

# ARTE IMAGEN Y SONIDO



**REVISTA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA**  
vol. 5, núm. 10, julio-diciembre, 2025

  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE AGUASCALIENTES

  
CENTRO DE LAS  
ARTES Y  
LA CULTURA

ARTE IMAGEN Y SONIDO. Volumen 5, número 10, julio-diciembre 2025, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Aguascalientes, a través del Centro de las Artes y la Cultura, dictaminada por pares ciegos. Av. Universidad No. 940, Edificio 214, piso 2, Ciudad Universitaria, C. P. 20100, Aguascalientes, Ags., México, Tel. (449)9107400, ext. 58205. <https://revistas.uaa.mx/index.php/ais>, [armando.andrade@edu.uaa.mx](mailto:armando.andrade@edu.uaa.mx). Editor responsable: Armando Andrade Zamarripa. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título 04-2022-102110425100-102; e-ISSN: 2954-4017, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Armando Andrade Zamarripa, Av. Universidad No. 940, Ciudad Universitaria, C.P. 20100, Aguascalientes, Ags. Fecha de última modificación: 28 de julio de 2025.

Imagen de Portada: *Sin título* (2025) de Marcela Patricia Zárate Fernández.  
Publicado: 2025-07-28

**Universidad Autónoma de Aguascalientes**

Dra. en Admón. Sandra Yesenia Pinzón Castro, *Rectora*

Dr. en Der. José Manuel López Librero, *Secretario General*

Dra. en Ling. Blanca Elena Sanz Martín, *Decana del Centro de las Artes y la Cultura.*

Dr. en Cinem. Armando Andrade Zamarripa, *Editor General*

**Comité Editorial**

Dr. Armando Andrade Zamarripa  
*Editor General*

Dra. Raquel Mercado Salas  
*Editora Auxiliar*

Dr. Juan Manuel Vizcaíno Martínez  
*Editor de sección*

Dra. Brenda María Antonieta Rodríguez Rodríguez  
*Editora de sección*

Dra. María Isabel Cabrera Manuel  
*Editora de sección*

**Imagen de Portada:**

*Sin título* (2025) de Marcela Patricia Zárate Fernández, fotografía digital.

## Índice

### Artículo Académico:

*Objetos cuir que hablan: Estética y simbolismo desde las identidades no binarias en el drag hidrocálido*  
(1-24)

Florentino de Jesús Posadas Roque

*Prácticas artísticas situadas que tejen vínculos: intersección entre cuerpo-territorio y contra-pedagogías de la残酷 en Aguascalientes*  
(25-42)

Raquel Mercado Salas & María Isabel Cabrera Manuel

*De lo sensible a la experiencia sinestésica:  
Una exploración indisciplinaria con artistas hidrocálidos y chilenos*  
(43-57)

Araceli Marisol González Torres

### Ensayo Académico:

*Anarchivos para contar otra historia del arte  
y las políticas culturales en Aguascalientes*  
(58-75)

Luis Álvarez Azacárraga

*Experiencias de archivos: Hacia la recuperación y preservación de los  
archivos familiares de cine doméstico en Aguascalientes*  
(76-92)

Brenda María Antonieta Rodríguez Rodríguez

*Fabiola Rayas Chávez.  
Archivo (textil) de memoria y pedagogía del tejido //*  
(93-118)

Katiha Verónica Arjona Díaz

*Formas del silencio:  
el arte íntimo de Adrián Lay Ruiz*  
(119-147)

Sarahí Lay Trigos

## Índice

Metodologías en las artes:

*Metodología antropológica para el análisis  
de los fundamentos corporales en la fotografía doméstica  
(148-187)*

Leticia Fuentes Franco

Entrevistas a productorxs y teóricxs del arte latinoamericano:

*Entrevista al escritor Luis Martín Ulloa:  
Contexto político y cultural de las disidencias sexuales de Guadalajara  
a finales del siglo XX y su influencia en la narrativa homoerótica  
de «Damas y Caballeros»  
(188-200)*

Javier Galván Alba

# Objetos cuir que hablan: *Estética y simbolismo desde las identidades no binarias en el drag hidrocálido*



Queer Objects That Speak:  
*Aesthetics and Symbolism from Non-Binary  
Identities in Aguascalientes Drag*

Florentino de Jesús Posadas Roque

[jesus.posadas.roque@gmail.com](mailto:jesus.posadas.roque@gmail.com)

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9647-7003>

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Recibido: 30|04|2025

Aprobado: 30|06|2025

## Resumen

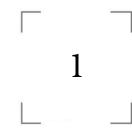
Este artículo reflexiona sobre la relación entre la performatividad, la performance drag y los objetos cuir desde una perspectiva teórica y fenomenológica, centrada en identidades no binarias que practican drag en Aguascalientes, México. A partir de los aportes teóricos de Judith Butler, Teresa De Lauretis y Sara Ahmed, se analiza cómo el drag funciona como una herramienta política que desestabiliza el sistema sexo-género binario mediante la apropiación de tecnologías de género y objetos que producen desorientación. Se posiciona que las corporalidades drag no binarias emplean estéticas que parten de la monstruosidad, lo caricaturesco y lo alienígena como formas de subvertir las normas sociales. El texto se enfoca en tres artistas drag: Clxriy, Ella Moon y Lvbna Gaia, cuyas prácticas revelan formas de resistencia y construcción identitaria a través de lo visual, lo simbólico y lo performativo. Por medio de entrevistas, análisis fotográficos y referencias culturales se evidencia cómo el drag, más que una caracterización escénica, es una forma de vida, una declaración política y una vía para imaginar otras formas posibles de habitar el cuerpo y el mundo, desde la expresión artística radical de disidencia y agencia política.

**Palabras clave:** Drag, Performatividad, Identidades no binarias, Tecnologías del género, Estética de la monstruosidad.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual  
4.0 Internacional

DOI 10.33064/10ais8354



## Abstract

This article reflects on the relationship between performativity, drag performance, and queer objects from a theoretical and phenomenological perspective, focusing on non-binary identities that practice drag in Aguascalientes, Mexico. Drawing on the theoretical contributions of Judith Butler, Teresa De Lauretis, and Sara Ahmed, it analyzes how drag functions as a political tool that destabilizes the binary sex-gender system through the appropriation of gender technologies and objects that generate disorientation. It argues that non-binary drag corporealities employ aesthetics based on monstrosity, caricature, and alienation as ways of subverting social norms. The text focuses on three drag artists: Clxrixy, Ella Moon, and Lvbna Gaia, whose practices reveal forms of resistance and identity construction through the visual, the symbolic, and the performative. Through interviews, photographic analysis, and cultural references, it shows how drag, more than a stage characterization, is a way of life, a political statement, and a way to imagine other possible ways of inhabiting the body and the world, from the radical artistic expression of dissent and political agency.

**Keywords:** Drag, Performativity, Non-Binary Identities, Gender Technologies, Aesthetics of Monstrosity.

---

## Introducción

El presente texto surge de la tesis doctoral “Cuerpos subversivos que visten. Performatividad y tecnologías del género desde la indumentaria y las prácticas culturales de la diversidad drag”, dentro del Doctorado en Estudios Socioculturales de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. La tesis se encuentra en proceso de escritura al momento de la redacción de este texto. Este escrito se enmarca en los estudios culturales que, como señala Grossberg (2016), “se enfocan en cómo se producen realidades específicas, entendidas como contextos”. En este sentido nos posicionamos desde las identidades drag de tres artistas hidrocálidas que utilizan diferentes objetos (pelucas, maquillaje, vestimenta y adornos) para generar estéticas y propuestas visuales que apoyan la construcción de su identidad drag.

Aunado a los estudios culturales, este texto se inscribe dentro de la teoría queer. Teresa de Lauretis (2015) es reconocida por acuñar el término “queer theory” en su búsqueda por ampliar el alcance de los estudios académicos, abarcando la diversidad sexual y las identidades de género, un campo que anteriormente se centraba predominantemente en el estudio de las sexualidades gay y lesbiana.

Por otro lado, Sayak Valencia (2025) destaca la obra *La Frontera/Bordelands* de Gloria Anzaldúa, publicado en 1987, como el primer uso teórico de lo queer. Valencia (2025) propone la traducción del término “queer” a “cuir”, surgida de la necesidad de adaptar este término a los contextos latinoamericanos, que difieren significativamente de los anglosajones donde la teoría queer se consolidó originalmente. Con ello, busca una terminología más cercana y pertinente al sur global, acorde con la realidad latinoamericana.

Visibilizar algunos usos estratégicos de la desobediencia epistémica, donde se propone – frente a las metodologías de enunciación tradicional de la modernidad/colonial- otras metodologías de corte decolonial que muestren las inquietudes discursivas -ya existentes en las geopolíticas sudacas y messtizxs g-locales- en torno a la renovación de los imaginarios de la insumisión social por medio de las prácticas (trans)feministas y de la disidencia sexual como prácticas pacíficas de desobediencia civil organizada (Valencia, 2025, p.14)

El objetivo de este análisis es entender cómo las artistas drag con identidades no binarias de Aguascalientes utilizan la apropiación de objetos para desarrollar una estética que refleje sus identidades. Los estudios culturales y lo cuir contactarán con las ideas de Teresa de Lauretis (Tecnologías del Género), Judith Butler (Performatividad de Género) y Sara Ahmed (Objetos Queer).

## Performance y performatividad de género en el drag

El drag, un anacronismo de *dress as a girl*, es una forma de arte escénico que combina diversos elementos estéticos para proyectar el género deseado. Sus orígenes suelen rastrearse hasta el teatro isabelino en el siglo XVI, donde era común que los hombres interpretaran roles femeninos realizando *cross-dressing*, una práctica ampliamente documentada (Robertson, 2018, p. 87).

En la actualidad, el drag ha trascendido los escenarios tradicionales para convertirse en un arte transmedia. Las artistas drag construyen identidades y personajes que se expanden a través de múltiples plataformas: desde presentaciones en vivo hasta videos y fotografías creativas publicadas en redes sociodigitales, buscando enriquecer la experiencia del público.

Desde su postura como arte visual, la apariencia de las artistas drag se moldea según sus intenciones performativas. A través de la elección de maquillaje, pelucas, vestuarios y accesorios, incluyendo prostéticos,

proyectan sus identidades y expresiones de género. Podemos entender todas estas herramientas y objetos desde el concepto de “tecnologías del género” de Teresa De Lauretis (1989) quien las concibe como dispositivos que producen y reproducen el género. En el caso del drag, sirven para apoyar la construcción de la parodia del género que se desea explorar. Estas “tecnologías del género” se manifiestan como narrativas visuales que (en)visten el cuerpo de las artistas y crean una ilusión mediante una estética hiperestilizada, compuesta por elementos tradicionalmente asociados a la masculinidad y la feminidad. Sin embargo, como veremos más adelante, el drag no se limita solo a este binario sexo-genérico. Algunas de las artistas, desde la diversidad del drag y de las identidades no binarias llevan a cabo performatividades y performances que buscan ir más allá de lo masculino y lo femenino, explorando la fluidez e incluso la deconstrucción de las características sociales del género que solemos atribuir a las personas.

Es importante no confundir la performance drag con el concepto de performatividad de Judith Butler (2002; 2018) comúnmente se hace la lectura de que la noción de género de Butler como una repetición estilizada de actos se refiere sólo a las elecciones que hacemos sobre gestos, vestimentas y estilo, pero la noción de performatividad de género describe mucho más que simples actos de ponerse un vestido (Wilson, 2013). La performance se refiere a la puesta en escena que las artistas drag realizan para generar sus propuestas discursivas que públicos específicos reciban. Esto se visualiza en presentaciones en vivo, donde usualmente hacen *lipsync*, pero también cantan en vivo, actúan, hacen comedia, bailan y mucho más, siempre buscando la interacción con el público y las emociones que emanen de esas presentaciones. Mediante elementos del lenguaje y la corporalidad, construyen y representan el género elegido, a menudo exagerando rasgos y estereotipos asociados a ese género, como una forma de crítica a las mismas normas sociales.

Por otro lado, la performatividad de género se entiende como un acto discursivo de significación por la cual las personas construyen el género por medio de actos repetitivos que internalización las normas sociales que estilizan su cuerpo hacia las asociaciones binarias del género. (Butler, 2002). En este sentido, la artista drag manifiesta su identidad mediante la repetición de elementos discursivos —como el maquillaje, la peluca y la vestimenta— así como a través de su corporalidad, los cuales construyen y representan el género elegido, que a menudo, exageran rasgos y estereotipos asociados a dicho género como una forma de crítica a las mismas normas sociales.

Judith Butler (2002) expone que las identidades asociadas al travestismo y al drag no surgen de la nada, sino que emergen como resultado de los

resultado de múltiples factores que interactúan entre sí. En este entramado se cruzan identidades, subjetividades, tecnologías del género, objetos, adornos e indumentarias que potencian y materializan el deseo de la artista. La performatividad en el contexto de la draga permite exemplificar cómo el género se construye socialmente, desmarcándose de cualquier noción de naturalización. Así, el drag expresa los estereotipos y normas sociales relacionados con la sexualidad y el género, sugiriendo que cualquier persona, con la intención y la libertad necesarias, puede parodiar el género deseado (p. 324).

La capacidad del drag para subvertir la heteronorma y la heterosexualidad no es automática. Dependerá de cómo se articule la práctica y de las condiciones socioculturales e históricas específicas en las que se desenvuelve. Asimismo, no toda práctica drag es subversiva (Butler, 2002, p. 325).

Un primer punto clave para entender cómo las artistas drag subvierten las normas sexo-genéricas reside en el espacio donde performan y en el uso que hacen de este. Dentro de los espacios LGBTQ+, la performance se convierte en una herramienta esencial para deconstruir las convenciones de género. Las drag queens, con su parodia a la feminidad, y los drag kings, con su reinterpretación de la masculinidad, desafían directamente las construcciones sociales del género. Al adoptar identidades y expresiones que resisten la heteronorma y a lo que se espera del sistema sexo-género, sus cuerpos no corresponden a su manifestación de género parodiada, donde las

“Drag Queens”, ponen en escena una femineidad exagerada en la gestualidad, los peinados y el maquillaje a menudo sin esconder completamente el propio cuerpo masculino en el vestuario escénico, o bien actrices y cantantes de sexo femenino, llamados “Drag Kings”, actúan con vestuario masculino, proporcionando una representación hiperbólica del machismo. (Bernini, 2018, p. 141)

Un segundo punto radica en la diversidad de identidades de género de las artistas, las cuales se encuentran proyectadas también en su identidad drag. Encontramos diversas estéticas que emergen de las identidades no binarias de las artistas que practican drag, cuyo arte y expresión trascienden la simple apropiación y señalamiento de los géneros binarios, presentando categorías como lo andrógino, lo no humano, lo caricaturesco, lo monstruoso. Es precisamente en este aspecto donde se puede encontrar una articulación importante en forma de subversión y crítica al sistema binario.

