

interpretexitos

revista semestral de creación
y divulgación de las humanidades

Volumen 2 • Número 4 • Septiembre de 2025 - febrero de 2026



interprettextos

revista semestral de creación y divulgación de las humanidades

Volumen 2 • Número 4 • Septiembre de 2025 - febrero de 2026



UNIVERSIDAD

DE COLIMA

Dr. Christian Jorge Torres Ortiz Zermeño

RECTOR

Mtro. Joel Nino Jr.

SECRETARIO GENERAL

Dra. Xóchitl Angélica R. Trujillo Trujillo

COORDINADORA GENERAL DE INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA

Mtro. Jorge Martínez Durán

COORDINADOR GENERAL DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Mtro. Adolfo Álvarez González

DIRECTOR GENERAL DE PUBLICACIONES

Mtra. Irma Leticia Bermúdez Aceves

DIRECTORA EDITORIAL

Dra. Krishna Naranjo Zavala

DIRECTORA FACULTAD DE LETRAS Y COMUNICACIÓN

interprettextos

Lucila Gutiérrez Santana

DIRECTORA

Abelina Landín Vargas

EDITORA

Marlene Machuca Ramos

CORRECTORA

Jorge Cuevas López

TRADUCCIÓN DE RESÚMENES AL INGLÉS

Jorge Arturo Jiménez Landín

PROGRAMA EDITORIAL PERIÓDICO

José Augusto Estrella Hernández

CUIDADO EDITORIAL

Antonio Martínez

FOTOGRAFÍAS DEL NÚMERO

COMITÉ EDITORIAL

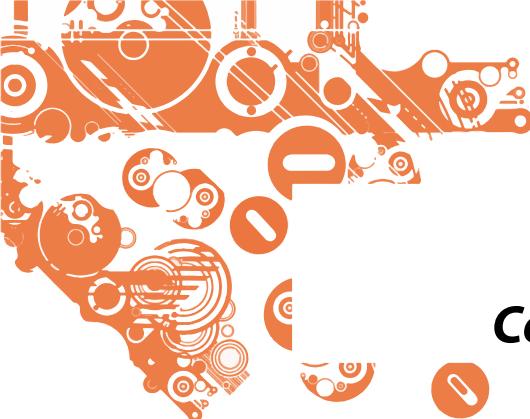
Maria Ivonete Santos Silva, *Universidad Federal de Uberlândia* | Marisa Martínez Pérsico, *Universitá degli Studi di Udini, Italia* | Marcelo Gatica Bravo, *Luxemburgo* | Carmen Cozma, *Universidade Alexandru Ioan Cuza, Iasi, Rumania* | Hernán Emilio Pérez Muñoz, *Universidad de Concepción, Chile* | Milko Cepeda Guerra, *Universidad Católica del Norte, Chile* | Carmen Gemita Oyarzo Vidal, *Universidad Diego Portales, Chile* | José Bernardo Montes Piñero, *Universidad Nacional Experimental de los Llanos Occidentales "Ezequiel Zamora", Venezuela* | Wilmar A. Vera Zapata, *Universidad Católica Luis Amigó, Colombia* | Alexis Ortiz, *Universidad de Akron, Estados Unidos* | Laura Guerrero Guadarrama, *Universidad Iberoamericana* | Elvira Hernández Carballido, *Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo* | Héctor C. Farina Ojeda, *Universidad de Guadalajara* | Cándida Elizabeth Vivero Marín, *Universidad de Guadalajara*.

UNIVERSIDAD DE COLIMA: Aideé Arellano Ceballos | Omar David Ávalos Chávez | Patricia Ayala García | Gloria Vergara Mendoza | Ada Aurora Sánchez Peña | Marco Antonio Vuelvas Solórzano.

INTERPRETEXTOS, Volumen 2, número 4, septiembre 2025 - febrero 2026, es una publicación semestral editada por la Universidad de Colima, a través de la Facultad de Letras y Comunicación. Avenida Universidad No. 333, Col. Las Víboras, C.P. 28040. Tel. 31 6 10 85, <https://revistasacademicas.ucol.mx/index.php/interprettextos> revistainterprettextos@ucol.mx Editora responsable: Lucila Gutiérrez Santana. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2016-092615015000-102, ISSN-L: 3061-7227, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Facultad de Letras y Comunicación, Abelina Landín Vargas, Universidad de Colima, Av. Universidad # 333, Colonia Las Víboras, C.P. 28040, fecha de última modificación: 25 de agosto de 2025.

Interprettextos es una revista semestral de carácter académico y creativo, editada por la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Su objetivo es difundir la reflexión e investigación de los estudios humanistas en general, y de las letras hispanoamericanas, el lenguaje, el periodismo y la comunicación, en particular. Al mismo tiempo, es un foro plural que posibilita el análisis y el debate de diversas propuestas teóricas y prácticas que emergen para impulsar el establecimiento de una cultura en fomento del valor de las áreas humanísticas desde diversas disciplinas. Está dirigida a un público especializado en las cuatro áreas del conocimiento de la Facultad de Letras y Comunicación.

Las ideas expresadas en los artículos e investigaciones son responsabilidad de los autores y no reflejan el punto de vista de la Facultad de Letras y Comunicación (FALCOM) o de la Universidad de Colima.



Contenido

Verso de entrada

- 4 Soy el rey de la luz
Vu'une yajval k'ak'alun
Mikel Ruiz
- 5 **Editorial**
Lucila Gutiérrez Santana

Son palabras

- 9 *El Hijo Pródigo* (1943-1946), epicentro de redes intelectuales
Dayna Díaz Uribe
Universidad Nacional Autónoma de México; Ciudad de México, México
- 25 Familia, masculinidad y violencia en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor
Edgar A. Guadarrama Rueda
Universidad Intercultural del Estado de México; Estado de México, México
- 51 Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinson. Un par impar en la música popular
Álvaro Ochoa Serrano
El Colegio de Michoacán; Michoacán, México
- 69 Desapariciones
José Baroja
Escritor chileno/*Independiente*

Toda gente

- 73 Cultura Sexual, pionera del periodismo sexológico-educativo de Colombia (años 60)
Wilmar Vera Zapata
Universidad Católica Luis Amigó; Medellín, Colombia
- 105 El ante colimote y la búsqueda visual de su esencia barroca
Patricia Ayala García
Universidad de Colima; Colima, México

- 127 Lo diabólico digital. Ensayo sobre el neobarroquismo-fantástico en tres obras de José Rosario
Leopoldo Tillería Aqueveque
Universidad Bernardo O'Higgins; Santiago de Chile, Chile

Arrobados

- 151 Siempre todo fluye. La lente de Antonio Martínez
Patricia Ayala García
Universidad de Colima; Colima, México

Diapasón

- 171 Importancia de la identidad y el sentido de pertenencia en el proceso formativo del estudiante universitario
Anna Karina Alcántar-García y Guillermo César Vázquez-González
Universidad de Colima; Colima, México
- 189 Contenidos transmedia de Merlina: una visión desde su fandom en duetos de TikTok
Melissa Martínez Parra, Elizabeth Nohemí Vera Linares y Beatriz Paulina Rivera Cervantes
Universidad de Colima; Colima, México
- 219 Programación educativa y cultural en el primer canal colimense: XHCC TV Canal 5-Televisión de Colima (1960-1966)
Esmirna Chavez Chapa y Amaury Fernández Reyes
Universidad de Colima; Colima, México

Lengua labrada

- 247 La redacción: un diálogo entre el arte y la interdisciplinariedad
Carlos José Blandón Ruiz
Ministerio de Educación de Nicaragua, Nicaragua
- 269 Un poco más y a lo mejor nos comprendemos luego. Una propuesta metodológica para el estudio de adverbios léxicos desde la morfosintaxis histórica y el análisis basado en corpus
Alan Emmanuel Pérez Barajas
Universidad de Colima; Colima, México
- 296 Hipocorísticos y Antropónimos en canciones de "Chava Flores"
Lucila Gutiérrez Santana
Universidad de Colima; Colima, México

Manantiales

- 315 Llaneramente hablando, cambios de casa en la narrativa de Alberto Llanes

Krishna Naranjo Zavala

Universidad de Colima; Colima, México

- 319 Un libro para un viaje o para leerse en la comodidad de la cama:

Leer en los aviones de Ana García Bergua

Anahí González Hernández

Autora Independiente; Nevada, Estados Unidos



Verso de entrada

Soy el rey de la luz,
y ella la reina de la oscuridad,
con la ilusión de que un día,
en una esquina del universo,
bailemos juntos, con nuestros cuerpos redondeos,
una canción compuesta por el mar (p. 27).

Vu'une yajval k'ak'alun,
a li stuke me'ak'obal,
yatel ko'nton bak'inuk,
bu jotukal xchikin banumil,
jmoj ta xkak' otakutik, xvoiolet jbek'tal jtakopalkutik,
jkojuk sbats'i vob muk'ta nab. *

*De la Cruz, Canario, Ruiz Mikel, Sáenz Lyz, Guzmán Antonio (2017). *Ts'unun: Los sueños del colibrí*.

Poemario en cuatro lenguas de Chiapas. Ch'ol, tsotsil, zoque y tseltal. Gobierno del estado de Chiapas, Secretaría de Cultura, PACM C, (2015).

Mikel Ruiz. (1985)

Chicumtantic, Chamula, Chiapas

Es un escritor, estudiioso y crítico literario tsotsil. Licenciado en lenguaje y literatura hispanoamericana por la Universidad Autónoma de Chiapas (UNACH), maestro en literatura hispanoamericana contemporánea por la Universidad Austral de Chile (UACH) y doctor en ciencias sociales y humanísticas por el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, CESMECA/UNICACH, con especialidad en discursos literarios, artísticos y culturales.

Ha escrito dos novelas y es coautor de dos libros. Autor antologado en seis compilaciones colectivas y ha publicado varios ensayos y artículos.

Editorial

En estos tiempos, caracterizados por la velocidad en la que cambian los discursos, el vértigo producido por infinidad de pantallas y la dispersión de todo tipo de vínculos, *Interpretextos* se presenta como una plataforma donde confluyen miradas críticas, estéticas y analíticas desde varias disciplinas que comparten el deseo de comprender —y narrar— la complejidad de nuestro tiempo. En esta cuarta entrega se reúnen colaboraciones provenientes de campos como la literatura, la lingüística, el periodismo, los estudios culturales y la comunicación, con la firme intención de entretejer redes intelectuales que sirvan para sostener la conversación en torno al arte, el pensamiento y la vida social. Este número de nuestra revista propone un mapa diverso de preocupaciones contemporáneas que, como vasos comunicantes, nos permiten reflexionar sobre lo que somos, lo que recordamos y lo que imaginamos como futuro.

A través de sus páginas, este número se configura como un espacio de diálogo entre generaciones, intereses y disciplinas. Desde los estudios literarios sobre la masculinidad en la obra de Fernanda Melchor, hasta los análisis transmedia en fenómenos actuales como el *fandom* de *Merlina* en *TikTok*, pasando por la exploración del barroco colimote y la poesía en lenguas originarias, esta edición busca reunir voces diversas bajo una misma premisa: la cultura, entendida como tejido vivo y en constante transformación.

Como umbral de esta edición presentamos el Verso de entrada donde se entrelazan lenguas originarias y memoria colectiva. El fragmento de “*Ts'unun: Los sueños del colibrí*”, titulado “Soy el rey de la luz” de Mikel Ruiz, traducido del tzotzil, nos recuerda que la poesía no sólo nombra el mundo, sino que lo habita desde diferentes maneras de sentir y de pensar. En este sentido, la revista se coloca en un horizonte intercultural y plural, en el que la literatura indígena ocupa un lugar legítimo y necesario en las letras contemporáneas.



En este número, la noción de **red intelectual** —recuperada con lucidez por Dayna Díaz Uribe en su ensayo sobre la emblemática revista *El Hijo Pródigo*— funciona como punto de partida y, al mismo tiempo, como metáfora organizadora. A través de su análisis se recupera el espíritu de Octavio G. Barreda, quien supo reunir en un solo proyecto editorial las voces más notables y plurales de su tiempo. La revista como red, como refugio y resonancia ante los momentos de crisis, cobra así una vigencia renovada. Tal como sucedió con *El Hijo Pródigo* durante la Segunda Guerra Mundial, hoy las publicaciones culturales pueden ser respuesta —y resistencia— frente a diversas manifestaciones de la violencia: la polarización social, la desinformación, la exclusión y la deshumanización del otro.

Una preocupación compartida por varios de los textos aquí reunidos es la reflexión sobre la violencia estructural y sus representaciones simbólicas. El artículo de Edgar Alejandro Guadarrama Rueda, desde una mirada literaria y crítica, se adentra en el universo narrativo de Fernanda Melchor para explorar cómo las dinámicas familiares —fundadas en la masculinidad hegemónica y el patriarcado— son el germen de violencias más amplias y sistemáticas. Su lectura de *Temporada de huracanes* nos recuerda que la literatura también es un espacio de memoria, denuncia y crítica social.

En sintonía con este interés por los márgenes, “Desapariciones” de José Baroja, ofrece una pieza literaria que, desde la ficción, resuena con las ausencias que atraviesan innumerables realidades latinoamericanas. La narrativa de Baroja se inscribe en esa tradición que no elude el horror, sino que lo enfrenta con herramientas de imaginación y lenguaje.

Por otro lado, el texto de Wilmar Vera Zapata se ocupa de una forma distinta de resistencia: la ejercida desde el periodismo sexológico-educativo en Colombia durante los años sesenta. Su análisis de la revista *Cultura Sexual* nos permite ver cómo el discurso público sobre el cuerpo, el deseo y la educación fue transformado por pioneros que apostaron por el conocimiento y la divulgación en entornos adversos.

La creación musical está presente en el texto de Álvaro Ochoa Serrano, quien nos introduce a la relación entre Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinson, dos personajes cuya complementarie-

dad desafía las convenciones de la pareja artística. En su artículo “Un par impar en la música popular”, Ochoa nos muestra cómo las trayectorias personales también tejen redes que van más allá de lo estrictamente musical, incidiendo en la cultura regional y nacional.

La dimensión visual tiene una presencia destacada en esta edición. Patricia Ayala García nos habla del “Ante Colimote” con una mirada sensible y erudita, nos invita a reconocer lo barroco en la identidad visual colimense, recuperando los pliegues y matices que configuran lo “colimote” más allá del estereotipo. Esta búsqueda se complementa con el ensayo visual de Antonio Martínez, cuya lente nos recuerda que “siempre todo fluye”, como si la imagen fuera capaz de condensar el paso del tiempo en una sola mirada. También entablan un diálogo con el exhaustivo análisis que hace Leopoldo Tillería Aqueveque en torno a lo neobarroco-fantástico en tres obras del artista panameño, José Rosario.

Desde la lingüística, la sección **Lengua Labrada** nos ofrece tres aportaciones valiosas. Carlos José Blandón Ruiz nos recuerda que la redacción no es sólo una técnica, sino un arte que dialoga con la interdisciplinariedad, mientras que Alan Emmanuel Pérez Barrajas presenta una propuesta metodológica rigurosa para el estudio de los adverbios léxicos desde la morfosintaxis histórica y el análisis de corpus. Ambas contribuciones refuerzan la idea de que el lenguaje, más allá de sus estructuras, es una práctica viva que se adapta, se transforma y construye realidad. El tercer texto analiza los antropónimos e hipocorísticos presentes en cuatro canciones de Salvador “Chava” Flores, reconocido cantautor mexicano cuyos trabajos reflejan el léxico del pueblo.

En el cruce entre cultura digital y análisis mediático, un equipo de comunicadoras examina el fenómeno transmedia de *Merlina* en *TikTok*. Su artículo da cuenta de cómo los *fandoms* juveniles reconfiguran los significados de los productos culturales, estableciendo diálogos activos y creativos con los contenidos. Este enfoque se articula con el trabajo de Esmirna Chávez y Amaury Fernández sobre *XHCC TV Canal 5*, quienes nos recuerdan que la televisión educativa en Colima ya exploraba formas de innovación desde los años sesenta. También en **Diapasón**, Anna Karina Alcántar García y César Vázquez González reflexionan sobre el sentido de pertenencia en

la formación universitaria. Su investigación, realizada con jóvenes estudiantes universitarios, propone repensar la identidad estudiantil desde una mirada crítica y pedagógica, atendiendo al contexto institucional y a los desafíos contemporáneos de la educación superior.

En **Manantiales**, dos textos nos invitan a leer desde la experiencia: Krishna Naranjo Zavala explora los desplazamientos y cambios de casa en la narrativa de Alberto Llanes, donde lo cotidiano se vuelve materia poética, mientras que Anahí Hernández ofrece una lectura íntima de *Leer en los aviones*, de Ana García Bergua, celebrando la lectura como viaje, compañía y espacio de reflexión e introspección.

Así, este cuarto número de *Interpretextos* es, en muchos sentidos, un testimonio coral de lo que significa escribir, investigar y crear en nuestros tiempos. Frente al aislamiento, proponemos redes; frente a la indiferencia, memoria; frente a la uniformidad, diversidad. Cada texto aquí incluido es una apuesta por el pensamiento crítico, la sensibilidad artística y el diálogo interdisciplinario. En esta comunidad de autoras y autores, lectoras y lectores, confiamos en que la revista siga siendo una casa abierta para las ideas y una brújula para quienes buscan comprender —y transformar— el presente desde la palabra.

Lucila Gutiérrez Santana





Son palabras

Interpretextos/ volumen 2, número 4
Septiembre 2025-febrero de 2026 / pp. 9-24
ISSN-L: 3061-7227
Investigación

El Hijo Pródigo (1943-1946), epicentro de redes intelectuales

Dayna Díaz Uribe. ORCID:0000-0001-9854-5081

*Universidad Nacional Autónoma de México,
Ciudad de México, México*

Recepción: abril 10 de 2025

Aceptación: mayo 30 de 2025

Resumen

El presente artículo reflexiona sobre el concepto de redes intelectuales aplicado a las revistas literarias, en especial a *El Hijo Pródigo*; publicación edificada por Octavio G. Barreda que surge en 1943 como respuesta al separatismo entre escritores provocado por la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, es una cartografía que permite develar los nombres de algunos de los escritores nacionales y extranjeros que se reunieron en sus páginas con la finalidad de resguardar los valores primigenios de la literatura y el arte frente a la amenaza de coartar la libertad de expresión.

Palabras claves

Revistas literarias mexicanas, *El Hijo Pródigo*, siglo XX, redes intelectuales, generaciones de escritores.

 CC BY-NC-SA 4.0

<https://doi.org/10.53897/RevInterp.2025.04.01>



The Prodigal Son (1943-1946), epicenter of intellectual networks

Abstract

This article reflects on the concept of intellectual networks applied to literary magazines, especially to *El Hijo Pródigo*; publication published by Octavio G. Barreda that emerged in 1943 as a response to the separatism between writers caused by the Second World War. Likewise, it is a cartography that allows us to reveal the names of some of the national and foreign writers who gathered in its pages with the purpose of protecting the primordial values of literature and art against the threat of restricting freedom of expression.

Keywords

Mexican literary magazines, *El Hijo Pródigo*, 20th century, intellectual networks, generations of writers.

Una de las características inmanentes de las revistas literarias o culturales es que han servido para agrupar, en la mayoría de las ocasiones, generaciones o grupos de autoras y autores, o reunir en sus páginas colaboradores de diferentes edades o nacionalidades, que comparten ideas en común. En palabras de Carmen Toscano (1963):

las revistas literarias [son] un archipiélago, [donde] cada una de ellas es como una isla desde donde un grupo se dirige a los demás, a veces con intenciones sólo de que le escuchen, y otras de reformar al mundo. Desde estas islas se atisba la llegada de barcos cargados con ideas de todas partes, y [de vez en cuando entre ellas se podía dar el] negocio de importación y exportación. [En ocasiones] [solía] haber [desencuentros] entre las islas [...] [Entre éstas] [había] otras que asoman pequeñas y tímidas. (pp. 93-94).

Estos islotes, analogía de las revistas, no siempre convivieron de manera positiva, en momentos, como es natural, se antepusieron unas con las otras. Pero al final, estas aveniencias o divergencias son clave para trazar las coordenadas de las redes intelectuales que se han generado a lo largo de la historia de la literatura mexicana. En México, son innumerables las publicaciones periódicas, pero una de las más destacadas, no solamente de nuestro país sino a nivel mundial, fue la revista *El Hijo Pródigo*.

El panorama cultural de los años cuarenta, tanto en México como en los demás países, era un tanto desalentador. Internacionalmente había comenzado la Segunda Guerra Mundial, lo que provocó en los afectados y los espectadores un sentimiento de angustia, tristeza y desolación. En nuestro país fueron varios los acontecimientos que marcaron el principio de esa década: llevaba poco de terminada la polémica entre el nacionalismo y el cosmopolitismo, surgida a raíz del término de la Revolución Mexicana, los exiliados españoles estaban recientemente desembarcados y apenas se iban incorporando al ambiente cultural y se habían dejado de editar revistas importantes como *Contemporáneos*, *Taller* o *Tierra Nueva*, y las que entonces existían eran un tanto excluyentes en cuanto al tipo de colaboradores, como *Cuadernos Americanos*, o restringidas de espacio como *Letras de México*.



A consecuencia de ese ambiente empezaron a surgir inconformidades en aquéllos que se sintieron marginados de los proyectos culturales y editoriales. Por eso, en 1943, Samuel Ramos, Xavier Villaurrutia y Octavio Paz, tuvieron la inquietud y la iniciativa de conformar una nueva publicación. Se reunieron en una mesa del famoso Café París, lugar que “constituía un ateneo donde cruzaban todas las ideas y todos los acontecimientos” (Martínez en Flores 1987, XV), para plantearle a Octavio G. Barreda, en ese entonces director de *Letras de México*, fundar una revista que no tuviera restricciones de espacio ni que se dedicara a promover a un cenáculo, una capilla o un grupo, sino que fuera una publicación que unificara en vez de dividir o relegar. Según el autor de *Sonetos a la Virgen* (1963):

[Cuando] iba[n] en el número 72 de *Letras de México*, [de] febrero de 1942, apareció *Cuadernos Americanos* [...] [y en las] tertulias comenzó [...] a despertarse y manifestarse cierto [...] resentimiento entre aquellos que no habían sido aún invitados a colaborar, [y que], se sentían inconformes por no tener a su disposición un órgano publicitario de mejor calidad o más formal que *Letras de México*.[Así que] Octavio Paz [le], pidió, con la vehemencia que l[o] caracterizó, [...] hacer una revista de categoría [...] (pp. 231-232).

En esa época, Octavio G. Barreda tenía muchas responsabilidades y trabajo, por lo que la idea le pareció un tanto disparatada, pero “la instancia y la promesa de una ayuda intensa y [su] impulso quijotesco por comprar pleitos ajenos, [le] hicieron aceptar la proposición” (Barreda, 1963, p. 232). Así fue como el “animador de nuestras letras” (Carballo, 2003, p. 183), como lo bautizó Emmanuel Carballo, quien se caracterizó por no participar en “rencillas o divergencias tanto políticas como literarias” (Barreda, 1963, p. 224), a su regreso a México, después de ser diplomático en el exterior, fue el encargado de fundar y dirigir *El Hijo Pródigo* al mismo tiempo que lideraba *Letras de México*. El estar fuera del terreno le permitió idealizar su patria y asociar sus expresiones culturales con las de otras partes del mundo (Rubín, 1964, p. 13). Gracias a su buen gusto y a su conocimiento de revistas nacionales y extranjeras, era la persona óptima para también planear el diseño interno y externo de *El Hijo Pródigo* que “fueron de [su] gusto y creación, inspirándome en algo de dos

o tres revistas europeas" (Barreda, 1963, p. 232). Su atractivo físico, en donde corrieron al parejo la belleza interna y externa, la convirtió en "una de las publicaciones de esta índole más hermosas y valiosas con que han contado las letras mexicanas" (Martínez, 1990, p. 342). Barreda, al ser uno de los grandes promotores de las letras mexicanas, supo mantener en las dos publicaciones que comandaba, "la expresión justa, comprensiva y animada de la literatura de entonces" (Martínez, 1961, p.133), en donde con generosidad les dio la oportunidad a los escritores emergentes de publicar al lado de los consagrados. En ese sentido, su intención de unificar lo mejor de las letras y las artes, se vio proyectado, primero, en 1937, cuando edificó la *Gaceta Literaria y Artística*, mientras en México "los jóvenes andaban dispersos, después de una serie de crisis literarias y políticas" (Abreu Gómez, 1946, p. 47), provocadas, como lo mencioné, por el nacionalismo y el cosmopolitismo, y después con *El Hijo Pródigo*. El carácter de Barreda, que apostó por ser líder en un país donde abundaban los caudillos culturales, logró vincular la extensa y variada nómina de colaboradores de la revista, generando redes intelectuales no solamente nacionales sino internacionales, con el único afán de promover la literatura en tiempos difíciles donde gobernaban los desacuerdos y los resentimientos.

Las intenciones de su fundador de convocar "personas, [(ex) colaboradores de otras] revistas, reuniones y asociaciones, [en las que] hubo un pensamiento, o al menos ciertos conceptos básicos, dadores de sentido" (Devés-Valdés, 2012, p. 37), es una de las cosas que facilitaron la formación de vasos comunicantes. El propósito se hace presente desde el título de *El Hijo Pródigo*, el cual tiene más de una interpretación, pero que se resumen principalmente en tres significados: el territorial, el bíblico y el motivo del viaje relacionado con la tradición y con la obra de André Gide.¹ Por la temática de este trabajo, me enfocaré en la relación que guarda con lo espacial y con parábola bíblica, porque son el pretexto que justifica que la revista se haya concentrado en desdibujar las limitaciones y en tener una relevante lista de integrantes.

1 Para más información sobre el nombre de la publicación véase Dayna Díaz Uribe. (2020). "Algunas consideraciones sobre la revista *El Hijo Pródigo (1943-1946)*". En *La palabra y los días II. Estudios sobre prensa y literatura hispanoamericanas*, 223-251. México: Estanquillo/Universidad de Guanajuato.



La denominación de *El Hijo Pródigo* era la que, según Octavio G. Barreda (1963), más se apegaba a la idea que él perseguía porque, a diferencia de otras revistas previas o contemporáneas, el título no evocaba a una limitante ni espacial ni geográfica ya que, “los valores de la inteligencia y de la cultura no podían encerrarse en un determinado espacio” (p. 233). Algunas publicaciones que la antecedieron o se editaron paralelamente, desde su título, ya demostraban sus restricciones como -por sólo mencionar unos ejemplos- *Cuadernos Americanos*, *España peregrina*, *Hora de España*, *De mar a mar o Sur*. En respuesta a esos ánimos separatistas, el *El Hijo Pródigo*, desde su nombre “proclama su espíritu contradictorio y desobediente, así como su voluntad de conservar abierta la puerta al mundo, libre de prejuicios regionales” (Sheridan, 2004, p. 417). En ese sentido, el vocativo también se asocia con la parábola del Evangelio —según San Lucas— en la que el más pequeño de dos hermanos rechaza los valores de la casa paterna, pide ser heredado, se va y malgasta su dinero en un lugar lejano, después regresa y es recibido por su padre con una fiesta, ya que, su hijo menor: “había muerto, y ha vuelto a la vida; se había perdido, y ha sido hallado” (*Biblia de Jerusalén* 1998, p.1521). La explicación se vincula con que la revista surge el 15 de abril de 1943, dos años antes de que terminara la Segunda Guerra Mundial, hecho que dejó un sentimiento de desolación a causa de la deshumanización tanto entre los participantes como en los espectadores del conflicto bélico. Como consecuencia del próximo final de este fatídico acontecimiento, había gran expectación y ánimos de reformar y reconstruir no sólo los países que fueron parte del combate, sino en el mundo en general. Aunque México no participó del todo, resintió como otros países, y *El Hijo Pródigo* formó parte de la inquietud de un grupo de escritores y artistas de sumarse al proyecto de renovación en esos momentos de hostilidad.

En ese escenario de antipatía y enemistad, Octavio G. Barreda vio oportuno bautizar a la revista con el nombre del relato bíblico porque le dio, además de un carácter ecuménico, por no aludir a una coordenada, una atmósfera filantrópica. En la revista, por un lado, la casa paterna de la alegoría refiere, en tiempos de guerra, a lo humano y a la realidad porque en esos momentos era necesario no evadirla sino enfrentarla con hermandad; por el otro, el hijo pródigo

fueron cada uno colaboradores de la revista que volvieron a la morada familiar. Por eso es que, en la publicación, el regreso del hijo pródigo “ha de entenderse como un retorno a nosotros mismos, más allá del tiempo nublado de la ciudad, de políticas e ideologías, como un religarnos nuevamente con aquellas humanidades perdidas en los laberintos de la historia social o personal” (Castañón, 2003, p. 206). El éxodo de *El Hijo Pródigo*, durante la Segunda Guerra Mundial, fue la búsqueda de una literatura humana alejada de lo panfletario, únicamente comprometida con la convicción de proteger el arte “ante peligros tales, ante propagandas tales, que quieren limitar lo que debe ser por naturaleza ilimitado” (“Imaginación y Realidad” a, 1943, p. 7). De ese tono bíblico surge la idea de, en la portada, de cada una de sus 42 entregas, poner como margen, tres fragmentos del Antiguo Testamento:

“Generación va, y generación viene: mas la tierra permanece”, (Eclesiastés. 1.4). “El hombre nacido de mujer, corto de días, y harto de sinsabores: que sale como una flor y es cortado; y huye como la sombra, y no permanece”, (Job. 14.1 y 2). Y “será como el árbol plantado junto a arroyos de aguas, que da su fruto en su tiempo, y su hoja no cae: y todo lo que hace prosperará”, (Salmo 1. 3).

Los pasajes se refieren a lo planteado por Barreda cuando explicó que el objetivo de *El Hijo Pródigo* fue volver, a pesar de las divergencias, a lo determinante que era en esos momentos abogar por la libertad del arte y las letras. Igualmente, éstos aluden al transcurrir del tiempo, pero sobre todo, de las generaciones, de las redes, los vínculos intelectuales y los vasos comunicantes, que siempre son cambiantes y no permanecen, a diferencia de literatura. Para Alfredo Villanueva Buenrostro (1965), poner estos tres fragmentos simbolizaron “la variada corriente de escritores que por la revista transitaría; señalar el constante flujo y reflujo del pensamiento humano y dejar sentado que la idea era dar un testimonio escrito, del paso de los escritores por la publicación” (p. 4). Los pasajes extraídos de la *Biblia*, “remiten, respectivamente, a los individuos y a las obras [...]” (Sheridan, 2004, p. 419). El nombre y las frases refieren a que en la nómina de colaboradores se congregarían a todos aquéllos que



serían los hijos pródigos, que volvieran a la morada, como metáfora de los valores primigenios de la creación artística.

De México, se sumaron algunos integrantes de generaciones y grupos previos y contemporáneos, algunos de los exiliados y diversos escritores de las más lejanas latitudes. Por eso se ha considerado que *El Hijo Pródigo* fue una publicación donde se juntó lo más selecto de las letras nacionales e internacionales. Cuantitativamente, las redes intelectuales conformadas en esta revista son de las más considerables, ya que “se incluyeron trabajos de 232 autores, [...] 87 de mexicanos, 46 de españoles, 24 de franceses, 20 de latinoamericanos, 13 de norteamericanos, 13 de ingleses, 11 de alemanes y 18 de diversas nacionalidades” (Barreda, 1963, p. 236). *El Hijo Pródigo* reunió, además de algunos ingrantes del tan respetado Ateneo de la Juventud, “poetas de la generación Contemporáneos (cosmopolitas y maestros en el arte de la metáfora); del grupo Taller (para quienes la poesía era “una experiencia capaz de transformar al hombre... y la sociedad”); y del grupo Tierra Nueva (estetizantes y “abstraccionistas”)” (Caudet, 1979, p. 24). En un cómputo más detallado, de esos 232 autores, según Octavio G. Barreda (1963):

Villaurretia está a la cabeza con 42. Le siguen luego: Chumacero, con 30; Sánchez Barbudo, con igual número; Ermilo Abreu Gómez, con 27; Rivas Sainz, con 20; Octavio Paz, con 16; Solana, con 13; Barreda con 12; José Luis Martínez, con 12, también; García Bacca y Antonio Castro Leal, con 11 cada uno; Francisco Monterde y Gilberto Owen con 10 ambos, al igual que don Enrique Díez-Canedo; Zea, con 8; Alfonso Reyes y Ortiz de Montellano, con 7 cada uno; y así decrecientemente hasta llegar al que colaboró una sola nota en el número del entierro, el joven Emilio Uranga. (p. 237).

En ese sentido, a lo largo de sus números -donde predominó- en este orden, la poesía, el ensayo, la narrativa, el teatro, la crítica de arte, las traducciones y las reseñas bibliográficas, se nos permite conocer las diferentes modas y modos de la época. Debido a eso, en palabras de Francisco Caudet (1979), *El Hijo Pródigo* “puede servir de muestra de las principales corrientes y autores mexicanos desde el Modernismo hasta el primer lustro de los años 40” (p. 24). Muchas de sus colaboraciones también ilustran las relaciones con otros co-

lectivos, sobre todo, en el caso de las traducciones y las recensiones. Las primeras, por sí mismas son muestra del interés de la revista por ser cosmopolita y dar al lector no solamente lo que se escribía en México, sino en otros lados del mundo, por mencionar sólo unos ejemplos, se editaron textos de John Donne, T. S. Eliot, I. A. Richards, Walter Pach, Rolland De Renerville, Benjamin Peret, Victor Serge, Remy De Gourmont, Anton Chéjov, R. H. Lenormand, Georges Duhamel, Jean Girodoux, Luigi Pirandello. En cuanto a las segundas, en ninguno de sus números se dejó de dar noticia de los libros que recibía la Redacción, ya que para esos años:

La publicación [...] e[ra], considerablemente, mayor. Y tanto los autores mexicanos como los numerosos escritores extranjeros residentes en México, t[enían], como nunca antes, oportunidades de hacer patente, en el libro, su talento o su falta de talento. El número de librerías se multiplica[ron]. ("Imaginación y Realidad", c 1943, p. 9).

En el editorial de la revista llamado "Imaginación y Realidad", se dio cuenta de esta inquietud, que fue combatida con publicar por lo menos 4 reseñas bibliográficas en cada número. En palabras de Francisco Caudet (1979), estos ejercicios de escritura "en *El Hijo Pródigo* [...] pueden servir para espigar la producción y curiosidad literaria de aquellos años" (p. 41), tanto de escritores nacionales como internacionales, lo que es un termómetro que nos deja medir los ánimos generales de la creación literaria. Dicho de otra forma, tanto las traducciones como las reseñas, son una cartografía que expone el concierto universal de la literatura.

El variopinto del inventario de sus participantes, es lo que hace de la revista uno de los mejores ejemplos de redes intelectuales. Hablar de ese tema:

Implica dar valor al carácter relacional y eso cambia toda la perspectiva y hace que se piense en actores que antes incluso pasaban desapercibidos, como los citados. A quiénes se cita de manera textual, a quiénes de manera indirecta, son éstos contemporáneos a los autores que los citan o son antecedentes, cuál es su función en el texto (para qué se acude a ellos), qué se dice de ellos, entre otras preguntas. (González *et al.* 2019, p. 245).



Del origen y el desarrollo de la revista podríamos elaborar un árbol genealógico en donde se tienden, se extienden y se cruzan al parejo generaciones y nacionalidades, sin distinción entre los nombres más ilustres hasta los más ignorados. En sus raíces están los autores de los que emana la tradición literaria inmediata. El tronco, lo conforman aquéllos que son parte del linaje, las ramas equivalen a los descendientes y las hojas, los productos que se generan en conjunto. Indudablemente, *El Hijo Pródigo* es uno de los pináculos editoriales universales del siglo XX, que no pudo haber existido en otras circunstancias, porque las revistas son, a su vez, paridas por su contexto y parteras de historia (Coser, 1977, p. 141).

En el primer cuerpo de redacción estaban Octavio G. Barreda como editor; Octavio Paz, Antonio Sánchez Barbudo, Alí Chumacero, Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza como redactores, e Isaac Rojas Rosillo como administrador. Un directorio heterogéneo en el que vemos representantes de las generaciones más destacadas del país y uno del exiliado español, pero aún así, no se percibe la presencia predominante de una asociación en especial; al contrario, es una nómina que demuestra que la publicación fue diversa y que estaba enfocada en perseguir un interés común, en medio de uno de los momentos más álgidos de la humanidad: defender a la literatura y el arte de lo panfletario. En particular, esta lista de autores engloban el espíritu de *El Hijo Pródigo*. El liderazgo de Octavio G. Barreda, que escribió poco, pero bien, tenía la cualidad y la generosidad de juntar a los jóvenes con los mayores y a los extranjeros con los nacionales, lo que fue clave para que la revista fuera de prestigio universal. Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza como representantes de los *Contemporáneos*; Octavio Paz, de la generación *Taller*; Alí Chumacero, de *Tierra Nueva*; Rojas Rosillo, ejemplar de los autores que escribieron en muchos medios, pero que son lamentablemente poco reconocidos y Antonio Sánchez Barbudo encabezando a los exiliados españoles. La integración de estos últimos se debió en gran parte a la intervención de Octavio Paz que, en 1937, en España, conoció a Sánchez Barbudo, mientras éste era secretario de redacción de *Hora de España*, y coincidieron en México en 1939 a raíz de la Guerra Civil Española. En ese año, algunos de los republicanos españoles desterrados fueron cobijados por el

Nobel y los invitó a participar en *Taller*, así se sumaron Juan Gil-Albert, Ramón Gaya, Antonio Sánchez Barbudo, Lorenzo Varela y José Herrera Petere. A partir de ese momento, el intercambio y la aceptación de los escritores españoles se comenzó a dar en otros ámbitos culturales, proyectos editoriales y también en la vida social. Cada una de estas generaciones y autores:

que se reunía en el Café París incluía a otros [...] que no tardaron en agregarse al proyecto: [de] los Contemporáneos Owen, Torres Bodet, Pellicer y Cuesta, junto a Paz, venían Huerta y José Revueltas, además de [otros de] los primeros miembros de *Hora de España* [...] Gil Albert, Herrera Petere y Juan Rejano. Bergamín y Prados se asomaban a veces, lo mismo que Juan David García-Bacca y Gallegos Rocafull. Alfonso Reyes cumplía, como siempre, sus funciones de penante de la hemeroteca mexicana; el guatemalteco Cardoza y Aragón y el peruano César Moro también recalcan. Serge y Malaquais participarían también, para que no quedase duda sobre la voluntad plural de la revista [...]. (Sheridan, 2004, pp. 416-417)

Este famoso Café París, que se ubicaba en la Calle 5 de Mayo, del entonces Distrito Federal, fue el centro donde se juntó lo más diverso del medio cultural. Por eso es que fue un terreno fértil e idóneo para que ahí naciera *El Hijo Pródigo*, "verdadero vehículo de opinión. No la accidental o circunstancial de un variado grupo de escritores... sino la extensa, divergente, y hasta contradictoria de un amplio grupo de individuos" ("Imaginación y Realidad", c, 1943, p. 336). Al respecto, es importante también concebir para estudios presentes y posteriores a las revistas como:

el germen de comunidades [...] en el sentido amplio: redes intelectuales, editores y empresarios culturales, autores, lectores/críticos y comités editoriales. Las revistas constituyen una fuente para la historia intelectual, toda vez que, en la mayoría de ellas, [...], se encuentra información sobre lo que diferentes grupos intelectuales, académicos y científicos dicen y piensan sobre distintos temas especialmente relacionados con la dinámica de la sociedad, el Estado, las instituciones, las ideologías, e igualmente sobre el desarrollo de la cultura y la ciencia. (Grandaos, 2012, p. 10)



Desde este punto de vista, el maremágnum de personalidades que participaron en *El Hijo Pródigo*, permite realizar tanto un mapeo creativo como un muestreo del gusto literario de la primera parte de la década de los años cuarenta no solamente de México, sino de varios países del mundo que estaban en la misma sintonía y con ideas similares respecto a ese panorama tan delicado. Si analizamos las publicaciones periódicas rigiéndonos por el concepto de redes, palabra que tiene tantas acepciones como usos, entenderemos que el conocimiento de estas relaciones no sólo sumará a la historia de nuestras letras, sino también la historia intelectual, sus idearios, sus relaciones y sus reacciones ante los fenómenos socioculturales de su entorno. No por nada, el sentido de red nos remite a lo que está "hecho con hilos, cuerdas o alambres trabados en forma de mallas, y convenientemente dispuesto para pescar, cazar, cercar, sujetar" (RAE) o al "conjunto de elementos organizados para determinado fin" (RAE). *El Hijo Pródigo* fue una publicación que captó, unió, juntó y contuvo a todos sus miembros que tuvieron la postura de "los pies en el aire, la cabeza en la tierra" ("Imaginación y Realidad", a, 1943, p. 8) y "una intensa vida en el mundo imaginativo y un ojo y oído más finos para lo real de la vida cotidiana" ("Imaginación y Realidad", a, 1943, p. 8). Históricamente, algunas redes intelectuales se dieron en el periodo de entreguerras, durante esos momentos, aunque "se conectan poco y acaso de manera coyuntural", los trabajos que las analizan "sirve[n] para entender mejor la circulación de las ideas, para [comprender] la existencia de una conciencia periférica, aunque menos para entender la constitución de un movimiento global de las intelectualidades periféricas" (Devés-Valdés, 2012, p. 38).

Sin lugar a dudas, las revistas literarias son el resultado de la relación de un grupo de autores con un tiempo y espacio determinado. Éstas son "bancos de *ideas*, [...] semillero de *polémicas* y [...] *retratos de época*" (Sarlo en Granados, 2012, p.15) o bien, "la respiración diaria" (Alemán-Bolaños en Boyd G. Carter, 1959, p. 70) que permite sentir el pulso y la temperatura del contexto en el que se enmarcan. Una publicación periódica no es una isla o un islote, como mencionó Carmen Toscano, separada de lo que sucede a su alrededor, por el contrario, es un espacio de confluencias, de intercambios. Las revistas literarias y los grupos que las integran están

relacionadas con la sociedad que las determinan. Los acontecimientos históricos definen no sólo su proceso de gestación sino que también delimita a los individuos o grupos que las conforman. Para Rafael Osuna (1986),

la historia de nuestras revistas es la historia de nuestra sociedad, y sin esta historia no se explicarían ni la formación de los grupos que la hacen, ni las reagrupaciones que efectúan los individuos que los componen ni la ruptura que como grupos sufren (p. 15).

A pesar de que *El Hijo Pródigo* fue el reflejo del México de los años cuarenta, es importante considerar que la congregación de los integrantes que la edificaron y algunas de sus influencias se manifiestan a partir de la primera década del siglo XX. De ahí, año con año se fue forjando lo que en un futuro sería una de las publicaciones más emblemáticas de la historia de la literatura. Su final llegó un año después de terminada la Segunda Guerra Mundial, el 15 de septiembre de 1946. No obstante, para Manuel Durán, éstas nunca mueren, sino que “cada revista es un posible modelo para otra revista que aparece más tarde; todas las revistas se copian, se imitan, se continúan, forman parte de una sola y universal Revista que se perpetua por reencarnación constante” (1973, p. 11). En ese sentido, *El Hijo Pródigo* es la resurrección de sus antecesoras y en sus sucesoras se manifestarán algunas reminiscencias de la edificada por Octavio G. Barreda en 1943, década en la que

las redes intelectuales se marcaron muy claramente con un contenido político y más que político, muchas veces planético por su intención de tener una voz en el mundo, más que el interior del Estado-nación. Esta marca política estuvo muy asociada a la herencia de la Revolución mexicana y la soviética y a los movimientos antifascistas (Devés-Valdés, 2012, p. 38).

En las páginas de la revista podemos encontrar registro de cómo estos acontecimientos fueron clave para que ese espacio fuera un epicentro que reuniría a las mejores y más destacadas plumas.

Las revistas, como objeto de estudio, además de ser depositarias de los hilos que permiten tejer la trayectoria de las letras nacionales e internacionales, son piezas fundamentales que revelan,



en cierta medida, parte de la historia de un país, por eso su tiempo es el presente, pues estas "no se planean para alcanzar el tiempo futuro [...] sino para la escucha contemporánea" (Sarlo en Granados, 2012, p. 9). Este tipo de publicaciones dejan medir el temperamento de un momento determinado, permiten visualizar el juicio crítico que elaboran sus integrantes del futuro desde su presente. O sea, éstas son el resultado de un momento histórico y dan cuenta del contexto cultural de una época; si no se hablara de ellas estaría incompleta cualquier historia de la literatura porque, para G. Carter (1959), "han cumplido y siguen cumpliendo una función de destacada importancia en el desarrollo de la vida cultural de los países civilizados" (p.13). La salida de una publicación siempre es respuesta o consecuencia de una serie de hechos históricos que provocaron una reacción que se transformó en una iniciativa editorial, por lo que cada una de ellas "a manera de un caleidoscopio, permiten una mirada analítica a diferentes aspectos de la historia intelectual" (Granados, 2012, p. 9).

Las características, inclinaciones estéticas y el discurso de cada una se asocia de manera directa con las circunstancias de su aparición, pues éstas claman las inquietudes literarias de su hoy. Por eso, "desde la perspectiva de la historia, puede leerse la vida de las revistas en sus conexiones, a veces muy evidentes, con los acontecimientos políticos [...]" (Sarlo en Granados, 2012, p. 14). *El Hijo Pródigo* fue, según Adolfo Castañón (2003): "el Arca de Barreda de la Unidad Nacional donde la fauna de los imaginarios es rescatada y puesta a salvo, suspendida en el limbo inmóvil... de la imaginación liberal" (p. 15).

Es necesario, por no decir urgente, que la historia de la literatura se reescriba, pero en esta ocasión a partir de las redes intelectuales. Lo que nos asegura que no se estudien como simples islas, sino como un conjunto que se relaciona, se complementa y se antepone. Es decir, como estudiosos de la literatura, examinar y "concebir a las revistas como una importante entrada para el estudio de la historia intelectual [que] nos permit[a] reflexionar sobre los lazos de cultura, las redes y las comunidades académicas que las revistas generan, congregan, canalizan y revitalizan" (Granados, 2012, p.10).

Referencias

- Abreu Gómez, E. (1946). "Octavio G. Barreda". En *Sala de retratos*, 46-48, Leyenda.
- Barreda, O. G. (1963). "Gladios, San-ev-ank, Letras de México, *El Hijo Pródigo*". En *Las revistas literarias de México*, A. Acevedo Escobedo (Ed.). 209-239. INBA.
- Carballo, E. (2003). "Octavio G. Barreda (1897-1964)". En *Protagonistas de la Literatura Mexicana*, 183-187. Porrúa.
- Carter, B. G. (1959). *Las revistas literarias de Hispanoamérica*. Ediciones Andrea.
- Castañón, A. (2003). *Arbitrario de Literatura mexicana. Paseos 1*, Lectorum.
- Caudet, F. (1979). "El Hijo Pródigo". *Antología*. Siglo XXI.
- Coser, L. (1977). *Hombres de ideas*. FCE.
- Devés-Valdés, E. (2012), "Las redes de la intelectualidad periférica entre 1920-1940: Intento de una cartografía y de un planteamiento teórico", 23-40. En A. Granados (Coord.). *Las revistas en la historia intelectual de América Latina: Redes, política, sociedad y cultura*. Juan Pablos Editor/UAM.
- Díaz Uribe, D. (2020). "Algunas consideraciones de la revista *El Hijo Pródigo* (1943-1946)". En *La palabra y los días II. Estudios sobre prensa y literatura hispanoamericanas*, 223-251. Estanquillo/Universidad de Guanajuato.
- Durán, M. (1971). "Introducción". En *Antología de la revista "Contemporáneos"*, 7-51. FCE.
- "El hijo perdido y el hijo fiel: El hijo pródigo". (1998). En *la Biblia de Jerusalén*, 1521. Porrúa.
- Flores, M. Á. (1987). "Prólogo". En Alí Chumacero, *Los momentos críticos*, VII-XXVIII. FCE.
- Granados, A. (2012). "Introducción". En A. Granados (Coord.) *Las revistas en la historia intelectual de América Latina: Redes, política, sociedad y cultura*, 9-20. Juan Pablos Editor/UAM.
- "Imaginación y Realidad" a. (1943). En *El Hijo Pródigo*, núm. 1 (15 de abril), 7-8.
- "Imaginación y Realidad" b. (1943). En *El Hijo Pródigo*, núm. 6 (15 de septiembre), 335-336.
- "Imaginación y Realidad" c. (1943). En *El Hijo Pródigo*, núm. 7 (15 de octubre), 9-10.
- Martínez, J. L. (1961). "Pasado, azar y elección". En *El trato con los escritores*, 111-141. INBA.
- Rubín, R. (1964). en *Octavio G. Barreda (1897-1964). Homenaje*, Casa de la Cultura Jalisciense, pp. 10-13.
- Osuna, R. (1986). *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*. Pre-textos.
- Pita González, A. et al. (2019). "Revistas y redes intelectuales. Ejercicios de lectura". *Revista de Historia de América*, núm. 157 (julio-diciembre), pp. 243-270.
- Sheridan, G. (2004). *Poeta con paisaje*. Era.
- Toscano, C. (1963). "Rueca". En *Las revistas literarias de México* (segunda serie). A. Acevedo Escobedo (Ed.). 93-112. INBA.
- Villanueva Buenrostro, A. (1965). "Índices de *El Hijo Pródigo* (Revista Literaria)". [Tesis de Maestría. Universidad Nacional Autónoma de México].

**Dayna Díaz Uribe**

Correo electrónico: daynadiazu@filos.unam.mx

Mexicana. Es licenciada en letras por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, maestra en literatura hispanoamericana por El Colegio de San Luis y doctora en literatura hispánica por la misma institución. Realizó una estancia de investigación en la Universidad de Texas en Austin y otra en la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí. Tiene un posdoctorado en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, donde actualmente labora y es profesora en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma institución. Su investigación se centra en las revistas literarias, literatura mexicana y cubana del siglo XX, el género epistolar, rescate y edición crítica. Es autora de *Itinerario intelectual de Antonio Acevedo Escobedo* (UNAM, 2020), *De adentro hacia afuera: El mundo alucinante de Reinaldo Arenas* (COLSAN, 2024) y de algunos ensayos en libros colectivos. Asimismo, ha publicado artículos en revistas nacionales y extranjeras y ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I. Es fundadora de Eureka: Seminario Permanente de Investigación y Restitución de Autoras y Autores Mexicanos del Siglo XX.

Interpretextos/ volumen 2, número 4
Septiembre 2025-febrero de 2026 / pp. 25-50
ISSN-L: 3061-7227
Investigación



Familia, masculinidad y violencia en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor

Edgar A. Guadarrama Rueda ORCID: 0000-0002-0848-2505
*Universidad Intercultural del Estado de México
(UIEM), México*

Recepción: marzo 20 de 2025

Aceptación: junio 2 de 2025

Resumen

Fernanda Melchor en su novela *Temporada de huracanes* (2018), realizó una radiografía de la violencia que azota al pueblo de la Matosa, lugar que desde su ficción logra retratar la cruda realidad que viven diversas localidades mexicanas. En este trabajo se realiza un análisis que aborda los roles y estereotipos de género de los personajes, para señalar que los orígenes de estas violencias están sutilmente instaurados en las enseñanzas tradicionales de género que, inconscientemente normalizan conductas y comportamientos jerárquicos basados en el sistema patriarcal. De esta manera, se muestra cómo las familias juegan un papel protagónico para que los integrantes varones adquieran una posición jerárquica en el seno familiar, a partir de ser identificados y definidos por las características dictadas

CC BY-NC-SA 4.0

<https://doi.org/10.53897/RevInterp.2025.04.02>



por la masculinidad hegemónica, siendo este tipo de masculinidad desde la que establecen sus convivencias cotidianas, lo que provoca la gestación de relaciones de poder, desigualdad y violencia de género que -a nivel microsocial- se esconden en la normalización de los comportamientos heteronormados, pero que como efecto de bola de nieve, terminan por visibilizarse sólo cuando aparecen en las irremediables notas rojas y en las dolorosas estadísticas que día a día se registran en el espectro macrosocial de la nación.

Palabras clave

Temporada de huracanes, Fernanda Melchor, violencia de género, familia, masculinidad hegemónica.



Family, masculinity and violence in Fernanda Melchor's *Temporada de huracanes*.

Abstract

Fernanda Melchor, in her novel Hurricane Season (2018), conducted an examination of the violence that plagues the town of La Matosa, a place that, through her fiction, manages to portray the harsh reality faced by various Mexican communities. In this work, an analysis is conducted that addresses the gender roles and stereotypes of the characters, to point out that the origins of these violences are subtly instilled in traditional gender teachings that unconsciously normalize hierarchical behaviors and actions based on the patriarchal system. In this way, it is shown how families play a leading role in enabling male members to acquire a hierarchical position within the family, based on being identified and defined by the characteristics dictated by hegemonic masculinity. This type of masculinity is from which they establish their daily interactions, leading to the emergence of power relations, inequality, and gender violence that at the microsocial level are hidden in the normalization of heteronormative behaviors, but which, as a snowball effect, end up becoming visible only when they appear in the inevitable red notes and the painful statistics that are recorded daily in the macrosocial spectrum of the nation.

Keywords

Hurricane season, Fernanda Melchor, gender violence, family, hegemonic masculinity.



Introducción

La literatura latinoamericana contemporánea ha sido un poderoso medio de expresión para denunciar el estado de violencia, machismo y fragmentación familiar que viven diversos países de la región, originado principalmente por las dinámicas familiares que -sin saberlo- nutren la desigualdad social a través de enseñanzas basadas en las normas sociales del sistema heteropatriarcal. En este sentido, *Temporada de huracanes* (2018), novela escrita por la autora mexicana Fernanda Melchor, se ha posicionado como una crítica mordaz a la violencia que vive el país, denunciando desigualdades de género y la construcción de masculinidades hegemónicas desde las dinámicas familiares tradicionales.

El objetivo de este escrito es profundizar en el análisis de esta novela para desvelar cómo la violencia que actualmente vive México, tiene sus orígenes en los contextos familiares fundamentados en el machismo, las figuras de poder y la violencia doméstica, lo que provoca que estas violencias se maximicen al combinarse con un territorio dominado por la carencia, la pobreza, el consumo de drogas y la cultura del narco. En otras palabras, aquella violencia generalizada y tangible a través de los medios de comunicación, es invisible y sutil en sus orígenes debido a su normalización en el seno familiar.

Hay que hacer una importante acotación para explicar que lo anterior no quiere decir que las familias sean las responsables del clima violento del país, ya que es justamente en esta primera célula de significación sociocultural donde se aprenden los valores morales determinantes para la convivencia social. Sin embargo, esto no implica que sea susceptible de cuestionamientos, siendo necesaria la autocritica hacia las formas tradicionales familiares para diferenciar los valores universales de aquellos elementos heteronormativos que reproducen desigualdades, discriminaciones y violencias de género.

Es por estas razones que se hace una lectura crítica de los roles de género presentes en la novela, para examinar cómo el núcleo familiar puede concebirse como un espacio seguro y de protección para los miembros que lo integran, pero también puede convertirse en un escenario de exclusión, discriminación y abuso. La Matosa, lugar ficticio donde se desarrolla la historia, se presenta como un

microcosmos situado y marcado por la normalización de la violencia, que a su vez rompe las fronteras de la ficción para convertirse en el reflejo de una sociedad mexicana que -con las manos atadas- vive una cotidianidad definida por la impunidad, la corrupción y la violencia sistémica.

Al contextualizar el concepto de violencia se permite disecionar el significado desde su entendimiento general procedente del vocablo latín, *violentus*, derivado de *vis* 'fuerza', 'poder', 'violencia' (Corominas, 1987). De esta manera, el origen de la palabra está dictaminado por el uso de adjetivos correlacionados con una implementación de la fuerza para conseguir el control o el poder sobre alguien o algo. En este mismo sentido, según Jean-Marie Domenach (1981), la violencia puede definirse como el "...uso de una fuerza abierta o escondida, con el fin de obtener de un individuo o un grupo eso que ellos no quieren consentir libremente" (p. 36). Sin embargo, esta generalización del concepto, aunque explica el 'qué' de la violencia, aún siguen escondidos los 'porqué's, es decir, 'los orígenes' que sólo pueden desvelarse desde el aprendizaje de la violencia en entornos socio-culturales particulares, siendo el primero de ellos la institución de la familia en la cual se deposita el 'deber ser' de mujeres y hombres, moldeando desde los primeros años sus comportamientos, actuaciones y estereotipos sociales.

De acuerdo con lo anterior, Agustín Martínez (2016) explica que la adquisición de violencia es posible mediante dos tipos de aprendizaje: el primero es el que tiene que ver con la acción directa de ejercer violencia y tiene la función de reforzar conductas violentas ya preexistentes; el segundo tipo es simbólico e indirecto, mediante el aprendizaje de modelos de agresividad que pueden ser también experimentados de manera directa cuando se viven en entornos muy próximos, como puede ser el contexto familiar. De esta manera, "[...] para aprender a comportarse agresiva o violentamente no es necesario que el individuo participe en actos de este tipo, tan sólo basta que contemple el espectáculo de la violencia" (Martínez, 2016, p. 27). A esto se le puede agregar que las imitaciones de los comportamientos violentos en gran parte son normados y normalizados por las expectativas de género depositadas en hombres y mujeres a través de las perspectivas tradicionales familiares,



basadas en un sistema hegemónico dominado por el heteropatriarcado y la masculinidad hegemónica (MH), la cual, en palabras de Raewyn Connell (2015), se define como “la configuración de la práctica de género que incorpora la respuesta aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, lo que garantiza (o se considera que garantiza) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres” (p. 112). Es decir, a partir de esta connotación de la masculinidad, repetida desde la tradición, se legitiman ciertas acciones de dominación y violencia que, aunque sean explícitas, se resguardan en las sutilezas de la heteronorma que enmarca el deber ser del varón.

La familia es la unidad primaria de aprendizaje del ser humano desde la que se definen las formas de socialización y se traducen las creencias, costumbres y significados culturales. De esta manera, el papel que juega la familia proyecta las formas de ser y actuar, de acuerdo con las normativas escritas y no escritas de una sociedad. Emilia Iglesias (2022) la define como:

...institución primaria para la socialización interpersonal y en colectividad, es descrita en la literatura de referencia como un espacio de interacción personal en el que la vinculación de afinidad y/o consanguinidad determina un interés o compromiso entre sus miembros por procurar un entorno seguro, educativo, de protección y desarrollo individual y colectivo (p. 36).

En este sentido, la familia es ese lugar seguro donde sus integrantes pueden encontrar la afinidad y el cuidado ante los acechos y peligros del entorno social; sin embargo, y aunque parezca paradójico, las formas de la violencia se adquieren en esta misma institución a partir de las permisiones, restricciones, privilegios y sumisiones establecidas de acuerdo con estereotipos de género que determinan aquello que se espera de los comportamientos de hombres y mujeres.

Las dinámicas familiares: masculinidad y violencia en el ámbito literario

Las dinámicas familiares son un tópico importante al momento de desarrollar una obra literaria, ya que estas nutren los contextos particulares para potenciar las formas narrativas. Estas realidades familiares han sido retratadas en obras de autoras y autores clásicos de la literatura universal como en *Los hermanos Karamazov*, escrita por Dostoievski (2011), en la que el entretejido familiar de Rusia en el siglo XIX, se convierte en un drama filosófico y teológico de la condición masculina, ya que mientras el personaje del padre, Fiódor Pávlovich, se posiciona como una figura prepotente, egoísta y abusiva que muestra la cara de una masculinidad impositiva, también se muestran otros modelos de ser masculino en Dimitri, Iván y Aliosha, quienes dan a la narrativa una pluralidad cognitiva en el que la familia juega el papel de ese espacio caótico en donde confluyen fuerzas como la ética, el deseo, el poder y la redención.

Jane Austen (1924), por su parte, en su famosa novela *Orgullo y prejuicio*, retrata una estructura familiar inglesa de principios del siglo XIX, en la que las relaciones de género -a través del contrato matrimonial- determinan el entramado económico de la sociedad, por lo que su crítica al patriarcado se vuelve aguda al mostrar la arrogancia y jerarquía masculina en contraposición con el papel seductor que deben interpretar las mujeres para consolidar el poder familiar. Sin embargo, lo interesante de la novela radica en que, desde la individualidad de los protagonistas, se desafían los mandatos familiares, ya que Austen posibilita la deconstrucción del orgullo masculino encarnado por Mr. Darcy, a través del encuentro afectivo con la inteligencia y autonomía de Elizabeth Bennet.

Dando un salto hacia el siglo XX, William Faulkner (1930) desarrolló su narrativa alrededor del condado ficticio de Yoknapatawpha, en el que trató las temáticas familiares desde un contexto marcado por la guerra de secesión, con una clara reorganización social y cuestionamiento de las doctrinas, herencias y memorias instauradas por los modelos tradicionales del patriarcado blanco y aristócrata. De esta forma, en su novela *Mientras agonizo*, el autor dibuja personajes masculinos atravesados por la violencia, la culpa y el fracaso. Por



ejemplo, Anse Bundren, al contrario de la figura activa e impulsiva que muchas veces encumbra las características que definen la Masculinidad Hegemónica (MH), se presenta un padre absorto, pasivo e hipócrita, al que, sin embargo, no se le cuestiona ni se le exige debido a su posición de poder determinada por la propia hegemonía y desde la que con egoísmo ejecuta su autoridad. Este modelo de masculinidad impositiva es retomado por Jewel, que con un mayor dinamismo y esfuerzo físico intenta demostrar su virilidad; mientras que, por otro lado, Darl es el hijo que representa una sensibilidad crítica incompatible con el modelo hegémónico de virilidad. Es así que la novela desvela cómo un contexto marcado por la carencia y la necesidad, acentúa los roles de género exhibiendo el ámbito de sufrimiento que enfrentan aquellos incapaces de seguir la norma.

Estos ejemplos demuestran cómo desde la literatura se han utilizado realidades de convivencia complejas en las que se proyectan las relaciones familiares; y el caso de la literatura latinoamericana no es la excepción, ya que es en el seno familiar donde se construyen los escenarios de actuación para el desarrollo de los aprendizajes identitarios tradicionales y en el que se ponen en juego conflictos y afectos que, al ser interpretados, detonan ejecuciones de poder simbólicas en las identidades de género. Lo anterior se puede ver plasmado sobre todo en el terreno de las masculinidades, que literariamente se encuentra representado por hijos errantes y padres fantasmas, lo que vuelve a las ficciones del continente una crítica mordaz a la fragilidad masculina que, al verse cuestionada, se resguarda en el mito del patriarca para intentar sostener su inminente derrumbamiento ético y moral.

Un ejemplo muy claro de lo anterior es la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (2020), en la que retrata a un padre omnipresente que domina un pueblo hecho a su imagen y semejanza, envuelto en la violencia, el autoritarismo, la insensibilidad y el silencio; y que a su vez, es la imagen de México y muchos pueblos latinoamericanos con un patriarcado hegémónico pero ausente, y desde el cual se forman las relaciones e identidades familiares, en el que existe una madre abnegada e hijos condenados a repetir el ciclo debido a la imposición sexogenérica.

Años más tarde e influenciado por este estilo literario, Gabriel García Márquez (2017), en *Cien años de soledad* compone una secuencia genealógica de hombres atrapados en un bucle definido por las imperativas hegemónicas que limitan la comunicación, imposibilitan la expresión de los sentimientos y las demostraciones de afecto, instaurando relaciones familiares que circulan alrededor de la figura paterna. De esta manera, tanto en Rulfo como en Márquez, el rol de la familia, a pesar de su complejidad y riqueza narrativa, pareciera permanecer inmutable ante los condicionamientos patriarcales del sistema.

En añadidura y siguiendo con esta etapa del Boom latinoamericano, en novelas como *La ciudad y los perros* (2015) o *Los cachorros* (2010) de Mario Vargas Llosa, se exploran los ritos de paso para la comprobación de la virilidad, en la que el cuerpo del varón se expresa y se configura como una herramienta de expresión violenta y cruel, con un claro estigma hacia la sensibilidad. De esta manera, en las narrativas de Vargas Llosa quedan expuestas las ritualidades no escritas dentro de la familia tradicional para determinar cuáles son los varones que pueden ser considerados como 'hombres verdaderos'.

Estos autores, desde su condición de hombres, escribieron desde y sobre la masculinidad y las relaciones familiares sin tal vez una conciencia crítica de su postura, siendo las escritoras latinoamericanas las que -desde su óptica femenina- sí han establecido un posicionamiento mucho más consciente de las dinámicas de género, lo que les ha permitido convertirse en las cronistas de la crisis y el colapso de la masculinidad tradicional. Rosario Castellanos, Elena Garro o Leonora Carrington, por mencionar algunas, fueron grandes iniciadoras de la literatura feminista latinoamericana en la que lograron visibilizar y desmantelar con lucidez las estructuras patriarcales de la familia, revelando estereotipos y roles de género que anularon durante mucho tiempo la voz de las mujeres, normalizaron la violencia conyugal y reprimieron la sexualidad femenina. En *Lección de cocina* (2025) o *La culpa es de los tlaxcaltecas* (1964), por ejemplo, se dejan ver las interpretaciones que deben seguir los integrantes de la familia de acuerdo con su rol definido por el sexo y la posición en la jerarquía familiar, donde el hombre es la cabeza



y la única voz de mando, mientras que los hijos varones aprenden y desarrollan los privilegios que les otorga el sistema, teniendo así una mayor valoración dentro del seno familiar, aun cuando puedan ser minoría y el ambiente esté dominado en cantidad por mujeres.

La literatura se vuelve el prisma que proyecta las carencias y las múltiples violencias generadas por el sistema heteropatriarcal. Es por esto que, en la actualidad, se vuelve importante el análisis de obras desde las que se pueda dudar y cuestionar algunos de los aprendizajes producidos y desarrollados en la institución familiar, sobre todo cuando hablamos de valores y enseñanzas que están basadas en un sistema desde el que se producen desigualdades y violencias de género.

Una temporada de huracanes para evidenciar siglos de patriarcado

Como ya se ha mencionado, este texto tiene como objetivo profundizar en el análisis de una de las novelas latinoamericanas contemporáneas más aclamadas de los últimos años, *Temporada de huracanes*, escrita por Fernanda Melchor, quien plasmó un retrato crudo sobre las relaciones familiares en México que tienen como base fundamental el machismo, el ejercicio del poder y la violencia doméstica, la cual se maximiza cuando se combina con un territorio geográfico dominado por la austeridad, la carencia, el narcotráfico y el consumo de drogas.

Fernanda Melchor nació en Boca del Río, Veracruz, en 1982; su vocación de periodista le ha permitido conocer de primera mano las problemáticas que aquejan a esta región del país, lo que le ha formado una mirada crítica sobre las formas en las que se ejerce violencia. De esta manera fue que basó su novela en un reportaje de nota roja, en el que se narró el hallazgo del cadáver de una mujer cerca de un canal de Veracruz; la nota explicó que la causa de la muerte fue un feminicidio realizado por el esposo de la víctima, quien, al testificar, justificó su acto diciendo que la mujer lo había intentado embrujar.

La noticia motivó a Melchor a realizar una investigación periodística sobre el hecho feminicida; sin embargo, la inseguridad provocada por la delincuencia organizada la orilló a retratar la crudeza del acto de una forma literaria. Fue así que la obra de Melchor

pasó de la intención de atar cabos en el ámbito macrosocial a adentrarse en las entrañas de una sociedad a través de la formación de personajes moldeados y definidos por sus contextos microsociales particulares.

La novela comienza con el hallazgo de un cadáver en putrefacción al borde de la cañada; el cuerpo pertenece a la bruja, personaje solitario y desalineado que se caracteriza por su conocimiento sobre la brujería y la práctica ilegal de abortos para las mujeres que se dedican a la prostitución en el pueblo de La Matosa. La bruja es el reflejo de un estigma impuesto a su madre, la “bruja grande”, que al morir dejó el legado a su hija, la “bruja chica”, que desde su identificación transgénero sufre una doble condena de marginación, primero por ser bruja y segundo por ser trans, lo que la convierte en una identidad vulnerable y supeditada a la jerarquización del sistema patriarcal. Es así que durante toda la novela carecerá de protección, cuidado y empatía por parte de los habitantes de la Matosa. Aún después de su muerte, su identidad marginal hará que su cuerpo sea desechado en una fosa común, reflejo del simbolismo de las exigencias que el sistema demanda a hombres y mujeres para considerarles miembros de una sociedad. Es decir, la aceptación social dependerá del aprendizaje de los estereotipos y roles destinados que se imponen a un individuo desde el nacimiento.

Los estereotipos también devendrán en el deseo de los individuos por adquirir los comportamientos que los hagan merecedores de su identidad de género esperada. Es así que el inicio de la novela no hace más que presentar el desenlace de una serie de consecuencias ocasionadas por la lucha incansable del ‘deber ser’, que en primera instancia es instaurada por la enseñanza familiar. Además, de acuerdo con Díaz-Loving (2011) la familia mexicana tiene dos proposiciones básicas: “...el poder y supremacía del padre, junto con el amor y el sacrificio absoluto y necesario de la madre” (p.131). Es decir, la organización familiar está sujeta a relaciones de poder sustentadas en el patriarcado y la masculinidad hegemónica que otorga privilegios a los miembros varones del hogar.

La masculinidad hegemónica (MH), aunque de reciente discusión conceptual, se ha ido gestando durante siglos de historia moderna. La cultura europea y estadounidense dominadoras del



ambiente geopolítico actual, constituyeron una polarización desigual entre hombres y mujeres (Connell, 2015). Así, desde antes del siglo XVIII, el hombre ha sido considerado como algo completo y superior, mientras que a la mujer se le ha considerado un ser inferior e incompleto, “[...] lo femenino es secundario [...] se es mujer porque se carece de falo (nada tiene que pueda ser visto o exhibido), se está castrada frente al órgano presente y absoluto de lo masculino y dominador” (Madrid, 2001, pp. 405-406). Esta categorización jerárquica impuesta desde el sexismo, por mucho tiempo marginó la incidencia de la mujer en las decisiones políticas importantes.

Es preciso entender que la construcción de la masculinidad hegemónica en el mundo occidental ha sido producto del poder de un grupo dominante, el cual estableció el patrón de los roles a desarrollar por hombres y mujeres. Por lo tanto, bajo este esquema se puede establecer que la MH genera la imagen del “hombre de verdad”, la cual se centra en rechazar aquello que tenga que ver con lo femenino.

Estas formas de dominación masculina han provocado la continuidad del grupo de poder a través de siglos de nuestra historia, por lo que la MH se convierte en la norma que deben seguir los varones. Es decir, el resultado ha sido la construcción sociohistórica de un sistema que reproduce de manera generacional ideologías de dominación masculina, siendo la propia familia la institución en la que se concentra el dominio de los varones, aun cuando en cantidad exista una mayoría femenina; esto debido a que los significados desiguales se instauran sobre lo que socialmente se interpreta como hombre y mujer. Esta situación se ve claramente reflejada en toda la novela de Melchor, en la que se muestra la dinámica familiar a través del trato de sus integrantes con sus consideraciones, privilegios y restricciones.

Los personajes son esclavos de sus propios roles y estereotipos de género, y esto se deja ver desde los primeros capítulos. Por ejemplo, el personaje de Yesenia en el capítulo II, se nos presenta como una joven condenada a servir a los demás; su posición como la mayor de las nietas implica que -desde muy joven- quede a cargo del cuidado de sus primas y de su único primo ‘Luismi’, el integrante menor de la familia, quien goza de privilegios y consideraciones

por ser hombre. Esta situación causa molestia en Yesenia, quien tiene que cargar con el peso de la casa y las acusaciones sin fundamento causadas por 'Luismi', siempre defendido por la abuela. Por lo que cuando Yesenia daba alguna queja de él, la abuela siempre respondía: "...si nomás es un chamaco, no tiene malicia, son cosas de niños..." (Melchor, 2018, p. 42). Estas justificaciones, además de molestar a Yesenia y llenarla de impotencia, son demostraciones de las formas de pensamiento y conductas que muchas familias mexicanas adoptan y validan, de acuerdo a un sistema patriarcal que determina y justifica los comportamientos de los varones, otorgándoles 'privilegios' y permisos que van más allá de una simple condición de comportamientos, ya que se instauran en un ejercicio de poder constante que posiciona al varón dentro de un orden jerárquico.

Los actos de violencia se presentan de manera inconsciente desde el seno familiar, siendo aún más explícitos en familias envueltas en territorios de precariedad y marginación; donde la desigualdad social no sólo se percibe en el ámbito económico, sino también desde la propia construcción identitaria de los integrantes de una familia. Es así que, en países como México, la dinámica familiar ha estado envuelta en un ciclo repetitivo de desigualdad y violencia determinado por los estereotipos de género que, desde un nivel microsocial, termina por trasladarse a un nivel macro, donde los actos violentos se vuelven mucho más visibles y se reconocen socialmente a través de las notas rojas, noticiarios y estadísticas alarmantes que revelan la violencia que -en un nivel micro- era invisible para el país.

En este sentido, (Pérez, 2023, s. p) considera que tan sólo basta con revisar las estadísticas en las que "[...] la violencia de género en todas sus modalidades se elevó en más de 24% en el mismo periodo de análisis, ello al pasar de 3,057 denuncias en 2022 a 3,802 en 2023". La visualización de las problemáticas presentadas en estas estadísticas permite conocer el panorama macrosocial de un país que vive explícitamente la violencia de género, y sin embargo el origen de la misma sigue oculto. La raíz del fenómeno de la violencia se encuentra enclaustrada en el sistema hegemónico que usa como camuflaje la institución familiar tradicional, la cual, en un país como



México, conserva un carácter sagrado y, por lo tanto, difícil de cuestionar.

