lo que supone para las vidas de las mayorías un sistema formalmente democrático... en realidad autoritario... y peor aún: ya normalizado como el único a la mano. De manera concisa, el trabajo de este autor es una llamada de alerta ante, “la idea muy difundida de que el capitalismo no solo es el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso *imaginarle* una alternativa” (énfasis en el original).

La lectoría se estará preguntando por qué hablar de realismo capitalista supone una oportunidad para hablar de música popular mexicana y de su asociación con la violencia de género; todavía más, por qué podría ser un elemento de soporte al momento de tratar la dimensión cultural en la que se insertan las representaciones de género que aquí se ponen a consideración. Justamente, porque la comprensión de la esfera simbólica está articulada con la esfera material y la síntesis de ambas produce y reproduce nuestras ideas y prácticas diarias (Williams, 2002). Por supuesto, se trata de una síntesis dinámica y compleja, mediada por la tensión, la ambigüedad y el conflicto.

A ese respecto, al caracterizar el modelo económico que le da vida a la dinámica sociopolítica contemporánea, como aquel que apuntala al sujeto

---

<sup>3</sup> En dado caso y sin entrar al tema desde una perspectiva musicológica, considero que en la música y sus narrativas se plasma la armonía y el ritmo de la vida sociopolítica actual. Resultaría de interés un análisis que nos muestre esos rasgos de la vida presente.

individual y lo sitúa en el centro de las prácticas significativas, lo que hace es referir, en acuerdo con la mirada del feminismo crítico, la presencia *cuasi* esencialista y meta-histórica de lo que Amparo Moreno Sardà (2007) ha denominado el arquetipo viril, es decir, la noción del varón como episteme de lo universalmente humano, al día de hoy en vigencia. El escenario al que asistimos, por otra parte, es aquel que ha superado la histórica discusión al interior de los feminismos sobre los sistemas duales para plantear que patriarcado y capitalismo caminan de la mano y de modo sinérgico, de tal suerte que como dice Nancy Fraser para *LaTuerka* (2019), es necesario integrar preguntas y respuestas de carácter cultural que se conecten con la dimensión de índole económica política para trascenderlos.

Vuelvo con Fisher para recuperar la importancia de poner como *pretexto* la producción cinematográfica en su caso, o la musical en el mío, en su condición de sitios desde los cuales no solamente asistimos al atisbo de futuros predominantemente distópicos, sino a la confirmación de que en el presente no aparecen expresiones vitales y sociales diferentes de desastres y calamidades tales como la violencia feminicida, por referir un ejemplo de violencia exacerbada en clave de género. En acuerdo con el autor, señalo con certeza y desazón: “el ultraautoritarismo y el capital no son de ninguna manera incompatibles: los campos de concentración y las cadenas de café coexisten perfectamente.” (Fisher, 2016, p.12).

Refiriendo a Alain Badiou respecto a los adeptos a este modo de vida, Fisher (2016, p.15) enfatiza:

...para justificar su conservadurismo, los partidarios del orden establecido no pueden en realidad describirlo como perfecto o maravilloso. Por eso prefieren venir a decirnos que todo lo demás fue, es o sería horrible. Por supuesto, nos dicen, no vivimos en un estado de Bien ideal, pero tenemos la suerte de no vivir en un estado de Mal mortal. Nuestra democracia puede no ser perfecta, pero es mejor que una dictadura sangrienta.

Esto nos lleva a reconocer de modo pesimista que, en un sistema de formal libertad política y económica, la violencia en contra de las mujeres es consumadamente posible, como de hecho se observa; que a la par de formas expresivas y prácticas que reivindicán la necesidad de superar aquellas, suelen estar presentes de manera activa, las que extienden y amplifican la desigualdad y la injusticia a modo de inercia. En lo que se presenta como fenómeno de redundancia –y *de facto* lo es–, la violencia se enfatiza de una manera tan

potente y rutinaria, que nos hace llegar a la conclusión de que su normalidad es una manera práctica de poner orden a posibles disrupciones. No es exagerada a este respecto, la identificación de la emergencia del *salvaje social* en la narrativa popular que, a juicio de Veena Das (2008), refiere la connivencia de un Estado de características patriarcales, el cual, ante la *espontánea* aparición de prácticas masculinas individuales fuera de control, como la violencia exacerbada en contra de las mujeres, paradójicamente le permite a aquél mantener la vida social dentro de cauces normalizados al caracterizarlas como episodios esporádicos producto de individuos perturbados.

### **Arquetipo viril en el realismo capitalista**

El arquetipo viril resume la trayectoria histórica de la civilización occidental, cuyo desenlace vigente hoy en día está representado en los pares dicotómicos masculino-femenino, hombre-mujer, varón-hembra, sujeto-objeto, activo-pasivo, social-natural, cultural-biológico, los cuales pueden encontrarse en una seguidilla *ad infinitum* en los diferentes campos de la vida social. En acuerdo con las teorías del feminismo crítico (Castañeda, 2008), es una necesidad el seguimiento descriptivo y analítico de las implicaciones del arquetipo viril y su impregnación en las relaciones sociales contemporáneas.

A ese respecto, Amparo Moreno Sardà (2007, p. 96) muestra que en el arquetipo viril se erige el todo por la parte como punto de referencia para su construcción, mantenimiento, consolidación y reiteración. Se trata de un “modelo «natural-superior humano»”, es decir, un modelo particular y partidista de existencia humana: el *logos arkhitekto*s. En tanto sistema de clasificación social que parte de un modelo imaginario, el orden de conocimiento se orienta a la producción del *varón perfecto*, que enfrenta resistencias reales de mujeres y hombres reales, pero que termina por imponerse históricamente en su condición de referente epistémico y civilizatorio<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Como atinadamente ya lo han señalado otras feministas, Amparo Moreno Sardà también hará enfática su crítica a toda forma de feminismo esencialista en tanto contrasentido epistemológico, señalando que el arquetipo viril es expresable en el ejercicio cotidiano de las relaciones sociales a manos de muchos hombres... y también de algunas mujeres.

En línea de continuidad con la idea anti-esencialista, Martha Patricia Castañeda Salgado (2008, p. 26) sigue a Diana Maffía para señalar que, en el campo epistemológico, los feminismos pueden caracterizarse del modo siguiente: «El feminismo de la igualdad “...discute la sexualización del Xihmai 146

La noción arquetipo viril sintetiza la generalización de lo androcéntrico, patriarcal, misógino, machista: del yo sexista, adulto, racista y clasista. En ella confluyen dos procesos de producción articulados entre sí: el pensamiento coactivo, dimensión de la formación simbólica sobre la realidad en la que se asume que lo empírico adquiere correspondencia plena con lo inteligido; y la materialidad coactiva: mecanismo de apropiación de los recursos naturales mediante la expansión territorial y el dominio de la *Oikonomia* y la *Politike*, que confirma de modo recurrente esa proyección subjetivante del mundo. En síntesis, es un proceso de modelación del mundo material, que toma forma mediante la ejecución de gestos, que produce una definición a partir de nombrar el mundo de una manera parcial, y que es representada como idea o imagen mental auto-confirmatoria.

Antes de concluir esta sección, no pierdo de vista la idea de androcentrismo en tanto expresión valorativa de la vida social conectada con lo ya señalado, como un orden que se coloca en contra de la aspiración humana a una vida armónica y placentera, es decir, un modelo anti-humano, en el cual los hombres solamente dialogan entre sí y, si no llegan a un consenso, aniquilan –literal o metafóricamente– al otro. Es lo que la autora denomina “instinto de muerte” fratricida<sup>5</sup>.

Ahora resulta comprensiva la lectura sobre las ligas entre realismo capitalista, esquema androcéntrico y violencia de género. Estamos, a decir por parte de Nancy Fraser a *LaTuerka* (2019), ante la articulación de las dimensiones de clase y género como forma de regulación sociopolítica que históricamente ha colocado a las mujeres en el marco de la reproducción y a los hombres en el dominio de la producción. Al simbolizar y valorar diferencialmente a ambos, el ejercicio de violencia se traduce como forma lógica de vínculo entre ellas y ellos.

---

par, discute que algo sea solo para varones y algo solo para mujeres, pero no discute la jerarquización del par...”. El feminismo de la diferencia exalta la parte femenina de la dicotomía reforzando el estereotipo correspondiente, con lo que llega a “discutir la jerarquización, pero aceptando la sexualización del par”. En cambio, el feminismo crítico discute ambas posiciones y plantea “una relación compleja de conceptos y dentro de esa complejidad hay una interacción muy complicada, una remisión de sentidos unos a otros que hace que de ninguna manera uno pueda separar los conceptos en dos grupos antagónicos...”».

<sup>5</sup> Más adelante volveré a este asunto para señalar respecto a las resistencias y las tensiones que suscita el *logos arkhitektos* del arquetipo viril.

### **De lo visual a lo sonoro... y de ahí a la narrativa en la música popular**

Las impresiones sensoriales producto de las imágenes son, a juicio de Clara Bejarano (2008), factores a través de los cuales es posible indagar con relación a formas de presentación del yo frente a los otros; es decir, a través de las imágenes se accede a la forma particular como una sociedad, un grupo social, un conjunto de individuos, le otorgan significado a las relaciones sociales que construyen y de las que también forman parte de manera dinámica. En este acto, el lenguaje ocupa un lugar fundamental, fuertemente conectado con el sentido de la vista, de la cual, siguiendo a Bejarano (2008, p. 1), puede decirse que:

...es el sentido que más nos subyuga, porque ofrece una información notablemente más rica y detallada que el resto, porque es una fuente inagotable de curiosidad y variedad y porque *lo que se ve* es una experiencia más compartida. Solemos pensar que ver es una prueba concluyente que nos pone en íntimo contacto con la más rigurosa realidad, con menor margen de riesgo o menor espacio para la interpretación personal que el resto de los sentidos (énfasis en el original).

Sin embargo, la autora coloca interdicto la sentencia anterior al traer a la discusión la imagen sonora como referencia menos susceptible al *engaño* que la vista socializada en clave de domesticación, es decir, de la vista entrenada para someterse a la mascarada de la primera y espectacular apariencia con que los objetos, las personas o sus prácticas sociales suelen presentarse, dada su aparente transparencia y neutralidad, así como su espectro caracterizador entre lo estético y lo antiestético.