## Sobre los objetos cuir/objetos drag

En el apartado anterior destacamos el papel de los objetos que las artistas drag emplean para materializar la estética deseada: pelucas, maquillaje, indumentaria, tacones, y otros accesorios, considerados como “tecnologías del género”. En este apartado desarrollaremos un punto de encuentro con la teoría de la fenomenológica de lo queer de Sara Ahmed (2006). Si bien los elementos que utilizan las artistas drag son “tecnologías del género”, la perspectiva de Ahmed ofrece una lente útil para comprenderlos también como herramientas de subversión.

Como se señaló en la introducción, el concepto de objetos queer de Ahmed (2006) será traducido como objetos cuir, en correspondencia con el contexto mexicano donde se encuentran las artistas dragas presentes en este texto, quienes viven dentro de las geopolíticas sudacas y messtizxs g-locales que Valencia (2025) señala desde las prácticas trans no binarias y de la disidencia sexual.

## Sobre la desorientación y los objetos queer en Sara Ahmed

Sara Ahmed (2006), en su obra *Fenomenología Queer*, plantea que ciertos objetos cotidianos trascienden su mera materialidad para orientar nuestras vidas. Estos objetos no sólo influyen, sino que también permiten navegar el mundo, relacionarnos con otros y dar sentido a nuestros contextos, nuestras relaciones sociales y nuestra identidad propia. Bajo esta perspectiva, Ahmed también reflexiona sobre la orientación sexual, describiéndola como una fuerza que moldea nuestros cuerpos, placeres y deseos, y que a la vez configurar y regula normas preestablecidas, a menudo vinculadas al sistema sexo-género binario.

Este sistema promueve una correspondencia binaria y supuestamente natural entre el cuerpo, el sexo y el género: hombre/masculino y mujer/femenino. Cualquier expresión de identidad sexo-genérica que no encaje en dicho sistema quedar excluida. La indumentaria, por ejemplo, está socialmente codificada y asociada a los constructos del sistema heteronormativo, funciona como un conjunto de objetos que se espera sean usados por un sexo o género específico dentro del orden binario. Ahmed cuestiona esta direccionalidad tácita, y sugiere que, así como estos objetos pueden orientar, también pueden generar rupturas que desestabilizan este orden, funcionando como objetos desorientadores que no cumplen con las normas esperadas y que a menudo son usados por identidades disidentes que se los apropián y resignifican.

Este proceso genera desorientación a través del uso no convencional o fuera de las expectativas sociales, lo que desmantela su finalidad original y permite la creación de nuevas formas de proyectar la identidad, la sexualidad, el género, los placeres y deseos de quienes los usan.

Ahmed cuestiona que, así como los objetos pueden orientarnos, ciertas identidades, construidas desde la disidencia sexo-genérica, se apropián y utilizan objetos que generan desorientación. Esto significa que estos objetos desafían la norma social estipulada sobre cómo deben ser las sexualidades, los géneros, los placeres y los deseos.

Los momentos de desorientación son vitales. Son experiencias corporales que hacen que el mundo se tambalee o que el cuerpo pierda su fundamento. La desorientación como sentimiento corporal puede ser perturbadora y quebrar la confianza en nuestros fundamentos o nuestra creencia de que los fundamentos que nos sostienen son capaces de soportar las acciones que hacen que una vida se sienta vivible. Ese sentimiento demoledor de estar destrozados puede persistir y volverse una crisis. O el sentimiento mismo puede superarse cuando el fundamento vuelve o cuando regresamos a él. El cuerpo tiene la posibilidad de reorientarse si la mano que se extiende encuentra algo para estabilizar una acción o puede pasar que la mano se extienda y no encuentre nada, y alcancen su lugar la indeterminación del aire. El cuerpo al perder su soporte puede sentirse perdido desecho arrojado (2006, pp. 279-280)

Ciertas identidades y corporalidades se apropián estratégicamente de objetos, con sus simbolismos y significados, para generar desorientación y desestabilizar las normas sociales, especialmente las impuestas por el sistema heterosexual. Las identidades disidentes sexo-genéricas son un ejemplo de estas estrategias, que se manifiestan en las experiencias de personas trans, travestis, y como lo evidencia este texto, las artistas drag.

¿Por qué pensar en la desorientación desde estas identidades disidentes? Primero, porque la correspondencia asumida entre sexo biológico y género como construcción social (que incluye expectativas, roles y comportamientos) no siempre se materializa directamente en la corporalidad. En el caso de las dragas, su arte representa una parodia del género (Butler, 2002), donde ellas (en)visten sus cuerpos con elementos simbólicos asociados tanto a lo masculino como lo femenino, o bien, incluso con elementos que desestabilizan la noción tradicional de género. Esto ocurre “para poder operar las normas de género requieren la incorporación de ciertos ideales de femineidad y masculinidad, ideales que casi siempre se relacionan con la idealización del vínculo heterosexual” (Butler, 2002, p. 325).

La performatividad de género en el drag se apropiá los objetos ideales para la femineidad y masculinidad y los convierte en “objetos cuir”. Estos objetos tienen el poder de desestabilizar y desorientar a la sociedad en su interacción con las dragas y con los propios objetos. Por ejemplo, mientras la masculinidad suele proyectar virilidad a través de prendas como camisas, pantalones, sombreros, cinturones y botas asociadas tradicionalmente a los hombres, las dragas utilizan vestuarios que se inclinan (a veces) hacia representaciones femeninas y que, al hacerlo, desafían y resignifican estas categorías.

Ahmed (2023) explica que entender el uso de los objetos trasciende su mera función práctica. La indumentaria, además de cumplir con la función primordial de abrigar el cuerpo, puede concebirse como “un lenguaje performativo; un lenguaje que no sólo enuncia ciertas cosas —habla, comunica, presenta unos códigos— sino que hace cosas con todo esto: actúa” (Mizrahi, 2013, p. 109). Las dragas aprovechan este lenguaje performativo de la indumentaria para generar desorientaciones mediante los objetos que emplean en su práctica estética, tales como vestuarios, maquillaje, pelucas, accesorios y otros adornos. En primer lugar, utilizan estos elementos para desbordar y desorientar las expectativas y estereotipos sociales ligados al sistema heterosexual y a los estereotipos de belleza que regulan los cuerpos. A su vez, estos objetos se utilizan para orientar la propia identidad hacia concepciones de lo queer, lo torcido, lo extraño y lo diferente, propiciando lo que Ahmed denomina un “vandalismo queer” (2019). En este proceso, objetos que han sido establecidos con usos y normas específicas son transformados desde su utilidad convencional para concederles nuevas significaciones.

Cuando recuperamos un potencial de los materiales, cuando nos negamos a usar las cosas adecuadamente, a menudo se nos entiende no solo como causantes de daños sino como si tenemos la intención de causarlos. El uso queer también podría interpretarse como vandalismo: la destrucción deliberada de lo venerable y lo bello (Ahmed, 2019, p. 279)

### Sobre la corporalidad drag

Ahmed (2023) argumenta que la sociedad privilegia ciertos cuerpos por encima de otros, operando bajo una lógica lineal que impone un ordenamiento basado en el binarismo sexo-genérico. Esta visión, según la autora, establece un “mundo blanco, el mundo heterosexual” (Ahmed, 2006, p. 283). Este mundo, según Wittig, genera discursos cuyo objetivo es oprimir a las diversidades sexuales y de género porque “dan por sentado que lo que funda la sociedad, cualquier sociedad es la heterose-

xualidad" (Wittig, 1992, p. 55) Aquellas identidades que no se ajustan a los estándares de la heterosexualidad enfrentan obstáculos significativos, se convierten en identidades señaladas por la normatividad y excluidas de las reglas sociales de la heteronorma. En palabras de Howard Becker, "la persona etiquetada... que tiene un punto de vista diferente" (2009, p. 22) al de la norma social, lo que implica que, en ocasiones, su vida puede verse sujeta a rechazo social, discriminación y limitación de oportunidades. Estas limitaciones, lejos de facilitar la existencia, actúan como campos de estrés y tensión, en donde los cuerpos pueden incluso encarnar estas presiones, convirtiéndose en puntos de conflicto social y físico.

Las dragas, a través de su capacidad política de acción, desafían estas normas al transformar elementos en "objetos cuir" que desordenan inherentemente el sistema sexo-genérico. Ahmed (2006) explica que "los efectos de esta perturbación son irregulares precisamente porque el mundo ya está organizado alrededor de ciertas formas de vida, ciertos tiempos, espacios y direcciones" (p. 286). La autora enfatiza que el sistema heterosexual no solo se reproduce a sí misma, sino que también funciona como una herramienta para perpetuar la cultura dominante, incluyendo características como los estereotipos de belleza y la heterosexualidad como norma, elementos que se imponen y regulan sobre los cuerpos.

Desde esta perspectiva, y entendiendo la corporalidad como la experiencia subjetiva del cuerpo humano que entrelaza su constitución física con su construcción social, la corporalidad drag emerge como un espacio de exploración de subjetividades propias. Se convierte, entonces, en un espacio de enunciación de los deseos y motivaciones de la identidad personal de la artista, proyectadas en su cuerpo drag. Además, la corporalidad drag se configura como un ámbito para la crítica y la desestabilización de las normas del sistema heterosexual, transformándose en un espacio donde los objetos usados por las artistas adquieren nuevos significados y funcionan como forma de contestación, de resistencia.

La noción de corporalidad resulta esencial para comprender el "porqué" describe la relación cuerpo mundo y a partir de ella podemos hablar de experiencias y vivencias que se inscriben en nuestro cuerpo" (Vázquez, 2024, pp. 89-90). Las corporalidades drag se erigen como un acto de resistencia política frente al sistema sexo-genérico, un fenómeno que se profundiza posteriormente al analizar "objetos cuir" de las dragas hidrocálidas, pues estas no sólo utilizan dichos objetos para construir su imagen sino también como una forma activa de resistencia. En este sentido, Palacio (2020) señala que "resistir consiste en un proceso, una acción que exige una tensión y atención extremas que frenan la

asociación habitual entre la imagen y el sentido” (p. 97). Asimismo, la autora destaca que, pese a las barreras y señalamientos impuestos por el sistema heterosexual hacia las disidencias sexo-genéricas, la resistencia persiste. Los actos políticos que emanan de las performances y performatividades de género de las dragas generan nuevas formas de entender el género y la sexualidad, en el caso particular de sus subjetividades drag, esta resistencia se manifiesta explícitamente en una imagen cargada de simbolismos y cultura, tangible en sus objetos cuir.

No obstante, ¿qué sucede con aquellas identidades que no se encasillan dentro del binario masculino/femenino? ¿Existen otras formas en que las artistas drag, cuya subjetividad se construye desde identidades no binarias, proyectan y deconstruyen el género? La monstruosidad, la caricaturización, lo extraño, la otredad, lo extraterrestre, lo no humano aparecen como territorios simbólicos en los que estas artistas encuentran significados vinculados a la fluidez, al no binarismo y a la resistencia frente al sistema sexo-genérico.

### Sobre los objetos cuir utilizados por las identidades no binarias que hacen drag en Aguascalientes.

La construcción estética de las dragas no binarias implica, antes que nada, una distinción clara respecto a la carga cultural de lo masculino y lo femenino, donde ellas prefieren nadar en territorios ambiguos y fluidos del género, en consonancia con su propia identidad. Cuando la identidad drag se construye desde la identidad personal de la artista, entonces las identidades drag de las personas no binarias reflejan esas mismas necesidades, deseos y placeres específicos ligados a lo no binario. En este sentido, la vestimenta de la draga, como objeto cuir, se presenta como un “vehículo idóneo para traducir la necesidad transgresora de la creación” (Capilla, 2023, p. 31), como sucede con las artistas drag hidrocálidas.

A continuación, se presentan tres casos que ilustran el panorama artístico desde las subjetividades de tres artistas no binarias que realizan drag en la ciudad de Aguascalientes. La información proviene del diálogo generado a partir de entrevistas realizadas entre septiembre de 2024 a febrero de 2025 con las artistas Clxrixy, Ella Moon y Lvbna Gaia, quienes fueron entrevistadas dentro de las instalaciones de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Los testimonios recopilados se analizan a partir del marco teórico de los conceptos de desorientación y objetos queer (Ahmed, 2006) y la

performatividad de género (Butler, 2002) para posicionar un marco estético y simbólico y para entender cómo se proyecta la identidad no binaria dentro del drag como un espacio de fluidez, resistencia y separación del sistema sexo-género. Además, se ilustra con fotografías de las artistas. Se adelanta que la estética de las dragas no binarias en Aguascalientes se planteó desde lo no humano explorado desde sus cuerpos en relación con pensarse con otras formas de manifestaciones de la vida y lo artificial: la caricaturización, lo monstruoso, lo alienígena y el territorio. Estas asociaciones contienen una carga iconográfica que permiten comprender sus estéticas y simbolismos.

### **Caso 1. Clxrity, Artista Drag, Persona No Binaria, 25 años.**

Clxrity es una artista drag que radica en Aguascalientes e inició su práctica performativa alrededor del año 2020. Ella concibe el drag como un arte y una forma de expresión, usándolo como un vehículo para canalizar diversos aspectos de su identidad y sus deseos, los cuales se entrelazan con elementos estéticos y su vida cotidiana. Su personaje se caracteriza por una búsqueda constante de la exquisitez, la actualidad y la autenticidad.

Al posicionarse desde una subjetividad no binaria, su arte drag está influenciado por esta perspectiva y, a la vez, considera que su principal inclinación está vinculada con los alíen, lo extraño y otras manifestaciones fuera de la norma.