La falta de una crítica al desarrollo y conformación de los estereotipos de género en el seno familiar, es el comienzo para la construcción de un entorno social desigual, el cual, a la postre se convierte en el caldo de cultivo de una sociedad que se sabe enferma al conocer la culminación de los actos violentos, pero que a la vez desconoce la fuente de su propia enfermedad. En consecuencia, esto dificulta la implementación de acciones políticas y sociales eficientes contra la violencia en el país.

Por estas razones, es importante cuestionar el desarrollo y el aprendizaje de la violencia desde las primeras experiencias de socialización de las infancias, que, inmersas en el sistema hegemónico patriarcal, se ven envueltas en un entorno de diferenciación dado por el 'deber ser' y las expectativas depositadas en hombres y mujeres, que conllevan la implementación de la desigualdad. Por lo tanto, el género se convierte en el primer filtro que define a las personas, esto quiere decir que "antes incluso del nacimiento, el padre y la madre piensan en el bebé de manera distinta si es varón o mujer, visualizan su futuro e imaginan planes totalmente diferentes para él o ella" (Yubero, 2010, p. 7). Lo que no sólo desarrollará enseñanzas y aprendizajes distintos, sino que impondrá limitantes y privilegios de acuerdo con las construcciones tradicionales de género.

De tal forma que a los integrantes varones de la familia se les inculcan valores pertenecientes a la Masculinidad Hergemónica (MH) como la competencia, la fuerza, la búsqueda del poder, la valentía, el silencio de los sentimientos y el alejamiento de actividades relacionadas con el cuidado del hogar, y el seguir estos mandatos conlleva a que los varones sean reconocidos como 'verdaderos hombres' y puedan ser aceptados socialmente.

A partir de este modelo los varones son impulsados a buscar poder y a ejercerlo, con las mujeres y con aquellos hombres que están en posiciones jerárquicas menores, a quienes pueden dominar. Lleva entonces, a establecer relaciones de subordinación, no sólo de la mujer con respecto al hombre, sino también entre los propios varones (Olavarría, 2000, p. 12).

Continuando con la narración de la novela, es preciso explicar que 'Luismi' es hijo de Maurilio, lo que le otorga desde el nacimiento ser tratado por las cabezas de la familia igual que a su padre, es decir, con los mismos privilegios y permisiones que se trasladan de un miembro de la familia a otro según el sexo bajo el que hayan nacido. Esta situación heredada de privilegios masculinos tiene la extraña particularidad de poder ser criticada por personas ajena al seno familiar, más nunca por el propio núcleo; esta paradoja de alejamiento e interiorización del problema se presenta como si fuera un mecanismo de defensa del sistema hegemónico, y un ejemplo claro de lo anterior se observa en el siguiente fragmento:

...ni sentía el sufrimiento que le causaba a todos, igual que el cabrón de su padre: ya verán, dijo la Balbi, de tal palo tal astilla; hijo de tigre pintito, o de tigra más bien, le reviró la Negra, porque ese pinche chamaco va a salir igual de cochino que la puta de su madre, de la que se contaban cosas más feas aún en el pueblo, y hasta se decía que por su culpa se habían muerto ya siete hombres, siete choferes de la misma compañía de transporte, y todos de sida, siete hombres muertos, o tal vez ocho contando al tío Maurilio si uno le hacía caso a las murmuraciones, y lo peor de todo es que la maldita vieja seguía enterita, como si no estuviera enferma y podrida por dentro... (Melchor, 2018, p. 50).

El personaje de la 'Balbi' encarna las posturas críticas que se dan desde la periferia familiar. La 'Balbi' es capaz de enjuiciar los comportamientos de Maurilio y los compara con los de su hijo el 'Luismi', para profetizar que será igual que su padre; sin embargo, esto no genera más que una crítica sin repercusiones en el sistema, ya que, desde los propios senos familiares, la interpretación de la masculinidad se vuelve mucho más compleja y escurridiza. Esto se deja ver en las líneas siguientes, cuando el mismo personaje de la 'Balbi' deja de lado el enjuiciamiento contra Maurilio y centra su atención en la madre de 'Luismi', a quien culpa de la muerte de siete hombres por acostarse con ella, para después maldecirla por mantenerse en buena condición. Estas acusaciones demuestran la compleja sutileza del pensamiento engendrado desde el sistema hegemónico patriarcal, en la que las acusaciones no van en contra de los hombres



que asisten a los burdeles (ya que esto es normalizado y permitido socialmente), sino que se centran en los prejuicios contra la mujer, culpándola siempre antes que al varón, aunque el juicio venga externado por una mujer. De esta manera, “las performances de las masculinidades necesitan de hombres y mujeres que no cuestionen el modelo clásico, y que en todo caso sigan las reglas de juego instauradas tradicionalmente” (García J. R., 2020, p. 499). Demostrando con esto que la ideología del sistema dominante se incrusta de manera sutil en mujeres y hombres, reproduciendo la masculinidad tradicional, aunque sea de manera inconsciente.

Lo anterior explica por qué un hombre como Maurilio, que, aunque haya ido a la cárcel por asesinar a otro hombre y al cabo de un tiempo pierda la vida a causa de una enfermedad dejando a su familia desprotegida, no sea nunca acusado o juzgado por su madre, ya que será siempre cubierto no sólo por el amor incondicional de la madre, sino que también será protegido por el halo protector de la MH y el sistema patriarcal. Por estas razones, a pesar de que Maurilio sea el origen de las situaciones de apremio de su familia, siempre será justificado por su madre, quien entiende a través de su aprendizaje tradicional que debe hacer sacrificios por los integrantes varones de su familia, a quienes les otorga el centro de atención de su vida. Estos aprendizajes heredados no le permiten ver los agravios que él comete, sino que, por el contrario, cada uno de sus errores será culpa de alguien que de alguna manera los obligó a equivocarse, por lo que lo antepondrá a sus propias necesidades y las carencias de su familia. En resumen, aunque Maurilio era un gran problema para su familia, el propio sistema desestima sus errores, como se muestra en el siguiente fragmento:

...seguía siendo una carga para ella, todo el tiempo ayudándolo y prestándole dinero que el cabrón nunca le regresaba, y encima tenía que andar llevándolo a cada rato a que lo curaran cuando le rompían su madre en las parrandas, e incluso durante varios años hizo el tremendo sacrificio de ir a visitarlo a la cárcel del Puerto, todos los domingos sin falta iba la abuela a ver al tío Maurilio que estaba preso por su chingada gracia de haber matado a un señor de Matacocuite... (Melchor, 2018, pp. 38-39).

En esta narración, la autora deja al descubierto los comportamientos de Maurilio y el contexto que estos generan. Los mismos que serán replicados por su hijo y tolerados por su familia. Lo que otorgará castigos y premios que dependerán de los estereotipos y roles de género, puestos en una balanza desigual y normalizada por la cotidianidad familiar. Además, esto es sustentado por el ideal social de lo que debe ser un hombre en oposición a todo aquello que simbolice la feminidad. De acuerdo con Simone de Beauvoir (2015) “un hombre nunca empieza considerándose un individuo de un sexo determinado: se da por hecho que es un hombre [...] La mujer aparece como el negativo, de modo que toda determinación se le imputa como una limitación, sin reciprocidad” (pág. 49). Esta acotación sobre el varón le otorga su taxonomía, dando por sentado la definición de lo que es y debe ser un varón, lo que significa desde luego una falta de cuestionamiento hacia sí mismo y hacia el significado de la masculinidad.

En la novela se deja de manifiesto lo anterior, ya que mientras ‘Luismi’ goza de una total libertad, Yesenia es acusada, etiquetada y sobajada cada vez que busca obtener justicia. Esta connotación tradicional, es dada desde el entendimiento binarista del género que aumenta la brecha desigual entre hombres y mujeres:

¿No te da vergüenza andar de golfa en las calles por la noche, y encima echarle la culpa a tu primo? Yo te voy a quitar las ganas de andarte escapando, cabrona de mierda. Le había tusado el pelo con las tijeras de descuartizar el pollo mientras Yesenia permanecía inmóvil como tlacuache bajo los faros de los camiones en la carretera, por miedo de que las hojas heladas le cortaran la carne, y después había pasado la noche entera en el patio, como la perra que era, había dicho la abuela: la bestia inmunda que no merecía ni un jergón pulguiento bajo su pellejo apestoso (Melchor, 2018, p. 49).

El género se encuentra enclaustrado en códigos enmarcados en un binarismo rígido y radical, en el que, de acuerdo al sistema patriarcal, el género se mantiene “...como un mecanismo cultural que se apoya en la diferencia sexual –biológica– para convertir a varones y mujeres en sujetos con géneros bien diferenciados y relacionados jerárquicamente” (Díz, 2012, p. 62). Las preguntas a resolver sobre el



quién soy o el quién debería ser se ajustan a elementos de desigualdad que se presuponen en el concepto de identidad de género, el cual se ampara en el discurso en donde lo biológico determina lo social, es decir, el sexo determina la norma social a seguir de hombres y mujeres.

La identidad de género, entonces, está supeditada a las características de la tradición, que tiene en la familia un pilar fundamental de la enseñanza del 'deber ser' que desarrolla el conjunto de representaciones y significados en un tiempo y espacio sociocultural determinado. Por lo tanto, un individuo debe ir aprendiendo las construcciones identitarias que se le han legado desde su herencia familiar y cultural.

Justo es esta herencia de la MH la que revela el personaje de Chabela en la novela de Melchor. Chabela es la madre de 'Luismi', quien, decepcionada de los hombres, comienza una vida alejada de la moral convencional y los estereotipos de género destinados para la mujer, ya que, como argumenta su personaje:

...por creer que los hombres van a ayudarte pero a la mera hora es una la que tiene que partirse la madre para sacárselos de adentro, y partirse la madre para cuidarlos, y partirse la madre para mantenerlos, mientras el cabrón de tu marido se va de pedo y se aparece cuando se le hincha la gana (Melchor, 2018, p. 145).

La descripción que hace Chabela también es una realidad de muchas familias mexicanas, ya que históricamente, la sociedad del país ha encumbrando la figura del macho mexicano como el perfil del 'hombre verdadero', estableciendo características que da como resultado un patrón jerárquico en el que el varón cabeza de la familia se entiende muchas veces como un macho y mujeriego (González, 2017), mientras que la madre se mantiene como "...abnegada y controladora de la vida de sus vástagos e hijos que muestran una compulsión a la repetición de los patrones comportamentales de los padres o que luchan por romper con ellos (González, 2017, p. 25).

Las reflexiones anteriores revelan el problema esencial de la identidad de género, que se debe al enclaustramiento en categorías fundamentadas y reglamentadas por el sistema hegémónico

androcentrista y patriarcal, que se asumen como únicas, verdaderas y universales; las que obviamente favorecen a la dominación masculina. En otras palabras, la identidad de género está supeditada al establecimiento del orden social. Pierre Bourdieu explica lo anterior al escribir que:

El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los dos sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos; es la estructura del espacio, con la oposición entre el lugar de reunión o el mercado, reservados a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres, o, en el interior de ésta, entre la parte masculina, como del hogar, y la parte femenina, como el establo, el agua y los vegetales; es la estructura del tiempo, jornada, año agrario, o ciclo de vida, con los momentos de ruptura, masculinos, y los largos períodos de gestación, femeninos (Bourdieu, 2000, p. 11).

De acuerdo con estas aseveraciones, Bourdieu demuestra la forma en que se han aprendido a pensar las identidades de género, para concientizar que las construcciones de las mismas tienen una sujeción premeditada y controlada por el sistema hegemónico que desde luego ostenta el poder. Esto, más allá de instaurar una rendición ante la normalización que ofrece el sistema, es pertinente responder a la exigencia de cuestionar la jerarquía que antepone el naturalismo sobre lo sociocultural; "...y así, una vez con la claridad de nuestra constitución identitaria y de género, podemos por medio del saber, resistir bajo la agencia y la deconstrucción" (De la Torre, 2017, p. 100). Ya que, como expresa Judith Butler: "el «yo» que soy se encuentra constituido por normas y depende de ellas, pero también aspira a vivir de maneras que mantengan con ellas una relación crítica y transformadora" (Butler, 2006, p. 16). Por eso, las manifestaciones sociales y las expresiones artístico-literarias son relevantes por su posición reveladora y confrontativa de la realidad; muestran el control que ejerce el sistema patriarcal desde una perspectiva basada en la violencia de género, con el objetivo de mantener el poder y el orden tradicional, lo que claramente significa conservar la brecha de desigualdad social. Es decir, el sistema siempre está en una



lucha por mantenerse inmutable como paradigma, aunque esto mantenga un estado social de violencia y sufrimiento.

Existen ciertas teorías que han buscado explicar esta situación desde el aspecto biológico, estableciendo por ejemplo que, es la testosterona la responsable de que el hombre sea más violento, lo que nos llevaría a pensar que la violencia está en la propia naturaleza del hombre, con lo que se acreditaría el argumento de Hobbes entendido de manera general como "el hombre es malo por naturaleza" o "el hombre es el lobo del hombre". Sin embargo, desde las ciencias sociales y los estudios de género, se buscan otras explicaciones menos deterministas y esperanzadoras, las cuales tratan de llevar el debate hacia el aspecto socio-cultural, es decir, se establece que es el sentido de la vida en sociedad, el que construye las identidades performáticas de género, en la que los cuerpos se vuelven el vehículo de los comportamientos "socialmente aceptables". En este sentido, el sociólogo canadiense Erving Goffman explica lo siguiente:

Cuando un actor adopta un rol social establecido, descubre... que ya se le ha asignado una fachada particular. Sea que su adquisición de rol haya sido motivada primariamente por el deseo de representar la tarea dada o por mantener la fachada correspondiente, descubrirá que debe cumplir con ambos cometidos (Goffman, 2001, p. 39).

De esta manera, el cumplimiento y la asimilación de las características que debe tener un hombre para pertenecer al grupo de los "hombres auténticos", no sólo lo coloca frente a una carga otorgada a su cuerpo performativo, sino que, como puntualiza García Marín:

...se visibiliza uno de los elementos que mejor definen a las masculinidades hegemónicas, como es el ejercicio de la violencia como mecanismo social, a través del control de las mujeres y de la competencia entre masculinidades, la violencia como paradigma de la dominación masculina (García J., 2016, p. 150).

Por lo anterior, podemos establecer que estamos frente a una de las posibles explicaciones del por qué el hombre tiende a ser mucho más violento que la mujer, y a la vez tiende a violentar a la mujer por el simple hecho de serlo, con formas de violencia que van desde los

micromachismos hasta el feminicidio. Es así como de nuevo nos encontramos ante una imposición jerárquica basada en la diferencia, ya que siguiendo las ideas de Bourdieu:

La exaltación de los valores masculinos tiene su tenebrosa contrapartida en los miedos y las angustias que suscita la feminidad: débiles y principios de debilidad en cuanto que encarnaciones de la vulnerabilidad del honor, de la h'urma, sagrada izquierda (femenino, en oposición a lo sagrado derecho, masculino) (Bourdieu, 2000, p. 40).

Ante esta situación, nos podemos dar cuenta de que la defensa de los valores masculinos hegemónicos se encuentra dada por una relación de interdependencia entre el poder y el dolor que los hombres deben afrontar desde su performance corporal cotidiano aprendido desde su contexto cultural.

Queda demostrado que la defensa del sistema patriarcal y la enseñanza de la MH desde el seno familiar (aunque sea de manera inconsciente), son el origen de las violencias de género, siendo la esencia de este tipo de masculinidad la que encarna la violencia macrosocial que alimenta las estadísticas negativas de una nación. Sin embargo, el sistema patriarcal ha sabido volverse tan complejo y espeso que, como si de agua estancada se tratara, es imposible para la sociedad ver el fondo de las problemáticas, a las que únicamente se accede a través de los periódicos, pero esto es únicamente la punta del iceberg de un gran hecho social del que no se puede ver su construcción sociocultural.

Es así que, muchas veces las explicaciones tienden a hacerse desde reduccionismos políticos, culturales o hasta psicosociales que desde la resignación hacen encoger los hombros y exclamar “así somos los mexicanos”; o a veces, en el mismo sentido reduccionista, las explicaciones se impregnán de interpretaciones místicas y extra normales como el decir que todo se debe a “las malas vibras”, como bien puede verse expresado en la novela de Fernanda Melchor, cuando desde el conformismo se expresa socialmente que aquello que sucede en la Matosa se debe a la brujería y el ambiente que estos elementos sobrenaturales generan, desviando la atención para explicar el mal desde un más allá que paradójicamente es mucho más cercano a la feminidad que a la masculinidad, y en el



último capítulo de *Temporada de huracanes*, queda explicado este argumento:

Que las malas vibras son las culpables de tanta desgracia: decapitados, descuartizados, encobijados, embolsados que aparecen en los recodos de los caminos o en fosas cavadas con prisa en los terrenos que rodean las comunidades. Muertos por balaceras y choques de auto y venganzas entre clanes de rancheros; violaciones, suicidios, crímenes pasionales como dicen los periodistas (Melchor, 2018, p. 217).

El cierre de la novela pone de manifiesto el pensamiento popular cuando se trata de dar una explicación a una situación que se ha salido de control, ya que, aunque se sabe del contexto violento, se le cataloga, se le pone nombre y se le reconoce, no se ha terminado aún por generar una autorrevisión o autorreflexión social que permita cuestionar el sistema desde su interior, sino que por el contrario, se buscan explicaciones en el exterior, más allá de las fronteras del sistema hegemónico, lo que dificulta encontrar las causas de las consecuencias vividas, haciendo que la formación de los varones desde los dictámenes de la Masculinidad Hegemónica (MH) se mantengan intactos y protegidos, en una sutilidad hermética que no permite a los hombres hablar de su propia masculinidad. Al respecto, Rita Segato (2018) argumenta lo siguiente:

Las mujeres hemos identificado nuestro propio sufrimiento y hablamos de él. Los hombres no han podido hacerlo. Una de las claves del cambio será hablar entre todos de la victimización de los hombres por el mandato de masculinidad y por la nefasta estructura corporativa de la fraternidad masculina (p. 16).

El análisis de Segato establece un excelente punto de análisis para que los varones comiencen a cuestionar el aprendizaje de su masculinidad, a partir de identificar y hablar sobre su propio privilegio, pero también del propio sufrimiento que de este se deriva. Sin embargo, para que exista un cambio radical del sistema patriarcal y la MH, es primordial que la institución familiar se cuestione sus propias formas de enseñanza, su creación de estereotipos de género y la educación de sus varones siguiendo la normatividad tradicional de la Masculinidad Hegemónica.

La lucha social que han realizado por siglos las mujeres a través de las diversas olas feministas es un territorio que no ha sido explorado por los hombres, debido a que se han escudado en los privilegios que les otorga el sistema patriarcal. Sin embargo, no se han dado cuenta de que estos mismos privilegios se convierten en un peligro constante ante las demandas que exige la MH. Esto quiere decir que el privilegio se convierte en un dolor normalizado, el cual inconscientemente se adentra en las formas de masculinidad arraigadas en una tradición que establece un único camino de ser hombre.

Conclusiones

Temporada de huracanes es una novela que en su superficie se muestra como un texto de denuncia de la violencia estructural que vive el país; pero que, en definitiva, en la profundidad del análisis, es más que esto, ya que se muestra como una radiografía de las dinámicas familiares basadas en las normativas heteropatriacales que instauran imposiciones domésticas basadas en el dolor. Fernanda Melchor, a través de una prosa caótica y dinámica, desvela las formas de habitar los márgenes de un sistema donde la MH es el eje transversal que moldea las conductas y rebasa cualquier intención ética y moral.

La Matosa es el territorio que, aunque ficticio, revela la realidad social del país y desde el que se pueden vislumbrar las redes de relaciones sociales deformadas por la carencia, la pobreza, el machismo y la violencia, que llevan a un estado de descomposición del tejido social. Es en este lugar donde la violencia se impregna en el ámbito doméstico privado y, como efecto de bola de nieve, se expande hacia el espacio público, adquiriendo formas máximas de expresión de la violencia como los homicidios, feminicidios, desapariciones, adicciones, conflictos armados y hasta el desarrollo de la narcocultura que tanto aqueja al país.

El análisis de esta obra desde las relaciones y dinámicas familiares en torno a la masculinidad y la violencia, permite desvelar cómo el tejido social se corrompe por la perpetuidad de un sistema que es defendido y legitimado por la propia sociedad; es decir, existe una responsabilidad colectiva que necesita de un despliegue autocrítico hacia los primeros aprendizajes de las infancias. Es así



que la novela hace un llamado a que el lector haga un ejercicio de emancipación para realizar acciones sociales en pro de transformar los cimientos que por siglos han construido las dinámicas socioculturales. En pocas palabras, *Temporada de huracanes* hace un llamado a repensar las dinámicas familiares, desnaturalizar las violencias y crear espacios éticos, de cuidado y no represión.

Por estas razones, la literatura se convierte en una plataforma de expresión ideal para los cuestionamientos hacia las estructuras hegemónicas de poder que imperan en la sociedad actual. La agudeza crítica desde la ficción es una herramienta importante en territorios complejos como lo son las formas tradicionales de socialización que se dan en la familia. En otras palabras, la literatura se vuelve un terreno fértil para la denuncia y la reflexión de las problemáticas sociales, y tal vez, una posibilidad en la que se puedan encontrar los espejos necesarios para mirar las carencias y la toxicidad de la masculinidad tradicional.

Referencias

- Castellanos, R. (10 de junio de 2025). *Lección de cocina*. Connell, R. (2015). *Masculinidad*. UNAM.
- Corominas, J. (1987). *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Gredos.
- Costa, J. (1993). *Identidad corporativa*. Trillas.
- Austen, J. (1924). *Orgullo y prejuicio* [Archivo PDF]. https://info-biblioteca.mincyt.gob.ve/wp-content/uploads/2024/06/Orgullo_y_prejuicio-Jane_Austen.pdf
- Barragán, A. (30 de diciembre de 2021). *México cierra un año negro con más de 3.000 mujeres asesinadas*. Obtenido de El país El periódico Global : <https://elpais.com/mexico/2021-12-31/mexico-cierra-un-ano-negro-con-mas-de-3000-mujeres-asesinadas.html>
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Paidós.
- De la Torre, M. E. (2017). Identidad de género, Una categoría para la deconstrucción. *Xihmai*, 12(23), 83-102.
- De Beauvoir, S. (2015). *El segundo sexo*. Cátedra.
- Derrida, J. (1980). La ley del género. *Glyph*, 2-26.
- Díaz-Loving, R. y al, e. (2011). Las premisas histórico-socioculturales de la familia mexicana: su exploración desde las creencias y las normas. *Revista Mexicana De Investigación En Psicología*, 3(2), 128-142.
- Diz, T. (2012). *Imaginación falogocéntrica y feminista, diferencia sexual y escritura en Roberto Arlt, Alfonsina Storni, Enrique González Tuñón, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli*. FLACSO.

- Domenach, J.-M. (1981). *La violencia y sus causas*. UNESCO.
- Dostoievski, F. (2011). *Los hermanos Karamazov*. Alianza.
- Etkin, J. S. (1992). *La identidad de las organizaciones*. Paidós.
- Faulkner, W. (1930). *Mientras agonizo* [Archivo PDF]. https://ddooss.org/libros/William_Faulkner.pdf
- García Márquez, G. (2017). *Cien años de soledad*. Diana.
- García, J. (2016). La reproducción de microculturas patriarcales y masculinidades hegemónicas a través del teen pop. *Innovación Educativa*(26), 143-153.
- García, J. R. (2020). El machismo y las performance de las masculinidades hegemónicas. *Práxis educacional*, 16(37), 496-507.
- Garro, E. (1964). *La culpa es de los tlaxcaltecas* [Archivo PDF]. https://www.cbtis75.edu.mx/_files/ugd/6d5e74_397567e6b5644ec79b4ca5dde5d56f27.pdf?index=true
- Goffman, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu editores.
- González, M. (2017). La familia mexicana: su trayectoria hasta la posmodernidad. Crisis y Cambio social. *Psicología Iberoamericana*, 25(1), 21-29.
- Iglesias, E. (2022). Transformaciones de la familia mexicana y su incidencia en la convivencia y la gestión de los conflictos. *Comunitaria*, 24, 35-57.
- Madrid, R. (2001). *Derrida y el nombre de la mujer. Raíces deconstructivas del feminismo, los estudios de género y el feminist law*. Facultad de Dereito da Universidade da Coruña.
- Martínez, A. (2016). La violencia. Conceptualización y elementos para su estudio. *Política y Cultura*(36), 7-31.
- Melchor, F. (2018). *Temporada de huracanes*. Penguin Random House.
- Nietzsche, F. (2005). *La genealogía de la moral*. Alianza.
- Olavarria, J. (2000). De la identidad a la política: masculinidades y políticas públicas. Auge y ocaso de la familia nuclear patriarcal en el siglo XX. En J. P. Olavarria, *Masculinidades. Identidad, Sexualidad y Familia* (págs. 11-28). FLACSO.
- Pérez, M. (23 de agosto de 2023). Registran autoridades un aumento en el número de delitos de género en México. *El Economista*, pág. sn. Obtenido de Registran autoridades un aumento en el número de delitos de género en México.
- Rulfo, J. (2020). *Pedro Páramo*. Cátedra .
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la残酷*. Prometeo.
- UNODC. (2019). *Estudio mundial sobre el homicidio*. Naciones Unidas.
- Vargas Llosa, M. (2010). *Los cachorros*. Cátedra.
- Vargas Llosa, M. (2015). *La ciudad y los perros*. DeBolsillo.
- Yubero, S. N. (2010). *Intervención social y género*. Narcea.

Edgar Alejandro Guadarrama Rueda

Correo electrónico: alejandro.guadarrama717@gmail.com

**Interpretextos**

Vol. 2, núm. 4 / septiembre de 2025-febrero de 2026, pp. 25-50

Mexicano. Maestro en Estudios de Arte y Literatura por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Adscripción actual: Profesor de Tiempo Completo en la Universidad Intercultural del Estado de México (UIEM). Línea de investigación: Estudios visuales, arte y género con enfoque intercultural. Último artículo publicado: La estatua de sal, de Salvador Novo. Urbanismo e identidad homosexual en la ciudad de México, 1917-1921, en *Valenciana*, estudios de filosofía y letras. Número 22 (2018).



Interpretextos / volumen 2, número 4
Septiembre 2025-febrero de 2026 / pp. 51-67
ISSN-L: 3061-7227
Investigación

Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinson. Un par impar en la música popular.¹

Álvaro Ochoa Serrano. ORCID: 0000-0003-2167-7275
El Colegio de Michoacán, Michoacán, México

Recepción: marzo 9 de 2025

Aceptación: mayo 30 de 2025

A Héctor de Mauleón, Jesús Flores y Escalante,
Armando Ramírez y Carlos Villasana.

Resumen

El texto aborda rasgos biográficos y la trayectoria musical de Maximiano Rosales (1868-1927) y Rafael Herrera Robinson (1866-1945), músicos populares nacidos en la Ciudad de México, intérpretes de la lírica popular mexicana de principios del siglo XX.

Palabras clave

Biografía, Lírica, Canto popular, México.

1 NOTA: Mucho agradezco a Juan Antonio Cuéllar, Dorian C. Neyra y a José Juan Rivera Mendoza su invaluable ayuda técnica; igualmente a Chris Strachwitz y Tom Diamant, de la Arhoolie Foundation, su confianza.

CC BY-NC-SA 4.0

<https://doi.org/10.53897/RevInterp.2025.04.03>



Maximiano Rosales and Rafael Herrera Robinson. An odd pair in Mexican popular music

Abstract

The text addresses the biography and musical career of Maximiano Rosales (1868-1927) and Rafael Herrera Robinson (1866-1945), popular musicians born in Mexico City, interpreters of the Mexican popular lyric of the early twentieth century.

Keywords

Biography, Lyrics, Popular Songs, Mexico.

Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinson... Álvaro Ochoa Serrano

He aquí a un dúo de músicos,

actualmente desconocido e ignorado en suelo mexicano. Y para compensar la falta de información, va la proverbial frase bíblica de conocer a dichos intérpretes por sus obras. El presente texto refiere, en corto, la presencia y carrera artística de Rosales y Robinson. Cuenta cómo —mediante las grabaciones en cilindros y en pasta negra— interpretaron ritmos, estilos y géneros del país, registrados en la mera metrópoli. Era el comienzo del siglo XX cuando se dio a saber la habilidad melodiosa del par impar,

- Ándale, hermano, no vayas a meter la pata. ¿Ya estás afinado?

- Ya lo estoy. ¿Y tú?

- Yo, también.

- Vamos a echar un registro.

(Las mañanitas alegres, en Strachwitz Frontera Collection Columbia)



Fotografía: Arhoolie Foundation.



Rafael H. Robinson nació en Tulyehualco, al oriente de la Ciudad de México, hacia 1866. Transcurría su existencia como criatura del artesano Francisco Herrera Muñiz y de María Robinson. No hay noticias documentadas del infante en el suburbio.

Madre de mi vida, madre de mi alma,
tu hijo se encuentra hoy
en horrible orfandad
recordando siempre la dulce calma... (Los Chamacos)²

En 1873 expiró el padre, a los 40 años, dejando viuda a una segunda esposa, Amada Bermejo. Aunque difunta ésta en 1901, Rafael la anotó viva un año después como su madre durante el trámite matrimonial. Entonces habitaba en el número 8 y medio de la Calle del Puente del Cuervo, detrás del antiguo colegio jesuita de San Pedro y San Pablo. Dominaba la lectura y la escritura.

En edad madura, Rafael se matrimonio frente al juez civil en octubre de 1902. Se asentó que era comerciante, pero oficiaba el canto, y vivía en la 7^a calle del Reloj número tres, (hoy la céntrica Calle de Argentina), idéntica vecindad de la novia Carlota Ortega y la suegra. Atestiguó Maximiano Rosales, filarmónico. Acto seguido, el distinguido casorio eclesiástico tuvo lugar en la Parroquia de Santa Cruz Acatlán, el 29 de noviembre de 1902.

Por fin seré feliz en esta vida
al lado, dedicándote mi amor;
y juntos, y envidiándonos la gente,
la bifida ventura de los dos. (El matrimonio)³

La célebre boda quedó noticiada en *El Popular*, diario metropolitano, el primero de diciembre. Bien se supo que, aparte de Maximiano, estuvo de invitado su otro amigo Julio Ayala. Según información histórica y social reunida por Miguel Méndez Munive.

Cercano a las inquietudes de la revolución, retirado de las grabaciones por la simpatía manifiesta de Julio Ayala al dictador Victoriano Huerta; Herrera Robinson compartió problemas del compañero Maximiano, sobreviviendo más temporadas como “artista cancionero”. Enviudó en enero de 1916. Su Carlota sucumbió

2 Strachwitz Frontera Collection Columbia C-164.

3 Strachwitz Frontera Collection Columbia C-152.

Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinson... Álvaro Ochoa Serrano

a causa del tifo en el número 63, bajos de la 5^a de Manrique (ahora República de Chile). Entre achaques, Rafael padecería una enfermedad renal, y murió la noche del 27 de febrero de 1945, a los 79 años cumplidos, víctima de insuficiencia cardiaca. Ignoramos si hubo descendencia.⁴

Vida más breve corrió Maximiano Rosales. Hijo de Julián Francisco y Juana Nogues, fue bautizado en la Parroquia de Santa Catarina, en La Lagunilla, el 22 de noviembre de 1868. Se ganó el sustento en el mercado del citado barrio.

En la infancia yo fui
dichoso y muy feliz;
pues en mi madre al fin
yo era la ilusión. (Los chamacos).⁵

Contrajo nupcias con Ignacia García Terán, el 10 de septiembre de 1904. Declaró tener 36 años, vecino en la 3^a calle de Santa Catarina No. 3. El casorio civil de Maximiano e Ignacia se verificó hasta 1914, el 28 de febrero. El leído Maximiano dijo ser mercader, domiciliado en la 4^a vía del Estanco de Mujeres (República de Ecuador) número 68.

En ese trance, atestiguaron el sobrino Felipe Rosales y Ausencio Vera, a quien el pretenso confesó conocer hacia tiempo, según los trámites realizados al unísono. Tanto Maximiano como Ausencio compartieron el testimonio de José Solache, guanajuatense, comerciante con residencia en la 7^a calle de los Héroes número 117 (Colonia Guerrero).⁶ Quizá Solache propició que Indalecio Noriega filmara imagen y voz de Rosales y Robinson hacia 1910. Señalando apuntes, fechó posterre actividad artística.

Maximiano sería difunto el 7 de noviembre de 1927. Carlos Rosales, uno de sus nueve hijos, compareció en el juzgado con el certificado médico. Éste asienta “falleció de cirrosis atrófica del híg-

4 Archivo Parroquial Santa Cruz Acatlán. *Matrimonios*, Libro 1902-1905, f. 4v.; Distrito Federal. Registro Civil. *Actas de Matrimonios*, 1902, ff. 240v y 241; *Columbia C2472* Discurso del C. Presidente Gral. Don Victoriano Huerta; DF. Registro Civil. *Defunciones* Vol. 846, ff. 11v-12. Partida 39. Carlota Ortega; Libro Núm. 1 *Defunciones* 1945, f. 284. Herrera Robinson, Rafael.

5 Strachwitz Frontera Collection *Columbia C-164*.

6 Archivo Parroquial de Santa Catarina Mártir. Bautismos de hijos legítimos. Libro 49, 1867-1869, f. 174; Matrimonios. Libro 61. 1900-1906, fol. 55-55v.



do, de origen alcohólico", a los 58 años. Carlos moraba en la Avenida Jesús Carranza No. 42 (Barrio de Tepito), misma dirección proporcionada en 1918, cuando registraron a sus hermanos gemelos Andrea Josefina y Cándido Guillermo. Ahí encontramos al conocido Ausencio Vera de testigo, empleado, quien vivía "donde el compareciente".⁷ No más.

Notas sonoras al viento,

recogidas en el catálogo de Sydney H. Carter y Thomas Alva Edison, la página web *Strachwitz Frontera Collection*,⁸ y el trabajo escrito de Juan Uriel Ramírez Silva acerca de Rosales y Robinson, allanan lanzar algunas anotaciones. Ramírez Silva advierte el pleito emprendido por la *Edison Blue Amberol* a la *Victor Talking Machine Company* en torno al gramófono:

Edison logró que sus cilindros llegaran a reproducir casi 5 minutos de grabación, aunque al final acabará declinando frente a la gran practicidad de los discos planos, que a la larga hará llegar la producción de fonogramas a otros niveles en el aspecto industrial. Además de ofrecer una mayor duración...

(Rosales y Robinson. *No me olvides* (1910) <https://www.youtube.com/watch?v=wGbFEy30-pU.>)

La factura de cilindros y discos en México se produjo durante el Porfiriato. Sobre todo, en el recorrido 1902-1910. Las compañías Edison, Columbia y Víctor maniobraron aparatos. Sin embargo, la turbulenta revolución (1911-1920) prácticamente interrumpió las tareas de grabación; las cuales reanudarían luego, a partir de las fiestas centenarias en 1921. Sea como fuera, las mencionadas firmas discográficas reafirmarían "expresiones culturales representativas [de México]" en casa y más allá de las fronteras.⁹ Propagarían a exponentes de una identidad nacional.

En tal tenor, glosas musicales ofrecieron la Banda de Zaperadores de México, la Banda Militar de Estado Mayor, la Banda de Artillería, la Banda de Policía de México, la Banda Gascón, la Or-

7 Distrito Federal. Archivo del Registro Civil. Defunciones. Vol. 1185, fol. 23.

8 Blue Amberol cylinders: a catalogue, compiled by Sydney H. Carter; <http://frontera.library.ucla.edu/>

9 Javier Garibay. UC Santa Barbara Library. Mexican Cylinders: Of National Identity and Sound Recordings.

Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinson... Álvaro Ochoa Serrano

questa Típica Lerdo, el Cuarteto Coculense, el arpa de Rita Villa, el canturreo de Felipe Llera, Modesta Zamudio, Julia Zepeda, Manuel Malpica, Octaviano Yáñez, etcétera. Validos de un gran surtido de piezas en el *Repertorio Musical Mexicano* de Los Ángeles, California, alegraron audiencias de Estados Unidos.

Los sonidos dejaron marcas en la divulgación. En tono popular, Rosales y Robinson cantaron para la gente, no para el presidente, para el poder. Patente es el discurso de "El Vale Coyote", un personaje lépero, muy pegado al pelado. Éste abordado en *El Perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos, para dejar en paz al octaviano hijo de la soledad alejado del relajo.¹⁰ Lucidos parroquianos de barriada, fueron captados un San Lunes en el famoso Santa Anita en 1910.¹¹

Los mentados valedores, antecesores de los Hermanos Areu y de Mario Moreno Cantinflas, desenvolvieron su arte de piquito alegre "en ambiente de carpa". Satirizan la desigualdad social en un cuadro jocoso, "trepado y elevado" en una "trifulca", en una tribuna:

- Viva el Peladote!
- ¡Viva!
- ¡Ábranla que lleva bala!

Versátiles en la capital, a donde entraban y salían sinfonías y lírica por los cuatro puntos. Rafael Herrera Robinson sonó el *Corrido de Jesús Leal* en 1904, una de las grabaciones tempranas de ese tipo en México, e incluyó los de Macario Romero y Heraclio Bernal en la lista. Hizo dueto ocasional con Modesta Zamudio; y con Murillo en *La Risa del Diablo*, canción cómica¹² (Nueva York, 1904); más constante al lado de Jesús Ábrego. A veces solista, Maximiano Rosales se acompañó en ocasiones de Braulio Rosete.

10 Samuel Ramos. (1935). *El perfil del hombre y la cultura en México*; Octavio Paz. (1950). *El laberinto de la soledad*; Jorge Portilla. (1966). *Fenomenología del relajo y otros ensayos*.

11 Filmoteca UNAM.81991). *Y vino el remolino*. Director: Manuel González Casanova. México.

12 Guillermo E. Hernández. (The Mexican Revolution: Corridos. Arhoolie CD 7041-44). Raúl Díaz G. (El Mago) hizo un arreglo posterior de *La risa del diablo*. Columbia 2084-C Matrix Mex-1376.



Igualmente, Rosales y Robinson tras una experiencia neoyorquina del año 1906, coincidieron con el jalisciense Cuarteto Cocolense en las sesiones grabadoras mexicanas de 1907 y 1908.¹³ Cuadraron las primicias, *Aires Nacionales* de Miguel Ríos Toledano en cuatro partes; comprendidas las últimas registradas en el primer decenio del veinte, *En la comisaría* y *Un circo de barrio*. Asimismo, secundaron múltiples dramatizaciones patrias de Julio Ayala para el Centenario de 1910, en una variedad.

Resaltaron resonancias mariacheras en *Aires Nacionales*, cuyas letras se advierten en jarabes, sones y canciones. Pespuntean bien el *Jarabe tapatío*. Hay variaciones en *Amores de un charro*, danza tapatía; muy palpables en *El ranchero de Tajimaroa* que remite al son el Toro Viejo; van tonadas en *Cáusticos y sinapismos guanajuatenses*, *Amor michoacano*, *Las tres cartas*, *Las estrellas*, *Un recuerdo a Uruapan*.

En fin, sin más rodeos, hago memoranda y segunda a Ramírez Silva en el mensaje de la canción *No me olvides* (vestigio guardado en la Biblioteca de la Universidad de California, Santa Bárbara) que es un ruego hacia la no ingratitud, por lo que resulta significativo que este par de estupendos cantantes se niegue a ser olvidados, así que no olvidemos...¹⁴

Repertorio para el recreo

Etiquetas del sello discográfico indican que Rosales y Robinson entonaron aires nacionales, canciones, cantos, corridos o mañanitas, piezas imitativas o cuadros de costumbres, danzas, danzón cubano, fox, glorias mexicanas, invocaciones, jarabe, polka, rumba o jota mexicana, chotis, serenatas y valses populares.

Gracias a las grabaciones, divulgaron variados repertorios de la geografía musical mexicana (Guanajuato, Jalisco, Michoacán, Monterrey, Morelos, la genérica Tierra Caliente que abrazaba la costa; y la propia Capital, en vecindades de quinto patio), así como la armonía venida de allende el mar. Pregonan un dechado de len-

13 Sydney H. Carter; *Cuarteto Cocolense. The Very First MARIACHI Recordings...* (Columbia, 263-272); Richard K. Spottswood. 1990. *Ethnic music on records...*

14 Ramírez Silva. (1910). Dúo mexicano Rosales y Robinson - *No me olvides* - primeros registros fonográficos

Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinson... Álvaro Ochoa Serrano

guaje plebeyo y lustrado. A guisa de ejemplo, pongamos oídos en *Paseos de Santa Anita* por el distante 1906:

Véngase pa' acá, comadre. En esta canoa implorada, muy recontentos nos vamos.

[Cantando] Vámonos a Santa Anita. Vámonos, allá verás, y oirás a las pateras que cuando gritan:
unos tamalitos, niña, de chile y de dulce...

...

- Oiga, usted don Pantaleón, mientras que le hago un taco de chichicaxtle, cánteme una canción.

...

[Se toca música con mandolina; y, en tierra, al final]: - *Emprés-teme su sombrero, y que toquen un jarabe que lo vamos a bailar.*¹⁵

Continuaría la serie. Serios, pero no solemnes, Rosales y Robinson entonan tema de religiosidad en *A la virgen María*; sensitivos, en *El huérfano, Adiós a mi madre*. Toda una diversidad puesta en cuadros de costumbres, perturbando *Pleito entre comadres* en el universo de patio urbano, y socarrón:

La Cubanita se la...mentaba,
el Cubanito se la...mentó;
y, los dos se la...mentaron
de ver la suerte que les tocó.¹⁶

15 Strachwitz Frontera Collection *Columbia C-171*.

16 Strachwitz Frontera Collection *Columbia C-450*.



Maximiano Rosales and Rafael Herrera Robinson. An odd pair in Mexican popular music.¹⁷

Alvaro Ochoa Serrano

Radio Tzirondaru/El Colegio de Michoacán

Translation by Jonathan Clark and Juan Antonio Cuéllar.

Here is a musical duet,

currently unknown and ignored in Mexico. Considering the scarcity of information on this duo, may it suffice to invoke the biblical parable that one knows a tree by its fruits.

This brief text refers to the life and artistic career of Rosales and Robinson. It tells how, through recordings on cylinders and black shellac records, they interpreted rhythms, styles, and genres of their country, which were recorded in its capital city. It wasn't until the beginning of the 20th century that the melodious ability of this odd pair became known.

—Come on, brother, don't screw up. Are you already tuned?

—Yes, I am. And you?

—Me, too.

—Let's do a take. ("Las Mañanitas Alegres")

Rafael H. Robinson was born in Tulyehualco, east of Mexico City, around 1866. He would spend his life as the son of craftsman Francisco Herrera Muñiz and María Robinson. No significant news of the newborn infant has been found.

17 I am very grateful to Juan Antonio Cuéllar, Dorian C. Neyra, and José Juan Rivera Mendoza for their invaluable technical help; also, to Chris Strachwitz and Tom Diamant, from the Arhoolie Foundation, for their trust.

Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinson... Álvaro Ochoa Serrano

Mother of my life, mother of my soul,
your son is today
in horrible orphanhood,
always remembering the sweet calm... (Los Chamacos)¹⁸

In 1873, Rafael's father died at age 40, leaving his second wife, Amanda Bermejo, a widow. Although she had died a year previous, Rafael listed her as his mother on his marriage documents of 1902. At that time, he lived at 8½ Puente del Cuervo Street, behind the old Jesuit college of San Pedro and San Pablo. He became a fluent reader and writer.

At a mature age, Rafael was married before a civil judge, in October of 1902. He declared himself a merchant who sang on the side and lived on the seventh block of No. 3 Calle del Reloj Street, (today downtown Argentina Street), the same neighborhood as his girlfriend Carlota Ortega and her mother. Maximiano Rosales declared his profession to be that of a musician. Immediately afterward, a distinguished church wedding took place in the Parish of Santa Cruz Acatlán, on November 29, 1902.

I will finally be happy in this life,
by your side, dedicating my love to you;
and together, with people envying us,

embarking on our fortune together. (El matrimonio)¹⁹

The celebrated wedding was reported in the metropolitan newspaper *El Popular*, on December 1. It was well known that, apart from Maximiano, his other friend Julio Ayala was a guest. According to all the historical information gathered by Miguel Méndez Munive,

Affected by the unrest of the revolution, retired from recording since 1912, and despite problems with his inseparable companion, Herrera Robinson continued to survive as a songster. In January of 1916, he became widowed. His Carlota succumbed to typhus at No. 63, downstairs on the 5th block of Manrique Street (now Republic of Chile). Between ailments, Rafael suffered from kidney disease. He died of heart failure on the night of February 27, 1945, at the age of 79. We do not know if there were any offspring.

18 Strachwitz Frontera Collection *Columbia* C-164.

19 Strachwitz Frontera Collection *Columbia* C-152.



An even shorter life was that of Maximiano Rosales. Son of Julián Francisco and Juana Nogues, he was baptized in the Parish of Santa Catarina, in La Lagunilla, on November 22, 1868. He earned his living in the neighborhood market.

In my childhood, I was fortunate
and very happy.
After all,
I was my mother's illusion.
(Los chamacos).²⁰

Maximiniano married Ignacia García Terán on September 10, 1904. He declared that he was 36 years old and lived at No. 3 on the 3rd block of Santa Catarina Street. The civil marriage of Maximiano and Ignacia wasn't verified until February 28, 1914. The lettered Maximiano stated he was a merchant, domiciled in the 4th block of Estanco de Mujeres Street (now Republic of Ecuador) [No.] 68.

In that trance, nephew Felipe Rosales and Ausencio Vera, whom Maximiano confessed to knowing, testified, according to marriage procedures effectuated simultaneously. Both Maximiano and Ausencio shared the testimony of Guanajuato native José Solache, a merchant residing on the 7th block of Héroes Street, No. 117 (Colonia Guerrero). Perhaps Solache encouraged Indalecio Noriega to film the image and voice of Rosales and Robinson around 1910. Pointing out notes, he assigned a date to their last artistic activity.

Maximiano passed away on November 7, 1927. Carlos Rosales, one of his nine children, appeared in court with the medical certificate that states "he died of atrophic cirrhosis of the liver, of alcoholic origin", at the age of 58. Carlos lived at Avenida Jesús Carranza No. 42 (Tepito neighborhood), the same address provided in 1918, when his twin brother and sister Andrea Josefina and Cándido Guillermo were registered. There we found the well-known Ausencio Vera as a witness, an employee, who lived "in the same place as the appearing party." No more.

20 Strachwitz Frontera Collection *Columbia* C-164.

Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinson... Álvaro Ochoa Serrano

Sound notes to the wind,

collected in the catalog of Sydney H. Carter and Thomas Alva Edison, the Strachwitz Frontera Collection website, and the written work of Juan Uriel Ramírez Silva about Rosales and Robinson, pave the way for certain annotations. Ramírez Silva warns of the lawsuit initiated by Edison Blue Amberol against the Victor Talking Machine Company regarding the gramophone:

Edison managed to get his cylinders to reproduce almost 5 minutes of recording, although in the end it will end up declining in the face of the great practicality of flat discs, which in the long run will take the production of phonograms to other levels in the industrial aspect. In addition to offering a longer duration...

The production of cylinders and discs in Mexico occurred during the Porfirio Díaz presidency, primarily between 1902-1910. The Edison, Columbia, and Victor companies maneuvered apparatuses. However, the turbulent revolution (1911-1920) practically interrupted the recording activity, which would resume with the centennial festivities in 1921. Be that as it may, the aforementioned record companies would reaffirm "representative cultural expressions [of Mexico]" at home and beyond its borders, propagating exponents of national identity.

In this vein, musical glosses were offered by the Zapadores Band of Mexico, the Military Band of the Chief of Staff, the Artillery Band, the Police Band of Mexico, the Gascón Band, the Orquesta Típica Lerdo, the Cuarteto Coculense, Rita Villa and her harp, the crooning of Felipe Llera, Modesta Zamudio, Manuel Malpica, Octaviano Yáñez, etc. Validated by a large assortment of songs in the *Mexican Musical Repertory Store* of Los Angeles, California, they delighted audiences in the United States.

The sounds left marks on disclosure. In a popular tone, Rosales and Robinson sang for the people, not for the president nor for political power. An example of this is the speech of "El Vale Coyote", a coarse, low-class individual. This one is mentioned in *Profile of Man and Culture in Mexico* by Samuel Ramos, to lead the Octavian son of solitude, Octavio Paz, away from the *relajo*, the suspension of



seriousness, to joke around. Lucid neighborhood parishioners were captured on a Saint Monday in the famous town of Santa Anita in 1910.

The aforementioned champions, predecessors of the Areu Brothers and Mario Moreno Cantinflas, developed their art of singing "in a popular theater environment." They satirize social inequality in a humorous painting, "climbed and elevated" in a "brawl", on a platform:

–Long live Peladote!
–Long live!
–Back off, he has a bullet!

The duo was versatile in the capital, where symphonies and lyrics came and went through the four cardinal directions. Rafael Herrera Robinson played the "Corrido de Jesús Leal" in 1904, one of the early recordings of that type in Mexico, and included those by Macario Romero and Heraclio Bernal on the list. He did an occasional duet with Modesta Zamudio and, more constantly, with Jesús Ábrego.

Likewise, Rosales and Robinson coincided with the Cuarteto Cocolense quartet from Jalisco in the recording sessions of 1907, and the spring and autumn of 1908. They squared the premieres, "Aires nacionales" by Miguel Ríos Toledano in four parts; including the last, recorded in the first decade of the twenties, "At the police station" and "A neighborhood circus". Likewise, they supported multiple national dramatizations by Julio Ayala for the Centennial of 1910, in a variety.

Mariachi resonances stood out in "Aires nacionales", whose lyrics can be seen in jarabes, sones, and songs. They dance the Jarabe tapatío well. There are variations on "Amores de un charro", a dance from Guadalajara; very palpable in "El ranchero de Tajimaroa", which refers to the sound of the Toro Viejo; they are tuned in "Cáusticos y sinapismos" from Guanajuato, "Amor michoacano", "The three letters", "The stars", "A memory of Uruapan".

In short, without further ado, I make a memorandum and second Ramírez Silva in the message of the song "Don't forget me" (a copy is on file at the University of California Santa Bárbara library) stating:

Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinson... Álvaro Ochoa Serrano

It's a plea to appreciation, so it's significant that this pair of great singers refuse to be forgotten, so let's not forget them...

Repertoire for recreation

Record label labels indicate that Rosales and Robinson sang national airs, songs, chants, corridos or mañanitas, parodies or comedy skits, danzas, Cuban danzones, fox trots, Mexican glorias, invocations, jarabes, polkas, rumbas or Mexican jotas, schottishes, serenades and popular waltzes.

Thanks to their recordings, Rosales and Robinson disseminated a geographical variety of Mexican musical repertoires (Guanajuato, Jalisco, Michoacán, Monterrey, Morelos, the generic Tierra Caliente that embraced the coast; the Capital itself, in poor neighborhoods), as well those from overseas. They exemplify a paragon of plebeian and sophisticated language. To give an example, let's listen to "Paseos de San Anita" from the distant year of 1906:

—Come over here, comadre. In this implored canoe, we happily depart.

[Singing] Let's go to Santa Anita. Let's go, there you will see, and you will hear the boats that when they shout:

—Some tamales, girl, spicy ones and sweet ones...

—Listen, Don Pantaleón. While I make you a chichicaxtle taco, sing me a song.

...

[Music is played on a mandolin; and, on land, at the end]: —
Lend me your hat, and let them play a jarabe that we're going to dance to.

The series continues. Serious, but not solemn, Rosales and Robinson sing a religious theme in "A la virgen María"; sensitively, in "The orphan", "Goodbye to my mother". A whole diversity put into pictures of customs, disturbing "Pleito entre comadres" in the universe of an urban patio, and sarcastic:

The little Cuban girl... curses,
the little Cuban boy... curses;
and, the two curse each other
upon seeing the fate that befell them.



Bibliografía/ Bibliography

- Archivo Parroquial Santa Cruz Acatlán. (1902). *Matrimonios*, Libro 1902-1905, f. 4v.; Distrito Federal. Registro Civil. *Actas de Matrimonios*, 1902, ff. 240v y 241; *Columbia* C2472. Discurso del C. Presidente Gral. Don Victoriano Huerta; DF. Registro Civil. *Defunciones* Vol. 846, ff. 11v-12. Partida 39. Carlota Ortega; Libro Núm. 1 *Defunciones* 1945, f. 284. Herrera Robinson, Rafael.
- Archivo Parroquial de Santa Catarina Mártir. Bautismos de hijos legítimos. Libro 49, 1867-1869, f. 174; Matrimonios. Libro 61. 1900-1906, fol. 55-55v.
- Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos. (1992). Ábrego y Picazo & Rosales y Robinson. Música del 900. Producción, realización e investigación: Pablo Dueñas Herrera y Jesús Flores y Escalante. AMEF-T-221-H.
- Brooks, Tim. (1999). *The Columbia master book discography*. Volume 1, U.S. matrix series 1 through 4999, 1901-1910 with a history of the Columbia Phonograph Company to 1934. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Distrito Federal. Archivo del Registro Civil. Defunciones. Vol. 1185, fol. 23.
- Carter, Sydney H. and Thomas A. Edison. (1978). *Blue Amberol cylinders: a catalogue*. Bournemouth, England: Talking Machine Review.
- Cuarteto Coculense. *The Very First MARIACHI Recordings 1908-1909*. Sones Abajenños. Mexico's Pioneer Mariachis. Vol. 4. Arhoolie. Folklyric 7036.
- Filmoteca UNAM. (1991) *Y vino el remolino*. Director: Manuel González Casanova. México.
- Garibay, Javier. UC Santa Barbara Library. Mexican Cylinders: Of National Identity and Sound Recordings.
- Hernández, Guillermo E. *The Mexican Revolution: Corridos*. Arhoolie CD 7041-44
- Kelly, Alan. (1990). *His Master's Voice: the French catalogue*: a complete numerical catalogue of French gramophone recordings made from 1898 to 1929 in France and elsewhere by the Gramophone Company Ltd. = La Voix de son maître / compiled by Alan Kelly with the cooperation of the EMI Music Archive, London. New York: Greenwood Press.
- Paz, Octavio. (1950). *El laberinto de la soledad*. Cuadernos Americanos.
- Portilla, Santiago. (1966). *Fenomenología del relajo y otros ensayos*. El Colegio de México.
- Ramírez Silva, Juan Uriel. (1910). *Dúo mexicano Rosales y Robinson, no me olvides* <https://www.youtube.com/watch?v=wGbFEy30-pU>. Publicado el 19 de junio de 2014.
- Ramos, Samuel. (1934). *El perfil del hombre y la cultura en México*. Espasa-Calpe.
- Spottswood, Richard K. (1990). *Ethnic music on records: a discography of ethnic recordings produced in the United States, 1893 to 1942/ with a foreword by James H. Billington*. 7 volumes. Urbana: University of Illinois Press.
- Vernon, Paul. (1995). *Ethnic and vernacular music, 1898-1960: a resource and guide to recordings / foreword by Benno Haupl*.

Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinson... Álvaro Ochoa Serrano

Wimmer, William S.; Rebecca K. Wimmer. (2002). *Edison Blue Amberol records listed by title*: including educational and foreign series. Hornitos, California: Wimmer Pub.

Álvaro Ochoa Serrano

Correo electrónico: aochoa@colmich.edu.mx

Investigador adscrito al El Colegio de Michoacán/ Radio Tzirondaru, A.C. Integrante del SNII II. Proyecto: Personajes y tradiciones populares de México. Algunas de sus publicaciones: *Manual del Mariachi*. Secretaría de Cultura. Gobierno del Estado de Jalisco, 2023. “Chapala, otra cuna del mariachi” en Rodrigo de la Mora Pérez Arce (Coordinador), *Mariachi. Práctica musical y construcción de comunidad*. El Colegio de Jalisco, Secretaría de Cultura. Gobierno del Estado de Jalisco, 2023. Y *La Ciénega de Chapala. Un cuarteto de textos a flote*. Centro de Estudios de la Revolución Mexicana, Librería del Portal y Editorial Morevalladolid, 2023.

Traductores

Jonathan Clark, profesor en San Jose State University

Correo electrónico: mariachero@mac.com

Juan Antonio Cuéllar, técnico de grabación Arhoolie Foundation

Correo electrónico: juanantonio@arhoolie.org





Interpretextos / volumen 2, número 4
Septiembre 2025-febrero de 2026 / pp. 69-71
ISSN-L: 3061-7227
Divulgación

Desapariciones¹

José Baroja ORCID: 0000-0002-2850-0029

Escritor chileno/Independiente

Recepción: septiembre 20 de 2024

Aceptación: mayo 30 de 2025

El periodismo consiste esencialmente en decir 'lord Jones ha muerto' a gente que no sabía que lord Jones estaba vivo.
Gilbert Keith Chesterton

Lo primero que desapareció de su escritorio fue una pluma con su nombre. Javiera llevaba solo algunas semanas trabajando como periodista en la capital, por lo que solía ser muy cuidadosa con todos sus artículos personales. No obstante, prefirió no darle mayor importancia al asunto, asumiendo que quizás ella misma la había perdido. Después de todo, Javi, como le decían sus más cercanos, se había hecho notar tan rápido dentro del medio que, sin duda, había sumado suficientes preocupaciones como para olvidar un simple lápiz. En efecto, tras unas pocas semanas, Javiera ya había publicado un artículo tan revelador y polémico sobre la relación entre el narcotráfico y la política que había puesto todo de cabeza. La verdad es que el editor no había revisado el texto antes de publicarlo, por lo que la censura no aplicó siquiera para una coma. Craso error nacido del prejuicio, que dio a luz un tremendo documento que se mantuvo en boca de todos durante varios días. La gente se escandalizó, no como revolucionarios, sino como quien ha leído un secreto a voces

¹ Originalmente este relato fue publicado en *Sueño en Guadalajara y otros cuentos* (Terralgnota Ediciones: Barcelona, 2023).



que pronto olvidará. Lo cierto es que el tiempo que fue *vox populi* incomodó tanto al gobierno, y a los aludidos, que este se vio obligado a anunciar una investigación. Afortunadamente para este, y como en otras ocasiones, antes de llegar a algo concreto, un «notición» de farándula logró aplacar la noticia. Aun así, Javiera lo había logrado.

Lo segundo que desapareció de su escritorio fue una agenda con un dibujo de *Charlie Brown* y *Snoopy*; a lo que se sumó el vidrio roto de un marco donde mostraba sin falsa modestia su título de periodista. Tal vez había sido ella misma en un descuido, pensó, sin estar muy convencida de aquello. Es posible que su agenda la hubiera olvidado en casa o en el metro, cómo asegurarlo si la memoria a veces falla, más con todas sus obligaciones, concluyó. Al final optó nuevamente por no darle mayor importancia al asunto, no en vano Javiera se había ganado el respeto de muchos con su primer artículo y, por lo tanto, ya pensaba en su próxima publicación. A propósito de esta, esa misma semana uno de sus jefes se le acercó solo para decirle, sin tapujos y con un discurso propio de un «naco», que tuviera cuidado. Ante esto Javiera se sintió más periodista que nunca. En los días siguientes, Javi publicó un artículo donde acusaba a mucha gente de desidia respecto a los secuestros en el país. El editor esta vez recibió la orden de no detener los textos, pero sí de avisar de inmediato sobre el tema. No preguntó el porqué, aunque meses después obtendría con dolor sus propias respuestas. Como fuera, Javiera ya no era cualquier periodista en la ciudad. Otra vez estaba en boca de todos; otra vez incomodaba.

Lo tercero que desapareció de su escritorio fue el teclado de su computadora. Rarísimo, por decir lo menos. Tras percatarse de su ausencia, después de observar meticulosamente el lugar y de redescubrir su título dentro de ese marco aún defectuoso, Javi encontró pegada en su monitor una nota, una simple nota, lo suficientemente explícita para hacerla llorar. Javiera nunca se enteraría de que quienes dejaron el papelito ya habían averiguado todo sobre su vida. Lo habían hecho en busca de algún escándalo, de algo que pudieran usar contra ella; idealmente sexual, pues todos saben que el sexo es útil para mover a las masas en pro de la moral. No se enteraría, eso es seguro, porque no encontraron suficiente para chantajearla. Lo

que sí entendió tras leer ese pequeño papel amarillo es que su última investigación no sería terminada. Javiera palideció después del breve llanto, justo antes de salir corriendo del edificio como un alma en pena. Javi no apareció más. Javi finalmente lo había logrado.

José Baroja

Correo electrónico: jose.baroja.escritor@gmail.com

Chileno. Maestro en Letras por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Co-fundador de la revista *Sudras y Parias*, en Lebu, Chile, junto con los escritores Jaime Magnam y Alfredo O. Torres. Conductor del programa radial La Otra Historia, en Guadalajara.





Toda gente

Interpretextos/ volumen 2, número 4
Septiembre 2025- febrero 2026 / pp. 73-103
ISSN-L: 3061-7227
Investigación

Cultura Sexual, pionera del periodismo sexológico-educativo de Colombia (años 60)

Wilmar Vera Zapata¹ ORCID: 0009-0005-9574-1841
Universidad Católica Luis Amigó, Colombia

Recepción: octubre 14 de 2024
Aceptación: marzo de 2025

Resumen

A principios de los años 60, en Colombia surgieron varias publicaciones tanto eróticas como educativas sexuales. En Medellín, *Cultura Sexual* se atrevió a abordar temas eróticos y sexuales con una mirada formativa y con interés científico y divulgativo. Su ejemplo cundió en esa década y en la siguiente, sumándose a los productos impresos que buscaban —desde la ciencia y la formación— dar una

¹ Wilmar Vera Zapata nació en Medellín, Colombia. Es comunicador social-periodista, magíster en Historia y doctorando en Ciencias Humanas y Sociales, de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Se ha desempeñado como periodista y docente universitario. Este texto es un análisis de su tesis de doctorado sobre los imaginarios que sobre el cuerpo y la sexualidad se presentaron en Colombia entre las décadas de 1960 a 2000, las cuales configuraron una larga revolución sexual liderada por los medios masivos de comunicación.

CC BY-NC-SA 4.0

<https://doi.org/10.53897/RevInterp.2025.04.05>



mirada seria y menos alarmista de una dimensión que se popularizó hace 60 años: la sexualidad humana.

Palabras clave

Prensa, prensa escrita, medios de comunicación, educación sexual, revolución sexual, años 60.



Cultura Sexual, pioneer in sexological- educational journalism in Colombia (1960s)

Abstract

In early 1960s decade, several publications emerged in Colombia, both erotical and educational about sex. In Medellín, Cultura Sexual magazine dared to address erotical and sexual topics with an educational perspective and scientific and informative interest. Its example spread throughout that decade and following, joining the print products that sought —from scientific and educational view—to provide a serious and less alarmist angle of a dimension that had become popular 60 years ago: human sexuality.

Keywords

Press, Print Media, Sex Education, Colombian Sex Revolution, 1960 decade.



Cuando el sexo era pecado y escandaloso, la educación y el periodismo trataron de abordar ese tema con el fin de crear conciencia de que ese aspecto de la vida humana no era ni pecaminoso ni misterioso. El sexo era natural y aunque unos medios impresos explotaban el morbo de los cuerpos desnudos, otros —con las mismas armas, pero con menos impacto comercial— se dedicaron a enseñar sobre el cuerpo, su deseo y la sociedad que estaba empezando a develar sus misterios.

Cultura Sexual apareció en diciembre de 1962 y duró hasta 1964, fue editada por Ediciones Sexo y Cultura e impresa en Medellín. En su bandera, página legal o caja de créditos (lugar que en las publicaciones señala los responsables de editarla), aparecen como director Antonio Arcila González. Contaba además con un gerente, un administrador, un jefe de circulación, un agente nacional para las suscripciones, un secretario ejecutivo y siete “consejeros de redacción”².

De formato pequeño, 18 x 12.5 cm, para la época era un formato muy común en las publicaciones de baja tirada y que podrían ser desde pequeñas novelas eróticas, libros de *western* hasta tratados políticos o publicaciones literarias³. En su ejemplar número 1 se presentó como producto que se vendía en librerías y puestos de revistas, con distribución en Antioquia, Caldas (Librería Mi Libro), Cundinamarca, Santanderes y Valle del Cauca.

El primer artículo de la revista se denominó “Cultura... no pornografía” y marca el derrotero de lo que —esperaban— fuera su aporte a la sociedad, uno donde la educación sexual brillaba por su ausencia, en el que los vacíos y las dudas se llenaban con marañas y mentiras que poco aportaban a una felicidad individual y al desarrollo de la sociedad.

2 Tras un rastreo en internet, se encontró que el director es un abogado que en los años 80 publicó libros sobre el delito sexual en Colombia y también sobre el uso de cheques en las transacciones y su valor legal. De los otros, no aparece mayor información.

3 Otras revistas similares a la descrita era *Orientación Sexual*, que se editaba en Bogotá y se distribuía en otras ciudades del país y de América Latina, y *LUX*, que era también de corte educativo. Gracias a los avances tecnológicos, uno de los atractivos de esas publicaciones eran las ilustraciones contenidas.

El desastre de nuestra educación sexual radica en la torpeza de los educadores, mal educados ellos mismos, dice un expositor. Y Azzolini en *La Civittá Católica* afirma: "el adolescente necesita una iniciación, y los educadores tienen el deber de dársela, ¿pero cómo podría el educador proporcionársela si no ha sido preparado específicamente para ella? ¿cómo podría desterrar de los otros los prejuicios sexológicos, si él mismo los padece? ¿cómo podría corregir la ignorancia ajena si nadie se ocupa de corregir la suya? ("Cultura... no pornografía", 1962. pp. 1-2).

Recalcaba el editorial que no se podía impartir educación si los maestros no estaban preparados para brindarla, y es por esos enormes vacíos existentes, confusión de sentimientos y amplia ignorancia relacionada con todo lo que tiene que ver con el sexo, que la "equivocada, deficiente y torpe educación" ("Cultura... no pornografía", 1962. p.1) son las causantes de las anomalías del instinto, de las perversiones y de todas las tragedias que padece en hombre.

Con el ánimo, pues, de proporcionar alguna educación sexual a los padres y maestros, lanzamos para todas las gentes de habla hispana, nuestra "Revista Cultura Sexual". Quienes se interesen en su lectura con afán distinto al honesto de proporciones de una adecuada información se equivocan, pues nuestra misión es altamente moralizadora y no la de saciar instintos morbosos ni alentar la curiosidad malsana de quienes andan a la caza de folletines de pornografía (Cultura... no pornografía", 1962. pp.1-2).

Bajo esa perspectiva, la justificación de dicha revista no dejaba dudas sobre su carácter educativo, y cualquier lectura fuera de ese marco no era más que una desviación de sus nobles y altos objetivos (decían ellos). El resaltar el valor moral de la educación, aun en la sexualidad, buscaba sin duda salirse al paso a las posibles manifestaciones contrarias a su labor formativa.

Diversos estudios señalan que en otras latitudes las industrias culturales hallaron nichos rentables abordando esta dimensión humana. Además, la popularización de los medios de comunicación, la alta escolaridad que empezaba a verse en las personas, así como la creciente participación de las mujeres en múltiples aspectos de la sociedad, facilitaban colocar en el centro los discursos y expectativas de las nuevas generaciones de la época.



Otro elemento que pretendía ser anulado con la correcta información sexual desde tiernas edades era atacar a la malsana curiosidad que recae sobre temas o tópicos señalados como "prohibidos". Defendía la revista *Cultura Sexual*:

Entre los tres y cinco años, periodo de excelencia de las investigaciones sexuales, el niño tiene un oído regularmente atento para todo lo que se refiere más o menos directamente al dominio sexual. Una palabra no comprendida, la explicación de cuyo significado se le niegan suele bastar para dirigir sus pensamientos en un sentido determinando desviándolo a la realidad (...) Se enseña al niño que no hay que hablar de ciertas funciones corporales y se hace posible por provocar su repugnancia: la indecisión y el embarazo de los adultos para hablar de estos asuntos para él misterioso, lo llevaría a pensar que se trata igualmente de cosas prohibidas y repugnantes, pero cuyo carácter secreto no hace sino aumentar aún más la atracción natural que ha sentido hacia ellas. Lo que no puede obtener de los padres, lo busca y lo procura entre los criados (?). Las explicaciones que de ellos obtiene no son suficientes para liberarlo de aquella adversión (sic) ("No eduque a su hijo así", 1963. p.47).

Una vez más se defendió la necesidad de educación de calidad en la sociedad, pero seguía vigente la duda de quiénes y cómo hacerla llegar sin despertar la malsana curiosidad de una mente inmadura y volátil como la de los niños.

Destacar la importancia de un valor moral y educativo fue al mismo tiempo una manera de oponerse con fuerza a esa nueva comercialización sexual y de alto consumo como es la industria pornográfica, que para los años 60, gracias a la contracultura y a la influencia de medios masivos, empezó a configurarse como una enorme industria que genera millones de ganancias⁴.

Jeffreys (1990) destaca cómo para las autoridades occidentales, la reivindicación de los derechos femeninos y de la libertad para

4 El artículo "Sexo virtual", de la revista *Semana*, explicó que el nuevo mundo virtual el sexo estaba ganando terreno: "En esta red, que está logrando convertirse en una realidad alterna, de cada 1.000 imágenes, 800 son pornográficas". Sexo Virtual, revista *Semana*, No. 795, julio 1997, pág. 86. Dos años después, la misma revista actualizó el tema y en una encuesta evidenciaron que el 66% de los consultados consumían pornografía, frente a un 34% de las mujeres. En "Sexo cifrado", revista *Semana*, No. 904, agosto 1999, pág. 73.

el goce del cuerpo fueron llamados como grupos “pro-sexo”, con un tinte negativo para la sociedad occidental:

La tradición conservadora ha promovido la oposición a la pornografía, la prostitución, la homosexualidad, todas las variaciones eróticas, la educación sexual, la investigación sexual, el aborto y la contracción. La oposición a la tradición pro-sexo ha incluido a individuos como Havelock Ellis, Magnus Hirschfled, Alfred Kinsey y Victoria Woodhull, tanto como a los movimientos de educación sexual, organización de prostitutas y homosexuales, los de derechos reproductivos y organizaciones tales como la Liga de la Reforma Sexual de los años 1960. El abigarrado grupo de reformadores, educadores y militantes sexuales ha variado en los registros tanto sobre temas sexuales como feministas. Pero seguramente están más cerca del espíritu del feminismo moderno que de los cruzados morales, los movimientos de pureza social y las organizaciones contra el vicio (traducción propia. Jeffreys, 1990. p.194).

Para el siguiente número, en las páginas internas exhibían los “cartones” que le daban la calidad de publicación seria y educativa, nada que ver con la degradación comercial de la sexualidad, de acuerdo con el marco legal vigente. Decía la publicación:

CULTURA SEXUAL. Aprobada por el Ministerio de Gobierno de la República de Colombia, por Resolución número 1.244 de 30 de noviembre de 1962, originaria de la sección de PROPIEDAD INTELECTUAL Y PRENSA.

EDICIONES SEXO Y CULTURA ha publicado, además: “El delito sexual en la Legislación colombiana”, obra ésta de consulta para los profesionales del Derecho de todas las Américas.

“El Tercer sexo”, obra que divulgación sexológica indispensable en la biblioteca del jurista, del médico, del padre de familia, del educador y del hombre de estudio.

Y... en prensa:

“Las Lesbianas”, donde de manera científica y moral, se trata el tremendo problema de la homosexualidad femenina⁵(s.p.).

5 *Cultura Sexual*. Enero de 1962. Año 1, número 2. Medellín.



No deja de ser curioso la abundancia de calificativos, que no sólo estaban en la presentación de las obras del director sino en, por ejemplo, artículos históricos y hasta en algunas portadas sugestivas. Tema que se abordará más adelante.

A lo largo de su existencia, *Cultura Sexual* cumplió su promesa de configurarse como una alternativa informativa y educativa para todo público, abordando temas que -por lo general- se consideraban complejos y de amplio interés científico e informativo, tales como el travestismo, la homosexualidad, la evolución histórica del ejercicio de la sexualidad, la higiene sexual, el hipismo, la rebeldía juvenil, las cualidades para el matrimonio, la impotencia, el safismo, la prostitución, la noche de bodas, paternidad responsable, la exposición demográfica, hormonoterapia, la píldora y métodos anticonceptivos, los gamines, los delitos sexuales y, cómo no, el consultorio íntimo.

Desde el primer número apareció un interés por el tema del homosexualismo, fuera en hombres o en mujeres, en el que siempre recurrió a justificaciones de tipo moral o religioso, así como una mirada científica que, para la época, aún estaba en estudio y análisis.

Algunos temas no fueron ajenos a las controversias, como la propuesta de crear un Centro de Salud Sexual en Medellín, la capital con más tradición conservadora y clerical del país. En el artículo editorial "Por un Centro de Cultura Sexual", su director explicaba:

En nuestra pasada edición, nos fue grato insertar un interesante artículo sobre Higiene Sexual, donde sus autores Gershon y Fishel Suster propugnan por la formación en esta ciudad de Medellín, de un Centro de Estudios Sexológicos, siendo elemental que la magnífica idea puede hacerse extensiva a todas las ciudades del Continente Americano.