Para Clara Bejarano, los otros sentidos, entre ellos el de la escucha, también marcados por la neutralidad valorativa y lo estético, están menos expuestos al artificio puesto que en el mundo occidental se encuentran inscritos en una especie de segundo nivel de importancia para la interpretación de las prácticas y las relaciones sociales... aunque también jueguen un papel relevante. Ya aludí al principio de este texto la escasa atención que merecieron *temas menores* en las ciencias sociales y las humanidades, los cuales hasta fechas recientes se reconocen como de alto valor académico y científico. Ese lugar de importancia estriba en el efecto que lo sonoro puede llegar a tener como forma de consenso e integración social, o de su opuesto: el disenso y la crítica social. En ese tenor, es interesante la sugerencia de la autora, cuando recoge la dimensión de poder inherente a la imagen sonora, en tanto

...ámbito privilegiado para la escenificación y difusión de [...] mensajes persuasivos. De hecho, en él se inserta un gran despliegue [que] hoy llamaríamos artístico pero que en su momento [el período barroco] no tenía una función meramente estética, sino profundamente mediática, en tanto transmitía una interpretación ya profundamente elaborada de la realidad, del orden social, político y religioso (Bejarano, 2008, p. 3).

Puedo extender esta última propiedad de la imagen sonora para señalar que, a través de la música, actualmente se establecen y prolongan estructuras de sentimientos presentes en los contenidos líricos de las obras, capaces de perpetuar un orden social considerado representación dominante o hegemónica de la posición y condición de los sujetos allí implicados.

Es decir, con todo y que la idea de lo estético ha ganado la batalla cultural a lo político como centro de atención de las formas de reproducción de lo cotidiano en el mundo contemporáneo, no solamente en el campo del arte, sino en las esferas de las disputas por la identidad y el trabajo, las narrativas contenidas en las piezas musicales como caso que me ocupa, sugieren el despliegue mediático y normalizado de la elaboración conceptual en torno al papel de las mujeres como objetos de violencia, de modo que podemos llegar a la afirmación de que en lo sonoro lo que se juega no es solamente estético, es, sobre todo, político.

Una vertiente diferente a la señalada por Bejarano es la de Luis Britto (1990), quien sugiere que en la experiencia sociohistórica de producción sonora emerge un sujeto contracultural. Si bien este autor ubica a ese sujeto en la música popular *rock* como gestante de oposición sistémica, no habría que descartar otros géneros menos *impetuosos* y estridentes, aunque igual de conscientes y críticos que sin ser totalmente marginales, produzcan mensajes o narrativas que ponen en duda la estructura de sentimientos referida. Como veremos en el apartado siguiente, habría algo de ello en una de las piezas musicales abordadas. Es suficiente por ahora para establecer líneas de aproximación al objeto de análisis: los contenidos conceptuales en las narrativas de música popular mexicana.

### **El golpe sonoro mortal**

Como señalé más arriba, los extractos de las piezas que mostraré son ejemplo de la compleja dinámica de subjetivación de la realidad en la que convergen

modos dominantes y en resistencia ligados con la representación de género y la violencia como su factor de mediación principal. Las presentaré en la secuencia temporal que les dio origen. Los textos de las piezas musicales que presento a continuación pretenden ejemplificar lo enunciado hasta ahora.

### ***Ingrata***

Autoría original de Rubén Isaac Albarrán Ortega, Emmanuel del Real Díaz, Enrique Rangel Arroyo y José Alfredo Rangel Arroyo, integrantes de *Café Tacuba*, agrupación mexicana de música *pop*, *Ingrata* fue publicada en 1994 como parte de la producción *Re*. Recientemente, en 2017, fue retirada del repertorio de la agrupación, pues su cabeza visible, Rubén Albarrán señaló que al momento de crear esta pieza eran muy jóvenes y carecían de la sensibilidad necesaria para entender que el feminicidio, situación con la que concluye la pieza referida, no puede retratarse lírica y sonoramente como un episodio alegre, festivo e irreverente. Durante una serie de conciertos en 2019 ofrecidos junto con la cantante colombiana Andrea Echeverri, presentaron una versión alternativa que, a juicio del líder de *Café Tacuba*, refleja que “las mujeres siempre son dignas de mucho respeto, amor y cuidado” (BBC, 2017)

Como parte del convencional repertorio musical mexicano en materia de machismo, esta obra colectiva invierte el grado de responsabilidad personal en materia de afectos y emociones para trasladar a la mujer las consecuencias de los eventuales actos violentos por parte del hombre. Deslinda al varón protagonista de la trama amorosa en el caso de su irracional y mortal respuesta, pues considera reprobable en grado superlativo la falta de atención, sumisión y respuesta favorable de ella a los sentimientos y deseos eróticos de este varón particular. Dado que la mujer no es portadora de credibilidad, resulta paradójico que el protagonista la desee y la odie, simultáneamente, y sepa de antemano que estará triste ante su ausencia para siempre.

Extracto de *Ingrata*:

*...Ingrata, qué no ves que estoy sufriendo*  
*Por favor hoy no me digas que sin mí te estás muriendo*  
*Que tus lágrimas son falsas*  
*...Ingrata, no te olvides que si quiero*  
*Pues si puedo hacerte daño, solo falta que yo quiera*  
*Lastimarte y humillarte*

*...Ingrata, aunque quieras tú dejarme  
Los recuerdos de esos días, de las noches tan oscuras  
Tú jamás podrás borrarle  
Por eso ahora tendré que obsequiarte  
Un par de balazos pa' que te duela  
Y aunque estoy triste por ya no tenerte  
Voy a estar contigo en tu funeral*

### **Mátalas**

Autoría de Manuel E. Toscano e interpretada por Alejandro Fernández como parte del disco *Niña amada mía*; publicada en 2003, también ha pasado por algunas observaciones críticas, entre ellas, la de Angélica Aragón, actriz mexicana y actual senadora por el partido Movimiento Regeneración Nacional, quien confrontó la idea de que la violencia en contra de las mujeres siga enmascarada como parte de las expresiones en las relaciones amorosas entre hombres y mujeres. En el contexto de la movilización masiva a nivel nacional *#E19NingunaSeMueve*, la senadora insistió en la urgente necesidad de dejar atrás expresiones de la cultura popular que, a nombre de la tradición perpetúan la opresión de género, al tiempo de conminar a intérpretes y compositores a no dar continuidad a estas narrativas.

La *simbiosis* amor-violencia se mantiene como parte preponderante en el discurso de la música popular mexicana alrededor de las relaciones erótico-afectivas entre hombres y mujeres. De manera notoria, como en el caso anterior, la condición de las mujeres se presenta ligada a un mundo no humano, tal vez natural que, por ello, provoca desazón, desconcierto, incertidumbre y enojo: dado que *esos seres* no responden a la lógica y al deseo masculino, se hace necesario tomar medidas definitivas, las cuales no pasan por el intento del varón por comprender qué puede desear o no una mujer de él; por el contrario, este varón sabe qué necesita aquella mujer y hará lo que sea necesario para que ella *entre en razón* y satisfaga la exigencia masculina. La violencia como una manifestación *sui generis* de la razón amorosa viril, es esa respuesta definitiva.

Extracto de *Mátalas*:

*Amigo qué te pasa estás llorando  
Seguro es por desdenes de mujeres  
No hay golpe más mortal para los hombres*

*Que el llanto y el desprecio de esos seres  
Amigo voy a darte un buen consejo  
Si quieres disfrutar de sus placeres  
Consigue una pistola si es que quieres  
O cómprate una daga si prefieres  
Y vuélvete asesino de mujeres*

### ***Las mujeres de Juárez***

En *Las mujeres de Juárez*, pieza musical autoría de Paulino Vargas que forma parte del disco *Pacto de sangre*, publicada en 2004 con ventas mayores a 50,000 unidades que le merecieron un Disco de oro, *Los Tigres del Norte*, a decir de ellos mismos, intentaron sensibilizar socialmente a la población del norte del país ante los actos de feminicidio de mujeres trabajadoras en las maquiladoras de Ciudad Juárez desde la última década del siglo pasado. Sin embargo, lo que inicialmente apuntó en esa dirección, suscitó comentarios en contra por parte de un grupo de mujeres, madres de las jóvenes en ese momento declaradas como desaparecidas, respecto al carácter lucrativo de tal pieza musical en momentos de desesperanza y dolor familiar.

No es casual que lo aquí resumido fuera leído por Patricia Ravelo Blancas y Martha Patricia Castañeda Salgado (2005) como la expresión de un pacto patriarcal. No es casual pues, si bien en un sentido general, la narrativa denuncia actos considerados al margen de la ley porque la autoridad es omisa y cómplice con la criminalidad, lo relevante aparece en la manera como se retrata a las mujeres: como seres donados a los hombres por alguna clase de entidad supra-humana que están a la expectativa de que ellos diriman entre sí la posibilidad o no de solución de su tragedia.

Extracto de *Las muertas de Juárez*:

*Humillante y abusiva la intocable impunidad  
Los huesos en el desierto muestran la cruda  
Verdad. Las muertas de Ciudad Juárez  
Son vergüenza nacional...  
Mujeres trabajadoras. Puestos de maquiladoras  
Cumplidoras y eficientes, mano de obra  
Sin igual. Lo que exportan las empresas  
No lo checa la aduana.*

*Vergonzosos comentarios se escuchan por  
Todo el mundo, la respuesta es muy sencilla. Cual  
Sabe la verdad. Ya se nos quitó  
Lo macho o nos falta dignidad...  
La mujer es bendición y el milagro de la fe  
La fuente de la creación. Parió el zar  
Y parió el rey. Y hasta el mismo Jesucristo  
Nos dio a luz una mujer... es momento, ciudadanos  
De cumplir nuestro deber, si la ley  
No lo resuelve lo debemos resolver  
Castigando a los cobardes que ultrajan a la  
Mujer...*

Es momento de trazar algunas líneas convergentes de interpretación con las cuales concluir esta presentación.

### **La música popular como síntesis de representaciones de género y de relaciones sociales entre mujeres y hombres en el realismo capitalista**

Bajo la consideración del carácter holístico que ha acompañado históricamente a la antropología como disciplina científica orientada a comprender la experiencia humana, la cual sitúa como fundamento epistemológico la observación crítica de la convergencia compleja y dinámica de las dimensiones bio-socio-culturales a través del tiempo y del espacio (Palerm, 1987), las narrativas integradas en la producción de música popular, constituyen un objeto de conocimiento desvelador de tal subjetivación del mundo en un sentido general, y de los grupos socio-genéricos que lo habitan de manera singular.