Mi estética va mucho de lo alienígena. Sobre el cómo concebimos a los alienígenas más comúnmente, pues por las referencias que tenemos en la tele y en las películas. Pero pues también llevo mucho un poco de tendencias en cuanto a la vestimenta... muchas veces también me inspiró mucho el anime, porque pues también es una de las cosas que me gustan mucho (Clxrity, comunicación personal, 20 de septiembre de 2024)

Desde su perspectiva, Clxrity concibe los “objetos cuir” como dispositivos que facilitan proyectar los deseos de las artistas, y al gusto estético particular, que en su caso se orienta hacia lo alienígena. Para el look de la fotografía (Imagen 1), la artista incorpora elementos que adquieren relevancia para su discurso. Destacamos principalmente el color azul monocromático que (en)viste todo su cuerpo, incluido su rostro, alejándose de cualquier asociación con tonos de piel humanos. Esta elección provoca una desorientación de lo común y se acerca a lo extraño, lo otro, lo de afuera, lo alienígena. Las uñas largas que emergen

de un guante aterciopelado connotan esa artificialidad, mientras que el vestido azul genera deformaciones en su silueta corporal, mostrando una figura también artificial. Las caderas se ensanchan, generando picos a los costados, y en la parte inferior, el volumen simula una cola de sirena, reforzando el discurso de lo no humano.



**Imagen 1.** Fotografía recuperada del Instagram de la artista @c.l.x.r.i.t.y  
*Fuente:* @c.l.x.r.i.t.y

Mi estética va mucho de lo alienígena. Sobre el cómo concebimos a los alienígenas más comúnmente, pues por las referencias que tenemos en la tele y en las películas. Pero pues también llevo mucho un poco de tendencias en cuanto a la vestimenta... muchas veces también me inspiró mucho el anime, porque pues también es una de las cosas que me gustan mucho (Clxrity, comunicación personal, 20 de septiembre de 2024)

En relación con lo anterior, podemos encontrar una confirmación de la proximidad entre su identidad drag y la identidad personal de la artista. Las categorías que emergen de esta conexión incluyen la extrañeza, la otredad, la lejanía y lo diferente, las cuales han marcado la subjetividad de Clxrity y se reflejan tanto en su discurso como en su performatividad drag. La artista considera que su identidad drag y su identidad personal tienen una relación estrecha, afirmando que “es mi verdadero ser, mi verdadera forma de pensar, y pues somos uno mismo” (Clxrity, comunicación personal, 20 de septiembre del 2024).

En cuanto a su cuerpo y su drag, Clxrity expresa que, aunque cree que las representaciones estéticas del drag no deberían idealizarse, a veces les cuesta separarse de normatividades y cánones de belleza que atraviesan los cuerpos de las identidades “a la vez me cuesta muchas veces trabajo sentirme a gusto, porque me exijo mucho” (Clxrity, comunicación personal, 20 de septiembre del 2024).

Respecto a las iconografías ligadas a la cultura popular, Clxrity considera que el anime le ha otorgado numerosas herramientas discursivas y de significación para construir sus propuestas estéticas. Por ejemplo, a partir de la caricaturización de su corporalidad, la artista drag retoma ideas de los pokémones, criaturas ficticias basadas en objetos, flora y fauna, que son muy populares entre los amantes del anime y los dibujos animados.

de Pokémon me gusta mucho la estética que tienen muchos de ellos. Y es esta forma extraña de llevar eso que son ellos a mi atuendo, al cómo verías esta cosa. Trato de llevar el pokémon mismo a mí sin que parezca una botarga (Clxrity, comunicación personal, 20 de septiembre de 2024).

La artista ha creado atuendos que reinterpretan las características de ciertos pokémones. Tal como se ilustra en la fotografía (Imagen 2) las asociaciones, por ejemplo, a un pokémon mariposa van más allá de lo estético y alcanzan el discurso mismo de lo que representa una mariposa. En sus palabras: “o sea, empieza haciendo una oruguita y termina siendo una mariposa” Clxrity, comunicación personal, 20 de septiembre del 2024). Mediante esas alas, que son objeto cuir, Clxrity rescata el



**Imagen 2.** Fotografía recuperada del Instagram de la artista @c.l.x.r.i.t.y  
Fuente: @c.l.x.r.i.t.y

simbolismo relacionado con la transformación del pokémon mariposa cuando alcanza su etapa adulta, destacando la cualidad de volar. También se evidencia la característica propia del drag de la artista, cuyo cuerpo se viste con colores que se alejan de los tonos humanos, reflejando tonos rosas y morados en búsqueda de una caricaturización, representación y coherencia entre su identidad y performatividad drag.

## Caso 2. Ella Moon, Artista Drag, Persona Género Fluido, 25 años.

Ella Moon es una artista drag y cineasta hidrocálida, que tuvo sus inicios drag en 2020. Forma parte de una escena alternativa vinculada a un estilo que desafía los cánones de belleza establecidos por las normas sociales y sexo-genéricas. Ella Moon pinta su rostro, usualmente, en color blanco que se separa de toda correspondencia con tonalidades humanas. Además, juega con las siluetas, no las feminiza, no las masculiniza, sino que las deforma en una especie de jugueteo. Su estética drag puede navegar entre significaciones caricaturescas, monstruosas, fantásticas e incluso simbolismo a elementos de la naturaleza como los suelos, las montañas, el agua y las vegetaciones de los espacios que habitamos.

Para Ella Moon, el drag, al ser arte, es político. El drag también es una transformación de la persona, que va más allá de ponerse un disfraz, sino que plantea el acto de que el drag es ponerse otra piel.

El drag es cultural, un performance. Claro que esta de la mano de la parte de la identidad, yo siento que es mitad identidad, pero también mitad arte, mitad cultura, porque es una interpretación de nuestros sueños, de nuestros deseos, que se lleva a la realidad" (Ella Moon, comunicación personal, 6 de noviembre del 2024)

Desde una práctica artística específica, Ella Moon conecta con distintas relaciones sobre el drag con el cine:

Al drag yo lo equiparo mucho con el cine, porque en el cine tienes un guión que llevas a la realidad, lo produces, siento que el drag es lo mismo, tengo la idea de un vestuario, tengo la idea de un show, ¿qué tengo que hacer para llevarlo a lo tangible? Y claro que lo tienes que compartir con la gente al final, porque sino no vale la pena. (Ella Moon, comunicación personal, 6 de noviembre del 2024)

La artista también se inspira en el cine para construir su performatividad drag "del cine muchas películas, *Todo en todas partes al mismo tiempo*, es muy drag esa película totalmente; *Priscila en el desierto*, también filmografías cuir este... Humberto Hermosillo" (Ella Moon, comunicación personal, 6 de noviembre de 2024). Otra vertiente de inspiración para su estética viene desde elementos culturales de lo popular como "los videojuegos como *Silent Hill*, *Resident Evil*, *Zelda*" (Ella Moon, comunicación personal, 6 de noviembre del 2024), elementos culturales que apoyarán la estética caricaturesca, distinta a lo convencional del drag que Ella Moon posee.



**Imagen 3.** Fotografía recuperada del Instagram de la artista @ella.moon.drag

Fuente: @ella.moon.drag

Respecto a sus “objetos cuir”, destaca que Ella Moon utiliza indumentaria que refleja su condición identitaria de género fluido. La artista se encuentra en la búsqueda de expresar, por medio de su personaje, cuestiones no normativas. Puede caracterizarse como un monstruo, como una princesa o como un cenobita, misma línea que habla de su fluidez al no posicionarse en un solo marcador de género para su identidad donde “yo me sigo sintiendo yo, me sigo sintiendo como esta persona femenina, como esta persona cuir, como esta persona

transgénero, como esta persona transgresora, como esta persona creativa, como esta persona artista" (Ella Moon, comunicación personal, 6 de noviembre de 2024). Otros "objetos cuir" de Ella son el facekini (pieza parecida a una máscara que cubre la cabeza y deja expuestos ojos, nariz y boca), cinturones y fajas que generan una disociación con su rostro; así como también han estado dentro de su corporalidad.

Retomando lo caricaturesco y representado en la fotografía (Imagen 3) Ella Moon aparece realizando una representación de *Teletubbie*, esos personajes infantiles que se posicionan fuera de lo humano, incluso asociados a lo alienígena por sus antenas en la cabeza y esa pantalla en su vientre. En su cuerpo hay una especie de televisor, donde la artificialidad se hace evidente. Ella es el *Teletubbie* amarillo y en su representación deforma sus proporciones del cuerpo, generando volúmenes naranjas no humanos en su superior derecha y en ls inferior izquierda, con una tela de pelo en yuxtaposición a una tela afelpada amarilla, pelajes y colores que no encontrarse en cuerpos humanos. Su maquillaje, su cara blanca característica se hace presente, distorsiona los elementos del rostro, una ceja superior en un lado y una ceja inferior en el otro en esa estética que remata con su boca, esas simulaciones de labios en rojo que crecen a un costado, y que desorientan, desestabilizan desde las asimetrías y no dejan sincronía con lo normativo del sistema sexo-género y cánones de belleza actuales, desde "transformar la apariencia del cuerpo de maneras no convencionales [...] llevarlo a lo abstracto" (Ella Moon, comunicación personal, 6 de noviembre de 2024).

Otro rasgo característico de Ella Moon, que se ilustra en la fotografía (Imagen 4), es el uso de "objetos cuir" seleccionados para representar. la naturaleza, la tierra, la montaña y la vegetación de los ecosistemas hidrocálidos.

Mi look de árbol, es un look que está compuesto por un body, un pantalón, un corset, guantes y un facekini. El facekini está cubierto totalmente por flores, el body es todo café como para no estar encuerado de abajo. El corsé tiene pliegues de tela de distintos tonos de café, tiene piedra, tiene flores pegadas, y como hojas. El pantalón tiene muchos pliegues que hacen unas caderotas, y pliegues de tela que hacen ver como si fuera una montaña o como un árbol (Ella Moon, comunicación personal, 6 de noviembre de 2024)

Ella crea este atuendo porque quería representar lo que más amaba de Aguascalientes.

Mi look de árbol, es un look que está compuesto por un body, un pantalón, un corset, guantes y un facekini. El facekini está cubierto totalmente por flores, el body es todo café como para no estar encuerado de abajo. El corsé tiene pliegues de tela de distintos tonos de café, tiene piedra, tiene flores pegadas, y como hojas. El pantalón tiene muchos pliegues que hacen unas caderotas, y pliegues de tela que hacen ver como si fuera una montaña o como un árbol (Ella Moon, comunicación personal, 6 de noviembre de 2024)



**Imagen 4.** Fotografía recuperada del Instagram de la artista @ella.moon.drag

Fuente: @ella.moon.drag

Ella Moon señala que su interés por el medio ambiente está en concordancia con su identidad de género fluida, cuir, de una persona no normativa que procura tener perspectivas variadas y que no se ajusta a las normas y expectativas sociales, mostrando una rebeldía interna y una materialidad corporal particular. La artista cuestiona desde su drag la visibilización de las dificultades presentes en la sociedad en relación con las identidades disidentes. Además, señala temas de identidad relacionados con la transición, comparando el cuerpo humano con la biodiversidad, la tierra misma y los ecosistemas, haciendo una alegoría de las transformaciones que experimentan las personas disidentes y cómo estos cambios impactan los ecosistemas desde una perspectiva humana: “pero el monte que tiraste para hacer una carretera, pues ya no es monte, ahora es una carretera, todo eso podemos cambiar, la capacidad de transformarnos, de ser camaleónicos” (Ella Moon, comunicación personal, 6 de noviembre del 2024).

La performatividad drag de Ella Moon se materializa en su estética y sus “objetos cuir”, que dialogan con los simbolismos de su contexto, sus espacios y el ecosistema, como la ciudad. Desde una apropiación de todos estos elementos caricaturiza y plantea otras formas de entender y proyectar el cuerpo y la identidad fluida.

### **Caso 3. Lvbna Gaia, Artista Drag, Persona No Binaria, 32 años.**

Lvbna Gaia es una artista drag hidrocálida que se posiciona desde su identidad de género como persona no binaria de género fluido, quien toda su vida ha utilizado la indumentaria como “objeto cuir” para llamar la atención y salirse de la norma. Su identidad drag inicia en 2019 y desde entonces ha explorado diversos conceptos y estéticas que generan sincronía con su identidad fluida y se define como “una persona bastante emocional, soy muy real, muy transparente” (comunicación personal, 7 de febrero del 2024).

Lvbna considera que el drag es una puesta en escena: “el show de la vida y todos somos los protagonistas, de nuestra película, de nuestra novela, de nuestra historia” (Lvbna Gaia, comunicación personal, 7 de febrero del 2024), donde cualquier persona puede decidir qué objetos y adornos utilizar para generar esa proyección. Ella vislumbra en el drag una necesidad de expresión que parte de estos objetos: la ropa, el cabello, el maquillaje, las uñas; “porque hoy me quiero ver perra, entonces pues quiero traer las uñas filosas y amenazantes. Eso es drag” (comunicación personal, 7 de febrero de 2024).

Lvbna Gaia se posiciona en su drag desde lo político, pues sus acciones discursivas trascienden las performances artísticas y se proyectan en su performatividad drag, porque “cambias al mundo [...] saliendo con tacones de tu casa, de la puerta, y eso hasta que lo vives lo puedes decir” (Lvbna Gaia, comunicación personal, 7 de febrero de 2024). La artista sale a su barrio, socializa en sus espacios personales, con sus tacones puestos y confronta las miradas. Sus performances y discursos posicionan temas sociales que atraviesan a las disidencias: “yo voy a hablar de muchas cosas que la gente no habla, si es de armas, si es de droga, si es de sexo, de las cosas que son reales y que están aquí” (comunicación personal, 7 de febrero de 2024).



Imagen 5. Fotografía recuperada del Instagram de la artista @lvbna\_gaia  
Fuente: @lvbna\_gaia

Este posicionamiento de la artista dialoga con lo propuesto por Paco Vidarte en su libro *Ética Marica*, donde señala que “la identidad del sujeto político se va constituyendo una vez que ha empezado a hacer cosas. Cada paso que da va cristalizando, cuajando, forjándose su propia identidad con lo que hace y con lo, y los, que va dejando al borde del camino” (Vidarte, 2010, p. 65).

Los “objetos cuir” que la artista necesita para la proyección de su identidad drag principalmente son las pelucas, ya que considera: “si no hay peluca, no es drag” (Lvbna Gaia, comunicación personal, 7 de febrero de 2024). Resalta la importancia de la utilización del maquillaje, un buen tacón, el vestuario, aunque señala que estos elementos deben adaptarse a la estética de la draga, con libertad para usar el cuerpo mismo con su desnudez para performar “puedes taparte solo los pezones y acá otro arito, nada más tapado, o puedes llevar una botarga encima” (Lvbna Gaia, comunicación personal, 7 de febrero del 2024). La artista resalta que los detalles en accesorios son objetos necesarios para elevar la propuesta estética de las dragas. En donde cada uno de los objetos que se utilizan deben tener congruencia con el discurso propuesto en la búsqueda de la asociación de quien observa “pero mentalmente ellos ya lo asocian con algo [el concepto]” (Lvbna Gaia, comunicación personal, 7 de febrero de 2024).