Si bien es cierto que prestantes elementos del Clero Católico están interesados en una conveniente, seria y oportuna labor de divulgación en estas delicadas materias; sí hay instituciones muy respetables dedicadas a la orientación cristiana del hogar católico, en todas aquellas cuestiones que como las del sexo, inciden tan profundamente en todos los elementos de nuestra vida: si hay quienes dedican sus esfuerzos a la preparación de los novios para la vida conyugal, si todas estas personas e

instituciones han iniciado cursillos de interés y divulgación sexológicas no podemos negar por otra parte, que estos esfuerzos plausibles, se han proyectado sobre núcleos relativamente escasos y no han cubierto toda la diversidad de gamas y de sectores de la opinión pública que están ávidos de esta clase de enseñanzas, precisamente porque la requieren con urgencia suma ("Por un Centro de Cultura Sexual", 1963. p.8).

Una propuesta tan atrevida como esas no podría llegar a desarrollarse sin la presencia decidida de la clerecía antioqueña, tan celosa de mantener el control sobre los contenidos formativos y escolares que circulaban en la sociedad. Durante mucho tiempo fueron ellos, junto con representantes de las autoridades civiles y hasta de padres de familia, quienes procuraban definir qué era pertinente o no conocer, qué se podía exhibir en medios y en la sociedad.

Abordar la necesidad de tener una cátedra de educación sexual fue una idea atrevida pero acorde con los cambios de la época. Incluso, tres años antes, en enero de 1960, *El Colombiano* había expresado -en una columna de opinión- la necesidad de discutir sobre la posibilidad de contar con una educación sexual eficaz, pero bajo las condiciones propias y particulares de cada niño y de su proceso formativo.

En todos los centros de estudio, en las asambleas y seminarios y en los debates en donde se aborda el tema de la educación, siempre se llega al espinoso asunto de la instrucción sexual. Hay quienes afirman que es necesario y no solamente necesario sino urgente, que al llegar los niños a determinada edad deben ser instruidos sobre los fenómenos de la vida, pero en forma prudente. Otros en cambio objetan que es inconveniente (Betancur, 1960, p.4).

Los llamados, como en el artículo de *Cultura Sexual* de tres años después, es darle a los formadores y padres algún tipo de marco de conocimiento serio para transmitir con altura ese "espinoso asunto" a menores que, por su condición e inmadurez, son impresionables y de fácil manipulación.

Para el columnista Conrado Betancur, contrario a una difusión amplia de la educación sexual, tocaba limitar el

abrir desmesuradamente los ojos... tal vez nuestra personalidad instintiva y nuestros impulsos afectivos no se acomoden



exactamente a los de aquel que recibe nuestras enseñanzas y pretendiendo defenderlo de los males del mundo, puede ser que lo lancemos prematuramente a afrontarlo (1960, p. 4?).

Ante eso, lo mejor era:

- Robustecimiento de la censura moral.
- Formación moral.
- Fortalecimiento de la piedad.
- Ampliación de las fuerzas inhibitorias.

En otras palabras, nada nuevo de lo que siempre se había hecho y que, hasta ese momento, había funcionado en una sociedad castrada, altamente influenciada por las autoridades eclesiásticas, civiles y, de alguna forma, parentales. Si los discursos sobre las “realidades de la vida” eran celosamente controlados por las autoridades (parentales, religiosas o estatales) y muchos llegaban a la adultez desconociendo funciones biológicas básicas, la pérdida de esa exclusividad con la influencia de los medios de comunicación masivos, obligó a traer el tema a colación.

Seguir, durante esa la época, por los cauces normales del despertar de la vida, de los revelamientos naturales de la sexualidad y que, con piedad, contingencia y una firme voluntad moral y religiosa, le permitiera al joven ser inmune y célibe, resultaba —sin duda— algo complejo.

De manera que lo importante no es enseñarle al niño los fenómenos de la sexualidad sino formarle carácter y moral, para que cuando los conozca sepa recibirlos tranquilamente, sin el misterio y el encanto que suele rodeárseles siempre (Betancur, 1960, pág. 4).

El “misterio y el encanto” son dos palabras que resumen muy bien lo que se siente cuando de forma —a veces— no planeada, ese “abrir de los ojos” ocurre en las personas, en especial a aquellos que mantuvieron los secretos de la vida cerrados bajo la amenaza del pecado, el remordimiento y la vergüenza.

Desde el periódico *El Colombiano* —para esa época— la propuesta de sus columnistas fue mantener las cosas como siempre han ocurrido, esperando el surgimiento natural del despertar y la

curiosidad sexual y, ahí sí, responder con la verdad a las preguntas que generara el curioso infante. Para ellos, sería lo más adecuado. Por supuesto, para ese momento eran testigos del enorme cambio, el progreso e influencia de medios de comunicación en la misma sociedad, que poco a poco fue adentrándose en los misterios de la vida, sin necesidad de ese arsenal de prejuicios, vaguedades y miedos con qué afrontar la vida. Creían que la ignorancia protegía a los menores de los peligros a los que podían enfrentarse.

Sin duda, mantener esa actitud en una época tan cambiante era un error y a eso apuntaba *Cultura Sexual*, en su editorial de enero de 1963.

Nuestro propósito es más ambicioso que el de todas las personas, que como lo acabamos de enunciar, pretenden llevar alguna luz a quienes tanto han necesidad (sic) de ella, pues la ignorancia en estas materias causa estupor, y por eso queremos aprovechar la iniciativa de los señores Suster, y apoyamos la de constituir un Centro de Estudios Sexológicos, en esta ciudad de Medellín (s.p.).

Con esa iniciativa, sin duda se podrían tratar profesionalmente los problemas de la educación, procurando formar en esas áreas a “médicos, sacerdotes, maestros, padres de familia y demás profesionales”, como concluye el texto.

Haciendo una pesquisa y por el rastro evidenciado con el tiempo transcurrido, esa propuesta cayó en el olvido. Por supuesto, en la segunda mitad del siglo se materializaron asignaturas de orientación sexual en las instituciones educativas, pero éstas tenían más interés en explicar -no muy profundamente- los procesos naturales de madurez corporal, abordar los cambios hormonales, explicar un poco las relaciones entre los sexos, el proceso de la fecundación, el parto y algo de la responsabilidad paternal. Otros temas como las enfermedades sexualmente transmisibles, las filias o los impulsos que no coinciden con lo heteronormal fueron abordados sin mucho entusiasmo, tanto en instituciones privadas como públicas.

Los que superamos el medio siglo de existencia en Colombia, recordamos en las aulas las clases de “Comportamiento y Salud”, una asignatura con pocas horas a la semana (siempre la religión tenía más disponibilidad horaria), en la que se abordaban los “secretos



de la vida" más por obligación que por real interés en enseñar sobre el cuerpo, la sexualidad y las relaciones pasionales interpersonales.

La necesidad de la educación siempre ha estado latente y surgió como una alternativa para luchar contra la ignorancia que llevaba a padecer tantos abusos, embarazos no deseados, afectaciones familiares, psicológicas y personales, además de enfermedades venéreas⁶.

Pese a la novedad de la idea, nunca se materializó la creación de una entidad encargada de fomentar la educación sexual auspiciada por las autoridades nacionales, civiles y eclesiásticas. Por el contrario, el tema sigue siendo abordado con suspicacia y miedo, pese a que los jóvenes de la época poco a poco empezaban a adentrarse en ese mundo complejo lleno de dudas e intrigas, pero con la curiosidad bien despierta de quien prueba lo prohibido, por eso es más placentero y mayor gusto le saca.

Cultura Sexual también abordó temas punitivos para la sociedad como el homosexualismo, tópico que siempre había encontrado —en medios impresos, radiales y corrillos callejeros— oídos dispuestos a escuchar las noticias con falta de rigor, amparados por un malsano amarillismo y plagado de denuncias hacia una población a la que tildaban como "enferma", "antinatural" o "voltiada".

El profesor e investigador Guillermo Correa Montoya, en su obra *Raros* (2018), hace un amplio recuento de cómo los homosexuales fueron vistos, temidos y rechazados en la sociedad antioqueña del siglo pasado. Entre sus aseveraciones está que los discursos disciplinares y técnicas de control, ubicaron a la sexualidad femenina y su ejercicio como una preocupación capital para

6 Era normal que las publicaciones que llegaron después con ánimo formativo se preocuparan por todas las dimensiones del sexo, el cuerpo y la sexualidad. En la colección *Sexo*, escrito por los fundadores de la Unidad de Sicoterapia y Sexualidad Humana, publicada en 1986, los investigadores sustentaban su obra en la necesidad de conocer los roles de género, sus diferencias y las potencialidades de ese vínculo amplio que es el amor, entendido como un campo de afectos, emociones más allá de la simple atracción. "¿El sexo para qué? Para concluir, nos queda claro que la sexualidad nos ofrece múltiples posibilidades: La sexualidad como manifestación de afecto; la sexualidad como posibilidad y opción reproductiva; la sexualidad como fuente de placer, y la sexualidad como la más íntima y profunda forma de comunicación". Palacio, Martha; Guerrero, Pedro y Acuña, Alonso. (1986). *Sexo: en los adolescentes*. Guía educativa. Editora Cinco, Bogotá, pág. 14.

las autoridades. Además, la sexualidad masculina ha sido ligada a un comportamiento para satisfacer sus impulsos y deseos naturales, señalado en su sexualidad disidente como victimario o víctima, dependiendo de su estatus social y capacidad económica⁷.

Sin duda, una emergente vida cultural favoreció muchas transformaciones en las relaciones de familia, en los modelos de vida de pareja o cortejo y hasta en las exigencias propias de cada género y de la vida íntima que les competía.

Modernización contra tradición

Bajo la perspectiva de la “modernización” se pusieron en entredicho los valores impuestos en la sociedad y el individuo, y de forma silenciosa, pero constante, la gota de la duda y la novedad fue horadando la muralla moral por siglos levantada.

Gracias a programas de TV, libros, revistas y películas nacionales y extranjeras, una nueva generación ganó protagonismo en la sociedad y puso en duda los discursos hasta ese momento aceptados. Para algunos eran señales de cambio positivo y vanguardista, mientras para otros, era degeneración y mal ejemplo.

En Colombia, ese quiebre se vio a finales de los años 50 y se desbocó con las décadas siguientes. Como en otras partes del mundo, la población con ciertos ingresos y clase social entre los 13 y 25 años lideraron un cambio en el comportamiento asimilados y difundidos, que chocó con los valores y acciones de sus padres y abuelos. *Cocacolos* se le llamó a esa generación de finales de los 50 y principios de los 60, en ese afán de diferenciar a cada grupo de edad con nombres rimbombantes o exagerados⁸.

7 “La prensa permitió validar esta consideración evidenciando en las representaciones de los personajes de precarias condiciones económicas y visible afectación corporal, a quienes narra con nombre propio, la producción de una serie de imágenes temibles socialmente (...) mientras, la imagen del hombre adinerado (ocasionalmente discreto) fue fabricándose comprensiblemente como un personaje víctima de un instinto desviado, o como el individuo anónimo de elevada posición económica que se deja afectar por un vicio propio de las clases populares”. Correa, Guillermo. (2018). *Raros*. Medellín, Editorial UdeA. Pág. 460-461.

8 No hay claridad de su origen, pero algunos textos hacen referencia al consumo de esa bebida gaseosa como muestra de identidad colectiva, muy influenciada por los medios y la cultura estadounidense. Otras versiones, hablan de su incursión en las bebidas alcohólicas mezcladas con esa gaseosa.



La Revista *Cultura Sexual* se configuró como un medio científico-periodístico, interesado en sentar las bases de un ejercicio de la sexualidad, el amor y el vínculo sentimental amplio, informado y serio, despojándolos de falsos moralismos o exageradas promociones lúbricas.

Analizando los ejemplares existentes en sus 20 ediciones publicadas desde 1962 a 1964, encontramos numerosos temas de interés que tuvieron en sus páginas un escenario de difusión y abordaje. Entre esos temas se pudo identificar:

- Control de natalidad: 28 artículos.
- Tercer sexo: 31 textos.
- Problemas sociales: 35 textos.
- Cultura sexual: 32 artículos.
- Educación sexual: 41 textos.
- Historia: 14 artículos.
- Salud: 53 artículos.

Esa variedad permite concluir que, como su nombre lo indicaba, la cultura, la salud, las nóveles discusiones de género identificadas y las problemáticas sociales, configuraban la promoción de una verdadera cultura sexual para los primeros años de la década de los 60 en Colombia.

Esta publicación abrió el camino para que la audiencia, en especial personas del común y público en general —a diferencia de expertos en áreas como la salud, la psicología o el derecho que analizaban y publicaban en revistas académicas puntuales— accedieran a temas de interés porque eran discutidos por la sociedad en general.

Incluso, pese a que no dice fecha, en su portada tenían como eslogan la frase: *Cultura Sexual* es una revista que saca el sexo del dominio del misterio y coloca el estudio de las funciones genitales al nivel de un enfoque científico. Un verdadero atrevimiento en una sociedad como la colombiana (aunque también decían llegar a otros países) sin destacar más allá de lo biológico el poder social del sexo y la sexualidad.

Como publicación, *Cultura Sexual* puede aportar elementos que facilitan conocer y comprender las preocupaciones de padres

de familia, jóvenes, autoridades civiles o religiosas en torno a una realidad cambiante y vertiginosa, liderada en especial por imposiciones del extranjero (como las políticas nacionales de control de natalidad) o el cambio de comportamiento en lo privado y en lo público.

Por ser de interés, me concentraré en cuatro categorías de las más abordadas por la publicación: control de natalidad, problemas sociales, tercer sexo y cultura sexual. Las otras pueden ser muy interesantes sin duda, pero en aras del objetivo investigativo, quiero expresar y dar a conocer cómo desde esos tres aspectos se fue configurando un cambio de imaginarios y mentalidad en torno a la sexualidad en la séptima década del siglo pasado, aspectos que fueron importantes para los cambios vertiginosos que llegaron para el periodo finisecular.

Creced y multiplicaos... ¡pero no tanto!

“Control natal”, “planificación familiar”, “anticoncepción” y “métodos de planificación” empezaron a ser comunes a principios de los años 60 a nivel mundial y en Colombia. Teorías sobre la población ya empezaban a despuntar en el siglo XVII y XVIII, cuando se pensaba que tener una gran población podía ser positivo o negativo para los Estados (Puyana, 1985, p. 179).

Fue durante el gobierno del presidente Alberto Lleras Camargo (1958-1962), primer gobernante del llamado Frente Nacional, que se tomó la tesis estadounidense sobre que el aumento desmesurado de la población era causante de la miseria y, con ella, caldo de cultivo para problemas sociales, de seguridad y hasta favorecedor de una inminente revolución.

(...) pero, además, los pueblos Latinoamericanos tienen más conciencia de sus necesidades, la población crece vertiginosamente y no aumenta en idéntico grado la producción de bienes y servicios. El costo de vida sube... por estas razones, es el objetivo claro crear desórdenes, confusión y situaciones de violencia de manera sistemática, en la prolongación y extensión de la Guerra Fría (Puyana, 1985, p.185).



Esta enorme carga política implicó que el desorden del crecimiento poblacional era una amenaza para la civilización y Occidente, pues la existencia de demasiados individuos que no gozan de las riquezas de un territorio ni de los servicios básicos de salud, educación y vivienda, pueden pasarse al bando contrario, al de los comunistas:

La gran amenaza de nuestro pueblo consiste en la explosión demográfica, entre nosotros ya no es una rigurosa hipótesis estadística sino una realidad que captamos en cada paso cotidiano. Si vamos a tener, como parece seguro, diez millones de colombianos en 1970, no podemos dejar que lleguen infiltrados como las quinta columnas involuntarias de la revolución, no ya a encontrarse con la pobre condición de nuestros compatriotas presentes, sino obligados a disputarle su pedazo de miseria a la generación actual... sin hospitales, sin viviendas, sin servicios, sin agua potable, sin tierra propia, ese casi fabuloso incremento de la población no puede sino convertir a los países de América Latina, sino como alguien le expresó recientemente, en un afrontoso arrabal de Occidente (Puyana, 1985, p.185).

Esa perspectiva, denominada malthusiana, hacía referencia a lo que el clérigo y pensador británico Thomas Malthus, que trabajó en la *East India College* como economista, aseguró que la pobreza estaba muy relacionada con una desenfrenada explosión demográfica. Bajo esa perspectiva, según *Cultura Sexual*, pasaba por un tema de nacionalismo y lucha contra el imperialismo de EE. UU.

Fue el doctor Alberto Lleras Camargo que introdujo en el léxico popular colombiano esa palabreja, que es tema obligado de discusión y controversia, desde que en Cali un ilustre escritor propugnó por la necesidad de controlar la natalidad, atribuyendo a la excesiva población humana todos nuestros males y miserias (*Cultura Sexual*, 1966, pág. 2.).

Dada la dependencia política y económica a EE UU., el autor de la nota explicó el éxito de la tesis de que —con el control de natalidad—, ese país puede manejar más fácil los hilos del control y dominio sobre países subdesarrollados.

Hasta ese momento, el control de nacimientos tenía una preocupación más desde el “esguince” a la práctica sexual matrimonial sin el producto natural y esperado de esa actividad, que son la traí-

da de “hijos a Tu servicio”, como rezaba la fórmula colonial de la bendecida coyunda marital. En efecto, ha hecho carrera la frase que, durante el dominio español de los virreinos americanos, la pareja antes de dedicarse a los quehaceres carnales, se postraban a cada lado de la cama y rezaban: “Señor: no es por vicio, ni por fornicio, sino para traer hijos a tu servicio”⁹.

El problema a mediados de los años 60, de acuerdo con el senador demócrata Joseph Tydings, en una nota publicada en esa misma revista como complemento a este artículo, era que el país del norte debía asumir los costos de dar herramientas para que en América Latina se “evitara la violencia y la revolución” generado por la falta de control natal.

El legislador demócrata de Maryland advirtió que la actual población latinoamericana es de 213 millones de habitantes que estimadamente (sic) se incrementarán a unos 700 millones a finales del siglo. Añadió: A menos que se haga algo inmediatamente para contener la explosión demográfica, nuestros vecinos del sur afrontarán un futuro de hambre y estancamiento económico y, agregaría, violencia y revolución¹⁰(Dávika, s/f).

El artículo mostraba que el presupuesto de ese país al año para programas de control natal en América Latina, era de \$50 millones de dólares y, si querían efectividad para el futuro, debía duplicarse. Lo cierto es que, para finales de esa década, cuando el senador Tydings perdió su reelección en 1970, ya existían en Colombia entidades como *Profamilia* y la *Asociación Colombiana de Facultades de Medicina* (Ascofalte), quienes levantaron las banderas en contra de la ignorancia vuelta tradición y promulgaron actividades, productos y planes de control de natalidad y de un ejercicio de la sexualidad que no disparara las cifras de nacimientos.

9 Aunque una jaculatoria similar está presente en la película *Como agua para chocolate* (novela de Laura Esquivel, publicada en 1989, llevada al cine en 1992), también se referencia en la actitud de los españoles durante el régimen de Francisco Franco. En el blog General Dávila, este exmilitar autor de libros sobre la guerra y nostálgico Nacionalista, trae a cuenta esta misma anécdota en la casa de un amigo, cuyos abuelos engendraron 12 hijos y contaban con reclinatorio y crucifijo contundente en la habitación matrimonial. Ver: <https://generaldavila.com/ni-por-vicio-ni-por-fornicio/>

10 Ibid.



Las cifras y estudios de esas organizaciones dieron el carácter científica que necesitaba un discurso contrario a la tradición católica y de cumplimiento de la voluntad divina que, ante cada contacto sexual, se le premiaba a la pareja con un nuevo siervo para el Señor. Premio algo preocupante para miles de parejas que, con un solo proveedor económico, no debía sentirse muy feliz trayendo bocas a alimentar por saciar ese impulso natural y enorme que era el amor carnal bendito (ojalá) bajo el matrimonio.

En 1964, el promedio de hijos nacidos vivos en el país era de 7.0 en el campo y 6.1 en lo urbano, bajando para 1978 a 3.9 y 2.9 respectivamente, demostrando de forma contundente que los programas aplicados fueron efectivos gracias a que las administraciones contaron con programas de política de desarrollo claras y con amplios presupuestos y aportes internacionales (Puyana, 1985, p.189)¹¹.

Múltiples razones llevaban a defender la anticoncepción. Sin duda, las condiciones sociales y económicas del país no permitían continuar con las tasas de nacidos de décadas atrás, para ello, desde 1970 se implementaron programas de repoblamiento urbano, ofreciendo oportunidades de trabajo y apoyando el crecimiento en ciudades intermedias. Además, los programas de saneamiento ambiental, atención materno-infantil, ampliación educativa y la creciente presencia femenina en la educación, sirvieron como puntas de lanza para el cambio paulatino de la cultura y creencia sobre la extensión de la familia.

En 1970 se creó el Consejo Nacional de Población, diseñado para pensar los problemas demográficos y para implementar políticas de población. Esa preocupación decayó entre 1974-1978, donde el afán no eran planes de reducción de hijos, sino de acceso a información y medios para que las parejas decidieran libre y responsablemente sobre el número de hijos. Para 1980, con un desempleo que no era articulado al número de habitantes, con un descenso de la fecundidad evidente y una controlada migración al campo, se demostró que la idea neomalthusiana era rebatida, sin embargo, los programas antinatalistas seguían promoviéndose, en especial en

11 Entre 1969 y 1972 el Gobierno nacional gastó para ese fin la suma de \$117'694.404 pesos.

las clases bajas y medias, reforzando su presencia con el apoyo del Ministerio de Salud Nacional.

No obstante, un asunto era evitar los hijos en el matrimonio y otro evitarlos sin la autorización tradicional. En ese sentido, el derecho a usar la planificación estaba supeditada a las parejas religiosamente constituidas, aunque la presencia de uniones libres era alta, la gran mayoría de éstas contraían nupcias y las mujeres llegaban doncellas al altar.

“Cada oveja con su pareja” solían decir a modo de que para todos hay una persona dispuesta a quererla y entablar un hogar. Sin embargo, ayer como hoy, el proceso de galantería, de coqueteo exitoso, ese que va del conocerse, tratarse y emparejarse ha sido una tarea difícil para muchas personas.

Como forma de ayudar a romper el aislamiento y lograr uniones perfectas, *Cultura Sexual* propuso, en el marco de esa “liberalización” del comportamiento social, que las agencias de matrimonio ofrezcan el servicio de casamenteros y que realicen estudios sobre si son compatibles o no las potenciales parejas.

En la sección “Para su matrimonio, una unión adecuada” de la revista *Cultura Sexual*. No. 8, (1963?), podía leerse:

unidos de un conocimiento exacto del problema exacto, podríamos dar en agencias matrimoniales del Estado —que aconsejamos organizar vinculadas a los institutos de consulta pre-matrimonial— consejos útiles basados, eso sí, únicamente en la libre elección de los enamorados, y pronosticar las consecuencias felices o desgraciadas para los contrayentes o para su descendencia (p.).

Una de esas estrategias era el análisis grafológico de la pareja, el cual permite con la aplicación de los siguientes criterios, saber si son compatibles o no. El estudio de la escritura da a conocer:

1. Cuál es la fuerza del instinto sexual en ambos compañeros.
2. Cuál es la naturaleza y tendencia de ese instinto.
3. Cuál es el carácter general de ese sujeto (“Para su matrimonio, una unión adecuada”, s.f.).



La misma revista señala que:

La experiencia parece demostrar que las uniones felices se fundan, sobre todo, en una fuerza semejante del instinto sexual. Ahora bien, se trata de un factor perfectamente conocible en la escritura. Cuando comprobamos una gran diferencia en la fuerza del instinto sexual, como, por ejemplo, la que existiría entre un hombre poco sensual y una mujer muy apasionada, será necesario desaconsejar la unión (Para su matrimonio, una unión adecuada, s.f.).

¿Unión de opuestos es mejor para el éxito matrimonial? ¡Qué novedad! Aunque hoy parezca de “Pero grullo”, no podemos olvidar que muchas uniones se hacían por el actuar de padres interesados en crear lazos —algo común en clases sociales altas todavía— y por lo expresado en el texto, la intervención de un tercero voluntarioso, rezago de un *Celestinismo*, hoy tan desvalorizado como vetusto.

Pese a que en Estados Unidos empezaban a realizar estudios de compatibilidad sentimental basados en las encuestas de aptitud vocacional, además de imponer a la futura pareja una serie de castigos modernos para ver el nivel de compenetración, otros factores de éxito demostrarían que, dar con una pareja a la cual amar y construir un hogar, envejecer juntos y mantener el mismo grado de agrado mutuo y afinidad es, como la serie de espías tan apetecida en la TV de los años 60, una “misión imposible”.

¿Cómo encontrar la pareja ideal? El texto anota varias posibilidades que están siendo aplicadas (?) para optimizar el trabajo a medias del ineficiente Cupido. Una de ellas, una serie de artillugios conectados al pecho, muñeca y brazo, con la cual registrar en tiempo real las reacciones físicas de los participantes a la exposición de un par atractivo, con la cual queda en evidencia la efervescente reacción de los participantes. “Si los dos candidatos se acercan sin que por ello pueda comprobarse una aceleración del pulso y de la respiración, o un aumento de la presión arterial, según Gernsback, ambos harán bien en renunciar a su matrimonio” (“Para su matrimonio, una unión adecuada”, s. f.).

Otras pruebas, según el texto, iban desde realizar un disparo cerca a los candidatos para ver el nivel de reacción ante los acontecimientos inesperados, dejarse conectar a una especie de traje

aislante conectado por tubos donde el olor corporal llega de forma directa y puede activar el "subconsciente" y esa génesis de la antipatía o simpatía que es el olfato.

Admirador —al menos aparentemente— de las ideas del célebre "husmeador de almas", el profesor Gustavo Jaeger, de Stuttgart, Gernsback que encierra a los candidatos al matrimonio en sendos aparatos, especie de escafandras herméticamente cerradas y unidos cada uno con un tubo terminado en una boquilla. De esta manera hace llegar a cada uno el olor de sus cuerpos.

Como si fuera poco, en ese potro de torturas, otra prueba consistía en abrir una herida al otro para ver el grado de empatía y commiseración. Por supuesto, la herida no era más que una pequeña marca que cada pretendiente se realizaba ante el otro: el examinador piensa que de esta manera puede medir el grado de compasión.

Era difícil saber el nivel de éxito del método del curioso doctor Gernsback, pues la revista registró sus actividades, mas no sus resultados finales. Y tal vez no importa. Lo cierto es que a la hora de buscar pareja, para los años 60, se plantearon múltiples estrategias, algunas pseudocientíficas (como el grafismo) o francamente ridículas. En ese afán de hallarle un ángulo objetivo y científico a la naturaleza humana y a su actuar, muchas acciones se aplicaron para comprender el sentir del corazón, casa donde la tradición expresa que reside en sentimiento amoroso. Sin embargo, ya fuera en la antigüedad, en el siglo pasado u hoy mismo, con aplicaciones digitales de citas, "Likes" que se brindan en redes sociales para romper el hielo, relaciones polinuméricas o multiespecies, o las consabidas conversaciones sobre los gustos y aspiraciones, la clave de esa primera etapa del enamoramiento que conlleva a crear pareja y familia, ha sido tan claro y evidente como el sol en un día despejado. La clave, y lo dice el mismo autor del texto, es contundente: "La condición primordial es que siempre exista atracción mutua". *Touché*.

El camino difícil tras el "Sí, acepto"

Hay un popular bambuco colombiano muy fiestero de los años 50 que, hace más de 60 años, suena casi por tradición en las bodas: "Qué viven los novios", de Emilio Sierra, el cual canta el gozo que representa ir al "rancho" con la "negrita" añorada a comprobar



las dulces promesas que hay en la miel de su boca. Con la popularización del consumo musical, los años posteriores generarían una constelación de éxitos que recordaban de forma sonora las múltiples etapas de ese momento tan especial en la vida de un hombre y una mujer.

Enamorarse de la novia del amigo o asistir al altar cuando es él quien desea ocupar el puesto del novio, fueron algunas temáticas populares y que demostraban que, en cuestiones de la existencia, “vivir es lo más peligroso que tiene la vida”, como señaló el cantautor español Alejandro Sanz.

Pero superada la fase de novios, pedida de mano y concreción de la fecha de unión, todavía era frecuente que —para acceder a los goces de la piel— las parejas deberían pasar por el peaje matrimonial, muchas veces con más dudas que certezas, en especial para las mujeres, a quienes la educación sentimental no pasaba de ser un estrafalario rosario de cosas que debía hacer como mujer casada y que, hasta hacía pocos días u horas, no tenía certeza pues no había “abierto los ojos”, como se explicaba entonces el conocer los misterios nupciales.

Con más dudas que claridades, las parejas daban el “sí, quiero” ante amigos y familiares y con un festín -amplio o sencillo- comenzaban una etapa del camino, “un hombre y una mujer unidos por la fe y la esperanza”, como bien canta el exbanquero y compositor Héctor Ochoa, quien interpretó *El camino de la vida* el 19 de noviembre de 1983, en el Recinto Quirama, en El Carmen de Viboral, población ubicada al oriente de Medellín.

Por lo general, las parejas de clases acomodadas organizaban la luna de miel fuera de la localidad que los recibirá, ojalá, tras ese viaje, con la novedad de ser ya mujer habilitada, señora en propiedad y futura madre en la dulce espera.

En las páginas sociales de la prensa de la época abundaban notas de parejas felizmente casadas, con descripción de la fiesta, sitio de retozo y posible fecha de regreso.

Veamos un caso:

“Elegante fue la boda del Dr. William Rojas y Merceditas Echavarría”

Se efectuó ayer en las horas de la mañana, en el templo de El Poblado, la elegante boda de la distinguida pareja antioqueña formada por el doctor William Rojas Montoya y Merceditas Echavarría Restrepo, pertenecientes a familias del más alto aprecio social y cultural de la ciudad de Medellín. El reverendo padre Aurelio Matta, del *Opus Dei*, bendijo la unión y auguró una suerte feliz. Merceditas entró en el templo, adornado con azucenas y eucaliptos plateados, luciendo un elegante vestido de estilo clásico confeccionado en "peau de sale", corona de azahares y velo corto de tul de ilusión, yugo de orquídeas blancas. El doctor William Rojas Montoya, es hijo del industrial Francisco Rojas y de la señora Carola Montoya de Rojas, quienes fueron primeros padrinos con los padres de la novia, Guillermo Echavarría y la señora Ángela Restrepo de Echavarría. Otras parejas asistentes -en calidad de padrinos- por parte de William fueron: don Enrique Rojas y señora; el señor Harold Mondragón y señora; el doctor Tulio Ospina Pérez y señora; el doctor David Velásquez y señora. Por parte de la novia estuvieron también presentes don Luis Fernando Restrepo y la señora doña Ana Mejía de Restrepo; don Diego Echavarría y señora; don Alejandro Echavarría y la señora doña Luisa Greiff de Echavarría; el señor Camilo Echavarría y la señora doña Himelda Restrepo de Ángel; el señor don Gabriel Vélez y la señora doña Rocío Vélez de Piedrahita. La ceremonia religiosa, que revistió especial solemnidad, fue seguida de una elegante recepción en Castilla, residencia campestre de la novia, donde se congregaron familiares y amigos de los recién casados. Salieron estos ayer mismo hacia Méjico (sic) y Miami, en paseo de bodas y se proponen fijar residencia en esta ciudad donde William tiene la sede de sus actividades profesionales. Les presentamos a nombre de EL COLOMBIANO las más cariñosas felicitaciones" ("Elegante fue la boda del Dr. William Rojas y Merceditas Echavarría", 1962).



Fotografía: *El Colombiano*.

En este caso, un enlace de la crema y nata de la ciudad es noticia amplia, y tanto los novios como los asistentes al matrimonio son importantes. Aquí, los hombres son reconocidas figuras del mundo económico y los negocios que —cómo no— son relevantes en tanto son hombres, pues para algunos de ellos, sus esposas (señoras o doñas) no dejan de ser compañeras anónimas que complementan su grandeza y relevancia. Puede que anónimas a menos de que tengan una notoriedad social que merezcan ser recordadas. Los Echavarría Misas, Ospina Pérez, Restrepo o Villegas eran prestantes familias que crearon empresas como Coltejer, la Fábrica Nacional de Chocolates o como funcionarios públicos fundaron programas como el Sena. Explayarse en detalles de quién bendijo la boda, la exclusividad, delicadeza y belleza del traje y el anuncio del lugar del agasajo, como “residencia campestre”, el “paseo de bodas” y dónde instalará William —que es el importante—, su residencia de casados, permi-

te evidenciar la preponderancia masculina de las bodas en las clases más ricas de esta comarca. Aunque la foto sólo se dedique a la feliz novia, donde se ve su belleza y lozanía, propia de la calidad de familia de origen, en el texto se sigue replicando la importancia del novio, a partir de la nota, orgulloso esposo de Merceditas.

Para el hombre, lo más importante en la vida es su carrera. Él quiere triunfar en los negocios, quiere ganar mucho dinero, tiene ambiciones en la vida pública... Para la mujer, el casamiento significa el sueño color rosa de la vida. De su casamiento dependerá su posición social. El casamiento la llevará a la maternidad, a través de la cual se sentirá plenamente realizada en la vida. Definía en "El amor y el matrimonio" uno de los expertos de *Cultura Sexual* ("El amor y el matrimonio", s.f., p.46).

Pero cuidado, que tras esa fachada de felicidad se esconde el germen del desengaño, pues como lo dice la misma nota, muchas mujeres rehúyen del casamiento porque saben que, finalizada la fiesta, llevada a la lavandera la ropa del viaje de bodas, "para la joven despreocupada y sin obligaciones de ayer, la vida de casada está llena de deberes y cansancios. Muchas veces no será solamente la reina del hogar... sino su esclava" ("El amor y el matrimonio", s.f., p.46).

Luego de las trasnochadas y agites del enlace, la fiesta y los regalos, llega el momento más importante de la ceremonia: la consumación enmarcada en la noche de bodas o luna de miel.

El viaje de bodas es un momento en el cual las parejas se conocen íntimamente, y se espera que, tras su periplo, se logre la verdadera y única razón de los matrimonios: el embarazo. En los diarios abundaban notas grandes o pequeñas (de acuerdo con la influencia, abolengo y capacidad económica de los anunciantes) destacando esos matrimonios, y allí mismo comenzaron los primeros locales denominados moteles para aquellas parejas que, necesitados de un espacio íntimo y cercano, pero sin salir de un presupuesto limitado, se daban su versión pequeña de finca-paseo-retozo en la misma ciudad. Un ejemplo de ello es la pauta de este motel que, viendo los servicios que ofrece y la posibilidad de interactuar con otras personas, desde parejas o familias enteras, en nada guardan similitud con estos negocios hoy día:



El Colombiano, 14 de septiembre de 1963, pág. 22.

En *Cultura Sexual*, varias notas se dedicaron a esa fecha tan especial para las parejas, sobre todo para las mujeres, pues muchas de ellas podían llegar al tálamo con más dudas y miedos que certezas. Protegidas todo el tiempo como doncellas, las más tradicionales podrían acceder a los secretos del tálamo por amigas más aventajadas o experimentadas, pero como novias primerizas y cuyos noviazgos no pasaban de paseos familiares, besos furtivos y visitas en la sala ante la presencia de un adulto responsable, muchas llegaban a esa fecha con justificado terror. “De todos los obstáculos que la mujer virgen presenta en ocasión de su primer coito, el himen es el menos importante” (“La noche de bodas”, s.f., p. 34).

Ante ese panorama, la publicación explicó que ese momento de desfloración era la causante de que muchas esposas terminaran padeciendo de frigidez y sólo con el acompañamiento constante y cercano del psicólogo se puede llegar a identificar ese momento como el causante de la incapacidad de gozar el encuentro sexual.

Para ello, se le pide al hombre prudencia y consideración:

En tu noche de boda, seduce a tu esposa por todos los medios, pero hazlo con delicadeza y consideración, recordando que el paso falso más mínimo puede producir en el corazón heridas que no cicatrizarán jamás. Tales heridas debidas a las conmociones psicológicas o físicas se llaman "traumas" ("La noche de bodas", s.f., p. 34).

La frigidez no es más que el susto generado en la noche de bodas y que se esconde en lo más recóndito del subconsciente, situación que lleva a la ansiedad neurótica, la perturbación y la vergüenza. Si ese caso se presenta, lo mejor es posponer la consumación, o cómo recomiendan en el mismo artículo, aplazarla semanas, hasta que se haya acostumbrado ella al contacto físico y aprendido a desear la penetración ("La noche de bodas", s.f., p. 34).

Es curioso ver esos consejos como si la mujer fuera una especie de criatura inexperta, tímida y recelosa, que actúa sólo cuando se le da la confianza y la seguridad de que lo que se hará, también la beneficia a ella. Cual ser inferior, hay que dejarla que se acostumbre a ser vista mientras se desnuda, o con caricias y lisonjas dejar que vaya cediendo en los embates del marido que, dueño y propietario de ese cuerpo para su gozo y uso, requiere del derecho de la carnalidad para completar su legal, religiosa y social posesión.

Sobre la novel esposa —explicaba la revista— recaen miedos a veces injustificados, pues consideran que sus senos no son atractivos, explica el autor. En ese sentido, muchas veces son errores injustificados, debido a que los senos caídos no afectan tanto la felicidad conyugal como el equilibrio mental de la mujer obsesionada por el pensamiento de ellos. Sin embargo, pese a las manchas de nacimiento, defectos corporales o máculas que desdibujan el canon de perfección y belleza, hay una solución:

Puede acontecer que una mujer pierda todo atractivo para su marido después de cortarse los cabellos o que se desilusione de ella, desesperanzadamente, al darse cuenta de que su marido es ventrudo (panzón), defecto éste bien disimulado por el ingenio del sastre. Pero a la larga, las sorpresas de esta naturaleza cuando se las acepta razonablemente afectan menos de lo que al principio podría imaginarse ("La noche de bodas", s.f., p. 34).



Una vez más, la responsabilidad de estar bien, eróticamente atractiva y dispuesta a los ejercicios del tálamo recae sobre la esposa, la educación erótica previa del marido o hasta las imperfecciones normales en el cuerpo del hombre —no solo el miedo sempiterno de un miembro insuficiente para el amor— son obviadas y endosadas como males graves en la mujer. La frigidez que todas padecen es más por sus propios miedo y predisposiciones.

Marestan (s.f.), en el artículo de la revista titulado “**¡Cuidado con su Noche de Bodas!**” resalta la importancia de que ese momento se lleve con total naturalidad y amor. Una vez más sustenta que la mujer que sufre una grave impresión y desconsideración de su marido en esa noche especial, quedará afectada por el resto de la vida. Además, como si esa amenaza no fuera suficiente, es muy probable que demore mucho tiempo y requiera de ayuda de un psicólogo para dar con la causa de sus “traumas”.

Entregarse a un hombre, la primera vez, es un acontecimiento extremadamente importante para una mujer. No olvidará jamás al primer hombre que se ha entregado. Si ha experimentado sensaciones volúptuosas, le quedará reconocida y agradecida para siempre. Esta primera sensación de volúptuosidad es inolvidable para ella y deja en su corazón una huella de amor inolvidable. Durará siempre, aun cuando más tarde se decepcione, o sea abandonada por el mismo hombre, y aún llegue a amar a otro (Marestan (s.f.), p.53).

Varias situaciones se concluyen de este tipo de actividades íntimas estrenadas tras la bendición del sacerdote. Una de ellas, es que siempre se habla de la realización del acto sexual, pocas veces le llaman como popularmente lo identifican con el “hacer el amor” —lo que indica que aún es muy nuevo el término— bajo la permisividad del matrimonio. No hay posibilidad de tal acto por fuera de la institución sagrada de la familia, así la realidad mostrara que más y más parejas optaran por “comerse la merienda antes del recreo”, como se dice en Colombia, frase popular que identificaba a las relaciones prematrimoniales. Por más cultura sexual que pregonaran sus directivas y colaboradores, al menos el defender el acto bajo los límites de la unión legal y religiosa, era una forma de mantener el orden

en una sociedad y juventud cada vez más interesada en develar los misterios de la pasión sin muchos compromisos.

Por otro lado, la aparente y exagerada urgencia de reclamar un buen trato y consideración hacia la esposa en esa noche especial o durante esos días de aprendizaje íntimo, configuran una extraña capacidad del hombre que, como potente sabedor y experimentado en amores, debe saber llevar a una especie de pupila a buen desempeño, pues una mala experiencia en esa única oportunidad de desfloración podría significar el malograr completamente la obra en construcción que era el matrimonio y la familia.

Sin duda los primeros encuentros sexuales son importantes, pero obvian que también en ocasiones los machos eran más proclives a la fanfarronería íntima que a un real desempeño óptimo y casi que atlético excepcional en las lides de Venus.

Para un colaborador de la revista, Marestan (s.f.), el hombre también podía ser afectado en su noche de bodas si no alcanzaba la plena comprensión con su amada pareja:

También para el hombre la suerte del matrimonio se juega en la noche de la boda. Puede que el hombre tenga mucho tacto y que posea el arte de amar, que sea muy viril, pero que la mujer obstaculice el acto. Que tenga un miedo espantoso y no se quiera prestar a la realización del acto. Si el hombre domina esa resistencia, la suerte está decidida. A veces es un vaginismo violento el que hace que se oponga un "no" categórico ("no quiero"). Para el hombre, también esa noche puede constituir un traumatismo serio, pero nunca tan grave como el de la mujer, cuya imaginación tanto se ha preocupado del advenimiento de esa noche, el gran suceso de su vida (p.53).

Para los editores, pocas líneas y artículos se dedicaron a la impotencia masculina, pues pareciera que para ellos el varón (casi) siempre se encontraba en disposición para el acto y si por casualidad se presentara un fallo en ese momento estelar, las causas podrían ser achacadas a impresiones de la niñez que restaban efectividad a la respuesta fisiológica necesaria para la consumación.



Finale

Hoy, estos temas se abordan desde múltiples influenciadores, estrellas de medios o doctores y doctoras que cuentan desde las redes sociales o el Internet con secciones de comentarios y consejos en materia sexual. Hay periódicos populares, como en Colombia el llamado *Q'hubo*, impreso por la misma casa matriz de *El Colombiano*, de corte conservador y eclesial, que tiene los martes el "Consultorio sexual", dos páginas donde se ventilan las más inocentes o escabrosas preguntas.

El sexo ha perdido su aura de misterio y es una forma más de relacionarse y socializar. No hay canción, estrella de cine o artista que no la use como bálsamo para alcanzar millones de seguidores. Puede que no abunden revistas que traten de explicar su misterio y atractivo, pero *Cultura Sexual* sin duda abrió una puerta a una temática vital que, si bien no duró mucho tiempo, sí permitió entregar el testigo a otras publicaciones inspirada en su experiencia. Puede que no tuviera el impacto de *Playboy* en la configuración de una "revolución sexual" colombiana y latinoamericana, pero sin duda mucho de la libertad -y libertinaje- que goza hoy la sociedad contemporánea se debe a que, hace 60 años, unos pioneros se atrevieron a explorar el impacto y el placer del sexo escrito.

Referencias

- Arcila González, A. (1962) *Cultura Sexual*. Ediciones Sexo y Cultura.
- Betancur, C. (1960) Los temas y los días: Educación sexual. *El Colombiano*.
- Correa, G. (2018) *Raros*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Jeffreys, S. (1990) *Anticlímax. A feminist perspective on the sexual revolution*. Spinifex Press.
- Marestan, J. (s. f.) ¡Cuidado con su Noche de Bodas! *Cultura Sexual*. (18).
- Palacio, M., Guerrero, P. y Acuña, A. (1986) *Sexo: en los adolescentes. Guía educativa*. Editora Cinco.
- Puyana, Y. (1985) El descenso de la fecundidad por estratos sociales. En E. Bonilla (Comp.). *Mujer y familia en Colombia*. Editorial Plaza & Janés.
- S.a. (s. f.) Para su matrimonio, una unión adecuada. *Cultura Sexual*. (8).
- S.a. (s. f.) El amor y el matrimonio. *Cultura Sexual*. (11).
- S.a. (1962) Cultura... no pornografía. *Cultura Sexual*. (10).
- S.a. (1963) No eduque a su hijo así. *Cultura Sexual*. (4).
- S.a. (s. f.) La noche de bodas. *Cultura Sexual*. (14).
- S. a (1997) Sexo Virtual. *Semana*, (795).

- S. a. (1999) Sexo cifrado. *Semana*, (904).
- S. a (1963) Por un Centro de Cultura Sexual. *Cultura Sexual*. (1)2.
- S. a. (1962, 18 de diciembre) Elegante fue la boda del Dr. William Rojas y Merecidas Echavarría. *El Colombiano*.

Wilmar Vera Zapata

Correo electrónico: wilmar.veraza@amigo.edu.co

Nació en Medellín, Colombia. Es comunicador social-periodista, magíster en Historia y doctorando en Ciencias Humanas y Sociales, de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Se ha desempeñado como periodista y docente universitario. Está adscrito a la Universidad Católica Luis Amigó, donde se desempeña como docente en las áreas de historia y periodismo. Su línea de investigación abarca la Historia contemporánea y el Periodismo.





Interpretextos/volumen 2, número 4
Septiembre 2025- febrero 2026 / pp. 105-126
ISSN-L: 3061-7227
Investigación

El ante colimote y la búsqueda visual de su esencia barroca

Patricia Ayala García ORCID: 0000-0002-8760-5920
Universidad de Colima, México

Recepción: marzo 30 de 2025
Aceptación: junio 4 de 2025

Resumen

El ante colimote, tradicional pastel de Colima, México, combina herencias indígenas y europeas, reflejando la estética y valores sociales del barroco. Su elaborada preparación y decoración saturada simbolizan lujo, exclusividad y teatralidad, características del arte barroco. Históricamente reservado a clases altas, su difusión contemporánea evidencia una posible tensión entre patrimonio cultural y acceso económico. El ante colimote no sólo es un postre, sino una manifestación viva de memoria colectiva y un puente entre el arte barroco europeo y la identidad regional contemporánea.

Palabras clave

Barroco, ante colimote, pastel.



The ante colimote and the visual search for its baroque essence

Abstract

The ante colimote, a traditional pastry from Colima, Mexico, combines indigenous and European heritage, reflecting the aesthetics and social values of the Baroque. Its elaborate preparation and rich decoration symbolize luxury, exclusivity, and theatricality, characteristics of Baroque art. Historically reserved for the upper classes, its contemporary popularity highlights a potential tension between cultural heritage and economic access. Ante colimote is not just a dessert, but a living manifestation of collective memory and a bridge between European Baroque art and contemporary regional identity.

Key words

Baroque, ante colimote, cake.

Introducción

AMaría Antonieta de Austria, reina consorte de Francia, se le atribuye la célebre frase, “¡Que coman pasteles!” como respuesta tras ser informada de que los habitantes pobres del país galo ya no tenían pan para comer por la escasez de recursos. Y aunque posteriormente se ha dicho que el origen de la frase es desconocido, queda en el imaginario colectivo como la idea de que personas adineradas pueden ignorar las carencias de los más necesitados. Esta anécdota refleja cómo ciertos alimentos, especialmente los postres lujosos, han sido históricamente asociados al poder y la exclusividad.

En Colima, uno de los estados más pequeños de México, existen varios alimentos y bebidas típicos, entre ellos: la tuba, bebida emblemática de origen filipino con más de 300 años de tradición en la entidad, las enchiladas dulces, el pozole seco, los sopitos y el ponche. Existe también un pastel tradicional que se servía antes de la comida y que parece ser muy especial, sin embargo, por diversas razones es poco conocido y difícil de conseguir. Se cree que, en algún momento, provocó cierta tensión social, su nombre: Ante colimote. Un postre complejo y ricamente decorado, también llamado pastel barroco, cuya historia y simbolismo trascienden su apariencia actual. Este ensayo busca describir su historia, su elaboración y su valor estético, relacionándolo con la tradición del arte barroco europeo.

El ante colimote: historia, tradición y simbolismo

Según el Diccionario Enclopédico de la Gastronomía Mexicana Larousse (2025), el “ante” es un:

antiguo platillo hecho de pan (bizcocho o marquesote) bañado con una mezcla de almíbar de azúcar y pulpa de frutas, y adornado con frutas secas [...] En los siglos XVI y XVII se hacían en los conventos mexicanos ciertas preparaciones dulces que se acostumbraban antes de la comida; por eso se llamaban ‘antes’ (Larousse Cocina, 2025, ante, párr. 1).

con el paso del tiempo, el ante empezó a servirse después de la comida, pero conservó el nombre.



La misma publicación nos explica que, particularmente, el ante colimote:

es un ante al cual en las superficies se le forman flores, grecas y líneas con los ingredientes a utilizar que al final se aprecian como un enorme mosaico decorado. Entre ellos se emplean pasitas, piñones blancos y rosas y trocitos de biznaga confitada. La base de pan es harina, mantequilla, huevo, azúcar y levadura. La miel es de agua, ron, azúcar y en la parte del relleno y decorado, se emplea piñón rosa, almendra, acitrón, cáscaras de limón y naranja, trocitos de piña confitada, pasitas, nuez de Castilla, coco rallado, chochitos de azúcar plateados y dorados (Larousse Cocina, 2025, ante colimote, párr. 1).

Además de su realización como un platillo típico, el ante colimote estaba vinculado con la danza y la música, ya que tradicionalmente, el pastel se paseaba de la cocina donde se había realizado al lugar donde se repartiría,

el ante se colocaba en el centro de una especie de mesa portátil de carrizo de cuatro asas para poder sujetarlo y pasearlo por las calles del barrio antes de partirlo; era común que también se montara en una especie de jaula de carrizo muy decorada que servía como adorno y protección del ante mientras se paseaba (Larousse Cocina, 2025, ante colimote, párr. 2).

Aunadas a estas características, según Barragán Maldonado (2024), se sabe que la preparación del ante colimote tiene una duración de entre cuatro y cinco días y que su elaboración era muy costosa, siendo así comúnmente un postre para las celebraciones de personas adineradas; sin embargo, también se vendía y se servía en Kermeses llamadas "Jamaicas" en el estado de Colima (Universidad de Colima, 2023; Secretaría de Turismo, 2024).

Los historiadores cuentan que "el Ante colimote se dio a partir de la llegada de los españoles, pues fueron ellos que trajeron el arte barroco y tiene esa decoración" (Estrada, 2023, párr. 8). No se sabe con exactitud la fecha en que se empezó a preparar, pero se observa que, con la llegada de familias alemanas y austriacas, el ante le agregaron ciertos ingredientes y la vestimenta de quienes lo servían y paseaban también cambió (Oseguera, Parra, 1995; Oseguera Parra,

2019). Una descripción más meticulosa del consumo del ante colimote nos cuenta que:

En una fiesta o celebración colimota, el ante colimote es el platillo más esperado, ya que literalmente se 'pasea' en una jaula para que los invitados aprecien su impresionante belleza. La jaula del ante es una torre hecha con varas de carrizo, se decora libremente, evocando la artesanía indígena; en la parte central lleva un remate de oropel, a los lados se colocan palomas de cera con alas de papel y mariposas, en las cuatro esquinas de la base que soporta el ante, se fijan ramas de hierbabuena, toronjil, albaca y romero junto con otros adornos (Colima noticias, 2019, párr. 3 y párr. 4).

La elaboración de este postre no es solo culinaria, sino también performática: el ante era paseado en su jaula de carrizo adornada con flores, antes de ser consumido. Este ritual transformaba al pastel en un objeto de admiración pública, una pieza de arte efímero.

Al paseo del ante colimote se sumaba la música, lo que nos muestra rasgos de la influencia de este postre en otras expresiones artísticas. De la música de pregón que se cantaba de pueblo en pueblo a finales del siglo XIX, se conocen los siguientes versos: "Vengan a comprar ante colimote de leche imperial. Mirando que el tiempo está tan fatal, doy a dos por medio, cuatro por un real" (Frajosa, 2016, p. 31).

Otra versión de este pregón que incluye cierta picardía dice:

Mi vecina de ahí enfrente se llamaba doña Clara,
Y si no se hubiera muerto, todavía así se llamara.

A cenar pastelitos y empanadas, pasen niñas a cenar.
[...]

Cuatro palomas azules paradas en un romero,
Una a la otra se decían, no hay amor como el primero.
Vengan a comprar ante colimote, a dos por un real.

Mirando que el tiempo está muy fatal (Neuhaus, 2012, p. 124).

Una versión más, originaria de Michoacán, que lleva por nombre *Ante Colimote*, es un pregón con herencia española del siglo XIX y dice:



Ya la luna se metió
rodeada de campanitas
para coronar las madres
que tienen hijas bonitas

Vengan a comprar
ante colimote
a dos por un real,
mirando que el tiempo
está muy fatal.

Señorita, señorita,
la de la mascada negra,
diga usté a su mamacita
que si quiere ser mi suegra.

Vengan a comprar
canciones a medio
versitos a real,
para la persona
que guste comprar.

Qué bonito es cuando llueve
y suena la palma real,
ya son las ocho y las nueve
y yo sin poderte hablar.

Vengan a comprar
vasitos de a medio,
ocho por un real,
mirando que el tiempo
está muy fatal.

Despedida no la doy
porque no la traigo aquí;
se la dejé a una poblana
pa' que se acuerde de mí.

Venga a comprar
canciones a medio,
versitos a real,
para la persona
que guste comprar (Mendoza, 1948, p. 16).

Y también existe una receta del pastel en forma de rima, quizá para que no se olvide, ya que su preparación es muy compleja. La parte sobre el pan y la miel dice así:

Cien huevos fresquecitos de gallina
Y tres kilos de harina;
Dos y medio de azúcar blanca y fina
Y uno de mantequilla/ (la cosa no es barata, aunque sencilla).
Para que esponje van diez cucharadas
De levadura en polvo copeteadas.

Tres litros de agua en un perol capaz,
Para que pueda hervir en santa paz;
Tres botellas de ron;
Cuatro kilos de azúcar, no en pilón,
Sino de esa que venden ya molida
Y es blanquita en lugar de percidida (Buenrostro y Barros, 2001, párr. 6 y párr. 7).

Actualmente, en las guías turísticas, el gobierno propone la siguiente descripción de este postre:

Ante Colimote es un platillo que tomó uso en las bodas por ser un majestuoso pastel, el cual más que ser un postre es una auténtica artesanía mexicana del Estado de Colima. Su elaboración dura 4 días y sus ingredientes principales son la harina, ante, azúcar, frutas y licor. Este postre fue traído a Colima a inicios del siglo XIX por familias provenientes de Francia, Italia y Alemania; después, se comenzó a preparar con productos típicos de la región como limón, coco, naranja y piña. Para su decoración no hay reglas, se le agrega almendras, nueces, mariposas, perlas de azúcar, piñón blanco y rosa, ate de membrillo, guayaba, manzana y dátiles con forma de flores (Secretaría de Turismo, 2024, p.13).

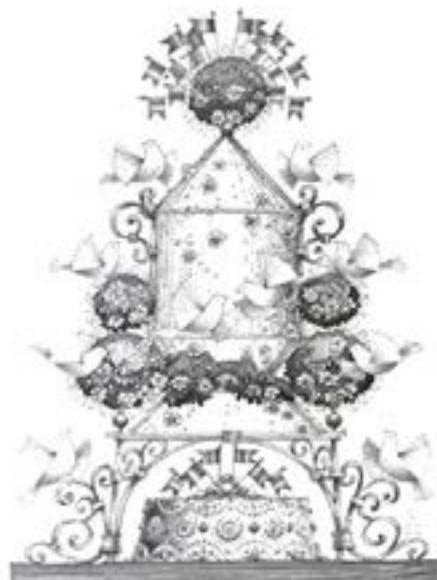


Hoy en día son pocas las personas que se dedican a preparar ante colimote, y muy de vez en cuando se puede comprar este postre en las celebraciones o festivales de la región, hay pocos restaurantes que lo sirven. Por lo general, compite con pasteles y postres de más fácil elaboración, que literalmente invaden kermeses, fiestas y tiendas (Ver Fig. 1).



Fig. 1. Ante Colimote (fotografía propia).

Las representaciones artísticas del ante colimote también están presentes en la iconografía típica de la región, tal es el caso de dos ilustraciones de Alejandro Rangel Hidalgo publicadas en el libro *La cocina de Colima*, editado por el DIF en 1987; en ellas aparece el postre en su jaula tradicional (Ver figuras 2 y 3). En ambas se puede ver la jaula de carrizo en donde se coloca el pastel y los adornos que la acompañan: flores, frutillas, banderas y aves, que generalmente están hechas de papel.



Figuras 2 y 3. Ilustraciones del ante colimote por Alejandro Rangel Hidalgo (DIF, 1987).



La elaboración del ante colimote involucra conocimientos transmitidos de generación en generación. Las recetas tradicionales fueron guardadas celosamente y pasadas de abuelas a madres y nietas, lo que aseguró la continuidad de esta preparación. El ante colimote refleja la mezcla de herencias indígenas, españolas y otras europeas. La utilización de frutas tropicales nativas de la región, junto con técnicas de repostería introducidas por los españoles, muestran un testimonio de una fusión cultural.

A pesar de ser un platillo típico y representativo de Colima, un grueso de la población nunca lo ha probado o ni siquiera ha escuchado hablar de él. Esto se debe principalmente a que, a pesar de que hoy lo califiquemos como un producto cultural, en los tiempos de antaño su ingesta era exclusiva de las clases altas, ya que el ante era muy caro debido a su preparación e ingredientes, y aunque se solía vender en festividades locales, era costoso. Se dice que las ganancias eran generalmente dedicadas a obras benéficas, por lo que se puede deducir que la población de escasos recursos no tenía acceso a él (Castillo, 2019).

Existen anécdotas recientes sobre habitantes que fueron invitados a cargar y pasear la jaula del postre, pero que al final, ni siquiera les invitaron un bocado para que lo probaran, lo cual señala también un rasgo específico de un producto cultural exclusivo de las clases altas en relación con las clases bajas. Quien posee un ante colimote, aun hoy en día, no lo comparte más que con sus seres más cercanos, no con cualquier persona, de eso ha sido testigo, en una reciente ocasión, la autora de este trabajo.

Hoy en día, a más de dos siglos de la existencia de este postre en la región, se hacen esfuerzos por darlo a conocer, sigue siendo caro, pero debido a las nuevas tecnologías, cualquiera puede conocerlo a través de las redes sociales y entender su valor, tanto económico como tradicional. A los rasgos distintivos del ante colimote, se puede agregar que los paseadores del pastel por lo general vestían atuendos tipo europeo, un rasgo de la migración de alemanes y franceses que nos recuerda a los habitantes de esas regiones, como vemos en la figura 4.



Fig. 4. Vestuario de las vendedoras del ante colimote (Castillo, 2019).

El Barroco y el ante colimote: paralelos estéticos

Dentro del contexto del arte, el ante colimote refleja una evolución singular, como se mencionó antes; en México siguió la tradición de ser un aperitivo y poco a poco pasó a ser el cierre de una comida; por su apariencia e ingredientes, se suele decir que es un “pastel barroco” y que muestra un origen europeo, sin embargo, los pasteles barrocos europeos, por lo general, siempre se sirvieron al final del banquete.

Para poner en contexto el término *barroco*, diremos que, a grandes rasgos, se entiende que el Barroco fue un período artístico y cultural que se desarrolló aproximadamente entre finales del siglo XVI y mediados del XVIII, especialmente en Europa, también estuvo presente en América Latina debido a la expansión colonial.



Se caracterizó por una estética dramática, exuberante y recargada, utilizada en distintas disciplinas como la pintura, la arquitectura, la literatura, la música y el teatro (Méndez, 2006).

José Antonio Maravall (1975) propone que el *barroco* es un término histórico en el que hemos agregado conceptos artísticos y estilísticos y que, aunque es un período que no volverá a repetirse, constantemente estamos utilizando la palabra para calificar cosas que nos recuerdan un estilo en particular. Él dice que:

Las épocas históricas no se cortan y aíslan unas de otras por el filo de un año, de una fecha, sino que —siempre por obra de una arbitraria intervención de la mente humana que las contempla— se separan unas de otras a lo largo de una zona de fechas, más o menos amplia, a través de las cuales maduran y después desaparecen (Maravall, 1975, pp. 23-24).

Más que una corriente estilística, el barroco fue una visión cultural compleja para interpretar el mundo. Abarcó las artes visuales y la literatura, y también la forma en que se concebía la experiencia, el cuerpo, el tiempo y la fe. Como lo señala José Antonio Maravall (1975), el barroco respondió a una crisis de representación: ante un mundo caótico e inestable, el arte barroco optó por la complejidad, el artificio y la exaltación de los sentidos como forma de construir sentido.

En ese marco, el arte barroco se caracteriza por varios elementos esenciales: la teatralidad, la tensión entre lo visible y lo invisible, la sobreabundancia ornamental, el dinamismo, el contraste (especialmente a través del claroscuro) y una vocación didáctica a través del asombro. Estos elementos son aplicables a la pintura o la arquitectura, y a prácticas culturales más amplias, como la escenificación de la comida, la construcción simbólica del banquete y la ritualización de lo cotidiano.

En este sentido, el *ante colimote* puede ser descrito como un postre barroco por su apariencia recargada y colorida, sin embargo, puede leerse también como una forma de arte barroco en sí misma, si se adopta una perspectiva que considere el barroco como una práctica cultural.

El *ante colimote* encarna los siguientes rasgos barrocos: a) una decoración saturada que incluye frutos confitados, chochitos

dorados y plateados, flores, grecas y formas geométricas hechas con frutas y nueces; la lógica visual que rige esta composición no es la simplicidad, sino la exuberancia, el *horror vacui* (miedo al vacío) que caracteriza a los altares barrocos; b) la teatralidad en su paseo público; el acto de pasear el pastel en una jaula decorada, acompañado de música, no es meramente un gesto festivo, sino un montaje escénico que busca provocar asombro y emoción en la comunidad. Esta dimensión performática convierte al pastel en un objeto dramático que transita por el espacio público como un actor central; c) énfasis en el asombro sensorial a través de su sabor y apariencia. El barroco explora los límites de lo sensible: lo que se ve, lo que se huele, lo que se saborea.

El ante colimote es, al mismo tiempo, imagen y sabor, escultura efímera y experiencia sensorial total. Sus múltiples ingredientes, aromas dulces y su textura compleja hacen que su consumo sea una experiencia estética multisensorial, un rasgo de lo barroco; y d) Lo efímero como arte; en el arte barroco muchas obras estaban destinadas a eventos específicos (procesiones, fiestas religiosas). El ante es una obra efímera, su belleza máxima precede a su desaparición. Se pasea para ser admirado y luego consumido, lo cual le da una carga simbólica profunda que conecta con las *vanitas* barrocas, donde la muerte y la fugacidad del placer son temas centrales (Aguiló Alonso, 1994).

Tomando en cuenta lo anteriormente dicho, sobre las características generales del periodo histórico y cultural conocido como barroco, se buscaron ejemplos visuales de pasteles pintados entre los siglos XVI y XVIII, para acercarnos visualmente a sus orígenes europeos. Tras búsquedas detalladas, se encontraron pinturas representativas del Barroco que, en efecto, indican una semejanza tanto en la forma como en los ingredientes con el postre de Colima. Estas escenas son, en su mayoría bodegones, o naturalezas muertas, es decir, pinturas en las que

se retratan vituallas y flores acomodadas en espacios domésticos. Cuando exhiben comestibles, los cuadros suelen incluir platos, vasos, cubiertos y utensilios afines, y cuando muestran arreglos florales, incorporan jarrones, libros, relojes e instrumentos varios. A los lienzos del primer tipo se les llamó en España “bodegones” (Hurtado, 2019, p. 181).



La primera búsqueda de imágenes de este género artístico arrojó que, efectivamente, durante este periodo hubo varias obras pictóricas que retrataron panes y pasteles, la mayoría bodegones que representan un pastel en medio de frutos y bebidas. Lo cual nos lleva a estar de acuerdo con la aseveración de que "El Barroco fue un momento también de grandes fiestas, celebraciones y teatro" (UPAEP, s.f., p.11).

Varios artistas de periodo barroco retrataron mesas opulentas donde los pasteles ocupaban posiciones centrales, rodeados de vajillas lujosas y frutas brillantes. Estas composiciones, a veces ordenadas y a veces caóticas, reflejaban la riqueza de lo material, y también la fugacidad de los placeres mundanos, una preocupación central del barroco.

Estilísticamente, en los cuadros podemos ver dramatismo y una iluminación peculiar en el centro de la obra, mientras que el fondo es casi en su totalidad una pared sin iluminación o sin adornos como cuadros, mapas o ventanas. Los ejemplos que acompañan este texto, sugieren que el barroco se caracterizaba por una abundancia de detalles y adornos excesivos (ver figura 5). Todos los pasteles tienen capas de frutos o sus bases de pan están adornadas con figuras de la misma masa (Figura 6). Inclusive; aunque algunas pinturas muestran mesas sin manteles, los platos, cubiertos, jarras y copas lucen lujosos. Cuando aparecen manteles, podemos ver que sus telas son brillosas y parecen suaves al tacto (figura 7).



Fig. 5. Frans Ykens (1601-1693). *Still life with fruit, flowers, a king's cake and crockery* (Coronari Auctions, s.f.). (tr. Bodegón con frutas, flores, roscón de reyes y vajilla).



Fig.6. Clara Peeters (c.1590-1657). *Table with Orange, Olives and Pie*, 1611 (WikiArt, 2016). (tr. Mesa con naranja, aceitunas y pastel).



Fig. 7. Pieter Claesz (c.1597-1660). *Still Life*, 1625 (Fine Art America, 2021a). (tr. Naturaleza muerta).



Tal como se mencionó antes, así como el ante colimote solía representar el lujo, la abundancia y el placer sensorial, reflejando el estatus social de quienes podían permitirse estos manjares; en la pintura barroca, los pasteles y postres con su complejidad y presentación refinada, semejan una preparación festiva que denotaba sofisticación en celebraciones importantes (figura 8).



Fig. 8. Pieter Claesz (c.1597-1660). *Ontbijt of Silver and Glassware on a Draped Table, with Vines, Fruits and Baked Goods* (Fine Art America, 2021b). (tr. Objeto de plata y cristalería sobre una mesa cubierta con vides, frutas y productos horneados).

Los retratos barrocos de estos pasteles y postres además de mostrar objetos de lujo y frutos que pueden sospecharse caros por su aspecto, suelen proponer al pastel en el centro de la composición. Estos ejemplos muestran mesas ordenadas y listas para el banquete (Figuras 5, 6 y 9) y mesas desordenadas, posteriores al evento, con la comida a medio consumir, las copas volcadas, cáscaras por todos lados y los cubiertos manchados (Figuras 7, 8, 10 y 11).



Fig. 9. Floris van Schooten, (c.1588-1656). *A Dutch Breakfast*, 1650 (Useum, s.f.). (tr. Un desayuno holandés).



Fig. 10. Willem Claesz Heda (c.1593-c.1680). *Still Life with Fruit Pie and Various Objects*, 1634 (Alamy, s.f.) (tr. Bodegón con pastel de frutas y objetos varios).



Fig.11. Willem Claesz Heda (c.1593-c.1680). *Still Life. Breakfast Table with Blackberry Pie*, 1631 (Alamy, s.f.) (tr. Naturaleza muerta. Mesa de desayuno con tarta de moras).

Aunque el barroco nació como un movimiento artístico en Europa, su llegada a América no sólo impactó las artes visuales y la arquitectura religiosa, sino que permeó profundamente en la vida cotidiana, en la organización social, la gastronomía, las fiestas populares y la espiritualidad del Nuevo Mundo. En territorios como México, esta corriente estética se fusionó con tradiciones indígenas, generando expresiones culturales únicas que aún hoy perduran.

La mayor parte de estos bodegones tienen una disposición vertical, adecuándose a la idea de una mesa occidental, mientras que algunos alimentos y objetos permanecen estáticos en su posición de adornos, otros al caer o rodar por la mesa, nos indican un dinamismo específico post-celebratorio que puede ser interpretado como que la festividad o fiesta continúa, o continuará después de una pausa.

Otra característica del estilo barroco de estas obras muestra los utensilios de mesa y los alimentos pintados con gran detalle, específicamente los brillos y reflejos en los cristales. Se aprecian las minuciosas pinceladas en los metales labrados y el vidrio soplado de los vasos y copas. Las costuras y encajes de los manteles también son de un acabado preciso.

En Colima, el barroco dejó su huella en templos y retablos, y también en prácticas sociales como las procesiones, los rituales de festividad y la elaboración de alimentos complejos como el ante colimote. Este pastel reproduce visualmente la estética barroca con su abundancia decorativa y teatralidad performática, al tiempo que reitera el esquema jerárquico y excluyente que caracterizaba a la sociedad virreinal, donde ciertos bienes —como los postres elaborados— eran reservados para las clases altas. El barroco, además de entenderse como un estilo artístico, es un modelo de vida que organizó el mundo material, simbólico y emocional de las sociedades coloniales y cuyos ecos aún se escuchan en celebraciones actuales.

Podemos agregar que el ante colimote era un postre exclusivo de las clases altas y se recuerda rodeado de lujos, tal como las pinturas barrocas que retratan pasteles. Estas muestran ciertos elementos que pertenecen a la clase alta; sin embargo, también existen decenas de pinturas o bodegones que retratan únicamente panes y agua en medio de frutos o flores, queda pendiente investigar si también entre pintores barrocos se puede rastrear la presencia de pasteles entre las clases altas, porque quizás los artistas que pintaron sólo frutos y panes tampoco tenían acceso a pasteles ricamente adornados.

Conclusión

Un pastel que se canta y se pasea y que tiende a ser fotografiado por todo aquel que lo “descubre” tiene sin duda un profundo valor cultural. Con sus capas de bizcocho embebidas en almíbar de frutas y cubiertas de crema o merengue, el ante colimote es una obra maestra de la repostería artesanal, que requiere habilidad y conocimiento para su realización.

Pero más allá de su elaboración, el ante colimote representa una cápsula de memoria colectiva para el pueblo colimense. Su historia reúne saberes ancestrales, migraciones europeas, celebraciones comunitarias y jerarquías sociales. Su sola presencia en una festividad conecta al presente con siglos de historia compartida y revela cómo la estética barroca sigue viva en los gestos, los sabores y las formas de celebrar de una comunidad.



El Barroco, en su origen, además de ser una respuesta artística al drama de su tiempo, fue una manera de habitar el mundo con exceso, pasión y teatralidad. En Colima, ese espíritu barroco ha sobrevivido en la materialidad de un pastel que, al ser preparado, decorado y paseado con orgullo, nos recuerda que la historia también se preserva en lo cotidiano, en lo que se come, se comparte y se recuerda. El ante colimote es, entonces, testimonio de un pasado colonial, y símbolo vivo de identidad, memoria y arte.

Las semejanzas que muestra el ante colimote con el pastel barroco son claras, pero es aún más sorprendente que la historia desde María Antonieta hasta nuestros tiempos, siga mostrando una relación entre los postres adornados y el modo de vida de los habitantes que los consumen y tienen acceso a ellos. El ante colimote, pastel regional, es un puente entre el arte barroco y lo que entendemos hoy como estilo barroco. Pero de palabras no se llena el estómago...