Por otra parte, en acuerdo con la propuesta de Antoni Colom (2010) relativa al desarrollo de una antropología del consumo cultural, considero que el estudio de la producción musical debe situarse en este terreno, pues como he señalado ya, además de la violencia como eje mediador de las relaciones sociales contemporáneas, el consumo acompaña, promueve, intensifica, distingue maneras particulares de subjetivación individual y colectiva de la realidad, entre las que la dimensión de género<sup>6</sup> emerge de manera central. En esta línea

---

<sup>6</sup> Es cierto que, con el género, otros ejes articuladores de diferenciación social están presentes de manera dinámica y compleja; me refiero a la clase, la etnia, la generación, el lugar, entre otras, que

de pensamiento, se hace necesario reconocer que la producción musical y las narrativas que acompañan los ejemplos aquí descritos, pueden pasar por la identificación de diversas perspectivas de análisis que, de manera breve menciono. Estas perspectivas son: ideológica, sociológica, cultural, económica, ecológica, psicológica y sanitaria (Colom, 2010).

Sigo con Antoni Colom para mostrar que en estas perspectivas se condensan dimensiones problemáticas extrínsecas e intrínsecas al sujeto, cuya confluencia principal es la crítica al capitalismo en tanto sistema de alienación que: a) separa al individuo de su conexión con él mismo y con los otros; b) colectiviza sensaciones, necesidades y certezas consideradas normales y cotidianas; c) especializa formas de consumo según estatus, clase, género, generación, que perpetúan formas de desigualdad e injusticia; d) es irracional en términos de sobrepasar las necesidades básicas de reproducción social; e) es depredadora de los recursos ambientales; f) provoca indefensión individual en el sentido de crear una falsa ilusión de autonomía, independencia, libertad; g) se relaciona con estados afectivos y emocionales que no favorecen el discernimiento entre salud y enfermedad.

Si bien el autor refiere el consumo en su acepción de adquisición de bienes materiales para mostrar sus efectos en el comportamiento individual y en las relaciones que este es capaz o no de sostener socialmente, considero que las premisas subyacentes son igualmente válidas para el análisis presente, a saber: que en las narrativas musicales referidas, emergen expresiones de desapego, normalización, desigualdad, irracionalidad y dificultad para discernir sobre los efectos nocivos que se ciernen sobre las mujeres en tanto grupo genérico, al situarlas como objeto propicio de violencia dentro de un modo de vida, el capitalismo, que se apoya en el ejercicio violento sobre todos los sujetos de manera compulsiva.

En esa línea de argumentación, la producción de la música popular, aunque no sea el propósito original de sus autores intelectuales, a través de sus narrativas es capaz de dar cuenta de aquellos productos y producciones social y culturalmente acabados que se instalan en el presente como devenir de un pasado no necesariamente reconocido por los individuos a plenitud de conciencia (Williams, 2002).

---

no pueden pasar inadvertidas en análisis críticos y holísticos, aunque como lo he señalado desde el principio, en este ejercicio le otorgué privilegio analítico a la primera.

El puente conceptual que enlaza modelo económico y producción sonora con subjetivación del mundo en clave generizada, puede ser situado en acuerdo con Mark Fisher (2016, p.26) de la manera siguiente:

...el realismo capitalista no puede limitarse al arte o al modo casi propagandístico en el que funciona la publicidad. Es algo más parecido a una atmósfera general que condiciona no solo la producción de cultura, sino también la regulación del trabajo y la educación, y que actúa como una barrera invisible que impide el pensamiento y la acción genuinos.

El éxito de este fenómeno de cristalización de la subjetivación del mundo en clave generizada y de economía política, viene dado por el llamado consenso social, que no es sino la determinación política que ha instituido la naturalización y su consecuente normalización de lo vivido en tiempo presente como sensación de que siempre ha sido de esa manera. Nuevamente, coincido con Fisher (2016, p. 14) y señalo que:

El poder del realismo capitalista deriva parcialmente de la forma en la que el capitalismo subsume y consume todas las historias previas. Es este un efecto de su «sistema de equivalencia general», capaz de asignar valor monetario a todos los objetos culturales, no importa si hablamos de la iconografía religiosa, de la pornografía o de *El capital* de Marx.

En esos términos, la producción de música, solemne o popular, a través de su valor en el sistema de circulación y consumo, se muestra como aspecto visual de primer orden, al tiempo que oblitera el valor político de la injusticia y la desigualdad que se cierne sobre las mujeres en sus relaciones sociales de género con los hombres, siempre susceptibles de pasar desapercibidas en narrativas que señalan de manera más o menos sutil, estas formas violentas de vinculación con las mujeres como algo natural y normal.

La imbricación de dos sistemas de dominio, uno en el plano de lo económico, otro en el plano de lo político, me hacen traer de vuelta las tensiones ya enunciadas anteriormente referidas al *logos arkhitektos* y al arquetipo viril de Amparo Moreno Sardà (2007).

En las piezas musicales descritas, encontramos la presencia activa del varón capaz de construir una historia en la cual convergen de manera compleja varios elementos que, al final de esta, lo colocarán como sujeto omnipotente, aunque paradójicamente también como víctima. La condición de víctima le es otorgada por otros varones quienes, de acuerdo con la norma social, se constituyen en

autoridad capaz de sancionar la respuesta fuera de sentido y de racionalidad de las mujeres ante las demandas masculinas. La música, a su vez, se convierte en fuente o vehículo a través del cual se difunde para legitimar una estructura de sentimientos colectiva.

Se trata de lo que Moreno Sardà (2007) denomina el *Esquema Maniqueo Básico*. Este esquema está estrechamente relacionado con el arquetipo viril, el cual favorece de manera poderosa un análisis de carácter convergente por el cual es posible mostrar cómo se invierte la norma maniquea de lo socialmente aceptable: mientras que la violencia en contra de las mujeres es inicialmente inadmisibles, conforme se desarrolla la trama en las piezas musicales, tal orden se trueca radicalmente hasta transformar al victimario en víctima y justificar su acto letal en contra de las mujeres.

De nueva cuenta, en este esquema de carácter binario autor/víctima, nos encontramos con divisiones sociales y modelos de comportamiento cuyo mediador, el arquetipo viril, tiene el poder de síntesis del orden social convencional. Se trata de un fenómeno de “asimilación naturalista de este sistema de clasificación social” que tiene como asiento un “acervo social de conocimiento” (Moreno, 2007, p. 213). De esta manera, a pesar de la tergiversación por mediación del arquetipo viril, la realidad social termina siendo aprehendida como pensamiento coactivo, es decir, tiene su culminación en el hecho de exonerar a los varones de su comportamiento y atribuirlo en modo propiciatorio a las mujeres, tal como las narrativas musicales aquí abordadas lo reflejan de manera transparente.

Concluyo esta parte de la presentación para señalar que, en tanto sistema de organización social, el patriarcado se planta en compañía del capitalismo por medio de un antagonismo de carácter material, la clase, desde el cual niega o concede acceso a bienes materiales según otro antagonismo, anclado a *la naturaleza* social de los sujetos que allí concurren. Al privilegiar el acceso a tales recursos a unos sujetos y negarlo a otros, le es inherente un alto grado de complicidad que requiere del esfuerzo permanente para el sostenimiento de su funcionalidad, lo cual, desafortunadamente, suele ocurrir muy a menudo.

Es así como lo narrado en las tres expresiones de la música popular mexicana contemporánea aquí analizadas, se cierne sobre ese futuro distópico que tiene

visos de inevitabilidad: reiterativo, violento, inequitativo, injusto y letal para las mujeres.

...el autoritarismo que rige por doquier podría haberse implementado en el marco de una estructura política que sigue siendo formalmente democrática. La Guerra contra el Terror ya nos ha preparado para este desarrollo: la normalización de una crisis deriva en una situación en la que resulta inimaginable dar marcha atrás con las medidas que se tomaron en ocasión de una emergencia. (Fisher, 2016, p. 12) (énfasis en el original).

Sin embargo, dado que es una producción histórica, la violencia como factor primario de las relaciones sociales entre los géneros puede y debe ser transformada.

### **Comentarios finales**

Más allá de voluntades, deseos y aspiraciones personales respecto al tipo de sociedad en la cual vivir de manera plena y satisfactoria, para las mujeres resulta mucho más catastrófico que para los hombres el entorno en el que cotidianamente reproducimos formas violentas de relación social, cuya gravedad consiste en no reconocerlas como tales. El realismo crítico, en tanto paradigma de conocimiento que trasciende la inclinación estética de subjetivación del mundo asociada a la célebre frase *nada es verdad, todo depende del sitio de la mirada y el lugar en que ésta se pose*, nos sitúa en el camino para afrontar de manera cruda y dolorosa (Bazeley, 2013) esta forma de concreción de la vida social.

La producción musical, en tanto componente de la experiencia humana más amplia, es reflejo y recreación de anquilosadas representaciones estereotipas de género que vuelven una y otra vez al señalamiento de la disponibilidad de las mujeres y de sus cuerpos como objetos favorables a la práctica violenta. Claude Lévi-Strauss (1987), insigne antropólogo francés diría que el intercambio de mujeres forma parte de una de las tres grandes estructuras (el parentesco, la economía y la política) que norman la experiencia humana y se constituye en aspecto indispensable para la pervivencia del *Homo Sapiens*. Dado el carácter lógico que sustenta esta narrativa antropológica, el intercambio en tanto elemento estructural simplemente es y no requiere valoración. Por supuesto, una observación lógica desde la mirada feminista es poner en duda que la violencia constituye expresión inevitable de todo sistema de intercambio humano.

Es necesario insistir en que la idea de que la música sea considerada como expresión del sentir social y colectivo, en la que sus agentes creadores no intervienen activa y dinámicamente, debe ser puesta en cuestionamiento. En dado caso, responde a imperativos del orden civilizatorio en el que, como hemos visto hasta ahora, se orienta a la producción de objetos de consumo (entre los que se cuentan las mujeres) que amplifican y profundizan brechas nocivas para la convivencia social.

Raymond Williams (2002, p. 151) cuestiona contundentemente en ese sentido, el dominante análisis crítico de la experiencia humana como "...la reducción de lo social a formas fijas" para referir la dificultad de reconocer que lo presente es parte de un proceso histórico, que se ubica en modo gerundio, es decir, construyéndose. Con relación al análisis de los sonidos de la muerte, situado en tres piezas de música popular mexicana contemporánea, esto implica desvelar la presencia de modalidades de subjetivar las relaciones de género en los contenidos allí creados, de manera que, aunque parezcan cristalizadas, en el terreno de los hechos conducen a formas de disenso o de ceguera que representan formas de reconstrucción del mundo, pasadas y trasladadas al presente, o presentes con posibilidades de transformación hacia el futuro.