El atuendo presentado en la fotografía (Imagen 5) evoca connotaciones hacia lo fantástico al representar a un hada interactuando con un fondo natural. Su vestuario está compuesto por un top blanco con graffiti verde que revela su hombro derecho, medias de red en el mismo tono, y un calzón negro que se emparejan con los guantes. El accesorio más destacado y con mayor simbolismo son las alas tornasoles translúcidas que brotan de su espalda, la cuales se vuelven en un “objeto cuir” que posiciona artificialidad a su propuesta estética- Esto se debe a que, a diferencia de los humanos, estas alas pueden adoptar cualquier forma según la intención de la artista, Lvbna Gaia. Esta representación fantástica se asocia también a una fracción de su nombre Gaia, que remite a una figura relacionada con la tierra en sincronía seres fantásticos en los cuentos y que la artista desea proyectar.

En la siguiente fotografía (Imagen 6), Lvbna se presenta envuelta en una bandera LGBTQIA+, confeccionada como un vestido asimétrico con un pliegue en el lado izquierdo que deja al descubierto una de sus piernas, con medias rasgadas. Este vestido-bandera, con toda intención, se encuentra manchado en sangre donde incluso pueden percibirse índices de manos que tocaron ese objeto. Los accesorios que porta son dos aretes: uno en forma de pistola y el otro en forma de navaja para rasurar, “objetos cuir” desestabilizadores desde la violencia que

connotan y que se ven proyectados con la cartulina que lleva en sus manos que grita: NOS QUIEREN SACAR LOS OJOS / PORQUE SABEN QUE YA LOS ABRIMOS, y que convive y baila con el pie de foto en su publicación: "nos odia y nos m4t4 un estado heterosexual, pero mientras sea la + [perra] lo demás me da igual" (Lvbna Gaia, 2024). En estos "objetos cuir" que Lvbna porta, en esta performance pública, materializa sus ideales políticos de denuncia y protesta hacia las violencias que atraviesan a las disidencias sexo-genéricas de la ciudad, recordando a víctimas de violencia como la asesinada a Le Magistrade, Ociel Baena.



Imagen 6. Fotografía recuperada del Instagram de la artista @lvbna\_gaia  
Fuente: @lvbna\_gaia

## Consideraciones finales

El drag en Aguascalientes, desde las identidades no binarias, no solo expresa una estética alternativa, sino que se configura como un arte político y una forma simbólica de resistencia frente al sistema sexogénero binario.

A lo largo del texto se establece un diálogo con la teoría de Judith Butler sobre la performatividad, junto con las nociones de tecnologías del género de Teresa De Lauretis y los objetos queer de Sara Ahmed, para entender el drag como un campo de significado que desafía las convenciones sociales profundamente arraigadas en nuestros territorios conservadores.

En relación con los “objetos cuir”, se concluye que estos no son solo accesorios decorativos, sino herramientas discursivas que generan desorientación y subversión. Estos objetos son apropiados por las identidades drag y no binarias para desarticular discursos normativos y fomentar memorias, deseos, memorias, placeres e identidades disidentes. Las artistas Clxrrity, Ella Moon y Lvbna Gaia ejemplifican cómo el drag fluido rompe con la lógica binaria y propone nuevas formas de habitar y socializar el cuerpo y el espacio. Sus estéticas monstruosas, caricaturescas y alienígenas evitan reproducir identidades normadas, aportando en cambio por señalar su arbitrariedad y abrir posibilidades a discursos políticos y otras subjetividades diversas.

Las prácticas del drag, como performance y resistencia, trascienden escenarios limitados para convertirse en espacio de creación constante: salir con tacones, pelucas, maquillajes e indumentarias, en portar una bandera manchada, en reappropriarse de lo fantástico, de la otredad, de lo ambiental como una forma de protesta y existencia. Cuestionan y se separan de los discursos tradicionales heteronormativos, que a menudo se inscriben dentro del binarismo. Estas propuestas analizadas trascienden la simple parodia de género para habitar lo fluido, lo inclasificable y lo incómodo. Allí radica su fuerza política, su subversión, su contestación, en un contexto como el del territorio de Aguascalientes, donde la visibilidad de las disidencias aún enfrenta resistencias sociales y políticas. A través de estas corporalidades drag, emergen espacios de vida, denuncia, arte y transformación.

## Referencias citadas

- Ahmed, S. (2023). *Queer Use. En Queer Then and Now: The David R. Kessler Lectures, 2002- 2020.* EE.UU.: The Feminist Press at CUNY.
- \_\_\_\_\_. (2019). *¿Para qué sirve? Sobre los usos del uso.* España: Edicions Bellaterra, S.L.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others.* EE. UU.: Duke University Press.
- Becker, H. (2009). *Outsiders: hacia una sociología de la desviación.* Argentina: Siglo XXI Editores.
- Bernini, L. (2020). *Las teorías queer. Una introducción.* España: Editorial Egales.
- Butler, J. (2018). *Notes toward a performative theory of assembly.* EE. UU.: Harvard University press.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan.* México: Paidós.
- Capilla, S. (2023). *La vestimenta. Una historia entre modas y disidencias.* España: EXIT.
- De Lauretis, T. (2015). Género y teoría queer. *Mora,* (21), 107-118.  
<https://doi.org/10.34096/mora.n21.2402>
- \_\_\_\_\_. (1989). *La tecnología del género.* Traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet. Recuperado de: [https://www.uepc.org.ar/conectate/wp-content/uploads/2015/03/Tecnologias\\_del\\_Genero-De-Laurentis.pdf](https://www.uepc.org.ar/conectate/wp-content/uploads/2015/03/Tecnologias_del_Genero-De-Laurentis.pdf)
- Dorfles, Gillo. (2002). *Moda y modos.* España: Engloba.
- Grossberg, L. (2016). Los estudios culturales como contextualismo radical. *Intervenciones en estudios culturales,* 2 (3), 33-44.
- Grossberg, L. (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro.* Argentina: Siglo XXI Editores.
- Mizrahi, A. (2013). *La indumentaria como lenguaje performativo.* Argentina: Universidad Nacional de Tucumán.
- Palacio, M. (2020). *Gloria Anzaldúa: Poscolonialidad y feminismo.* España: Editorial Gedisa.
- Robertson, I. (2018). How Drag Culture Resolves Tensions in Victorian Shakespearean Cross-Dressing; Or, Slay, Feste, Slay," *Criterion: A Journal of Literary Criticism:* 11, (1), 87-98.
- Valencia, S. (2025). Del Queer al Cuir. España: *ReCIA – Revista del Centro de Investigación en Artes,* 1, 1-18. <https://doi.org/10.21134/tvnr7998>
- Vázquez, M. (2024). *El cuerpo fenoménico trans/travesti. Cuerpo, corporalidad y heterotopías en Las Malas de Camila Sosa Villada.* Colombia: Autores Editores.
- Vidarte, P. (2007). *Ética marica: Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ.* España: Ediciones Alejandría.
- Wilson, E. (2013). *Adorned in dreams: Fashion and modernity.* EE. UU.: I.B.Tauris.
- Wittig, M. (1992). *El pensamiento heterosexual.* España: Paidós.
- Zambrini, L. (2007). *Cuerpos, indumentarias y expresiones de género: El caso de las travestis de la Ciudad de Buenos Aires.* Argentina: Universidad de Buenos Aires.

# Prácticas artísticas situadas que tejen vínculos: *intersección entre cuerpo-territorio y contra-pedagogías de la crueldad en Aguascalientes*



Situated Artistic Practices that Weave Bonds:  
*intersection between body-territory and  
counter-pedagogies of cruelty in Aguascalientes*

Raquel Mercado Salas  
[raquel.mercado@edu.uaa.mx](mailto:raquel.mercado@edu.uaa.mx)

Universidad Autónoma de Aguascalientes  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2037-2613>

María Isabel Cabrera Manuel

[isabel.cabrera@edu.uaa.mx](mailto:isabel.cabrera@edu.uaa.mx)

Universidad Autónoma de Aguascalientes  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6417-0792>

## ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Recibido: 30|04|2025

Aprobado: 04|07|2025

### Resumen

Este artículo, basado en una investigación participativa, analiza el trabajo de cuatro artistas de Aguascalientes —Alicia Cruz, Olga Terán Cortés, Berenice Cortés Campos y Sareli Mendoza—, cuyas obras tratan temas como el cuerpo, el territorio, la crueldad. Se busca mostrar cómo estas artistas, mediante el performance y ejercicios comunitarios, desarrollan prácticas contra-pedagógicas de la crueldad que resisten las formas dominantes de violencia y representación más comunes en las formas hegemónicas del arte. Sus acciones y discursos se enfocan en generar vínculos comunitarios, cuestionar la violencia en las representaciones y reivindicar los saberes ancestrales y territoriales. Este artículo se suma a la importancia de un pensamiento situado, feminista y descolonial que permite articular saberes, afectos y luchas en torno al arte, el cuerpo y el territorio a través de cinco claves para una crítica feminista del arte que abone al “proyecto de los vínculos” (Segato, 2018) frente al “proyecto de las cosas” mediante el concepto de cuerpo-territorio, para repensar la relación arte-comunidad desde una perspectiva situada y relacional.

**Palabras clave:** Cuerpo-territorio, Feminismos descoloniales, Contra-pedagogías de la crueldad, Performance, Vincularidad.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual  
4.0 Internacional

DOI 10.33064/10ais8355

## Abstract

Based on participatory research, this article addresses the work of four artists from Aguascalientes—Alicia Cruz, Olga Terán Cortés, Berenice Cortés Campos, and Sareli Mendoza—whose works address themes such as the body, territory, and cruelty. It seeks to show how these artists, through performance and community exercises, develop counter-pedagogical practices of cruelty that resist the most common and dominant forms of violence and representation in hegemonic art forms. Their actions and discourses focus on generating community bonds, challenging violence in representations, and reclaiming ancestral and territorial knowledge. This article adds to the importance of a situated, feminist and decolonial thought that allows to articulate knowledge, affections and struggles around art, the body and territory through five keys for a feminist critique of art that contributes to the “project of vincularity” (Segato, 2018) versus the “project of things” through the concept of body-territory, to rethink the art-community relationship from a situated and relational perspective.

**Keywords:** Body-territory, Decolonial Feminisms, Counter-Pedagogies of Cruelty, Performance, Vincularity.

## Introducción

*Yo soy la Pona, mi cuerpo es la Pona  
y simbólicamente el ochenta por ciento de mi territorio  
está impactado, el cien por ciento de mis árboles quemados.*

Sareli Mendoza<sup>1</sup>

Es poco frecuente que en el ámbito de la reflexión en torno al arte se haga hincapié en la importancia de estudiar, reconocer y nombrar la labor de las y los artistas que forman parte de nuestros contextos. Parece una obviedad que el reconocimiento que reclamamos para la escena del arte de nuestras localidades no llegará si su comunidad (académica y de otras índoles) no se da a la tarea de propiciar que suceda.

Parece una obviedad, pero desafortunadamente no es una práctica consciente o difundida entre quienes nos dedicamos a la reflexión en torno a las prácticas artísticas, quienes coleccionan arte, promueven o

[1] Con este artículo abrazamos al cuerpo-territorio que es La Pona, que somos tod\*s. Le dedicamos este trabajo. Que su defensa hilvane fino a la comunidad que somos y desde todos los ámbitos en los que nos desarrollamos, porque ninguno le es ajeno.

enseñan sobre procesos artísticos. Es muy común que en la academia, en los circuitos de producción, exhibición, distribución y consumo, así dentro de los mismos círculos en los que de manera más orgánica nos concentramos en torno al arte, que nuestro trabajo, aspiraciones o referentes provengan de aquellas prácticas artísticas que se encuentran ya reconocidas y legitimadas desde los circuitos más hegemónicos de la historia del arte y el mercado del norte global.

Por otro lado, sucede también que, como parte de esfuerzos más conscientes por acabar con la brecha, podemos aproximarnos a las obras de las y los artistas más cercanos a nuestro contexto para estudiarlas, discutirlas, promoverlas o enseñar sobre ellas. Sin embargo, la manera en la que llevamos a cabo esos estudios, enseñanzas, discusiones o promoción, suele provenir de las formas discursivas e ideológicas sobre el arte occidental, las cuales funcionan como canon y hacen que la obra de una artista racializada del sur global, por ejemplo, sea invisibilizada. Sin embargo, esas prácticas de menoscabo, se encuentran vinculadas con la falta de problematización de la conciencia de clase, de las implicaciones raciales y de las preguntas por los ejes de poder, saber y género en términos descoloniales.

De esta manera se termina por reiterar las formas de violencia, injusticia epistémica y hermenéutica que se imponen a las prácticas artísticas de nuestro contexto para cumplir con estándares y pretensiones que les son ajenos, incluso cuando nos interesamos directamente en ellas. Es por ello que consideramos que para llevar a cabo un ejercicio que nos permita “reparar” (poner atención en) en las prácticas artísticas de nuestro contexto, debemos hacerlo con la conciencia de que no hay en ellas algo que haya que “reparar” (como aquello que no funciona), sino que, lo que habría que hacer es cuestionar la forma misma en que sentimos y pensamos dichas prácticas y su relación con aquello que tratan para, entonces sí, disminuir la brecha a la que hemos contribuido inconscientemente a cimentar y que refleja en nuestros días, la poca frecuencia de los estudios de arte local o regional.

Estamos convencidas de que esta tarea no puede llevarse a cabo sin atender a criterios discursivos que hagan visibles las formas de violencia propias de la exclusión, así como al desarrollo de estrategias que nos permitan ver con atención y apertura lo que estas prácticas artísticas están apostando y ensayando. Es por ello que el presente trabajo acude a herramientas críticas descoloniales, feministas y de pensamiento situado, que son las que nos permiten investigar y teorizar de otra manera, al tiempo que se participa de forma activa en nuestro territorio, en el que

las y l\*s<sup>2</sup> artistas con quienes hemos compartido y dialogado se han interesado de manera comprometida y significativa. Es importante señalar también que por sí mismos sus ejercicios exigen de nosotras que pensemos fuera de los marcos de la tradición cultural del norte global y que atendamos a otras formas de configuración, gestualidad, vínculos y afectos que convergen en sus obras.