Referencias

- Aguiló Alonso, M. P. (1994). Fiestas barrocas: aspectos de su decoración en Universidad Complutense de Madrid. *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Vol. 1, 1994, pags. 295-304
- Alamy (s.f.a). *Bodegón con pastel de frutas y diversos objetos*, 1964, óleo sobre tabla. Author: Willem Claeszoon Heda (c. 1594-c. 1680). Location: Museo Thyssen-Bornemisa, Madrid España. Alamy. <https://www.alamy.com/bodegon-con-pastel-de-frutas-y-diversos-objetos-1634-oleotabla-author-willem-claeszon-heda-c-1594-c-1680-location-museo-thyssen-bornemisa-madrid-spain-image208993023.html?imageid=EA6058DC-3DB9-4B6CA18C-F9E6C72863CF&p=697458&pn=1&searchId=441b27d035dd355fe4975572c690db45&searchtype=0>
- Alamy (s.f.b). *Still Life. Breakfast Table with Blackberry Pie* by, Willem Claeszoon Heda (1593/1594-c.1680/1682), 1631. Alamy <https://www.alamy.com/willem-heda-still-life-breakfast-table-with-blackberry-pie-by-the-dutch-golden-age-painter-willem-claeszon-heda-15931594-c-16801682-1631-image544460168.html?imageid=1141C2B3-DDAD-4694-85BC-97DA3434C27F&p=176541&pn=1&searchId=441b27d035dd355fe4975572c690db45&searchtype=0>
- Barragán Maldonado, L. (2024, 16 de mayo). El chef de la tradición y el sabor I/II. El Noticiero. <https://www.elnoticieroenlinea.com/el-chef-de-la-tradicion-y-el-sabor-i-ii/>

El ante colimote y la búsqueda visual de su esencia barroca. Patricia Ayala García

- Buenrostro, M. y C. Barros. (2001) Ante. ITACATE. La Jornada. <https://www.jornada.com.mx/2001/05/08/06an2cul.html>
- Castillo, M. (20 febrero, 2019). El ante colimote, un postre con historia. En ¿Qué comer? Cocina mexicana Colima (Blog) <https://sisoy.net/que-comer/el-ante-colimote-un-postre-con-historia/>
- Colima Noticias (2019, 27 de octubre). *Comparten receta de ante colimote en el tianguis de pueblos mágicos.* Colima Noticias. <https://www.colimanoticias.com/comparten-receta-de-ante-colimote-en-el-tianguis-de-pueblos-magicos/>
- Coronari Auctions (s.f.) Frans Ykens (1601-1693): *Still life with fruit, flowers, a king's cake and crockery, oil on copper* coronariauctions <https://www.coronariauctions.com/en/the-exclusive-sale-75-must-haves-for-2025/18181-frans-ykens-1601-1693-still-life-with-fruit-flowers-a-kings-cake-and-crockery-oil-on-copper?c=20>
- DIF (1987). *La cocina de Colima*, México.
- Estrada, J. (12 de diciembre de 2023). Cena Navideña | Tradición que reúne a la familia ¿Y tú qué vas a cenar? (Blog) <https://losnoticieristas.com/post/525813/cena-navidena-tradicion-que-reune-a-la-familia-y-tu-que-vas-a-cenar/>
- Fine Art America (2021a). *Ontbijt of Silver and Glassware on a Draped Table, with Vines, Fruits and Baked Goods*, Fine Arte America <https://fineartamerica.com/featured/ontbijt-of-silver-and-glassware-on-a-draped-table-with-vines-fruits-and-baked-goods-pieter-claesz.html>
- Fine Art America (2021b). *Still Life*, 1625, Fine Arte America, <https://fineartamerica.com/featured/still-life-1625-pieter-claesz.html>
- Frajoza, J. (2016). ¡No te arragues el cuero viejo...! La tambora ranchera de Los Altos de Jalisco y el sur de Zacatecas, Instituto nacional de Antropología e Historia
- Hurtado, G. (2019). Naturaleza muerta [Naturaleza Muerta (Still-Life)] en Revista de Filosofía Diánoia, vol. 64, no. 83 (noviembre de 2019-abril de 2020): pp. 181–207, e-ISSN: 1870-4913 • DOI: <https://doi.org/10.22201/iifs.18704913e.2019.83.1567>
- Larousse Cocina (2025). Diccionario gastronómico. Ante. <https://laroussecocina.mx/palabra/ante/>
- Larousse Cocina (2025). Diccionario gastronómico. Ante colimote. <https://laroussecocina.mx/palabra/ante-colimote/>
- Maravall, J.A. (1975). *La cultura del barroco*. Editorial Ariel.
- Méndez, S. (2006). "Del Barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo" *Andamios. Revista de Investigación Social*, vol. 2, núm. 4, junio, pp. 147-180. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Mendoza, V. T. (1948). *Canciones mexicanas (Mexican folk songs)*, Instituto de Investigaciones Estéticas de México, [prólogo, Federico de Onís], Hispanic Institute in the United States



- Neuhaus, K. (2012). *Contracanto. Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*, Universidad Nacional Autónoma de México, https://www.researchgate.net/publication/335472234_Contracanto_Una_perspectiva_semiotica_de_la obra_temprana_de_Silvestre_Revueltas
- Oseguera Parra, D. (1995). "La cocina colimense. El menú, muestrario de la cultura regional" *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. 1, núm. 2, Universidad de Colima, México, pp. 33-52. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31600203>
- Oseguera Parra, D. (2019). *Cinco tesis sobre patrones y cambios alimentarios en Colima*. en INTERdisciplina. Volumen 7, número 19, (95-117), septiembre-diciembre. doi: <http://dx.doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2019.19.70289>
- Secretaría de Turismo (2024). *Cocina tradicional mexicana Para el Turismo de Romance*. Gobierno de México, Gobierno del Estado de Colima.
- Universidad de Colima (2023, 8 de febrero). Gran éxito de la tradicional Kermés Jamaica 1900, en Nogueras, Noticias. https://www.ucol.mx/noticias/nota_10929.htm
- UPAEP (2019). *Puebla, México y el Barroco*, Bellas Artes y Proyección Cultural UPAEP.
- Useum (s.f.). *A Dutch breakfast, 1650*. Useum. <https://useum.org/artwork/A-Dutch-breakfast-Floris-van-Schooten-1650>
- Wiki Art (2016). *Table with Orange, Olives and Pie*, WikiArt. Encyclopedia de Artes Visuales, <https://www.wikiart.org/es/clara-peeters/table-with-orange-olives-and-pie-1611>

Patricia Ayala García

Correo electrónico: patricia@ucol.mx

Mexicana. Profesora e investigadora de tiempo completo en el Departamento de Artes Visuales del Instituto Universitario de Bellas Artes de la Universidad de Colima, México. Es licenciada en Letras Modernas por la UNAM y estudió dos maestrías y un doctorado en la Universidad de Columbia en la ciudad de Nueva York. Realiza investigaciones sobre narrativa gráfica, tema que ha trabajado y divulgado desde 2005. Ha participado en 29 exposiciones colectivas de fotografía, pintura y escultura en México y Estados Unidos. Cuenta con siete libros editados, ha publicado en revistas indexadas de México, Chile y España. Ha presentado ponencias en encuentros internacionales en Nueva York, Estocolmo y Ámsterdam. En 2016 fue ponente invitada en la Comic-Con Internacional de San Diego. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores de México, Nivel I.



Lo diabólico digital. Ensayo sobre el neobarroquismo- fantástico en tres obras de José Rosario

Leopoldo Tillería Aqueveque ORCID: 0000-0001-5630-7552
Universidad Bernardo O'Higgins (UBO), Chile

Recepción: marzo 04 de 2025

Aceptación: junio 08 de 2025

Resumen

El ensayo postula la tesis de que en el arte del pintor panameño contemporáneo José Rosario, existe un grupo de obras que son máscaras de naturaleza fantástica realizadas en un estilo que cabría llamar neobarroquismo digital. Para ello, se realizó una breve hermenéutica sobre tres obras digitales del artista panameño (todas máscaras tipo diablo de Panamá), concluyéndose que en todas ellas efectivamente hay una exacerbación en la forma y la manifestación de una semiótica en la que es indiscernible lo racional con lo real. Dos metáforas fundamentales resultaron ser las siguientes: Los diabólicos de José Rosario: un conjunto de píxeles que reconfiguran la idea de lo religioso y lo artificial, y a propósito de lo “folk” y lo atávico impregnado en lo digital: fabulación de la máscara como máscara de la fabulación.

Palabras clave

Arte digital, diablo, fantasía, José Rosario, máscara.

CC BY-NC-SA 4.0

<https://doi.org/10.53897/RevInterp.2025.04.07>



*The digital diabolic.
Essay on neo-baroque
fantasy in three works by
José Rosario*

Abstract

This essay proposes the thesis that in the art of contemporary Panamanian painter José Rosario, there is a group of works that are masks of a fantastic nature, executed in a style that could be called digital neo-baroque. To this end, a brief hermeneutic analysis was conducted on three digital works by the Panamanian artist (all devil-type masks from Panama), concluding that in all of them there is indeed an exacerbation of form and the manifestation of a semiotics in which the rational is unidentifiable from the real. Two fundamental metaphors emerged: José Rosario's diablicos: a set of pixels that reconfigure the idea of the religious and the artificial; and On the "folk" and the atavistic impregnated in the digital: fabulation of the mask as a mask of fabulation.

Keywords

Digital art, devil, fantasy, José Rosario, mask.

Agradecimientos:

A José Rosario y su fabulación de diablos panameños, mezcla casi sobrenatural de lo atávico y lo digital.

Introducción

Cuando contacté por primera vez -hace unos meses vía Instagram- con el artista visual panameño José Rosario, él reconoció que su trabajo no se encontraba fácilmente en la web y que, por decisión personal, el poquísimo que había no era tan accesible. En otras palabras, que lo que hacía era, en general, muy exclusivo.

Con semejante antecedente, y a partir de una idea que previamente ya venía forjando, en cuanto a acercarme a la obra del centroamericano desde la filosofía del arte, el siguiente paso era recurrir al enfoque hermenéutico como el método más apropiado para realizar este ensayo. Una hermenéutica que dejara que la obra hablase por sí misma y que contara, dicho heideggeriamente, su propia "verdad". La verdad de la obra (Heidegger, 1996).

Los trabajos que muestra Rosario en su Instagram y en las pocas páginas web que contienen alguna que otra de sus pinturas digitales o acrílicos sobre lienzo o madera, llaman la atención enseguida por la rareza de su representación. Son figuras antropomórficas o derechamente animales que dan la impresión de venir salidos de un infierno de criaturas atormentadas durante el Paleozoico. Colores extravagantes y formas fantásticas cuyos lindes pueden ir desde cabezas monstruosas con cuerpo de hormiga hasta especies mitad elefante y mitad mantis.

Sin embargo, esto que he llamado "rareza de su representación" quiere decir, en realidad, un distingo en lo que creo representa el lenguaje pictórico del artista panameño. Dicha distinción toma forma en la tesis de este ensayo, la que reza como sigue: *Entre las obras de José Rosario hay un grupo de ellas que son máscaras de naturaleza fantástica realizadas en un estilo que denominaremos neo-barroquismo digital.*

Sobre esto, una reserva indispensable. No trato acá de descubrir la piedra filosofal del arte -si es que tal cosa existiera- ni menos aún establecer o recrear algún tipo de régimen de vigencia histórica, antropológica o estética que alimente aquello que Oyarzún (2009) llama la "modernidad" estética, sino, en el mejor de los casos, diferenciar un tipo de representación en la obra de un artista latinoamericano y ligarla a un lenguaje o soporte contemporáneo, en este caso, el digital.



El ensayo se organiza en cinco secciones: introducción, encuadre teórico-metodológico, desarrollo (la hermenéutica de las obras seleccionadas o la presentación de las argumentaciones en favor de la tesis), conclusiones y referencias.

Encuadre teórico-metodológico

Un primer referente es Heidegger (1996) y su texto sobre la verdad en la obra de arte, titulado "El origen de la obra de arte". Hay aquí una idea fundamental para este trabajo. Expuesta parafrácticamente sería la siguiente: A pesar de que la obra sólo se torna efectivamente real en el proceso de creación y, por ende, depende de dicho proceso en su realidad efectiva, la esencia del crear está determinada por la esencia de la obra. Aunque el ser-creación de la obra tenga una relación con el crear, tanto el ser-creación como el crear deben determinarse a partir del ser-obra de la obra (Heidegger, 1996). Asimismo, incorporaré la noción de *Dasein* a partir del texto principal del filósofo de la Selva Negra, *Ser y Tiempo* (2002).

En tercer lugar, recurriré a *La vía de las máscaras*, de Claude Lévi-Strauss (2005), donde el antropólogo y filósofo francés aborda el concepto de máscara ancestral visto como un arte que sintetiza o combina las ideas de "estatua", "tumba", "artificio", "animal" y, curiosamente, "tesoro". También del francés consideraré su obra clásica *Antropología estructural* (1995), en la que se explica la relación entre sistemas culturales, símbolos y lenguaje, entre otras categorías antropológicas y etnológicas.

Antes que todo, sin embargo, proveeré de una contextualización matizada del concepto de neobarroquismo en relación con el *corpus* de literatura académica disponible. Para este efecto, utilizaré como definición matriz la entregada por Alvarado (2016), en la que interpreta al neobarroco como el modo específico en que aún hoy la exacerbación de la forma, propia del Barroco, se expresa en un orden del desbarajuste, sin que ello sea un juego de palabras; esto es, se expresa en una lógica que no identifica lo racional con lo real, sino que vive en el intento de la representación y de la representación de la representación. Es decir, en un aura de fantasía ilimitada.

Ahora, son varios los acercamientos conceptuales al concepto de neobarroco, propios de la posmodernidad, y que se enfrascan en

una discusión frontal con otras tantas categorías políticas, epistemológicas y estéticas de cierta actualidad, pero de indudable influencia en los dominios del arte y la literatura. Tales acercamientos provienen de una selección, a modo de estado del arte, de cuatro artículos científicos de revistas arbitradas que se consideraron relevantes y pertinentes al ensayo.

El primero se titula "Omar Calabrese, teórico del neobarroco", del autor Roberto Bolaños (2014), y en el que presenta la visión del semiólogo italiano respecto de la persistencia actual del neobarroco. De este modo, agrupa en diez binomios conceptuales los atributos de esta mega categoría: gusto y método, ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos, nudo y laberinto, complejidad y disipación, más-o-menos y no-sé-qué, distorsión y perversión. Sin entrar en detalles que alarguen en demasiá la observación sobre este decálogo, me remitiré a lo que Bolaños (2014) destaca en torno al binomio ritmo y repetición:

Cuando Omar Calabrese habla de ritmo y repetición se refiere sustancialmente a una suerte de estética de la repetición que ha roto con el paradigma de que la obra de arte es irrepetible. Esta vez contrapone la noción de ritmo (dinámico) con respecto a la de esquema (estático): La constitución de un nuevo estilo y de una nueva estética, en otros términos, hay que considerarla como dinámica de un sistema, que pasa de un estado a otro reformulando las relaciones entre sus variables y los principios por los cuales se pueden considerar variables los elementos no pertenecientes al sistema mismo (p. 55).

Asimismo, para Bolaños (2014), "en el neobarroco se da el 'centro descentrado'. Lo neobarroco busca tensar los límites y transgredirlos. He ahí el principio de la experimentación, del *collage*, del *pastiche*, de lo alternativo como fuente primaria de una estética esencialmente de ruptura" (p. 56).

El segundo artículo es "Sobre el concepto de 'neobarroco'", del chileno Sergio Rojas. Para Rojas (2004), el arte contemporáneo no sólo refleja el fenómeno del neobarroco, sino que en cierto sentido "colabora" con el mismo, en cuanto a que el propio desarrollo de la sociedad de consumo y de los procesos de aceleración han venido



a "realizar" o materializar el otrora cuestionamiento vanguardista de la diferencia y distancia entre arte y vida.

Este arrastre de ciertas cualidades del Barroco se explica precisamente por una cuestión de crisis de representación histórica, que Rojas (2004) ve del siguiente modo:

Ahora bien, el nombre de neobarroco se debe, en primer lugar, a que es precisamente en el barroco del siglo XVII en donde se hace manifiesta con inédita radicalidad y eficacia una diferencia que es constitutiva al arte moderno: la diferencia entre "forma" y "contenido". Este rasgo distintivo de la concepción occidental del arte expresa la conciencia y la crisis de la representación que cruza esa historia (la crisis precisamente como esa conciencia) (p.23).

Y aquí el chileno marca un registro fundamental que explicaría la relación especial que vemos en el neobarroco entre imaginación y lenguaje. Esto, si concedemos que hoy ya no se trata de la "interioridad" del sujeto que se emancipa de la sensibilidad inmediata por obra de la imaginación sobre-excitada que caracterizó al primer Barroco, sino que ahora el lenguaje se emancipa en cuanto que emerge en la obra.

Según Rojas (2004), se trataría en la expresividad neobarroca de la actualidad de cierta razón barroca, es decir:

[...] de entender la máscara, el disfraz, la escenografía, etc., como el cuerpo retórico de una realidad más profunda que sólo de esa manera puede ser aludida o referida. En este sentido, como señala Chiampi, "(...) se puede revisar la 'razón barroca' como una 'razón del Otro', que atraviesa la modernidad y sobrevive a su racionalismo instrumental" (p.29).

La reflexión de Rojas (2004) sobre la esencia del neobarroco, parte con la objeción de que si lo que se anuncia con este término es el fin de la cultura moderna, o de la misma cultura, sin más, la propuesta de leer el presente como neobarroco implica precisamente leerlo como la cultura del presente, es decir, dar al presente una suerte de densidad cultural, como el presente de una modernidad todavía en curso. Entonces, allí en donde lo posmoderno se impone mediáticamente como una festiva rendición de la inteligencia -una especie

de actitud de desentenderse con la cultura- lo neobarroco permite erigirse como un visible manto de resistencia.

El tercer trabajo recopilado, que lleva por título “Una teoría del cielo para el neobarroco: interacciones entre la ‘ficción autobiográfica’ y el biografema”, de Anahi Pochettino (2013), analiza la obra *Teoría del Cielo* de Arturo Carrera y Teresa Arijón, cuando a través de la imagen del *tokonoma* revisan el legado de Lezama Lima y Sarduy, e inscriben su experimentación *biografemática* en la tradición neobarroca.

Dentro de lo más relevante del artículo antes citado, se halla una pista del texto de Sarduy, “La simulación”, rastro que supone el contacto de lo imaginario con nuestro propio yo:

El ensayo “La simulación” (1987) nos permite pensar la escritura autobiográfica como complejo artefacto de simulación de formas de vida, como posibilidad de articular lo imaginario al *yo*, a la memoria, y a la construcción de la propia comunidad. Neobarroco y simulación encuentran en Sarduy un punto de contacto, una zona de interacción que articula tensiones estéticas, éticas y políticas (Pochettino, 2013, p.87).

Lo que quiere decir esta autora, es que una indagación formal del neobarroco permitiría conjurar el imaginario como fuerza transformadora del mundo, haciendo visible que dicha fuerza se muestre efectivamente como “una intensidad de simulación” que tiene fin en sí misma, por fuera de lo que imita y que conduce a responder que aquello que se simula, paradójicamente, es la simulación misma.

Por otro lado, Pochettino (2013) descubre en la expresión neobarroca problematizada por Sarduy, que el autor habla metadiscursivamente de la *hipertelia* como forma de vida. En efecto, en “La simulación” Sarduy expresaba que el travestismo es una forma de la *hipertelia*, que se trata de una impostura extrema, de “la persecución de una irreabilidad infinita”, del camuflaje por el cual se ponen en tensión las artes cosméticas de la conversión y los modos de la borradura, la tachadura, la desaparición o invisibilidad. En otras palabras, formas de la disolución de todo reconocimiento.

Por último, el artículo “El neobarroco y la revolución después de la revolución” de León Felipe Barrón, en un escenario -como podrá adivinarse- eminentemente político. En él se propone, al igual



como en varios de los trabajos revisados, analizar el concepto de revolución presente en el término neobarroco del narrador y crítico de arte cubano Severo Sarduy. De hecho, el trabajo enfatiza que “una lectura de este tipo implica situar, primeramente, al neobarroco en el espacio de discusión donde se produjo, para así considerarlo como una propuesta estético-ideológica interesada por las problemáticas políticas de su momento” (Barrón, 2022, p. 174).

Sin embargo, dice el autor del trabajo, cuando Sarduy apunta la neobarroco como una estética revolucionaria, lo hace desde otras claves interpretativas de la idea de revolución:

El neobarroco no sigue la misma concepción de ésta como acontecimiento desencadenador de actos de represión, censura y opresión. Sarduy criticaba a todo tipo de revolución que concluyera en «fobias, compulsiones, agresividades, ansiedad, toda una serie de infatuaciones o inseguridades, arrogancias o autocastigos que saltan sobre el sujeto» [...], por consiguiente, ésta no podría ser la línea interpretativa de la revolución neobarroca (Barrón, 2022, pp. 177-178).

- Desde otra perspectiva, casi exclusivamente literaria, tomando como referente a Derrida, Barrón (2022) afirma que la relación entre escritura y episteme que realiza Sarduy remite a lo que el filósofo franco-argelino planteó al respecto en *De la gramatología*: «la escritura es la condición de la episteme». Puesto así, es más factible comprender por qué el narrador cubano apunta a que hay una escritura que «sirve de sustrato epistémico a la burguesía». Desde el prisma revolucionario de Sarduy, esa escritura debe ser minada, y el modo de hacerlo es contraponiendo otro tipo de escritura: la neobarroca.

Para concluir la referencia a Barrón (2022), dejaré una observación que me parece crucial para explicar su interpretación de Sarduy: el neobarroco con su «lenguaje pinturero, a veces estriidente, abigarrado y caótico» pretende subvertir el «logocentrismo» condicionante y estructurador de la forma clásica de vida [aquí el guiño a Derrida es más que evidente]. El neobarroco se centra en su soporte lingüístico y, en virtud de ello, en el aspecto meta-semiótico y autorreflexivo del lenguaje, mermando la función comunicativa

persistente en la vida rutinaria. (Sarduy citado en Barrón, 2022, p. 187).

De esta forma, nuestra elección del concepto de neobarroco, cifrada en lo comentado por Alvarado (2016), parece mantener una estrecha relación –por lo pronto estética- con los trabajos de Bolaños (2014) y su recepción de Calabrese de un neobarroco con un “centro descentrado” y un trabajo incesante de experimentación; de Rojas (2004) y su perspectiva de la existencia de una relación especial en el neobarroco entre imaginación y lenguaje; de Pochettino (2013) y su visión de que el neobarroco posee, en su esencia, una suerte de supra-intensidad de simulación; y del comentario político de Barrón (2022) en su lectura de Sarduy, que señala que el neobarroco alberga en su centro una misión cardinalmente metasemótica.

Por otra parte, la convergencia entre el enfoque de Lévi-Strauss (1995; 2005) y el de Heidegger (1996; 2000; 2002) no puede buscarse en posibles análisis de prácticas culturales o lingüísticas o en las determinaciones ontológicas del cuidado del *Dasein*, sino, en una mirada filosófico-científica, en lo que se ha dado en definir respecto de ambos pensadores como una preocupación principal y decisiva por la antropología. En otras palabras, la antropología actuaría como el eje fundamental del *corpus* de ambos autores: en el caso de Lévi-Strauss (2005) mediante una antropología estructural, y en el de Heidegger (2002) por medio de una antropología filosófica.

Dicho en los términos de cada uno de los pensadores, la antropología estructural busca preferentemente dilucidar la relación dialéctica entre los sistemas culturales y el lenguaje, en tanto que la antropología filosófica intenta determinar las condiciones ontológicas de la fenomenología del *Dasein* (del ente llamado hombre o persona) en su particular relación con el mundo (situación que es designada por el de Friburgo precisamente como estar-en-el-mundo).

En ambos casos, el problema de las máscaras adquiere un tono de preocupación trascendental, si concedemos que, por sí mismo, este artefacto responde a ciertas condiciones y no a otras de un determinado sistema cultural (en tanto símbolo, por ejemplo); y que, en tanto útil o ente intramundano, podría tener un sentido decisivo



en la adopción por parte del *Dasein* de la propiedad o impropiedad como modos de existencia. El ser humano, pues, es el punto de máxima convergencia y, a la vez, de necesaria complementariedad entre ambos enfoques teóricos. Como el propio Lévi-Strauss (1995) lo indica, se trata de “descubrir” una nueva ciencia:

[...] una antropología entendida en el sentido más amplio del término, es decir, un conocimiento del hombre que asocie diferentes métodos y disciplinas, y que nos revelará un día los resortes secretos que mueven a este huésped, presente en nuestros debates sin haber sido invitado: el espíritu humano (p.120).

Metodológicamente, se utilizó el procedimiento de caso único (Stake, 2007), correspondiendo éste al artista visual panameño José Rosario¹. La muestra escogida consistió en tres de sus obras: *Taz* (2024), *Taco* (2024) y *Bill* (2025). Así mismo, y de acuerdo con Flyvbjerg (2006), el caso seleccionado satisface el criterio de caso paradigmático, es decir, se trata de un caso que teóricamente permite desarrollar una metáfora referente al ámbito de interés del estudio.

En una breve digresión acerca del muestreo teórico aplicado, digamos que el criterio fundante para seleccionar las tres unidades muestrales (las obras escogidas de José Rosario) fue el de saturación. Es decir, inició el procedimiento con la designación de la categoría central del mecanismo: la de “neobarroco”. Se estableció, asimismo, como sub-criterio el que los datos (los rasgos preponderantes de las obras del artista) no debían ser forzados a pertenecer a dicha categoría. Por una cuestión aleatoria, los tres primeros cuadros a examinar fueron *Taz*, *Taco* y *Bill*.

De este modo, las propiedades que fueron emergiendo en estas tres piezas fueron las siguientes: (i) Los diablicos mostraban unos vistosos cachos o cuernos, articulados como patas de una gran estructura; sólo se diferenciaban en el color: mientras en una obra sobresalía el gris, en las otras destacaban el borgoña y el ladrillo. (ii) Las tres máscaras exhibían el mismo tipo de caninos: filosos y completamente blancos y homogéneos. (iii) Los tres diablos esta-

¹ El artista panameño dio por escrito, vía Instagram, su autorización para usar las tres imágenes de sus obras en este ensayo.

ban dotados de una protuberancia que sobresale del costado de sus cabezas y que tiene entre tres y cuatro puntas, una especie de corona lateral que une la parte superior de la cabeza y los ojos con el cuello o lengua de la máscara-animal. Algo así como la cornamenta de los *Triceratops*.

Tales rasgos, que coincidían con parte de la definición de neobarroco, es decir, con la categoría central del muestreo teórico en cuanto exacerbación de la forma y una semiótica de lo fantástico, se repitieron casi exactamente en todas las restantes obras de la población, por lo que se decidió concluir la observación en la máscara número tres, estableciendo en ese número el criterio de saturación de la muestra dentro de un total de 19 unidades cotejadas.

Desarrollo

Las tres obras digitales sobre las que realizaré la aproximación hermenéutica forman parte, junto a otras de cuño similar, de una especie de ritual de máscaras de diablicos panameños que José Rosario ha subido a su Instagram. Los indicios de esta conjectura están en las mismas publicaciones del artista y en sus *hashtags* de etiquetación: Bill: #art #mask #color #folklore. Waco: #art #mask #mascara #color. Jac: #mascara #mask #art #folk #culture #original. Toy: #mascara. Leo: #art #freakybugs #panama #mask. Oniel: #mascara #art #panama #diseño #diablo. Taco: #freakybugs #pty #panamá #art #mascara.

El punto es, pues, proveer una argumentación que satisfaga la tesis. Porque acá no está en cuestionamiento si se trata o no de pinturas digitales que representan máscaras de diablos de Panamá. Eso es obvio o -dicho heideggerianamente- de la esencia de la obra. Lo que hay que presentar, con un guiño a Kobau (1999), es la justificación estética de la obra, es decir, demostrar su filiación en algún sentido al neobarroquismo-fantástico. El lenguaje o soporte digital, en cuanto técnica de la obra, vendría a ser el corolario de la propia enunciación de la tesis.

Al respecto, las siguientes son las argumentaciones fundamentales que justifican nuestra tesis.

1. Las máscaras tienen la forma nítida de un diablo panameño, un objeto utilizado en celebraciones religiosas que se



han transformado, producto de la misma fabulación de los celebrantes, en festividades ancestrales.

Figura 1: Taz



Nota: *Taz* (2024), [pintura digital], por José Rosario (Rosario, 2024a).

Pero cuidado, a pesar de que es palpable que la dirección desde donde proviene el *pathos* de la máscara es el cosmos de la religiosidad de una determinada región, Lévi-Strauss (2005) nos advertirá que la antesala de la develación del papel de la máscara -como componente de un ritual mítico-religioso- es la revelación del propio enigma mítico-religioso que hace las veces de cuna de la máscara.

2. Como una suerte de estereotipo de la naturaleza, las máscaras de Rosario comparten tres partes salientes (las dimensiones mencionadas en el punto 1º) que terminan dándoles una misma apariencia de espíritus danzantes (Lévi-Strauss, 2005).

Figura 2: Taco



Nota: *Taco* (2024), [pintura digital], por José Rosario (Rosario, 2024b).

Primero, los vistosos cachos o cuernos de *Taz* (ver Figura 1), *Taco* (ver Figura 2) y *Bill* (ver Figura 3), articulados como patas de un gran arácnido, sólo difieren en el color, alternando entre el gris, el borgoña y el ladrillo. Segundo, en los tres diablicos vemos el mismo tipo de amenazantes caninos: filosos y blanquecinos como stalactitas y stalagmitas cristalizadas. Tercero, los tres diablos están dotados de una estructura que sale del costado de sus cabezas y que tiene entre tres y cuatro puntas, muy similar a esa especie de "abanico redondo" que abre alrededor de su cuello el lagarto de cuello con volantes.

Incluso, podría decirse que lo fantástico del trabajo de Rosario es simplemente la impecable combinación de colores de las máscaras, que nos hacen vacilar, desde el punto de vista de la razón, si se trata de la representación perfecta de objetos estéticamente perfectos o, por el contrario, muestran -volviendo a Heidegger- el



“cuidado” que la idiosincrasia ha tenido en la mantención mítico-religiosa del ente de fantasía. Si como advierte el filósofo de Friburgo, «la esencia del crear está determinada por la esencia de la obra», entonces podemos deducir que la esencialidad maligna, fantástica y de formas exacerbadas de los diablos panameños ha determinado la intuición estética de Rosario y su manera de conectar estas figuras ancestrales y “folk” con los dispositivos digitales que la tecnología actual pone a su disposición.

3. El enfoque hermenéutico resultó tener las mismas exigencias y bondades con relación a las tres obras examinadas. Como observa el filósofo de Messkirch, esta aspiración a la interpretación hermenéutica debe poner en juego su eficacia distinguiendo los caracteres de *ser*, de *objeto*, de *acceso* y de *verificación* de lo que es objeto en la filosofía (del arte).

Los caracteres del *ser* remiten, pues, al ente que traduce cada una de las obras. Cada pieza de Rosario es un ente existente que se encuentra, por definición, a la mano del *Dasein* interrogador. De esta laya, las obras del artista panameño son entidades en un manifiesto estar-en-el-mundo; constituyen una cierta trama de objetos que, además, forman aquello que Heidegger (2000) denomina *haber previo*. Por eso el filósofo dirá que la marcha de la hermenéutica ha de venir señalada por el propio objeto; para el caso, por cada obra de arte.

Los caracteres de *objeto* develan en cada cuadro de Rosario un determinado útil o cosa que se dispone para el uso del *Dasein*. Pues bien, cada uno de los tres diablicos remite a un uso estético-contemplativo, podría decirse también-, o, si se prefiere, un uso del ámbito de la sensibilidad del *Dasein*. Esta observación es sumamente relevante, debido a que corona la posibilidad, convertida en realidad, de la alternancia en este estar-en-el-mundo de objetos con una particular utilidad práctica y objetos (las obras de Rosario) con un peculiar uso estético o sensible. *Praxis* y *poiesis*, entonces, quedan determinadas por la existencia de objetos distintos en su funcionamiento rutinario pero reales, al fin y al cabo.

El *acceso* a los objetos como obras (*Taz*, *Taco* y *Bill*), requiere que la hermenéutica suponga que tales objetos deban tomarse tal

como ellos en sí mismos se muestran, esto es, tal como aparecen ante un determinado mirar. Ese mirar surge de un estar-orientado en ellos, de un estar ya familiarizado con lo ente: el aquello-acerca-de-lo-cual está así presente en el modo transmitido de ver y fijar las cosas (Heidegger, 2000). Este fijar los objetos en una mirada ya familiarizada con su naturaleza de ente, no es otra cosa que la expresión del fenómeno de la curiosidad que podamos tener en torno a su existencia.

Es decir, es imposible acceder a una interpretación cabal de la naturaleza existencial de las obras de Rosario, si no sabemos de antemano -mediante la inmersión en ese *haber previo* del que hablaba el alemán- que se trata de representaciones de diablos panameños originados en la fusión entre la imaginación del artista y la realidad "folk" y ancestral de estas máscaras diabólicas.

Finalmente, la *verificación* de lo que es objeto en la filosofía (del arte) proviene justamente de la constatación de que las tres piezas de Rosario han podido, como quedó demostrado, revelar en esencia lo que las determina como objetos existentes y, además, con un acceso establecido por el fenómeno de la curiosidad. Señala Heidegger (2000): "El haber previo hay que ponerlo al alcance y apropiárselo de tal manera que la comprensión vacía de la indicación formal se llene a la vista de la fuente concreta de intuición" (p. 104). Lo que quiere decir que la mera comprensión de las máscaras diabólicas que representan las tres pinturas de Rosario, resulta sólo en eso, en la comprensión de tres máscaras similares pero distintas. Nada más.

Diferente es el caso si nuestra sensibilidad, como fuente de nuestra intuición, recoge esa mirada a sabiendas que de lo que se trata es de tres máscaras ancestrales que representan la originariedad "folk" de las sociedades panameñas primitivas.

4. Desde una perspectiva estético-ontológica o antropológico-histórica, según se quiera ver, surge una pregunta que una hermenéutica sólo puede responder armada con una buena dosis de intuición y algo de retrospección (histórica o geológica, quizá). Se trata del origen de las máscaras pintadas por Rosario.



El asunto es que lo aparente, podríamos decir, el aspecto general de cada una de ellas, o mejor aún, la fisonomía atávica de cada diablo, solamente puede ser representada en su operación de religiosidad desde la cual es publicitada o resguardada. Pero esta fabulación no nos dice nada -al menos nada decisivo- acerca del origen o del sentido último de este artificio.

Yendo a la teoría de Lévi-Strauss (2005), pudiésemos aventurar alguna salida antropológico-idiósincrásica. Sin embargo, el primitivismo que necesitaríamos para refrendar esta suerte de presunción ante-barroca, choca, por lo mismo, con las posibles explicaciones del fenómeno. Hasta ahora, lo incuestionable es que los diablicos de Rosario, en esa suerte de mímisis de los diablos primitivos de las comunidades panameñas, y siguiendo al francés, responden a los conceptos antropológicos de "máscaras ancestrales", "artificios" y "animales", propios del "sistema cultural" de donde surge esta figura "maligna".

En esta "zona de flotación", el filósofo y antropólogo galo describe, para satisfacer la pregunta por el origen de las máscaras, las dos versiones de Fraser (extraídas, a su vez, de versiones tribales): una, en que las muestra representando a sus espíritus en su morada subacuática y desde donde emergen hasta la superficie de la tierra; y otra, en la que caen espontáneamente del cielo sin intervención exterior. Como refrenda el autor, si bien el punto de llegada, vale decir, el suelo, "permanece el mismo, en un caso provienen del cielo, o sea de lo alto, y en el otro del mundo ctónico, que los mitos localizan en el fondo de las aguas" (Lévi-Strauss, 2005, p. 31).

5. Otro punto en común de los diablos de Rosario, en pleno ombligo de nuestra tesis, es su expresión neobarroca. Atendiendo a lo dicho por Alvarado (2016), vemos en las tres máscaras efectivamente una exacerbación en la forma y la manifestación de una semiótica en la que es indiscernible lo racional con lo real. Es decir, el *pathos* diabólico de las máscaras forzosamente vive en el intento de la representación y en el de la representación de la representación.

La inestabilidad y la metamorfosis, componentes claves del neobarroco, están determinadas por un engendro ancestral, como

el diablico, que puede presentarse en la forma de un espíritu que resguarda el acceso al inframundo o como un artificio ceremonial que puede perfectamente ser el único testimonio de una incursión guerrera que se funde con la mitología del acontecimiento. El adjetivo “fantástico” precisamente proviene de esta interpretación arcaica del papel de la máscara como un tesoro sobrenatural.

Figura 3: Bill



Nota: *Bill* (2025), [pintura digital], por José Rosario (Rosario, 2025).

En tal sentido, y desde el prisma del arte digital, los lindes sospechados para la representación o diseño de estas figuras diabólicas virtualmente son inexistentes, pues la tecnología, proveniente de las diversas variedades de programas disponibles, parece ser capaz de satisfacer todo ese cosmos de formas exacerbadas y de una semiótica fantástica que son el sello del neobarroco.

6. Otro aspecto es el relacionado con el soporte o lenguaje con el que se hizo la obra. En nuestro caso, los tres diablos son pinturas digitales, lo que define varias cosas técnicas



y de mercadeo (por ejemplo, la venta o distribución por internet en distintos tamaños y formatos). Sin embargo, lo cardinal es que se trata de arte digital. Y arte digital debe ser entendido como un subconjunto del arte contemporáneo.

Como dice Wands (2007), desde que el adjetivo digital es frecuentemente ambiguo y no define claramente la forma del trabajo final, es por definición aplicado a trabajos artísticos en los que el artista ha usado el ordenador como herramienta primaria, medio y/o compañero creativo. Siguiendo al autor, las formas tradicionales de arte digital incluyen impresiones, fotografía, escultura, instalaciones, video, cine, animación, música y *performance*. Es decir, nuevas formas que son únicas para el mundo digital y que incorporan la realidad virtual, el software art y el net art, en un afán aún no ratificado de definición de arte contemporáneo.

7. Un último aspecto, de alcance no menor, es el que tiene que ver con los procesos de resignificación de lo “folk” y lo ancestral en el medio digital dentro de la obra de Rosario. Dentro de los límites de este ensayo, me remitiré a esta posible resignificación en las tres obras que componen la muestra.

Brevemente, entenderemos lo “folk” como aquel género cultural propio de comunidades o sociedades pequeñas y que se encuentran aisladas; que exhiben culturas locales; que, con respecto a la distribución del conocimiento, de las actitudes y de las funciones entre la población, son relativamente homogéneas; y donde el individuo no aparece como una verdadera unidad (Goldenweiser citado en Redfield, 2021).

Lo ancestral, en cambio, si nos remitimos al Diccionario de la Real Academia Española, presenta dos acepciones que resultan relevantes para nuestro escrito. La primera dice así: “Perteneciente o relativo a los antepasados” (Diccionario de la Lengua Española, s.f.). la segunda acepción, probablemente la más decisiva, indica: “Procedente de una tradición remota o muy antigua. *Ideas, fiestas ancestrales*” (Diccionario de la Lengua Española, s.f.). Antepasados y tradición remota, entonces, resignifican el corazón de lo ancestral.

En efecto, los diablicos de Rosario constituyen precisamente una síntesis entre lo “folk” y lo ancestral, en el sentido de que su variante “folk” implicó que, en cuanto comunidades pequeñas que consolidaban un conocimiento limitado, incorporaron como parte de sus prácticas culturales, o sea, como variante ancestral, aquel proceso de conquista española consistente en transformar la intención escatológica del conquistador de infundir temor y la idea de maldad, mediante la personificación de imágenes vistosas y perdurables -la figura de los diablos-, en parte de sus tradiciones folclóricas (Hidalgo, 2023).

Es, pues, este mismo sincretismo cultural el que Rosario plasma en su arte digital, como ya se ha dicho suficientemente, por medio de imágenes con colores puros y planos y diseños diabólicos (seguramente muchos de ellos de factura primitiva) que guardan una completa fidelidad con esa extraña figura de la “maldad”² inculcada por el conquistador.

Ahora bien, ¿qué elementos difieren en estas máscaras, o les permiten regenerarse o representarse autónomamente a partir de esta fabulación neobarroca?

1. La potencialidad que tiene cada una de ellas en cuanto a transitar, en este laberinto de fabulación, desde una *poiesis* originaria (técnicamente en base a cueros, huesos, pieles, tinturas y demás elementos vegetales o animales) hasta una pieza digital convertida en un tipo de algoritmo que, por parte baja, cuenta con dos componentes principales, un “generador” y un “discriminador”, o, lo que es igual, dos redes que trabajan asimétricamente en competición (Monasterio, 2022). No entrará en detalles de cómo se urde y manifiesta plástica o tecnológicamente una pintura digital, pero baste esta consideración para corroborar que el universo neobarroco al que pertenecen las tres obras les permiten una especie de soberanía ontológica que se ubica exactamente a mitad de camino entre lo ancestral y lo post-posmoderno.

2 La inculcación del miedo y la maldad mediante la figura del diablo, fue una práctica sistemática de conquista y adoctrinamiento del conquistador, en orden a instruir a las comunidades tribales panameñas, primero, en el idioma español y, posteriormente, en la fe católica.



2. Cada una de ellas, ya no *poiéticamente* sino estilísticamente, puede aún, como parte de la colección digital de Rosario, incorporar nuevos elementos formales o vaciarse de otros, de modo que el misterio primordial que representan estos diablos puede seguir (o no) dando “testimonio de la omnipresencia de lo sobrenatural y la pululación de los mitos” (Lévi-Strauss, 2005, p. 16). Las cejas color cereza de *Bill*, por ejemplo, pueden cambiar de forma y adoptar, mediante algunas decisiones del ordenador, el tono verde *Salvia* de las de *Taco*, y así indefinidamente.

Como sea, el programa disponible para “asistir” la labor creativa del artista debe satisfacer por completo el tercer requisito de la creatividad digital (*predictable unpredictability*) descrito por el filósofo estadounidense Douglas Hofstadter. Este requisito implica que: “El programa instaurado debe tener dos características aparentemente contrastantes: sus “decisiones” deben ser *flexibles*, o sea no vinculadas con lo preexistente y, sin embargo, *coherentes* con él, puesto que de otro modo resultarían accidentales” (Puglisi, 1999, p. 68).

3. Por último, creemos que cada diablico representa en sí mismo un universo de tal heterogeneidad idiosincrásica o paleo-histórica, que es impensable adjudicarle algún tipo de corsé al problema de su identidad. Como reconoce Oyarzún (2009), hoy el discurso que va tras la identidad de lo “latinoamericano” tiene mucho más que ver con razones y necesidades de mercadeo, en cuanto a que el llamado “primer mundo” sigue manteniendo, respecto de estas regiones, una percepción fuertemente ideologizada que tiene como nutriente los discutibles “blasones” de lo salvaje, lo pintoresco, lo primitivo, lo telúrico y lo mágico.

Conclusiones

Las consideraciones finales son de dos tipos: por un lado, las relativas a la comprobación de la tesis del ensayo y sus argumentaciones, y, por otro, aquellas que -como metáforas- se desprenden del contexto hermenéutico general y que, probablemente, resulten ser las más importantes.

La tesis que debía argumentarse decía, en corto, que entre las obras de José Rosario había un grupo que consistía en máscaras ancestrales de naturaleza fantástica y que corresponderían -vistas desde el arte contemporáneo- al estilo neobarroco digital.

Nuestra observación ha permitido confirmar esta suposición, en cuanto a que efectivamente la muestra revisada consistió en la representación de tres máscaras panameñas ancestrales conocidas como diablicos, cada una con una morfología y un diseño diferente (colores, estructuras, orlas), y que pareciera pueden inscribirse en el estilo que con cierto desparpajo he denominado “neobarroquismo digital”.

Esto, ya que además del componente de fantasía que las define (las posibilidades casi infinitas de combinaciones y síntesis cromáticas y de formaciones estético-religiosas ligadas a la idea de diablo, dadas por el lenguaje digital como tecnología de la representación), las tres pinturas digitales calzan explícitamente con el componente neobarroco de distorsión y perversión (García y Camacho, 2009). Podrían ser, por ejemplo, en una relectura de lo ancestral, máscaras puramente decorativas sin ningún tipo de componente de religiosidad.

Desde el campo hermenéutico, digamos que el ensayo puso en jaque la caracterización más ortodoxa de máscara provista por Lévi-Strauss (2005), en el sentido de que las obras digitales del panameño parecen exceder o escapar de la originalidad de una máscara fundada en los ritos matrimoniales, los funerales o las danzas profanas de iniciación. De hecho, la pulcritud de la composición digital de Rosario, el uso de colores planos y de formas, en general, simples, pone hasta en duda el *pathos* primitivo de estas máscaras “diabólicas”. Aquí se palpa, con todo detalle, el espectro neobarroco de intento de la representación y de la representación de la representación.

Dentro de este primer aspecto, cabe justificar la necesidad de la acuñación en el ensayo del término “neobarroquismo digital” y su capacidad para iluminar aspectos no abordados por categorías analíticas preexistentes. Si bien se comulgó con la definición de lo neobarroco entregada por Alvarado (2016) y con la apreciación de arte digital dada por Wands (2007), no se ha llegado del todo –hasta



ahora- a presentar una versión sintética de ambos términos, sobre todo en dirección al arte ancestral-digital de José Rosario.

Esta versión quedaría de la siguiente manera: «el neobarroquismo digital remite a un estilo de arte en el que sobresale como categoría estética primordial la exacerbación de las formas comprometidas, propias del Barroco, expresadas en medio de un aura de lo fantástico, todo esto, puesto en juego mediante una técnica en que el uso preferencial, si no el único, es el del ordenador, en un afán aún no ratificado de definición de arte contemporáneo».

Primero, la necesidad de acuñación de lo neobarroco digital viene dada por sí misma y en sí misma. Es la situación empírica (corroborada en las tres obras de Rosario) la que ha sido develada por la hermenéutica como demandante de un concepto -el de neobarroquismo digital- que la englobe y tematice.

Segundo, el neobarroquismo digital detectado en las pinturas del panameño como categoría principal de su *poiesis*, recubre los rasgos fundamentales de la presenciación estética de las tres piezas: concepto fundante, formaciones de la representación, contexto histórico-cultural, cromatismo y técnica utilizada. Tal abarcar totalizante no es resuelto por ningún otro estilo ni siquiera cercano al neobarroquismo digital, y considero, por ende, que este neologismo es el mayor aporte conceptual del ensayo. Otros géneros o estilos posibles, especialmente en el ámbito latinoamericano, como el surrealismo, el indigenismo, el costumbrismo, el pintoresquismo o el realismo mágico, si bien satisfacen algunas o varias de las preguntas que requerían una respuesta absoluta, fallan en la transversalidad y obligan a tener al neobarroquismo digital como el único estilo que permite satisfacer cada una de las cinco demandas de la existencia empírica de las máscaras pintadas por Rosario.

A partir de este punto de vista, la transversalidad estética parece ser la dimensión esencial no abordada por categorías analíticas preexistentes, que el neobarroquismo digital es capaz de iluminar por sí mismo y de manera convincente y no estereotipada.

Al final del camino, y como indiqué en la justificación metodológica del caso, enumeraré aquellas metáforas³ que podrían ser

3 Entendida como un tropo que está a la base de la mayoría de nuestros conceptos y que consiste esencialmente en pensar un asunto en términos de otro.

las más aceptables en un escenario chamánico, sagrado o simplemente fantástico:

1. Los diablicos de José Rosario: un conjunto de pixeles que reconfiguran la idea de lo religioso y lo artificial.
2. El neobarroquismo digital como la nueva estética de lo fantástico.
3. La máscara: la obra de un ser-obra que se expresa en un orden del desbarajuste.
4. A propósito de lo “folk” y lo atávico impregnado en lo digital: fabulación de la máscara como máscara de la fabulación.
5. Lo diabólico digital o el mito del moderno Prometeo.

Referencias

- Alvarado, M. (2016). Apuntes sobre el neobarroco: de teorías y metalenguas. *Cinta de Moebio*, (57), 330-343. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2016000300008>
- Barrón, L. (2022). El neobarroco y la revolución después de la revolución. *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (26), 172-190. <https://doi.org/10.1344/452f.2022.26.11>
- Bolaños, R. (2014). Omar Calabrese, teórico del neobarroco. *Inventio*, 10 (21), 53-60. <https://inventio.uaem.mx/index.php/inventio/article/view/313>
- Diccionario de la Lengua Española (05 de junio de 2025). *Ancestral*. Real Academia Española. <https://dle.rae.es/ancestral>
- Flyvbjerg, B. (2006). Five misunderstandings about case-study research. *Qualitative Inquiry*, 12 (2), 219-245. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1077800405284363>
- García, E. y Camacho M. (2009). Imaginarios posibles en la arquitectura: neobarroco como estrategia proyectual. *Opción*, 25 (59), 39-52. https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1012-15872009000200004
- Heidegger, M. (1996). *Caminos del bosque* (H. Cortés y A. Leyte, trad.). Alianza.
- Heidegger, M. (2000). *Ontología. Hermenéutica de la facticidad* (J. Aspinua, trad.). Alianza.
- Heidegger, M. (2002). *Ser y Tiempo* (J. E. Rivera, trad.). Universitaria.
- Hidalgo, B. (10 de noviembre de 2023). Los diablos son parte de nuestro folclor. *En segundos*. <https://ensegundos.com.pa/2023/11/10/los-diablos-son-parte-de-nuestro-folclor/>
- Kobau, P. (1999). Justificar la estética, justificar la estetización. En G. Vattimo (Comp.), *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad* (pp. 75-107). Gedisa.
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Antropología estructural* (E. Verón, trad.). Paidós.
- Lévi-Strauss, C. (2005). *La vía de las máscaras*. Siglo XXI.



- Monasterio, A. (2022). Arte y algoritmos. *Aisthesis*, (72), 282-297. <https://ojs.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/21497>
- Oyarzún P. (2009). La cifra de lo estético: Historia y categorías en el arte latinoamericano. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, (17), 47-59. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/45871>
- Pochettino, A. (2013). Una teoría del cielo para el neobarroco: interacciones entre la "ficción autobiográfica" y el biografema. *Perífrasis*, 4 (7), 85-100. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2145-89872013000100007
- Puglisi, G. (1999). Un nuevo interlocutor en las relaciones entre filosofía y poesía: la estética computacional de Hofstadter. En G. Vattimo (Comp.), *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad* (pp. 65-74). Gedisa.
- Redfield, R. (2021). La sociedad folk. *Revista Mexicana de Sociología*, 4 (4), 13-41. <https://revistamexicanadesociologia.unam.mx/index.php/rms/article/view/59232>
- Rojas, S. (2004). Sobre el concepto de "neobarroco". *Revista de Teoría del Arte*, (11), 21-39. <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39979>
- Rosario, J. [@elarte_dejose]. (11 de julio de 2024) (a). *Taz #freakybugs #mascara #panama #art #nft #folk* [Imagen]. Instagram. https://www.instagram.com/p/C9TUAEBt_WG/
- Rosario, J. [@elarte_dejose]. (30 de septiembre de 2024) (b). *Taco #freakybugs #pty #panamá #art #mascara* [Imagen]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/DAiaieBRFdQ/>
- Rosario, J. [@elarte_dejose]. (26 de enero de 2025). *Bill #art #mask #color #folklore* [Imagen]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/DFTjzjZSnzo/>
- Stake, Robert E. (2007). *Investigación con estudio de casos* (R. Filella, trad.). Morata.
- Wands, B. (2007). *Art of the digital age*. Thames & Hudson.

Leopoldo Tillería Aqueveque

Correo electrónico: leopoldotilleria@gmail.com

Chileno. Doctor en Filosofía por la Universidad de Chile. Académico e Investigador de la Universidad Bernardo O'Higgins (UBO), Santiago de Chile. Líneas de investigación: Filosofía del arte, Estética, Filosofía de la tecnología.



Arrobados

Interprettextos/volumen 2, número 4
Septiembre 2025-febrero 2026 / pp. 151-170
ISSN-L: 3061-7227
Divulgación

Siempre todo fluye. La lente de Antonio Martínez

Testimonio basado en una entrevista realizada por Patricia Ayala García

“Mucha de la creatividad viene de las limitaciones”
(Duley, 2012)

Antonio Martínez Martínez es licenciado en Artes Visuales con especialidad en fotografía y está a unos pasos de concluir la maestría con enfoque en Biología; es docente de la Universidad de Colima en el área de Artes Visuales y en Periodismo.

Reside en Colima, donde además de fotógrafo, creció como artista plástico; desde inicios de su carrera ha participado frecuentemente en exposiciones colectivas e individuales; mostrando fotografías de su acervo autoral, sobre documentalismo, naturaleza y paisajes, actualmente cuenta con la exposición de “Naturaleza Colimota” en la escuela de fotografía creativa de la Habana, Cuba.

Gracias a los múltiples viajes lo han invitado a colaborar fuera del estado de Colima como fotógrafo de naturaleza, y ha impartido talleres enfocados en fotografía de naturaleza y fauna silvestre; tie-

CC BY-NC-SA 4.0

<https://doi.org/10.53897/RevInterp.2025.04.08>



ne una la colaboración con *NatGeo Traveler* y con otros fotógrafos de naturaleza de la República Mexicana, la cual ocurrió en la Encrucijada, en Chiapas, donde se realizó un documental e índices de biodiversidad de esa área natural protegida, con el fin de dar a conocer todo lo que se encuentra en ese hermoso estado.

Además de trabajar como docente, Antonio labora en una consultoría de gestión de recursos naturales, así como en IMADES (Instituto para el Medio Ambiente y Desarrollo Sustentable) en proyectos de conservación; donde la mayor parte del tiempo -tanto en sus vacaciones y días libres- lo dedica al rescate y monitoreo de flora y fauna en el estado de Colima y en otras partes de la República Mexicana.

Patricia Ayala (P.A) Antonio, háblanos un poco de tu trayectoria artística.

Antonio Martínez (A.M) Algo que me llena el alma es el contar con buenos amigos, los cuales he encontrado por andar de pata de perro. Algunos me han invitado a impartir talleres de fotografía, algunos los he impartido por amor al arte, otros han sido remunerados, y no solo hablo de dinero, sino del aprendizaje y de las amistades que se generan. Esto me sucedió en el reciente taller impartido en la Habana, Cuba, sobre fotografía de paisaje, naturaleza y *light painting*, con el cual después de estar por aquellos lugares, la magia y la belleza cultural me cautivó y me obligó a empezar una investigación, la cual tengo a medias. Pretendo regresar a terminarla, se titula: "Iroko" de santería, orishas y mucho aché; donde el sincretismo religioso, la práctica de la santería y otras religiones, están fuertemente arraigados hasta la actualidad, donde la fe en los Orishas -que son los santos y deidades africanas- se aprecian en los cultos cotidianos de los cubanos.

Mi amor por la naturaleza y fauna me ha llevado más allá de la fotografía, a seguir estudiando y creciendo en la parte de fotografía y biología, a tal grado de seguir preparándome pero ahora terminando una maestría enfocado en la Biología, y por otro lado, pertenezco al comité de vigilancia ambiental, llamado "Colima Vida Silvestre" en el que "trabajo" como voluntario gracias a la ayuda de PROFEPA. En este comité, por amor al arte nos dedicamos al rescate de fauna silvestre de la región, rehabilitación y reintroducción

de los mismos ejemplares. Actualmente gracias a mi inserción en la Brigada de Protección Civil de la Universidad de Colima, sigo colaborando con ellos para impartir talleres sobre fauna silvestre, sobre qué hacer y cómo prevenir algún incidente con algún animal que encontremos en nuestras áreas de trabajo, así como ir y reubicar animales que han salido en algunos campus de la Universidad de Colima.

He participado dentro de muchos concursos, ganado varios de éstos, los primeros, segundos, terceros lugares y menciones honoríficas, y claro, también cuentan los que no he ganado, estos han sido tanto en el estado de Colima como a nivel nacional e internacional. Uno de estos concursos que me llenó de alegría fue el de CONABIO y NATGEO donde las fotografías ganadoras se expusieron en todo Chapultepec en la CDMX.

Actualmente colaboro en varios proyectos enfocados en la conservación de flora y fauna en el estado de Colima y otros más en diferentes estados de la República Mexicana:

1. El monitoreo de fauna en el Jardín Botánico "La Campana" donde realizamos una guía ilustrada presentando la biodiversidad de este lugar.
2. El monitoreo de flora y fauna en el proyecto "Volcán de Fuego, Montaña de Agua", auspiciado por la "Cervecería Colima" con publicación sobre los corredores naturales y cómo son zonas de tránsito de especies sombrilla en Colima, como el Jaguar.
3. En la FIL presentamos la "Guía Ilustrada de Fauna de la Microcuenca de Minatitlán en Colima y Jalisco", en la que colaboré junto a doctores y grandes expertos de la Universidad de Guadalajara y la Universidad de Puebla.
4. Actualmente estamos en el monitoreo de flora y fauna en el proyecto "Corredor Biológico, Canoas-Manantlán", auspiciado por la Gobierno del Estado, IMADES y una empresa privada.
5. Estamos por terminar otras guías más amplias sobre fauna de Colima y una guía propia sobre algunas especies particulares de Colima.



P.A: Antonio, esta trayectoria es impresionante, parece que tus experiencias se dividen entre la biología y el arte fotográfico. Cuéntanos un poco del momento en el que te diste cuenta que querías ser artista/fotógrafo.

A.M: Desde niño crecí con el arte en casa, mi madre pintaba, mi padre dibujaba y a la vez los dos bailaban, lo normal: crecer y que le guste lo que siempre has visto con amor y que te llena el alma. Crecí viajando y visitando muchas partes de la República, con una pequeña cámara de *film point and shot* en mano, documentando los viajes, paisajes, culturas, con canciones y diversión en cada lugar que visitaba con mi tío, claro, más las revistas y documentales de NatGeo y Discovery Channel.

Un día al salirme de un restaurante en medio del desierto de Sonora y meterme al mismo desierto, encontré lo que me orilló a amar los animales, una víbora de cascabel de cuernitos (*Crotalus cerastes*), la recuerdo muy bien, semi metida en la arena y viéndome fijamente, pero bueno, vayamos a donde realmente sucedió mi evento canónico que dio origen a mi amor profundo por la fotografía, después de algunos años en el 2001 para ser exactos, sufrió un accidente el cual me cambió todo, y cuando hablo de todo, es todo.

Perdí el interés por dibujar, pintar y hacer todo lo que me gustaba, poco a poco regresaron algunas cosas, pero no el amor al arte, continué con algunas actividades y con ellas el estar en la naturaleza, lo cual me llevó a la carrera de Ciencias Ambientales y Gestión de Riesgos, claro, el amor estaba enfocado entonces en la vulcanología, la geología y climatología.

Me di cuenta que me faltaba algo más estando en la carrera, ya tomaba algunas fotos estando en campo, paisajes, rocas, nubes y claro, a los amigos, regresé a bailar y eso ayudó a despejar esa bruma en mi cabeza y me ayudó a enforcarme de nuevo en lo que amaba y se había ido; dejé la carrera, aparte algunas materias no me gustaban y no quería perder mi tiempo. Descubrí la licenciatura en Artes Visuales, sí, un nuevo capítulo, ahí redescubrí eso que me apasionaba: el dibujo y la fotografía. Me costó trabajo, pues ya no podía dibujar como antes, pero gracias a un maestro llamado Antonio Carranza pude regresar a dibujar. El hiperrealismo me gustó, pero ya había cambiado el lápiz por una cámara, lo cual me ayudó, pues las

dos disciplinas se llevan muy bien y entendí que mi proceso creativo no murió, solo se transformó y regeneró en la fotografía.

Ya ni que hablar de la foto, pues fue el hito para mi proceso creativo como artista, esa parte de investigación, la fotografía análoga, procesos alternativos, ese olor de químicos en laboratorio, esos referentes dentro de la fotografía colimota, como Alfredo, Vilchis, Javier Flores, pues claro todo regresó, todo eso que se había enmarañado dentro de mí se regeneró y ahora estaba íntegro.

Algunos años después de mi accidente, noté que los sentimientos iniciales de frustración y desigualdad desaparecían y nacía en mí un espíritu de lucha interna por demostrarme a mí mismo que estaba íntegro a pesar de la amputación, y esa filosofía la sigo aplicando en todo.

P.A: Platícanos un poco sobre tu método de trabajo

A.M: Metodología tal cual no tengo, siempre he sido del “veamos qué pasa”, la filosofía de un día a la vez ayuda y hace que no esté siempre encajonado o estancado en una misma línea, claro, muchas veces ocurren errores pero eso es bueno, pues es parte del proceso, siempre me he guiado por la pasión de concluir mis proyectos, pero la parte creativa, de investigación, de técnicas y experimentación sí me orilló más a la investigación, el acotar ideas, llevarlas al diario de campo, planificarlas y después interpretarlas para culminar con alguna fotografía, series o proyectos.

P.A: ¿Cómo es el proceso creativo que sigues a la hora de ponerte a trabajar?

A.M: Muchas veces llegan palabras claves, las cuales anoto y las empiezo a desarrollar, eso me ha funcionado con fotografías que ocupan planearse desde meses antes y es contado el tiempo para poder realizarlas, siempre todo fluye, así me gusta, que fluya a pesar de llevar una logística o llevar esos procesos escritos en el diario. En la fotografía siempre son instantes o momentos que pueden o no pasar, a veces planificarlos ayuda, otras no, pues siempre es una constante, solo que sea fotografía artística o autoral, donde tú eres quien dirige, acomoda o hace los escenarios para crear una obra, pero en el paisaje, con los animales o en la fotografía callejera, vas con una idea y cambia en un momento toda la percepción del entorno que ya tenías.



Bien dice Henri Cartier-Bresson con el Instante decisivo, ese instante en el cual hay que presionar el disparador, en ese *momento* justo para obtener esa parálisis dentro de una acción específica, o simplemente esperar a que ese instante llegue, a veces sucede, otras no, algunas veces llega y no realizas ninguna fotografía, solo queda contemplar y también es ayuda en procesos posteriores.

P.A: ¿De dónde surgen las temáticas de tus obras?

A.M: El escuchar música, el caminar por las calles, el estar solo en medio en un cerro o en el volcán, es ahí donde cada temática se va dando, no hay lugar específico, a veces es bueno entrar al baño y solo estar sentado una hora para llegar a definir algún tema en específico, cada sitio, cada olor, cada rincón debajo de un árbol, cada canción o incluso el silencio, son los que definen que temática abordo dependiendo qué tipo de fotografía realizaré.

P.A: Hoy en día, con todos esos años de experiencia ¿Cómo definirías tu trabajo fotográfico?

A.M: No puedo llegar a definir mi trabajo fotográfico, pues ya hay quienes han realizado lo mismo, claro, cada quien lo interpreta diferente, lo que sí podría definir es la manera de realizar las cosas, ese fin el cual ha llegado a plasmarse en investigación, en libros, en *papers* de investigación y me he recalcado siempre que si no hay un fin, el trabajo que realizo entonces no tiene mucho sentido, que también hay quienes les gusta mantener acervos y mostrar en redes, que es bueno pero a mí no me funciona tanto.

P.A: Cuéntanos si hay alguna obra o proyecto que hayas hecho durante tu carrera de la que te sientas especialmente orgulloso.

A.M: A lo largo de mi trayectoria artística de 13 años y en mi corta trayectoria como fotógrafo, la cual apenas la considero desde hace cinco años, podría decirte que fue mi trabajo de titulación. El ver culminado ese documento, esa investigación de personas con la misma problemática que yo, que no tenemos ningún problema, pero ante una pérdida de extremidad, claro la problemática siempre surge en nuestro entorno, las limitaciones que nos hacen ver y el problema de cómo diablos regreso a ser quien era. Al final, las limitaciones solo son habladurías pues nosotros no nos limitamos y ahí el resultado. Ese es un proyecto que considero con mucho impacto,

no solo para mí, sino para esos artistas que quedaron ahí en ese registro y salieron a demostrar que no tienen límites, que salieron a mostrarse y a deslumbrar con su trabajo, claro, hay otros proyectos que me entusiasman, que van enfocados en la fotografía y en la biología, los cuales me llenan de orgullo al contribuir con registros e investigación en el estado sobre especies no registradas en Colima, como jaguares, murciélagos, y algunas aves, pero para mí el hito es mi trabajo de titulación.

P.A: ¿Cuál ha sido la exposición que te produjo más emoción, más nervios, más expectación?

A.M: Sin duda la exposición que me causó mucha emoción fue la del Parque de Chapultepec en CDMX, ver tu fotografía en tremendo formato, al lado de otros fotógrafos e incluso amigos de otros estados que son bastante buenos, me llenó de alegría, emociones y sensaciones que no había experimentado, y vaya que he realizado varias exposiciones colectivas e individuales. La exposición que presenté en Cuba, esa sí me puso los nervios de punta, más porque no sabía a lo que me enfrentaba, por lo menos aquí sabemos con los recursos que contamos, ya sea en galerías, espacios urbanos, y museos, pero allá me fui a ciegas. El llevar todo el material para hacer la curaduría, el montaje y llevar una temática que no es muy frecuente encontrar en ese lugar, fue mi némesis, ya estando allá nada de mis miedos y ese sabotaje en mi cabeza pasó, todo fluyó, la exposición gustó y se quedó allá, me pidieron que les regalara toda la exposición.

P.A: Cuéntanos ¿Qué influencias tempranas tuviste con respecto al arte?

A.M: Siempre fue la influencia de mis padres y la parte empírica, crecí rodeado de enciclopedias, libros, revistas, música y danza. Después del tiempo llegó la tecnología, ya podías medio investigar o leer sobre temas que te gustaban, así empecé de lleno con animales, artistas, más música, otros ritmos de baile, y claro, los documentales y programas en TV, entre ellos el de mi artista favorito y siempre feliz, Bob Ross.

P.A: Regresando al mundo del arte cuéntanos ¿Qué significa para ti el arte en general o la fotografía en particular?



A.M: El arte siempre ha significado una forma de expresión que utiliza diversos medios, desde niño me encantó ver el inicio, esas pinturas rupestres que son el parteaguas a una expresión de lenguaje, no como palabras sino sentimientos o sucesos que quedaron plasmados en ese momento. El arte es algo igual a esa necesidad de expresar, ese lenguaje que muy pocos son capaces de reproducir, pero que provoque esa misma reacción a quienes lo ven, que experimentan ese mismo lenguaje, ya sea estético, intelectual o emocional, es importante. Es esa manera de mostrar nuestras ideas, visiones, emociones o pensamientos transformados en algún medio, como la pintura, el grabado, el dibujo, la fotografía, esculturas, danza, música, literatura, cine entre otros, sin embargo, solo hay algo clave, es eso que te da felicidad y te ayuda a que la vida sea más llevadera, eso que te ayuda a sobrepasar nuestras adversidades, y no solo lo podemos enfocar en algún medio de expresión. También pasa así con algún suceso cotidiano, esos atardeceres que siempre son diferentes, ese baile en el kiosko del centro, ese olor cuando pasas por el puesto de los tacos, esa sonrisa de la persona que cruza miradas, eso que vemos a diario, eso es arte.

Al final el arte es eso, esa manera de conectar con los demás y con uno mismo a través de la creatividad y de la interpretación.

P.A: Y hablando de nuestra región, ¿Cómo ves el panorama artístico en Colima y, en general, en el país?

A.M: Siempre se ha visto la prostitución del arte a nivel general, nunca se le ha dado la importancia, siempre ha sido para pequeños círculos sociales, en la actualidad con las nuevas tecnologías creció, hay muchos artistas que luchan por un lugar, hay muchos que se han dejado ver con nuevas propuestas, otros más que siguen estando en los mismos lugares, no creo que solo suceda en Colima, en México en general tenemos una nula cultura.

Hay algo que siempre me ha intrigado y es esa pelea constante entre colegas, cuando debería ser al contrario, el sol brilla para todos, uno es mejor que el otro, y siempre habrá alguien que lo haga mejor. Todo está ya hecho, nada es nuevo, no hay innovación en técnicas o estilos eso hace que el arte decaiga, todos luchando con su ego por demostrar la superioridad, cuando en realidad va-

mos remando todos contra corriente por llegar al mismo lugar y mostrar lo que mejor sabemos hacer que es crear.

P.A: ¿Cuál es tu opinión sobre la relación entre el arte, la fotografía y las nuevas tecnologías?

Las nuevas tecnologías al final son herramientas que nos benefician y a la vez no, hoy en día con las redes y esa creación masiva de arte con IA que pasa a romper para muchos medios de expresión de las artes. Nos damos cuenta que se está utilizando bien, pero con un enfoque malo. En fotografía se ve muy seguido, muchas imágenes subidas a redes como fotografías, con descripciones mágicas de cómo se tomó la fotografía, la cual se comparte miles de veces y es creado con IA. La gente no lo nota pues es tan real, no digo que estemos peleados con las nuevas tecnologías pues son nuestras herramientas de trabajo, lo que sí, es que se han interpretado o manipulado para llegar a un fin que no es el adecuado.

P.A: ¿Qué ventajas y desventajas crees que ofrecen las nuevas tecnologías y las redes sociales para divulgar tus fotografías?

A.M: La principal es la accesibilidad global, gracias a ello en cualquier parte del mundo pueden acceder al arte, ver, comprar, estar en exposiciones virtuales o incluso proyectos creativos, eso permite a artistas de todo el mundo poder compartir su trabajo.

Por otro lado, las nuevas tecnologías nos han ofrecido nuevas herramientas para crear arte, como arte digital, realidad virtual (VR) o la inteligencia artificial, todas estas innovaciones abren puertas a muchos artistas, con diversas formas de expresión completamente nuevas para todos, que pueden conectar con las audiencias más jóvenes y tecnológicas.

P.A: Nos has platicado de las múltiples actividades a las que te dedicas día con día, ¿cómo las compaginas y logras continuar con tu creación artística?

A.M: En realidad nunca lo he hecho o he reflexionado de cómo compaginar mis actividades, siempre hay algún momento que enriquece esa creatividad y se integra así sola, ya sea en el trabajo, en proyectos o incluso en algún *walking* fotográfico, siempre ha sido así, esa visión de la vida, lo más simple, tan simple como el salir y caminar me lleva a hacer fotografía, estar en medio del cerro,



contemplar un paisaje, salir con la familia etcétera; así ha sido siempre, parte de mi ser, aprendí a siempre traer mi cámara a un lado. Lo más importante es que siempre encuentro lo que me hace sentir más equilibrado y creativo, así en esas simplezas de la vida, la combinación de actividades no tiene por qué ser forzada; todo depende de cómo fluya de manera natural la vida.

P.A: Para terminar, ¿qué otros artistas fotógrafos actuales te gustan y nos recomiendas observar?

A.M: Mi fotógrafo favorito de NatGeo, es Frans Lanting, él rompe con todos los esquemas de la revista y hace de ello magia pura, por otro lado, en la pintura tenemos también a Durero, Caravaggio, Rembrandt, Davinci, Van Gogh, Remedios Varo, de mis artistas favoritos; y como fotógrafos que me causaran impacto con sus obras, tenemos a: Bresson, Brassai, Robert Capa, Ansel Adams, Annie Leibovitz, Avedon, El niño Metinides, Joel Peter Witkin, Greg Marinovich, Ken Oosterbroek, Diane Arbus, Kevin Carter, Martine Franck, Tochimani, mi fotógrafa favorita mexicana chingona Graciela Iturbide.

Y claro que tenemos fotógrafos muy buenos en Colima, como, Javier Flores, Mario Chávez, Nedy Palacios, Alfredo Mendoza, Vilcoyote o Gustavo Vilchis, Raúl Arámbula, Christian Villicaña, Dorian Torres, Israel Valladares y el buen Tapiró.

P.A: Muchas gracias Antonio, un placer realizar esta entrevista.



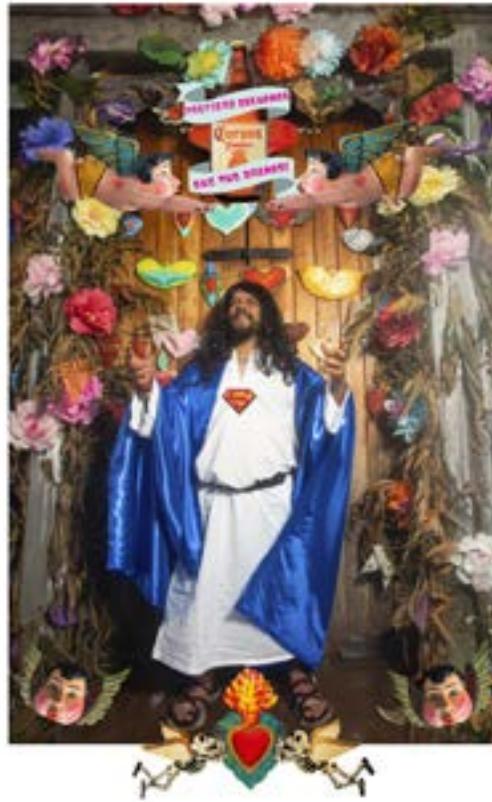






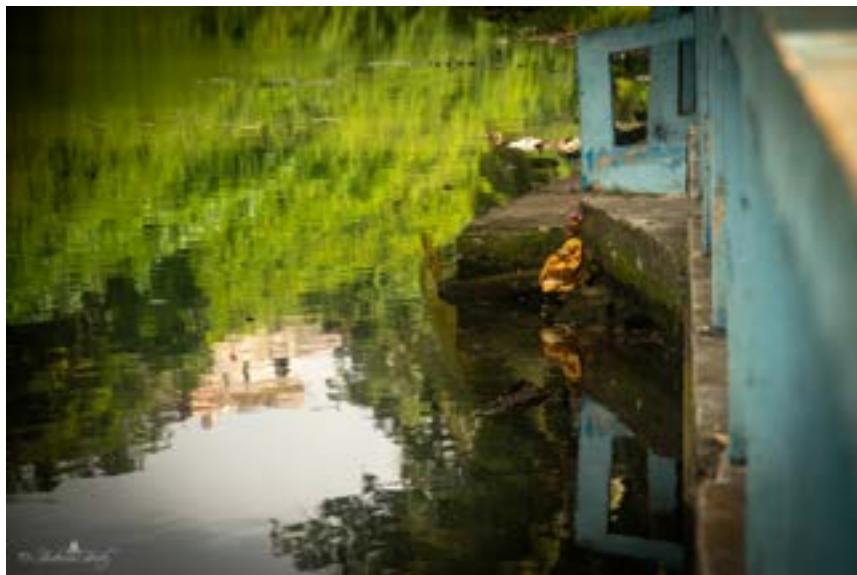














Importancia de la identidad y el sentido de pertenencia en el proceso formativo del estudiante universitario¹

Anna Karina Alcántar-García ORCID: 0009-0002-7101-9166
Guillermo César Vázquez-González ORCID: 0000-0002-5403-3831
Universidad de Colima, México

Recepción: octubre 15 de 2024
Aceptación: marzo 20 de 2025

La identidad no se crea en el vacío, sino en la
interacción constante con el entorno y las
experiencias vividas.

Anna Karina Alcántar G.

¹ Este ensayo es uno de los productos de escritura de la tesis titulada “*Construcción de identidad y sentido de pertenencia en egresados: un análisis a partir de las condiciones laborales y los discursos sobre el seguimiento institucional, en la Facultad de Letras y Comunicación (2019-2021)*”, de Anna Karina Alcántar García, en el marco del programa de Doctorado en Investigación con enfoque Educativo en el Instituto de Estudios Superiores Federico Rangel Fuentes.