La mirada feminista crítica, que no se contenta con reconocer las disposiciones diferenciales de mujeres y hombres en el campo de la producción/reproducción, y pone en duda afirmaciones de aquellos feminismos en los que las primeras debieran aspirar a ser como los segundos, o en los que ellas disponen de una esencia singular que no requiere la presencia e interacción de/con ellos, plantea la necesidad, a decir de la filósofa Amelia Valcárcel para la Cátedra Alfonso Reyes (2019), de incorporar al proyecto feminista a los varones, de modo de integrar de manera universal e incluyente perspectivas y prácticas en las que la violencia ya no constituya el factor de mediación.

La misma Amelia Valcárcel señala que, analíticamente es comprensible la incomodidad masculina ante el enojo y la violencia desplegada por mujeres para vindicar sus derechos; sin embargo, ello no debe oscurecer el hecho de que esa violencia de la que se acusa a mujeres es producida dentro del propio modo patriarcal de socialización que ha situado la violencia como forma de racionalidad viril para dirimir el disenso, y donde las líricas musicales

revisadas recrean de manera permanente y actualizada estas expresiones de dominio propias de lo androcentrista. En esos términos, las relaciones sociales contemporáneas forman parte de un proceso sociopolítico anti-humano (Portolés, 2009), el cual demanda reconocer cómo se ha ido conformando a lo largo del tiempo para ser replanteado.

Un nuevo proyecto civilizatorio, en este caso el proyecto feminista, nos lleva a pensar el mundo en claves epistemológicas, ontológicas y filosóficas diferentes capaces de traer como resultado, procesos y formas novedosas de poner en práctica las representaciones colectivas y singulares de mujeres y hombres sin los estereotipados efectos nocivos ya conocidos. En el terreno de la producción musical, el proyecto feminista se presenta como amplio marco propicio para la creación de narrativas cuya mediación no sea la violencia constructora de maniqueísmos inversores que revictimizan a las mujeres al conceptualizarlas como victimarias del padecimiento de los varones, cuando en realidad han sido aniquiladas simbólicamente y físicamente por la irracionalidad masculina.

#### FUENTES DE CONSULTA

- Albarrán, R.; Del Real, E.; Rangel, E. & Rangel, J. A. (1994). *Ingrata*. En Re. D. R. Warner Chappell Music, Inc.
- Bazeley, P. (2013). *Qualitative Data Analysis: Practical Strategies*. Sage Publications.
- BBC Mundo. (2017, febrero 23). Por qué la banda mexicana Café Tacuba ya no va a tocar su popular canción “La ingrata”. [Mensaje en un blog] BBC News. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-39060585>
- Bejarano, C. (2008). La imagen sonora. Congreso Internacional Imagen Apariencia. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/86361/1871-1881-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Britto, L. (1990). *El imperio contracultural. Del rock a la postmodernidad*. Editorial Nueva Sociedad.
- Canova, N. (2015). La música como objeto geográfico. Estado de la cuestión y perspectivas de tratamiento, *Revista de Antropología Experimental*, (15), 465-482.

Los sonidos de la muerte: *Los Tigres del Norte, Café Tacuba & Alejandro Fernández*.  
Violencia de género, música pop y realismo capitalista en México.  
Revista *Xihmai* XV (30), 137-162, julio-diciembre 2020

Castañeda, M. (2008). *Metodología de la investigación feminista*. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Diversidad Feminista.

Cátedra Alfonso Reyes (2019, noviembre 15). *Amelia Valcárcel y Sabina Berman. Conversación: El feminismo como forma de habitar el mundo*. [Archivo de video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yWTsym6bjDA>

Colom, A. (2010) “Aproximación educativa a la antropología del consumo cultural”, En Lisón Tolosana, C. (Ed.) *Antropología: horizontes estéticos* (pp. 91-116). Anthropos, Colección Autores, Textos y Temas. Antropología 44.

Das, V. (2008). “Violence, Gender, and Subjectivity”, *Annual Review of Anthropology*, 37, 283-299.

Finnegan, R. (2002). ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo, *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*. (6).

Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?* Caja Negra, Colección Futuros Próximos 8.

Fortuna, C. (2009). “La ciudad de los sonidos: una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos”, *Cuadernos de Antropología Social*, (30), 39-58.

Judson, F. (2002) “Central American Revolutionary Music”, En Burckhardt Quresh, R. (Ed.) *Music and Marx. Ideas, Practice, Politics* (pp. 204-235). Routledge.

Korsyn, K. (2003). *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*. Oxford University Press.

LaTuerka (2019, abril 5). *Pablo Iglesias con Nancy Fraser*. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CcRT9TpU4os&t=1424s>

Lévi-Strauss, C. (1987). *Antropología estructural*. Ediciones Paidós.

Los sonidos de la muerte: *Los Tigres del Norte, Café Tacuba & Alejandro Fernández*.  
Violencia de género, música pop y realismo capitalista en México.  
Revista *Xihmai* XV (30), 137-162, julio-diciembre 2020

- Levitin, D. (2018). *Tu cerebro y la música. El estudio científico de una obsesión humana*. RBA Bolsillo.
- Manuel, P. (2002) “Modernity and Musical Structure: Neo-Marxist Perspectives on Song Form and its Successors”, En Burckhardt Quresh, R. (Ed.) *Music and Marx. Ideas, Practice, Politics* (pp. 45-62). Routledge.
- Montalvo, J. & Moreira, D. (2016). El cerebro y la música, *Revista Ecuatoriana de Neurología*, 25(1-3), 50-55.
- Moreno, A. (2007). *De qué hablamos y no hablamos cuando hablamos del hombre. Treinta años de crítica y alternativas al pensamiento androcéntrico*. Icaria editorial, S.A., Colección Sociedad y Opinión.
- Morgan, J. & Castelo, S. (Eds.). (2010). *Music and Conflict*. Board of Trustees of the University of Illinois.
- Palerm, Á. (1987). *Teoría etimológica*. Universidad Autónoma de Querétaro.
- Pelinski, R. (2005). Corporeidad y experiencia musical, *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*. (9).
- Portolés, A. (2009). *La pregunta por el sujeto en la teoría feminista. El debate filosófico actual*. Editorial Complutense, S.A.
- Ravelo, P. & Castañeda, M. (2005). *Pacto de sangre / Controversias en torno a los crímenes contra mujeres en Ciudad Juárez*, En Comisión Especial para Conocer y Dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Femicidios en la República Mexicana y a la Procuraduría de Justicia Vinculada. *Femicidio, justicia y derecho* (pp. 173-186). Editarlas.
- Redacción AN. (2020, marzo 6). “«Tenemos que parar de cantar Mátalas de Alejandro Fernández», pide protagonista de «Mirada de Mujer»”. [Mensaje en un blog]. Aristegui Noticias. <https://aristeguinoticias.com/0603/kiosko/tenemos-que-parar-de-cantar-matalas-de-alejandro-fernandez-pide-protagonista-de-mirada-de-mujer-videos/>
- Toscano, M. E. (2003). *Mátalas*. En Niña amada mía. D. R. Vander Music.

Luis Fernando Gutiérrez Domínguez

Los sonidos de la muerte: *Los Tigres del Norte, Café Tacuba & Alejandro Fernández*.  
Violencia de género, música pop y realismo capitalista en México.  
Revista *Xihmai* XV (30), 137-162, julio-diciembre 2020

Vargas, P. (2004). *Las mujeres de Juárez*. En Pacto de sangre. D. R. Paulino Musical.

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Ediciones Península.



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Usted es libre para **compartir** —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y **adaptar** el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso para fines comerciales, siempre que cumpla la condición de:

**Atribución** — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

## NORMAS DE PUBLICACIÓN DE XIHMAI<sup>1</sup>

La revista *Xihmai* es una publicación semestral, arbitrada, de carácter humanístico, especializada en estudios sobre la transformación social en las áreas de las ciencias sociales y las humanidades, dirigida a investigadores, académicos y estudiantes interesados en estos campos del conocimiento. Se encuentra indizada en el directorio Latindex (UNAM)<sup>2</sup> y en el repositorio de Dialnet (Unirioja). ISSN: 1870-6703.

### Las colaboraciones se encuentran sujetas a las siguientes condiciones:

1. Trabajos originales que no se encuentren propuestos de manera simultánea para otras publicaciones.
2. Se podrán aportar reportes de investigación, artículos de investigación, estados de la cuestión y reseñaciones presentados de la siguiente manera:

#### a. Reportes de investigación:

El reporte de investigación es el último paso de una investigación. Dos son las características principales: confiabilidad y objetividad.

Las partes más generales que ha de poseer:

- Portada. Incluye los datos generales (autor, título del trabajo, institución a la que pertenece el autor, etc.).
- Introducción. Debe incluir el propósito del trabajo, su importancia y un breve resumen de la metodología, periodo de realización del estudio y conclusiones.
- Cuerpo. Debe incluirse la descripción de los procedimientos, tipo de análisis (cualitativo/cuantitativo), marcos (teóricos y conceptuales), instrumentos aplicados, resultados estadísticos si fuera el caso, interpretación de los datos.
- Conclusiones o resultados. Enunciado de los resultados o conclusiones alcanzados. Debe quedar claro en este apartado la unidad entre hipótesis y los resultados. El reporte tiene que incluir tanto las aportaciones principales al tema como los alcances y la limitación de este.
- Referencias utilizadas. Debe citarse bajo las normas APA (American Psychological Association) en su séptima versión.

---

<sup>1</sup> Humanidad en hñähñu.

<sup>2</sup> Sistema de Información Bibliográfica sobre las publicaciones científicas seriadas y periódicas, producidas en América Latina, el Caribe, España y Portugal.

- Anexos. Si los hubiera.

**b. Artículos de investigación:**

Texto científico original que comunica hallazgos teóricos y/o empíricos en los campos de conocimiento de las ciencias sociales y las humanidades, a través de un aparato argumentativo y una metodología empleada, aportando con ello la generación de nuevo conocimiento y/o aplicación de este, así como nuevas perspectivas teóricas y metodológicas en un campo determinado de la ciencia.