Así pues, nos interesa responder ¿cómo el vínculo indisociable entre cuerpo-territorio permite descolonizar las formas más anquilosadas de la relación poder-saber-hacer?, al tiempo que se comprende cómo opera la violencia expresiva y la crueldad, contraponiendo las formas en que los cuidados se difunden a través de las prácticas artísticas y más específicamente desde el performance y los procesos comunitarios. Distinguimos qué reflexiones, ideas, cuestionamientos y obras de algunas de las y l\*s artistas de nuestro contexto permiten comprender la relación cuerpo-territorio y lo que implica en sus prácticas artísticas, sus comunidades y vidas.

Para ello nos acompañaremos, además del trabajo y reflexiones de las artistas, del trabajo teórico-creativo de autoras como Rita Segato (2018), para hacer énfasis en el proyecto de los vínculos como parte de la lucha en contra de la crueldad de los cuerpos y territorios, del trabajo de Verónica Gago (2019), quien engloba las claves del vínculo cuerpo-territorio como parte de las apuestas comunitarias del sur global, así como de las teóricas que permiten llevar a cabo una crítica de los modelos de representación hegemónicos aún vigentes sobre todo en las artes producto de los régimen colonialistas y capitalistas, como Francesca Gargallo Celentani (2020), Sayak Valencia (2006), o en los trabajos de investigación que hemos realizado como antecedente al presente artículo.

Pero sobre todo, nos interesa distinguir que el presente artículo tiene una metodología basada en la investigación participativa que se centra en las prácticas de cuatro artistas en activo en el estado de Aguascalientes: Alicia Cruz, Olga Terán Cortés, Berenice Cortés Campos, Sareli Mendoza, quienes han desarrollado sus propuestas artísticas y apuestas territoriales en el ámbito del performance y el campo expandido del arte que cuestiona las formas de violencia contra l\*s cuerpxs/territorio. En suma, estas preocupaciones son prioritarias en su hacer, sentir, pensar, dialogar y son las que nutren las ideas principales de este trabajo.

[2] Utilizaremos el asterisco, como Verónica Gago en su texto La potencia feminista, para colocar una marca en la sintaxis del documento escrito, que ponga a discusión los tipos de subjetividades plurales que caben en él.

## I. Claves para la comprensión del proyecto de los vínculos como cuerpo-territorio y construcción de redes comunes

Como parte del proyecto de investigación *Contra-pedagogías de la残酷 a través del archivo documental*, nos preguntamos qué tipo de discursos, instrumentos, estrategias, conceptos, es necesario cuestionar y abordar desde una perspectiva crítica, no sólo para visibilizar las formas de violencias presentes en el campo de las prácticas artísticas y de la enseñanza de las artes —del que formamos parte— sino para identificar dentro de este ámbito aquellas estrategias que funcionan como contra-pedagogías de la残酷 y que suman a lo que Rita Segato denomina el “proyecto de los vínculos”. Rita Segato (2018) sostiene que:

De una forma esquemática es posible decir que existen dos proyectos históricos en curso en el planeta, orientados por concepciones divergentes de bienestar y felicidad: *el proyecto histórico de las cosas y el proyecto histórico de los vínculos*, dirigidos a metas de satisfacción distintas, en tensión, y en última instancia incompatibles. El proyecto histórico centrado en las cosas como meta de satisfacción es funcional al capital y produce individuos, que a su vez se transformarán en cosas. El proyecto histórico de los vínculos insta a la reciprocidad, que produce comunidad (p. 18)

Atendiendo al sentido anterior del “proyecto de los vínculos”, es que la idea de territorio y de cuerpo dejan de ser conceptos abstractos, separados de las circunstancias y seres concretos que los animan y que en el “proyecto de las cosas” privilegian un abordaje utilitario y de usufructo de los mismos por parte de quienes los leen y reducen a cosas, pues “no existe la potencia en abstracto (no es lo potencial en términos aristotélicos). La potencia feminista es capacidad deseante. Esto implica que el deseo no es lo contrario de lo posible, sino la fuerza que empuja lo que es percibido colectivamente y en cada cuerpo como posible.” (Gago, p. 14). Encontramos en los procesos teóricos y reflexivos que hablan de las contra-pedagogías de la残酷 que cultivan el proyecto histórico de los vínculos y la idea de cuerpo-territorio como herramienta que permite repensar a las subjetividades en relación con su entorno, particularmente en lo relativo a una forma de hacer arte que apuesta por lo común.

De manera complementaria, adscribimos el uso de cuerpo-territorio de Verónica Gago, en “Cuerpo-territorio: el cuerpo como campo de batalla” como un solo concepto, que es parte fundamental del eje discursivo de su libro *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo* (2019), pues enmarca una posición teórica en la que las prácticas y

las posibles soluciones a las formas de violencia más difundidas entre las poblaciones y los territorios del sur global no se circunscriben en la figura liberal del “individuo”, sino como hipótesis que establece la comprensión de fondo en la que las luchas se nutren de manera amplia como “una superficie extensa de afectos, trayectorias, recursos y memorias” (p. 99). Además es preciso distinguir que Gago retomó esta imagen-concepto surgida de las luchas en territorios latinoamericanos como parte del conocimiento del trabajo comunitario que han generado formas de organización y que entienden el mundo como una red compleja de relaciones en las que la vida humana no es la medida de todas las cosas, sino una parte y la necesaria conciencia de la vinculación con la “vida” más allá de lo humano.

Observamos que las prácticas artísticas de algunas y algun\*s artistas de nuestro contexto tienen la inquietud de nutrir los proyectos vinculares entre cuerpos-territorio. Sus obras y reflexiones situadas trazan una clara necesidad y compromiso por salir del correlato del “proyecto de las cosas” (Segato, 2018) que frecuentemente configuran las formas más hegemónicas de la producción, distribución y consumo del arte y la relación de l\*s artistas en tanto que personas, como personas en el mundo, como cuerpo-territorio.

En el campo de la teoría y la praxis feminista son múltiples y plurales los trabajos que establecen una relación entre el cuerpo y el territorio (particularmente las corporalidades de las mujeres, pero también los de las disidencias sexo-genéricas y de las personas racializadas). Desde los trabajos gráficos de Bárbara Kruger<sup>3</sup>, pasando por los ecofeminismos<sup>4</sup>, hasta las propuestas de los feminismos comunitarios<sup>5</sup>, la conciencia de que la defensa de la vida lo es del territorio lo mismo que del reducto más particular de la subjetividad en tanto que corporalidad y es una de las implicaciones más profundas del planteamiento desarrollado por Gago:

Que el cuerpo-territorio sea la situación que habilita el desacato, la confrontación y la invención de otros modos de vida implica que en estas luchas se ponen en juego saberes del cuerpo justamente en su devenir territorio y, al mismo tiempo, lo indeterminan porque no sabemos lo que un cuerpo, en tanto cuerpo-territorio, puede. (2019, p. 100)

El vínculo entre cuerpo-territorio no se limita a lo conceptual, sino que enraiza en lo más vital de las luchas de las mujeres, contra el despojo generalizado y la vida de las comunidades. Se trata de una concepción de

[3] *Untitled* (Your body is a battleground), 1989.

[4] Tanto los surgidos del sur como del norte global, los de corte más esencialista o materialista.

[5] Que concentran sus esfuerzos en los tejidos comunitarios, cuyo núcleo situado es el territorio, del que cada persona humana o no humana forma parte.

conjunto que comprende (en ambas acepciones) que las mujeres y nuestros cuerpos no pueden estar libres de opresión si los territorios en donde se desarrolla la vida, sus vidas, están en riesgo y sujetos a la devastación, al control, al usufructo o al despojo. Detrás de la violencia en contra de los cuerpos de las mujeres, particularmente de las que se encuentran en los nudos de distintas opresiones por racismo, clase y etnia, de las que las naciones sin estado forman parte, subyace una misma lógica colonial.

La problematización del cuerpo-territorio desmonta la lógica individual para la interpretación de los espacios sociales y comunes, pero cuando añadimos el elemento de las prácticas artísticas también es necesario establecer una distancia respecto a la idea estereotipada de la dialéctica *artista-obra maestra*, pues los ámbitos del arte y la cultura no son ajenos a las formas coloniales del poder, conocer, ser y del ver. Una lectura feminista descolonial de las prácticas artísticas y de la forma en la que se produce teoría del arte deberá tener en cuenta las discusiones más relevantes de la cartografía contemporánea, para establecer las derivas y las estrategias de comprensión que vuelvan evidente el entramado cartográfico del cuerpo-territorio y las estrategias mediante las que opera en el arte. Por lo anterior, planteamos a continuación cinco características que abonan a la distinción e interpretación de lo que entendemos por feminismo descolonial aplicado a la investigación en arte.

En primer lugar es importante resaltar el carácter histórico/historiográfico para reconocer, difundir, activar y reactivar la historia del arte feminista latinoamericano y su íntima vinculación con los movimientos sociales contemporáneos, además de comprender las aportaciones de la teoría-práctica de las mujeres de las distintas naciones sin estado y afrodescendientes en Nuestramérica, tanto en la construcción de las imágenes como de narrativas y políticas del cuerpo. En este sentido, es particularmente relevante cuestionarnos acerca de las revisiones críticas que las pensadoras descoloniales han hecho de la teoría latinoamericana con el sesgo de la mirada androcéntrica.

Como segundo punto, en términos de teoría del arte, se vuelve necesario plantear que la separación entre Arte mayor y Arte menor obedece a una línea moderno-colonial que afirma que las imágenes de poder (vinculadas con las formas objetivas y materiales de la cultura en sus diversas formas de manifestarse como organización política) son más importantes que la historia de los pueblos, de sus luchas y resistencias. De la misma forma, la separación entre vida y obra del artista no permite la comprensión de un tejido más complejo de relaciones intersubjetivas

en las que los distintos tipos de capital y campos sociales permiten observar qué *modos de ver* se privilegian de forma directa y a quién se beneficia en las relaciones estructurales en el sistema-mundo del patriarcado-capital-colonialidad.

En tercer lugar, en lo referente a las prácticas colaborativas, participativas y colectivas, las artistas latinoamericanas han dado muestra fehaciente de politización, proliferación de códigos, rescate de memorias y archivos. Como se menciona en el No. 3 de *Aguaceros. Cuadernillo de formación política* dedicado a los “Feminismos comunitarios”, “los feminismos tienen la impronta de ser útiles para las luchas de los pueblos” (Guzmán, 2020, 6).

En cuarto lugar, precisamente en vinculación con la fuerza organizativa de los feminismos comunitarios, en las prácticas artísticas que implican pensarnos como cuerpos-territorios encontramos campos de acción que de distintas formas se aplican a la producción del arte desde un enfoque feminista: a) la diversidad de las corporalidades y geopolíticas a las que hacemos frente en Abya Yala; b) la necesidad de construir espacios ficcionales, materiales y simbólicos para estar en el mundo a través de necesidades comunes o en construcción de reconocimiento de la historia que detentamos; c) en términos de temporalidad, la posibilidad de cuestionar las relaciones desiguales de cuidados, ya que el tiempo es una de las más importantes condiciones de la posibilidad y potencia del vivir bien, por lo tanto de la producción de arte; d) la organización política como acción para la vida común; y, e) la construcción del derecho a la memoria a través de nuestros saberes y conocimientos, de la historia de nuestras parcialidades y singularidades.

Finalmente, en quinto lugar, en el análisis de soportes, discursos y la relación de la forma-fondo en el tratamiento de la representación de la violencia y los giros de tuerca que realizan las artistas volvemos a encontrarnos con las estrategias de los desajustes en las representaciones (Fraisse, 2018), con la *confrontación*, el *rodeo* y la *construcción* (Mercado, Cabrera & Rodríguez, 2023) en el tratamiento de las imágenes de contrapoder y la crítica biopolítica que encarnan de manera franca. Para Sayak Valencia (2016), el capitalismo gore es una construcción cultural en tanto que se cimienta en la aspiración individual y masculinizada de devenir *sujeto endriago*, esto es que consume violencia real (trata, muerte, ajustes de cuentas, etc.) y cuya acción se encuentra vinculada íntimamente con la vergüenza de la precariedad como una forma moral que demanda acciones de salida a través del corporativo criminal y la violencia expresiva:

Los sujetos endriagos como ejes y actores del nuevo capitalismo rompen la consigna marxista sobre la modernidad: *todo lo sólido se desvanece en el aire* y la cambian *por todo lo sólido y consumible se edifica sobre sangre*. El capitalismo gore es el resultado de la interpretación y la participación activa, violenta e irreversible de los endriagos del mundo globalizado, del hiperconsumismo y de las fronteras. (p. 98)

En oposición a este sujeto endriago, que apuesta por la hiper individualización, la destrucción y al mismo tiempo el corporativismo, propio del proyecto de las cosas, nos decantamos por la visualización de los cuerpos-territorio, dentro del proyecto vincular. Tomando en cuenta las estrategias de los feminismos descoloniales, visibles en las prácticas artísticas de las mujeres y las disidencias sexo-genéricas, que pronuncian de manera directa estas fronteras de la violencia y el desvelamiento del crimen, pero también de la resistencia que se le opone desde el proyecto de los vínculos, buscamos ofrecer el análisis y la interpretación de las características antes mencionadas, en el tejido de las redes intertextuales a través del testimonio oral, las reflexiones y algunas de las piezas con enfoque colectivo de cuatro artistas visuales que nos permiten entrever de qué cuerpos-territorio hablamos cuando planteamos el contexto actual del e(E)stado de Aguascalientes.

La metodología basada en la investigación participativa ha implicado ser parte de los procesos colectivos de los que damos cuenta en este artículo, tanto en la documentación, como en un trabajo consciente de archivo y memoria que orienta nuestras preguntas, objetivos y estrategias. Por un lado, dar cuenta de las prácticas artísticas de productoras visuales, reconociendo la centralidad de sus procesos creativos y reflexivos, implica un posicionamiento teórico-metodológico que nunca es evidente y que se basa en los cinco puntos anteriormente desarrollados: 1) el cuestionamiento al androcentrismo en los estudios latinoamericanos, 2) las divisiones entre arte y artesanía y arte y vida, 3) la politización de sus enunciaciones colectivas, 4) los elementos que acompañan a los cuerpos-territorio en tanto que espacios, tiempo, organización y memoria, y 5) los giros de tuerca al tratamiento propiamente visual que nos permiten distinguir los puntos anteriores desde la teoría del arte.