Resumen

El presente ensayo analiza el desarrollo de la identidad y el sentido de pertenencia en estudiantes universitarios, su importancia en el proceso formativo y su influencia en la inserción profesional. A partir de una revisión documental con enfoque cualitativo y descriptivo, se examinaron 13 fuentes académicas publicadas entre 2018 y 2024 en repositorios científicos. Los resultados indican que la identidad y el sentido de pertenencia son construcciones dinámicas que emergen de la interacción social, cultural e institucional. Su fortalecimiento está vinculado a la participación en actividades académicas, sociales y culturales, impactando positivamente en el rendimiento académico, la estabilidad emocional y la permanencia en la universidad. Se identificaron cuatro dimensiones clave del sentido de pertenencia: afectiva, social, física y académica, todas esenciales para la integración estudiantil. Asimismo, se confirma que una identidad consolidada durante la etapa universitaria influye en la transición al mercado laboral y en el compromiso con la profesión. En contraste, la falta de identificación con la comunidad académica puede derivar en desvinculación y afectar la trayectoria profesional. Se concluye que es fundamental que las instituciones educativas implementen estrategias que fortalezcan la identidad y el sentido de pertenencia para garantizar una formación integral y una inserción laboral exitosa. Finalmente, se sugiere continuar investigando cómo factores institucionales, culturales y sociales inciden en estos procesos a lo largo del tiempo.

Palabras clave

Identidad, sentido de pertenencia, educación superior, formación profesional, comunidad universitaria.



Importance of identity and sense of belonging in the formative process of the university student

Abstract

This essay examines the development of identity and sense of belonging among university students, their relevance in the educational process, and their impact on professional integration. Based on a qualitative and descriptive documentary review, 13 academic sources published between 2018 and 2024 in scientific repositories were analyzed. The results indicate that identity and sense of belonging are dynamic constructs emerging from social, cultural, and institutional interactions. Their reinforcement is linked to participation in academic, social, and cultural activities, positively influencing academic performance, emotional stability, and university retention. Four key dimensions of belonging were identified: affective, social, physical, and academic, all essential for student integration. Additionally, findings confirm that a well-established identity during university years facilitates the transition to the labor market and strengthens commitment to one's profession. Conversely, a lack of identification with the academic community may lead to disengagement and negatively affect professional trajectories. The study concludes that educational institutions must implement strategies to enhance identity and sense of belonging to ensure comprehensive training and successful professional insertion. Future research is encouraged to explore how institutional, cultural, and social factors shape these processes over time.

Keywords

Identity, sense of belonging, higher education, professional training, university community.



Introducción

Identidad, sentido de pertenencia y educación: procesos dinámicos que moldean personas

El discurso sobre la identidad y el sentido de pertenencia es un proceso que por su naturaleza ha sido objeto de análisis desde diferentes disciplinas, como la historia, la filosofía, la sociología, la psicología, la psicología social; cada una de estas ciencias aporta enfoques diferentes y complementarios para abordar la pluralidad de significados que estos conceptos implican (Huerta, 2018; Islas, 2014; León & Carrillo, 2010; Sosa-Sánchez, 2021). En el contexto educativo, y especialmente en el nivel superior, la identidad y el sentido de pertenencia juegan un papel crucial en la formación del estudiante o profesional en formación. Estos conceptos no sólo influyen en el desarrollo académico, sino también en la construcción de la auto-definición una vez egresados y su vinculación con el mundo laboral (Maluenda Albornoz et al., 2021; Martínez et al., 2020; Sosa-Sánchez, 2021).

Este ensayo tiene como propósitos analizar, a) el desarrollo de la identidad y el sentido de pertenencia, b) su importancia a lo largo del proceso formativo del estudiante y c) la influencia hacia la vida profesional.

Respecto a la metodología, se realizó una revisión documental con enfoque cualitativo y descriptivo, utilizando fuentes primarias en repositorios y bases de datos científicas, en formatos digital. Se incluyeron manuscritos en español e inglés publicados en México y en el extranjero, entre los años 2018 y 2024. Se revisaron 23 documentos y se seleccionaron 13 que corresponden con la temática: a) identidad y sentido de pertenencia en el proceso formativo del estudiantado universitario. La revisión documental consiste en recabar información escrita acerca de un tema específico, con la finalidad de identificar variables que estén relacionadas de manera directa o indirecta con la temática abordada (Uribe, 2011).

Para el tratamiento de la información se realizó un análisis temático que permitió identificar tendencias en la literatura sobre el impacto de la identidad y el sentido de pertenencia en el ámbito universitario y profesional.

Desarrollo de la identidad y el sentido de pertenencia

La concepción de la identidad (Goffman, 1997; Hall, 1996; Hobsbawm, 1998; James, 1989; Mead, 1992; Tajfel & Turner, 2004; Taylor, 1996; Turner & Brown, 1978) ha evolucionado para definir al sujeto no sólo como un ser individual, sino también como un ser social. La identidad comienza como una construcción interna relacionada con la razón del individuo, pero se desarrolla y define dentro de un colectivo, influida por la interacción con su entorno y los procesos históricos y culturales. En este contexto, el sentido de pertenencia es clave para la autodefinición, especialmente en la juventud. Así, el individuo pasa de lo individual a lo social, formando su identidad a través de las relaciones sociales y los grupos con los que interactúa — como la escuela —, influyendo en su autopercepción a lo largo del tiempo.

En esta línea, por ejemplo, Goffman (1997), sostiene que la identidad no es fija, sino una construcción social en constante cambio. Comparando la vida cotidiana con una representación teatral, considera que los individuos son actores que gestionan distintas “fachadas” o máscaras según el contexto social. Estas fachadas permiten ocultar o resaltar ciertos aspectos de la identidad para adaptarse a los roles que desempeña como estudiante, empleado o miembro de la familia.

El mismo autor también introduce el concepto de “interacción cara a cara”, con el que sugiere que las personas ajustan su identidad según las expectativas de los demás, gestionando la impresión que proyectan y utilizan *marcos* para dar sentido a las situaciones sociales; asimismo explora cómo los individuos que enfrentan estigmas sociales, manejan su identidad como un proceso complejo cuando se lida con prejuicios y discriminación, subrayando así el carácter social y dinámico de la identidad.

Desde la perspectiva de la ciencia moderna, algunos psicólogos como (Erikson, 1968; Goffman, 2009; James, 1989; Tajfel & Turner, 2004; Turner & Brown, 1978) han definido la identidad como el entendimiento que la propia persona construye sobre su trayecto en el tiempo y el espacio, especialmente desde la adolescencia



y hasta la edad adulta temprana, periodo que se considera determinante para la formación de la singularidad de la persona, de tal manera que se consolide de forma sólida y coherente.

En complemento a esta idea, Turner & Brown (1978) y Tajfel & Turner (2004) desarrollaron la Teoría de la Identidad Social (TIS), una perspectiva que destaca cómo la identidad de una persona no sólo se construye de manera individual, sino también a partir de la afiliación a distintos grupos sociales. Esta teoría distingue dos dimensiones: la identidad social, que refleja la pertenencia a categorías sociales significativas, como la nacionalidad o el grupo étnico, y la identidad personal, que abarca los rasgos únicos que diferencian a cada individuo. La TIS enfatiza que la pertenencia a grupos no sólo contribuye a la autoimagen, sino que también influye de manera determinante en el comportamiento y las interacciones sociales.

Por su parte, James (1989) abordó la identidad a través de una dualidad, distinguiendo entre el "yo" y el "mí". Mientras que el "yo" representa la conciencia interna que el individuo tiene de sí mismo, el "mí" es la imagen que éste proyecta hacia los demás, o cómo cree que los otros lo ven. Esta diferencia permite entender la identidad como un proceso dinámico, donde la autopercepción y la percepción social interactúan de manera constante.

Por otro lado, y en relación al sentido de pertenencia, se considera la teoría de (Maslow, 1954) que ubica la necesidad social en el tercer nivel de su pirámide, tras las necesidades fisiológicas y de seguridad (Instituto Europeo de Posgrado, 2019). En esta etapa, el joven busca integrarse a la sociedad a través de relaciones interpersonales y afectivas, como amigos, pareja y familia, ya que pertenecer a un grupo social se convierte en una necesidad fundamental.

De igual manera, Tajfel (1981) apunta que "la identidad es una parte fundamental de cómo las personas se ven a sí mismas, cómo piensan y se sienten sobre sí mismas y cómo se relacionan con el mundo que les rodea" (p. 255), es decir, para él y otros psicólogos sociales y sociólogos, entre ellos (Silva & Garduño, 1997; Tajfel & Turner, 2004; Weber, 1964) las personas incrementan su autoestima cuando se sienten identificados y que pertenecen a un grupo social específico, que además influye en su formación y con el que comparten

características en común, por ello, la identidad es un concepto estrechamente ligado al sentido de pertenencia.

Por ejemplo, Marcús (2011) muy pertinenteamente ejemplifica desde Goffman (1997) donde utiliza la “metáfora teatral de la puesta en escena aplicada a la vida cotidiana para mostrar cómo los marcos de interacción social van normando los aspectos de la personalidad que se presentan y aquellos que se ocultan o se intentan ocultar” (p. 108). Con lo antes mencionado, creemos que todas las personas actúan según el contexto de interacción social, es decir, muestran conductas variadas según el grupo y la conveniencia de ellos mismos.

Por otro lado, desde la historia, la identidad para Hobsbawm (1998) se liga a los términos de etnia, cultura lingüística y religión. En el primer caso, por ser la forma más elemental de afiliación social, se “describe la manera en que se distinguen entre sí, por la ascendencia y parentesco común, esa pertenencia étnica se cambia y reclasifica a lo largo del tiempo” (p. 9), sin los otros, no hay necesidad de autodefinirse.

La cultura lingüística, como señalan Zimmermann (1991) y Raiter (2020), es un aspecto fundamental en la construcción de la identidad y pertenencia, tanto individual como colectiva. Para el primero, la lengua actúa como un símbolo de identidad nacional y cohesión social, siendo no sólo un medio de comunicación, sino también un *tesoro cultural* que conecta a los ciudadanos con sus raíces históricas y tradiciones. Para el segundo, el lenguaje es un *hecho social* que, a través de su variación, permite a los grupos sociales pertenecer e identificarse además de diferenciarse en un entorno más amplio.

Así, la lengua no sólo refleja la estructura social, sino que también se convierte en un medio para negociar y construir significados compartidos que refuerzan la identidad cultural. El hecho de que ciertos sectores de la población adopten o rechacen determinadas formas lingüísticas no responde únicamente a una cuestión de corrección normativa, sino a la necesidad de definir su posición en el entramado social. La lengua, en este sentido, no es sólo un medio de comunicación, sino también un vehículo para la construcción de



identidad y la afirmación de pertenencia a un grupo determinado. (Raiter, 2020: 277).

Ahora bien, en el individuo como lo señala Hobsbawm (1998), también se identifica desde la perspectiva de la religión, aquí es dinámica y puede transformarse profundamente en casos de conversión, donde la persona cambia de un sistema de creencias a otro, redefiniendo su sentido de sí mismo en un nuevo contexto social y espiritual. Este cambio, descrito como una 'migración entre mundos religiosos', implica una transformación profunda en la identidad del individuo, ya que las nuevas creencias y prácticas pueden redefinir su sentido de sí mismo y de pertenencia a grupos sociales (Giménez, 1999).

Por ejemplo, desde la perspectiva histórico cultural, la pertenencia a un territorio contribuye a la construcción de una identidad nacional (Giménez, 1999). Este concepto, aunque complejo, se forma a través de las memorias, la cultura y las tradiciones de un país, brindando a los ciudadanos un sentido de cohesión social al compartir valores y objetivos comunes. Hobsbawm (1998) también pone como ejemplo a Francia y Estados Unidos, países que han integrado a migrantes de diversas culturas al aceptar sus constituciones y leyes, convirtiéndose en sociedades multiculturales.

Desde esta perspectiva, Guamán Gómez et al. (2020) indican que la identidad nacional es "un ente vivo que se construye y enriquece dada por el grado de pertenencia a las instituciones y sentido por los ciudadanos, que dan valor y significado a los componentes sociales, políticos, económicos y culturales de un sistema nacional" (p. 498) es decir, esa identidad no sólo se limita a la existencia de fronteras geográficas, "así como el afecto solidario que se expresa hacia al pasado y el presente" (p. 498); además enfatizan que "está caracterizada por compartir una lengua, un proyecto social, un pasado histórico y el origen" (p. 498).

En otras palabras, la identidad permite pertenecer a grupos y establecer una filiación, que está asociada, sobre todo en el siglo XX, al Estado (territorio, autoridad, habitantes) de donde se deriva al patriotismo que, en tiempos de guerra, los ciudadanos llegan a ofrecer su vida por él; así surge el término "identidad estatal" como

expresión política de un colectivo que funciona para dar ejemplo de pertenencia y arraigo a otras sociedades (Hobsbawm, 1998).

Sin embargo, aunque ambos países han sido reconocidos por su apertura migratoria, en la actualidad enfrentan mayores dificultades debido a políticas más restrictivas, lo que ha limitado la entrada e integración de nuevos migrantes, especialmente latinoamericanos y africanos (Giménez, 1999; Hobsbawm, 1998).

Más recientemente autores como (Godoy, 2022; Sosa-Sánchez, 2021; Valdez et al., 2019; Huerta, 2018) han señalado que la identidad es una construcción personal, social e histórica, influída por factores afectivos, culturales y cognitivos, donde el sujeto interpreta sus prácticas sociales desde la juventud.

Desde el “interaccionismo simbólico”, desarrollado por Mead (1992) y formalizado por Blumer (1982), añade una dimensión simbólica a este proceso, donde la pertenencia a un grupo no es sólo una cuestión de identidad individual, sino de construcción de significados a través de las interacciones diarias. Estas interacciones, basadas en expectativas y normas del grupo, son esenciales para la configuración del “self”, ya que la identidad se forma en respuesta a cómo el grupo interpreta y valida las conductas de sus miembros (Sosa-Sánchez 2021; Blumer, 1982; Mead, 1992).

También Bauman (2003) destaca que el sentido de pertenencia trasciende la simple necesidad de aceptación, siendo un fenómeno complejo que refleja la constante cooperación humana. Los jóvenes, en particular, buscan una conexión emocional que les brinde arraigo y estabilidad en un mundo -que de otro modo- podría parecer caótico (Videla et al.; 2022).

Porque, además, el sentido de pertenencia “puede potenciar los aprendizajes, mejorar el desempeño académico y las relaciones profesor-alumno-institución” (Corona, 2020; 61) de esta manera, es un “sentimiento de identidad que el individuo genera con la comunidad con la que interactúa para alcanzar metas en común” (p. 59).

Asimismo, Sennett (2012) subraya que el sentido de pertenencia es clave para el bienestar emocional, ya que fomenta la confianza y solidaridad dentro del grupo, contribuyendo a la creación de una identidad colectiva. Esta identidad, formada por símbolos y significados comunes, refuerza la integración y ayuda a las personas a



interpretar su lugar en el mundo, generando una realidad compartida que aporta seguridad, identidad y propósito (Sosa-Sánchez 2021; Bauman, 2003; Blumer, 1982; Mead, 1992; Tajfel, 1981; Turner, 2010). En resumen, la identidad y el sentido de pertenencia son construcciones dinámicas que emergen de la interacción social y cultural. La identidad se moldea a través de la afiliación a grupos y la interacción con el entorno, mientras que el sentido de pertenencia fortalece la autodefinición y el arraigo. Teorías como la de la "identidad social" (Tajfel & Turner, 2004) y el "interaccionismo simbólico" (Mead, 1992) explican cómo estos procesos influyen en la integración académica y profesional. Asimismo, la identidad lingüística, cultural y religiosa refuerza la conexión con la comunidad. En el ámbito educativo, fomentar la pertenencia mejora

La autoestima, la socialización y la trayectoria profesional del estudiante

Importancia de la identidad y el sentido de pertenencia a lo largo del proceso formativo del estudiante

Ahora se analiza la incidencia de estos conceptos en proceso formativo del estudiantado universitario, dentro de una comunidad o colectivo, así como en su desarrollo profesional, las instituciones de educación superior no sólo preparan para el mundo laboral en términos académicos, sino que también deben considerar la relevancia de las actividades de formación integral. Estas actividades deben dejar huella en el desarrollo emocional, social y cognitivo del estudiante, fomentando una gran motivación para su pleno crecimiento (Marcús, 2011; Martínez et al., 2021).

En la universidad, tanto la institución como todos sus actores deben promover la identidad y el sentido de pertenencia en los estudiantes. Un estudio realizado en una universidad pública del noroeste de México concluye que directivos y comunidad universitaria deben comprometerse a implementar acciones que fomenten este sentido de pertenencia, mediante actividades comunitarias, culturales y deportivas que refuerzen la formación integral y el arraigo de los estudiantes, incluso tras su egreso (León & Carrillo, 2010).

De igual modo, Brea (2016), señala que el sentido de pertenencia en la universidad se construye a partir de las experiencias

individuales y colectivas de los estudiantes en diversas áreas. Este sentido influye en la conexión, el compromiso y las emociones que surgen a través de la participación en actividades con los actores de la comunidad universitaria, fortaleciendo así el vínculo con la institución.

El fortalecimiento de la pertenencia en los estudiantes se logra a través de su conexión con el centro educativo. Esta asociación, potenciada por la afinidad que desarrollan durante su formación, influye en su experiencia académica, estabilidad psicológica e integración social, modelando tanto su perfil de estudiante, como su futura identidad una vez egresado. Brea (2016) indica que este sentido de pertenencia se organiza en cuatro dimensiones: las afectivas (Videla et al., 2022), relacionadas con las emociones hacia el grupo y la institución; las sociales (Maluenda Albornoz et al., 2021), vinculadas al sentimiento de pertenencia e interacción con profesores y compañeros; las físicas (Gómez-Molina et al., 2019), que reflejan la relación entre las personas y los espacios de formación; y las académicas (Corona, 2020), que abarcan los contenidos y su transmisión en el contexto institucional.

Reflexionando sobre lo anterior, fortalecer el sentido de pertenencia puede potenciar los aprendizajes, mejorar el desempeño académico y fortalecer las relaciones profesor-estudiante-institución (Corona, 2020). Sin embargo, cuando las instituciones no promueven este tipo de actividades o cuando el estudiante no encuentra espacios para involucrarse activamente, el sentido de pertenencia puede verse debilitado, lo que afecta su bienestar emocional y su integración en la comunidad universitaria (Martínez et al., 2021). Esta falta de conexión puede derivar en un menor rendimiento académico y un desarrollo personal limitado -de tal manera que- como indican Shakir & Siddiquee (2024):

...el hecho de que los estudiantes no sientan que pertenezcan a aspectos clave de su trayectoria en la ES (incluida la propia institución, su programa de estudios, los servicios de apoyo o la red de compañeros) está intrínsecamente relacionado con la progresión, la permanencia y los resultados de los estudiantes (p. 5).



Por supuesto que es fundamental tener en cuenta que todas las dimensiones deben estar consideradas en el quehacer cotidiano del educando, ya que de lo contrario su paso por la institución podría resultar irrelevante y carente de significado (Shakir & Siddiquee, 2024). Si el estudiante se percibe únicamente como un miembro más de la institución, acudiendo sólo a recibir conocimientos sin involucrarse en otras actividades, no desarrollará una identificación y esto hace que su experiencia universitaria no contribuya sustancialmente a su formación personal, ni le permita identificar o recordar con afecto la escuela que lo formó (Brea, 2016; León & Carrillo, 2010; Martínez et al., 2020).

En definitiva, la falta de sentido de pertenencia en la educación superior está intrínsecamente relacionada con la retención y el éxito académico de los estudiantes. No sentirse parte de la institución, su programa de estudio o su red de apoyo puede afectar su progreso, permanencia y resultados en la universidad (Masika & Jones, 2016; Thomas, 2018, como se cita en Shakir & Siddiquee, 2024).

Influencia de la identidad y el sentido de pertenencia hacia la vida profesional

Las relaciones que los estudiantes establecen durante su formación académica forman el entramado social en que se desenvolverán como futuros profesionales. Martínez et al., (2020) señala "el proceso de formación de profesionales tiene un carácter esencialmente social" (p.3), estas relaciones establecidas en el ámbito académico, representan la base para el futuro desempeño profesional. Así pues, estas interacciones no sólo fomentan el desarrollo de hábitos, actitudes, valores y competencias fundamentales para su perfil profesional, sino que también consolidan su integración en la comunidad laboral (Corona, 2020).

A medida que los conocimientos adquiridos les permiten ocupar diversas posiciones en el mercado de trabajo, se refuerza un compromiso genuino con los valores y objetivos de su profesión, lo que a su vez genera una identificación profunda con su rol profesional y con los principios que guían su campo laboral, promoviendo un sentido de identidad, responsabilidad, así como pertenencia en su trayectoria profesional (Gómez-Gómez et al., 2018).

Cuando el entorno educativo favorece la conexión del estudiante con su comunidad académica y cultural, esa identidad y pertenencia se fortalece, incentivando su permanencia y el logro de sus objetivos educativos (Maluenda Albornoz et al., 2021). Por ello, la educación superior debe garantizar un entorno que fomente la socialización del estudiante con su comunidad académica y profesional; de lo contrario, puede generarse una desconexión con su ejercicio profesional, afectando su desarrollo integral (Martínez et al., 2021).

El sentido de pertenencia y la identidad -cuando son fomentados adecuadamente desde los centros educativos- generan un impacto positivo en los estudiantes, promoviendo la integración y la identificación con la institución (Maluenda Albornoz et al., 2021). Esta relación fortalece la autopercepción del individuo y crea lazos de pertenencia que perduran más allá del periodo académico, permitiendo que el egresado se mantenga identificado y con un vínculo activo con su alma mater, incluso después de haber finalizado su formación (Gómez- Molina et al., 2019).

De este modo, el desarrollo integral de las capacidades humanas está íntimamente relacionado con la formación que el joven construye sobre sí mismo como individuo. Este proceso abarca no sólo su percepción personal, sino también el conjunto de ideas colectivas que emergen de su interacción con procesos históricos y sociales (Martínez et al., 2021). A través de estas experiencias, el sujeto va definiendo su sentido de pertenencia y autodefinición, influenciado por su formación profesional y por las instituciones que moldean su identidad (Corona, 2020).

Después de todo, esa identidad no se construye simplemente por estar registrado en una institución educativa. Es un proceso en constante evolución que requiere ser reconocido por la comunidad y participar activamente en actividades académicas, sociales, culturales y deportivas que generen satisfacción y refuerzen el sentido de pertenencia (González-Campos et al., 2023). Es esta participación la que impulsa el sentimiento de orgullo por pertenecer a una comunidad, completar la formación con éxito y aplicar los conocimientos adquiridos en el ámbito profesional.



Por su parte, la pertenencia -cuando es fortalecida desde los centros educativos- dictará en gran medida la identidad que los individuos reflejarán una vez egresados. Si se promueve una experiencia académica enriquecedora que integre el desarrollo social, deportivo y comunitario, se crea una afinidad y un vínculo emocional con la institución (Corona, 2020). Este vínculo, a su vez, genera lazos de orgullo y arraigo, consolidando una identidad que perdura más allá de los años académicos (Videla et al., 2022).

En extracto, la identidad y el sentido de pertenencia son elementos clave en el proceso formativo universitario, ya que inciden en la integración del estudiante a su comunidad educativa y en su desarrollo profesional. La consolidación de esto depende de la participación dinámica en actividades académicas, sociales y culturales, lo que fortalece su compromiso con la institución y su trayectoria educativa. Sin embargo, la falta de espacios de involucramiento puede debilitar este vínculo, afectando el bienestar emocional y la permanencia en la universidad.

La pertenencia se estructura en dimensiones afectivas, sociales, físicas y académicas, influyendo directamente en el desempeño y en la conexión del estudiante con su entorno. En este sentido, garantizar estrategias institucionales que fomenten la identidad y el arraigo no sólo impacta en la experiencia académica, sino que también contribuye a la formación integral del estudiante y su vinculación con el ámbito profesional.

A manera de cierre del análisis realizado, se confirma que la identidad y el sentido de pertenencia son procesos dinámicos que moldean la experiencia universitaria y su impacto trasciende más allá del ámbito académico. En primer lugar, el desarrollo de la identidad y el sentido de pertenencia está vinculado a la interacción del estudiante con su comunidad educativa y su participación en diversas actividades. La identidad no es estática, sino que se construye a través de la interacción social, enmarcada por dimensiones afectivas, sociales, físicas y académicas. Estas dimensiones fortalecen la percepción del estudiante sobre su rol dentro de la institución y su compromiso con su formación.

Asimismo, se ratifica la importancia del sentido de pertenencia en el proceso formativo, ya que influye en la motivación, el desem-

peño académico y la estabilidad emocional de los estudiantes. Las instituciones educativas juegan un papel clave en su consolidación al fomentar espacios de participación que generen arraigo y compromiso con la comunidad universitaria. Un entorno que refuerce el sentido de pertenencia no sólo impacta positivamente en la trayectoria estudiantil, sino que también facilita la transición del estudiante al ámbito profesional.

Finalmente, la identidad construida en la universidad influye en la inserción y permanencia en el entorno laboral, reflejando los valores, competencias y aprendizajes adquiridos. Sin embargo, cuando la identificación con la comunidad universitaria es débil o inexistente, puede derivar en un proceso de desvinculación progresiva que afecta la permanencia, el desarrollo personal y la proyección profesional del egresado. Por ello, es fundamental que las instituciones diseñen estrategias integrales para fortalecer el sentido de pertenencia, asegurando no sólo la formación académica, sino también la construcción de una identidad sólida que facilite el éxito profesional.

Además, esta reflexión abre la posibilidad de futuras investigaciones que exploren cómo distintos factores institucionales, culturales y sociales inciden en la identidad y el sentido de pertenencia en los egresados a lo largo del tiempo, permitiendo el diseño de mejores estrategias de acompañamiento en su trayectoria formativa y profesional.

Referencias

- Bauman, Z. (2003). *En busca de seguridad en un mundo hostil*. Siglo XXI
- Blumer, H. (1982). *El-Interaccionismo-Simbólico-Perspectiva-y-Método-Blumer (1).pdf*. https://www.academia.edu/33815657/El_Interaccionismo_Simbolico_Perspectiva_y_Metodo_Blumer_1_pdf
- Brea, L. (2016). Factores que determinan el sentido de pertenencia de los estudiantes de la PUCMM-CSTA. *Cuaderno de Pedagogía Universitaria*, 12(24), Article 24. <https://doi.org/10.29197/cpu.v12i24.243>
- Corona, A. (2020). El sentido de pertenencia, una estrategia de mejora en el proceso formativo en las artes. Estudio de caso en Danza en una universidad mexicana. *Páginas de educación*, 13(2), 59–79. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8665790>
- Erikson, E. H. (1968). *Identity: Youth and Crisis*. Norton & Company. https://www.academia.edu/37327712/Erik_H_Erikson_Identity_Youth_and_Crisis_1_1968_W_W_Norton_and_Company_1



- Giménez, G. (1999). *Territorio, cultura e identidades*. (V)9, 25-57. ESCC-Universidad de Colima.
- Godoy, G. C. (2022). Identidades de género trans y cambios sociales: análisis desde la perspectiva de George H. Mead. *Quaderns de Psicología*, 24(2), e1816–e1816. <https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1816>
- Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu editores. https://consejopsuntref.files.wordpress.com/2017/08/goffman_erving_la_presentacion_de_la_per.pdf
- Goffman, E. (2009). *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (3.^a ed.). Amorrortu editores.
- Gómez-Gómez, M. M., Osorio-Ramírez, A., y Diáz-Hernández, D. P. (2018). *Formación e identidad profesional: Egresados de medicina*. http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0120-00112018000300307&script=sci_arttext
- Guamán Gómez, V. J., Espinoza Freire, E. E., León González, J. L., & Ugarte Armijos, M. F. (2020). La enseñanza de la historia una herramienta clave para la construcción de la identidad nacional. *Revista Universidad y Sociedad*, 12(5), 492-499.
- Hall, S. (1996). «¿Quién necesita "identidad"?» Cuestiones de identidad cultural. <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=3124069&forceview=1>
- Hobsbawm, E. (1998). Identidad. *Cuadernos del Guincho*, 4, 54-69.
- Huerta, A. (2018). El sentido de pertenencia y la identidad como determinante de la conducta, una perspectiva desde el pensamiento complejo. *IE Revista de investigación educativa de la REDIECH*, 9(16), 83-97.
- Instituto Europeo de Posgrado. (2019). *Las 5 fases de la pirámide de Maslow—Instituto Europeo de Posgrado*. <https://www.iep.edu.es/las-5-fases-de-la-piramide-de-maslow/>
- Islas, O. del R. I. (2014). *Comunicación, identidad y sentido de pertenencia en instituciones de educación superior*. <https://doi.org/10.29057/icshu.v2i4.921>
- James, W. (1989). *Principios de psicología*. Fondo de Cultura Económica. <https://psikoanarko.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/01/W.-James.-Principios-de-Psicología.pdf>
- León, J., y Carrillo, S. (2010). *El sentido de pertenencia de los alumnos de la Universidad Autónoma de Baja California y la influencia en su formación integral*. 5, 897-909. https://gala.gre.ac.uk/id/eprint/9788/1/GCBF2010_issn-1941-9589-v5-n1-2010.pdf#page=917
- Maluenda Albornoz, J., Varas Contreras, M., Riffó Ferrada, M., Díaz Mujica, A., Maluenda Albornoz, J., Varas Contreras, M., Riffó Ferrada, M. y Díaz Mujica, A. (2021).
- Predictores socio-académicos del Study Engagement en estudiantes de primer año de ingeniería. *Estudios pedagógicos (Valdivia)*, 47(1), 235–250. <https://doi.org/10.4067/S0718-07052021000100235>

- Marcús, J. (2011). Apuntes sobre el concepto de identidad. *Intersticios. Revista sociológica de pensamiento crítico*, 5(1), Article 1. <https://intersticios.es/article/view/6330>
- Martínez, A. R., Alonso, A., & Pérez, E. (2021). La formación integral del estudiante universitario desde un enfoque sociocultural. *Revista Cubana de Educación Superior*, 40(2). http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0257-43142021000200001
- Maslow, A. H. (1954). *Motivation and personality*. Harper y Row, Publishers Inc. https://www.academia.edu/22439303/Motivation_and_Personality_Maslow
- Mead, G. H. (1992). *Espíritu, persona y sociedad*. Paidos. <https://sicologias.files.wordpress.com/2015/01/01-mead-g-espiritu-persona-y-sociedad.pdf>
- Raiter, A. (2020). Variación lingüística e identidad. *Cuarenta naipes*, 3, Article 3.
- Sennett, R. (2012). *Juntos. Rituales, placeres y políticas de cooperación*. Anagrama. <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2015/08/SENNETT-R-Juntos.pdf>
- Silva, G. y Garduño, G. (1997). *Antología. Teoría Sociológica Clásica* Émile Durkheim. UNAM. <https://www2.politicas.unam.mx/publicaciones/wp-content/uploads/2019/05/Antolog%C3%ADA-de-Teor%C3%ADA-Sociol%C3%BDgica-Cl%C3%ADcica-A1sica-%C3%89mille-Durkheim.pdf>
- Sosa-Sánchez, I. A. (2021). Cuerpo, self y sociedad: una reflexión desde la fenomenología y el interaccionismo simbólico. *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales*, 1(2), 1–18. <https://doi.org/10.48102/if.2021.v1.n2.162>
- Shakir, S. y Siddiquee, A. (2024). "Nuestra comunidad, construcción y pertenencia": un proyecto de co-creación entre estudiantes y personal. *Equity in Education & Society*, 3(1), 4–17. <https://doi.org/10.1177/27526461231166013>
- Tajfel, H. (1981). *Human groups and social categories: Studies in social psychology*. Cup Archive. https://scholar.google.com/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=Human+Groups+and+Social+Categories+TAJFEL%2C+HENRI+&btnG=
- Tajfel, H. y Turner, J. C. (2004). *La teoría de la identidad social del comportamiento intergrupal*. En *Psicología Política*. Prensa de Psicología. https://scholar.google.com/scholar_lookup?title=The%20social%20identity%20theory%20of%20inter-group%20behavior&publication_year=1986&author=H.%20Tajfel&author=J.C.%20Turner
- Taylor, C. (1996). *Identidad y Reconocimiento*. Universidad McGill.
- Turner, J. C. (2010). Categorización social y autoconcepto: Una teoría cognitiva social del comportamiento grupal. *psycnet.apa.org*, 2, 77-122.
- Turner, J. C. y Brown, R. (1978). Social status, cognitive alternatives and inter-group relations. En *Differentiation between social group: Studies in the social psychology of intergroup relations* (UK: Academic Press, pp. 201-234).



- Uribe (2011). La investigación documental y el estado del arte como estrategias de investigación en ciencias sociales. En O. Páramo (comp.), *La investigación en ciencias sociales. Estrategias de investigación* (pp. 195-210). Universidad Piloto de Colombia.
- Valdez, A. Z., Franco, D. A. F. y Flores, Z. (2019). La Construcción de identidad universitaria: propuesta de una metodología para las Instituciones de Educación Superior. *Espirales revistas multidisciplinaria de investigación científica*, 3(31). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=573263330007>
- Videla, A., Daruich, J., & Marinone, G. F. (2022). Construyendo el sentido de pertenencia a la universidad en tiempos de pandemia. *Contextos de Educación*, 33, 28-37. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7362088>
- Weber, M. (1964). *Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. Fondo de Cultura Económica de España. <https://zoonpolitikonmx.files.wordpress.com/2014/08/max-weber-economia-y-sociedad.pdf>
- Zimmermann, K. (1991). Lingüística e identidad nacional; algunas reflexiones. *Estudios de Lingüística Aplicada*, 13, Article 13. <https://doi.org/10.22201/enallt.01852647p.1991.13.142>

Anna Karina Alcántar-GarcíaCorreo electrónico: alrank@ucol.mx

Mexicana. Doctora en Investigación con Enfoque Educativo por el Instituto de Estudios Superiores Federico Rangel Fuentes. Profesora por Asignatura en la Universidad de Colima, responsable del programa de Seguimiento a Egresados y colaboradora del Cuerpo Académico 67 adscrito a la Facultad de Letras y Comunicación.

Guillermo César Vázquez-GonzálezCorreo electrónico: cvaquez@ucol.mx

Mexicano. Doctor en Socioformación y Sociedad del Conocimiento por el Centro Universitario CIFE. Docente en la Universidad de Colima y el Instituto de Estudios Superiores Federico Rangel Fuentes. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-5403-3831>

Interpretextos / volumen 2, número 4
Septiembre 2025- febrero de 2026 / pp. 189-217
ISSN-L: 3061-7227
Investigación



Contenidos transmedia de Merlina: una visión desde su fandom en duetos de *TikTok*

Melissa Martínez Parra ORCID: 0009-0006-3655-2271
Elizabeth N. Vera Linares ORCID: 0009-0004-3442-5012
Beatriz P. Rivera Cervantes ORCID: 0000-0001-8712-2972
Universidad de Colima, México

Recepción: 1 de abril de 2025
Aceptación: 11 de junio de 2025

Resumen

Este trabajo explora el impacto en la *fandom* de *Merlina*, una serie creada por Netflix e inspirada en el cómic *La familia Addams*, que trascendió de su formato original para convertirse en un ícono transmedia y una tendencia en redes sociales, principalmente en *TikTok*. Por ello, el presente texto tuvo como objetivo analizar el tipo de contenido transmedia que genera el *fandom* de *Merlina* en *TikTok* para identificar la apropiación cultural que esta promueve. Se empleó una metodología mixta, con análisis de contenido de diez videos, cinco de ellos *duetos*, y se realizó un análisis descriptivo de los tipos de discurso. La delimitación temporal fue de un año, de



2023 a 2024. Entre los hallazgos más importantes se encontró que el *fandom* de Merlina utiliza *TikTok* para expresar su aprecio por el personaje al fusionar elementos de la serie con otros usuarios, lo que fomenta la apropiación cultural y la viralidad de los contenidos. Los resultados muestran que la comunidad ha integrado la serie en su cultura a través de vestimenta, lenguaje y música, confirmando que la tipología de uso valorativo, según Morris (2003), es la más popular.

Palabras clave

Transmedia, *TikTok*, Fandom, Merlina, Apropiación cultural.





Merlina's Transmedia Content: A Perspective from its Fandom through TikTok Duets

Abstract

This study explores the impact on fandom of *Wednesday*, a Netflix series inspired by the *Addams Family* comic strip, which has transcended its original format to become a transmedia icon and a social media trend, particularly on *TikTok*. Consequently, the present research aimed to analyze the type of transmedia content generated by the *Wednesday* fandom on *TikTok* in order to identify the cultural appropriation it promotes. A mixed-methods approach was employed, comprising content analysis of ten videos, five of which were duets, alongside a descriptive analysis of discourse types. The temporal delimitation spanned one year, from 2023 to 2024. Key findings revealed that the *Wednesday* fandom utilizes *TikTok* to express their appreciation for the character by merging elements from the series with other users, thereby fostering cultural appropriation and content virality. The results demonstrate that the community has integrated the series into their culture through attire, language, and music, confirming that the valorative usage typology, according to Morris (2003), is the most prevalent.

Keywords

Transmedia, Tik Tok, Fandom, Merlina, Cultural appropriation.



Introducción

Las narrativas transmedia son una manera especial para contar historias que se trasladan de soporte digital, de formato y/o de lenguaje, en el que la interacción digital de los receptores da pie a la expansión de contenidos para contar una historia creada y adaptada por multitudes en la ecología digital de los medios. Estas prácticas se realizan en plataformas de *streaming* y redes sociales, por lo que se generan sistemas de significación adaptados en lo audiovisual (Scolari, 2013) y, por ello, su estudio continúa siendo fundamental para el campo académico de la comunicación. Los productos creados a partir de estos fragmentos narrativos cobran nuevos significados y, con el hecho de expandirse en distintos medios, se abren los canales y los roles de comunicación de las audiencias en la construcción de información, al mostrar diversos puntos de vista para inspirar el cambio y la acción.

El caso que aquí se analiza trata de *Merlina*, una serie creada por Netflix inspirada en el cómic *La familia Addams*; historia original que tuvo un impacto en su época a tal nivel que se convirtió en un producto *transmedia*, donde Merlina, la hija de Morticia y Homero Adams, es la protagonista.

Merlina tuvo gran influencia en su *fandom*; término que se compone de dos palabras: *fan* (seguidor o admirador) y *kingdom* (reino) y que representa a los grupos de individuos que comparten un gusto en común entre sí (Torti Frugone y Schandor, 2013). Estas comunidades, como la *fandom* de *Merlina*, elaboran productos audiovisuales y los comparten en *TikTok*; red social caracterizada por la publicación de videos de corta duración, que ha contribuido a la creación de contenido transmedia, y que en 2023 y 2024, fue sumamente empleada con la herramienta de dúos o duetos en los cuales se publican dos videos paralelos, separados verticalmente; algo que otras redes sociales de videos como *Instagram* o *Youtube* no ofrecían.

Se realizó una revisión documental en Google Académico, RedALyC y SciELO; se seleccionaron quince artículos publicados entre 2019 y 2023, de los cuales resaltan los trabajos de Martínez, Barrientos y Caldevilla (2021) y de Gutiérrez, De la Fuente Prieto y Martínez Borda (2023), publicados en España, quienes explican el

fenómeno de las *fandom* desde la teoría de la cultura participativa de Henry Jenkins. Se identificó que en ambos artículos se sugiere que se realicen más estudios empíricos para investigar el impacto de las comunidades de fans en el consumo y la recepción de los medios, así como su papel en la conformación de la cultura popular. Por consiguiente, se propuso como objetivo general, analizar los contenidos transmedia generados en la *fandom* de *Merlina* para identificar los tipos de apropiaciones culturales que esta promueve mediante la plataforma de *TikTok*.

Se establecieron tres objetivos específicos; identificar los contenidos audiovisuales de la serie *Merlina* publicados en *TikTok* para conocer su tipo de *fandom*; clasificar los discursos generados a partir de los duetos de *Merlina* publicados en *TikTok* para identificar la apropiación cultural que la *fandom* promueve; y analizar los elementos de los videos publicados sobre la serie *Merlina* con el fin de explicar su viralización mediante la identificación de likes, favoritos y veces compartidas en la plataforma de *TikTok*.

Acercamiento teórico a la cultura *fandom* y las narrativas transmedia

La *fandom*, como fenómeno social, ha recobrado fuerza en los últimos años y estudiarla favorece la comprensión del nuevo papel de las audiencias, tan distinta a las clásicas que se caracterizaban por su pasividad, ya que los medios de comunicación de masas eran los únicos productores de contenidos. En ese sentido, analizarlas, como en el caso de la serie *Merlina*, ayuda a identificar patrones de consumo sobre temas que pueden ser recurrentes, o de las formas de expresión y las referencias que dominan el discurso de la *fandom*.

Para estudiar los efectos que producen las tecnologías en la sociedad, se empleó la teoría de Ecología de los medios. En 1968 Neil Postman, a raíz de las aportaciones de Marshall McLuhan, (Morrison, 2006; como se cita en Scolari, 2015) explicaba que los medios de comunicación eran vistos como especies en evolución, ya que se consideraba que la innovación tecnológica transforma la realidad de manera radical. Para McLuhan y Powers (2020), la idea de introducir un nuevo medio de comunicación era alterar completamente el sistema preexistente, con una profunda transformación,



nombrada como cambio ecológico. Además, McLuhan veía a los medios como un ambiente de manipulación, ya que la sociedad se desenvuelve en un entorno mediático que rodea constantemente al ser humano sin una percepción consciente, hasta que se produce alguna alteración causada por dicho entorno. Es entonces cuando se moldean las percepciones, y aunque el ser humano es quien configura las tecnologías de la comunicación, estas, a su vez, moldean el pensamiento de manera casi imperceptible.

Esta perspectiva teórica permitió examinar la plataforma *TikTok* no como un espacio neutro, sino como un ecosistema mediático complejo que condiciona la producción, circulación y recepción de contenidos, como los alusivos a la serie *Merlina*. Su utilidad reside en la posibilidad de identificar las interrelaciones entre los diversos elementos del ecosistema, tales como la interfaz de la aplicación, los algoritmos de recomendación, las prácticas de los usuarios, las estrategias de marketing de la producción original, etcétera y cómo estas interacciones moldean la forma en que la *fandom* se apropiá, reinterpreta y extiende el universo narrativo de la serie. Al considerar esta teoría, el estudio va más allá del análisis de piezas individuales de contenido para enfocarse en las dinámicas de poder de lo colectivo, así como en las relaciones de influencia y las estrategias de construcción de comunidad que operan dentro de este entorno digital específico, con ayuda de elementos de la transmedialidad.

Respecto a la teoría de la *fandom*, es importante decir que no existe una única teoría sobre este concepto que se considere como consolidada y aceptada universalmente. En cambio, hay diversas perspectivas teóricas que, -desde diferentes disciplinas como la sociología, los estudios culturales y la propia comunicación- abordan el fenómeno *fan*. Por consiguiente, estas teorías se complementan y a menudo se entrelazan en el análisis del *fandom*.

Marta Prego-Nieto en 2020 realizó una revisión bibliográfica de publicaciones en torno a los *fan studies* enfocados a la disciplina de la comunicación, además de ofrecer una clasificación de las etapas de este objeto de estudio. Dicha investigación categoriza los estudios de la siguiente manera:

En la etapa 1 se habla de las audiencias como receptores pasivos, ya que la producción de contenidos la realizaban las industrias

culturales al no existir los medios de comunicación digitales como los conocemos hoy en día.

La etapa 2, la de la resistencia, en la que los fans son entendidos como receptores que inician un nuevo tipo de consumo cultural, digital y económico.

La etapa 3 se centra en los estudios sobre comunidades virtuales, lo que produce un cambio en la forma en que se estudian estos grupos y la actividad que realizan, desde una producción y consumo de medios.

En la etapa 4, se da la convergencia que se define como “un flujo de contenidos entre distintas plataformas mediáticas” (Prego-Nieto, 2020, p.8). Esta etapa hace referencia a la interacción entre las empresas que crean el contenido y el entusiasmo de los fans por participar en la creación de contenidos. También incluye la protección de derechos de autor por parte de los productos creados por la *fandom*.

La etapa 5 propone el concepto *anti fandom*, una variante de los *fan studies* que es el grupo que muestra rechazo por un producto mediático. Dentro de estas prácticas también se expresa el fan tóxico (Massanari, 2017, como se cita en Prego-Nieto, 2020), quien las denomina como acciones acosadoras realizadas en redes sociales digitales.

Por su parte, la teoría de apropiación cultural propuesta por Néstor García Canclini, adopta el concepto del consumo cultural como un proceso del uso de productos, tangibles e intangibles, en los que el valor simbólico es más importante que los de uso y de cambio de dichos productos (García Canclini, 1999, citado por Sunkel, 2002).

Por último, se retomaron las aportaciones de Charles Morris (2003), pionero de la semiótica y discípulo de Pierce, quien estudió la importancia de los signos comunicativos a través de los discursos. Cabe resaltar que, en la narrativa de los videos, implícitamente se leen discursos que comunican con cierta intención, por ello, el autor clasificó los discursos en 16 tipos, combinando dos criterios: su modo y su uso. Esta clasificación proporcionó una herramienta útil para analizar la naturaleza de diferentes tipos de comunicación



al incorporarles la dimensión social en los discursos y de los efectos que sobre ella tenía la acción discursiva en los videos de *TikTok*.

Metodología

La investigación se adscribe a un alcance descriptivo, orientado a detallar las características y configuración del objeto de estudio, tal como lo definen Hernández Sampieri, Collado y Baptista (2014) para este tipo de indagaciones. El diseño fue transversal, debido a que el instrumento de investigación y el análisis de los datos derivados de dicha aplicación se emplearon para examinar el problema de investigación en un momento específico.

La estrategia metodología fue mixta debido a que se empleó el análisis de contenido como técnica de investigación, considerada como cualitativa y cuantitativa, porque, como menciona Andréu Abela (2015), sus raíces epistemológicas se encuentran en la tradición cualitativa y su desarrollo instrumental permite la cuantificación de datos textuales o comunicativos (Andréu Abela, 2015). En palabras del autor, su naturaleza compleja reside en que es "una técnica que combina intrínsecamente, y de ahí su complejidad, la observación y producción de los datos, y la interpretación o análisis de los datos" (p. 2). Por consiguiente, esta aproximación metodológica permitió, por un lado, una interpretación profunda del contenido y, por otro, su sistematización a través de un proceso de codificación que habilita el análisis de frecuencias y la identificación de patrones cuantificables, al fusionar la riqueza interpretativa con el rigor del análisis sistemático.

De acuerdo con los objetivos de la investigación y de la situación comunicativa a estudiar, Piñuel Raigada (2002) propone la siguiente estrategia metodológica para emplear un análisis de contenido: elegir el tipo de comunicación a estudiar; definir las categorías; posteriormente las unidades de análisis y, finalmente, elegir el sistema de medida. Para ello, establece tres alternativas de análisis de los datos: la exploratoria, la descriptiva y la explicativa. En esta pesquisa, se eligió realizar un análisis descriptivo, que permite identificar o catalogar elementos comunicativos del problema estudiado con la "definición de categorías o clases de elementos" (p. 9), que fueron útiles para medir la tipología del contenido y del audio

de los videos de *TikTok*, a partir de la definición de categorías de los elementos del video y de los tipos de discursos para "efectuar deducciones lógicas justificadas concernientes a la fuente –el emisor y su contexto– o eventualmente a sus efectos" (Andréu Abela, 2015, p. 3).

Por lo anterior, en el análisis de contenido la naturaleza de los datos "se da en función de la previa fijación de objetivos (fines) de conocimiento y práctica, y de la delimitación de objetos de estudio adecuados a ellos, significativos o representativos, y pertinentes para su refutabilidad" (p. 11). En ese sentido, el análisis de contenido arrojaría información sobre el tipo de *fandom*, la apropiación cultural que esta promueve, e identificar los elementos audiovisuales que facilitaron su viralización.

La guía de registro sirvió como instrumento; se empleó una ficha de codificación y otra de registro para la elaboración del *corpus* que integró los criterios ya mencionados, y a partir del ejemplo de Martínez-Sala *et al.* (2021), se organizó la información de los videos seleccionados, lo cual facilitó el proceso de registro.

La unidad de análisis empleada fue el contenido transmedia que permitió identificar los tipos de apropiaciones culturales generados por la *fandom* de *Merlina*. Por ende, la categoría operativa, es decir, la unidad de observación, fueron los videos en *TikTok* con mayor número de likes en torno a la serie *Merlina*, de los últimos seis meses anteriores al inicio del trabajo de campo, es decir, seis meses antes de marzo 2024, ya que el fenómeno *Merlina* tomó mayor auge durante el año 2023.

TikTok ofrecía en ese momento tres tipos de filtros, es decir, la manera de ordenar los videos, que sería por relevancia, números de Me gusta y fecha de publicación. A su vez, ofrecía buscar las categorías de los videos, tales como: Todos, no vistos, vistos, te han gustado y personas a las que sigues. Por fecha de publicación solo ofrecía: todo, últimas 24 horas, esta semana, este mes, últimos tres meses y últimos seis meses. En ese sentido, dichos filtros no ofrecían elementos de apropiación cultural para poder seleccionar los videos, por lo tanto, se eligieron los más virales en la temporalidad ya señalada.



Para dar confiabilidad y validez al instrumento se solicitó la revisión de una experta en el análisis de contenido, quien al tener un Doctorado en Comunicación Pública por la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, evaluó el instrumento. Sugirió separar una de las categorías y analizar también los elementos de audio de los videos. Se realizó, además, una prueba piloto el 15 de febrero de 2024, a un video de *TikTok* que cumpliera con las características deseadas. Para la elección de los videos *transmedia* de la serie *Merlina*, se definieron criterios de búsqueda y selección, entre ellos la temporalidad, enfocándose en los últimos tres meses.

Una vez realizada la prueba piloto, se encontraron algunos desafíos, entre ellos problemas al buscar los videos. Al buscar con la palabra “Merlina”, los videos aparecidos eran variados y no necesariamente relacionados con la serie, por lo que se implementaron otras palabras para la búsqueda, como *Merlina Addams*, *Merlina duetos*, *Merlina Netflix* y *Merlina serie* y se obtuvieron los resultados deseados.

Se seleccionaron cinco videos de duetos con más likes y cinco videos de otro tipo (videos de vestimenta, bailes, maquillaje, etcétera) en torno a la serie *Merlina*. Fue importante realizar esa etapa primero porque se necesitaba tener un criterio de búsqueda para simplificar el proceso de elección de los videos.

Las categorías de análisis se crearon a partir de elementos técnicos propios de la transmedialidad (Scolari, 2013) y fueron clasificadas como: tipología de videos (duetos, vestimenta, baile, maquillaje y otro), tipología de audio (voz en off, editado y original), interacción (likes, favorito, veces compartido y comentarios) y, la tipología de discursos (informativos, de uso valorativo, iniciativo y sistemático); se realizó a partir de la clasificación de Morris (2003).

Resultados

La aplicación del instrumento se realizó la primera semana de marzo de 2024, y de la primera categoría: *tipología de videos*. El 50% fue de duetos; un 20% corresponde a videos de maquillaje; otro 20% son de vestimenta; 5% a bailes; y el otro 5% concierne a otros (videos con temáticas fuera de las previamente mencionadas).

A su vez, se clasificaron los duetos dentro de las otras mismas categorías (*maquillaje, bailes, vestimenta, otros*). Los resultados los presenta la Gráfica número 1. Al ser Merlina un personaje femenino, la cual involucra características de este género como la forma de vestir, maquillarse, bailar, etcétera, logra llamar la atención más a este sector de la plataforma para recrear principalmente videos de maquillaje, lo cual es una forma de expresión donde se refleja la aceptación del personaje.

Gráfica 1: Clasificación de contenido de los duetos

Gráfica 2. Clasificación de duetos



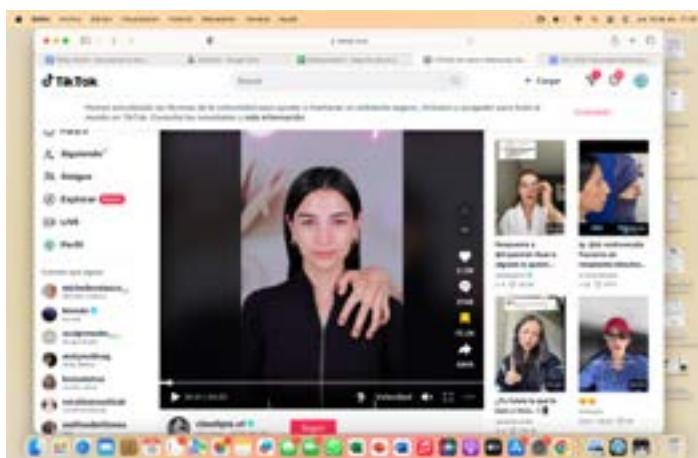
Fuente: Elaboración propia.

Como rasgo importante de los elementos audiovisuales agregamos la categoría de *tipología de audio*, en la que se estudiaron los audios predominantes en los videos que fueron los editados del original con un 40%; los audios en *voz en off* tienen un 30%, de igual manera los audios originales tuvieron un 30%. Esto representa que el mayor porcentaje de usuarios prefieren meterse al mundo de la postproducción (edición de voz principalmente), al emplear audios de la serie con el fin de intensificar las emociones que transmiten las imágenes, y utilizar ciertas herramientas para que el espectador comprenda mejor la esencia de la serie desde su perspectiva.



La cuarta categoría se trata de la *interacción* que tuvieron los diez videos en *TikTok*, la cual se dividió en cuatro partes: likes, favoritos, compartido y comentarios, también se ordenaron los videos de mayor a menor número de *likes*. A continuación, se presentan los resultados del video que contiene el mayor número de *likes*, cuyo contenido es de maquillaje, con el audio editado al original. Así mismo contiene 2,200,000 de likes, 73,200 guardado en favoritos, 3,869 veces compartido y 2,148 comentarios. Al ser *Merlina* un personaje femenino, los usuarios que más recrearon este tipo de contenidos son mujeres y para este género, el maquillaje es uno de los principales puntos de interés.

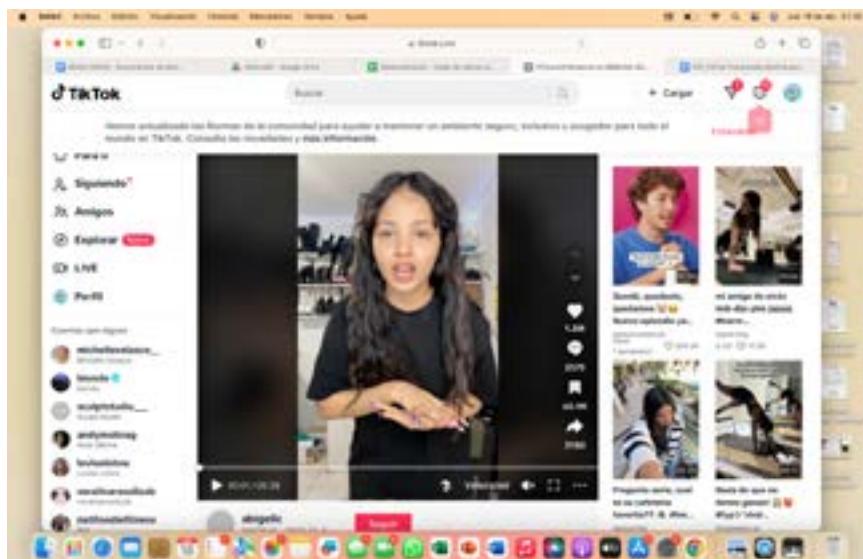
Video 1



Fuente: Captura de pantalla de la cuenta de *TikTok* <https://vm.TikTok.com/ZMMMUAF89/>

El segundo video es sobre vestimenta y maquillaje en el que se utilizó voz *en off* a través de todo el video. Este video contiene 1.200.000 likes, 69,900 favoritos, 3,180 veces compartidas y 2,582 comentarios. Actualmente el utilizar la herramienta de voz *en off* y emplear la herramienta de *storytelling* -es una nueva técnica de comunicación- permite que los contenidos están viralizando mucho más y sean más aceptados por los demás usuarios.

Video 2

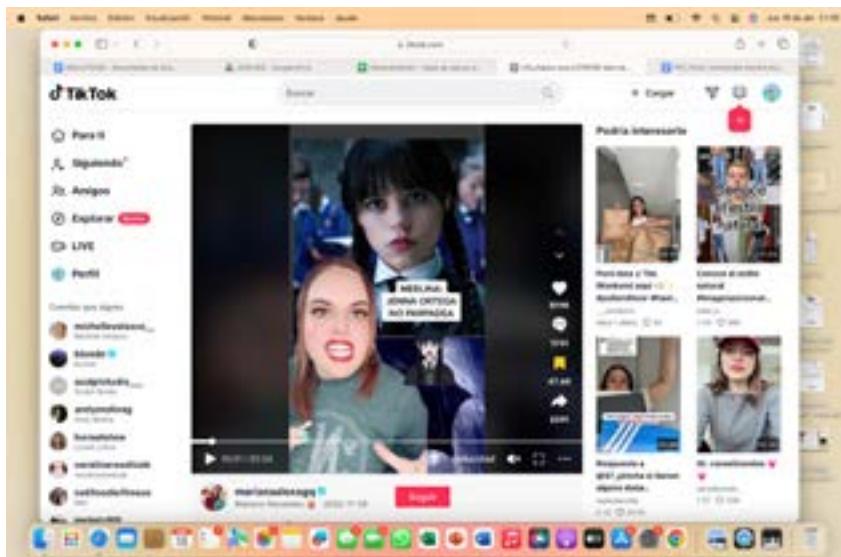


Fuente: Captura de pantalla de la cuenta de *TikTok* <https://vm.TikTok.com/ZMMMyLxxF/>

El tercer video corresponde a la categoría de otros que trata sobre datos curiosos sobre el personaje de Merlina y a través del video utiliza voz en off. El video cuenta con 819,00 likes, 47,600 favoritos, 2,591 veces compartido y 1,741 comentarios. Esto podría indicar dos cosas, una que puede estar relacionada con el comportamiento y otra acerca de las preferencias de los usuarios en la plataforma. Al ser un video donde se mencionan datos curiosos o desconocidos, suele causar mayor intriga en los usuarios y le da el “poder” al video de exclusividad o descubrimiento. Así mismo, debido a su corta duración y lo conciso, es más fácil que lo puedan compartir.



Video 3



Fuente: Captura de pantalla de la cuenta de *TikTok* <https://vm.TikTok.com/ZMMMUJkh/>

El cuarto video corresponde a un dueto en el que está imitando el baile de Merlina y contiene el audio original de la parte del baile en la serie; también recibió 380,300 likes, 22,400 favoritos, 31,900 veces compartidas y 9,035 comentarios. Estos resultados representan la habilidad y autenticidad del usuario cuando se sienten identificadas con un personaje, o simplemente el hecho de que cuando una persona de otro país o cultura se apropia de personajes populares de otro lugar, siempre causa cierta admiración por el hecho de que tal contenido también les guste y se apropien de él.

Video 4

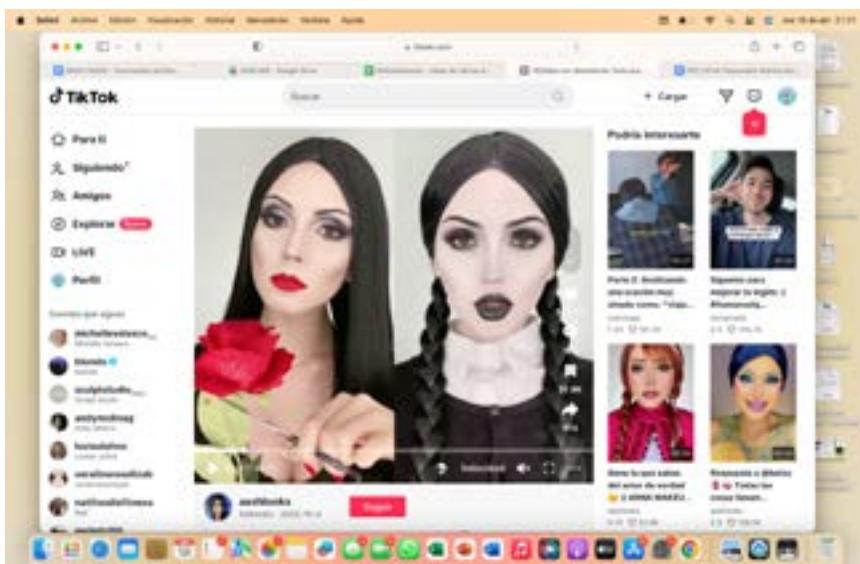


Fuente: Captura de pantalla de la cuenta de *Tik Tok* <https://vm.TikTok.com/ZMMMUqvJ/>

El quinto video corresponde a un dueto en el que está recreando la vestimenta y maquillaje de Merlina con el audio original de un fragmento de la protagonista *Merlina* en la serie; tiene 348,800 likes, 21,800 favoritos, 974 compartidos y 174 comentarios. Estos números indican el alto *engagement* que ha tenido, así como también mediante los likes se refleja la aprobación que tiene de los usuarios y que además, con la función de dueto logró viralizarse más y resaltar su autenticidad en la imitación del maquillaje, al llamar la atención de más personas.



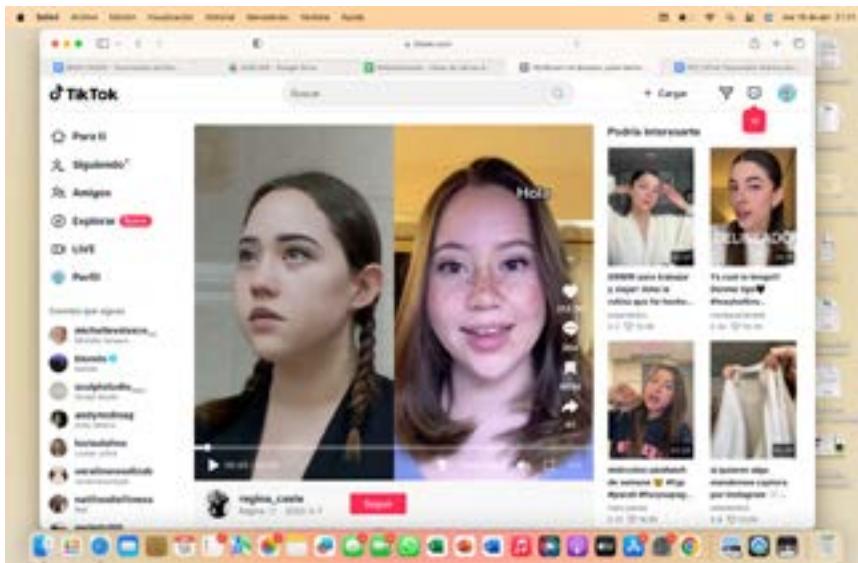
Video 5



Fuente: Captura de pantalla de la cuenta de *TikTok* <https://vm.TikTok.com/ZMMYVbfpd/>

El sexto video corresponde a un dueto en el que se clasificó como otro porque es diferente debido a que es sobre una imitación de la actuación de Merlina de un fragmento de la serie con su audio original. Cuenta con 212,000 likes, 8,056 favoritos, 97 veces compartidos y 286 comentarios. A través de esto, podemos darnos cuenta que al ser un video en donde no está recreando tanto maquillaje o vestuario, bajó su número de likes, pero aumentó el número de comentarios respecto al video anterior. Esto quiere decir que, al ser un video de actuación, la chica de esta grabación provocó cierto interés y opiniones de los usuarios en cuanto a la forma de imitar a Merlina y se vio reflejado en los comentarios, debido a que es el espacio en donde los usuarios pueden comentar y expresarse acerca de lo que acaban de ver.

Video 6



Fuente: Captura de pantalla de la cuenta de <https://vm.TikTok.com/ZMMMMkJkX/>

El séptimo video corresponde a la categoría de baile debido a que se está imitando la coreografía de Merlina que aparece en un fragmento de la serie y el audio está editado del original. El video cuenta con 194,200 likes, 13,700 favoritos, 11,100 veces compartidas y 1,534 comentarios. Estos resultados significan el impacto que tuvo esa escena de la serie: el baile de Merlina, que en su momento la coreografía era totalmente atractiva, y que a pesar de que el *trend* utilizado en el video no fuera la original de la serie, sí impulsó a que otros usuarios se unieran al baile de Merlina o simplemente sólo interactuaran, logrando viralizar más aún este tipo de contenidos.



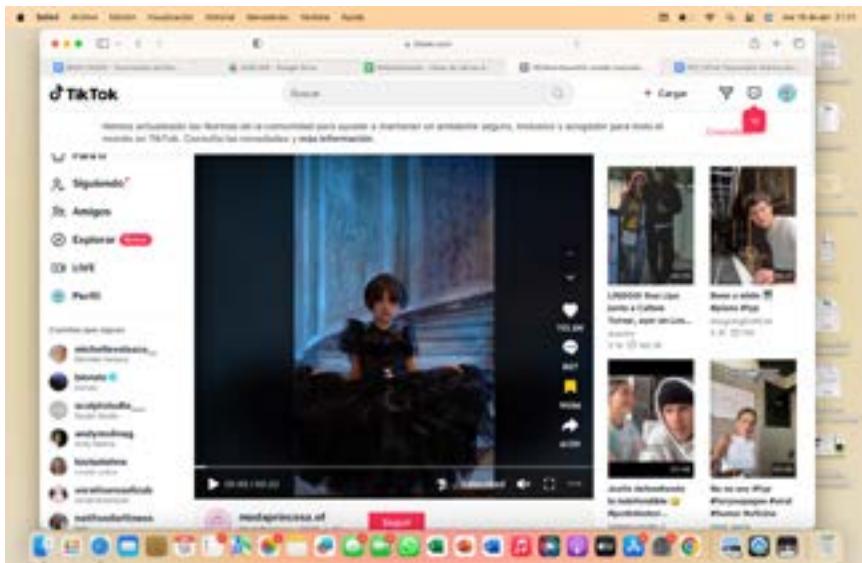
Video 7



Fuente: Captura de pantalla de la cuenta de *TikTok* <https://vm.TikTok.com/ZMMMUtVor/>

El octavo video es sobre una recreación de la vestimenta de *Merlina* en el cual el audio está editado del original y cuenta con 115,600 likes, 9005 favoritos, 6,119 veces compartido y 807 comentarios. Al ser un contenido de vestimenta, estos resultados pueden indicar la aceptación y admiración de dicho vestido que aparece en el video. La recreación de la indumentaria suele ser atractiva para aquellos usuarios que están interesados en la moda o tendencias, y a que su vez, mediante los resultados vistos anteriormente, un posible significado sería que una parte de los usuarios les gustó el diseño o detalles de dicho vestido considerándolo una fuente de inspiración.

Video 8

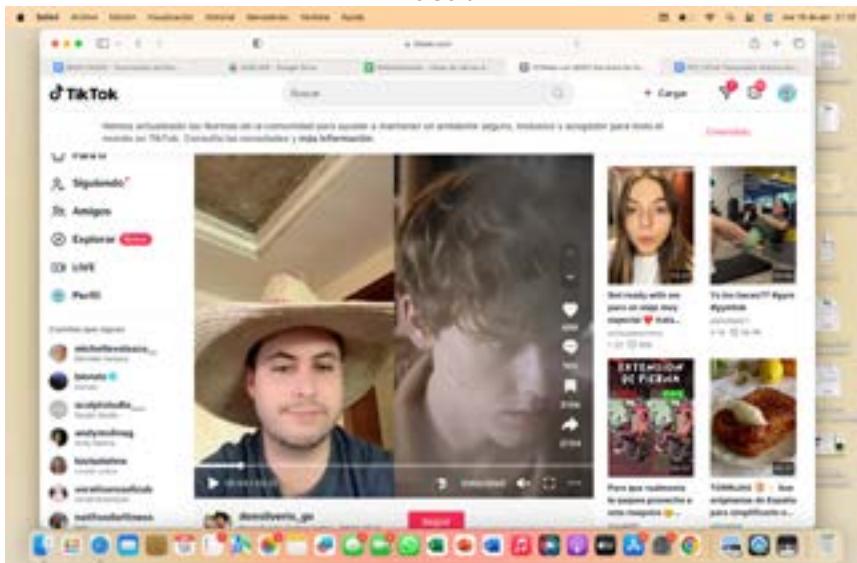


Fuente: Captura de pantalla de la cuenta de *Tik Tok* <https://vm.Tik Tok.com/ZMMMUakCV/>

El noveno video corresponde a un dueto de la categoría de otro, en el cual actúa un fragmento de la protagonista cuando está pidiendo un café en una cafetería, usando el audio original de la serie. Este video cuenta con 48,000 likes, 3,106 favoritos, 2,731 compartidos y 196 comentarios. Los resultados indican un menor *engagement* en comparación con los demás videos, probablemente esto se deba a que la escena que está imitando fue entretenida para unos, pero no tan relevante para potenciar su viralización, aunque si bien el hecho de utilizar la herramienta de dueto ayudó a que el video llegara a más personas, sin ello probablemente hubiera obtenido otros resultados.



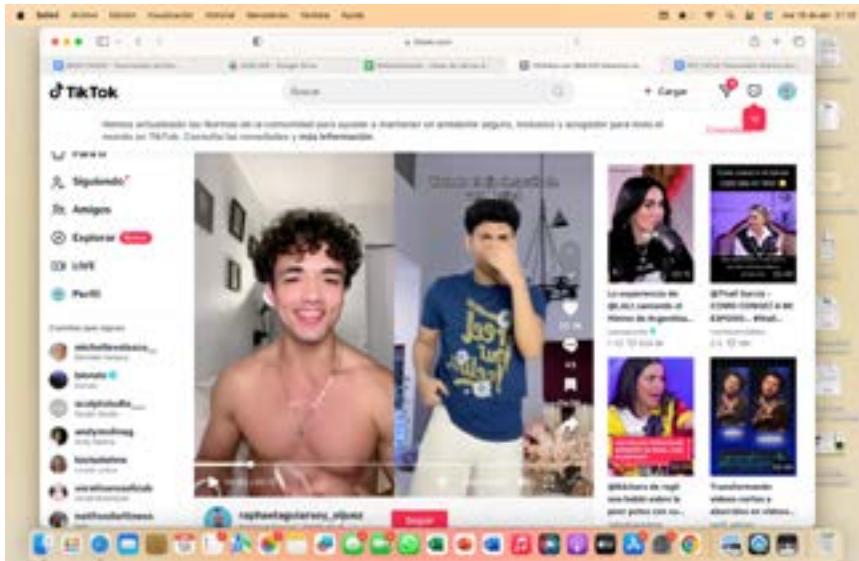
Video 9



Fuente: Captura de pantalla de la cuenta de Tik Tok <https://vm.Tik Tok.com/ZMMMM6uaB/>

Por último, el décimo video corresponde a un dueto donde reaccionan a la imitación del baile de Merlina que aparece en un fragmento de la serie, en el cual se utilizó voz en off y audio de la canción editado al original. Así mismo, cuenta con 33,100 likes, 1,639 favoritos, 16 veces compartidas y tiene 43 comentarios. Los resultados indican que, de los diez videos elegidos, este es el video con menos *engagement*, esto podría ser debido a que los usuarios prefieren ver el baile original o una recreación de la coreografía de Merlina, que ver simplemente un video de duetos donde se está reaccionando otro video de la coreografía. Por ende, este formato de reacción suele tener menos impacto en la plataforma; si bien la herramienta de dueto ayudó para ser más visto, pero no lo suficientemente para alcanzar un alto número de visualizaciones.

Video 10



Fuente: Captura de pantalla de la cuenta de *TikTok* <https://vm.TikTok.com/ZMMMLwMC/>

La siguiente y última categoría es la de *tipología de discursos* en la cual los diez videos resultaron ser el 100% de uso valorativo, debido a que sus creadores tienen un gusto en común o un ambiente en el que está interesado; que en este caso es la serie *Merlina*. Por ello, *Merlina* es un personaje ficticio dentro de la serie y que según Morris (2003), “el discurso de ficción es una presentación, por medio de signos, de ambientes imaginarios significativos” (p.163).

Por su parte, estos creadores de contenido de *TikTok* es justo lo que hicieron con la serie de *Merlina*: se apropiaron de fragmentos propios de la serie, con la utilización de ciertas características como el lenguaje, ambiente, maquillaje, vestuario y audios de la producción. Morris (2003), menciona que “esta tipología de discurso permite que el intérprete se deleite por la manera con que está contada la historia y dé rienda suelta simbólicamente a sus preferencias reales, pero le suministra material para probar, reconstruir y formar sus preferencias” (p.166).



Discusiones

El primer objetivo específico del estudio fue alcanzado, ya que se identificó que los seguidores de la serie son también prosumidores y tienen un gusto en común, debido a que desde el primer video seleccionado, se observa un porcentaje alto de likes, veces compartidas, comentarios y guardado en favoritos, lo cual indica que su tipo de *fandom* son prosumidores muy activos. Cabe destacar que la prosumisión consiste en la producción de contenidos a partir de la recepción de otros, que, en este caso, son acerca de *Merlina*.

Estos resultados están dentro de un marco similar al de otros estudios que documentan las actividades de prosumo de comunidades fans en *TikTok* (Vázquez González, 2021). De acuerdo con este autor, se puede constatar que las distintas herramientas que integran *TikTok* propician la inter-creatividad de los usuarios de una manera sin precedentes. La plataforma ofrece una amplia gama de funciones que permiten a los usuarios no sólo consumir contenido, sino también participar activamente en su creación y difusión. Por ende, este fenómeno de prosumo ha fortalecido la comunidad de fans al brindarles una plataforma donde pueden interactuar, colaborar y contribuir activamente a la cultura de la serie que aman.