Podrán presentarse reportes parciales de investigación, estudios investigativos de corte documental que sistematicen el trato fundamentado de una temática relevante, reflexiones derivadas de una discusión argumentativa en temas de controversia social, reportes de estudio de caso o resultados de una intervención, propuestas pedagógicas con metodología aplicada como alternativa de respuesta a una situación de enseñanza o experiencias didácticas que recuperen lo acontecido de forma descriptiva y crítica y que coadyuven a la reflexión de situaciones sociales.

**Estructura de los artículos:**

- Título. Que enmarque el contenido del trabajo (español e inglés).
- Nombre del autor(res) con un asterisco a pie de página que enuncie su formación profesional, institución de adscripción y correo electrónico.
- Palabras clave. Cinco palabras clave relevantes en el área conocimiento del artículo (español e inglés).
- Resumen. No mayor a 150 palabras Si es reporte parcial de investigación, estudio de caso o intervención indicar la fecha en que inició y concluyó, así como las instituciones que participaron (español e inglés).
- Contenido: Introducción, marco teórico, marco metodológico, resultados parciales o finales con discusión y conclusiones. Incluir citas integradas al texto por lo menos de 25 referencias y en caso de requerirlo integrar las notas a pie de página. Extensión: entre 15 y 40 pp.

- Los gráficos, tablas e imágenes deben ir insertadas en el texto y deben numerarse según el orden en que se presentan; asimismo, se debe indicar su contenido y fuente en nota a pie de tabla o imagen.
- Referencias en formato de acuerdo con la séptima edición de APA (solo las fuentes citadas en el texto).

**c. Estados de la cuestión:**

Se trata de la presentación y la crítica de los antecedentes del objeto de estudio de una línea de investigación, tomando en cuenta su contexto, sus problemas, los hallazgos identificados y la bibliografía existente.

Generalmente, el estado de la cuestión o estado del arte es un estudio previo al desarrollo y al esquema de la investigación que se llevará a cabo. Su importancia consiste en que antes de redactar el protocolo y desarrollar cada capítulo, debe hacerse un análisis de las fuentes y tomar en cuenta el contexto de la línea de investigación elegida. Además, deben recuperarse los hallazgos más significativos que otros investigadores hicieron anteriormente con la finalidad de no repetir los mismos aspectos y avanzar en los nuevos descubrimientos.

El resultado final debe ser un informe que ofrezca una valoración de todo lo analizado, sobre todo de la bibliografía consultada y los hallazgos identificados en aquella.

*Xihmai* admite estados de la cuestión inéditos con la finalidad de que los investigadores anuncien los proyectos en los que se encuentran trabajando. Los criterios de redacción son los mismos de los artículos de investigación. Se sugiere tomar en cuenta los siguientes aspectos: Título, nombre del autor, introducción, subtítulos en negritas antes de cada apartado o capítulo y referencias de acuerdo con el formato APA vigente.

**d. Recensiones:**

Comentario crítico de una obra literaria o científica con el objetivo de presentar, introducir, destacar, contrastar y analizar los contenidos y argumentos de la misma. En *Xihmai* se aceptan reseñas de obras que pertenezcan al campo de las ciencias humanas y sociales. La extensión deberá oscilar entre las 3 y las 6 cuartillas.

En caso de participar con una recensión, se deberá seguir la siguiente estructura:

- Cabeza. En la primera línea: título de libro en cursivas, nombre completo del autor de este, editorial y año; en la segunda línea: nombre completo del autor de la recesión y su correo electrónico.
- Texto. Extensión máxima tres cuartillas, debe dar cuenta del contenido de la obra con detalle y expresar un juicio crítico fundamentado sobre la misma.
- Anexar la imagen de la portada del libro en formato JPG o PNG en buena resolución.

## **2.1 El formato de los artículos de investigación, reportes, recensiones y estados de la cuestión deben contener la siguiente estructura y orden:**

- Título *Times New Roman* 12 pts., mayúsculas, negritas y centrado.
- Autor(es) del artículo: nombre completo alineado a la derecha; indicar con un asterisco de nota a pie de página el perfil académico y profesional y el correo electrónico.
- Resumen en español e inglés *Times New Roman* 10 pts., 150 palabras como máximo y que contenga una síntesis del propósito, la metodología utilizada y los resultados obtenidos. También deberá indicarse el mes y año de culminación del trabajo.
- Cinco palabras clave que identifiquen el contenido.
- Texto en *Times New Roman* 12 pts., doble espacio, de 15 a 40 cuartillas (incluyendo gráficos y listado de referencias) y alineado a la izquierda, sangría (*Indent*) a 5 espacios en todos los párrafos.
- Los subtítulos en negrilla deberán ir alineados a la izquierda.

## **2.2 Las referencias de citas y fuentes de consulta deberán distinguir claramente las contribuciones de otros autores y han de ser presentadas de acuerdo con las normas APA vigentes:**

### **a) Las citas**

#### **a.1 Textuales o directas**

Se trata de citas en las que se presentan fragmentos o ideas literales de un texto o de un autor. Las palabras o frases omitidas se reemplazan con puntos suspensivos entre corchetes [...]. Se incluye el apellido del autor, el año de la publicación y la página de la que se extrajo la cita textual. Si la fuente citada no tiene paginación, entonces se escribe el número de párrafo. El formato de la cita variará dependiendo del énfasis, ya sea en el autor o en el texto.

### **a.1.1 Citas cortas**

Cuando la cita textual tiene menos de 40 palabras se escribe entre comillas, inmersa en el texto y sin cursiva. Se escribe punto después de finalizar la cita y los datos.

#### **Cita corta basada en el autor:**

Toussaint (2000) afirma que la transmisión de informaciones “[...] provenientes de los medios de masas a los líderes, y de éstos a sus seguidores, se denomina ‘flujo de comunicación en dos pasos’” (p. 16).

O bien,

Toussaint (2000, p. 13) señala que: “A partir del funcionalismo surge, por primera vez en la historia de la sociología, el estudio de los medios de masa y de sus efectos en el público”.

#### **Cita corta basada en el texto:**

En el proceso de colonización, la resistencia india fue vencida en el terreno militar. “Vencidos por la fuerza, los pueblos indios, sin embargo, han resistido: permanecen como comunidades sociales diferenciadas, con una identidad propia que se sustenta en una cultura particular de la que participan exclusivamente los miembros de cada grupo” (Bonfil, 2001, p. 191).

### **a.1.2 Cita larga**

Cuando la cita textual excede más de 40 palabras se requiere presentarla en un párrafo independiente del texto central, con letra dos puntos más pequeña en tamaño, sin comillas y con sangría de cinco espacios o de 0.5 cm del lado izquierdo en el párrafo completo. Al final de la cita el punto se coloca antes de los datos, a diferencia de las citas con menos de 40 palabras en el que el punto se pone después. De igual forma, la organización de los datos puede variar según donde se ponga el énfasis, al igual que en el caso anterior.

#### **Cita larga basada en el autor:**

Como señala Toussaint (2000) sobre la transmisión de informaciones: “[...] provenientes de los medios de masas a los líderes, y de éstos a sus seguidores, se denomina “flujo de comunicación en dos pasos”.

Sin embargo, los fenómenos de comunicación en el liderazgo de opinión adquieren el carácter de “pasos múltiples”, debido a la existencia de repetidores de las afirmaciones de los líderes, quienes por su parte también buscarán las opiniones de otras personas (p. 16).

### **Cita larga basada en el texto:**

Al caracterizar el país que hoy tenemos es fundamental considerar que:

[...] México es un país pobre. Que grandes extensiones de tierra no son aptas para un cultivo “moderno” y que otras se han erosionado y producen menos porque se explotaron de manera irracional. Que las cosas han ido hasta el extremo de que nuestra agricultura no cosecha los suficientes productos básicos que se requieren para alimentar a los mexicanos siquiera en el nivel mínimo indispensable. Crece nuestra dependencia por hambre: el país en el que se inventó el maíz importa ahora maíz (Bonfil, 2001, p. 217).

### **a.2 Parafraseadas o indirectas**

Se trata de aquellas citas que expresan el mismo contenido o idea de un autor o un texto, pero con una estructura sintáctica diferente. La cita se incluye en el párrafo sin comillas y no es necesario poner el número de página o párrafo. Debe contener entre paréntesis el apellido del autor –o autores– y el año de edición del libro, revista o publicación en Internet o, en caso de haberse establecido comunicación personal, el año de contacto.

Ejemplo:

En la conferencia impartida por Ruelas Varajas (2006), comentó que en las organizaciones es importante que se dé un equilibrio entre la calidad técnica y la calidad humana.

O bien...

En una conferencia reciente en el Auditorio de la Universidad La Salle Pachuca (Ruelas, 2006) comentó que en las organizaciones es...

### **a.3 Cita sobre algo que ya ha sido citado**

Remite a una cita secundaria o a una cita dentro de una cita. En la fuente consultada se requiere que sea señalada de este modo:

Toussaint (1964 citado en Schramm, 2002) indica que “la fuente puede ser una persona (que habla, escribe, dibuja o hace gestos) o una organización informativa (un periódico, una casa editora, una estación de televisión o un estudio de cine)”.

En el listado de referencias únicamente debe incluirse el texto que se consultó directamente (en este caso, el de Schramm).

### **a.4 Reglas según número de autores**

Cuando la fuente original tiene dos autores, siempre se citan ambos.

Ejemplo:  
(Moles y Zeltmann, 1973).

Cuando se trata de una fuente con tres o más autores, desde la primera cita se pone sólo el primer autor y la locución latina *et al.*

Ejemplo:  
Best *et al.* (2005) concluyeron que...

### **a.5 Citas del mismo autor con igual fecha de publicación**

Si se utilizan dos fuentes del mismo autor y fueron publicadas en el mismo año, se requiere identificarlas con letra.

Ejemplo:  
Phillips (2004a y 2004b) propone una clasificación...

### **a.6 Citas de trabajos clásicos**

Se pone el año de la traducción, además del año del libro que se examinó.

Ejemplo:  
(Platón traducido en 1966), Villalobos (2003).

Textos como La Biblia y el Corán, así como las comunicaciones personales (cartas personales, memorándums, mensajes electrónicos) se citan dentro del texto, pero no se incluyen en la lista de referencias.

#### **a.7 Cita de una entrevista**

La cita de la información obtenida en una entrevista debe mencionar el apellido del entrevistado, el tema, y la fecha.

Ejemplo:

Arteaga (*Revista Impulsa*, 12 de febrero de 2006).