Las artistas fueron entrevistadas a través de un instrumento estructurado en cuatro preguntas de forma oral y documentadas en archivo audiovisual, las dos primeras preguntas se realizaron para contextualizar su trabajo y perfil profesional en las artes visuales y las últimas dos para indagar de manera cualitativa acerca de las pedagogías de la残酷 y el aspecto de los cuidados colectivos, contra-pedagogías de la残酷 y vinculares en sus prácticas artísticas, enmarcadas en el

performance y en la producción relacionada con la defensa del territorio en Aguascalientes<sup>6</sup> y en Los Campos<sup>7</sup>. Los nombres de las artistas son Alicia Cruz (performance y coordinación del Laboratorio de Arte LGBT, Diversx), Olga Terán Cortés (performance y educadora menstrual), Berenice Cortés (performance y defensa del territorio de Los Campos) y Sareli Mendoza (coordinadora de Tramafala y defensa de La Pona). Las entrevistas pueden encontrarse transcritas en la página web de nuestra feminaria permanente *Arte, memoria y feminismos* en Google sites<sup>8</sup> y en el podcast homónimo en Spotify<sup>9</sup>.

## II. Sobre «crueldad» y «cuidados» en defensa del territorio y el cuerpo como centro en la práctica performática

*Si las mujeres no hablan de sus cuerpos entre sí, si no reconocen sus derechos al placer y a no sufrir violencia, no podrán entender que la militarización es una práctica de invasión territorial que se vincula con la violencia contra las mujeres, al utilizar las violaciones sexuales como arma de guerra.*

Berta Cáceres, en *La potencia feminista*, de Verónica Gago

Con el antecedente del libro *Arte, memoria y feminismo. Otra historia del arte en Aguascalientes* (2023), corroboramos la hipótesis elaborada por distintas teóricas y críticas feministas del arte: cuando las productoras hablan y sus experiencias se colocan de manera colectiva en un registro público, se activan no solamente los vacíos de la formación y las violencias que pensaban aisladas o “personales”, tornándose en toma de conciencia social, y también descubren la riqueza de los procesos y los aprendizajes al producir nuevas metodologías y posturas críticas, casi siempre externas al aparato institucional de educación visual a nivel superior.

[6] Particularmente en la defensa de La Pona, uno de los últimos espacios que proveen a la ciudad capital de fauna y flora endémica, irrigación a los mantos freáticos, mezquiteras que conforman un bosque inverso en la zona, cercana a los pocos manantiales activos de la ciudad, la regulación del aire y un terreno forestal cuya protección ha estado en pugna los últimos treinta años en la historia reciente de Aguascalientes.

[7] Ubicada en el municipio de Ojuelos, Jalisco. Los Campos presenta una serie de condiciones geopolíticas que reflejan tanto su contexto rural como los desafíos estructurales que enfrenta la región y que se han agravado por encontrarse en una triple frontera entre los estados de Jalisco, Aguascalientes y Zacatecas. Las y los habitantes de Los Campos enfrentan problemáticas frecuentes en las comunidades de nuestro país, como limitaciones en infraestructura y servicios, desigualdades socioeconómicas, tensiones políticas y la crisis de la violencia.

[8] Googlesites: [https://sites.google.com/view/arte-memoria-y-feminismo/inicio?fbclid=IwY2xjawJ78rRleHRuA2FlbQIxMABicmlkETFPQXhHaGZzdlkwUG1xdVBjAR6-MoEi3VXn7JP868WbPkGZsi13-g9uAo2Ng4scBtRIP4E\\_3XV1sLYgASncDA\\_aem\\_yc-q1eGzMSOyToCJ1OLcFA](https://sites.google.com/view/arte-memoria-y-feminismo/inicio?fbclid=IwY2xjawJ78rRleHRuA2FlbQIxMABicmlkETFPQXhHaGZzdlkwUG1xdVBjAR6-MoEi3VXn7JP868WbPkGZsi13-g9uAo2Ng4scBtRIP4E_3XV1sLYgASncDA_aem_yc-q1eGzMSOyToCJ1OLcFA)

[9] Podcast *Arte, memoria y feminismos*: <https://creators.spotify.com/pod/profile/arte-memoria-y-feminismos>

En el caso de las cuatro artistas visuales entrevistadas para el proyecto de *Contra-pedagogías a través del archivo documental*, —Alicia Cruz, Sareli Mendoza, Olga Terán y Berenice Cortés Campos— volvemos a observar la constante de cómo la historia del arte oficial, es decir la que tiene como parámetro el canon occidental, funciona como un dispositivo colonial que legitima ciertas prácticas artísticas ajena a nuestros cuerpos-territorio y encarna de muchas formas un imaginario de castigo al cuerpo propio y al de otros seres vivos.



Imagen 1. Registro fotográfico de las sesiones de entrevistas con las artistas.  
Sareli Mendoza (superior izquierda), Berenice Cortés Campos (superior derecha), Alicia Cruz (inferior izquierda) y Olga Terán Cortés (inferior derecha). Febrero-marzo 2025.

Fuente: Archivo de investigadoras.

Los referentes que las artistas señalaron como su primer aprendizaje en torno a las prácticas de crueldad en el performance hacen eco de lo que Laura Herrera describe en “Trascender el cliché: hacia una práctica performática libre de crueldad”, donde señala que “hay un modelo que habita el imaginario colectivo cuando hablamos de performance, uno que implica desnudos, mutilación, sangre y una alta carga de crueldad al exceder los límites del cuerpo” (*Contra-pedagogías de la crueldad, una guía sobre los cuidados en la vida cotidiana y la producción e investigación en arte*, 2025, p. 57), pues ese modelo referido ha sido el reproducido en las aulas, en la historia del arte y en los talleres de producción en las

escuelas de arte a nivel medio superior y superior. Entre los ejemplos que compartieron las artistas encontramos el siguiente, en el que es explícito el vínculo entre una práctica artística validada como performance y la normalización de la violencia hacia el propio cuerpo.

[...] me acuerdo que compré leche y compré una pistolita de estas de agua y metí la leche a la pistolita y le iba disparando así a mis compañeros la leche, pero antes de eso me inyecté agua en los brazos, esta agua que se puede inyectar, no sé por qué, no me acuerdo, o sea no me acuerdo casi nada de ese performance. Fue en la nave de teatro de la Universidad de las Artes cuando antes no había casi nada pero, fue ahí. Y me acuerdo que sentí mucho dolor, en mi cerebro estaba bien probar esos límites de mi cuerpo [...] si estaba dentro de la historia del arte y si era reproducido después de tantos años, pues había algún valor ahí. (Entrevista a Olga Terán, 2025)

Alicia Cruz mencionó, por su parte, como referencia inmediata en la formación recibida la práctica de残酷 respecto al cuerpo en el performance de Marina Abramovic *Ritmo 0* (1974), en el que durante seis horas la artista invitó a la audiencia a utilizar setenta y dos objetos, tanto inofensivos como peligrosos sobre su cuerpo colocado de forma pasiva a merced de los visitantes del estudio Morra, en la ciudad de Nápoles. El performance tuvo que ser interrumpido en un momento determinado pues la intervención en el cuerpo de la artista se tornó peligrosa, demostrando la delgada línea de acción límite en las decisiones de los espectadores y el impacto en la corporalidad de la artista. Incluso en los propios performances de Alicia Cruz, como *Cuarenta y Una*<sup>10</sup> uno de los objetivos era no probar alimento durante cuarenta y un horas, no obstante personas solidarias estuvieron atentas a su bienestar, haciendo reflexionar a la artista sobre la relación y castigo hacia su cuerpo durante el proceso del performance. La preocupación colectiva como hecho, nos permite hacer hincapié en la importante relación entre cuerpo y territorio, tal como menciona Gago, al ser una relación comunitaria que refuerza una forma de vincularidad que rompe con la falacia de la individualidad.

Las artistas recuerdan cómo se construyeron esas primeras referencias en su formación, cómo implicaba asumir que la exploración cruel y violenta del cuerpo era algo preestablecido como posible, e incluso deseable. Sin embargo, al elaborar una reflexión sobre los procesos en el performance en todas existe una actitud crítica, que pone límite a la reproducción de patrones del castigo al cuerpo, no solamente el propio sino a otras vidas, ya sean de animales o flora viva y de la

[10] El performance *Cuarenta y Una*, fue realizado por Alicia Cruz en el espacio público. El número hace referencia al baile de los cuarenta y uno, noticia que fue ilustrada con una pieza en grabado que fue realizada por José Guadalupe Posada en 1901 y se volvió parte de la iconografía de la comunidad LGBT. Se puede ampliar la información de este performance en el siguiente artículo realizado por Carolina Randolph Jasso (2021) en el no. 1 de la revista *Arte, Imagen y Sonido*.

<https://revistas.uaa.mx/index.php/ais/article/view/2909/2494>

recepción de las personas que participan activamente de las acciones. Berenice Cortés Campos, por ejemplo, reflexiona en las entrevistas en torno a su proceso docente con estudiantes de artes visuales:

[...] si vamos a hablar por ejemplo, o queremos hacer una crítica a la explotación del medio ambiente, ¿para qué voy a cortar un árbol? O sea, qué congruencia hay en mi discurso ¿no? Y así como esto, si estoy hablando de un árbol que es un ser vivo ¿no?, pero lo mismo si voy a utilizar un animal. En cuántas prácticas performáticas no se han utilizado animales y se les expone a violencia,残酷 y a seres humanos también. Entonces ¿qué tanto eso que estamos planteando es congruente con las herramientas que utilizamos? (Entrevista a Berenice Cortés, 2025)

El ejemplo funciona si lo aplicamos en distintos tópicos, pues permite plantear la siguiente pregunta: ¿Es la representación/presentación de la violencia una justificación para un ejercicio de violencia y残酷 hacia las corporalidades implicadas en las prácticas performáticas? Si además enfatizamos esta reflexión a propósito del concepto cuerpo-territorio de Gago como una red de “afectos, memorias y saberes sociales”, entonces las acciones realizadas en las corporalidades de las artistas y artist\*s del performance también implican un correlato social, que puede producir el *conatus* del cuerpo social, o de manera inversa, también la muestra de poder sobre los cuerpos y un castigo autoinfligido en la enunciación.

Por lo anterior rescatamos la necesidad de problematizar y comprender desde una mirada descolonial la forma en la que producimos imágenes, símbolos y acciones, pero también teoría. Construir una historiografía crítica en el reconocimiento del arte feminista latinoamericano y las prácticas comunitarias con las que dialoga, o los movimientos sociales con los cuales se vincula puede producir una conciencia descolonial, como agente de politización, de proliferación de códigos y rescate de construcción de memorias vivas.

Las prácticas de cuidado abordadas desde la prácticas de las productoras visuales entrevistadas sumada a la perspectiva feminista de este estudio, enmarcan también una serie de problematizaciones implícitas como el trabajo no remunerado, la acumulación de jornadas en losivismos, la implicación de las acciones performáticas como actos colectivos e intersubjetivos, la relación con prácticas consideradas “menores” por su vinculación con oficios y el uso de materiales y disposiciones temporales en los espacios públicos entendidas como efímeras. Para Berenice Cortés, es relevante sumar además la dimensión ética de la responsabilidad, que para ella es parte inseparable de la producción artística:

No es que porque es arte tenemos permitido hacer lo que sea o estamos exentos de asumir las consecuencias. Entonces en este sentido, sí creo que estas cuestiones éticas son algo muy necesario, pero, creo que pocas veces se pone la atención que requiere, y son sobre todo este tipo de violencias las que, reitero, son más evidentes, pero creo incluso pueden ir más allá de lo físico (Entrevista a Berenice Cortés, 2025)

Una de las claves para reformular el performance, por parte de la artista e investigadora Berenice Cortés, es colocar en el centro del performance a las acciones colectivas y no necesariamente al cuerpo. Permitiendo de esta manera que el enfoque se centre en lo que sucede en un espacio y tiempo re inaugurado por el performance que destaca acciones que por cotidianas pueden ser perdidas de vista y tienden a obviar su significado, los procesos de congregación que suscitan, como lo es prender una fogata, calentar tortillas y compartir el alimento del maíz, en el plano del cuerpo-territorio que convoca a la colectividad. En el caso de Alicia Cruz, la importancia de los cuidados radica en el cuestionamiento constante acerca del tipo de efectos que el performance en tanto que acción puede tener en quienes participan de su puesta en común y pública:

Crear me cuesta mucho, es un proceso que me requiere mucho pensar, un proceso de demasiada reflexión, y esa reflexión implica pensar justamente en todas las cosas que están implícitas al hacer una acción, en muchas de las acciones que ejecuto me acompañan o sostienen otras personas, es pensar en lo que va a implicar esa acción para esas personas que sostienen, yo creo que ahí empieza un ejercicio de cuidado, y me empiezo como a preguntar, ¿si hago esto de qué manera va a impactar? (Entrevista a Alicia Cruz, 2025)

Es importante recalcar que los performances de Alicia Cruz se enmarcan en lo que desde los anarquismos se denomina «acción directa», por lo que el espacio público, el cierre de calles y la toma de no-lugares<sup>11</sup> entre otras formas de intervención implican una planeación previa, ya que el aparato policial del Estado podría hacerse presente. Al tener además una formación de activista, Alicia Cruz, reconoce la necesidad de protocolos de actuación en estos casos. En ese sentido, para nosotras es muy relevante hacernos la pregunta de ¿hasta qué punto las escuelas en educación superior proveen de herramientas de politización y actuación en distintos ámbitos a estudiantes que están experimentando a través del performance como una práctica artística actual de una importante potencia política y estética?, o, en palabras de Francesca Gargallo “¿Puede la cartografía del propio cuerpo-territorio rasgar el uso de la cartografía para el control y posesión de los territorios para beneficio de las empresas colonizadoras?” (2020, p. 23)

[11] Los no-lugares son entendidos como espacios de intercambio y de tránsito como las avenidas, las manifestaciones, congregaciones, centros comerciales, etc., en donde las personas perdimos las características más individuantes, pero no necesariamente en pos de lo comunitario, tal como lo desarrolla Marc Augé, 1992.

Probablemente estos son todavía tópicos poco frecuentes en el ámbito más tradicional de la enseñanza de las artes. No el performance *per se* que, como hemos visto, a pesar de ser una práctica artística que se consideró poco convencional en su momento, ha adoptado convenciones muy anquilosadas en el canon y la versión más hegemónica de los saberes y las formas de poder presentes en el ámbito del arte. Lo que resulta poco difundido son las implicaciones del mismo que venimos discutiendo. Sin embargo, el hecho de que estas discusiones y enseñanzas no se dan comúnmente en los espacios consagrados a la formación artística, no quiere decir que las y l\*s artistas no lo estén aprendiendo, desarrollando y difundiendo a través de la práctica situada de sus cuerpos-territorio, como podemos ver en la experiencia encarnada del trabajo de Sareli Mendoza, que no sólo rompe con las divisiones entre un arte “mayor” y uno “menor”, sino que teje claramente los ejes de las luchas territoriales y los cuidados abordados desde el arte, en el que se desempeña lo mismo como madre, que como cocinera, como defensora de la tierra y en los saberes de la herbolaria.