Con los hallazgos obtenidos se determinó que la *fandom* de *Merlina* se encuentra en la etapa cuatro, la etapa de *convergencia*, debido a que hubo un flujo abundante de contenidos a través de la plataforma analizada. En ella se participó comentando, compartiendo, dando likes e incluso recreando videos de otros fans. La cantidad excesiva de contenidos realizados por la propia *fandom* logró que se convirtiera en un fenómeno a nivel mundial.

Por otra parte, la teoría de Ecología de los medios menciona que la llegada de un nuevo medio al ecosistema mediático no se limita simplemente a ser un aditivo del mismo, sino que lo cambia completamente, y un ejemplo de ello es la plataforma *TikTok*, misma que cambió la forma de consumo y producción de las audiencias.

También se alcanzó el segundo objetivo específico al clasificar los discursos que se generan a partir de los duetos de *Merlina*. El 100% de los creadores de los cinco videos de duetos utilizan discursos de uso valorativo en sus contenidos. Al tratarse de un contenido transmedia de ficción, los usuarios que producen estos videos están

apropiándose de diversos elementos de la serie, como vestimenta, lenguaje, música, etcétera, lo que los coloca dentro de la tipología de uso valorativo.

Estos hallazgos coinciden nuevamente con Vázquez González (2021), quien también muestra una revisión de algunos duetos. En su estudio y en el que aquí se presenta, la comunidad fan va más allá en su demostración de devoción por el contenido que les apasiona. Este fenómeno se manifiesta claramente cuando los fans buscan identificarse con los personajes que protagonizan sus productos audiovisuales favoritos. En el estudio de Vázquez González (2021), por ejemplo, se observó que la comunidad se involucraba activamente disfrazándose como los personajes de la película *Ratatouille*. En este se observa un patrón similar, con fans que se disfrazan parcial o completamente como el personaje de *Merlina*, demostrando así su conexión con el contenido y su deseo de expresar su admiración de una manera tangible y creativa. Este comportamiento revela no solo el nivel de afecto que la comunidad tiene por estos personajes, sino también su habilidad para encontrar formas de incorporar la ficción en su vida cotidiana (Morris, 2003).

Sin embargo, es importante destacar que mientras la presente investigación se interesó en identificar cómo la comunidad *fandom* promueve la apropiación cultural mediante la transmedialidad, el estudio de Vázquez González (2021) se centra principalmente en comprender cómo *TikTok* se ha convertido en un espacio propicio para este fenómeno.

Durante el análisis de los videos era común encontrar que las personas exhibieran alguna forma de semejanza física con el personaje de *Merlina*, ya sea a través de maquillaje, peinado o vestimenta. Este acto busca no sólo emular la apariencia del personaje, sino también sentirse identificado con él y explorar diferentes formas de vivir la vida en diversos entornos, como sugiere Morris (2003). Esta búsqueda de exploración, identificación, pertenencia o influencia refleja el profundo impacto emocional que los personajes y las narrativas transmedia pueden tener en los fans, trascendiendo los límites de la ficción para influir en su propia percepción del mundo y su identidad personal, ya que, como menciona Morris, las personas “se interesan por un mundo diferente del que habitan, pero dife-



rente sólo en ciertos aspectos, es decir, en aquellos aspectos que proporcionarán un ambiente más adecuado para sus necesidades reales" (2003, p.163). Si bien se sabe que *Merlina* posee un sinfín de características que no son reales, y que nunca lo serán, muchas de ellas resultaron ser de interés para un gran grupo de personas.

Debido a esto, en términos más específicos, la imitación en sí misma es un acto natural en el ser humano ante la necesidad social del sentido de pertenencia, no obstante, la imitación a partir de estereotipos que se dan con la aprobación cultural puede generar perjuicios en la identidad de las personas que, por su corta edad, no tengan afirmada su identidad, tal es el caso de los jóvenes, quienes son los principales ejecutantes de la prosumisión en la muestra seleccionada para esta investigación y que, en efecto, sus videos fueron elegidos al tener mayor interacción y vistas en la red social estudiada.

Por lo tanto, se pone de manifiesto que en los fans de *Merlina* se corre el riesgo de que los creadores de esta serie tan exitosa también terminen escribiendo la historia de vida de los jóvenes seguidores al transmitirles, influenciarles y posicionarles prácticas culturales que tal vez no valoraban antes de consumir la serie.

Así mismo, estas prácticas pudieran crear estereotipos en la sociedad, ya que tanto las actitudes de *Merlina* como su manera de vestir y maquillar, se asocian con la rebeldía, impresión de intimidación, incluso reflejar rasgos como el individualismo debido al excesivo uso del color negro. Por lo anterior, muchas veces la misma sociedad comienza a estereotipar y crear desigualdades sociales por su forma de vestir o gustos en general poco comunes.

Como tercer objetivo específico del estudio se analizaron los elementos de los videos para identificar por qué estos se viralizan. Los hallazgos respaldan la idea de que los más virales son aquellos que incorporan ediciones de audio respecto al original. Al tabular los datos, se observó que los videos con mayor cantidad de likes, favoritos, compartidos y favoritos son aquellos que emplean audios extraídos de la serie, pero personalizados por los usuarios. Esto revela que la comunidad prefiere los audios generados por ellos mismos, incluso por encima de los originales de la serie o de aquellos que incluyen predominantemente su voz. Además, se identificó que la

aparición de elementos relacionados con *Merlina*, especialmente a través de *cosplay*, favorece la viralización en pro de la experimentación personal por verse diferente.

Estos hallazgos se enmarcan en una línea de investigación similar a la de Dragotto (2023), que -a pesar de no ser específicamente de análisis de producciones cinematográficas sino de contenidos audiovisuales en general- aporta información relevante sobre *TikTok* y su alto nivel de viralización en contenidos, la cual se relaciona bastante con la presente investigación.

Una posible explicación a este fenómeno de viralización es principalmente el algoritmo de *TikTok* que, si bien se menciona anteriormente en la investigación, es uno de los principales factores por lo que muchos contenidos llegan a un alcance sorprendente. Para comenzar, el algoritmo de *TikTok* según Virós-Martín, Jiménez-Morales y Montaña-Blasco (2025), es un sistema avanzado de inteligencia artificial que personaliza la experiencia del usuario en la plataforma, funciona seleccionando y mostrando videos en la página «Para ti» de cada usuario, creando un *feed* único y personalizado basado en sus interacciones y preferencias.

Durante la revisión de videos resaltaron elementos como: videos relativamente cortos con contenido creativo de distinta tipología (baile, vestimenta, maquillaje, duetos, entre otros), además de utilizar audios editados del original por ellos mismos, el empleo de hashtags, transiciones hechas en la edición, calidad del video y la adaptación de tendencias actuales en esa temporalidad, en este caso la canción de Lady Gaga, *Bloody Mary*, no estaba dentro del *soundtrack* de *Merlina*, sin embargo la misma *fandom* la empleó en sus videos de la serie convirtiéndola en tendencia de *TikTok* y logrando que esta canción se asociara con la serie y así, distintos usuarios comenzaron a adaptarse a esta tendencia para tener más alcance.

Debido a estos elementos propios de cada video, más las funcionalidades que ofrece la plataforma de *TikTok* y las interacciones de los usuarios, se ha contribuido a que estos contenidos transmedia de la serie tuvieran un gran alcance a nivel mundial convirtiéndola en el fenómeno de *Merlina*.



Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha explorado la complejidad de la comunicación audiovisual en el ámbito de la transmedialidad, así como los rasgos de apropiación cultural en un contexto específico; se han analizado los datos recopilados y los resultados obtenidos con una metodología mixta, en donde se puede ver que, hoy más que nunca, la comunicación es un proceso dinámico y multifacético que implica la interacción constante entre los individuos, las tecnologías y las culturas sin importar su situación geográfica, pero sí, con una gran necesidad por expandir relatos y en diferentes soportes tecnológicos que den pie a la transmedialidad, en este caso, con ayuda de su *fandom*.

Estos resultados tienen importantes implicaciones para el campo de la comunicación, ya que se vive en una era donde los medios digitales tienen más presencia en la sociedad alrededor del mundo, por lo que la comunicación a través de estos medios es una vía muy eficaz que favorece al concepto de *aldea global* donde todos estamos conectados. Además, esta red social desde su lanzamiento ha logrado posicionarse como una de las más utilizadas, al ofrecer un sinfín de posibilidades para comunicar e informarse de cualquier tema, no obstante, su uso responsable implica capacitación sobre implicaciones éticas para el uso y reproducción de contenidos para la creación de otros; rasgo fundamental en las narrativas transmedia.

El presente estudio sobre narrativas transmedia y el papel del *fandom* permitió explorar conceptos teóricos contemporáneos como el de prosumidor, donde los aficionados no solo consumen contenido, sino que también lo producen, muchas veces con un enfoque más flexible y colaborativo en la creación de contenido. El analizar y divulgar los resultados de estas dinámicas, no sólo se agrega valor al campo académico de la comunicación, sino que también puede influir en disciplinas relacionadas como los estudios culturales, la sociología y la antropología digital. No hay que olvidar que los nuevos alcances del *fandom* y su interacción con las narrativas transmedia hoy en día abren nuevas rutas para investigaciones futuras, por lo cual se busca el enriquecimiento del corpus académico existente.

Por lo anterior, se concluye que en el estudio de los fenómenos transmedia no sólo se amplía el conocimiento dentro del ámbito académico de la comunicación, sino que también proporciona un marco para entender mejor las complejidades del consumo y producción cultural en la era digital.

Referencias

- Andreu Abela, J. (2015). *Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada*. Fundación Centro de Estudios Andaluces. <https://abacoenred.org/wp-content/uploads/2019/02/Las-t%C3%A9cnicas-de-an%C3%A1lisis-de-contenido-unarevisi%C3%B3n-actualizada.pdf>
- Dragotto Kedikián, Ch. (2023). *TikTok made me buy it: el fenómeno de viralización de marcas de maquillaje a través de reseñas de TikTok*. Tesis doctoral. Universidad Siglo XXI. Repositorio institucional de la Universidad Siglo XXI. <https://repositorio.21.edu.ar/handle/ues21/27645>
- Gutiérrez, J. S., De la Fuente Prieto, J. y Martínez Borda, R. M. (2019). El ecosistema mediático juvenil en España: un estudio de caso sobre el fandom de la serie Skam. En *Comunicación y pensamiento. Relatos de la nueva comunicación* (pp. 33-52). Tirant Humanidades.
- Hernández Sampieri, R., Collado, C. y Baptista, M. (2014). *Metodología de la Investigación*. 60 edición. Mc Graw Hill Education.
- Martínez-Sala, A. M., Barrientos-Báez, A. y Caldevilla-Domínguez, D. (2021). Fandom televisivo. Estudio de su impacto en la estrategia de comunicación en redes sociales de Netflix. *Revista de Comunicación de la SEECI*, 54, 57-79. <http://doi.org/10.15198/seeci.2021.54.e689>
- McLuhan, E. y Powers, B. R. (2020). *La aldea global: Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI. La globalización del entorno*. Gedisa.
- Morris, C. (2003). *Signos, lenguaje y conducta*. Editorial Losada, S. A.
- Piñuel Raigada, J. L. (2002). Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. *Sociolinguistic studies*, 3(1), 1-42. https://www.ucm.es/data/cont/docs/268-2013-07-29-Piñuel_Raigada_AnálisisContenido_2002_EstudiosSociolinguisticaUVigo.pdf
- Prego-Nieto, M. (2020). «Tendencias epistemológicas de los *fan studies* en la investigación en comunicación: una propuesta de clasificación». *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, 63, 1-14. <https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3250>
- Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia*. Deusto.
- Scolari, C. A. (2015). Ecología de los medios: de la metáfora a la teoría (y más allá). *Ecología de los medios: entornos, evoluciones e interpretaciones*. Gedisa.



- Sunkel, G. (2002). Una mirada otra. La cultura desde el consumo. *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100916030805/26sunkel.pdf>
- Torti Frugone, Y. y Schandor, A. M. (2013). *El reino más grande del mundo: la existencia del fandom como fenómeno cultural*. VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Vázquez González, J. (2021). *TikTok* como escenario idóneo para el contenido generado por el usuario (CGU): el caso de #RatatouilleMusical. En J.C. Figuero Benítez, R.
- Figuero Benítez-Mancinas-Chávez (Eds.). (2021). *Las redes de la comunicación. Estudios multidisciplinares actuales* (pp. 286-301). Dykinson.
- Virós-Martín, C., Jiménez-Morales, M., & Montaña-Blasco, M. (2025). Adolescentes, *TikTok* e Instagram: percepciones sobre el impacto de las tecnologías digitales en su vida social. *Revista de Comunicación*, 24(1), 519-538. <http://dx.doi.org/10.26441/rc24.1-2025-3774>

Melissa Martínez Parra

Correo electrónico: melimartzz82@gmail.com

- Mexicana. Licenciada en Comunicación por la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Community manager para la iniciativa privada.

Elizabeth Nohemí Vera Linares

Correo electrónico: elizaveralinares@gmail.com

- Mexicana. Licenciada en Comunicación por la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima.

Beatriz Paulina Rivera Cervantes

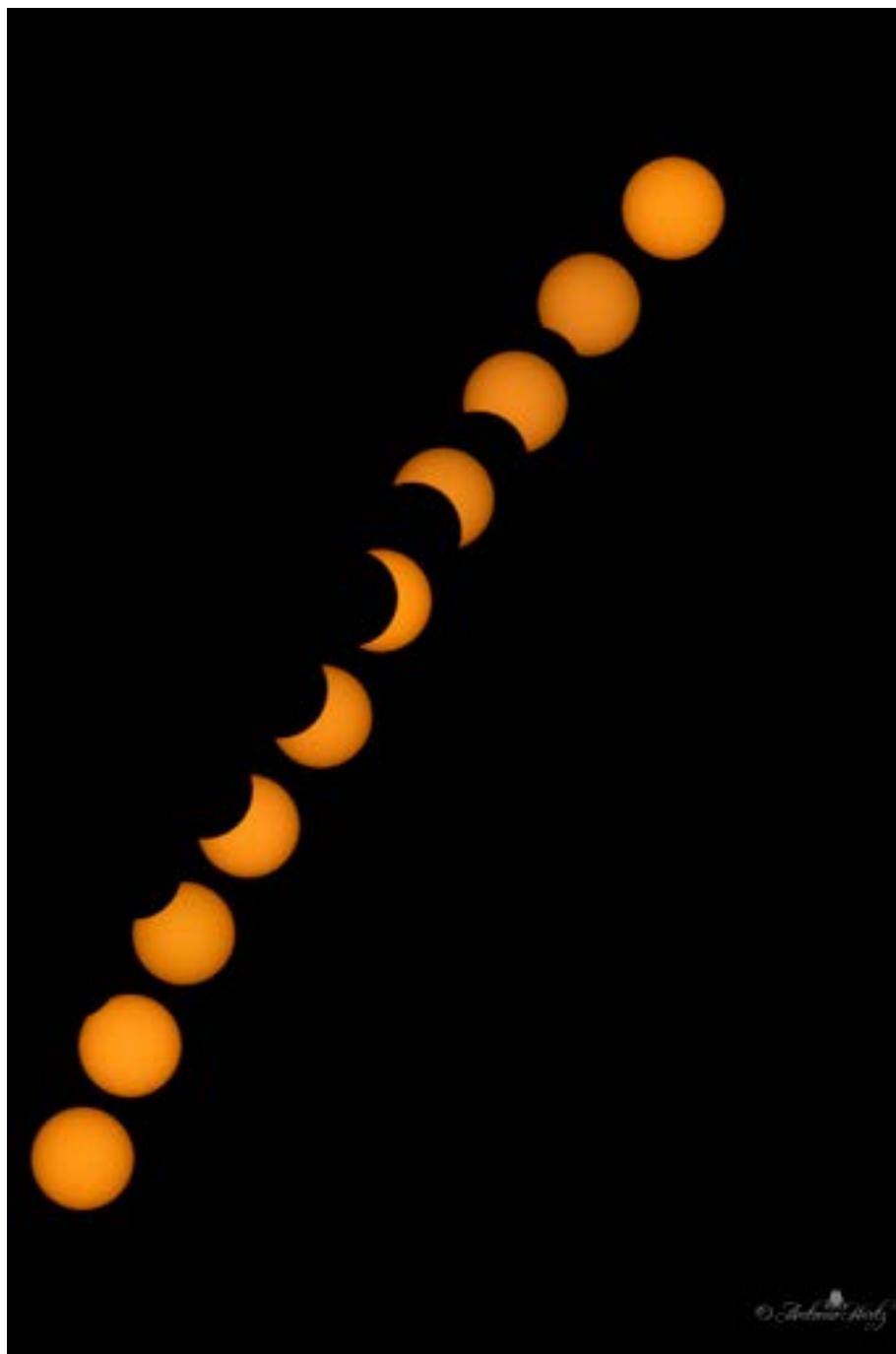
Correo electrónico: riverap@ucol.mx

- Mexicana. Licenciada en Comunicación Social, Maestra en Educación y Doctora en Investigación con Enfoque Educativo. Profesora e Investigadora de Tiempo Completo de la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima, Perfil PRODEP e integrante del Cuerpo Académico 120 (UCOL-CA-120), "Comunicación y Cultura". Realiza investigación básica y aplicada sobre problemas vinculados a las desigualdades sociales, culturales y comunicacionales. Sus líneas de investigación son la transmedialidad y sus implicaciones culturales; las comunidades *fandom*; los discursos de odio y la cultura de paz; así como los cambios sociales en la formación de comunicadores. Último artículo publicado: Rivera Cervantes, B. P. (2024). Diseño, validación y fiabilidad de un instrumento para la medición de la alfabetización transmedia en estudiantes de comunicación. *Emerging Trends in Education*, 7(13), 75-88. <https://doi.org/10.19136/etie.a7n13.6046>





218



© Admire Art

Interpretextos / volumen 2, número 4
Septiembre 2025- febrero de 2026 / pp. 219-246
ISSN-L: 3061-7227
Investigación

Programación educativa y cultural en el primer canal colimense: XHCC TV Canal 5-Televisión de Colima (1960-1966)



Esmirna Chavez Chapa^{ORCID: 0009-0004-8283-4558}
Amaury Fernández Reyes^{ORCID: 0000-0003-4607-2678}
Universidad de Colima, México

Recepción: marzo 25 de 2025
Aceptación: junio 26 de 2025

Resumen

Con la llegada del primer canal de televisión a Colima, XHCCTV Canal 5-Televisión de Colima, se sientan las bases para el establecimiento de este invento tecnológico en la región, ya que fue un hecho cultural muy importante para los medios masivos de comunicación, al ser el primer canal de televisión en la entidad. Entre las más grandes aportaciones de la empresa Televisión de Colima, S.A., fue ponerlo en función como herramienta de alcance educativo y cultural, ya que la programación de este carácter fue un pilar para su impulso, por lo tanto, consideramos que ha sido un fenómeno poco estudiado.

CC BY-NC-SA 4.0

<https://doi.org/10.53897/RevInterp.2025.04.11>



do hasta el momento pero necesario de abordarse. Este trabajo se ubica dentro de los estudios relacionados con la historia de los medios de comunicación regionales y la televisión educativa, e integra parte de un trabajo de investigación documental de tipo exploratorio, a partir de la revisión de documentos biblioherágraficos, fotográficos y el empleo de técnicas como la revisión documental, por medio del análisis de contenido cualitativo-interpretativo y la entrevista.

Palabras clave

XHCC TV Canal 5-Televisión de Colima, Medios masivos comunicación, Programación educativa y cultural, Historia de los medios de comunicación regionales, Televisión educativa.





Educational and cultural programming in the first channel in Colima: XHCC TV Channel 5-Televisión de Colima (1960-1966).

Abstract

With the arrival of the first television channel in Colima, XHCC TV Channel 5-Televisión de Colima, the foundations were laid for the establishment of this technological invention in the region, since it was a very important cultural event for the mass media, being the first television channel in the state of Colima. Among the greatest contributions of the company Televisión de Colima, S.A., was to put it into operation as a tool for educational and cultural outreach, since programming of this nature was a pillar for its promotion, therefore, we consider that it has been a little-studied phenomenon so far but necessary to address. This work is located within the studies related to the history of regional media and educational television, and integrates part of an exploratory documentary research work, based on the review of bibliographic and photographic documents, from the use of techniques such as documentary review, through qualitative-interpretative content analysis and interviews.

Key words

XHCC TV Channel 5-Colima Television, Mass media, Educational and cultural programming, History of regional media, Educational television.

Este artículo está dedicado a la memoria de María Cruz de la Torre Ortíz, pionera de la radio en Jalisco.



Introducción

En este artículo hablaremos principalmente del canal XHCC-TV Canal 5-Televisión de Colima y su programación de carácter educativo y cultural, que durante su existencia entre 1960-1966, mantuvo un rol como pionero en la creación de programas de carácter educativo y cultural que estaban en sintonía con las políticas y leyes impuestas por parte del presidente Adolfo López Mateos (1958-1964).

Por lo anterior, se tiene como finalidad hacer visible y reconocer la importancia que tuvo el XHCCTV Canal 5-Televisión de Colima como el primer canal local, uno de los principales medios de comunicación masiva que influiría de manera relevante en la cultura contemporánea a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Partimos del supuesto de que con su llegada a la entidad, se sientan las bases para el establecimiento de este invento tecnológico en la región, ya que fue un hecho cultural muy importante que enriqueció la oferta de los medios masivos de comunicación locales a través de su empresa Televisión de Colima, S.A., que lo puso en función como un medio no solamente con fines comerciales, sino también de alcances educativos y culturales a través de su programación dirigida principalmente a la audiencia infantil y juvenil.

Esta investigación se desarrolló desde el enfoque disciplinar de la perspectiva histórica, a partir de un marco metodológico que tuvo como base un trabajo documental de tipo exploratorio a través de la revisión de documentos bibliohemerográficos y fotográficos, como por ejemplo Diarios Oficiales de la Federación (DOF por sus siglas), archivo familiar, edictos, entre otros, por medio del empleo de técnicas como la revisión documental y el análisis de contenido cualitativo-interpretativo y la entrevista.

Como instrumentos se utilizaron fichas de registro y tablas de clasificación, así como una guía de preguntas para la entrevista aplicada, ubicada dentro del área de conocimiento de la Historia de los medios de comunicación –regional–, teniendo como base investigaciones antecedentes como los trabajos de Uribe (2004), Aceves (2012) y Hernández (2022), así como el empleo del concepto teórico del recuerdo a partir de la Memoria cultural (Erll, 2012).

El surgimiento de la empresa Televisión en Colima, S.A.

Es importante tomar en cuenta la forma en que los sucesos de la vida cotidiana colimense estaban ligados al desarrollo tecnológico de la época, y cómo la televisión colimense -al ser un medio masivo de comunicación- cumplía con la función de comunicar y brindar entretenimiento e información, y del mismo modo, formar en valores sociales y culturales.

De esta manera nos ubicamos en un tiempo y un espacio específico para delimitar el presente estudio con precisión, pues estas directrices nos permitirán describir las transformaciones que trajeron consigo los avances tecnológicos de la época y cómo la televisión impactó "en los ámbitos económico y social y en la vida cotidiana de los colimenses" (SEP, Historia de Colima, 2011, p. 26).

Cronología de la empresa Televisión de Colima, S.A. (1960-1966)

El 20 de agosto de 1960 se solicita ante la Secretaría de Comunicaciones y Transporte (SCT por sus siglas) la concesión para conformar Televisión de Colima, S.A. (DOF, 18 de octubre de 1961). Posteriormente la sociedad mercantil Televisión de Colima, S.A. se consolida el 16 de marzo de 1961 (*Diario de Colima*, 28 de junio de 1962).

Es importante señalar que el primer antecedente de la llegada de señales de televisión al estado de Colima se remonta a principios de los años sesenta, cuando la empresa Televisión de Colima, S.A. instaló un circuito cerrado en la XXIII Feria Regional de Colima del año 1960 (*Diario de Colima*, 29 de octubre de 1960).

La empresa Televisión de Colima, S.A. contó con todo el apoyo de la empresa Televisora de Occidente, S.A., propiedad de Telesistema Mexicano (TSM por sus siglas), que también gestionó el permiso ante el gobierno del estado de Colima para instalar un aparato móvil de televisión y transmitir los principales acontecimientos durante la festividad. Así lo constata la siguiente nota:

Efectivamente, la empresa Televisión de Occidente, S.A de R.L., gestionó ante el Gobierno del Estado, el permiso para instalar un aparato móvil de televisión, con objeto de transmitir



todos los actos de mayor interés que se verifiquen durante la celebración de la XXIII Feria Regional del Estado, que tendrá lugar a partir del último sábado del mes de octubre (*Diario de Colima*, 25 de agosto de 1960).

Imagen 1. Primera plana: publicado en el *Diario de Colima* (06 de diciembre de 1961).



Tomado de: <http://www1.ucol.mx/hereroteca/pdfs/061261.pdf>, el 24 de agosto de 2023.

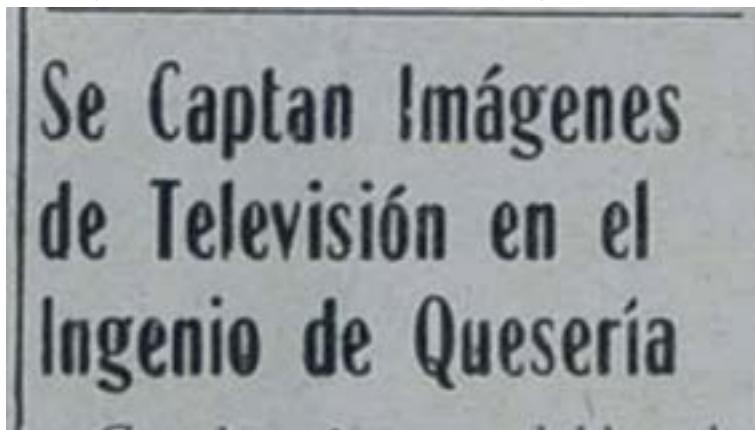
De acuerdo con lo anterior, las primeras señales se reciben el 01 de agosto de 1961, cuando en el Ingenio de Quesería el equipo técnico de Televisión de Colima, S.A. capta por primera vez la imagen del canal XEWO TV, Canal 2-Televisión de Guadalajara. Esta información la podemos constatar gracias a una nota titulada *Se Captan Imágenes*

Programación educativa y cultural en el primer canal... Esmirna Chavez | Amaury Fernández

en el Ingenio de Quesería, publicada por el *Diario de Colima* el 15 de agosto de 1961, que señala lo siguiente:

Con la más agradable de las sorpresas, se están captando las transmisiones de las estaciones de televisión de la ciudad de México, en un aparato receptor instalado en el Ingenio de Quesería. En efecto, hace algunos días, se instaló un televisor en terrenos del ingenio y con gran sorpresa, desde un principio se empezaron a captar las imágenes, con la nitidez y claridad que se obtiene en lugares cercanos a la Capital de la República. Es muy posible que se adquieran más televisores, y hasta ahora las transmisiones no se han interrumpido. Es de informarse, que la imagen sólo es captable en las noches (pp. 1, 4).

Imagen 2. Nota *Diario de Colima* (15 de agosto de 1961).



Tomado de: <http://www1.ucol.mx/hereroteca/pdfs/150861.pdf?fbclid=IwAR2a0Daq8AMeYWxG3kuUCoDxFs-CMsEWELaYyyDZ8F0BPz7o4ggdutZykk4>, el 28 de agosto de 2023.

El 24 de febrero de 1962 el canal sale al aire; proyecto televisivo que contó con todo el apoyo del Gobierno del Estado y Gobierno Federal -pues con el lanzamiento del canal de televisión se buscaba que la entidad siguiera avanzando hacia su proceso de modernización (*Diario de Colima*, 25 de febrero de 1962).

Imagen 3. Nota de *Diario de Colima* (25 de febrero de 1962).



Tomado de: <http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/250262.pdf>, el 05 de septiembre de 2023.

- Para el 05 de octubre de 1963, mediante un aviso publicado en el *Diario de Colima*, se informa que se comenzará con los trabajos para instalar una estación de enlace, una torre-antena retransmisora y una microondas con una potencia de 25,000 watts en el Volcán-Nevado de Colima, con la finalidad de recibir la señal de "canales 2 de México, 4 y 6 de Guadalajara" (05 de octubre de 1963).

Además de contar con el apoyo de la empresa Ingenieros Electromecánicos Asociados, S.A. responsable de la parte técnica (Machuca, 05 de junio de 2016, p. A4). Sin embargo, el respaldo incondicional que había recibido de Televisión de Occidente, S.A., se vería frenado, pues el ingeniero Manuel Cosío Yaniz fue sustituido como gerente por el señor Mario Rincón durante el año de 1963 (Cervantes-Barba, 1992).

A mediados de 1964 se restablece la señal del canal XHCC TV Canal 5-Televisión de Colima, y se capta la programación de los canales de Guadalajara y la Ciudad de México (*Diario de Colima*, 15 de septiembre de 1964) con la transmisión del II Informe de Gobierno del licenciado Francisco Velasco Curiel.

Durante el año de 1965 se comienza entonces a producir localmente una programación de carácter educativo y cultural, que es muy aceptada por la audiencia (*Diario de Colima*, 18 de febrero de 1965). Sin embargo, luego de varios meses de funcionar, el 16 de septiembre de 1966 fue el último día de sus transmisiones con el IV Informe de Gobierno del licenciado Francisco Velasco Curiel.

Apoyo local, regional y nacional a la Televisión de Colima, S.A.

Durante el evento de inauguración estuvieron presentes en las instalaciones de XHCCTV Canal 5-Televisión de Colima, personalidades como “el ingeniero Eleazar Díaz Gutiérrez, Director General de Telecomunicaciones de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, el licenciado Julio Santa Ana, Secretario General de Gobierno, encargado del Despacho, así como [personajes] representativos de la Industria, el comercio, y de otros sectores” (*Diario de Colima*, 25 de febrero de 1962, p. 1).

Como ya se mencionó, la empresa Televisión de Colima, S.A., contó con todo el apoyo del Gobierno del Estado y Gobierno Federal, pues con el lanzamiento del canal de televisión se buscaba que el estado de Colima no estuviera además aislado de la Región Centro Occidente (RCO) y del resto de la República, después de los trágicos sucesos ocurridos tras el ciclón que aconteció los últimos días del mes de octubre de 1959 (Aguayo, 1960).

El proyecto televisivo contaría con el total apoyo de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes (SCT por siglas) y su principal representante -el reconocido ingeniero Walter C. Buchanan- quien estaba a favor de las televisoras locales, así lo señala (*Diario de Colima*, 25 de febrero de 1962).

En diciembre de 1962, el Ing. Walter C. Buchanan, titular de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, declaraba ante el Presidente que existía la posibilidad de transmitir programas televisivos “de costa a costa y de frontera a frontera”, mediante la instalación, simplemente, de “pequeños retransmisores, con pequeñas inversiones, a fin de utilizar los servicios de microondas” y encadenar a las estaciones de televisión (Huacuja, 07 de diciembre de 1962, en Aceves, 1987, p. 35).



Ley Federal de Radio y Televisión de 1960

A finales de los años cincuenta, el presidente Adolfo López Mateos (1958-1964) establece una clara política de desarrollo social, cultural y económico, que abarca también a los medios electrónicos de comunicación. El 13 de enero de 1960 se estableció para ello la Ley Federal de Radio y Televisión [LFRT] (DOF, 19 de enero de 1960).

La LFRT señala las normas a seguir en materia de comunicación, así también marca las pautas a desarrollar para que se expandan y amplíen a nivel nacional las redes de comunicación (SEP, Historia de Colima, 2011), pues a nivel global se buscaba difundir una televisión plural, educativa y cultural.

Como antecedente de la LFRT, podemos señalar que durante 1954 se creó -de la mano de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO)-, y el Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa (ILCE) con sede en México que sería un organismo que buscaba impulsar una televisión cultural y educativa (ILCE, 2025).

Sin embargo, ante el panorama que vivía la televisión en México al mantenerse en manos de unos pocos y no cumplir del todo con sus fines de carácter educativo y cultural, ni abarcar todas las necesidades que se requerían aplicar normativamente, imperó la necesidad de implementar cambios a la Ley de Radio y Televisión del año 1950 (DOF, 11 de febrero de 1950); fue entonces que se promueven dichas modificaciones en una nueva Ley en el año de 1960 (DOF, 19 de enero de 1960).

Es así que a comienzos de los años sesenta se expide la Ley Federal de Radio y Televisión [LFRT] (Álvarez, 2018).

con el objeto de regular el uso de ondas electromagnéticas para la difusión de noticias, ideas, e imágenes, como vehículo de información y expresión, estableciendo que la industria de la radio y la televisión comprende el aprovechamiento de las ondas electromagnéticas mediante la instalación, funcionamiento y operación de estaciones radiodifusoras por los sistemas de modulación, amplitud o frecuencia, televisión, facsímil o cualquier otro procedimiento técnico posible (p. 44).

Recordemos también que en la programación basada en la LFRT (DOF, 19 de enero de 1960), se buscaba incrementar el “nivel cultural del pueblo, conservar las características nacionales, promover la transmisión de programas de divulgación con fines de orientación social, cultural y cívica, así como facilitar la operación de las estaciones difusoras” (LFTR, 1960 en SCT, 2023, p. 2), lo que se determinó como un objetivo por cumplir a nivel federal. De ahí sus fines educativos y culturales que se estipulaban claramente en las aspiraciones del nuevo proyecto televisivo denominado XHCC-TV Canal 5-Televisión de Colima, como veremos enseguida.

El presidente Adolfo López Mateos (1958-1964) apoyaba con vehemencia la democratización de los medios y la modernización del país, seguramente, por lo que creó la Secretaría de Comunicaciones y Transportes (SCT) en el año de 1959 y nombró como su primer secretario al visionario ingeniero Walter C. Buchanan (Gobierno de México, 2017).

Programas de la SEP para la televisión

Como contexto podemos mencionar que en el año de 1964 se creó -a nivel nacional- la Dirección General de Educación Audiovisual. Sin embargo, desde finales de los años cincuenta en Colima ya se contaba con el Centro Estatal de Educación Audiovisual, cuya finalidad era presentar contenidos de carácter educativo y cultural que estuvieran al alcance de los radioescuchas y telespectadores, en especial aquellos que vivían en las zonas rurales (Gobierno de México, 2024).

En el año de 1965 la Secretaría de Educación Pública (SEP), nombró al ingeniero Guillermo González Camarena Consejero de la Dirección General de Educación Audiovisual y de esta forma “se inicia formalmente la televisión Educativa en México” ya que se pone en práctica un programa piloto de alfabetización denominado *Yo puedo hacerlo* “a través de circuito cerrado, gracias al cual 1,500 personas, aprenden a leer y escribir” (Gobierno del Estado de Jalisco, 2008, p. 15).

Del mismo modo, González Camarena fue el productor de los programas de telesecundaria que promovía la SEP y la SCT (Hernández, 2020). Desgraciadamente estos proyectos se vieron interrumpidos debido al fatal accidente automovilístico que sufrió el



18 de abril de 1965. Al respecto concordamos con la hipótesis expuesta por Francisco Hernández (2020) al mencionar que, “la muerte prematura de González Camarena, ocurrida en 1965, interrumpió un foco de innovación tecnológica en el área de la electrónica, de las telecomunicaciones y en la industria de la televisión” (p. 31) del tal modo que no tuvo oportunidad de ver concluidos sus aportes a la educación en medios audiovisuales, de la cual indiscutiblemente fue el pionero.

Sin embargo, la producción que realizó en sus últimos años de vida fue tan fructífera que “propició activamente la producción de contenidos para niños y puso a disposición de las autoridades su experiencia técnica y administrativa para diseñar tanto programas de corte educativo como la Campaña de Alfabetización y la Telesecundaria” (Hernández, 2020, p. 31).

Con este legado e influencia, varios canales mexicanos, entre ellos el XHCC TV Canal 5-Televisión de Colima, comenzaron a tomar como referencia el trabajo de este pionero de la televisión nacional al buscar también nuevos públicos televisivos, particularmente los infantiles y juveniles con alcances educativos y culturales, además de comerciales, al crear por ejemplo una serie denominada *Paraíso infantil*, primer programa a color que era transmitido por el XHGC TV Canal 5-Televisión, que pertenecía a la empresa Telesistema Mexicano (TSM), similar a la programación colimense, que tendría programación de caricaturas de la época y programación local, incluidos algunos programas en vivo y emitidos principalmente en el horario vespertino.

Programación de XHCC-TV Canal 5-Televisión de Colima

En esta lógica de compromiso social, la televisión comercial estaba sujeta a atender las necesidades de los ciudadanos y seguir un código de ética. Esto lo entendió la empresa Televisión de Colima, S.A. ya que estaba enfocada en proteger los valores nacionales ligados a la democracia, participación ciudadana y los derechos humanos.

En este sentido, el capítulo noventa y uno de la LFRT señala explícitamente la necesidad de conformar un Consejo de Radio y Televisión, el cual tendría -entre otras comisiones- “IV.- Elevar el ni-

vel moral, cultural, artístico y social de las transmisiones" (DOF, 19 de enero de 1960, p. 59). De esta forma, el nuevo canal colimense cumpliría con lo que estipulaba la LFRT en el capítulo tercero, artículo 58, que dice: "Las estaciones de radio y televisión deberán efectuar transmisiones gratuitas diarias, con duración hasta de 30 minutos continuos o discontinuos, dedicados a difundir temas educativos, culturales y de orientación social" (19 de enero de 1960, p. 15).

Lo anterior con la finalidad clara de propiciar una cultura cívica: el buen trato a los demás y el cuidado del entorno (social y ambiental), lo cual el XHCC TV Canal 5-Televisión de Colima lograría a través de su programación variada para toda la familia, por tal razón el lema del canal sería: "Mejores programas harán mejores ciudadanos".

Television of Code

Es importante resaltar que la programación televisiva de los años sesenta estaba sujeta al "Código de Prácticas para las Estaciones de Televisión", que también se le conocía como "Código de Televisión", que consistía en una serie de normas éticas adoptadas, regida principalmente por la denominada Asociación Nacional de Radiodifusoras de los Estados Unidos para la programación de televisión y que -de manera paralela- tendría impacto en la televisión mexicana, debido a que entre sus transmisiones se contaba con programas de origen estadounidense (Jaramillo, 2018).

Recordemos que en el año de 1962 se comienza con el uso del formato de *videotape* (cinta magnética de almacenamiento de imágenes de video y sonido), lo que facilitó que las cadenas televisivas a nivel mundial, nacional y local comenzaran a intercambiar carretes que contenían diversas producciones. Además, Cuquita de Anda quien laboró en dicho canal durante los años de su prevalencia, considera que la programación del Canal Cinco de Colima,

tuvo gran aceptación tanto por el público infantil y como por público juvenil gracias a la programación novedosa que presentaba y que a su vez se sustentaba en la experiencia de uno de los principales socios de Televisión de Colima, S.A., don Víctor Chávez, quien había estado presente en la radio y televisión ja-



lisciense desde mediados de los años cuarenta. (Comunicación personal, De Anda, M. de R., 08 de octubre de 2019):

De Anda, M. de R, también decía que:

Lo que más considero es el conocimiento que tenía de la comunicación, era un empresario con una visión amplísima, lo que él me autorizaba o me decía, funcionaba; nosotros regalamos los libros de inglés y dábamos las clases de inglés, y metíamos mucho [contenido] cultural, pero también metíamos *En la Cuerda Floja*, los que estaban en aquel entonces viéndose apenas en Estados Unidos, lo estaban viendo aquí en el Canal Cinco. (Comunicación personal, 08 de octubre de 2019).

Es decir, que el canal colimense estaba a la vanguardia de la época gracias al apoyo de don Víctor Chávez, pionero de la radio y la televisión jalisciense y que tuvo una labor visionaria en la televisión comercial, pues a través de su creatividad e iniciativa, lograría consolidar y concretar dicha propuesta tecnológica en la entidad, ya que la televisión era promotora de valores sociales y culturales, y del mismo modo era promotora de un nuevo estilo de vida que se fundamentaba mucho en lo propuesto en las campañas publicitarias (Pizano, 24 de julio de 1962).

Los locutores de radio como Arturo "Gato" Isaías Galvan, Manuel Sánchez, Carlos de la Rosa y Cuquita de Anda (Espinosa, 4 de diciembre de 1983), así como el legendario Humberto Contreras Zárate (De Anda, 12 de septiembre de 2007; 19 de septiembre de 2007) incursionaron en la televisión como presentadores y realizaron múltiples funciones para el nuevo canal de televisión colimense y eran -a su vez- los responsables de mantener al público animado y consumiendo la programación que presentaba el canal.

Al respecto es importante recalcar que la LFRT (DOF, 19 de enero de 1960) indica que la Dirección General de Educación Audiovisual será la responsable de expedir permiso de práctica a los locutores, cronistas y comentaristas de radio y televisión. Por lo tanto, los locutores eran preparados por la misma televisora, y también tomarían cursos en la ciudad de Guadalajara con la finalidad de que guardaran en común un mismo estilo de voz y de conducción.

Programación de carácter educativo y cultural del Canal Cinco de Colima

Es menester destacar que el Canal Cinco de Colima siempre contó con el apoyo del entonces gobernador colimense, el licenciado Francisco Velasco Curiel (periodo 1961-1967), quien era maestro normalista de formación y estaba a favor de usar la televisión como una herramienta educativa y para la creación de programas de carácter educativo y cultural.

En este sentido, además de prestar entretenimiento, la televisión que se visualizaba a inicios de los años sesenta (DOF, 19 de enero de 1960) comenzó a tener un carácter educativo y cultural antes que comercial, como lo hemos señalado ya de manera argumentada. A mediados de la década de los años sesenta del siglo pasado, se desarrolló un ambicioso programa de carácter educativo por parte de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes (SCT) y la Secretaría de Educación Pública (SEP), denominado *Alfabetización por Televisión* que se dio a conocer el 24 de febrero de 1965 (SCT, 2023). Al respecto podemos observar en el centro de la imagen 4, a nuestra entrevistada, la señora María del Refugio de Anda, conocida como "Cuquita", en una de las sesiones de grabación y emisión de este tipo de programas con fines educativos, donde podemos ver además el equipo de cámaras televisivas y de sonido que para entonces era de última tecnología, pertenecientes al propio canal, así como a un grupo de niños participando en uno de los programas del canal colimense.



Imagen 4. María del Refugio "Cuquita" de Anda colaborando en XHCC TV Canal 5-Televisión de Colima.



Fuente: Archivo Histórico de Colima.

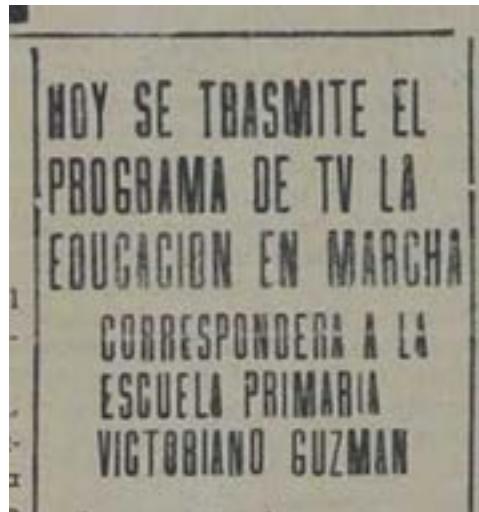
Volviendo al ámbito gubernamental, para ello se creó a nivel nacional el Centro de Educación Audiovisual y se realizó un programa denominado *Yo puedo hacerlo*, que permitiría seguir las lecciones de temas educativos a través de radio y televisión (Orozco y Hernández 2005-2006), antecedente de lo que hoy serían por ejemplo, los sistemas educativos cercanos a la educomunicación como la telesecundaria y el telebachillerato (Kaplún, 1998); en este sentido, Barbas (2012), define la educomunicación como:

Un proceso, movimiento, flujo de significados, acción creativa y recreativa, construcción-deconstrucción-reconstrucción permanente de la realidad. Es, en suma, una forma de pedagogía crítica que concibe los procesos educativos, la comunicación, los medios y las tecnologías como herramientas de análisis y de acción para la comprensión y la transformación del mundo (p. 167)

Recordemos también lo que alguna vez dijo el presidente López Mateos antes de la aprobación de la LFRT (DOF, 19 de enero de 1960): Es necesario pues, que la Radiodifusión y Televisión, no solamente sean medios de publicidad comercial, sino también, es necesario y

principalmente, instrumentos fundamentales para la educación del pueblo (Bulnes, 12 de noviembre de 1959).

Imagen 5. Nota publicada en *Diario de Colima* (08 de marzo de 1966. p. 1).



Tomado de: <http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/080366.pdf>, el 24 de agosto de 2023.

En este orden de ideas, es necesario recordar que en Colima, a través del XHCC TV Canal 5-Televisión de Colima, existía entonces un programa de carácter pedagógico denominado *Los niños son así*, que también contaba con el apoyo del Departamento de Radiodifusión y Televisión de la Dirección General Audiovisual (*Diario de Colima*, 09 de septiembre de 1962), donde se trataban estrategias para dar un buen trato a la infancia y era conducido -en este caso por el gerente de la televisora-, el señor Mariano Romero Millán. E incluso se incentivaron nuevos conocimientos relacionados con el idioma de Shakespeare, dirigidos a las nuevas audiencias televisivas de Colima, ya que también se difundió un programa llamado *Aprendamos Inglés* (Pizano, 27 de marzo de 1962).



Imagen 6. Nota publicada en *Diario de Colima* (domingo 09 de septiembre de 1962. p. 1).



Tomado de: <http://www1.ucol.mx/hereroteca/pdfs/090962.pdf>, el 30 de agosto de 2023.

De esta manera, con el apoyo del Departamento de Radiodifusión y Televisión de la Dirección General de Educación Audiovisual, representado por el reconocido profesor Abel Corona Michel, se transmitía el programa *La educación en marcha* (*Diario de Colima*, 08 de marzo de 1966), mismo que promovía la labor que realizaban las escuelas, tanto por parte de los maestros como de alumnos, y se invitaba una escuela por semana, lo anterior se desarrollaba de manera organizada en el teatro-estudio, donde los maestros presentaban la vida y obra de pedagogos y educadores insignes de la región, como en el caso del trabajo de Gregorio Torres Quintero, creador del método onomatopéyico; los niños realizaban entonces diversas actividades que habían aprendido en las clases de educación física y artística. Así también se transmitían documentales o películas de carácter educativo y cultural como fue el caso de la película *La historia John Glenn*, el primer hombre en orbitar la Tierra (*Diario de Colima*, 04 de diciembre de 1965).

Imagen 7 . Nota publicada en *Diario de Colima* (04 de diciembre de 1965, p. 1).



Tomado de: <http://www1.ucol.mx/hermeroteca/pdfs/041265.pdf>, el 24 de agosto de 2023.

Finalmente hay que recordar que en México se desarrollaba la expansión del partido hegemónico que por décadas gobernaría gran parte del territorio nacional, el cual pretendía influir en los habitantes de los distintos rincones del país a través de los crecientes medios de comunicación como la prensa, la radio y la televisión. Ello como parte de la propia modernización nacional, pero también sería una estrategia de entablar lazos políticos, establecer límites en el uso de los permisos de radio y televisión, y ampliar su influencia por medio de acuerdos políticos y empresariales, a través de la creación de departamentos, la emisión de concesiones, así como el establecimiento y aplicación de nuevas leyes de medios que pondrían cierto orden en su incipiente aplicación.

Si bien la televisión comenzaría a ser difusor propagandístico de los informes políticos de gobernadores y presidentes de la república, también el partido hegemónico y los gobiernos locales en turno de la época, pretendían resaltar los principales valores cívicos y de identidad nacional, y una manera importante era a través de la difusión de programas de índole educativo y cultural a nivel nacional, que abarcara su territorio ahora sí, de "costa a costa y de frontera a frontera".



Comentarios finales

La historia del origen de la televisión en Colima debe reescribirse; al margen de la investigación puntual de Ana Uribe (2001) que la rescata brevemente en un texto capitular, no ha existido ningún otro estudio que retome el tema a detalle y de forma profesional. De aquí, la importancia del estudio de la historia de los medios de comunicación regionales como una línea de investigación aún necesaria por desarrollarse, ya que es clave para comprender mejor el proceso que tuvo la modernización del país, el avance de los emergentes medios masivos y su impacto en los cambios culturales y sociales que representó para la época.

Para nuestro caso, señalamos que la primera televisión en Colima fue el denominado XHCC TV Canal 5-Televisión de Colima, constituido a principios de los años sesenta y que salió al aire el 24 de febrero de 1962, al contar con el importante apoyo tanto del gobierno estatal como federal.

A comienzos de los años sesenta se tenía ya la visión de implementar una televisión comercial con una función educativa y cultural, además de su vocación de informar y entretenerte. En ese entonces, los medios electrónicos (radio y televisión) eran un vehículo para llegar a todas las clases sociales y ampliar las posibilidades de tener acceso tanto al entretenimiento como a la información, pero también a la cultura y la educación, a pesar de la dificultad económica que implicaba el adquirir un aparato televisivo en ese tiempo, lo que representaba entonces ser de difícil acceso, al ser un producto tecnológico al que pocas familias podían acceder en esos años.

Además, se tenía claro que los medios electrónicos tenían la facultad de motivar, estimular y sensibilizar a través del sonido y de la imagen, por lo que se buscaba que tanto las audiencias radiofónicas como televisivas estuvieran deseosas de consumir contenidos culturales y educativos que motivaran finalmente el autoaprendizaje en las audiencias. Con esta visión, en el año de 1954, se crea de la mano de la ONU y UNESCO el Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa (ILCE).

Por otra parte, la programación del canal local -en su mayoría vespertina- era atractiva para las audiencias infantiles y juveniles, ya que presentaba además de barras infantiles, similares a lo que

ocurría con el Canal 5 de la Ciudad de México, además difundía programas educativos, series, películas, documentales y eventos en vivo que lograban captar la atención de las nuevas audiencias, lo que representaba una área de oportunidad para el medio televisivo. Sin embargo, es importante mencionar que la publicidad del canal colimense, al igual que en gran parte de los inicios de la historia de la televisión latinoamericana, se integraba principalmente de productos no básicos como refrescos, bebidas alcohólicas, cigarros, cosméticos y electrodomésticos.

Dicha publicidad local, que es un tema que se pretende tratar más ampliamente en otro artículo, provenía esencialmente de empresas y negocios locales como automotrices, mueblerías, supermercados y negocios variados. La televisión fue entonces efímera debido a que en la localidad no había suficientes empresas que se interesaran en promocionar sus productos hacia este nuevo segmento de televidentes o no tuvieron oportunidad de ser presentados en la televisión, como sí se daba en otros medios de comunicación locales, por lo tanto, no se contó con el suficiente apoyo de las empresas y negocios, salvo algunos ejemplos de éxito como el de la Embotelladora Colimense S.A., que producía el famoso refresco *Palmitas*, muy reconocido en la región, aunque no esencial, contaba con gran estimación entre los niños y los jóvenes, al ser una de las bebidas preferidas en la región.

Hay que recordar también que no había en Colima una industria sólida que impactara con sus ventas a todas las audiencias televisivas, tal como apunta Cuquita de Anda. A diferencia del caso particular del vecino estado de Jalisco, que contaba con mayor número de empresas refresqueras, jugueteras, dulceras, entre otras, lo que detonaría gran parte de su éxito y permanencia.



Imagen 8. Refresco Palmitas. (*Diario de Colima*, 22 de agosto de 1962).



Tomado de: <http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/220862.pdf>, 28 de agosto de 2023.

Por su parte, los miembros del consejo administrativo de la empresa Televisión de Colima, S.A., contaban ya con gran experiencia en la industria de la radio, y tuvieron de alguna manera como referencia al visionario González Camarena, ingeniero e inventor jalisciense que con su apuesta a la televisión y su marcada innovación, vendría a tener gran reconocimiento por su relevante contribución para la historia de la televisión a nivel regional, nacional y mundial, por ser el inventor de la televisión a color e incentivar nuevos canales televisivos y emprendimientos tecnológicos y comunicacionales relacionados con este medio masivo de comunicación.

Además, reconocemos el esfuerzo que implicaba para quienes daban vida, día con día, a este canal colimense, pero que también representaba un proyecto que apreciaban y para el cual trabajaban con gusto y dedicación a pesar de las adversidades de la época y el contexto socioeconómico, tal como reconoció en su testimonio nuestra entrevistada, y que da cuenta de la importancia de la memoria cultural desde el recuerdo, acerca de este fenómeno comunicacional. Recordemos que para Erlí (2014), la memoria cultural puede revivirse también desde el recuerdo individual como una construcción discursiva de alcances colectivos, sea sobre el inicio, desarrollo o final de acontecimientos, sucesos, instituciones, etc., tal como ocurrió con el primer canal de televisión colimense, desde el propio recuerdo de una de sus principales protagonistas.

Esto en concordancia con lo expresado por Cuquita de Anda: "eran muchas cosas fabulosas, nos reíamos a morir, los que trabajamos ahí no sufríamos. Nos divertíamos, jugamos a la televisión divirtiéndonos, jugábamos a hacer televisión" (M. del R. de Anda, comunicación personal, 08 de octubre de 2019).

Sin embargo, la empresa Televisión de Colima, S.A., conformada por un grupo de entusiastas empresarios jaliscienses y colimenses, veían en el naciente medio las posibilidades de ampliar los horizontes para lograr un mayor desarrollo social y económico en la región. Como hemos señalado, el Canal Cinco de Colima no contó con el necesario apoyo de los empresarios y comerciantes locales, lo que dificultó la posibilidad de continuar con los planes tan ambiciosos que se tenían planteados desde el arranque del proyecto televisivo.

Ante el creciente papel que fueron tomando los monopolios televisivos en México (Vidal-Bonifaz, 2019) y los altos costos que representó el mantener vigente el canal, además de lo complejo que se convirtió conseguir patrocinios, el canal llegó a su fin al terminar el año de 1966.

Sin embargo, lo que confirma finalmente nuestro supuesto de la influencia de llegada a la entidad, entre los principales logros del XHCC TV Canal 5-Televisión de Colima, es el haber iniciado lo que sería en años posteriores la televisión en Colima, y fungir como el pionero de lo que serían después los medios masivos de comunicación audiovisuales, al sentar las bases en el establecimiento de este invento tecnológico en la región y su impacto en el ámbito educativo y cultural, al estilo de la educomunicación Kaplún (1988), al incluir en su producción programas familiares, pero también dirigidos a las audiencias infantiles y juveniles que fueron elaborados por la propia empresa Televisión de Colima, S.A.



Referencias

- Aceves, F. (1987). La televisión en Guadalajara: génesis y desarrollo. *Comunicación y sociedad*, (1). México: Universidad de Guadalajara. https://www.academia.edu/1028234/LA_TELEVISION_EN_GUADALAJARA_G%C3%A9nesis_y_desarrollo
- Aceves, F. (julio-diciembre 2012). De la irrupción del sonido a la explosión de las imágenes. Una mirada al desarrollo histórico de la radio y la televisión en Jalisco: 1920-1960. *Comunicación y sociedad*, (18). UdeG. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2012000200002
- Aguayo, I. (1960). Ciclón. México: Los Trabajadores de Artes Gráficas de la Escuela de Artes y Oficios de Colima, Colima. <https://www.abebooks.com/Cicl%C3%B3n-Aguayo-Figueroa-Ismael-Trabajadores-Artes/31405589550/bd>
- Álvarez, L. C. (2018). Telecomunicaciones y radiodifusión en México. UNAM. http://derecho.posgrado.unam.mx/site_cpd/public/publis_cpd/telecomyradiodifenMX.pdf
- Barbas, A. (2012). Educomunicación, desarrollo, enfoques y desafíos en un mundo interconectado.(157-175). Foro de Educación, África ante la educación.
- Bulnes, P. (jueves, 12 de noviembre de 1959). Desde México. Libertad Garantizada. *Diario de Colima* <http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/250561.pdf>
- Cervantes-Barba, C. (septiembre 1992-abril 1993) "Datos preliminares para una cronología de la televisión en Jalisco (1952-1992). *Comunicación y Sociedad*. (16 y 17), pp. 241-284. Universidad de Guadalajara. <http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/pperiod/comsoc/volumenes/cys93a.htm>
- De Anda, C.. (miércoles 12 de septiembre de 2007). Vivencias de la Televisión en Colima, Primera Parte. <http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/120907.pdf>
- De Anda, C. (miércoles 19 de septiembre de 2007). Vivencias de la Televisión en Colima, Segunda Parte. <http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/190907.pdf>
- Diario de Colima*. (sábado 07 de julio de 1960). Anuncio Consejo Nacional de la Publicidad: Sus Hijos Merecen una Escuela Mejor. <http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/070760.pdf>
- Diario de Colima*. (jueves 25 de agosto de 1960). Es muy Posible que para el Próximo año Colima Entre a la Era de la Televisión, Durante la Feria Regional funcionará un Equipo Móvil y Receptores Numerosos, Instalación de una Torre para Retransmitir los Programas que se Originan en Guadalajara, p. 1. <http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/250860.pdf>
- Diario de Colima*. (sábado 29 de octubre de 1960). Anoche se efectuaron las primeras pruebas con la Televisión, Edificio para planta alta y estudio. p. 1. <http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/291060.pdf>
- Diario de Colima*. (martes 15 de agosto de 1961). Se Captan Imágenes en el Ingenio de Quesería, pp. 1 y 4. <http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/150861.pdf?fbclid=IwAR2a0Daq8AMeYWxG3kuUCoDxFs-CMsEWE-LaYyyDZ8F0BPz7o4ggdutZykk4>

Programación educativa y cultural en el primer canal... Esmirna Chavez | Amaury Fernández

Diario de Colima. (miércoles 06 de diciembre de 1961). A Principios de Enero Próximo Empezará a Funcionar el Canal XHCC de Televisión, 60 Mil de Pe-
sos se han Invertido hasta Fecha en Equipo, Edificio y Terreno, Se hará una
Promoción Publicaria para que se Multiplique el Número de Receptores,
p. 1. <http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/061261.pdf>

Diario de Colima. (domingo 25 de febrero de 1962). Fue inaugurada la estación
XHCC CANAL 5 DE TELEVISION, asistieron representantes de los sectores.
<http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/250262.pdf>

Diario de Colima. (jueves 28 de junio de 1962). Aviso de la Dirección Gene-
ral de Economía y Planeación, p. 4. <http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/280662.pdf>

Diario de Colima. (domingo 09 de septiembre de 1962). Se difundirá un pro-
grama cultural de televisión, p. 1. <http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/090962.pdf>

Diario de Colima. (sábado 05 de octubre de 1963). AVISO. XHCC Televisión de
Colima Canal 5. Hace del conocimiento del público en general que ha ob-
tenido el permiso correspondiente de la Secretaría de Comunicaciones y
Transportes para la instalación de su nueva planta de transmisores con
potencia 25,000 Watts en antena y equipo de Microwave Micro-onda, los
cuales se instalarán en el Nevado de Colima para la retransmisión 2 de Mé-
xico, 4 y 6 de Guadalajara antes de finales del presente año. Atentamente.
TELEVISION DE COLIMA, S.A. DE C.V. RAFAEL AGUILAR FUENTES Gerente
General, p. 3. <http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/051063.pdf>

Diario de Colima. (martes 15 de septiembre de 1964). Inicia hoy labores la
estación de TV. Canal CANAL 5 DE COLIMA, p. 1. <http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/150964.pdf>

Diario de Colima. (jueves 18 de febrero de 1965). Mejora la imagen de televisión
del CANAL 5 DE COLIMA. Se coloca entre las primeras de la República, p.
1. <http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/180265.pdf>

Diario de Colima. (sábado 04 de diciembre de 1965). Se pasó por TV el martes un
filme sobre John Gleen. <http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/041265.pdf>

Diario de Colima. (martes 08 de marzo de 1966). Hoy se transmite el programa de
TV La Educación en Marcha, Correspondrá a la escuela primaria Victoriano
Guzmán, pp. 1 y 4. <http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/080366.pdf>

DOF. (11 de febrero de 1950). Decreto que fija las normas a que se sujetarán
en su instalación y funcionamiento las estaciones radiodifusoras de Tele-
visión. https://dof.gob.mx/index_113.php?year=1950&month=02&day=11#gsc.tab=0

DOF. (19 de enero de 1960). Ley Federal de Radio y Televisión. https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/abro/lfrt/LFRT_abro.pdf

DOF. (18 de octubre de 1961). Notificación a los que se consideren afectados
con la solicitud del señor José María Cobián, para instalar y explotar una
estación radiodifusora comercial en Tecolán, Col. <https://www.dof.gob.mx/index.php?year=1961&month=10&day=18#gsc.tab=0>



- Erll, A. (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*. Estudio introductorio / Astrid Erll; Johanna Córdoba y Tatjana Louis, traductoras. Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Lenguajes y Estudios Socioculturales, Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales; Ediciones Uniandes.
- Espinosa, H. (04 de diciembre de 1983). Los pioneros de la televisión en Colima, *Diario de Colima*. México, p. 2. <http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/041283.pdf>
- Gobierno del Estado de Jalisco. (13 de mayo de 2008). Decreto 22217/LVIII/08. Se declara como Benemérito Ilustre al Ingeniero Guillermo González Camarena, por su destacada labor en el campo de la investigación científica para el beneficio de la humanidad en las áreas de las telecomunicaciones. <https://congresoweb.congresojal.gob.mx/Servicios/sistemas/SIP/decretos-sip/decretos/Decretos%20LVIII/Decreto%2022217.pdf>
- Gobierno de México. (06 de junio de 2017). Walter Cross Buchanan (1906-1977). <https://haciaelespacio.aem.gob.mx/revistadigital/articul.php?interior=533>
- Gobierno de México. (10 de septiembre de 2024). *60 aniversario de la Televisión Educativa en México*. <https://www.gob.mx/correosdemexico/acciones-y-programas/60-aniversario-de-la-television-educativa-en-mexico>
- Kaplún, M. (1998). *Una pedagogía de la comunicación*. Proyecto didáctico Quiróń. Ediciones de la Torre.
- Hernández, F. (2020). Guillermo González Camarena y la televisión mexicana. La innovación interrumpida. México: Universidad de Guadalajara. <http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/kiosko/2020/OHM.pdf>
- ILCE. (2025). ¿Qué es el ILCE? <https://www.ilce.edu.mx/index.php/ilce/acerca-del-ilce>
- Jaramillo, D. L. (2018). *The Television Code: Regulating the screen to Safeguard the Industry*. University of Texas Press.
- Machuca, M. (domingo 05 de junio de 2016). El primer canal de televisión en Colima, *Diario de Colima*, p. A4. <http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/050616.pdf>
- SCT. (2023). El Mirador. Cuando el futuro nos alcanza. SCT, garante de la función social de la televisión. https://elmirador.sct.gob.mx/cuando-el-futuro-nos-alcanza/sct-garante-de-la-funcion-social-de-la-television?fbclid=IwAR2IAa8p8av5qdA7Xqyh4BCUHa5Yu0r0VNsbqJ5_cMAjSRllxjWMOzsNxHE
- SEP. (2011). Historia de Colima, Asignatura estatal. México. SEP-SE del Estado de Colima. https://www.secolima.gob.mx/doctos/fortalecimiento_magisterial/asignaturaestatal/AE%20HISTORIA%20DE%20COLIMA%202013%20.pdf
- Orozco, G. y F., Hernández. (2005-2006). Experiencias y desarrollo de la radiotelevisión de servicio público en América Latina. Usos públicos de la televisión en México en Banerjee, Indrajit y Kalinga Seneviratne. Radiotelevisión de servicio público: un manual de mejores prácticas. UNESCO. pp. 41-72. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000141584_spa

- Pérez, I. (19 de noviembre de 2023). Consuelo Velázquez, Pepe Guízar, Luis Manuel Rojas y Guillermo González Camarena, son Jaliscienses Ilustres. Crónica de Jalisco. https://www.cronicajalisco.com/notas-consuelo_velazquez_pepe_guizar_luis_manuel_rojas_y_guillermo_gonzalez_camarena_son_jaliscienses_ilustres-124269-2023?fbclid=IwAR1ux0-4Qc5DNr5dcNct-ug5N8uvWk-C2mp_LjOfl-YMHGeV20x45QcpDnA, el 22 de febrero de 2024.
- Pizano, C. (martes 27 de marzo de 1962). Desde Guadalajara, NOMBRES Y ROS- TROS DE LA T.V. DE OCCIDENTE. Diario de Colima, p. 2. <http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/270362.pdf>
- Pizano, C. (martes 24 de julio de 1962). Desde Guadalajara, NOMBRES Y ROS- TROS DE LA T.V. DE OCCIDENTE. Diario de Colima, p. 2. <http://www1.ucol.mx/hemeroteca/pdfs/240762.pdf>
- Uribe, A. (2001). *Los medios de comunicación en Colima*. Universidad de Colima.
- Vidal-Bonifaz, F. (2019). Historia económica de la formación y consolidación del monopolio de la televisión abierta en México (tesis doctoral). UNAM. <https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000785507/3/0785507>.

Entrevista

De Anda, M. del R., comunicación personal, 08 de octubre de 2019. Colima, Colima, México.

Esmirna Chavez Chapa

Correo electrónico: esmirnachapa07@gmail.com

Mexicana. Licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad de Guadalajara. Licenciada en Intervención Educativa por la Universidad Pedagógica Nacional, sede Colima; Maestra en Intervención Educativa por la Universidad de Colima. Se desempeña como docente en diversas áreas de las Humanidades. Ha impartido cursos de geografía, historia, español y literatura en nivel secundaria y preparatoria. Ha elaborado el plan de Letras y Escritura Académica para el proyecto de la Universidad Romero-Abaroa. Sus principales temas de investigación son: La historia de la radio en el Centro Occidente de México y Las primeras familias de la Nueva Galicia.

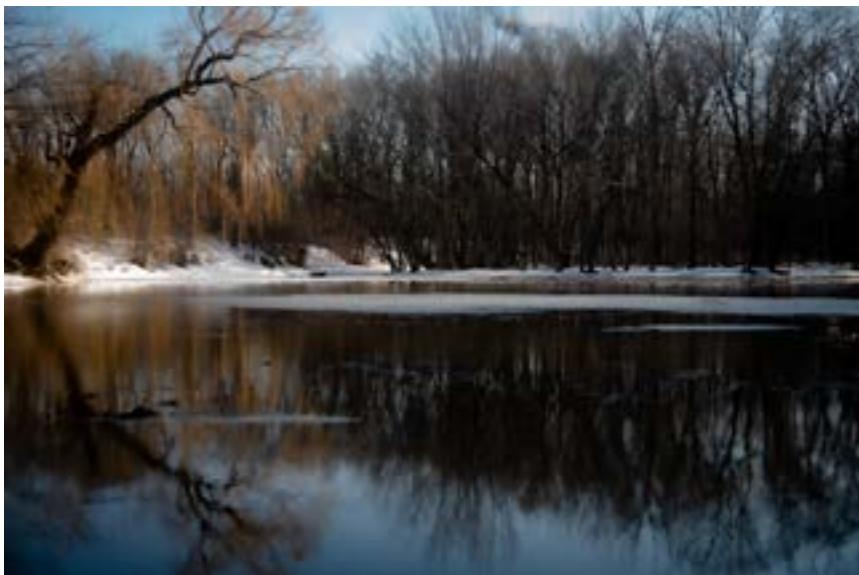
Amaury Fernández Reyes

Correo electrónico: amaury_fernandez@ucol.mx

Mexicano. Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Colima. Sociólogo por la Universidad de Guadalajara. Profesor-investigador en la Facultad de Letras y Comunicación, de la Universidad de Colima. Integrante del Cuerpo Académico 120, "Comunicación y Cultura". Coordinador del Doctorado en Estudios Socioculturales sobre las Desigualdades, programa perteneciente al Sistema Nacional de Posgrados (SECIHTI). Sus líneas de investigación actuales son: Culturas contemporáneas; Cultura visual y digital. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI), nivel I. Ha publicado en años recien-



tes como coordinador, los libros: *Culturas mexicanas. Comunicación de interés público*, *Cine mexicano, cultura popular y literatura del siglo XX* (2022) UdeC y *Grupos etarios y ciencias sociales. La edad como marcaje sociocultural y categoría de análisis* (2024) UdeC, así como diversos artículos académicos relacionados con temas sobre juventud, identidad, cultura y comunicación.





Lengua labrada

Interpretextos/volumen 2, número 4
Septiembre 2025-febrero 2026 / pp. 247-268
ISSN-L: 3061-7227
Divulgación

La redacción: un diálogo entre el arte y la interdisciplinariedad

Carlos José Blandón Ruiz ORCID: 0000-0003-0855-4270
Ministerio de Educación de Nicaragua, Nicaragua

Recepción: marzo 2 de 2025
Aprobación: junio 4 de 2025

Resumen

En el presente texto se propuso determinar las concepciones lingüísticas que defienden la redacción como un arte interdisciplinario. Para ese efecto se creó un marco teórico-práctico que fundamenta la redacción como un proceso complejo que exige una serie de estrategias comunicativas, útiles para la interpretación y transmisión efectiva de mensajes en diferentes contextos socio-culturales. El análisis del tema adopta un perfil educativo, pues subraya la importancia sustantiva del diálogo académico docente-discente y la recursividad en la producción de textos más estructurados y coherentes. Por tanto, se sopesaron fundamentos teóricos y modelos cognitivos de lingüistas de reconocida experticia en el ámbito de la escritura. Estos, además de ser triangulados con experiencias



pedagógicas construidas por el ensayista, fueron traducidos en recomendaciones o pautas didácticas para mejorar la práctica redactora en estos grupos de estudiantes y académicos. Se concluyó que la redacción, por su alta exigencia estética, gráfica, prosódica y comunicativa, requiere la adquisición de habilidades cognitivas y la sinergia de otras disciplinas afines, especialmente la Gramática y la Pragmática. Por consiguiente, el desarrollo de esta competencia lingüística sigue siendo un enorme desafío en múltiples campos académicos. Esto obedece a que, desde el siglo pasado, la redacción ha sido tratada como un producto acabado y no como un proceso dinámico. Así pues, como un arte interdisciplinario exige del escritor un esfuerzo recursivo que lo comprometa a transformar su escrito en nuevas redes de significación. Asimismo, demanda del docente-experto un acompañamiento sistemático para el fortalecimiento de esas competencias.

Palabras clave

Competencias, Lingüística, Proceso de aprendizaje, Escritura, Proceso de comunicación, Composición Literaria, TIC.



Writing: a dialogue between art and interdisciplinarity

Abstract

The present text set out to determine the linguistic conceptions that defend writing as an interdisciplinary art. For this purpose, a theoretical-practical framework was created to support writing as a complex process that requires a series of communicative strategies, useful for the interpretation and effective transmission of messages in different socio-cultural contexts. The analysis of the topic adopts an educational profile, since it emphasizes the substantive importance of the academic teacher-teacher dialogue and recursion in the production of more structured and coherent texts. Therefore, theoretical foundations and cognitive models of linguists with recognized expertise in the field of writing were weighed. These, in addition to being triangulated with pedagogical experiences constructed by the Essayist, were translated into recommendations or didactic guidelines to improve the writing practice in these student and academic groups. It was concluded that writing, due to its high aesthetic, graphic, prosodic and communicative demands, requires the acquisition of cognitive skills and the synergy of other related disciplines, especially Grammar and Pragmatics. Consequently, the development of this linguistic competence remains a huge challenge in multiple academic fields. This is due to the fact that, since the last century, writing has been treated as a finished product and not as a dynamic process. Thus, as an interdisciplinary art, it demands from the writer a recursive effort that commits him/her to transform his/her writing into new networks of meaning. It also demands from the teacher-expert a systematic accompaniment for the strengthening of these competencies.

Keywords

Competences, Linguistics, Learning process, Writing, Writing process, Communication process, Literary composition, ICT.



Introducción

«Texto proviene del latín, “textum” que significa tejido. Con hilos de palabras vamos diciendo, con hilos de tiempo vamos viviendo. Los textos son como nosotros: tejidos que andan».

Eduardo Galeano

Redactar es más que disponer palabras en un orden lógico. Es más que colocar una serie de términos o frases articuladas. Redactar no es solamente saber escribir. Alguien que redacta sabe escribir, pero, no necesariamente quien escribe, sabe redactar. Esta última va más allá de ubicar sobre un renglón grafemas que suben y bajan. Es mucho más que invadir un texto con una “ensalada de palabras”, más que una verborrea de palabras insustanciales saturando un párrafo, más que presumir de filático y logorreico. Es más que usar un lenguaje hiperfluido o pletórico, impregnado de circunloquios, perifrasis y parafernalias.

De las palabras anteriores, ¿cuántas son de inmediata comprensión? Las últimas siete palabras son los nombres de los enemigos acérrimos de la redacción. He ahí, el quid de la cuestión: la redacción es más que usar palabras “bonitas” o que suenen “poéticas” para que sean válidas. Se concibe como un arte, y como tal un campo complejo y sistémico del cual no todos los que toman sus pinceles y pinturas son auténticos artistas. Esto justifica el por qué tantos académicos, estudiantes y “amantes” de la escritura, presentan serias deficiencias en la redacción textual.

Por lo expuesto, el propósito de este trabajo es determinar las concepciones lingüísticas asociadas a la redacción como un arte interdisciplinario que, por su alta exigencia estética, gráfica, prosódica y comunicativa, requiere la adquisición de habilidades cognitivas que optimicen el proceso de producción textual. Sin embargo, además de que se propone establecer un marco teórico como andamiaje para la comprensión de la redacción como un proceso dinámico y complejo, busca elevar propuestas didácticas que contribuyan a la buena redacción en los diferentes contextos educativos, donde los problemas no solo son de discentes, sino también de docentes y autoridades académicas.