#### **a.8 Citas web:**

Existen dos formas de citar sitios web. La primera se denomina de pasada, menciona el sitio web en el texto, solo se coloca la URL entre paréntesis y no se incorpora la cita en la lista de referencias,

Ejemplo:

Roser Batlle, en su blog (<https://roserbatlle.net/>), ha incorporado diferentes aportes pedagógicos para los docentes.

La segunda forma de citar un sitio web es cuando se hace uso de un texto en particular. La citación se hace de la forma habitual: (apellido, año) o apellido (año) y se incorpora a la lista de referencias.

Ejemplo:

Colmenares (2008) indica que la investigación ha desarrollado dos grandes tendencias: una sociológica y la otra educativa.

#### **a.8.1 Videos de YouTube**

Los videos en YouTube son subidos por personas que hicieron el video o que alguien más realizó. Dichas personas utilizan un *Nick name* o su nombre de usuario. La cita en el texto se realiza con el nombre o *Nick name* fuera de los paréntesis y la fecha, que va entre paréntesis.

*Nick name* o nombre de usuario (año, mes y día).

Ejemplo:

Canal Encuentro (2018, abril 18) da cuenta de la biografía de Silvia Rivera Cusicanqui, indígena aymara que...

#### **a.8.2. Twitter**

Nombre de usuario (año, mes y día).

Ejemplo:

Aristegui Noticias (2018, noviembre 22) plantea que La Unión Europea y el Reino Unido llegaron a un acuerdo respecto al Brexit...

#### **a.8.3 Facebook**

Nombre de usuario (año, mes y día).

Ejemplo:

La Universidad La Salle Pachuca (2018, noviembre 22) dio a conocer que una estudiante de tercer semestre de la Licenciatura en Diseño Gráfico ganó el tercer lugar internacional en la 5ª Bienal Internacional del Cartel.

### **b) La lista de referencias**

Se comienzan en una página nueva después del texto, pero antes de las tablas, figuras y apéndices. La hoja se titula "Referencias", la primera letra con mayúscula, todo en negritas y el texto centrado.

La lista de referencias completa debe tener un interlineado a doble espacio. Se colocan alfabéticamente por apellido paterno del autor y cada una deberá tener sangría francesa (la primera línea se orienta hacia la izquierda y las líneas siguientes poseen sangría), se incluyen todos aquellos textos que fueron enunciados durante la redacción del informe de investigación, artículo o estado de la cuestión.

Los URL deben estar habilitados como hipervínculos, para poder darles click e ir directo a la fuente citada.

#### **b.1 Libro**

Apellido, Inicial del nombre. (Año de publicación). *Título del libro en cursivas*. Editorial.

Ejemplo:

Kerlinger, F. (2002). Investigación del comportamiento. Métodos de investigación en ciencias sociales. McGraw-Hill.

**b.1.1 Libro con editor, compilador o coordinador**

Apellido, Inicial del nombre (Ed.). (Año de la publicación). *Título del libro en cursivas*. Editorial.

Ejemplo:

Schuessler, M. y M. Capistrán (Coords.). (2010). *México se escribe con J. Una historia de la cultura gay*. Planeta.

**b.1.2 Libro electrónico con DOI**

El DOI (*Digital Object Identifier*) es un identificador de artículos en revistas, capítulos de libro o un libro sin importar la URL, de modo que, si ésta cambia, se puede encontrar el objeto digital.

Apellido, Inicial del nombre. (Año de la publicación). *Título del libro en cursivas*. <http://doi.org/...>

Ejemplo:

Shotton, M. A. (1989). *Computer addition?* <http://doi.org/12.1035/4848499>.

**b.1.3 Libro electrónico sin DOI**

Apellido, Inicial del nombre. (Año de la publicación). *Título del libro en cursivas*. Nombre del sitio. <http://www...>

Ejemplo:

Hearn, L. (2004). *El niño que dibujaba gatos*. Narrativa Extranjera. [https://technisupp-65a46.firebaseio.com/28/El-Ni%C3%91O-Que-Dibujaba-Gatos-\(2%C2%AA-Ed\).pdf](https://technisupp-65a46.firebaseio.com/28/El-Ni%C3%91O-Que-Dibujaba-Gatos-(2%C2%AA-Ed).pdf)

**b.2 Capítulo dentro de un libro compilado**

Apellido del autor del capítulo, Inicial del nombre (año de la publicación). Título del capítulo entre comillas, En Apellido del compilador (Ed). *Título del libro en cursivas* (pp. xx-xx). Editorial.

Ejemplo:

Arriagada, I. (2010) “Familias sin futuro o futuros de las familias”, En Lerner S. y L. Melgar (Coords.) *Familias en el siglo XXI: realidades diversas y políticas públicas*. Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de México.

### **b.3 Publicaciones periódicas**

Son publicaciones en diferente formato (diario, revistas, fascículos) que se editan y distribuyen con regularidad.

Apellido, inicial del nombre. (Año de la publicación). Título del artículo. *Nombre de la revista en cursivas*, volumen (número), pp-pp.

Ejemplo:

Montoya, M. (2014). Máscaras y trenzas: reflexiones un proyecto de identidad y análisis a través de veinte años. *Chicana/o-Latina/o Law Review*, 32(2), 7-39.

#### **b.3.1 Publicación electrónica periódica con DOI**

Apellido, inicial del nombre. (Año de la publicación). Título del artículo. *Nombre de la revista en cursiva*, volumen (número), pp-pp. <http://doi.org/...>

Ejemplo:

Ryan, M. & Berkowitz, D. (2009). Constructing Gay and Lesbian Parent Families. “Beyond the Closet”. *Qualitative Sociology*, 32 (2), 153–172. <http://doi.org/10.1007/s11133-009-9124-6>

#### **b.3.2 Publicación electrónica sin DOI**

Apellido, inicial del nombre (Año de la publicación). Título del artículo. *Nombre de la revista en cursivas*, volumen (número), pp-pp. Nombre del sitio. <http://...>

Ejemplo:

Scott, J. (1991). The Evidence of Experience. *Critical Inquiry*, 17 (4), 773-797. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/1343743>.

### **b. 4 Redes sociales**

Se trata de publicaciones que se retoman de diferentes redes sociales.

#### **b.4.1 Facebook**

Nombre de usuario (Año, mes y día). El post íntegro. [Actualización Facebook]. <http://facebook.com>

Ejemplo:

Roldán. C. (2018, noviembre 21) <http://aldianoticias.mx/2018/11/20/comparece-titular-de-seph-en-congreso-local/> [Facebook Update]. [https://www.facebook.com/roldanramos/posts/1908437839272366?comment\\_id=1908477005935116&notif\\_id=1542844248716512&notif\\_t=feedback\\_reaction\\_generic](https://www.facebook.com/roldanramos/posts/1908437839272366?comment_id=1908477005935116&notif_id=1542844248716512&notif_t=feedback_reaction_generic)

#### **b.4.2 Twitter**

Nombre de usuario. (Año, mes y día). Tuit íntegro [Tuit]. <http://twitter.com/usuario>

Ejemplo:

Villamil, Jenaro (2018, noviembre 22). El partido de las sillas voladoras. El PRD. Genial cartón de @monerohernandez #MonerosLaJornada [Tuit]. <https://twitter.com/jenarovillamil/status/1065669078260568065>

#### **b.4.3 Videos de YouTube**

Nombre de usuario o *Nick name*. (Año, mes y día). Título de vídeo. <http://www.youtube.com/URLespecifica>

Ejemplo:

Canal Encuentro (2018, abril 18). Historias debidas VIII: Silvia Rivera Cusicanqui (capítulo completo). <https://www.youtube.com/watch?v=1q6HfhZUGhc>

3. Gráficos o tablas integradas al trabajo en el espacio correspondiente donde han de aparecer, sin color ni sombras, numeradas en forma seriada. En el caso de imágenes, han de ser enviadas en formato JPEG para que se mantengan los colores, la proporción y el tamaño originales.

A pie del gráfico, tabla o imagen, se debe señalar el título o la breve explicación de su contenido, autor(a) de la misma y la fuente de donde se extrajo. Es responsabilidad de cada autor la tramitación de los permisos correspondientes para el uso de gráficos e imágenes en la publicación.

4. A partir del año 2020 la revista cambia su licenciamiento a *Open Access*, por lo que ya no es necesario ceder los derechos del texto. Se entiende que el autor envía su artículo por decisión propia y está de acuerdo con el licenciamiento de la revista que no tiene fines de lucro. Únicamente, requerimos los datos del autor para integrarlos en el texto que serían: nombre completo del autor, formación académica, institución a la que pertenece, dirección de esta, cargo, correo electrónico y breve reseña de la actividad profesional. Así como especificar si su investigación fue financiada por alguna institución o por medios propios.
5. La revista también cambia su formato de impreso a digital. Se podrá consultar la colección de tomos en la página <http://www.lasallep.edu.mx/revistas/index.php/xihmai/>
6. Los documentos se adaptarán a las normas de edición de la revista, con una extensión de entre 15 y 40 cuartillas a doble espacio incluyendo tablas, gráficos y fuentes de consulta. Se podrán hacer las correcciones de estilo que contribuyan a mejorar la redacción del texto.
7. Se realizará el siguiente proceso para valorar la calidad de los trabajos a publicar: sólo se llevarán al sistema de arbitraje aquellas aportaciones que cumplan estrictamente las indicaciones antes descritas, mismas que serán revisadas en dictamen interno por un evaluador; si la primera valoración es satisfactoria, se enviará a arbitraje de dos pares especialistas académicos para dictamen externo, quienes evaluarán en la modalidad doble ciego los trabajos de acuerdo con los criterios de pertinencia, originalidad, congruencia teórica y aporte académico. Se determinarán de manera anónima tres posibles fallos: publicable, publicable con modificaciones o no publicable. En caso de discrepancia sobre la evaluación, se enviará a un tercer dictamen para definir su publicación. El dictamen final se le hará saber por escrito al autor, mismo que será inapelable. En caso de ser publicable con modificaciones, se indicará de manera específica lo que habría que corregir otorgando 20 días hábiles más para devolver la versión final del mismo. En otro plazo no mayor a 20 días hábiles, se le indicará la valoración final establecida por uno de los dictaminadores.

Serán publicados seis o siete textos que obtengan dos evaluaciones positivas de las revisiones internas y externas y se encuentren ajustados a los criterios de la convocatoria y normas de publicación de la revista.