[...] saber que el cuidado también tiene que ver con esa parte [...] me encanta esta teoría, antropofagia, esta teoría de que de que te comes al otro, y que esta persona también se alimenta de ti, porque realmente si lo veo como una realidad, y lo he visto por ejemplo, en estos vínculos que trabajan directamente la defensa del territorio, que trabajamos las prácticas artísticas y que estamos todo el tiempo como en esta constante retroalimentación y trabajo, en donde en un año de trabajo he visto cómo ésta persona ha adquirido cosas de mí, y yo de esta otra persona, y me encanta, me encanta porque entonces pues se va generando como esta comunidad, como micro y macro biológica donde todos comparten de todo y entonces empieza como a ser una simbiosis y a recuperar un espacio, porque de eso se trata, de recuperar ese lugar, de aportarle salud y pues de sostenerse. (Entrevista a Sareli Mendoza, 2025)

Como vemos en la reflexión que acuerpa y re-territorializa Sareli Mendoza, el vínculo con lo más concreto de la materialidad de su cuerpo-territorio es el que le ha servido como brújula en la búsqueda constante que ha nutrido tanto a su práctica artística como a su comunidad y a ella misma en tanto que parte de esta, pues, como señala Gago:

El cuerpo-territorio es lo que no permite ser abstraído de una corporalidad marcada justamente por su imposibilidad de regirse y definirse por la mera regla propietaria. Y tiene desde el inicio la marca de su capacidad de combate, simultáneamente, de cuidado, sanación, defensa y fortalecimiento. De allí ese bello llamado de las compañeras de la Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitario Territorial, desde Iximulew-Guatemala (2017), para producir acuerpamiento desde las luchas. (110)

Nos interesa resaltar la manera en la que desde los feminismos descoloniales, con su énfasis en lo comunitario, el sentido de la idea de lucha se emancipa de sus significados belicistas tradicionales y se acerca, poniendo el acento en lo vincular, a los proyectos de defensa y construcción de lo común a través de la distinción de lo que es vital para las y l\*s artistas y sus comunidades.

## Conclusiones

Como parte de una comunidad académica enfocada en la reflexión, estudio y enseñanza relativa a las prácticas artísticas, para nosotras es fundamental nutrir nuestro quehacer e ideas en el ejercicio constante con nuestras colegas artistas que, desde nuestro punto de vista, han abordado y abonado profundamente a la construcción de prácticas artísticas contra-pedagógicas de la残酷, en las que apreciamos que la idea de cuerpo-territorio ha jugado un papel de gran relevancia para tejer los vínculos entre las artistas, el sentido situado de sus trabajos creativos y su dimensión comunitaria.

Sin embargo, más que un “enriquecimiento” de nuestros saberes en el sentido utilitario o de posesión, nuestro interés en el trabajo de las artistas locales que han trabajado con la idea de cuerpo-territorio tiene que ver con la manera en la que sus prácticas artísticas permiten comprender los procesos de construcción de sentido alternos al proyecto de las cosas, lamentablemente enquistado aún en las prácticas artísticas y culturales de nuestro contexto. Desde una perspectiva y sensibilidad feminista descolonial, encontramos que el trabajo de Olga Terán Cortés, Sareli Mendoza, Alicia Cruz y Berenice Cortés Campos, pone en crisis las formas patriarcales y coloniales que han dominado los regímenes de la representación, profundizando las formas de残酷 características de las dinámicas más violentas que se dan en las sociedades contemporáneas.

Nuestras compañeras artistas (pero también activistas, educadoras, madres, defensoras comunitarias y territoriales) abonan al “proyecto de los vínculos” a través de prácticas performáticas y del campo expandido del arte que ponen el acento en los saberes de las mujeres y acciones comunitarias, que reconocen, valoran y trabajan directamente con ideas y compromisos sensibles que dislocan el saber, poder y hacer más hegemónico de las prácticas artísticas e hilan a partir del nudo que vincula las ideas de cuerpo y territorio como núcleo de sus quehaceres, como distinguimos a través del diálogo con ellas.

La distinción de estas particularidades en las obras y reflexiones de las compañeras se puede llevar a cabo desde una perspectiva teórico metodológica que nos comparten los feminismos descoloniales y las pensadoras que, en los ámbitos de la vida comunitaria como de las prácticas artísticas, no sólo nos permiten reconocer el vínculo vital tejido entre la corporalidad y el territorio, si no la importancia de dicha amalgama para salir de las formas de la crueldad simbólica y fáctica que la fantasía de la individualidad instaura en el mundo. Sin embargo, sabemos que esta es una tarea colectiva que requiere de compromisos comunitarios y formas de colectividad sostenidas, pues, como señala Francesca Gargallo “el sistema capitalista mundial, sin embargo, no se resigna a la caída de la importancia masculina en las sociedades que fiscaliza: se ha insertado y ha crecido en las tradiciones patriarcales, colonizando cuerpos y territorios” (p. 10) y que por ello nos motiva para continuar trabajando en el reconocimiento y diálogo profundo con las y l\*s artistas de nuestro contexto, por lo que no podemos perder de vista que en la academia, en los salones de clase, en los espacios múltiples en donde se llevan a cabo acciones performáticas, de la defensa del cuerpo-territorio es urgente sumar esfuerzos para acabar con la crueldad y resistir a las formas de violencia a través de un pensamiento situado, que como señala Gago:

Un pensar situado es inevitablemente un pensar feminista. Porque si algo nos ha enseñado la historia de las rebeldías, de sus conquistas y fracasos, es que la potencia del pensamiento siempre tiene cuerpo. Y que ese cuerpo ensambla experiencias, expectativas, recursos, trayectorias y memorias. (p. 15)

Por ello, el estudio y desarrollo de estas ideas lo llevamos a cabo a partir del planteamiento de cinco elementos propuestos como una forma crítica feminista descolonial enfocados en los ámbitos del arte y la cultura, suman a la construcción de lo común y el proyecto de los vínculos: la construcción de una memoria viva descolonizadora, la transgresión de la distinción elitista entre arte mayor y menor, el sentido colaborativo del arte que desemboca en su politización, el tejido organizativo y comunitario que apuestan por el bien común de los cuerpos-territorios y, finalmente el desajuste de las formas de representación que no reiteren la crueldad ni la violencia.

## Referencias citadas

Aa. Vv. (2020). *Aguaceros: Cuadernillos de formación*, No. 3 “Feminismos comunitarios”, Dirección General de Vinculación Cultural Comunitaria de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, CUENCA.

Espinosa Miñoso, Yuderkys; Gómez Correal, Diana; Ochoa Muñoz, Karina (eds.) (2014). *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, Editorial Universidad del Cauca.

Gago, Verónica (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Traficantes de sueños.

Gargallo Celentani, Francesca (2020). *Las bordadoras de arte. Aproximaciones estéticas feministas*. Editores y Viceversa.

Mercado Salas, Raquel; Cabrera Manuel, María Isabel; Jara Legaspe, Alondra Fabiola; Herrera Mendoza, Laura Gisela; García Guardado Emma Nitzel (2025). *Contra-pedagogías de la crueldad. Una guía sobre los cuidados en la vida cotidiana y la producción e investigación en arte*. Tierra cartonero.

Mercado Salas, Raquel; Cabrera Manuel, María Isabel; Rodríguez Rodríguez, Brenda María Antonieta (2023). *Arte, memoria y feminismo. Otra historia del arte en Aguascalientes*. Instituto Cultural de Aguascalientes.

Segato, Rita Laura (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo libros.

Valencia, Sayak (2026). *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*. Paidós.

# De lo sensible a la experiencia sinestésica: *Una exploración indisciplinar con artistas hidrocálidos y chilenos*



From the Sensory to the Synesthetic Experience:  
*An interdisciplinary exploration with  
artists from Aguascalientes and Chile*

Araceli Marisol González Torres

asistente.sauaa@gmail.com

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6385-4247>

---

## ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Recibido: 30|04|2025

Aprobado: 11|07|2025

---

### Resumen

Este artículo propone una ampliación del concepto de sinestesia desde una perspectiva fenomenológica, empírica y sensible, que permite comprenderla más allá de su definición clínica como condición neurológica. A través del Laboratorio Indisciplinario de Experimentación Artística y Sinestésica (LIEAS), realizado con artistas de Aguascalientes y de Chile entre 2024 y 2025, se desarrolló una metodología basada en la indisciplina artística y en la percepción situada. El estudio articula marcos teóricos provenientes de la fenomenología de la percepción, las neurociencias y la investigación artística contemporánea. A partir de las experiencias del laboratorio, se propone una estructura interpretativa en tres dimensiones: sinestesia como condición, como experiencia y como acción. Esta tríada permite reconfigurar el fenómeno sinestésico como una práctica perceptual y creativa posible desde lo cotidiano. Se plantea así una aproximación transdisciplinaria que vincula arte, cuerpo y percepción en la producción de conocimiento sensible, con implicaciones para las prácticas estéticas y pedagógicas contemporáneas.

**Palabras clave:** Sinestesia, Fenomenología de la percepción, Acción sinestésica, Experiencia sinestésica, Indisciplinariedad en el arte.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual  
4.0 Internacional

DOI 10.33064/10ais8356

## Abstract

This article proposes an extension to the concept of synesthesia from a phenomenological, empirical and sensitive perspective, in order to be understood beyond its clinical conception as a neurological condition. Through the Indisciplinary Laboratory of Artistic and Synaesthetic Experimentation (LIEAS) developed with artists from Aguascalientes (Mexico) and Chile between 2024 and 2025, we worked under a mixed methodology, based on practical indiscipline and situated perception. This intervention was articulated with a theoretical framework from the phenomenology of perception, neurosciences and practice-based artistic research. Based on the laboratory findings an interpretative structure of three dimensions of synesthesia as condition, experience and action is pronounced. This triad allows reconfiguring the synaesthetic phenomenon as a perceptual and creative practice possible from the everyday. Therefore, it is proposed that its approach be transdisciplinary, linking art, body and perception in the production of sensitive knowledge, with incidence in the practices of contemporary synaesthetic and pedagogical experiences.

**Keywords:** Synesthesia, Phenomenology of Perception, Synesthetic Action, Synesthetic Experience, Indisciplinarity in Art.

## Los orígenes sensibles de la experiencia sinestésica

Un sueño que parece realidad, un recuerdo que se construye por el aroma, un estado de ánimo afectado por la temperatura y un amarillo provocado por el timbre instrumental, son algunas de las experiencias que vivimos quienes participamos en los Laboratorios Indisciplinares de Experimentación Artística y Sinestésica (LIEAS), el cual se configura como un taller de discusión, búsqueda y creación artística y sinestésica. Este laboratorio surgió como parte de un proyecto de investigación-creación para la Maestría en Arte de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, con el objetivo de explorar la sinestesia como fenómeno perceptivo desde prácticas colaborativas, indisciplinares y sensibles. En él tuve la oportunidad de coordinar, documentar, experimentar, entrevistar y analizar la sinestesia junto con las y los artistas invitados, a través de sesiones semanales donde se propusieron ejercicios de observación desde todos los sentidos, improvisación, evocación sensorial y creación colectiva.

Estas prácticas fueron diseñadas como dispositivos metodológicos que permitieran propiciar la aparición de experiencias sinestésicas más allá del enfoque neurológico tradicional, entendiendo la sinestesia como una posibilidad perceptual ligada a una atención sin juicios previos enfocada en percibir únicamente la experiencia, la inmersión y el cruce de sentidos, encontrada en contextos cotidianos. A partir del análisis fenomenológico de las vivencias en el LIEAS, se propuso una estructura conceptual compuesta por tres dimensiones: sinestesia como condición, como experiencia y como acción. Estas categorías, si bien no se encuentran formuladas como tales en la literatura revisada, emergen como resultado de un análisis fenomenológico situado, a partir del cruce entre marcos teóricos y las experiencias colectivas vividas durante el laboratorio.

En esta propuesta, la sinestesia como condición alude a la dimensión clínica o neurocientífica del fenómeno; como experiencia, a la percepción vivida desde un enfoque fenomenológico; y la sinestesia como acción, a los actos creativos y sensoriales que buscan inducir experiencias sinestésicas. La sinestesia como condición se fundamenta en los aportes de las neurociencias, particularmente en los estudios de Ramachandran y Hubbard (2003) y Curwen (2018), quienes explican la sinestesia como una configuración atípica de conexiones neuronales que permite la activación involuntaria de un sentido al estimular otro. La sinestesia como experiencia se apoya en la *Fenomenología de la percepción* de Maurice Merleau-Ponty (1994), que reconoce al cuerpo como eje activo de la experiencia y plantea que los sentidos interactúan en un sistema perceptivo unificado. Por último, la sinestesia como acción se nutre de los enfoques metodológicos propuestos por Natalia Calderón y Brenda J. Caro en su texto *¿Indisciplinar la investigación artística?*, quienes entienden la creación artística como una práctica sensible capaz de generar conocimiento a través del cuerpo y la percepción.

[...] consideramos urgente emancipar la investigación hacia nuevas formas de organización que vinculen los saberes académicos y artísticos con la vida y con el sentido común. Situarnos en lo desconocido para aprender nuevas formas de ser, hacer, imaginar y pensar (Calderón y Caro, 2020, p. 7).

En complemento con lo anterior, Ramachandran y Hubbard, en su texto *Hearing colors, tasting shape* (2003), abren la discusión sobre la plasticidad del fenómeno sinestésico más allá de su dimensión clínica, al señalar que “[...] todos poseemos cierta capacidad para experimentarla” (p. 26).

En un inicio, concebí la sinestesia como una condición neurológica extraordinaria, exclusiva de un grupo reducido de personas con la capacidad de ver sonidos o saborear colores. Esta idea posiciona a la sinestesia como algo ajeno a mis propias experiencias corporales cotidianas. Sin embargo, a partir de diversas vivencias sensoriales, particularmente durante mi etapa como músico, comencé a observar asociaciones espontáneas entre sonidos, colores, sabores, texturas y memorias. Por ejemplo, cada nota que emergía de mi instrumento evocaba imágenes narrativas completas, al observar una pintura escuchaba sonidos, y en conversaciones íntimas, ciertos relatos activaban percepciones visuales u olfativas. Estas experiencias me llevaron a cuestionar la comprensión tradicional de la sinestesia como una condición exclusivamente clínica. Entonces surgió la hipótesis de que este fenómeno podría formar parte de un espectro perceptual más amplio, accesible a través de ciertos estados de atención ampliada. Así, me interesé por explorar la posibilidad de que el arte, la música, los dispositivos audiovisuales o las emociones profundas puedan abrir puertas a estados sinestésicos en contextos cotidianos.