En ese sentido, caben las siguientes interrogantes: si la redacción es concebida como un arte interdisciplinario que va más allá de la teoría y del embellecimiento textual, ¿qué principios o postulados teóricos de diferentes áreas del conocimiento afines a la escritura y la lingüística aplicada pueden ser traducidos en recomendaciones o pautas didácticas que potencien la práctica redactora en estos grupos? ¿De qué manera las potencialidades ofrecidas por la recursividad textual permiten tomar decisiones durante el proceso de composición como mecanismo para vehiculizar la redacción a la propuesta de textos cada vez más pertinentes?

Desarrollo

En principio, la redacción es una actividad alojada dentro de las funciones o habilidades cognitivas inherentes a los procesos mentales del ser humano, especialmente aquella que está vinculada con el lenguaje. No en vano las competencias lingüísticas responden a la participación y actividad del hemisferio cerebral izquierdo, tanto que según Portellano (2005) "recibe la denominación de hemisferio verbal o lingüístico porque es dominante en todas las modalidades de lenguaje oral y escrito" (p. 187). Asimismo, añade que "la mayoría de las personas tienen predominio del hemisferio izquierdo en las actividades lingüísticas" (p. 209). Bajo estas consideraciones, el cerebro es un como un músculo, el cual requiere ejercicio constante, y cuanto más al tratarse de una disciplina artística como la redacción.

Para muchos, la redacción resulta una tarea tediosa. Sin embargo, otros la consideran como una práctica planificada y privada, en donde no están expuestos a ningún riesgo y tienen la oportunidad de equivocarse, sin quedar avergonzados frente a sus interlocutores. El autor del texto difiere de esta opinión puesto que la redacción, por su carácter altamente científico y artístico, expone a peligros a su artífice, pues ¿quién querría una obra de arte (texto) con impurezas y carente de toda calidad? Con razón, Abarca (2009) coloca el primer escalón, al focalizar: "es una de las tareas más difíciles [...], al tener que vencer obstáculos como la ansiedad y la frustración que muchas veces conlleva el desarrollo de esta destreza" (p. 128).



Parafraseando a Cassany (1987), la redacción se puede definir como el dominio de dos aspectos: competencia (código escrito) y actuación (composición del texto). La primera se refiere al conjunto de conocimientos de gramática y de lengua desarrolladas por los escritores. La segunda evoca el conjunto de estrategias comunicativas utilizadas por ellos para producir un escrito (p. 10). En términos sencillos, redactar implica el dominio de la Gramática y la Pragmática.

Mientras la Gramática responde al ¿con qué?, la Pragmática se decanta por el ¿cómo? Más tarde, Cassany (1993) conceptualizaría que: "(1) Escribir significa mucho más que conocer el abecedario, saber 'juntar letras' o firmar el documento de identidad. (2) Quiere decir ser capaz de expresar información de forma coherente y correcta para que la entiendan otras personas" (p. 13). En (1), Cassany define lo que no es redacción, pero sí escritura: conocimiento del código escrito (abecedario), sintaxis (juntar palabras). No obstante, en (2) describe un primer argumento de lo que no es escribir, pero sí redactar: emigrar de ese "saber juntar letras" hacia un todo coherente, comprensible a los receptores en cualquier contexto.

La aseveración anterior define la ciencia denominada Pragmática. Efectivamente, su objeto de estudio es "analizar cómo los hablantes producen e interpretan enunciados en contexto; de ahí que tome en consideración los factores extralingüísticos [...] a los que no puede hacer referencia un estudio puramente gramatical, tales como los interlocutores, la intención comunicativa, el contexto" (Centro Virtual Cervantes, 2024, p. 1). En tal sentido, la redacción no se limita a ser una competencia meramente escrita, sino una disciplina que trasciende hacia una intención comunicativa, la cual vela no sólo por la escritura de un enunciado, sino también por el contexto en que este se ha de comunicar a los interlocutores.

Así pues, el escritor deberá aplicar los principios sintácticos de la Gramática Lineal basados en el uso de enunciados que sigan el esquema tradicional de la sintaxis: (Sujeto+Verbo+Complementos). Este esquema no solo permite al mensaje llegar con mayor precisión al receptor, sino también facilitar la comprensión del mismo, uno de los aspectos perseguidos por la Pragmática. Un enunciado gramaticalmente correcto podría ser: "El niño está muerto". Como es

evidente, la Gramática no presta importancia a cómo lo interioriza el receptor. Su cometido es que el enunciado posea su estructura sintáctica correcta y completa (Intercambio transaccional).

En ese caso, la Pragmática buscará la forma de comunicar la noticia a los “padres”, sin que se les desmorone la vida al saber que jamás volverán a abrazar a su hijo. Por ello, no únicamente revalora el tono de voz y la adición de otros complementos al enunciado como alicientes al dolor, sino que además buscará el lugar y el momento adecuado para trasladar el parte médico. A esto se le llama “Intercambio interaccional”. Este último es posible apreciarlo si la transmisión del mensaje fuera: “La intervención se presenta muy complicada debido al grave estado en el que ha ingresado su hijo. Debemos estar *preparados para lo peor*” (Centro Virtual Cervantes, 2025, p. 1).

Como es notorio, cuando se trata de un intercambio transaccional prima el mantenimiento de las relaciones sociales. En definitiva, tal como establecen los principios teóricos de Lakoff (1973), el lenguaje debe ser un vehículo de las intenciones del hablante para fomentar interacciones cada vez más agradables. Por tanto, sea claro, pero también cortés. Si hay desconfianza entre los interlocutores, ofrezca opciones y refuerce los lazos de camaradería, mostrando interés por sus necesidades, pues “no hay que olvidar, que la comunicación humana tiene como finalidad fundamental alcanzar ciertos objetivos en relación con otras personas (intención)” (Díez, 2016, p. 71).

Por su parte, Flower y Hayes (1996) conciben la redacción desde un enfoque cognitivo al aseverar que se trata de “procesos distintivos del pensamiento organizados u orquestados por el escritor durante el acto de la composición [...] orientados hacia un fin, conducidos por una red de objetivos cada vez mayor” (p. 3). La misma idea fue acuñada años después por Cassany (1999) al sostener que la redacción: “Es una forma de usar el lenguaje que, a su vez, es una forma de realizar acciones para conseguir objetivos. Consiste en aprender a utilizar las palabras para que signifiquen lo que uno pretende que signifiquen en cada contexto” (pp. 24-27).

En ese particular, es vital asociar lo que estamos diciendo o escribiendo con el contexto extralingüístico en el que se encuentran



los interlocutores. Por consiguiente, al redactar se deben formular preguntas del tipo: ¿quién emite el mensaje? ¿Quién lo recibirá? ¿Dónde? ¿Cuándo? Únicamente a través de estas asociaciones se pueden construir significados más elaborados para los diferentes contextos comunicativos, teniendo presente que pueden ir cambiando en relación con la intencionalidad con que se profieran las palabras o enunciados.

Esta última aseveración coordina con lo expuesto por Cassany (1999) cuando define la redacción como actividad de composición que debe ser contextualizado a circunstancias temporales y espaciales concretas, por lo que se busca el uso de la menor cantidad de palabras para generar el mayor efecto posible. Para la praxis redactora, el lingüista propone ejemplos didácticos valiosos, al decir que el mensaje puede ser profundo, con la mayor economía de palabras.

De manera que resultaría efectivo el mensaje de un mendigo con un cartel que diga: 1a. "Gracias", e innecesario si añadiera: 1b. "No tengo dinero, ni casa, ni trabajo, ni familiares que cuiden de mí, les agradeceré cualquier ayuda que quieran darme". Otro caso es el de un moderador que indica el tiempo restante del orador para terminar su ponencia: 2a. "5 minutos", siendo innecesario acotar: 2b. "Señor Matías, quiero informarle de que, en este momento, ya se ha pasado usted media hora de lo acordado y que debería acabar inmediatamente".

Más adelante se dirá que menos es más. Por lo pronto, los mensajes 1b y 2b, además de percibirse confusos, mezclan lo relevante con lo superfluo. Dicho de otro modo, aparecen detalles que desvían la atención del receptor en virtud de aproximarse al objetivo de los emisores (el mendigo recibir limosna; el moderador pasar al coloquio). Por otro lado, ponen en riesgo la aprehensión del mensaje central con información que bien pudiera ser rescatada mediante el contexto. Por lo tanto, la clave estará en saber elegir lo imprescindible para que el menor número de palabras pueda transmitir lo necesario.

En sintonía con estos autores, redactar bien consiste más que en escribir, en pensar bien. Luego, durante la fase de textualización, los pensamientos pasan a ser un código escrito que deberá cumplir con las propiedades de todo texto para su completa organización:

coherencia, cohesión, adecuación, progresión y unidad temática (Van Dijk, 1980, p. 229). Encima de ello, lo redactado debe tener una intencionalidad de parte del escritor, lo que dependerá en gran medida de la naturaleza del documento en construcción/textualización. Alguien que escribe porque sí, no necesita encaminarse hacia objetivos claros, pero quien redacta sabrá que planteárselos es innegociable, y como clarifica Cassany, se deben ir complejizando conforme a los intereses y circunstancias a las que se sujeta el autor.

Otro aspecto esencial es lo que Cassany llama “aprender a utilizar las palabras”. Gran parte de la aceptación de un escrito depende de esa habilidad. Las personas se pueden adaptar a cualquier contexto, pero las palabras, por sí solas, no. El redactor deberá ubicarlas convenientemente al considerar qué quieren que digan esas palabras, a qué destinatarios y en qué cronotopo (tiempo-espacio). Este axioma corrobora la redacción como un arte. Igual sucedería a un cuadro o pintura, al que no debe faltarle color, tono, línea, forma, espacio, textura, así como composición, dirección, tamaño y tiempo; todos los cuales son utilizados por el artista según su estilo y técnica.

Así acontece con la redacción, cada palabra es empleada en el texto conforme a sus habilidades, pero también a las propiedades que guían las fases de la redacción, así como también las subcategorías adicionales, reglas y funciones textuales específicas del tipo de texto en construcción (Van Dijk, 1980, p. 229). A esos elementos propios de una obra de arte, Cassany (1987) los nombra como: “grupos de conocimiento”, “reglas”, “principios”. Con amplitud describe:

[...] cuando hablamos o escribimos (y también cuando escuchamos o leemos) construimos textos y, para hacerlo, tenemos que dominar muchas más habilidades: discriminar las informaciones relevantes de las irrelevantes, estructurarlas en un orden cronológico y comprensible, escoger las palabras adecuadas (por ejemplo, ¿tú o usted?; ¿hacer o realizar?; ¿joder, molestar o perturbar?), conectar las frases entre sí, construir un párrafo, etcétera. Las reglas fonéticas y ortográficas, morfosintácticas y léxicas que permiten formar oraciones aceptables sólo son una parte del conjunto de conocimientos que domina el usuario de la lengua (p. 18).



Escogencia, estructura y comprensión es un triunvirato perfecto para sintetizar lo explicado hasta aquí. Escoger las ideas que se quieren hilvanar y por qué son estas las ideas que se han seleccionado para conformar el texto (objetivos), para luego estructurarlas en un todo sintácticamente coherente (gramática) en virtud de que el destinatario comprenda el significado de cada sintagma constitutivo de cada oración (pragmática), es evidencia de que la redacción no es menos que una obra de arte. La redacción es un proceso durante el cual el escritor va tomando decisiones para la construcción definitiva del texto.

En la línea de lo anterior, una de las decisiones de mayor complejidad es la precisión de las palabras. Respecto al presente escrito, el 90% del tiempo empleado por el autor para terminarlo obedece a la escogencia de las palabras adecuadas. En la redacción primero es qué, y después el cómo; es decir, qué información, qué ideas, qué palabras. Enseguida, cómo se pueden disponer de manera que signifiquen lo que el autor quiere que signifiquen, en qué orden y bajo qué relaciones sintácticas se escuchan mejor para ser "aceptables".

Ahora bien, luego de contar con las palabras a emplearse para expresar la idea, se juega con el orden, pero surge la pregunta: ¿cómo se escucha mejor? O ¿dónde se escucha mejor? ¿Al lado de qué otras palabras suenan más eufónicas? ¿Se oye bien al cohabitar con la selección de otras palabras? ¿Se debe cambiar la palabra que está siendo sujeta a decisión, o las demás? Dicho de otro modo, la redacción como arte es, insoslayablemente, un componente entonativo. La mayoría de las palabras que decidimos colgar en un texto no sólo están basadas en el contexto en donde se circunscriben, sino también en cómo suenan.

Un método que -como docente de Lengua y Literatura Hispánicas he enseñado a mis estudiantes- es precisamente ese: la percepción prosódica de las palabras. Una vez determinados los objetivos, el orden de las palabras, el contexto, los interlocutores, es momento de leerlas en voz alta y verificar si existe música en ellas. Una oración o un párrafo sin música, es un párrafo que no atrapa a su receptor, o al menos no logra retenerlo hasta el final de su escrito. A este elemento crucial es que me atrevo a llamar "música textual".

Referente a él, Santamaría (2008) enfatiza que la prosodia “tiene un valor lingüístico decisivo que diferencia enunciados (‘Viene el martes’/‘¿Viene el martes?’) y coexiste con otro expresivo, repleto de matices y variedades que reflejan actitudes y estados de ánimo que inciden de forma capital en el significado” (párr. 3). Las palabras tienen un significado de base, pero la unidad tonal lo reviste de un significado diferente, trascendiendo de lo literal a lo expresivo. La gramática del español recoge las denominadas oraciones según la actitud de hablante, la cual viene dada por la entonación impresa por el emisor a cada palabra, a cada enunciado.

¿Cuántos conflictos causaría una mala entonación de estos sintagmas: “La perra de Marta” en un contexto coloquial? De ahí, el valor lingüístico decisivo mencionado por Santamaría (2008), pues según el tono asignado podría aludir a la mascota de Marta, o al carácter de esta última. En consecuencia, la entonación de las palabras escritas no sólo determina significados, intenciones, actitudes o estados anímicos, sino también la personalidad misma del autor. En mis años de universidad, mi maestra de Redacción Avanzada siempre descubría cuando había redactado un texto cansado o forzado.

Así mismo, cuando el texto resultaba ser muy nítido, en horas donde el numen se había incorporado en mí. En ese particular, Santamaría (2008) insiste en el valor de los rasgos prosódicos de las palabras, sentenciando que a un escritor: “no le sirve de nada tener un buen conocimiento de gramática, una perfecta preparación sociocultural o un amplio dominio del vocabulario, si después no cuenta con las garantías que brinda la entonación para hacerse entender” (párr. 3). Por consiguiente, la unidad tonal no se basa únicamente en la ortografía de los enunciados a través de los signos de puntuación, sino también en su aspecto expresivo.

Aunque las competencias lingüísticas son atribuibles desde un plano secundario al hemisferio cerebral derecho, este juega un papel complementario en la redacción. Portellano (2005) aclara que: “el hemisferio derecho tiene algunas capacidades lingüísticas de menor importancia que el izquierdo, especialmente de tipo prosódico” (p. 209). Es allí donde se desarrollan las emociones, los sentimientos y la música; y aunque está claro que cada hemisferio posee sus propias funciones, en la redacción, no obstante, las hay



que se comparten, en un sentido vital. Por consiguiente, al decidir si una palabra o enunciado conformará el producto final (texto), será pertinente agotar todas las posibilidades expresivas de la prosodia: melodía, rapidez e inflexiones del discurso lingüístico, entre otras.

Una estrategia didáctica efectiva que ha sido empleada por docentes en la enseñanza de ELE (Español como Lengua Extranjera) para ensayar los enunciados desde una percepción prosódica es la creación de oraciones cortas. Estas son verbalizadas por los estudiantes, procurando que la entonación asignada sea aquella que mejor se adecue a la actitud e intención del hablante, como también a su entorno comunicativo. Ejemplo de ello sería solicitar en el bar de la universidad “una taza de café”.

Los estudiantes repiten estas expresiones a través de simulaciones orales en el aula y le anteponen formas de cortesía, tonos bruscos, o con una actitud de inseguridad, impaciencia, enfado. Este ejercicio les permitirá tener un balance entre los patrones entonativos y el contexto situacional en el que se encuentren. Con ello se intenta aclarar que, si la entonación es demasiado brusca, las intenciones se pueden malinterpretar como señal de superioridad o sonar demasiado formal en un contexto que no lo amerita. Así como también utilizar formas de cortesía cuando la propia entonación ya ha marcado esa cordialidad.

Teniendo en mente las múltiples componentes y enfoques que determinan la redacción, se debe afirmar que se trata de una competencia que ha hecho tropezar a más de uno. Una razón destacable por la que estudiantes y académicos se ven envueltos en serias deficiencias a la hora de redactar, es porque conciben este acto de composición como un producto y no como un proceso. En contraste a esta perspectiva, Abarca (2009) sentencia que la redacción no se considera un producto acabado, sino un proceso dinámico, y por ello cambiante, conforme a las circunstancias adyacentes al escritor y cómo estas determinan sus motivaciones respecto al texto.

Como todo arte, la redacción requiere descanso. Esto es, establecer una pausa que permita distanciarse de la producción para después volver a recorrerla (Daza & Restre, 2014, p. 106). Este texto, por ejemplo, no fue posible terminarlo en uno o dos días, pues un arte tan delicado como la redacción no se puede sobrelevar con

escritores exhaustos, ya que también las palabras se perciben forzadas cuando quien escribe ha intentado terminarlo en una sola sentada. En ese sentido, no únicamente la redacción debe reposar, sino también quien está detrás de la pluma. Esto obedece a que se trata, como subraya Esquerre (2022), de una actividad estratégica que requiere un alto grado de reflexión y de creatividad.

Por consiguiente, para garantizar una producción textual creativa y original, es crucial el reconocimiento de los ismos o vicios idiomáticos. Aunque pueden ser una treintena, valga traer a colación los más frecuentes a suscitarse durante en el proceso: barbarismos ortográficos, cacofonías, abusos léxicos-gramaticales, pobreza léxica, anacolutos, anfibologías, queísmos y dequeísmos. Es evidente que la aparición de estas esporas dentro del texto generalmente obedece al desconocimiento que se tiene acerca de estos. Es allí donde la labor docente juega un rol preponderante, pues errores como estos, si no son corregidos a tiempo, tienden a ser trascendentales.

¡Cuánto daño le puede ocasionar a un texto cada uno de estos vicios idiomáticos! Una vez más, la presencia de estos ismos sustenta la redacción como un arte, dado que son inherentes a ella la ortografía, la prosodia, la gramática y la lexicografía. En consecuencia, se debe ser consciente de que no existen ismos del lenguaje que no le resten lustrosidad y armonía a un párrafo que los tenga. Por ese motivo, la redacción no puede fomentarse como un producto a entregarse al final de un curso, o al final de una clase como requisito para aprobar una asignatura o, todavía peor, para que el docente asigne una calificación al final de la acción didáctica.

Por lo antes expuesto es deber del facilitador traerlos a la luz del estudiante a través de un *feedback* correctivo directo para que, durante el proceso de rescritura, este sea consciente de sus propios errores y consecuentes reelaboraciones textuales, con miras a la transformación del discurso en uno nuevo aún más coherente. En sintonía con lo anterior, Daza y Restre (2014) enfatizan la importancia del acompañamiento del docente durante la producción textual. También señalan la vitalidad de los funcionamientos recursivos en los diferentes momentos de la escritura. Esto implica un constante retorno al texto para reconsiderarlo, reevaluarlo y/o rescribirlo, sien-



do ello un subproceso materializado durante la revisión textual (p. 96).

En este marco, el uso de las tecnologías educativas, especialmente aquellas herramientas automáticas destinadas a potencializar los procesos de composición escrita, se postulan como una propuesta formidable. Una de ellas es una plataforma cuya efectividad el autor de este texto validó como parte de su Trabajo de Fin de Máster, al diseñar y aplicar una secuencia didáctica por competencias que facilitó a los estudiantes universitarios su uso y manejo. Esta herramienta -disponible al alcance de cualquier usuario- se denomina “arText”, proyecto lingüístico que debemos a su fundadora, la Dra. Iria Da Cunha Fanego.

ArText es un sistema automático cuya función principal la develiza su propio nombre: “Ayuda a la Redacción de Textos”. Este editor de textos en línea es el primer redactor gratuito asistido en español, el cual permite al usuario redactar textos especializados sin necesidad de registro previo ni correo electrónico. Acceder a él es tan sencillo como cliquear el siguiente enlace: <http://sistema-artext.com/>. Estando allí, los usuarios cuelgan sus textos dentro de la plantilla principal de la plataforma. En seguida, este editor arrojará una parrilla de 12 recomendaciones lingüísticas que ponen en aviso al usuario para que pueda incorporar aquellas sugerencias de mejora que estime convenientes.

A propósito de que este sistema automático puede ser retomado por los lectores que me han seguido hasta aquí, entre esas recomendaciones se halla que arText, según su creadora Cunha I. D. (2020), identifica las oraciones demasiado largas. Para esta función, tiene como intervalo de selección un umbral de 25 palabras máximo. Acto seguido, sugiere dónde puede ser fragmentada, siguiendo el concepto de *segmentación discursiva* de Tofloski, Brooke y Taboada. Una segunda recomendación en el plano discursivo es la *Introducción de conectores*. ArText sombra con amarillo párrafos carentes de ellos, y ofrece una parrilla de conectores según la función que estos cumplen en la redacción, fortaleciendo la cohesión.

Conforme al Manual de uso del sistema arText, Cunha I. D. (2021) explica que una tercera recomendación es la *Revisión de gerundios*. Cuando se abusa de ellos, arText sombra en amarillo to-

dos los gerundios existentes, aun los que se ubicaban después de una forma verbal conjugada, en donde su uso es correcto. En tal sentido, arText ofrece una ventana de ejemplos de cómo sustituir los gerundios por otras estructuras gramaticales equivalentes, tales como: la conjugación de ese gerundio, uso de nexo copulativo (y) y de nexo subordinante (que). ¡Para muestra un botón! Me pregunto cuál sería el impacto del uso de esta plataforma si fuese considerada como parte de los procesos de producción escrita en los diferentes entornos educativos y administrativos.

En concreto, el reposo del que se habló en párrafos anteriores y el proceso de rescritura como resultado de la fase de revisión conlleva a un proceso más: la “recursividad” en donde arText podría ser un cómplice de alto valor. De manera somera, predica la idea de volver al texto cuantas veces sean necesarias, con tal de que su versión final sea la esperada conforme a las exigencias de la redacción. Esta premisa se apoya en lo expuesto por Camps (1989) cuando refiere que las etapas de la redacción y sus subprocesos no persiguen un orden estrictamente lineal, sino que el escribiente puede operar activamente en un “vaivén cognitivo” que le permita repensar conceptos, reorganizar oraciones, suprimir palabras o añadir otras (p. 5).

Para ese efecto, es menester que el escribiente tenga presente los elementos constituyentes del Modelo Cognitivo del Acto de Composición ideado por Flower y Hayes (1996) mediante el cual recuerda la crucialidad del tema, la audiencia y la exigencia (p. 5), como puntos clave que, como añade Krzyształowska (2012), el escritor se plantea *a priori* y luego intenta resolver mediante la producción del texto (p. 8). Con esto en mente, es imperdonable que quien asume la redacción como un arte mantenga en reposo su escrito, pero ignore la recursividad como operación vital de la fase de revisión.

Por último, el peldaño a escalar es el referido a la redacción como un arte visual. Cuando ya se tiene cierta experticia en este campo, es posible determinar la calidad de un texto con solo observar la disposición, grosor o cantidad de párrafos situados la página y, aunque en este tenor se deba considerar la ortografía puntual por aquello de la segmentación de oraciones, en este caso, el enfoque va más allá de la puntuación para radicar en el aspecto visual de los párrafos. Como en este ejemplo en el que la oración ocupó más de



dos líneas. Con ello no se intenta patentizar que las características formales o la unidad visual del párrafo sea el único lente para evaluar si un texto es de calidad o no, sino que, su estructuración en la hoja marca un primer indicador decisivo sobre el disfrute de la lectura y la comprensión de su contenido.

Por experiencia propia conozco a estudiantes que desarrollan sus ideas con alto grado de progresión temática, pero sin tener control del flujo de las mismas, de manera que cuando se percatan de su texto, los párrafos resultan sobremanera engorrosos y hasta imposibles de fragmentar. La redacción, como todo arte, debe estar pensada en el lector. Escritor-lector es un binomio indisociable. La redacción legítima es aquella que exige al lector estar siempre presente en la mente del escritor. De ahí que sea un craso error elaborar un texto incomprensible, poco atractivo o no decodificable para el lector.

Con base en lo anterior, el párrafo juega una función de vital importancia en la estructuración textual de cualquier información. Es capaz de ordenar, diferenciar y orquestar todas las ideas al punto que sean apetecibles a la vista del lector. En su libro *La cocina de la escritura*, Cassany (1993) aboga por que la disposición de los párrafos facilite la lectura del texto. En palabras de este autor, puede ser un arma de doble filo, puesto que, si de entrada la impresión visual del texto resulta obtusa, el resultado sería el distanciamiento o el desencanto por su lectura.

Esto obedece a que el párrafo posee no sólo una unidad significativa, sino también una identidad visual o valor gráfico distintivo del resto de elementos que pueda haber en la página: la mayúscula inicial, sangría española (a veces se omite), empieza en una línea nueva, finaliza con punto y aparte (pp. 83-84). Empero, es válido acotar que la unidad visual de un texto va más allá de los signos ortográficos, pues emigra al campo de lo tipográfico. El autor del citado libro propone un juego sumamente práctico para vitalizar la importancia de la unidad visual de la redacción, a través de la siguiente ilustración:

Figura 1. Simulación de diferentes tipos de párrafo en una página



Fuente: Cassany, 1993, p. 83.

Quien redacta debe preguntarse: ¿cuál de estos tipos de párrafos causa una mejor impresión visual al lector? Los extremos son dañinos. No es correcto el uso de párrafos-frase, compuestos de una sola oración. Hay catedráticos cuya postura se basa en que una oración puede concebirse como un párrafo, pero: ¿qué hay de la unidad visual y el valor gráfico del párrafo?, ¿qué hay de la progresión temática como propiedad intrínseca de todo texto?, ¿tendría el lector que ir conectando cada “frase” hasta comprender su unidad temática? Por lo tanto, resulta insana la construcción de párrafos excesivamente largos, dado que, mientras los párrafos sumamente cortos hacen que se pierda o descomponga el significado global del texto, los largos atentan contra la claridad de las subunidades en que fue dispuesto el texto.

Volviendo a la ilustración anterior, es posible ver en el cuadrante A párrafos muy extensos, que casi colman la página. Probablemente son párrafos que superan la mitad de la hoja, dejando poco espacio para otros. Con este tipo de párrafo se corre el riesgo de comprimir demasiadas ideas en un solo bloque, cuando estas



pueden ir organizadas en varios de ellos, siempre y cuando tengan independencia semántica, es decir, cada una de ellas aborde un aspecto diferente del tema.

En el cuadrante C, más que párrafos, parece una lista de mercado, como quien va de compras y debe traer a casa cada uno de los productos ahí prescritos. Se asocia a una lista de cotejo, a una parrilla de frases prestas a ser recitadas en una tertulia, como también simulan aspectos claves a elucubrar en un discurso público. El peligro es este: cada una de ellas puede abordar demasiados temas a la vez, o varias de ellas referirse a uno mismo, necesitando estar concatenadas en una relación dialógica de coherencia y cohesión.

En el cuadrante D es visible una anarquía estructural. Se aprecia una vorágine de párrafos cortos y largos dispuestos sin una jerarquía. Desde luego, se presta a un desequilibrio no únicamente de tipo estructural, sino también gráfico-visual, pues mientras el lector disfruta de los párrafos cuya extensión es comedida, se resiste a la lectura de los más extensos, debiendo desentrañar los significados en ellos dispersos. Ergo, mantener una extensión estandarizada contribuye a la organización de las ideas en cada párrafo, la garantía de su comprensión y la armonización del texto, otorgando a cada uno de ellos un espacio adecuado dentro de la página que lo hace estar en sinergia con los demás.

Finalmente, el cuadrante B es la opción más acertada desde el punto de vista gráfico, pues la impresión visual generada no solo invita al lector a degustar del texto, sino que también coadyuva a que los diferentes significados sean aprehendidos con facilidad. Al lector le resulta más asequible la interpretación de un texto cuando está dispuesto en porciones iguales. Es como intentar digerir un plato de comida en un solo bocado o presumir que la cuchara lleve más comida a la boca de la que pueda contener. Lo mismo acontece con la construcción de párrafos: estos no pueden registrar todas las ideas/remas a la vez.

Cabe mencionar que, aunque en el cuadrante B se perciban cinco párrafos, no implica que la página deba contener estrictamente esa cantidad para tener una unidad visual aceptable. Es esencial recordar que, en dependencia del interlineado, de los márgenes, de la extensión de oraciones que superan el umbral de 25 palabras

(Cunha I. D., 2020), los párrafos pueden engrosarse y dar menos espacio a la existencia de otros. Por ello, es recomendable que dentro de la página existan al menos tres o cuatro párrafos cuyas características de forma sean análogas y aporten a la unidad visual del texto en general.

Sin embargo, no existen directrices absolutas en cuanto a cantidad de palabras, oraciones o párrafos en un texto. Empero, al partir de la premisa de que la redacción es un arte visual, el escritor debe actuar con prudencia en pro de que la organización visual de su texto sea un platillo apetecible a la vista del lector. En este perfil, Cassany (1993) señala que las reglas fonéticas y ortográficas, morfo-sintácticas y léxicas son las que permitirán al escritor formar párrafos aceptables, cuya extensión oracional corresponda a los criterios de composición propuestos por los grandes lingüistas quienes recomiendan párrafos que contengan entre tres y cuatro oraciones (p. 86).

Más no es mejor. No porque un párrafo compita con otros en cantidad de oraciones, implica que aporta mayor valor a la comprensión de la información. Menos es más. El párrafo tiene la capacidad de comprimir ideas sin que estas carezcan de coherencia y cohesión. Aun así, el escritor debe ser cuidadoso en no caer en las aguas de la monotonía y que, en un intento por reducir a expresiones simples la teoría, ponga en peligro la percepción prosódica del texto. No en vano quien escribe debe ser laureado como un Artífice de la Palabra, pues no únicamente la amasa, sino que también se encarga de burilarla, y cual si fuera un mármol asimétrico, lo convierte en un David hermoso.

Conclusiones

En síntesis, la redacción es casi un proceso industrial, cuyo producto no es posible ponerlo en circulación dentro del mercado sin que antes haya pasado por un estricto curso, desde su etapa de producción primaria y preindustria, hasta su fase de industria que incluye los controles de calidad para determinar si el tabaco producido cumple con los estándares de calidad exigidos por el cliente. La redacción es gráficamente igual, pues al tratarse de un arte que goza de incues-



tionable interdisciplinariedad amerita el cumplimiento de una serie de reglas, normas o criterios que favorezcan su calidad textual.

Bajo esa lógica, el desarrollo de esta competencia lingüística sigue siendo un enconado desafío en múltiples campos y profesiones. Los procesos de composición deben trascender el reconocimiento del código escrito y precisar de estrategias comunicativas que faciliten su interpretación y transmisión efectiva del flujo de mensajes. En ese sentido, la integración de herramientas automáticas contempla un enorme valor pedagógico. Especialmente, el sistema arText, a través de la inserción de las recomendaciones lingüísticas propuestas por la plataforma, mejora significativamente la redacción textual de estudiantes y catedráticos.

Sin embargo, estos procesos de composición deben estar regulados por un acompañamiento permanente del docente, basado en la retroalimentación correctiva directa de los textos presentados. En este proceso de revisión, los funcionamientos recursivos deben considerarse de principio a fin, pues a través de ellos los estudiantes tomarán conciencia sobre su escrito, constituyéndose en lectores y escritores, simultáneamente. De esta manera serán capaces de releerse y reescribirse, pudiendo adoptar la decisión de trasformar su texto en la reescritura o distanciarse de la producción para después volver a recorrerla.

De disciplinas como la Gramática y la Pragmática se traducen estrategias comunicativas indispensables para la redacción, a saber: la elaboración de enunciados sintácticamente lineales, la formulación de preguntas al texto para el reconocimiento de cada elemento de la comunicación y su adecuación al contexto situacional. Asimismo, la economía de las palabras en mensajes profundos cuyos detalles se infieren del contexto y la determinación de objetivos concretos según el tipo de texto.

Por otro lado, desde el aspecto prosódico y gráfico-visual del texto, las principales vías o directrices metodológicas que deben considerarse a lo largo del proceso de composición textual son: la práctica de las curvas entonativas de los enunciados (tonemas) en la construcción de significados y la expresión de intenciones; la correcta segmentación de oraciones y la estructuración de párrafos que no superen las cinco oraciones o las 100-150 palabras.

Al tener este trabajo un fin educativo, se invita tanto a docentes como a estudiantes a traducir cada una de las directrices metodológicas anteriores en sus propios criterios para la revisión y posterior reelaboración de su propia producción textual. Por este motivo, en el estudiante, la redacción exige un esfuerzo recursivo que le permita configurar su escrito hacia nuevas redes de significación. En el docente, no obstante, el esfuerzo es metacognitivo, pues lo lleva a preguntarse cómo está potenciando las competencias del estudiantado en la producción textual, sobre qué focaliza la revisión de esta y qué criterios está siguiendo en la valoración de cuanto texto llega a sus manos.

Referencias

- Abarca, M. M. (2009). La escritura como proceso: metodología para la enseñanza de la expresión escrita en español como segunda lengua. *Filología y Lingüística*, 127-141.
- Camps, A. (1990). Modelos del proceso de redacción: algunas implicaciones para la enseñanza. *Revista Infancia y Aprendizaje*, 13 (49), 3-20. <https://doi.org/10.1080/02103702.1990.10822254>
- Cassany, D. (1987). *Describir el escribir. Cómo se aprende a escribir*. (Décimasexta ed.). (P. Comas, Trad.) Paidós Comunicación. <https://books.google.co.ve/books?id=YXygeokCMDUC&printsec=copyright#v=onepageq&f=false>
- Cassany, D. (1993). *La cocina de la escritura*. Editorial Anagrama. <https://lalecturayelvuelo.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/01/leccic3b3nmagistral-pp.-19-35-en-la-cocina-de-la-escritura-cassany.pdf>
- Cassany, D. (1999). *Construir la escritura* (Cuarta ed.). Paidós Ibérica. https://es.scribd.com/document/500793162/CASSANY-Daniel-Construir-La-Escritura?utm_source=chatgpt.com
- Centro Virtual Cervantes. (2025). Cortesía. Diccionario de términos clave de ELE: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/cortesia.htm
- Centro Virtual Cervantes. (2025). *Pragmática*. Diccionario de términos clave de ELE: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/pragmatica.htm
- Cunha, I. D. (2020). Una herramienta TIC para la redacción del Trabajo de Fin de Grado (TFG). *ELUA: Estudios de Lingüística*. Universidad de Alicante(34), 39-72. <https://doi.org/https://orcid.org/0000-0002-7707-1574>
- Cunha, I. D. (2021). *Manual de uso del sistema arText*. <http://sistema-artext.com/doc/manual.pdf>
- Daza, D. y Restre, M. (2014). La recursividad en la revisión textual. *Tesis Psicológica*, 9(2), 96-109. from <https://www.redalyc.org/pdf/1390/139039784007.pdf>



- Díez, M. V. (2016). Cortesía verbal: los manuales de urbanidad a la luz de la retórica y de la teoría pragmática. *Boletín de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística (BSEHL)*(10), 67-90. http://www.sehl.es/uploads/9/1/6/8/91680780/025_monica_vidal.pdf
- Esquerre, L. A. (2022). Las Tecnologías de la Información y Comunicación para mejorar la redacción de textos en estudiantes universitarios. *[Tesis para optar al grado de Doctora en Educación]*. Universidad César Vallejo, Trujillo. https://repositorio.ucv.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12692/82304/Esquerre_RLA-SD.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Flower, L. y Hayes, J. (2003). *Textos en contexto: Los procesos de lectura y escritura*. from https://isfd87-bue.infd.edu.ar/sitio/upload/Flowers_y_Hayes.pdf
- Krzyształowska, A. (2012). Acercamiento cognitivo hacia el proceso de escritura cooperativa en L2. *[Tesis para optar al Diploma de Estudios Avanzados (D.E.A.) en Lingüística Aplicada a la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera]*. Facultad de las Artes y las Letras de la Universidad de Nebrija. <https://www.educacionfpydeportes.gob.es/dam/jcr:a2d38617-c5db-4538-9f7c-a64e45e1278c/2014-bv-15-15agata-krzyształowska--pdf.pdf>
- LAKOFF, Robin (1973). Language in context, *Language*, 48 (4), 907-927, Linguistic Society of America.
- Portellano, J. A. (2005). *Introducción a la Neuropsicología*. (J. M. Cejudo, Ed.). McGRAW-HILL. (2025). <https://clea.edu.mx/biblioteca/files/original/43a9d63fc649d7606bd928a7bdf87ca7.pdf>
- Santamaría, E. (2008). *Un café con entonación... perdón... con leche. La entonación I.* (C. V. Cervantes, Ed.), https://cvc.cervantes.es/aula/didactired/anteriores/julio_08/07072008a.htm
- Van Dijk, T. (1980). *Texto y contexto (semántica y pragmática del discurso)*. (J. D. Moyano, Trad.) Ediciones Cátedra S. A. [https://archive.org/details/van-dijk-teun-texto-y-contexto.-semantica-y-pragmatica-del-discurso-ocr-1980/page/n1\(mode/2up?utm_source=chatgpt.com&view=theater](https://archive.org/details/van-dijk-teun-texto-y-contexto.-semantica-y-pragmatica-del-discurso-ocr-1980/page/n1(mode/2up?utm_source=chatgpt.com&view=theater)

Carlos José Blandón Ruiz

Correo electrónico: carlosblandonruiz@gmail.com

Nicaragüense. Máster en Docencia Universitaria por la Universidad Panamericana de Nicaragua, Matagalpa/UPAN-Matagalpa. Docente de Educación Secundaria en el Ministerio de Educación de Nicaragua. Sus líneas de investigación son: Procesos de composición escrita y Tecnologías de la Información y la Comunicación aplicadas en la redacción. Su última publicación es *Blanca Arauz: entre el telégrafo y el fusil*, artículo publicado en la *Revista Soberanía*, de la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, UNAN-Managua.



Interpretextos/volumen 2, número 4
 Septiembre 2025-febrero 2026 /pp. 269-292
 ISSN-L: 3061-7227
 Investigación

Un poco más y a lo mejor nos comprendemos luego.¹

Una propuesta metodológica para el estudio de adverbios léxicos desde la morfosintaxis histórica y el análisis basado en corpus*

Alan Emmanuel Pérez Barajas^{ORCID: 0000-0002-5516-5289}
Universidad de Colima; Colima, México

Recepción: abril 9 de 2025

Aprobación: junio 10 de 2025

¹ *Este artículo está sustentando y adaptado en una parte de los capítulos II y IV de mi tesis doctoral intitulada “Desplazamientos semánticos y Desarrollos pragmáticos del Adverbio *luego* en español” en el programa de Maestría y Doctorado en Lingüística de la UNAM. Agradezco, de manera puntual a mi comité (en estricto orden alfabético) Dra. Axel Hernández Díaz, Dra. Concepción Company Company, Dr. Claudio Molina Sierra, Dra. Jeanet Reynoso Noverón y el Dr. Pedro Martín Butragueño, por las revisiones y comentarios que durante el proceso mi trabajo de tesis, hicieron como parte de sus evaluaciones y seguimiento formal del mismo. Los desatinos y errores son sólo responsabilidad de quien suscribe este texto. Hasta esta parte del título en el presente artículo corresponde a un fragmento (segundo verso, primera estrofa) de la canción “un poco más” del compositor mexicano Álvaro Carrillo. La tomo porque claramente ilustra cómo el hablante [lírico] está dispuesto a olvidar el pasado y los errores cometidos para enfocarse en el presente y en la posibilidad de un futuro [incierto o no puntual en el tiempo] juntos. Además, del anclaje de posibilidad que entraña la Fp (Frase prepositiva) *a lo mejor* que refuerza y anticipa, a nivel proacional, un valor epistémico con poco o nulo nivel de certeza expresado, en un caso hipotético, pero posible, por cualquier hablante.



Resumen

Este artículo presenta una propuesta metodológica para el estudio del adverbio “luego” en español, enfocándose en su proceso de gramaticalización a través de un análisis basado en corpus. En este trabajo se argumenta que “luego” ha pasado por diversas fases, desde un adverbio locativo hasta convertirse en una partícula argumentativa y pragmá-dicursiva, lo que se evidencia en su trayectoria de desemantización, subjetivización y discursivización. La investigación se apoya en datos diacrónicos y sincrónicos extraídos de varios corpus, como CORDE, CREA y CORPES XXI, y se complementa con ejemplos del Diccionario del español medieval (DEM). Se establece que la gramaticalización es un proceso gradual y multifactorial donde los elementos léxicos se transforman en gramaticales, siguiendo las teorías de Hopper y Traugott (2003) así como de Heine y Kuteva (2007) acerca de la gramaticalización.

La metodología empleada es mixta y se basa en un vaciado sistemático de ocurrencias de “luego”, clasificadas según criterios semánticos y funcionales, como adverbio temporal inmediato y marcador discursivo de consecuencia. Se seleccionaron 400 ocurrencias de “luego” distribuidas proporcionalmente entre los corpus, lo que permite un análisis representativo de su uso a lo largo del tiempo.

El análisis revela que en el corpus CORDE (siglos XIII-XVII), el 91% de las apariciones de “luego” tienen un valor temporal, mientras que en CREA (siglos XX-XXI) este porcentaje desciende al 70%, con un aumento en los usos discursivos que alcanzan el 20%. En el corpus CORPES XXI, los usos discursivos representan el 32% de las ocurrencias, lo que indica una evolución hacia funciones más abstractas.

Finalmente, el autor concluye que el estudio del adverbio “luego” es un caso ejemplar de gramaticalización en español, destacando la importancia de combinar análisis cuantitativos y cualitativos para entender los procesos de cambio lingüístico. La investigación refuerza la idea de que la gramaticalización es un proceso gradual y multifacético, donde convergen factores semánticos, pragmáticos y de frecuencia.

Palabras clave

Morfosintaxis histórica, adverbio luego, gramaticalización, análisis de corpus.



Un poco más y a lo mejor nos comprendemos luego. A methodological proposal for the study of lexical adverbs from historical morphosyntax and corpus-based analysis.

Abstract

This paper presents a methodological proposal for the study of the adverb "luego" in Spanish, focusing on its grammaticalization process through a corpus-based analysis. This paper argues that "luego" has gone through several phases, from a locative adverb to become an argumentative and pragmадiscursive particle, which is evidenced in its trajectory of de-emantization, subjectivization and discursivization. The research is supported by diachronic and synchronic data extracted from several corpora, such as CORDE, CREA and CORPES XXI, and complemented with examples from the Diccionario del español medieval (DEM). It is established that grammaticalization is a gradual and multifactorial process, where lexical items are transformed into grammatical ones, following the theories of Hopper and Traugott (2003) as well as Heine and Kuteva (2007) about grammaticalization.

The methodology employed is mixed and is based on a systematic emptying of occurrences of "then", classified according to semantic and functional criteria, as an immediate temporal adverb and discourse marker of consequence. We selected 400 occurrences of "luego" distributed proportionally among the corpora, which allows for a representative analysis of its use over time.

The analysis reveals that in the CORDE corpus (13th-17th centuries), 91% of the occurrences of "luego" have a temporal value, while in CREA (20th-21st centuries) this percentage drops to 70%, with an increase in discursive uses reaching 20%. In the CORPES XXI



corpus, discursive uses represent 32% of the occurrences, indicating an evolution towards more abstract functions.

Finally, the author concludes that the study of the adverb "luego" is an exemplary case of grammaticalization in Spanish, highlighting the importance of combining quantitative and qualitative analyses to understand the processes of linguistic change. The research reinforces the idea that grammaticalization is a gradual and multifaceted process, where semantic, pragmatic and frequency factors converge.

Keywords

Historical morphosyntax, lexical adverb, grammaticalization, corpus analysis.

Introducción

En el presente artículo ofrezco una revisión —a manera de propuesta metodológica— del proceso de gramaticalización del adverbio *luego* en español, integrando perspectivas teóricas clave y un análisis empírico fundamentado en datos diacrónicos y sincrónicos extraídos de los corpus *CORDE*, *CREA*, *CORPES XXI* y sólo de manera complementaria como corpus accesorio algunos casos ilustrativos tomados del *Diccionario del español medieval* (*DEM* por sus siglas en español). En este texto parto de la hipótesis de que el adverbio *luego* ha experimentado una trayectoria de múltiples fases o etapas, marcada(s) por procesos de desemantización (*bleaching*), subjetivización y discursivización (a veces simultáneos en cortes cronológicos) que nos permiten rastrear su paso desde un adverbio locativo con significado léxico a una partícula argumentativa y pragmadidiscursiva con valores instrumentales.

Así, mi objetivo en este trabajo radica en exemplificar cómo es que, a partir de las propuestas sistemáticas para el análisis de corpus ya bien conocidas y trabajadas por especialistas en la materia² podemos obtener índices de frecuencia generales (absolutas) y relativas (porcentuales) que nos ayudan a entender procesos complejos de cambio y alternancias de significado inherentes a la historia de la lengua, en este caso del adverbio *luego* en español. Lo anterior, sin excluir las variantes dialectales, tipologías textuales y variaciones intramorfológicas del ítem léxico estudiado, (*p. ej. lluego, aluego, allueg, lugos, logo*, entre otras posibles y no registradas en ninguno de los dos corpus en los que se basa este ejercicio de investigación).³ Además, este último tipo de variación en su es-

2 Como las de Gries (2021), McEnery y Hardie (2012), Römer (2020), y Biber y Reppen (2015) quienes han enriquecido notablemente el marco metodológico de la lingüística basada en corpora de gran calado con análisis cuantitativos, lingüística computacional y herramientas estadísticas que articulan teoría lingüística y evidencia empírica desde corpus anotados y representativos, muchos de ellos apoyados también en búsquedas algorítmicas y muy seguramente ahora con apoyo de la inteligencia artificial aplicada a grandes bases de datos (BD-IA, por sus siglas en inglés). Esta propuesta descansa en un algoritmo de concurrencias totales obtenidas por un muestreo no probabilístico estratificado por corpus (para mayor conocimiento véase el apartado de Corpus y metodología).

3 En este y otros textos he decidido llamarle alternancia morfoléxica de la forma adverbial estudiada. Lo anterior, desde la propuesta de la morfología natural para el



tructura interna conlleva, casi obligatoriamente, la capacidad de composición, denominada por De Miguel (2009) como hipótesis de la existencia interna o subléxica y que acorde a lo señalado por la misma autora, “se combina con la hipótesis de composicionalidad del significado” según la cual este tipo de palabras —adverbios léxicos en este caso— no son unidades cerradas sino que admiten, junto con su variación interna otras posibilidades de alternancia(s) y constituyen “[e]ntidades abiertas a su especificidad contextual cuando se combinan con otras cuyos rasgos léxicos son permeables” (De Miguel, 2009, p. 17.), por lo que su significado no es fijo, sino que está determinado por su distribucionalidad en la oración y las estructuras con las que coaparece realizando funciones ya específicas (intraoracionales) o bien generales (extraoracionales).

Breves referentes teóricos: gramaticalización, subjetivización y cambio semántico por reanálisis

Los marcos teóricos que sustentan esta investigación se basan en las formulaciones de Hopper y Traugott (2003), Heine y Kuteva (2007), Company Company (2012), y Eckardt (2006), quienes coinciden en definir, de modo general, la *gramaticalización* como un proceso gradual y multifactorial. Entiendo la gramaticalización, entonces, como un proceso paulatino, histórico, constante y progresivo a través del cual las lenguas producen elementos gramaticales que eventualmente adquieren elementos “hipergramaticales” [esta última palabra entre comillas es una adición a la definición].

El surgimiento de componentes gramaticales no es casual ni inesperado porque no se crean de la nada, como suele ocurrir con los términos para nuevos objetos y eventos en muchas de las predicciones adverbiales en español, sino que se forman o construyen a partir de elementos léxicos ya preexistentes que se alteran progresivamente para comunicar significados cada vez más gramaticales o desplazados (Cf. Langacker, 1991; Sweetser, 1984; Traugott, 1980, 1995, 1996; Bybee y Pagliuca, 1985). Estos postulados implican que

estudio de categorías léxicas ofrecida por (Dressler et al., 1990). Lo mismo si consideramos lo propuesto por (Heine et al., 1991) aunque centrado en la gramaticalización, toda vez que aporta la dimensión cognitivo-funcional clave para comprender la evolución de categorías léxicas en perspectiva diacrónica, como la que aquí ofrezco.

retomemos necesariamente lo planteado por Hopper (1991), quien propuso al respecto cinco principios relevantes para desmenuzar el concepto anterior, veámoslos: a) desemantización, b) aumento de cohesión sintáctica, c) obligatoriedad de la forma, d) especialización categorial y e) fosilización. En síntesis, podríamos concluir que “la gramaticalización es un proceso complejo, continuo y multifactorial”. Por su lado, Heine (2003) y Heine y Kuteva (2007) destacan la función del contexto discursivo como motor del cambio, enfatizando el papel de las inferencias pragmáticas en la reinterpretación semántica. Eckardt (2006), por su parte, articula el cambio de significado como resultado de la reinterpretación de contextos bajo procesos de *reanálisis semántico*. Por consiguiente la definición que retomo y en la que apoyo esta contribución de cambio semántico es que “[S]e trata de un proceso, del que se vale también la *gramaticalización*, que consiste en el desplazamiento del significado por razones varias, entre ellas, la (in)transparencia de los contextos donde aparece la forma; la *ambigüedad* a nivel *léxico* o *sintáctico*, y a otros procesos que lo afectan, como la extensión de sentido por metaforización y el apareamiento de rasgos entre entidades (analogía) o incluso, la misma reinterpretación (reanálisis)⁴”.

Por su parte Company Company (2012) hace hincapié en que el cambio gramatical en las lenguas romances se produce en niveles múltiples: fonológico, morfológico, sintáctico, semántico y pragmático. Desde esta perspectiva, el caso de *luego* representa una vía prototípica de evolución desde el léxico hacia la gramática, particularmente en la transición de valores temporales a funciones argumentativas y anafóricas. La misma autora también ha insistido en que “[No] hay un cambio de significado aislado si no es que no se da por cierto condicionamiento sintáctico” y que me gustaría hasta aquí, no confundir con la propuesta que hace la misma autora sobre las implicaciones mutuas que tiene la sintaxis en el cambio de significado, ya que si bien coexiste determinada autonomía entre ambos niveles, también lo es que hay consecuencias implí-

4 Esta definición es de autoría propia y la construyo en función de los objetivos generales de mi investigación doctoral, así como de la redacción de este trabajo. Además, se fundamenta en conocimientos formales sobre la materia, aunque los términos previamente propuestos por otros autores se presentan en cursiva y entre paréntesis.



citas, sobre todo cuando estas están motivadas por un proceso de *subjetivización* (Cf. Company, 2004, pp. 2-4). La citada autora refiere el término como sigue: [A] medida que ciertas expresiones se gramaticalizan tienden a codificar la actitud o valoración del hablante respecto del enunciado o bien funciones discursivas relacionadas con la organización del discurso más que con el contenido proposicional (Company, 2004). Me adhiero a la propuesta de la autora por ser la que mejor comulga con este trabajo, y por ende, la que mejor arropa mi objeto de estudio en este ejercicio investigativo-metodológico con el adverbio *luego* y su variación.

Corpus y metodología

En este estudio empleo una metodología mixta basada en corpus. Así, seleccioné e hice una búsqueda y vaciado sistemático de ocurrencias representativas de la forma *luego* en los corpus *CORDE*, *CREA* y *CORPES XXI*, clasificados según criterios semánticos y funcionales, a saber: (i) adverbio temporal inmediato, (ii) adverbio temporal de posterioridad difusa, (iii) marcador discursivo de consecuencia, y (iv) anáfora temporal o textual. Asimismo, realicé un rastreo de las formas con variaciones en el *DEM*, particularmente para los siglos XIII al XV, donde la variabilidad gráfica y funcional permite, de modo muy oportuno, documentar fases tempranas del cambio. Sobra decir que este enfoque metodológico se basa en la tradición de la lingüística histórica con énfasis filológico para la reconstrucción de estados de lengua a partir de material textual con diversa *tipología del registro* (*forma/informal; ficcional/no ficcional; verso/prosa, etcétera.*) así como diferentes tradiciones discursivas especializadas.⁵

a) Definición del universo de búsqueda por corpus

Sea:

- C1=CORDEC_1 = \text{CORDE}
- C2=CREAC_2 = \text{CREA}

5 Sobre cómo conformar un corpus para un trabajo de investigación desde la lingüística histórica, recomiendo ampliamente revisar y [adaptar] las propuestas metodológicas de Hernández Díaz (2020) y Fernández Meneses (2020) en materia precisa relacionada con la conformación de corpus en lingüística histórica y los de Enrique-Arias (2009) y Parodi (2020) para mayor comprensión del fenómeno relacionado con la de selección, integración, etiquetado y posibilidades algorítmicas basadas en apoyos informatizados para la factorización de ocurrencias por formas lematizadas y no lematizadas.

Un poco más y a lo mejor nos comprendemos luego... Alan Emmanuel Pérez Barajas

- $C3=CORPES\XXIC_3=\text{CORPES XXI}$
- Y:
- NiN_i el número total de ocurrencias del lema *luego* etiquetadas como adverbio en el corpus CiC_iCi .
 - $NT=N1+N2+N3$ $N_T = N_1 + N_2 + N_3$ $NT=N1+N2+N3$ la suma total de ocurrencias posibles en los tres corpus.

b) Determinación del tamaño muestral proporcional

Quiero seleccionar $M=400$ $M = 400$ ocurrencias totales, distribuidas proporcionalmente según la fórmula:

$$Mi = \lfloor \frac{N_i}{N_T} \times 400 \rfloor$$

donde:

- Mi es el número de ocurrencias seleccionadas en el corpus CiC_iCi .
- $\lfloor \cdot \rfloor$ indica redondeo por truncamiento inferior para mantener integridad de enteros.

c) Ejemplo con proporciones simplificadas fijas (modelo operativo aplicado):

$$M1=120, M2=140, M3=140, \text{con } M=400 \\ M_1 = 120, M_2 = 140, M_3 = 140, \text{ con } M = 400 \\ M1=120, M2=140, M3=140, \text{con } M=400$$

Estas proporciones las justifico por la densidad de ocurrencias, así como la representatividad temporal y textual.

d) Selección de ocurrencias $oijo_{ij}oij$ para cada corpus

Para cada CiC_iCi , se aplica:

$$\{oi1, oi2, \dots, oiMi\} \subset \{oi1, oi2, \dots, oiNi\} \setminus \{o_{i1}, o_{i2}, \dots, o_{iM_i}\} \subset \{oi1, oi2, \dots, oiNi\}$$

usando uno de los siguientes métodos:

Si $Ni > Mi$ $N_i > M_i$: selección sistemática cada $\lfloor \frac{Ni}{Mi} \rfloor$ -ésima ocurrencia (muestreo sistemático).



Si $Ni \leq Mi \wedge N_i \leq M_i$: se seleccionan todas las ocurrencias.

e) Codificación funcional

Cada ocurrencia o_{ij} es etiquetada según la función:

$f(o_{ij}) \in \{\text{temporal}, \text{discursivo}, \text{anafórico}, \text{ambiguo}\}$

$f(o_{ij}) \in \{\text{temporal}, \text{discursivo}, \text{anafórico}, \text{ambiguo}\}$

$f(o_{ij}) \in \{\text{temporal}, \text{discursivo}, \text{anafórico}, \text{ambiguo}\}$

Además de los criterios desde la lingüística de corpus, alternan en el sustento de esta propuesta los siguientes criterios filológicos:

1) Profundidad histórica por siglo y no sólo con énfasis en la última mitad de siglo por corte, 2) Diversidad del soporte textual donde aparece la forma estudiada, 3) Variación morfológica por búsqueda no lematizada, 4) Cortes cronológicos de acuerdo a los principales períodos evolutivos del español (documentaciones tempranas, español medieval, tercer periodo evolutivo y español contemporáneo).

4. Evolución diacrónica de *luego*. Del locativo latino al discurso

El origen etimológico de *luego* se halla en el latín vulgar **loco* (ablativo de *locus*), que en expresiones como *in loco* o *de loco* la forma adoptó inicialmente un valor adverbial locativo, tal como lo documenta Penny (2002). Por su parte, Corominas (1961 [1990, p. 366]) documenta *luego* con el significado etimológico de “prontamente, sin dilación” a mediados de S. X, y aclara que los significados de “después” y “por consiguiente” son acepciones secundarias con apariciones en el español medieval, pero principalmente en el español de los Siglos de Oro. Proveniente del lat. vulg. *LOCO*, tal cual lo señala el Diccionario del Español Medieval (*DEM*, por sus siglas), este adverbio locativo fue reinterpretado §el español del medioevo con un valor temporal inmediato, tal como lo confirma el Corpus del Diccionario histórico de la lengua española (*DHLE*, por sus siglas) como lo podemos ver enseguida en el caso de (1a)

(1a) E **luego** fue a la batalla [Crónica General, s. XIII, s.v. *l*ego**⁶]

En textos del siglo XV y XVI, los valores de inmediatez se debilitan, y se introducen usos de posterioridad difusa —a veces llamada distal— y consecutividad, en sintonía con procesos de desemantización y aumento de abstracción. El análisis de CORDE permite observar que, ya en los Siglos de Oro (XVI y XVII), *luego* se emplea no sólo como adverbio con rasgos temporales, sino también como marcador de consecuencia lógica o discursiva, como muestro en (1b).

(1b) No lo quiso oír, **luego** se retiró airado [Lope de Vega, s. XVII].

En estos contextos, *luego* no indica exclusivamente una relación temporal, sino que también introduce una inferencia pragmática, lo cual ejemplifica la transición de un valor semántico referencial a uno interpretativo, en los términos propuestos por Hopper y Traugott (2003). Esta transición responde a uno de los principios centrales de la gramaticalización: el desplazamiento de significado desde contenidos proposicionales hacia funciones discursivas o procedimentales. Según Hopper (1991), este tipo de cambio se enmarca en el principio de desemantización, que implica una pérdida del contenido léxico original acompañado de la adopción de nuevas funciones gramaticales o textuales. En el caso de *luego*, se observa una reinterpretación semántica que se activa en contextos donde la relación de posterioridad temporal ya no es suficiente para explicar su uso, y en su lugar emerge una relación lógica o argumentativa, es decir, un uso inferencial o consecutivo.

Ahora bien, con el fin de examinar con mayor precisión la evolución de los valores funcionales del adverbio *luego* a lo largo de distintos períodos históricos, definidos aquí en bloques cronológicos representativos (siglos XIII al XXI), y de identificar cómo dichos valores se manifiestan en contextos discursivos específicos, presento dos tablas comparativas que sintetizan, de forma sistemática,

6 En adelante, y para todas las concurrencias en mi corpus, la forma de búsqueda no lematizada es como aparece aquí, pero que, por criterios editoriales, espacio y organización del texto, no repito en cada ejemplo de este apartado. También ya ha quedado explícita la necesidad morfológica de este tipo de búsqueda en el último párrafo de §1.



tanto la frecuencia relativa y absoluta de los usos registrados como su distribución funcional en los corpus *CORDE*, *CREA* y *CORPES XXI*. La visualización tabular permite no solo trazar un recorrido diacrónico cuantificable, sino también observar con claridad las tendencias de especialización pragmática y la expansión semántica del adverbio *luego*, en línea con las trayectorias de gramaticalización que también he referido en el apartado teórico de este trabajo.

La primera de las tablas muestra la frecuencia absoluta y relativa de cada valor funcional —temporal, discursivo y anafórico— por corpus y periodo correspondiente. Esta distribución nos permite visualizar la evolución semántica del adverbio desde sus usos más vinculados a la inmediatez temporal hasta funciones más abstractas como la inferencia pragmadiscursiva. Excluí los usos no temporales por no ser significativos cualitativa ni cuantitativamente dado que entre ellos se encuentran los dos últimos.

Tabla 1

Distribución funcional del adverbio <i>luego</i> por corpus y siglos				
Corpus	Siglos	Temporal (%)	Discursivo (%)	Anafórico (%)
CORDE	XIII-XVII	91% 364/400	5% 20/400	4% 16/400
CREA	XX-XXI	70% 280/400	20% 80/400	10% 40/400
CORPES XXI	XXI	54% 216/400	32% 128/400	14% 56/400

La segunda tabla, por su parte, desglosa estas mismas ocurrencias según el tipo de texto (narrativo, técnico, administrativo, conversacional, entre otros), lo que facilita comprender en qué género se concentran determinados valores. Así, ambas representaciones me permitieron tanto asociar el cambio como cuantificarlo —con certeza limitada en esta muestra— a prácticas discursivas concretas en distintos momentos del desarrollo del español.

Tabla 2

Análisis porcentual por tipo de texto en cada corpus, basado en las 400 ocurrencias del adverbio luego			
Corpus	Tipo de texto	Ocurrencias (n)	Porcentaje relativo (%)
CORDE	Narrativo	80	66.7
CORDE	Histórico-crónica	30	25
CORDE	Didáctico	10	8.3
CREA	Narrativo	40	28.6
CREA	Técnico-académico	40	28.6
CREA	Administrativo-formal	30	21.4
CREA	Conversacional	30	21.4
CORPES XXI	Narrativo	35	25
CORPES XXI	Técnico-académico	45	32.1
CORPES XXI	Administrativo-formal	30	21.4
CORPES XXI	Conversacional	30	21.4

Discusión de resultados basados en corpus

El análisis de 400 ocurrencias del adverbio *luego* en los corpus *CORDE*, *CREA* y *CORPES XXI* me permitió trazar con claridad una trayectoria evolutiva cuantificable en sus valores funcionales. En los textos recogidos en *CORDE* (siglos XIII al XVII), predomina el uso temporal, con un 91% de los casos. Sin embargo, esta proporción disminuye muy considerablemente en los datos de *CREA* (siglos XX-XXI), donde los usos temporales descienden al 70%, al tiempo que se incrementan los usos discursivos (20%) y anafóricos (10%). La tendencia se acentúa en *CORPES XXI*, donde los usos discursivos alcanzan un 32% del total, lo cual refleja un proceso sostenido de re-interpretación funcional y especialización pragmática del adverbio, consistente con las trayectorias descritas por los modelos contemporáneos de gramaticalización.

Esta evolución funcional es cuantificable como constatable en ejemplos concretos que ilustran el comportamiento sincrónico



co⁷ del adverbio en las distintas variedades del español. Ya bien lo ha precisado Company Company cuando propone que para que ocurra un proceso de gramaticalización —o cualquier cambio lingüístico—, es necesario que haya opciones disponibles en la lengua en un mismo momento (variación sincrónica). Sin embargo, aunque esta variación es condición para el cambio, no siempre lo provoca, ya que una lengua puede mantenerse durante siglos con formas alternantes sin que una de ellas se imponga o evolucione en una dirección específica (Cf. Company Company, 2015, pp. 521-522). A fin de mostrar cómo se manifiestan y conviven —diacrónica y sincrónicamente— estas funciones en contextos actuales y en diferentes registros lingüísticos, comparto a continuación (y en §5.1, 5.2 y 5.3) una selección representativa de ocurrencias extraídas de los corpus mencionados.

Todos los ejemplos siguientes poseen aceptabilidad gramatical en las distintas variantes del español y sus hablas hispanoamericanas. Sus usos y valores son los siguientes: en (2a) *temporal inmediato*, (2b) *temporal no inmediato*, (2c) *discursivo/consecutivo* y en (2d) anafórico (con)textual. Abajo comparto ejemplos de los casos que me sirven para mostrar dichos usos en los corpus también ya mencionados.

- (2) a *Luego* vino su hermano y le echó la mano [Habla espontánea mexicana].
b Estudiamos el tema y *luego* hicimos el experimento [Habla espontánea mexicana].
c No entendiste el punto al que quiero llegar, *luego* es necesario repetírtelo [Habla espontánea mexicana].
d Les expuso su idea; *luego*, Ø fue desarrollada por otros que se la copiaron [Habla espontánea mexicana].

Enseguida comparto las cuatro subclasificaciones relacionadas con el objeto de este estudio. Aquí, es de interés particular precisar que la nómina de los cuatrocientos casos aquí analizados fue rigurosa-

7 He de recordar que el análisis diacrónico de una forma lingüística se construye precisamente a partir de la comparación entre distintos cortes sincrónicos. Cada uno de estos cortes —definidos por criterios cronológicos, tipológicos y discursivos— representa un subestadio de lengua que, al ser puesto en relación con otros, permite reconstruir trayectorias de cambio. En este sentido, la diacronía no es una entidad aislada ni lineal, sino un producto interpretativo de la lectura contrastiva de datos sincrónicos dispuestos históricamente (Cf. Company Company y Cuetara, 2014; Heine y Kuteva, 2007; Eckardt, 2006).

mente subclasificada a través de dos mecanismos. El primero, que es un ejercicio habitual en lingüística histórica, a través de Excel y, el segundo, con apoyo de una instrucción de código abierto a partir con apoyo de *Python graphics* generado con un *prompt* creado con inteligencia artificial. Doy cuenta de la nómina de casos agrupados en este sistema de clasificación etiquetado como sigue acompañada de una breve explicación.

5.1 Uso temporal inmediato y no inmediato

Los usos temporales y espaciales del adverbio con significado de inmediatez parecen estar, por lo menos desde los casos analizados en diacronía, condicionados únicamente por usos temporales, tal como aparece en los casos de (3).

- (3) a Qvi fallar ganado sin pastor en su mies lieuelo a corral e fagalo **luego** apregonar [*Fuero de Béjar*, 1293, España, CORDE].
- b Circa Ferrant Johannes, & otra terra a los quadros, & otra terra en valdagerio circa don Polo, & otra terra hia circa **aluego** don Polo, & otra terra a la fuent circa don Ferrant Martinet; & otra terra ... ego Roderico Gunsalui & robro [*Documentos lingüísticos de España*, 1206. DEM].
- c En lugar de la venera/Y del precioso lagarto/
Se echó **luego** las cadenas/Para andar solo dos pasos [*Primera parte de los romances de don Álvaro de Luna*, 1700, España, CORDE]
- d yer dicen que recibió vn Correo el Señor Embajador de Dannemark i que **luego** fue muy contento a Palacio con las nuevas. Pero no sabemos de qué calidad sean [*Prensa*, 1641, España, CORDE].
- e El experimento no arrojó resultados concluyentes; **luego**, debemos replantear la hipótesis. [*Informe científico*, México, 2018, CORPES XXI].

El empleo de *luego* como adverbio estrictamente temporal, representa la etapa más conservadora del proceso de gramaticalización. En este caso, *luego* también retiene un valor deíctico anclado en el orden cronológico del discurso narrativo. Esta función responde a lo que Hopper (1991) llama “principio de continuidad” en la gramaticalización, es decir, nuevas formas surgen únicamente en contextos donde coexisten con usos previos. El hecho de que este valor permanezca robusto en textos históricos, especialmente narrativos, considero que está alineado con la idea de que la gramaticalización no implica necesariamente la pérdida de significado, sino más bien una posible reconfiguración de las estructuras semánticas previas en función del contexto de uso (Hopper y Traugott, 2003). En este contexto, *luego* aún conserva una cierta ancla en el eje temporal de



la enunciación sin ningún reanálisis inferencial. Hasta aquí, y con base en mi análisis muestral, la forma (luego) aún no ha sufrido un estrechamiento semántico o un desarrollo pragmático, y se entiende solo como una partícula gramatical de secuencia.

5.2 Uso discursivo/consecutivo

El uso discursivo de luego, como muestro en los casos de (4), marca una etapa posterior de gramaticalización en red. Aquí, *luego* ya no une eventos en el mundo, sino más bien en el texto, esto muestra lo que Elvira (2015, p. 193) llama muy apropiadamente como *discursivización*, “[...]por ser idóneo para referir al proceso diacrónico que da origen a su aparición” y así no caer en etiquetas que pudieran ser un tanto imprecisas como la lexicalización o la misma gramaticalización (en un sentido ambiguo y no como lo he acotado ya en §2) p. ej. el movimiento de una función referencial a una función organizadora del discurso. En esta etapa, *luego* funciona como un marcador de conclusión o consecuencia dentro del marco de la estructura informativa del texto, y que, a mi modo de ver, indica un alto grado de desemantización con respecto a su valor temporal original como pude deducir a partir de lo compartido (Lehmann, 2024). La forma ha adquirido ya una función metatextual que interrelaciona la coherencia del argumento en el que subyace. En este estado de alternancia o covariación, el cambio semántico también es funcional. Se trata de un cambio motivado por la necesidad de comunicar un segmento de información estructurado en lugar de una referencia cronológica a eventos.

- (4))
- a Es una pena, porque a pesar de que, desde **luego**, podemos encontrar antioxidantes, como las vitaminas C y E, en frutas, verduras, nueces y granos enteros; seamos honestos, ¿quién cambiaría un chocolate por una manzana? [Prensa, 2001, México, CREA].
 - b de éxitos del rockabilly, llamado Los Llopis, que ganaron mucha plata con sus versiones de “Hasta **luego** cocodrilo», «Estremécte» o «La puerta verde». Para la industria de entonces aquél... [Artes, cultura y espectáculo, 2001, Argentina, CORPES XXI].
 - c En el cuadro psíquico nos encontramos con ciertos síntomas de fondo. Predominan las distimias de diversos tipos y que **luego** analizaremos con detención [Medicina, 1966, España, CORDE]
 - d Una de las razones por las que se cree que son leves es que los contraemos en la infancia y **luego** a lo largo de nuestra vida [Salud, 2023, Estados Unidos, CORPES XXI]

Un poco más y a lo mejor nos comprendemos luego... Alan Emmanuel Pérez Barajas

- e Cuando observamos las plantas es conveniente hacer un ejercicio que **luego** podemos aplicar a otros aspectos de nuestra vida. Cuando observamos algo, lo que sea, por lo común lo colocamos en una categoría preclasificada [Ciencia y Tecnología, 2001, México, CREA].

5.3 Uso anafórico/contextual

En el uso anafórico, como en los casos de (5) el adverbio *luego* no une sucesos de forma directa, sino que funciona como un elemento de referencia que conecta una idea con otra previamente mencionada. Esta función representa un nivel avanzado en el proceso de desemantización (*bleaching*), en el cual la idea de posterioridad casi ha perdido su significado léxico original para adoptar un papel exclusivamente textual. Este fenómeno corresponde a lo que Company Company (2006) refiere como “gramaticalización anafórica”, donde ciertos adverbios asumen tareas o funciones de enlace(s) semántico(s) entre diferentes partes del discurso. La expresión de la forma *luego* [$\emptyset + V$] sirve como un marcador que mantiene la continuidad temática o funciona, apoyando la cohesión del texto. Desde el enfoque de la gramática del discurso, este uso muestra cómo el cambio funcional del adverbio *luego* está más cercano y relacionado a la estructura del texto que con la función de marcar la sucesión de eventos, reforzando su rol como un marcador discursivo con una referencia conceptual ya muy débil, y un tanto alejada, de su significado base.

- (5)) a De pronto le pareció ver a Benito llorar. Aunque no alcanzaba a oír la razón de su llanto, vio claramente el movimiento de los labios de su madre consolándolo, luego la vio ahuecar su enagua y recibir de manos del viejo un montón de tunas peladas, las que cayeron una a una manchando los pliegues de su vestido con gotarrones color rojo sangre. La vio despedirse de Benito dándole la mano enguantada, **luego** venir hacia él soliviando su jugosa carga. Llegaron a la casa grande atardeciendo [Novela, 1999, México, CREA].
- b Gloria lo pensó medio minuto, **luego** se decidió a tragarse la cena en un santiámén. La sopa de la abuela, en el plato, se enfriaba y se ponía viscosa. Nadie volvió a reparar en ella [Relato extenso novela y otras formas similares, España, 1945, CORDE]



- c En su diálogo con los informadores insistió, no obstante, en la buena marcha de los contactos que está manteniendo con altos cargos del Gobierno: “Me marcho más contento que nunca”. Reconoció que existen dificultades, pero las etimológicas: “Si no las hubiera las cosas irían mal, ya que cuando de aprueban las cosas fácilmente **luego** no dan buenos resultados” [Prensa, España, 1978, CREA]
- D **Luego**, en 2008, Facebook superó a Myspace como el sitio web de redes sociales más visitado. Con la introducción de Live Feed, la compañía también dio un giro competitivo a la creciente popularidad de Twitter [Ciencias y Tecnología, 2024, Chile, CORPES XXI].
- e rock en castellano empezó cuando en 1965 un grupo argentino de la ciudad de Rosario, llamado sucesivamente WildCats, **luego** Los Gatos Salvajes y más tarde Los Gatos, empezó a incluir temas propios en un repertorio de éxitos cantados [Artes, cultura y espectáculos, 2001, Argentina, CORPES XXI].

Breve comparación tipológica y romance

El objeto de estudio que hasta aquí he analizado sobre el comportamiento de *luego* se podría comparar con casos paralelos en el español relacionados con el ámbito de la temporalidad (aún, todavía, ya) e igual en otras lenguas romances. En español, p. ej. *entonces y así* muestran evoluciones similares, transitán por canales de gramaticalización como el que sigue: de *Adv. pleno* > *Adv. deíctico temporal* > *Marcador discursivo* > *Apoyatura conversacional aislada*. Martín Zorraquino y Portolés (1999) documentan que *así*, p.ej. ha adquirido funciones de exemplificación, conclusión e incluso modalidad epistémica donde el posicionamiento del hablante y nivel de certeza cobra fuerza, proceso evolutivo compartido por el adverbio objeto de estudio.