8. Las aportaciones sometidas al proceso de evaluación interna y externa podrán entregarse en forma personal en la Universidad La Salle Pachuca, campus la Concepción, Coordinación de Investigación y Publicaciones; ser enviados por e-mail al contacto de la revista [xihmai@lasallep.edu.mx](mailto:xihmai@lasallep.edu.mx) o bien, ser ingresados por `l@s autor@s` al sistema Open Journal (OJS) de la revista *Xihmai*, generando previamente el registro en el mismo: <http://www.lasallep.edu.mx/revistas/index.php/xihmai/>, completando todos los campos del formulario de registro como autor. Se enviará una copia de resguardo al correo de la revista [xihmai@lasallep.edu.mx](mailto:xihmai@lasallep.edu.mx). El autor ha de guardar el usuario y contraseña del OJS para poder acceder al sistema las veces que lo requiera, ya que sólo él posee y tiene acceso a dichos datos.

**Universidad la Salle Pachuca**  
Coordinación de Investigación y Publicaciones  
Av. San Juan Bautista de La Salle No. 1,  
San Juan Tilcuautla, Mpio. San Agustín Tlaxiaca,  
Hgo. C. P. 42160.  
Teléfono (+ 52 771) 7170213, ext. 1144.

**Dirección electrónica:**  
[xihmai@lasallep.edu.mx](mailto:xihmai@lasallep.edu.mx)

**Sitio web para consultar la revista:**  
[www.lasallep.edu.mx](http://www.lasallep.edu.mx)

**Editora:**  
Jessica Enciso Arredondo  
[jnenciso@lasallep.edu.mx](mailto:jnenciso@lasallep.edu.mx)

**Diagramación e Impresión:**  
Periceli Arteaga Santillán  
Linearte  
Dr. José Ma. Bandera No. 301, Col. Doctores  
Pachuca, Hgo. México.

## RULES OF PUBLICATION OF *XIHMAI*<sup>1</sup>

The journal Xihmai is a biannual, refereed publication, of humanistic character, specializing in studies on social transformation in the areas of social sciences and the humanities, to researchers, academics and students interested in these fields of knowledge. It's indexed in the directory Latindex (UNAM)<sup>2</sup> and the repository of Dialnet (Unirioja). ISSN: 1870-6703.

### **Contributions are subject to the following conditions:**

1. Original works that are not proposed simultaneously to other publications.
2. May provide reports of research, research articles, question States and reviews presented in the following way:

#### **a) Research report:**

Research report is the latest step in an investigation. Two are the main characteristics: Reliability and Objectivity.

The more general parts that it has to possess:

- Cover: It includes general data (author, title, institution where the author belongs to...)
- Body: the description of the procedures, type (qualitative/quantitative) analysis, frameworks (theoretical and conceptual), applied instruments, statistical results should be included if it was the case, interpretation of the data...
- Conclusions or results: Statement of the results or conclusions reached. It should be clear in this unity between hypothesis and results section. The report has to include both the main contributions to the subject as the scope and limitation of the same.
- References used: It should be cited under the standards APA (American Psychological Association) in its seventh version.
- Annexes: If it has them.

#### **b) Research articles:**

Original scientific text that communicates theoretical and / or empirical findings in the fields of knowledge of the social sciences and the humanities, through an argumentative apparatus and a methodology

---

<sup>1</sup> Humanity in *hñahñü*.

<sup>2</sup> Bibliographic information system on serial and periodic scientific publications, produced in Latin America, Caribe, Spain and Portugal.

used, thereby contributing to the generation of new knowledge and / or its application, as well as new theoretical and methodological perspectives in a given field of science.

Partial research reports, documentary research studies that systematize the well-founded treatment of a relevant topic, reflections derived from an argumentative discussion on issues of social controversy, case study reports or results of an intervention, pedagogical proposals with applied methodology may be presented. as an alternative response to a teaching situation or didactic experiences that recover what happened in a descriptive and critical way and that contribute to the reflection of social situations.

**Structure of the articles:**

- Title. That frame the content of the work (Spanish and English).
- Name of the author (s) with an asterisk at the bottom of the page stating their professional training, institution of affiliation and email.
- Keywords. Five relevant keywords in the knowledge area of the article (Spanish and English).
- Summary. No more than 150 words. If it is a partial research report, case study or intervention, indicate the date it began and ended, as well as the participating institutions (Spanish and English).
- Content: Introduction, theoretical framework, methodological framework, partial or final results with discussion and conclusions. Include citations integrated into the text of at least 25 references and, if required, integrate the footnotes. Extension: between 15 and 40 pp.
- Graphics, tables and images must be inserted in the text and must be numbered according to the order in which they are presented; Likewise, its content and source must be indicated in a footnote to the table or image.
- References in format according to the 7th edition of APA (only sources cited in the text).

**c) The question states:**

It's the presentation and critique of the background of the object of study of a line research, taking into account their context, their

problems, identified findings and existing literature. Generally, the State of the question or State of the art is a study prior to the development and the outline of the research that will take place. Its importance is that before drafting the Protocol and develop each chapter, you should have an analysis of the sources and take into account the context of the chosen research line. In addition, the most significant findings should recover what other researches made previously in order not to repeat the same issues and to advance new discoveries. The ending result should be a report that provides an assessment of all analyzed, especially the literature and findings identified in that.

*Xihmai* supports unpublished states so that the researchers announce the projects that are working. Drafting criteria are the same as the research papers. It's suggested to take into account the following aspects: title, name of author, introduction, sutitles in bold before each section or chapter and references in accordance with the format APA existing.

**d) Reviews:**

Critical commentary of a literary or scientific work in order to present, introduce, highlight, contrast and analyze the contents and the same arguments. Reviews of works belonging to the field of the humanities and social sciences are accepted in *Xihmai*. The extension should oscillate between the 3 and the 6 pages. If you participate with a recession, follow the following structure:

- Head: In the first line: title of the book in italics, full name of the author, Publisher and year; in the second line: full name of the author of the recession and your email address.
- Text: Maximum three pages, should give an account of the content of the work in detail and express a critical judgement based on it.
- Attach the image of the cover of the book in jpg format.

**2.1 The entries format contains the following structure and order:**

- Title Times New Roman 12 pts., Capital letters, bold and centered.
- Author (s) of the article: full name aligned to the right; Indicate the academic and professional profile and email address with an asterisk in the footnote.
- Summary in Spanish and English Times New Roman 10 pts., 150 words maximum and containing a summary of the purpose, the

methodology used, and the results obtained. The month and year of completion of the work must also be indicated.

- Five keywords that identify the content.
- Text in Times New Roman 12 pts., Double spaced, from 15 to 40 pages (including graphics and reference list) and aligned to the left, indentation (Indent) at 5 spaces in all paragraphs.
- Subtitles in bold must be aligned to the left.

## 2.2 References of citations and sources of consultation:

They must clearly distinguish the contributions of other authors and are to be submitted in accordance with APA.

### a) Quotes

#### a.1 Textual and direct quotes

It's about those fragments that are cited, literal ideas of a text or from an author. The words or phrases omitted are replaced with an ellipsis in brackets. It includes the author's surname, year of publication and the page from which the quote was extracted. If the cited does not have paging, then write the paragraph number. The meeting format will vary depending on the emphasis, either the author or the text.

#### a.1.1 Short Quotes

When the quote is less than 40 words is written within quotation marks, immersed in the text and no italics. Point is written after the end of the appointment and data. Short quotation based on the author: Toussaint (2000) says that the transmission of information "[...] from media of masses to leaders, and these followers, referred to as "communication two- step flow" (p.16)".

Alternatively:

Toussaint (2000, p.13) notes that: "from functionalism arises, for the first time in the history of sociology, the study of means of mass and of its effects on the public".

#### Short quotation based on the text:

In the process of colonization, Indian resistance was overcome in the military field. "Defeated by force, the Indian people, however, have resisted: remain social communities distinct, with its own identity

based on a particular culture that involved exclusively the members of each group (Bonfil, 200, p. 191).

### **a.1.2 Long Quotes**

When the textual quotation exceeds more than 40 words is required to present it in a paragraph that is independent of the main text, with letter two smaller points in size, without quotation marks and indented five spaces or 0.5 cm on the left side in the paragraph full. At the end of the meeting point is placed before the data, as opposed to appointments with less than 40 words in which the point is put then. Similarly, the Organization of the data may vary according to where you put emphasis, as in the previous case.

#### **Long quotation based on the author:**

As designates Toussaint (2000) on the transmission of information: [...] from media of masses to leaders, and these followers, referred to as “flow of communication in two steps”. However, the phenomena of opinion leadership communication acquired the character of “multi-step”, due to the existence of repeaters of the statement of the leaders, who will also ask for other opinions.

#### **Long quotation based on text:**

Characterizing the country, we have today it is essential to consider that:

[...] Mexico is a poor country. The large tracts of land are not suitable for a “modern culture” and that others have eroded and produce less because they broke out irrationally. Things have gone so far that our agriculture do not harvest enough commodities needed to feed the Mexicans even at the minimum necessary level. Growing our dependence by hunger: the country that invented corn, imports now corn (Bonfil, 2001, p. 217).

### **a.2 Paraphrase or indirect**

These are quotes that express that same content or idea of an author or a text, but with a different syntactic structure. The quotation is included in the paragraph without quotation marks and is not necessary to put the page or paragraph number. It must contain parentheses, the surname of the author, or authors and the year of

publication of the book, magazine or publication on the Internet or, if you have to set up personal communication, year of contact.

Example:

In the lecture by Ruelas Varajas (2006), he said it is important in organizations that are given a balance between technical quality and human quality.

Either...

At a recent Conference in the auditorium of the Universidad La Salle Pachuca (Ruelas, 2006) commented that in the organizations it is ...

### **a.3 Quote on something that has already been quoted**

It forwards to a secondary quote or a quote within a quote. The source is required be to designate in this way:

Toussaint (1964 cited in Schramm, 2002) indicates that “the source may be a person (who speaks, writes, draws, or gestures) or a news organization (a newspaper, a publishing house, a station of) television or a Movie Studio)”. In the list of references should only include the text consulted directly (in this case, that of Schramm).

### **a.4 Rules according to number of authors**

When the original source has two authors, both are always cited.

Example:

(Moles and Zeltmann, 1973).

When it comes to a source with three or more authors, from the first citation only the first author and the Latin phrase *et al.*

Example:

Best et al. (2005) concluded that ...

**a.5 Quotes from the same author with the same date of publication**

If two sources by the same author are used and they were published in the same year, it is required to identify them with letter.

Example:

Phillips (2004a and 2004b) proposed a classification...

**a.6 Classic work quotes**

Put the year of translation, as well as the year of the book considered.

Example:

(Plato translated in 1966), Villalobos (2003).

Texts such as the Bible and the Koran, as well as personal communications (personal letters, memoranda, e-mails) are cited within the text, but are not included in the list of references.

**a.7 Quote from an interview**

Quote from information obtained in an interview should be mentioned the interviewee's last name, subject, and date.

Example:

Arteaga (magazine drives, February 12, 2006).

**a.8 Web quotes**

There are two ways to cite websites. The first one is called in passing, it mentions the website in the text, only the URL is placed in parentheses and the citation is not incorporated in the list of references,

Example:

Roser Batlle, on his blog (<https://roserbatlle.net/>), has incorporated different pedagogical contributions for teachers.

The second way to cite a website is when using a particular text. The citation is made in the usual way: (surname, year) or surname (year) and is incorporated into the list of references.

Example:

Colmenares (2008) indicates that the research has developed two major trends: one sociological and the other educational.

### **a.8.1 YouTube videos**

On YouTube videos are uploaded by people who made the video, or that someone else performed. These people use a Nickname or a username. The quotation in the text is performed with the name or Nickname outside of the parentheses. Nick name or username (year, month and day).

Example:

Canal Encuentro (2018, April 18) gives an account of the biography of Silvia Rivera Cusicanqui, indigenous aymara who...

### **a.8.2. Twitter**

Name (year, month and day).

Example:

Aristegui News (2018, November 22) proposes that the European Union and the United Kingdom reached an agreement regarding the Brexit...

### **a.8.3 Facebook**

Name (year, month and day).

Example:

The University La Salle Pachuca (2018, November 22) announced that a third semester of the bachelor's degree in Graphic Design student won the third international poster biennial.

## **b) List of references:**

They start on a new page after the text, but before the tables, figures and appendices. The sheet is titled "References", the first letter is capitalized, all in bold and the text centered.

The entire reference list must have double-spaced lines. They are placed alphabetically by the author's paternal surname and each one must have French indentation (the first line is oriented to the left and

the following lines are indented), all those texts that were stated during the writing of the research report, article or state of the question.

The URLs must be enabled as hyperlinks, to be able to click them and go directly to the cited source.

### **b.1 Book**

Surname, Initial of the first name. (Year of publication). *Title of the book in italics*. Editorial.

Example:

Kerlinger, F. (2002). *Behavioral research. Research methods in social sciences*. McGraw-Hill.

#### **b.1.1 Book with editor, compiler or coordinator**

Surname, Initial of the first name (Ed.). (Year of publication). *Title of the book in italics*. Editorial.

Example:

Schuessler, M. and M. Capistrán (Coords.). (2010). *Mexico is written with J. A history of gay culture*. Planet.

#### **b.1.2 Electronic book with DOI**

The DOI (Digital Object Identifier) is an identifier of articles in magazines, book chapters or a book regardless of the URL, so that, if it changes, the digital object can be found.

Surname, Initial of the first name. (Year of publication). *Title of the book in italics*. <http://doi.org/...>

Example:

Shotton, M. A. (1989). *Computer addition?* <http://doi.org/12.1035/4848499>.

#### **b.1.3 Electronic book without DOI**

Surname, Initial of the first name. (Year of publication). *Title of the book in italics*. Name of the site. <http://www...>

Example:

Hearn, L. (2004). *The boy who drew cats*. Foreign Narrative. [https://technisupp-65a46.firebaseio.com/28/El-Ni%C3%91O-Que-Dibujaba-Gatos-\(2%C2%AA-Ed\).pdf](https://technisupp-65a46.firebaseio.com/28/El-Ni%C3%91O-Que-Dibujaba-Gatos-(2%C2%AA-Ed).pdf)

### **b.2 Chapter within a compiled book**

Chapter author's last name, initial of the name (year of publication). Chapter title in quotation marks, In Compiler's last name (Ed). *Title of the book in italics* (pp. xx-xx). Editorial.

Example:

Arriagada, I. (2010) "Families without a future or future of families", In Lerner S. and L. Melgar (Coords.) *Families in the XXI century: diverse realities and public policies*. National Autonomous University of Mexico / El Colegio de México.

### **b.3 Periodical Publications**

They are publications in different formats (newspaper, magazines, fascicles) that are published and distributed regularly.

Surname, first initial. (Year of publication). Article title. *Name of the journal in italics*, volume (number), pp-pp.

Example:

Montoya, M. (2014). Masks and braids: reflections a project of identity and analysis through twenty years. *Chicana / o-Latina / o Law Review*, 32 (2), 7-39.

#### **b.3.1 Periodical electronic publication with DOI**

Surname, first initial. (Year of publication). Article title. *Name of the journal in italics*, volume (number), pp-pp. <http://doi.org/> ...

Example:

Ryan, M. & Berkowitz, D. (2009). Constructing Gay and Lesbian Parent Families. "Beyond the Closet". *Qualitative Sociology*, 32 (2), 153-172. <http://doi.org/10.1007/s11133-009-9124-6>

**b.3.2 Periodical electronic publication without DOI**

Surname, first initial (Year of publication). Article title. Name of the journal in italics, volume (number), pp-pp. Name of the site. [http://...](#)

Example:

Scott, J. (1991). The Evidence of Experience. *Critical Inquiry*, 17 (4), 773-797. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/1343743>.

**b. 4 Social Media**

These are publications that are taken from different social media networks.

**b.4.1 Facebook**

Username (Year, month and day). The entire post. [Facebook update]. <http://facebook.com>

Example:

Roldan. C. (2018, November 21) <http://aldianoticias.mx/2018/11/20/comparece-titular-de-seph-en-congreso-local/> [Facebook Update]. [https://www.facebook.com/roldanramos/posts/1908437839272366?comment\\_id=1908477005935116&notif\\_id=1542844248716512&notif\\_t=feedback\\_reaction\\_generic](https://www.facebook.com/roldanramos/posts/1908437839272366?comment_id=1908477005935116&notif_id=1542844248716512&notif_t=feedback_reaction_generic)

**b.4.2 Twitter**

Username. (Year, month and day). Full tweet [Tweet]. <http://twitter.com/usuario>

Example:

Villamil, Jenaro (2018, November 22). The party of the flying chairs. The PRD. Great cardboard from @monerohernandez #MonerosLaJornada [Tweet]. <https://twitter.com/jenarovillamil/status/1065669078260568065>

**b.4.3 YouTube**

Username or Nickname. (Year, month and day). Video title. <http://www.youtube.com/URLpecific>

Example:

Canal Encuentro (2018, April 18). Due Stories VIII: Silvia Rivera Cusicanqui (full chapter). <https://www.youtube.com/watch?v=1q6HfhZUGhc>

3. Graphics or tables integrated into the work in the corresponding space where they must appear, without color or shadows, numbered serially. In the case of images, they must be sent in JPEG format so that the original colors, proportion and size are maintained.

At the bottom of the graph, table or image, the title or brief explanation of its content, its author and the source from which it was extracted should be indicated. It is the responsibility of each author to process the corresponding permissions for the use of graphics and images in the publication.

4. As of 2020, the magazine changes its licensing to *Open Access*, so it is no longer necessary to assign the rights to the text. It is understood that the author submits his article by his own decision and agrees with the licensing of the non-profit magazine. We only require the author's data to integrate them into the text, which would be: author's full name, academic training, institution to which he belongs, address of this, position, email and a brief review of the professional activity. As well as specifying whether your research was funded by an institution or by its own means.
5. The magazine also changes its format from print to digital. The collection of volumes can be consulted on the page <http://www.lasallep.edu.mx/revistas/index.php/xihmai/>
6. The documents will be adapted to the journal's publishing standards, with an extension of between 15 and 40 double-spaced pages including tables, graphs and reference sources. Style corrections may be made to help improve the writing of the text.
7. The following process will be carried out to assess the quality of the works to be published: only those contributions that strictly comply with the aforementioned indications will be taken to the arbitration system, which will be reviewed in an internal opinion by an evaluator; If the first evaluation is satisfactory, it will be sent to arbitration by two academic

specialist pairs for external opinion, who will evaluate the works in the double-blind mode according to the criteria of relevance, originality, theoretical congruence and academic contribution. Three possible failures will be determined anonymously: publishable, publishable with modifications, or not publishable. In case of discrepancy on the evaluation, a third opinion will be sent to define its publication. The final opinion will be made known to the author in writing, which will be final. In case of being publishable with modifications, it will be specifically indicated what should be corrected, giving 20 more business days to return the final version of the same. Within another period of no more than 20 business days, the final assessment established by one of the reviewers will be indicated.

Six or seven texts will be published that obtain two positive evaluations from the internal and external reviews and are adjusted to the criteria of the call and publication rules of the journal.

8. The contributions submitted to the internal and external evaluation process may be delivered in person at La Salle Pachuca University, La Concepción campus, Research and Publications Coordination; be sent by e-mail to the contact of the journal [xihmai@lasallep.edu.mx](mailto:xihmai@lasallep.edu.mx) or, be entered by the authors to the Open Journal (OJS) system of the Xihmai journal, previously generating the record in it: <http://www.lasallep.edu.mx/revistas/index.php/xihmai/> completing all the fields of the registration form as author. A backup copy will be sent to the email of the journal [xihmai@lasallep.edu.mx](mailto:xihmai@lasallep.edu.mx) The author must save the OJS username and password in order to access the system as often as required, since only he owns and has access to said data.

**La Salle Pachuca University**  
Research and Publications Coordination  
Av. San Juan Bautista de La Salle No. 1,  
San Juan Tilcuautla, San Agustín Tlaxiaca,  
Hgo. C. P. 42160.  
Telephone (+ 52 771) 7170213, ext. 1144.

**Electronic address:**  
[xihmai@lasallep.edu.mx](mailto:xihmai@lasallep.edu.mx)

**Website:**  
[www.lasallep.edu.mx](http://www.lasallep.edu.mx)

**Editor:**  
Jessica Enciso Arredondo  
[jnenciso@lasallep.edu.mx](mailto:jnenciso@lasallep.edu.mx)

**Layout and printing**  
Periceli Arteaga Santillán  
Linearte  
Dr. José Ma. Bandera No. 301, Col. Doctores  
Pachuca, Hgo. México.