En francés, por ejemplo, *alors* sigue una evolución equiparable, al pasar de un *adverbio temporal* > *marcador discursivo causal*. En portugués, *logo* presenta un trayecto análogo, y en italiano, *allora* oscila entre valores temporales y textuales (Heine y Kuteva, 2007). Estas trayectorias de gramaticalización en lenguas de la misma familia muestran patrones convergentes de desemantización y aumento de indexicalidad textual que, de cierta manera, *luego* por pertenecer a la misma familia, comparte diacrónicamente hablando en español.

Discusión: el caso de una gramaticalización en red

Los datos que he presentado hasta aquí me permiten afirmar, en primer lugar, que la trayectoria del adverbio *luego* responde a un modelo clinal de gramaticalización, en el sentido propuesto por Hopper (1991) y retomado posteriormente en trabajos desarrollados por Heine (2003) y Company Company (2006, 2012). Esta trayectoria implica una progresiva desemantización del contenido léxico original —temporal inmediato— hacia funciones discursivas de índole consecutiva, argumentativa o anafórica. Tal desplazamiento funcional evidencia que los procesos de cambio gramatical tienden a organizarse en escalas continuas de evolución categorial (Heine y Kuteva, 2007), lo cual ha sido corroborado en múltiples adverbios tanto del español como de otras lenguas romances (cf. *alors*, *allora*, *logo*).

No obstante, en el caso particular de *luego*, a partir del siglo XIX y con mayor claridad en los registros del español contemporáneo, se advierte que este proceso no sigue una linealidad estricta. Al contrario, el análisis de corpus muestra fenómenos de bifurcación funcional, ambigüedad contextual y persistencia de usos anteriores, lo que sugiere una dinámica de gramaticalización en red, también denominada “reticular” (Company Company, 2006, p. 185). En este tipo de trayectoria, diferentes valores coexisten en competencia, permitiendo incluso regresiones pragmáticas o reelaboraciones de significado motivadas por el contexto discursivo, la variación regional o el género textual.

En este marco, la teoría del reanálisis semántico propuesta por Eckardt (2006) me resultó especialmente útil para explicar cómo *luego* transita de un valor referencial explícito (anclado en la temporalidad objetiva) hacia uno interpretativo, muchas veces inferido por el oyente a partir de patrones argumentativos ya convencionales. Este modelo, centrado en la identificación de inferencias recurrentes y en la redefinición de la estructura semántica de base, permite entender el surgimiento de nuevas funciones no como una sustitución, sino como una reconfiguración gradual de significado en contextos pragmáticamente saturados como parte del propio sistema lingüístico (Eckardt, 2006, pp. 57-74). Mi trabajo, a la luz de esta propuesta metodológica, se inscribe en una visión compleja



del cambio lingüístico, donde la gramaticalización no implica únicamente una derivación estructural, sino una interacción continua entre la forma, el uso y el contexto (Hopper y Traugott, 2003; Bybee, 2010). Como han señalado y puedo inferir de lo estudiado por Elvira (2009) e Iglesias (2020), el estudio de partículas adverbiales como *luego* exige atender simultáneamente a la semántica, la sintaxis, la discursividad, la variación diatópica, y por supuesto la pragmática, lo cual refuerza la necesidad de concebir la gramaticalización como un fenómeno multidimensional, acumulativo y no necesariamente culminado.

Conclusiones

A partir de los resultados y el análisis que he compartido a lo largo de este estudio, los resultados muestrales me permiten afirmar que el adverbio *luego* constituye un caso paradigmático de gramaticalización en español, al exhibir una trayectoria que parte de un valor locativo en latín y que, a través de etapas intermedias, alcanza funciones temporales, discursivas e incluso anafóricas que aún conviven en el español contemporáneo. Esta evolución tanto pone en evidencia el dinamismo semántico de los adverbios, como confirma la existencia de trayectorias preferenciales y alternativas de cambio prototípico para ciertas clases de palabras, en consonancia con la propuesta clinal de Hopper (1991) y los esquemas de evolución gramatical descritos por Heine y Kuteva (2007), donde los cambios semánticos se desarrollan y desplazan a partir de inferencias pragmáticas recurrentes y en contextos específicos de uso.

Ahora bien, desde una perspectiva metodológica, en este trabajo he privilegiado un enfoque *corpus-based* (basado en corpus) frente al tradicional recurso exclusivo referente a textos literarios, lo cual marca una diferencia sustancial en el tratamiento y conformación de corpus con fines de estudios diacrónicos. El análisis diacrónico de *luego* con base en tres corpus principales y uno complementario, demuestra que, aun con muestras relativamente acotadas, es posible identificar patrones significativos de cambio lingüístico. Las frecuencias observadas, si bien no masivas, han sido lo suficientemente representativas para sostener inferencias válidas sobre los procesos morfosintácticos y semántico-pragmáticos im-

plicados a partir de una suficiente robustez de datos en los corpus base de este trabajo.

Asimismo, la incorporación del *DEM* como corpus de control me ha permitido situar con mayor precisión el punto de partida del recorrido funcional de *luego*, identificando su estabilización como adverbio temporal inmediato en la documentación medieval. Esta perspectiva me confirma que la gramaticalización es un proceso gradual, contextual y multifacético, donde se conjugan factores semánticos (como la desemantización progresiva), factores pragmáticos (como el reanálisis inferencial en contextos discursivos) y factores de frecuencia (Bybee, 2010; Elvira 2015). En este sentido, *luego* ejemplifica la coexistencia de estadios funcionales diversos, con formas que operan simultáneamente como adverbio temporal, marcador consecutivo y proforma anafórica.

Por otra parte, la comparación contrastiva con otros adverbios romances como *entonces*, *así*, *alors* (francés) y *allora* (italiano), corrobora que, si bien existen tendencias generalizadas en el proceso de gramaticalización de adverbios en lenguas romances, el español presenta particularidades funcionales y trayectorias divergentes atribuibles a su historia textual, sus tradiciones discursivas y a la interacción entre variedad estándar y variedades regionales. Estas especificidades justifican la necesidad de realizar posteriores estudios gramaticales que articulen el eje diacrónico con enfoques variacionistas y de semántica interpretativa con metodologías alternativas y situadas como ejercicios particulares para cada lengua (Cf. Aijmer, 2006; Mulder y Lamiroy 2008; Lehmann, 1985).

Finalmente, considero que este trabajo y la propuesta metodológica que he empleado refuerza la importancia de vincular sistemáticamente los análisis cuantitativos de corpus con interpretaciones cualitativas de corte semántico-pragmático en lo que a materia de adverbios se refiere, pues sólo a través de esta articulación es posible captar y sumar la complejidad inherente a los cambios gramaticales ya bien conocidos y estudiados a nivel sintáctico. El caso de *luego* no solo ilustra un desplazamiento funcional dentro del sistema adverbial del español, sino que también evidencia los modos en que la lengua se adapta a las necesidades



comunicativas del hablante a través de mecanismos interpretativos, reanalíticos y discursivos que actúan de forma sinérgica en el devenir diacrónico de las lenguas, en este caso del español.

Referencias

- Aijmer, K. y Simon-Vandenbergen, A.-M. (Eds.). (2006). *Pragmatic markers in contrast*. Elsevier.
- Biber, D., y Reppen, R. (2015). *The Cambridge Handbook of English Corpus Linguistics*. Cambridge University Press.
- Bybee, J. (2010). *Language, Usage and Cognition*. Cambridge University Press.
- Bybee, J. y W. Pagliuca, (1985) Cross linguistic comparisson and the development of grammatical meaning. En Jacek Fisiak (Ed.) pp. 59-83.
- Company Company, C. (2006). *Sintaxis histórica de la lengua española. Primera parte: La frase verbal*. UNAM.
- Company Company, C. (2012). Historical morphosyntax and grammaticalization. En J. I. Hualde, A. Olarrea y E. O'Rourke (Eds.), *The Handbook of Hispanic Linguistics* (pp. 673–689). Wiley-Blackwell.
- Company Company, C. (2004). Gramaticalización por subjetivización como prescindibilidad de la sintaxis. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LLII (1), 1-27.
- Company Company, C. y Cuétara, J. (2014). *Manual de gramática histórica*. UNAM.
- Company Company, C. (2015) Gramaticalización y cambio sintáctico. *Encyclopedie de Lingüística Hispánica / coord. por Javier Gutiérrez Rexach*, Vol. 2, 2015, Pp. 515-526
- Corominas, J. (1990). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gedos (5^a. Reimpresión).
- De Miguel, H. (2017). *Panorama de la lexicología* (Ed.). Ariel Letras.
- Dressler, W. U., Luschützky, H. C., Pfeiffer, O. E. y Rennison, J. R. (Eds.). (1990). *Contemporary Morphology. Trends in Linguistics: Studies and Monographs* (Vol. 49). Mouton de Gruyter
- Eckardt, R. (2006). *Meaning change in grammaticalization: An enquiry into semantic reanalysis*. Oxford University Press.
- Elvira, J. (2022). Gramaticalización. *Borealis: An International Journal of Hispanic Linguistics*, 11(1), 1–3. <https://doi.org/10.7557/1.11.1.6539>
- Elvira, J. (2015) *Lingüística histórica y cambio gramatical*. Síntesis.
- Enrique-Arias, A. (2009). *Diacronía de las lenguas iberoamericanas. Nuevas aportaciones desde la lingüística de corpus*. (Vol.37). Iberoamericana Vervuert.
- Fernández Meneses, F. (2020). Rastreando las huellas de la lengua. Una estrategia para la conformación de un corpus en lingüística histórica. En Pérez Barajas, A y A. Hernández (Eds.), *Propuestas metodológicas para el trabajo y la investigación lingüística. Aplicaciones teóricas y descriptivas* (Cap. XII, pp. 276-291). Universidad de Colima con la colaboración de la FFyL-UNAM.

Un poco más y a lo mejor nos comprendemos luego... Alan Emmanuel Pérez Barajas

- Gras, P. (2010). Gramática e interacción: una propuesta desde la gramática de construcciones. En J. Sueiro Justel et al. (Eds.), *Lingüística e hispanismo* (pp. 283–298). Axac.
- Gries, S. Th. (2021). *Statistics for Linguistics with R: A Practical Introduction* (2nd ed.). De Gruyter Mouton.
- Heine, B. (2003). Grammaticalization. En B. D. Joseph & R. Janda (Eds.), *The Handbook of Historical Linguistics* (pp. 575–601). Blackwell.
- Heine, B. y Kuteva, T. (2007). *The genesis of grammar: A reconstruction*. Oxford University Press.
- Heine, B., Claudi, U. y Hünnemeyer, F. (1991). *Grammaticalization: A Conceptual Framework*. University of Chicago Press.
- Hernández Díaz, A. (2020). La integración de corpus para estudios diacrónicos y de la variación sincrónica: dos casos de difícil documentación. En Pérez Barajas, A y A. Hernández (Eds.), *Propuestas metodológicas para el trabajo y la investigación lingüística. Aplicaciones teóricas y descriptivas* (Cap. XI, pp. 275-290). Universidad de Colima con la colaboración de la FFyL-UNAM.
- Hopper, P. J. (1991). On some principles of grammaticalization. En E. C. Traugott & B. Heine (Eds.), *Approaches to Grammaticalization*, vol. 1 (pp. 17–35). John Benjamins.
- Hopper, P. J. y Traugott, E. C. (2003). *Grammaticalization* (2nd ed.). Cambridge University Press.
- Iglesias Recuero, S. (2020). Pragmática y cambio lingüístico. En M. V. Escandell Vidal, J. Amenós Pons & A. K. Ahern (Coords.), *Pragmática* (pp. 756–775). Ediciones Akal.
- Langacker, R. (1991). *Subjectification*. En Concept, image and symbol. The cognitive basis of grammar. Mouton de Gruyter: 148-163.
- Lehmann, Ch. (2024). *Ten lectures on grammaticalization: An introduction* (Vol. 33). Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004692701>
- Lehmann, Ch. (1985). Grammaticalization: synchronic variation and diachronic change. *Lingua e Stile*, 20, Pp.303-318.
- Martín Zorraquino, M. A. y Portolés, J. (1999). Los marcadores del discurso. En I. Bosque y V. Demonte (Eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española* (vol. 3, pp. 4051–4213). Espasa.
- McEnery, T. y Hardie, A. (2012). *Corpus Linguistics: Method, Theory and Practice*. Cambridge University Press.
- Mulder, J. C. y Lamiroy, B. (2008). *Gradualness of grammaticalization in Romance*. En *Studies in Language Companion Series* (SLCS 130)
- Parodi, G. (2010). *Lingüística de corpus: de la teoría a la empiria*. (Vol.40). Iberoamericana Vervuert.
- Penny, R. (2002). *A History of the Spanish Language* (2nd ed.). Cambridge University Press.
- Römer, U. (2020). *Exploring Corpus Linguistics: Language in Action*. Routledge.

**Interpretextos**

Vol. 2, núm. 4 / septiembre de 2025-febrero de 2026, pp. 269-292

- Sweetser, E. (1984). *Semantic structure and semantic change. A cognitive linguistic study of modality, perception, speech acts, and logical relations*. Trabajo de tesis doctoral. Universidad de California, Berkeley.
- Traugott, E. (1980). *Meaning change in the development of grammatical markers*. Language Science, Vol. 2. Pp. 44-61.
- Traugott, E. (1995). *Subjectification in grammaticalization*. En S. Wrigth y D. Stein. Pp. 31-54.
- Traugott, E. (1996) *Semantic change: an overview*. En The First Glot International State-of-the-Article Book.

Corpus base

[CORDE] Corpus Diacrónico del Español. Disponible en <https://www.rae.es/banco-de-datos/corde>

[CREA] Corpus de Referencia del Español Actual. Disponible en <https://www.rae.es/banco-de-datos/crea>

[CORPES XXI] Corpus del Español del Siglo XXI. Disponible en <https://www.rae.es/banco-de-datos/corpessxxi>

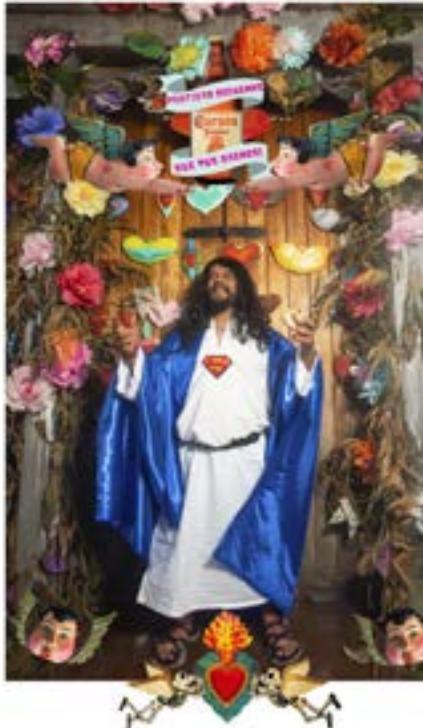
Corpus accesorio o complementario

[DEM] Diccionario del Español Medieval. Liga permanente para su corroboración disponible en https://demel.uni-rostock.de/browse/attestations?add_att_term=luego

[DHLE] **Corpus del Diccionario histórico de la lengua española**. Disponible en <https://apps.rae.es/CNDHE/view/inicioExterno.view;jsessionid=644831B89F0B5191320342836495DA99>

Alan Emmanuel Pérez BarajasCorreo electrónico: actante78@ucol.mx

Mexicano. Maestro en Pedagogía (en el área enseñanza del español como L1) y egresado del posgrado de Maestría y Doctorado en Lingüística en la Universidad Nacional Autónoma de México; profesor investigador de tiempo completo en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima, en donde es integrante del Cuerpo académico 67 “Sociedad, cultura y significación”. Sus líneas de investigación son Cambio y variación lingüística del español.



Interpretextos/volumen 2, número 4
Septiembre 2025-febrero 2026 / pp. 293-314
ISSN-L: 3061-7227
Investigación

Hipocorísticos y Antropónimos en canciones de “Chava Flores”

Lucila Gutiérrez Santana ORCID: 0000-0001-5762-5480
Universidad de Colima; Colima, México

Recepción: marzo 3 de 2025
Aceptación: junio 30 de 2025

Resumen

Salvador Flores Rivera (Chava Flores) fue un importante cantante y compositor mexicano, famoso a mediados del siglo XX, conocido como cronista de los barrios por su estilo festivo y el uso de léxico popular, en cuyas letras podemos identificar el empleo de hipocorísticos (acortamientos cariñosos de los nombres propios) y antropónimos (nombres de persona) característicos del entonces llamado Distrito Federal. En los hipocorísticos presentes en las canciones de “Chava Flores” encontramos palabras mínimas del español, bisílabas o bimoraicas, con acento grave y sílabas preferentemente ligeras y abiertas, mientras que algunos antropónimos son parte de la tradición católica mexicana, obtenidos del santoral, o inventados por el autor.

Palabras clave

Antropónimos, Hipocorísticos, Chava Flores.

CC BY-NC-SA 4.0

<https://doi.org/10.53897/RevInterp.2025.04.14>



Hypocoristic and Anthroponyms in songs by “Chava Flores”

Abstract

Salvador Flores Rivera (Chava Flores) was an important Mexican singer and composer, famous in the mid-20th century, known as a chronicler of the neighborhood for his festive style and use of popular vocabulary. In his lyrics, we can identify the use of hypocoristics (affectionate shortenings of proper names) and anthroponyms (personal names) characteristic of the then-called Federal District. The hypocoristics present in Chava Flores' songs include minimal Spanish words, disyllabic or bimoraic, with a grave accent and preferably light and open syllables. Some anthroponyms are part of the Mexican Catholic tradition, taken from the calendar of saints, or invented by the author.

Key words

Anthroponyms, Hypocoristics, Chava Flores.



Introducción

A Salvador Flores Rivera (14 de enero de 1920- 5 de agosto de 1987), más conocido como "Chava Flores", se le conoce como "El compositor festivo de México", "El cronista musical de la ciudad", "El folclorista urbano de México" y "El compositor del barrio". Según señala la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM)¹; en sus canciones encontramos referencias al paisaje urbano de la ciudad de México en las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta, en canciones como: "Boda de vecindad" (1952), "Los Pulques de Apan" (1952), "La Esquina de mi Barrio" (1957), "Sábado, Distrito Federal" (1959), "Voy en el metro" (1972), así como antropónimos e hipocorísticos en: "Cerró sus ojitos Cleto" (1955), "El retrato de Manuela" (1955) "El Bautizo de Cheto" (1959), "El cumpleaños de Escolapia" (1960), "La casa de la Lupe" (1965), "Herculano" (1969).

Algunas de sus canciones más conocidas son "La boda de vecindad", "La Bartola", "La interesada", "El gato viudo", "Ingrata pérjida" y "Llegaron los gorrones", además de algunas ya mencionadas con anterioridad.

"Chava Flores" destaca en la creación de antropónimos, ya que algunos de los nombres propios de los títulos y las letras de sus canciones únicamente se encuentran en sus trabajos musicales, Céfira, Cheto, Espergencia y Cateto son un claro ejemplo; por otro lado, es notorio el uso de hipocorísticos, los encontramos tanto en títulos como en el cuerpo de las canciones; en "Boda de Vecindad" se cuentan al menos cinco, siendo estos: Tacho, Tencha, Pachita, Chon y Cuca.

Si bien el uso de antropónimos e hipocorísticos se relacionan con el ritmo y la rima de las canciones, es innegable su creatividad al utilizarlos; los antropónimos que aparecen en sus letras provienen en su mayoría del santoral católico, algunos ya son anacrónicos y por lo mismo, son poco frecuentes en la antropónimia actual, mientras que los hipocorísticos son tradicionales del español de México; al ser populares presentan palatalizaciones (Tacho, Chon, Tencha). Son palabras mínimas en español y presentan en su mayoría un esquema bisilábico grave.

1 <https://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/08558>



Hipocorísticos y antropónimos

Los hypocorísticos son acortamientos cariñosos de los nombres propios (Antropónimos), Boyd-Bowman (1955) los relaciona con la fonética infantil, Espinosa (2001) señala que reflejan la forma que al niño se le facilita articular. Los hypocorísticos son nombres que se usan, en forma diminutiva, abreviada o infantil, como designaciones cariñosas, familiares o eufemísticas (RAE, 1970, pp.711-712). Este término se aplica a los diminutivos o deformaciones de los nombres, comunes o propios, utilizados en el lenguaje familiar como apelativos cariñosos. Muchos de estos cambios se pueden explicar a partir del uso de procesos fonológicos, Lázaro Carreter (1972), cree que son la elisión el fenómeno principal al tratarse de palabras que reducen su tamaño.

Peter Boyd-Bowman (1955) en su artículo “Cómo obra la fonética infantil en la formación de los hypocorísticos”, señala lo siguiente:

Cualquiera que sea el número de sílabas o la acentuación del nombre pleno, las formas hypocorísticas son casi siempre de dos sílabas y de acentuación llana. (...) Además de obedecer a principios fonéticos especiales, los nombres afectivos tienen a veces su propia extensión geográfica y hasta sus variantes netamente regionales. (p. 345).

El lenguaje infantil es una de las fuentes que origina estas formas afectuosas, por lo que, en esos casos, los cambios fonéticos no son el resultado de una evolución lógica de los sonidos, sino más bien reflejan la forma que al niño se le facilita articular (Espinosa, 2001, p. 57)

Según el Diccionario internacional de literatura y gramática de Guido Gómez de Silva (1999), el nombre de persona o antropónimo es el “nombre con el cual se designa a un individuo, y que actualmente puede ser doble o triple” (p. 429). Por su parte, el International Council of Onomastic Sciences (ICOS) menciona que los antropónimos son “anthroponym – proper name of a person or a group of persons”, coincidiendo con la definición del DRAE: “antropónimo, de antropo- y -ónimo. m. Ling. Nombre propio de persona”.²

2 <https://dle.rae.es/antrop%C3%B3nimo?m=form>

En las cuatro canciones que se analizan en este trabajo, están presentes numerosos antropónimos e hipocorísticos, algunos son producto de la creatividad del autor, siendo estos nombres propios ejemplo del léxico popular de la Ciudad de México a mediados del siglo XX.

Hipótesis de trabajo, objetivos y metodología

Los hipocorísticos y antropónimos usados en las canciones de “Chava Flores” pertenecen al léxico popular y reflejan el léxico de México; en sus canciones están presentes varios de ellos, siendo la mayoría de los primeros nombres propios tradicionales y los segundos, elaborados mediante procesos fonológicos como la elisión y la palatalización, formando palabra mínima en español.

Por ello, nuestro objetivo será identificar los Antropónimos e Hipocorísticos presentes en cuatro canciones del citado artista. Además de analizar los procesos fonológicos que intervienen en las hipocorizaciones de Antropónimos en canciones de Chava Flores e identificar Antropónimos poco frecuentes o de invención propia de Chava Flores

En la metodología se revisó el Cancionero de “Chava Flores” y se seleccionaron cuatro canciones en las que se identificó el uso de hipocorísticos y de antropónimos poco comunes, los hipocorísticos se analizaron de acuerdo a los procesos fonológicos identificados en ellos, tales como elisiones, inserciones, asimilaciones y metátesis. Se elaboraron tablas en las que se presenta el antropónimo del que surge el hipocorístico, el hipocorístico mismo, los procesos fonológicos, el templete prosódico, la acentuación de la palabra y el tipo de acortamiento que se utilizó para llegar a ese nombre cariñoso. Además, se buscó el significado de antropónimos y términos importantes en el nombre de las canciones, tales como “Céfira”, “Espergencia”, “Vecindad” y “Tertulia”.

Nombres en canciones de Chava Flores

En un gran número de las canciones de Salvador Flores Rivera encontramos nombres propios (antropónimos), éstos aparecen ya sea en su título o en sus estrofas. Al hablar del México de las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta, nos encontramos con algunos que



ya podrían ser considerados arcaísmos: *Próculo, Panuncio, Felícitas, Otilia, Cleta/o, Rufino, Escolapia, Serapia, Torcuato, Dorotea, Herodes, Herculano, Ponciano, Expedo, Profundo, Holocausto, Justiniano, Masisare, Eustolia, Bartola*.

Es importante destacar que junto con los antropónimos anteriores mencionados conviven otros, tradicionales, y que aún se utilizan para nombrar a hombres y mujeres, aunque algunos ya no son muy populares: *Herlinda, Trinidad, Dolores, Melquiades, Ignacio, Concepción, Fidel, Francisco, Nieves, Nicolás, Camila, Apolonia/o, Juan, Alejandra, Gabriela, Napoleón, Luciano, Gaspar, Celia, Julia, Luz, Ofelia, Amelia, Nabor, Piedad, Lucio, Manuel/Manuela, Elvira, Josefina, Anastasia, Martha, Hortensia*.

Tanto en los nombres de las canciones como en su contenido destaca el uso de hipocorísticos, ejemplos de este fenómeno los encontramos en títulos como: "La casa de la Lupe", "Mi amigo Nacho", "Parodia de Pancho López" y "Pobre Tom". Si revisamos las estrofas de las canciones se incrementa el número de estos acortamientos cariñosos, ahí podemos ver a Lola, Tacho, Tencha, Pachita, Cuca, Chon, Luchita, Mimí, Lupe y Chelo.

También podemos señalar el notorio uso de antropónimos e hipocorísticos referidos a advocaciones marianas o con nombres bíblicos, tales como: Piedad, Dolores (Lola), Guadalupe (Lupe) y Trinidad, Abraham, Juan, entre otros.

Algunos de los antropónimos de personajes de sus canciones parecen ser inventados, pues al buscarlos en diccionarios y otras fuentes no aparecen, se trata de antropónimos como: "Espergencia", "Expedo", "Cateto" y "Céfira"; si bien Cateto corresponde al nombre de un ángulo y podría utilizarse como antropónimo, sería poco probable que se nombre así a una persona.

Las canciones

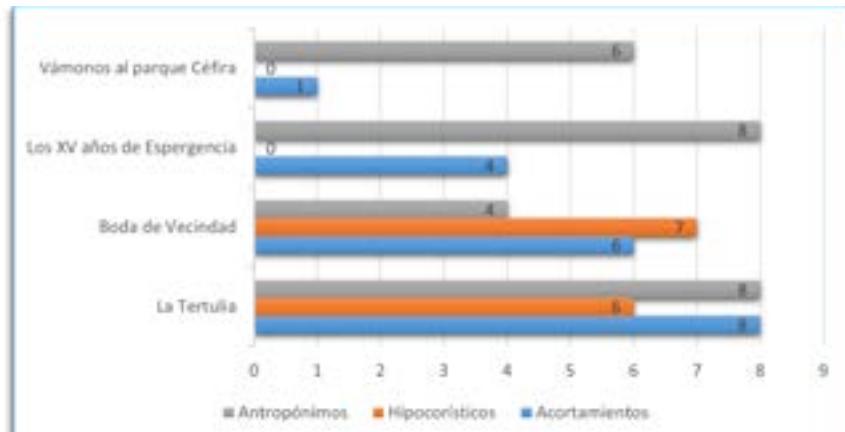
Para el presente trabajo se seleccionaron las siguientes canciones del "Cancionero de Chava Flores", antologado por Enrique Rivas Paniagua (1999).

1. Boda de Vecindad (1952)
2. La Tertulia (1952)
3. Los XV años de Espergencia (1956)

4. Vámonos al parque Céfira (1956)

En la siguiente gráfica podemos observar el total de acortamientos, hipocorísticos y antropónimos que aparecen en las tres canciones analizadas.

Gráfica 1



Podemos observar que en las canciones "Vámonos al parque, Céfira" y "Los XV Años de Espergencia" no se utilizan hipocorísticos, pero sí antropónimos, contabilizando 6 en la primera y 8 en la segunda, en ambas encontramos también acortamientos léxicos de palabras que no son antropónimos. En cambio, en las canciones "Boda de vecindad" y "La Tertulia" podemos ver la presencia de hipocorísticos, dado que aparecen 7 en la primera y 6 en la segunda y se cuentan 4 y 8 antropónimos, además de la presencia de 6 acortamientos en la primera y 8 en la segunda.

En estas cuatro canciones se contabilizaron un total de 26 antropónimos y 13 hipocorísticos, además de los 19 acortamientos de otros tipos de palabras. En cuanto a los hipocorísticos y los procesos fonológicos involucrados en su formación, podemos señalar que al tratarse de acortamientos cariñosos de antropónimos este es el proceso más frecuente, ya sea al inicio de la palabra (aféresis), en medio (síncopa) o al final (apócope), además de que numerosos hipocorísticos se forman mediante procesos de asimilación, como la palatalización o la oclusivización; siendo notorio el uso de la africada [ʃ] que ortográficamente corresponde al dígrafo "ch".



Tabla 1. Ejemplos de Hipocorísticos y procesos fonológicos.

Hipocorístico	Proceso Fonológico
Lupe (Guadalupe)	Elisión, Aféresis.
Lola (Dolores)	Elisión apócope, asimilación de líquida y apertura vocálica.
Tacho (Ignacio)	Palatalización y oclusivización de nasal.
Tencha (Hortensia)	Elisión, Aféresis y palatalización.
Chon (Concepción)	Elisión, Aféresis y palatalización.
Cuca (Refugio)	Elisión, Aféresis, Oclusivización de fricativa, ensordecimiento de oclusiva, elisión síncopa de vocal alta y apertura de vocal media.

Como podemos observar en la tabla de arriba, algunos de los antropónimos que se hipocorizan es mediante la palatalización, además de la elisión de segmentos al inicio, en medio o al final. A continuación, se ofrecen unas tablas en las que se exponen los antropónimos presentes en cada una de las cuatro canciones analizadas, si aparecen hipocorísticos, el esquema silábico de las palabras (templete prosódico), así como el acento; es interesante señalar que en el caso de los hipocorísticos el esquema resultante es preferentemente bisilábico y grave.

Céfira

Céfira, en español, puede referirse a varias cosas, principalmente a un viento suave y apacible (Céfiro). Actualmente puede referirse a topónimos o antropónimos de lugares y personajes ficticios, en juegos como Pokémon o Bakugan, escrito con variantes ortográficas.

Tabla 2. Canción 1: “Vámonos al parque Céfira”

Antropónimo	Templete Prosódico	Acento
Céfira	CVCVCV	Esdrújula
Piedad	CVVCVC	Aguda
Holocausto	VCVCVVCCV	Grave
Justiniano	CVCCVCVVCV	Grave
Masiosare	CVCVVCVCV	Grave
Nicolás	CVCVCVC	Aguda

Como podemos observar en la tabla 2, la primera canción analizada no incluye hipocorísticos, pero sí seis antropónimos, cuatro de los cuales son extraños o poco frecuentes, iniciando con “Céfira”, que como se menciona arriba, es la versión femenina de Céfiro, que es un viento suave. Le siguen en poca probabilidad de uso Holocausto y Masiosare, siendo “Justiniano” el más “común”, junto con Nicolás. En cuanto al acento, podemos ver que se trata de antropónimos con acentuación mayormente grave (3), contabilizado dos agudas y una esdrújula.

Vecindad ³

Según el DEM (Diccionario del Español de México) una vecindad es una casa que consta de un conjunto de pequeñas viviendas que comparten un patio y algunos otros servicios, en donde viven varias familias pobres.

3 <https://dem.colmex.mx/Ver/vecindad>



Tabla 3. Canción 2: "La boda de vecindad"

Antropónimo	Hipocorístico	Proceso Fonológico	Templete Prosódico	Acento
Ignacio	Tacho	Elisión Aféresis/ palatalización	CVCV	Grave
Hortensia	Tencha	Elisión Aféresis/ palatalización	CVCCV	Grave
Paz	Pachita	Inserción /Palatalización	CVCVCV	Mono- sílaba/ Grave
Modesta	-----	-----	CVCVCCV	Grave
Abraham	-----	-----	VCCVCVC	Aguda
Rufino	-----	-----	CVCVCV	Grave
Refugio	Cuca	Elisión aféresis/ ensorcimiento de oclusiva/ Oclusivización de fricativa/ monoptongación	CVCV	Grave

En la tabla de arriba, correspondiente a la canción "Boda de Vecindad", podemos ver que aparecen siete antropónimos, tres de los cuales no cuentan con hipocorístico, siendo ellos: Modesta, Abraham y Rufino, mientras que los cuatro restantes sí cuentan con acortamientos cariñosas, así que Ignacio < Tacho, Hortensia < Tencha, Paz < Pachita y Refugio < Cuca, destacando la palatalización presente en tres de ellos.

Es destacable que todos los antropónimos, independientemente del acento, al hipocorizarse son palabras graves, en este caso podemos mencionar al monosílaba Paz, que pasa a trisílaba por inserción apócope Paz<Pacita (sufijo diminutivo) y después palataliza, Pachita. El antropónimo Refugio pasa de trisílaba a bisí-

laba mediante varios procesos, aféresis; Refugio < Fugio, síncopa o monoptongación; Fugio < Fugo; ensordecimiento de oclusiva velar sonora [g] , Fugo < Fuco, y asimilación regresiva de modo de articulación u oclusivización, Fuco < Cuco, para finalmente abrir la vocal por cambio de género masculino a femenino; Cuco < Cuca.

Espergencia

La canción de “Chava Flores” está datada en 1956, según su cancionero oficial, la única referencia que se tiene de este antropónimo, además de la canción, es que se trata del nombre de “La Chilindrina”, personaje que recién se presenta en 1971 en “El Chavo del 8”, y al cual, según menciona el *Diario el Comercio*⁴, se hace referencia en el episodio 9 de “Los supergenios de la mesa cuadrada”, emitido en 1970 en que se habla por primera vez de ‘La Chilindrina’. Por las fechas podríamos inferir que dicho nombre se retomó de la canción de “Chava Flores”, además de que, por similitud fonética, podríamos relacionarlo con la palabra “Esperpento”⁵.

Tabla 4. Canción 3: Los XV Años de Espergencia

Antropónimo	Tempalte Prosódico	Acentuación
Espergencia	VCCVCCVCCVV	Grave
Noemí	CVVCV	Aguda
Sofanor	CVCVCVC	Aguda
Leonor	CVVCVC	Aguda
Melquiades	CVCCVVVCVC	Grave
Cateto	CVCVCV	Grave
Piedad	CVVCVC	Aguda
Nabor	CVCVC	Aguda

4 <https://elcomercio.pe/saltar-intro/streaming/el-chavo-del-8-el-dia-que-se-revelo-el-verdadero-nombre-de-la-chilindrina-maria-antonietta-de-las-nieves-mx-noticia/?ref=ecr>

5 Persona, cosa o situación grotescas o estrañafarias.



En esta canción tampoco se utilizan hipocorísticos, pero como se menciona más arriba, encontramos nombres poco usuales, como “Espergencia”, de la cual ya se incluye una explicación antes de la tabla, aunque también tenemos a “Cateto” y “Sofanor”, el segundo de los cuales sí se menciona en el Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona. El nombre Sofanor, según Gutierrez Tibón (2005), significa “sabio” y “hombre”, antropónimo de raíces griegas cuya interpretación etimológica puede entenderse como “hombre sabio” (p. 221)

Para Cateto⁶ el DRAE (2025), nos da dos posibilidades: una es ellas es; Del lat. *cathētus*, y este del gr. κ θετος *káthetos* ‘perpendicular’. m. Geom. Cada uno de los dos lados que forman el ángulo recto en un triángulo rectángulo. Y la segunda, de origen incierto, se trata de un adjetivo despectivo que se utiliza de manera coloquial para nombrar a una persona pueblerina o palurda.

Los demás antropónimos que aparecen en la canción se localizaron en el Diccionario de nombres propios de persona de Gutierrez Tibón (2005) en donde se señala su significado y el origen de algunos de ellos: Noemí (dulzura, delicia. p. 179). Leonor, probablemente aféresis de Eleonor, (crecer. p. 83). Melquiades, probable variante de Milcíades, nombre griego, “bermejo”, *bermellón*”, “rojo” y terminación patronímica, “El que pertenece a la familia pelirroja” (p. 167); Piedad, Advocación de la virgen María, Nuestra señora de la Piedad. Latín, (p. 193); y Nabor, hebreo de *barar*, “escoger”, “purificar; nabar es “honrado, sincero, puro, limpio” (p. 175).

En cuanto a acentuación, contabilizamos 5 con acento agudo y 3 con acentuación grave.

Tertulia⁷

“Tertulia” o “La Tertulia” es una de las canciones más reconocidas del autor, junto con “Sábado Distrito Federa”l, “El gato Viudo”, “Peso sobre peso”, entre varias más que fueron populares a mediados del siglo pasado. Una “tertulia” es una reunión a la que las personas asisten para llevar a cabo actividades recreativas o culturales.

6 <https://dle.rae.es/cateto>

7 <https://dem.colmex.mx/Ver/tertulia>

Tabla 5. Canción 4: La Tertulia

Antropónimo	Hipocorístico	Proceso Fonológico	Templete Prosódico	Acentuación
Julia	-----	-----	CVCVV	-----
María José o María Josefa	Maripepa	Elisión apócope/ Elisión Aféresis Inserción Paragoge	CVCVCV	Grave
Felicitas	-----	-----	CVCVCVC	Grave
Luz	-----	-----	CVC	Monosílaba
Otilia	-----	-----	VCVCV	Grave
Camila	-----	-----	CVCVC	Grave
Guadalupe	Lupe	Elisión aféresis	CVCV	Grave
Cleta	-----	-----	CCVCV	Grave
Celia	-----	-----	CVCVV	Grave
Amelia	-----	-----	VCVCVV	Grave
Consuelo	Chelo	Elisión aféresis/ palatalización	CVCV	Grave
Gaspar	-----	-----	CVCCVC	Aguda
Ofelia	-----	-----	VCVCVV	Grave
Dolores	Lola	Elisión apócope, lateralización de oclusiva y cambio de vocal por género.	CVCV	Grave
Eufemia	Ufemia	Elisión Aféresis	VCVCVV	Grave
Eugenia	Ugenia	Elisión aféresis	VCVCVV	Grave
Carola	-----	-----	CVCVCV	Grave

En esta canción, datada por Rivas Paniagua en el año de 1952, es en la que encontramos un mayor número de antropónimos, hipocorísticos y antropónimos con variantes populares de pronunciación, podemos contabilizar 16 antropónimos simples y uno compuesto,



que se infiere del hipocorístico “Maripepa”, los antropónimos simples son: Julia, Felicitas, Luz, Otilia, Camila, Guadalupe, Cleta, Celia, Amelia, Consuelo, Gaspar, Ofelia, Dolores, Eufemia, Eugenia, Carolina. Correspondiendo la mayoría a antropónimos femeninos, siendo tres de ellos advocaciones marianas; Guadalupe, Consuelo y Dolores.

El nombre compuesto es María José o María Josefa, del que se deriva el hipocorístico “Maripepa”.

En cuanto a hipocorísticos podemos mencionar que se contabilizaron cuatro, siendo uno de ellos el del nombre compuesto, los otros tres son “Lupe”, “Chelo” y “Lola” que corresponden a los acortamientos cariñosos de las advocaciones marianas mencionadas arriba, Guadalupe < Lupe por aféresis, Consuelo > Chelo por aféresis, síncopa y palatalización, mientras que Dolores < Lola por aféresis, apócope, lateralización de líquida y apertura de vocal por género.

Encontramos dos antropónimos más que sufren cambios, siendo estos Eufemia y Eugenia, los cuales presentan variantes en las que se simplifica el diptongo, “Ufemia”, “Ugenia”, no se consideran hipocorísticos al tratarse de variantes prosódicas que incumplen con reglas de formación de hipocorísticos.

Conclusiones

La presencia de hipocorísticos se corresponde con el nivel de confianza entre los protagonistas de las canciones, se utiliza el nombre propio cuando es corto (dos sílabas) o cuando se nombra alguna persona de mayor edad o con quien se tiene menos confianza, optando por el uso de hipocorísticos cuando se tiene una relación más cercana.

Como en otros trabajos previos, (Gutiérrez, 2009, 2014, 2015) es posible señalar que el esquema dominante en la formación de hipocorísticos es uno preferentemente bisílabo, con sílabas abiertas y acentuación grave. Para formar estos acortamientos cariñosos se eliden segmentos del principio, del medio o del final, hay asimilaciones, trueques vocálicos, metátesis o palatalizaciones.

Las canciones de Salvador “Chava Flores”, rescatan antropónimos e hipocorísticos tradicionales de la CDMX en los años cincuenta,

sesenta y setenta, aunque algunos podrían ser invención del compositor (como Espergencia o Céfira) además de utilizar nombres extraños para ajustar la rima (cateto, sofanor, etcétera). Aunque el uso de hipocorísticos con palatalización se refiere al léxico popular de la ciudad de México a mediados del siglo pasado, algunos de ellos todavía se escuchan en la actualidad, como Chelo, Chon, Concha, Tacho y Chela.

Es más notorio (al menos en esas canciones) el uso de hipocorísticos y de nombres propios poco comunes que el de acortamientos, si bien los que se encuentran forman parte del uso coloquial (apá, por papá, casae por casa de, enca por en casa de), no son tan numerosos como se hubiera esperado en primera instancia.

En los antropónimos monosílabos o bisílabos como Cleta, Cruz, Julia, Celia, no se dan los acortamientos ni se insertan sufijos diminutivos, dichos antropónimos se mantienen sin cambios al tratarse de palabras bisílabas o bimoraicas. “Chava Flores” utiliza nombres que no aparecen en diccionarios de nombres propios ni en búsquedas de internet (sólo se encuentran en sus canciones), Céfira, Cateto, Espergencia, siendo su uso justificado desde el punto de vista rítmico y semántico.

Al tratarse de canciones escritas a mediados del siglo pasado, los antropónimos presentes en ellas son ejemplo de los que se utilizaban en los barrios populares de la Ciudad de México, algunos de los cuales en la actualidad suenan arcaicos, o raros. Los temas compuestos por Salvador Flores son un espejo en el que se refleja la sociedad mexicana del siglo pasado, con sus modismos, regionalismos y usos léxicos, retratando usos y costumbres y dejando ejemplos de la identidad mexicana en sus canciones.

Referencias

- Becker, L. (2018). *Nombres de persona en español*. Peter Lang
- Boyd-Bowman, p. (1955). “Cómo obra la fonética infantil en la formación de hipocorísticos”. En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Año IX, Nº4. El Colegio de México. Pp. 337-366.
- Cabré, Monné, T. (1994). “Minimality in the Catalan Truncation Process” en *Catalan Working Papers in Linguistics (CaIWPL) 4.1* Universitat Autònoma de Barcelona: 1-22
- Carreter, L. F. (1962). *Diccionario de términos filológicos*. 2a ed. Gredos.



- Da Silva, T.; Gonçalves, C.A. (2004). "Hipocorização no português. O padrão de cópia dos segmentos à esquerda" en *Cadernos do CNLF* (Serie VIII), vol. 14. DEM (2025) <https://dem.colmex.mx/Inicio>.
- DRAE (2025) <https://dle.rae.es/>
- Espinosa, Meneses, m. (2001). "De Alfonso a Poncho y de Esperanza a Lancha: Los hipocorísticos" en *Razón y palabra*, revista electrónica de América Latina especializada en tópicos de comunicación. N°21 febrero-abril. En línea en: http://www.razonypalabra.org.mx/antiguos/n21/21_mespinoza.html
- Gómez de Silva, G. (2026). Diccionario breve de mexicanismos. Academia Mexicana-F.C.E., México, 252 pp. En: <https://academia.org.mx/consultas/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva>.
- Gutiérrez, Santana, L. (2009). Palatalización en algunos hipocorísticos femeninos de Chile y México, en *GénEros*. Número 6 / Época 2 / Año 16 /. Pp 87-108
- Gutiérrez Santana L. (2014). Hipocorísticos y truncamientos de nombres propios indoeuropeos y de la lengua Náhuatl en *Temas Antropológicos*. Vol, 36, Número 1. Pp. 73 – 81.
- Gutiérrez Santana, L. (2015). Hipocorísticos y Acortamientos Léxicos como estrategias para representar el habla popular en cuatro cuentos de "El llano en llamas" de Juan Rulfo. En *Variaciones del Español en México*. Praxis. Pp. 146-163.
- Hualde, J.I., Olarrea, A. y Escobar A.M (2001). Introducción a la Lingüística Hispánica. Cambridge University Press. 371 páginas.
- Lázaro Carreter, F. (1962). *Diccionario de términos filológicos*. 2a ed. Gredos.
- Rivas Paniagua, E. (antologación) | Beltrán García, A. (ilustración) (1999). El cancionero de Chava Flores: Salvador Flores Rivera, cronista musical de la ciudad de México.
- Conaculta | Dirección General de Culturas Populares | Ediciones Ageleste 408 pp. En línea en: <https://cid-albertobeltran.cultura.gob.mx/biblioteca-3/el-cancionero-de-chava-flores-salvador-flores-rivera-cronista-musical-de-la-ciudad-de-mexico/>
- Ohannessian Saboundjian, M. (2004). La asignación del acento en castellano. Tese de Doutorado, Departamento de Filología Catalã, Universidade Autônoma de Barcelona.

Anexos (Canciones de Salvador Flores Rivera)

La tertulia

- ¡Y vámonos de tertulia en casae Julia!
- ¿Pos no que estaban de vigila?
- ¡No le hace, te espero!
- ¡Te espero!

La otra noche fui de fiesta en casae Julia
se encontraba ya reunida la familia:
Maripepa, Felicitas, Luz y Otilia
y Camila que alegraba la tertulia.

Mientras Lupe daba al niño su mamila,
Doña Cleta pide una botella a Celia,
nos formó a los de confianza dos en fila,
y brindamos con charanda de Morelia.

Después Amalia puso la vitrola,
y le tupimos a la danza ahí hechos bola,
había un cadete que celaba a Chelo,
mas la canija con Gaspar se daba vuelo.

- ¿Es malo?
- No, es mole.

Después nos dieron sandwichitos de jalea,
a unos el ponche y a los tristes, coca-cola,
como la gata pa' servir ni se menea,
yo me llevé hasta la cocina mi charola.

Ahí me encontré con los amiguitos de Ofelia,
que a contrabando habían pasado su tequila,
nos aventamos unas copas tras la fila,
y por poquito ya mero nos cae Amelia.

Después pidieron que cantará Lola,



y soportamos "Ya te doy la Despedida",
después tía Cleta tocó la pianola,
pa' que no hablara le dimos buena aplaudida.

- ¡Túpale, Tía Cleta, túpale, que al cabo no ven pa'ca!
¡Héchele, héchele!

Yo me hice el fuerte y les canté "la carta a Eufemia"
que me hecho un gallo y un changuito me vacila,
que me le arranco, pero me detuvo Eugenia
si no en el limbo ya estuviera haciendo fila.

Pero ya estaba digerida la jalea
pos la mujer del general me hacía la bola
fue con el chisme la metiche de Carola
y vino el viejo y que comienza la pelea.

Se armó el relajo, sacó, la pistola,
yo precavido me escondí tras la pianola
llegó la julia, pos la llamó Lola
¡y pa' la cárcel nos llevaron hechos bola!

Los XV años de Espergencia

Pues señor, resulta que Espergencia quince años cumplió
y hasta hoy que va a cumplir los treinta se le festejó
Pero en fin, hicieron el gran baile allá en casa e Noemí
porque ahí, como es la sala grande, pos dijo que sí

¡Sea por Dios! que vengan chambelanes y damas de honor
Sofanor se trajo los galanes de allá de Escandón
y Leonor que trae quince muchachas. ¡Dios mío! que pasó?
Nadie quiso ensayar vals, puro arrímese p'aca, de cachete y vamos
ahí!

El día del baile llegó, la vecindad se llenó
damas de pura tafeta y ellos de etiqueta, huarache y mechón.
¡Ay, Espergencia, por Dios, pareces un querubín!
¡Huy, que rodillas tan prietas, échate saliva, no salgas así!

El papá, Melquíades Escamilla, la danza inició
se vació regando la polilla por todo el salón
y después Cateto y Espergencia siguieron el vals
y ahí te van las damas de la mano de su chambelán.

La mamá. Irroraba emocionada diciendo a Piedad:
- No dirán que no fue presentada con la sociedad,
lo mejor del barrio de Bondojo citamos aquí
su vestido de organdí me ha costado un potosí, aunque yo se lo
cosí

Túpale, maistro Nabor! échele sal y sabor!
¡Ay, que figuras tan lindas! ¡Miren a ese bruto, ya se equivocó!
Cuando acabaron el vals fue la Noemí a protestar:
- No es que los corra, muchachos, ya váyanse enfriando, me voy a
acostar.
- No es que los corra, muchachos, ya váyanse enfriando, me voy a
acostar



La boda de vecindad

Se casó Tacho con Tencha la del ocho,
Del uno hasta el veintiocho pusieron un festón
Engalanaron la vecindad entera,
Pachita la portera, cobró su comisión.

El patio mugre ya no era basurero
Quitaron tendederos y ropa de asolear;
La pulquería Las Glorias de Modesta
Cedió flamante orquesta pa'que fuera a tocar.

Tencha lució su vestido chillante
Que de charmes le mercó a don Abraham;
Mas con zapatos se me iba pa'delante,
Pero iba re elegante del brazo de su apá.

Al pobre Tacho le quedó chico el traje
Y aunque hizo su coraje así fue a la función;
Y en el fotingo del dueño del garaje
Partió la comitiva a la iglesia La Asunción.

En ca Rufino fue la fotografía
Que por cuenta corría del padrino don Chon;
Luego el fotingo sufrió seria avería,
Volvieron en tranvía, los novios en camión.

Mole y pulmón nos dieron en ca Cuca,
Y hubo danzón con la del veintidós;
De ahí los novios partieron pa' Toluca:
Feliz viaje de bodas deseamos a los dos.

Vámonos al parque Céfira

Los domingos y los jueves en el parque principal
Ameniza las reuniones la banda municipal
Y como a eso de las siete ya se miran desfilar
Las muchachas y muchachos que las vueltas van a dar

¡Vámonos al parque, Céfira, para ver si encuentras cónyuge!
¡Vámonos al parque Céfira, yo te llevo y tú respóndeme!

Las muchachas por allá, los muchachos por acá
Y sentados en las bancas los papás y las mamás
Las muchachas por allá, los muchachos por acá
Una vuelta, una mirada, ya se está cociendo el pan

¡Señorita, su pañuelo! ¡Ay señor, si me cayó!
¿Me recibe una cartita? Pos aceite asté esta flor
¿Me permite acompañarla? ¡No! ¡Nos mira mi mamá!
Por ella ni se preocupe, la entretiene mi 'apá

¡Vámonos al parque, Céfira, para ver si encuentras cónyuge!
¡Vámonos al parque Céfira, yo te llevo y tú respóndeme!

Las muchachas por allá, los muchachos por acá
Y sentados en las bancas los papás y las mamás
Las muchachas por allá, los muchachos por acá
Y así está la nevería donde empieza la amistad

Cuando yo tenía tus años ya había nacido Piedad
Holocausto, Justiniano, Masiosare y Nicolás
La menor de las Gutiérrez con cien vueltas se casó
Y esta Céfira no sale por más vueltas que le doy

¡Vámonos al parque, Céfira, para ver si encuentras cónyuge!
¡Vámonos al parque Céfira, yo te llevo y tú respóndeme!

Las muchachas por allá, los muchachos por acá
Y sentados en las bancas los papás y las mamás
Las muchachas por allá, los muchachos por acá
Y la banda de mi pueblo toca y toca a todo dar

**Lucila Gutiérrez Santana**Correo: santalug@ucol.mx

Mexicana. Doctora en Lingüística por la Universidad de Concepción, Chile. Es profesora Investigadora de Tiempo Completo en la Facultad de Letras y Comunicación, de la Universidad de Colima, México. Líneas de investigación: Significados Culturales. Onomástica, Hipocorísticos y Fonología. Forma parte del cuerpo académico 67, "Sociedad, Cultura y Significación". Su última publicación, en autoría es *Apodario* (2024), y los capítulos de libro: "Mariana, Mariana y Las batallas en el desierto. Nostalgia y melancolía a través de intertextos y onomástica" (2023). *Alberto Isaac Ahumada: en el paisaje onomástico de Colima* (2023).

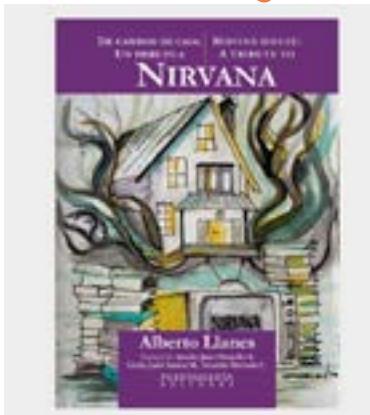




Manantiales

Interpretextos / volumen 2, número 3
Septiembre 2025-febrero 2026 / pp. 315-318
ISSN-L: 3061-7227
Divulgación

Llaneramente hablando, cambios de casa en la narrativa de Alberto Llanes



Krishna Naranjo Zavala^{ORCID: 0000-0001-9068-8539}
Universidad de Colima, México

Recepción: marzo 22 de 2025

Aprobación: junio 20 de 2025

Leer a Llanes es una bocanada de juego y libertad

Llaneramente soltaré mis palabras, porque el autor, el compañero de la FALCOM, el colega, invita a que una nirvanamente, rocanroleramente y -cosa más rara- franciscanamente, se despoje de las ataduras del lenguaje, de las formalidades del día a día -que él conoce muy bien-, de lo políticamente correcto, de ese llevar a cuestas oficios y correos electrónicos y tantas piedrecillas propias de este tiempo donde impera la Antipoética de la Urgencia.

El libro, la música, la coincidencia

Me invitó a presentar el libro de relatos por un mensaje de WhatsApp. Acepté sin pensarlo. No tenía muy claro de qué libro se trataba

CC BY-NC-SA 4.0

<https://doi.org/10.53897/RevInterp.2025.04.15>



porque Beto es un escritor prolífico, pero sí mi deseo de leerlo. Al día siguiente, llegó a mi oficina con el libro. Extrañamente yo escuchaba música, hecho rarísimo porque no tengo el espacio para hacerlo, pero esa mañana el silencio de la oficina me lo pedía. Beto escuchó algo de fondo y creo que se le hizo raro lo que se reproducía. Sí, Canserbero, asentí. Y es que hace relativamente poco el mundo musical del rapero se abrió ante mí como una cascada donde las palabras caen con arrojo, verdad y potencia, pero esa es otra historia y si traje a colación este episodio es porque, precisamente, Beto llegó esa mañana con su Nirvana, con su tributo musical en el momento extraño en que yo también me daba a la música. Lo escribo aquí porque es la referencia musical que "podría funcionar" en esta parte de mi presentación. Entiéndase que cada cuento está sellado con un "La canción que pienso que podría funcionar es la de..." y así, los lectores conoceremos el soundtrack de cada episodio vital del autor-personaje: "On a plain", "Spank Thru", "All apologies", "About a Girl" y "Plateau".

• **Autor, personaje, narrador, orador, profe, escritor polifacético**

El autor, además de los cinco relatos, nos obsequia un prólogo cargado de confesiones. Aunque, pensándolo bien, el libro entero parece hilvanar tales confesiones que nos hacen ver el lado humano, muy humano del autor. Más porque *De cambio de casa: un tributo a Nirvana*, juega a entrelazar el papel del autor y del personaje. Un tema importante para los profes de literatura, pero insignificante en nuestra experiencia lectora. Esto del arte de la mentira, de la ficción con toques de realidad o viceversa, es una coraza perfecta para dejar correr la pluma con la gozosa libertad sin dar explicaciones a nadie sobre ciertos temas o supuestas confesiones... Sin embargo, yo sí vi a Beto en cada relato, en cada evocación de sus cambios de casa.

Cree en Kurt como si fuera Dios...

Para ambientar la escena literaria que el autor propone escuché algunas rolas de Nirvana que, a decir verdad, las tenía en un lejanísimo eco. Me impactó conocer su fascinación por el melancólico Kurt

Cobain. Puedo entender esa obsesión duradera hacia ciertos personajes, canciones, épocas. Obsesiones que se convierten en tu banda sonora, en un modo de sentir y ver el mudo.

Los relatos de Llanes proponen un viaje a las casas que ha habitado con su mujer, sus hijos, sus libros, sus memorias latentes. Es, además, un libro de cuerpos y de sensualidad. Cobain mencionó en una entrevista (en 1993, Seattle, para el programa Much Music) que se interesaba por la anatomía. Y una anatomía de la memoria se dibuja en el libro que hoy nos convoca. La lectura de este tributo supone un desnudarse narrativa y musicalmente; un atreverse a indagar en los campos semánticos de lo erótico con ese lenguaje desenfadado, cadencioso y llanero, llanísimo, muy de él, del autor-personaje, de Alberto Llanes. Porque yo como su amiga y colega, creo que es, en efecto, un personaje literario. Uno de esos seres que habitan en la prosa y en el verso, en la canción y en la ficción y son más reales por avisados, abiertos a lo vital y a la palabra que convence y vence, a ese "choro mareador" que él alude sobre sí mismo, pero más que mareador, reconfortante, humorístico, ¡Albertísimo!

Volviendo al tema de los cuerpos y el lenguaje, leemos en "Azulejos", un relato que evoca las vivencias apasionadas en el baño, todo ello salpicado de Nirvana: "¿Qué diferencia hay entre follar «como dicen los españoles», coger «como decimos los mexicanos» y «hacer el amor» como dicen los románticos?" Si desean la respuesta, vayan a la página 17. Encontrarán una solución puntual.

Polifonía

Cada relato nos revela su intimidad. La casa es cosa seria: ahí se encuentran los amores. Las mudanzas, lo expone el libro, nos hacen tomar conciencia de los objetos valiosos, de las personas amadas. Y eso tiene un peso, como bien lo dice el autor: cajas, libros, discos. *De cambios de casa: un tributo a Nirvana* plantea las convivencias, únicas e inusitadas, de la música y de la literatura, lo mismo de una Nicole Kidman que aparece en un extraño periplo onírico.

Convergen autores y personajes como Rogelio Guedea, Alejandro Zambra, Amparo Dávila, Los Aterciopelados, Brad Pitt, Cantinflas y hasta un exgobernador de Colima... Todo un orbe polifónico. Y me atrevo a identificar una cierta influencia de Bukowski,



José Agustín, Juan Villoro, lo grunge de Nirvana, la dulce tristeza que ocurre en el vaivén de los días. Si bien el tributo tiene nombre, también creo que es un tributo a su generación que es la mía, hijos de Telehit y MTV, pero mientras Beto Llanes escuchaba lo mejor de Nirvana, yo coreaba "Me siento tan sola", "Zapatos viejos" y "Con los ojos cerrados" de Gloria Trevi. Época noventera que, en la obra de Llanes, encontraremos ecos profundos, humor, amor, un viaje al tiempo donde era ocasión para ver videos y videos y videos y dejarse enrolar por la música de aquella generación que, hoy, con aires nostálgicos me lleva a citar: Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos, pero con la peligrosa, por real, máquina del tiempo de la literatura. Alberto Llanes nos invita a recordar y atesorar lo valioso. Participemos de este tributo.

Referencia

Llanes, A. (2025). *De cambio de casa: un tributo a Nirvana*. Puertabierta editores.

Krishna Naranjo Zavala

Correo electrónico: krish@ucol.mx

Mexicana. Es profesora investigadora y actual directora de la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Sus líneas de investigación giran en torno a la poesía mexicana y la literatura indígena contemporánea. Ha impartido cursos sobre escritura creativa, poesía mexicana actual, entre otros tópicos afines. En marzo de 2021 recibió la Presea "Griselda Álvarez Ponce de León" que le otorgó el H. Congreso del Estado de Colima por su trayectoria en el ámbito literario. En noviembre de ese mismo año resultó ganadora del L Concurso Latinoamericano de Cuento "Edmundo Valadés". Es integrante del Seminario de Cultura Mexicana Corresponsalía Colima. Forma parte del Cuerpo académico 49 "Rescate del patrimonio cultural y literario".

Ha publicado los poemarios: *Letanías mestizas* (2011), *Batalla de la aurora* (2015), *Tierra de cada día* (2015) *Tal vez el bosque* (2016), *Principio de los árboles* (2021), así como del cuadernillo de cuento infantil, *Beto, su secreto* (2012). Sus trabajos de investigación de más reciente publicación son: "Memoria y creación poética en Griselda Álvarez y Dolores Castro" en coautoría con Ada Aurora Sánchez Peña y forma parte del libro, *El canto del zenzontle. Aproximaciones críticas a la obra de Dolores Castro* (2023) y el capítulo "El ensayo sobre la literatura mexicana en lenguas indígenas" del libro *Representaciones artísticas del indígena en América Latina* (Universidad Veracruzana; Iberoamericana Ver-vert, 2024).

Interpretextos/volumen 2, número 4
Septiembre 2025- febrero de 2026 /pp. 319-323
ISSN-L: 3061-7227
Divulgación



Un libro para un viaje o para leerse en la comodidad de la cama: *Leer en los aviones* de Ana García Bergua

Anahí González Hernández ORCID: 0009-0004-9365-7171
Autora Independiente/Las Vegas, USA

Recepción: abril 10 de 2024

Aprobación: mayo 9 de 2025

Coches, barcos, trenes, aviones, autobuses o un memorable jet. Cuántos medios para llegar a un destino, y cuántas historias de momentos absurdos se pueden contar de un viaje. Apuesto a que los escritores o artistas cargan con un cuaderno para sus notas, su diario de viajes. Si tuviera la ocasión de preguntárselo a Ana García Bergua, sería pretexto perfecto para iniciar una conversación sobre su más reciente libro de relatos *Leer en los aviones* (2021). Este cúmulo de historias bien pueden sucederte a ti o a mí. ¿Qué es lo digno de contar de un viaje o una aventura? Para García Bergua todo puede ser digno de contar. Encontramos en estos 18 relatos momentos cumbre y otros tan pusilánimes, pero no por ello menos dignos de compartir.



¿Cuál sería para ti el transporte ideal para vivir la aventura de tu vida? Posiblemente un barco, porque conlleva ese romanticismo pintoresco de tanto mar abrazándote; o qué tal un jet rompiendo el viento mientras te relajas apaciblemente. En realidad, en estos relatos el transporte pasa a segundo plano. Nuestro primer móvil es un avión, mejor aún, muchos aviones. Destinos pasajeros a donde se sitúa el personaje que más bien se apresura por ejecutar con rapidez su trabajo para volver al avión a leer. Y es que leer en un avión es una actividad remunerada por el tiempo-espacio. A miles de pies de altitud, sin ningún otro lugar a dónde ir, se agolpan las palabras unas tras otras de las hojas que Bermúdez lee sin parar.

Es preferible un buen libro, una historia bien contada, a la convivencia forzada de su compañero de trabajo quien resulta ser un tipo carente de criterio. La ironía se hace presente al premiar al absurdo personaje mientras que el culto, el astuto y ávido lector (Bermúdez), es burlado. "Crimen y castigo" es el relato que apertura el inicio de numerosos viajes y aventuras de este libro. El crimen que comete Bermúdez pronto es alcanzado por su castigo, y todo sucede, como el efecto que produce su lectura de la aclamada novela rusa, en su mente. Bermúdez queda filtrado a un Raskólnikov triste y derrotado.

¿Cuántas personas de nuestros círculos allegados creen en talismanes? Seguramente el cosmos, ese misterio mayor del que la ciencia sigue sin respuesta, ha puesto en trozos de piedra o figurillas, toda la energía para la *buena suerte*. O al menos en eso cree Amatista, una mujer atraída por energías y secretos clarividentes, cuyo talismán preciado es una pata de conejo. Pero no cualquiera, sino la herencia de su difunta madre. Amatista es precisamente, el nombre de una piedra preciosa utilizada no solo en joyería, sino como un "Talismán". En esta historia vamos al bordo de un trasbordador marítimo. Y entre tantas malas suertes le ocurriría a ella la peor... el Destino absurdo le deja claro que por más talismanes que crea necesitar, no habrá forma de detener su inminente destino.

Considerablemente equilibrado con seis relatos en cada una de las tres partes de este libro, se siente la elevación del tono aventureño y absurdo. Turbulencia o golpes de marea se traducen en esos toques de humor negro por la muerte, en algunos personajes

Un libro para un viaje o para leerse en la comodidad de la cama.... Anahí González Hernández

tan cercana y en otros con la liviandad de no saber si han muerto. Por curiosos, por querer darse un gusto; casi puedo leer la frase "para eso trabajo" mientras gastan sus ahorros de toda una vida de asalariados para viajar a esos sitios soñados. ¿Acaso estas añoranzas son tan válidas como la del matrimonio o una vida estable en un solo lugar?

Con este libro de relatos el lector se encontrará en movimiento siempre. Sus personajes, inquietos y solitarios en sí mismos, son tan sinceros y patéticos. Este tono humorístico único en García Bergua hace que después de decidirse el lector por un cuento como su favorito, inmediatamente de leer otro exclame: "ahora sí, este es el favorito". La concordancia con los personajes de un relato a otro más que el hecho del viaje, es el humor de sus anécdotas. Pero no solo hay risas, sino también muerte, nunca explícita sino soslayada. Ese detalle hace que en relatos como "Rico", "El viento de los fantasmas" o "Mudanzas Rodríguez", prevalezca la ironía sobre la muerte, quedando esta como tema secundario. Entre los personajes podemos encontrar desde el aburrido oficinista hasta un matón profesional. Atribulados todos por las peripecias de sus ires y venires.

He de confesar que uno de estos relatos me cautivó por completo: "El Concorde". Así nombrado un jet que vendría a revolucionar la forma de viajar. Todo arriba en El Concorde era digno de lujo, comodidad y prestigio. Estás en París en solo cinco horas de tu vida, qué mejor inversión de tiempo podía ser esta, y con sólo una escala que además de todo, no se había sentido para nada. Después de ese viaje ya nada volvió a ser igual para el matrimonio que había vendido el carro por boletos de un viaje inolvidable. Tanto así que el hombre no se detenía para hablar: que si El Concorde esto, que si El Concorde lo otro. Hasta que un buen día, el mismo principio de su placer se vio desvanecido en el aire.



ANA GARCÍA BERGUA
Leer en los aviones
Relatos



Resulta entonces la primacía de la aventura y el recuerdo. Estos personajes buscan salir de lo cotidiano, y los que no, pasan su limitada existencia en ensoñaciones. "Mudanzas Rodríguez" es el relato ideal para exemplificar lo anterior; varados en una carretera solitaria, estos personajes poco a poco se van adueñando de los muebles y artículos personales de la mudanza que deben llevar. Pero las aventuras no siempre dejarán ese sabor de gloria. Leer a Ana García Bergua es un trago refrescante. En parte porque sus personajes son representaciones tangibles de situaciones banales, esas que precisamente otros se olvidan de contar; y —por otro lado— porque esos personajes pasan de la cotidianidad a momentos de lío por cumplir un sueño casi inalcanzable.

Leer en los aviones fue publicado en 2021 por Biblioteca Era, con el apoyo del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Además de este proyecto que culminó en un libro de cuentos geniales, Ana García Bergua ganó el Premio Sor Juana Inés de la Cruz 2013 por su novela *La bomba de San José*, y su libro de cuentos *La tormenta hindú y otras historias* fue merecedor del Premio Bellas Artes Narrativa Colima por Obra Publicada en 2016. Ha publicado un libro de poe-

Un libro para un viaje o para leerse en la comodidad de la cama.... Anahí González Hernández

mas, y al menos tres novelas más que forman parte de su narrativa que comenzó quizás siendo una historia dramatúrgica.

Referencias bibliográficas:

García, A. (2021). *Leer en los aviones*. Ediciones Era.

Anahí González Hernández

Correo electrónico: anagonher1992@gmail.com

Mexicana. Licenciada en Letras Hispanoamericanas y Maestra en Estudios Literarios Mexicanos por la Universidad de Colima. Es autora independiente.

Indicaciones para los autores

Interpretextos es un espacio editorial para la publicación de trabajos inéditos y originales de investigación y divulgación relacionados con las humanidades. Los textos que se presenten para su posible publicación deberán tratar alguna temática dentro de las humanidades desde los siguientes puntos de vista: literario, lingüístico, periodístico y desde la comunicación.

Cada artículo recibido será sometido a arbitraje por pares académicos externos para valorar su pertinencia académica y la viabilidad de su publicación. Dicho proceso será preferentemente bajo la modalidad doble ciego. Las colaboraciones deberán enviarse a: revistainterpretextos@ucol.mx; abelandin@ucol.mx o bien a la siguiente dirección postal: Avenida Universidad 333, colonia Las Víboras, Colima. C.P. 28040, México.

Notas

- a) Consulte la versión electrónica de los criterios de evaluación en <http://www.ucol.mx/interpretextos/> en donde se encontrarán los criterios editoriales que toma en cuenta el Comité Editorial para cada tipo de texto que se publica: artículos de investigación, ensayos de divulgación, reseñas, textos de creación y fotografías, con el propósito de cooperar en el avance del conocimiento humanístico desde el ámbito académico.
- b) Únicamente serán considerados para su posible publicación aquellos textos que cumplan con los requisitos estipulados.
- c) El proceso de dictaminación de artículos puede durar varios meses, desde la recepción del texto, comprobación de la pertinencia temática y línea editorial, revisión entre pares académicos, comunicado del resultado, resolución de las observaciones (en su caso) y publicación.
- d) Los textos que presenten controversia para los dictaminadores serán resueltos por el Comité Editorial de la revista.
- e) Los autores cuyos textos sean aprobados se comprometerán a otorgar la licencia no exclusiva y sin límite de temporalidad para que *Interpretextos* publique su obra, por lo que deberán enviar una carta firmada donde se asiente la cesión de los derechos patrimoniales de autor correspondiente.
- f) Los autores deberán enviar una carta de originalidad en la que manifiesten que su texto constituye un trabajo original e inédito, que no ha sido publicado previamente, ni sometido a dictamen otra revista o editorial nacional o internacional; por lo que deberán otorgar consentimiento para que su escrito sea revisado mediante el software que permita la detección de similitud de contenidos, reconociendo que, de encontrar un alto porcentaje de similitud con otro(s) texto(s) previamente publicados, éste será retirado del proceso editorial.



La revista *Interpretextos* 4 fue editada en la Dirección General de Publicaciones de la Universidad de Colima, avenida Universidad No. 333, Colima, Colima, México, www.ucol.mx. La edición se terminó en agosto de 2025. En la composición tipográfica se utilizó la familia *Myriad Pro*. Programa editorial periódico: Jorge Arturo Jiménez Landín. Gestión administrativa: Inés Sandoval Venegas.



Verso de entrada

Soy el rey de la luz

Vu'une yajval k'ak'alun

Mikel Ruiz

Editorial

Lucila Gutiérrez Santana

Son palabras

El Hijo Pródigo (1943-1946), epicentro de redes intelectuales

Dayna Díaz Uribe

Universidad Nacional Autónoma de México; Ciudad de México, México

Familia, masculinidad y violencia en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor

Edgar A. Guadarrama Rueda

Universidad Intercultural del Estado de México; Estado de México, México

Maximiano Rosales y Rafael Herrera Robinson. Un par impar en la música popular.

Alvaro Ochoa Serrano.

El Colegio de Michoacán; Michoacán, México

Desapariciones

José Baroja

Escritor chileno/Independiente

Toda gente

Cultura Sexual, pionera del periodismo sexológico-educativo de Colombia (años 60)

Wilmar Vera Zapata

Universidad Católica Luis Amigó; Medellín, Colombia

El ante colimote y la búsqueda visual de su esencia barroca

Patricia Ayala García

Universidad de Colima; Colima, México

Lo diabólico digital. Ensayo sobre el neobarroquismo-fantástico en tres obras de José Rosario

Leopoldo Tillería Aqueveque

Universidad Bernardo O'Higgins; Santiago de Chile, Chile

Arrobados

Siempre todo fluye. La lente de Antonio Martínez

Patricia Ayala García

Universidad de Colima; Colima, México

Diapasón

Importancia de la identidad y el sentido de pertenencia en el proceso formativo del estudiante universitario

Anna Karina Alcántar-García y Guillermo César Vázquez-González

Universidad de Colima; Colima, México

Contenidos transmedia de Merlina: una visión desde su fandom en duetos de TikTok

Melissa Martínez Parra, Elizabeth Nohemí Vera Linares y Beatriz Paulina Rivera Cervantes

Universidad de Colima; Colima, México

Programación educativa y cultural en el primer canal colimense: XHCC TV Canal 5-Televisión de Colima (1960-1966)

Esmirna Chavez Chapa y Amaury Fernández Reyes

Universidad de Colima; Colima, México

Lengua labrada

La redacción: un diálogo entre el arte y la interdisciplinariedad

Carlos José Blandón Ruiz

Ministerio de Educación de Nicaragua, Nicaragua

Un poco más y a lo mejor nos comprendemos luego. Una propuesta metodológica para el estudio de adverbios léxicos desde la morfosintaxis histórica y el análisis basado en corpus

Alan Emmanuel Pérez Barajas

Universidad de Colima; Colima, México

Hipocorísticos y Antropónimos en canciones de "Chava Flores"

Lucila Gutiérrez Santana

Universidad de Colima; Colima, México

Manantiales

Llaneramente hablando, cambios de casa en la narrativa de Alberto Llanes

Krishna Naranjo Závala

Universidad de Colima; Colima, México

Un libro para un viaje o para leerse en la comodidad

de la cama: Leer en los aviones de Ana García Bergua

Anahí González Hernández

Autora Independiente;Nevada, Estados Unidos