Para profundizar y ampliar la aplicación del concepto de sinestesia, utilicé como base una serie de entrevistas realizadas a los integrantes de la Corporación Cultural Actos Sinestésicos, una agrupación chilena que desde el 2018 ha trabajado de manera interdisciplinaria en torno a la relación entre arte, percepción y sentidos. Entre las personas entrevistadas se encuentran: Sebastián Ignacio Parra Cabrera, director general; Michelle Andrea Troncoso Sáez, directora ejecutiva y logística; Mirta Betsabé Parra Moraga, directora artística y de diseño; Valentina Montserrat Arriagada Corrales, directora de redes sociales; y Patricia Alejandra Alfaro Contreras, directora creativa y de comunicaciones. Las entrevistas con ellas y él, revelaron la necesidad e importancia de la dimensión de la sinestesia como acción, pues las prácticas constantes del corporativo chileno se centran en provocar conexiones sensoriales profundas y unificadas, similares a las que ocurren en la sinestesia. Esto permitió ampliar la comprensión de la sinestesia como una forma de percibir el mundo de manera íntegra y sensible, que puede cultivarse a través de prácticas creativas.

Estas entrevistas no solo aportaron una base empírica rica en testimonios y experiencias, sino que permitieron construir una comprensión del fenómeno desde una perspectiva múltiple que articula lo fenomenológico (la experiencia vivida), lo sensible (la percepción afectiva y corporal) y lo empírico (el relato situado). Esta mirada integrada se sitúa dentro de una práctica indisciplinaria de la investigación artística, ya que propone a la investigación romper con lo unitario y el pensamiento binario para abrir paso a lo múltiple.

Es una práctica que no se limita a lo teórico o lo académico, sino que se propone como una reflexión capaz de contemplar desde múltiples aristas simultáneas: lo sensible, lo emocional y lo comprometido (Calderón y Caro, 2020, p. 7). De igual manera es parte de una metodología fenomenológica que reconoce la experiencia sensible como vía legítima de conocimiento, y en la que el testimonio y la corporalidad juegan un papel central, legitimando el conocimiento de la experiencia desde la primera persona (Castillo, 2021, p.8). Desde esta perspectiva, el uso de metodologías indisciplinarias en el marco de una investigación fenomenológica no implica la ausencia de rigor, sino una reconfiguración de sus criterios. La legitimidad de estas prácticas radica en su capacidad para generar conocimiento situado, encarnado y coherente con la naturaleza del fenómeno estudiado: la percepción y la experiencia sensible. Lejos de ser arbitrarias, estas metodologías se sustentan en una ética del cuidado, de la escucha y de la presencia, lo cual refuerza su validez dentro de una fenomenología del arte. Así, lo indisciplinario se propone como un enfoque que no renuncia a la profundidad epistemológica, sino que la expande hacia territorios menos normados, pero igualmente fértiles para la producción de sentido.

En el marco del LIEAS, esta aproximación múltiple se concretó mediante prácticas situadas que integraron la experiencia corporal y perceptiva como punto de partida. Las sesiones de experimentación permitieron observar cómo lo empírico (la vivencia directa), lo sensible (la respuesta afectiva y perceptual) y lo fenomenológico (la reflexión consciente desde la primera persona) se entrelazaron, para dar lugar a experiencias sinestésicas compartidas.

La colaboración con la Corporación Cultural Actos Sinestésicos enriqueció significativamente esta investigación al poner en evidencia cómo la sinestesia puede emerger en prácticas colectivas y en contextos de creación interdisciplinaria. De manera paralela, desde el LIEAS, diseñé y coordiné diversas sesiones de experimentación sensorial —tanto individuales como grupales— en las que participaron artistas locales provenientes de distintas disciplinas, con una disposición crítica hacia los procesos normativos de producción artística y epistemológica. Las sesiones individuales fueron con Juan Manuel Vizcaíno Martínez (artista visual y educador), Cristóbal Israel Méndez Montañez (grabador), César Guillermo Martínez Piña (músico) y Blanca Berenice Cortés Campos (artista visual y performer). Por su parte, en las sesiones grupales se integraron Armando Andrade Zamarripa (cineasta, músico y performer), Adriana Álvarez Rivera (literata y narradora oral) y Daniel Viveros Quiroz (actor y director teatral). Las distintas trayectorias y lenguajes de quienes participaron me permitieron expandir el enfoque metodológico, propiciando una comprensión transdisciplinaria de la percepción.

Estas sesiones funcionaron como campo de prueba y como espacio dialógico entre experiencia y pensamiento, donde lo sensorial operó no sólo como detonador de creación, sino también como punto de partida para la reflexión colectiva y la construcción crítica de conocimiento.

El análisis de estas experiencias se realizó desde una perspectiva fenomenológica e indisciplinar, comprendiendo que la percepción puede abordarse desde la experiencia vivida, lo afectivo-corporal y lo situado. Esta aproximación múltiple facilitó la comprensión de la complejidad del fenómeno sinestésico en sus diversas formas de manifestación. En todos los casos, las experiencias compartidas surgieron primero desde un campo sensible y empírico, que posteriormente se profundizó mediante un diálogo colectivo. Este proceso permitió concluir que muchas de estas vivencias, que inicialmente no se reconocían explícitamente como “sinestésicas”, encajaban con la definición de sinestesia, al ocurrir automáticamente, originadas por la estimulación de un sentido y logrando una reacción automática en otro, o bien la unificación de dos o más sentidos (Curwen, 2018, p. 94), integrando así la dimensión de la sinestesia como experiencias perceptuales vividas.

En esta investigación, por lo anterior, las experiencias sinestésicas se entienden como fenómenos perceptivos que se manifiestan en el momento en que se ocurre un entrecruzamiento, una unificación o amplificación de dos o más sentidos. Por ejemplo, al ver colores o figuras al escuchar sonidos, sentir texturas o emociones ante ciertos colores, o revivir un recuerdo a partir de un aroma. Estas experiencias pueden manifestarse en cualquier momento de la vida cotidiana y no requieren una condición neurológica diagnosticada como sinestesia. Aunque no sean producto de una condición clínica, estas vivencias emergen de la interacción inesperada entre sentidos y pueden ser detonadas por estados de meditación, inmersión o sensibilidad ampliada.

La construcción de las tres dimensiones de la sinestesia se abordó mediante metodologías híbridas con un enfoque indisciplinar, basadas en el trabajo de Natalia Calderón y Brenda J. Caro, quienes proponen una ruptura con los marcos metodológicos tradicionales desde el arte para abrir nuevas posibilidades de pensamiento crítico, situado y encarnado (Calderón y Caro, 2020). Esta aproximación indisciplinar se combinó con la fenomenología de la percepción (Merleau-Ponty, 1994), integrando un enfoque cualitativo centrado en entrevistas semiestructuradas.

Los métodos empleados en esta investigación permitieron registrar y dar lugar a las experiencias sensibles de las y los participantes, quienes compartimos vivencias relacionadas con fenómenos sinestésicos, especialmente a partir de los ejercicios prácticos desarrollados en el laboratorio. Dichas prácticas, concebidas como ejercicios de experimentación sensorial, propiciaron la aparición de experiencias sinestésicas a través del uso de filtros de color, sonidos envolventes y modulaciones de carácter ritual, inducidas por la atención sostenida y la estimulación multisensorial en dinámicas colectivas de carácter inmersivo e improvisatorio. A estos procedimientos se les denominó «acciones sinestésicas».

Para su análisis, se adoptó una lógica interpretativa sustentada en una perspectiva fenomenológica, orientada a describir la experiencia vivida desde la percepción directa de los participantes, evitando la imposición de categorías predefinidas. Este enfoque permitió abrir una vía para identificar, a partir de los relatos situados, elementos vinculados con la dimensión temporal, emocional y encarnada de dichas experiencias. El análisis interpretativo se complementó con la identificación de unidades de significado surgidas de las narrativas generadas, mediante un proceso de lectura atenta, reducción fenomenológica y categorización emergente. Además, se estableció un diálogo entre la documentación y las reflexiones colectivas de las sesiones y la bitácora empírica personal, en la que se registraron observaciones e interpretaciones durante el proceso.

Se reconoce la carga subjetiva inherente a este tipo de investigación, razón por la cual asumí una postura reflexiva y situada, consciente de los límites interpretativos que surgen desde la primera persona. En esta línea, se integraron fragmentos de relatos y experiencias que permitieron ampliar la comprensión tanto de las voces como de las vivencias compartidas en el laboratorio.

### Desde la mirada sensible hacia la experiencia sinestésica

La definición de sinestesia entendida como un “fenómeno perceptivo en el cual la estimulación de un sentido conduce a experiencias automáticas y consistentes en otro sentido” (Curwen, 2018, p. 94), no especifica una condición exclusivamente neuronal, sin embargo, sí menciona que es un fenómeno de la percepción que puede vivirse de forma intensa y directa.

Maurice Merleau-Ponty, por su parte, define el campo fenomenológico de la percepción como un espacio de experiencia en el que se desarrolla nuestra relación con el mundo, abarcando todas las dimensiones sensoriales y corporales de nuestra vivencia perceptiva. Este campo es dinámico y fluido, y se encuentra influenciado por nuestra interacción con el entorno y por nuestra corporalidad. En este enfoque fenomenológico, los sentidos no operan de forma aislada, sino como un sistema integrado (Merleau-Ponty, 1994).

Edward M. Hubbard ya mencionaba que muchas de las formas que tenemos de expresar la sensibilidad reflejan cómo todos somos, en mayor o menor medida, sinestésicos, y pone como ejemplo cuando evocamos elementos sensoriales para explicar algo, como al decir que una melodía es dulce o un color es vibrante (Hubbard, 2007, p. 198). Estas expresiones, aunque cotidianas, revelan una forma de percepción entrelazada en la que los sentidos se activan de manera cruzada, sugiriendo que la sinestesia no es únicamente una condición neurológica excepcional, sino también un recurso perceptivo disponible en la experiencia común. Desde esta perspectiva, lo sinestésico se manifiesta como una cualidad del lenguaje y del pensamiento metafórico que nos permite traducir sensaciones complejas de un sentido a otro, operando como un puente entre percepción, emoción y significado. Un ejemplo de esto lo podemos observar cuando una de las artistas participantes del LIEAS nos compartió cómo la temperatura del ambiente juega con su forma de percibir visual y emocionalmente el mundo, “En diciembre todo me sabe a frío y la ciudad se ve gris. Cuando llueve, es como si los sonidos se volvieran más densos, más graves. Mi cuerpo se contrae, como si también lloviera dentro de mí” (Cortés, comunicación personal, 11 de febrero de 2025).

Lo anterior dialoga con el enfoque fenomenológico de la percepción, especialmente con la noción de cuerpo como centro activo de la experiencia, al reconocer que percibimos el mundo de forma integrada y desde un cuerpo vívido (Merleau-Ponty, 1994). Por tanto, la sinestesia puede ser entendida no sólo como una curiosidad neurológica, sino como una clave para comprender las formas sensibles y poéticas en las que habitamos el mundo.

Por otro lado, a través de un desglose de conceptos encontrados en la fenomenología perceptual de Merleau-Ponty, especialmente en lo relativo a la percepción vívida y la primacía del cuerpo como eje de la experiencia, comparados con el desglose de definiciones de sinestesia desde autores con enfoque en las neurociencias —Caroline Curwen (2018), Edward M. Hubbard (2007), Vilayanur S. Ramachandran (2003) y

Elena Vecino (2024)— pude observar cómo las dimensiones categóricas principales de la sinestesia y las del fenómeno perceptivo coincidían en varios aspectos, como la fusión de sentidos, la subjetividad y el automatismo perceptual. Las categorías incluyeron elementos como sentidos, estímulo, emociones, asociación, mezcla, activación, provocación, inconsciente, variabilidad, vivencia, respuesta automática, personal y aprendizaje.

Para identificar y categorizar los testimonios de las experiencias compartidas por los participantes en el LIEAS se utilizó un análisis cualitativo de tipo fenomenológico, basado en la codificación abierta de relatos sensoriales y registros de laboratorio. La codificación se realizó de forma inductiva, empleando matrices de análisis fenomenológico en las que se identificaron unidades de significado relacionadas con la activación sensorial involuntaria, la evocación de memorias multisensoriales y la percepción integrada. Estas unidades fueron agrupadas en categorías como asociación, automatismo perceptual y emoción evocada, lo cual permitió construir una tipología empírica de lo sinestésico. A partir de esta codificación emergieron patrones como la asociación espontánea entre colores y sonidos, la activación involuntaria de recuerdos sensoriales, y la presencia de emociones ligadas a estímulos multisensoriales. El análisis no se centró únicamente en la recurrencia de temas, sino en la profundidad con la que los participantes describieron su vivencia sensorial. Se privilegió el modo en que estos relatos daban cuenta de una percepción vívida, subjetiva y situada, en sintonía con la lógica fenomenológica que busca describir la experiencia tal como es vivida por el sujeto, sin imponer categorías previas (Merleau-Ponty, 1994).

Para comprender un poco más cómo identificar cuando tenemos una experiencia sinestésica, traigo al diálogo algunas definiciones y experiencias contadas durante LIEAS, en donde tuve la oportunidad de entrevistar a los miembros de la Corporación Cultural Chilena denominada Actos Sinestésicos. Quienes desde 2018 han desarrollado ejercicios sensoriales que relacionan naturaleza, arte y tecnología, que permiten experimentar el mundo desde la unión de sentidos. A lo que denominan una «acción sinestésica». A partir de estas entrevistas, es posible reconocer tres dimensiones del concepto:

*Sinestesia como condición:* Entendida por los participantes como la condición o facultad que tiene nuestro cuerpo de romper los límites sensoriales de la percepción al vincular e intercomunicar sentidos de manera simultánea. Como lo mencionan a continuación Patricia Alejandra Alfaro Contreras y Valentina Arriagada: “la vinculación simul-

tánea de los sentidos, tanto como poder ver ciertos sonidos o escuchar ciertos colores [...] son sensaciones que ocurren en conjunto" (Alfaro, comunicación personal, 28 de febrero de 2025), "[...] que se perciba a través de uno o más sentidos y que a la vez exista una intercomunicación de estos, como poder ver lo que escuchamos o poder sentir lo que vemos" (Arriagada, comunicación personal, 28 de febrero de 2025).

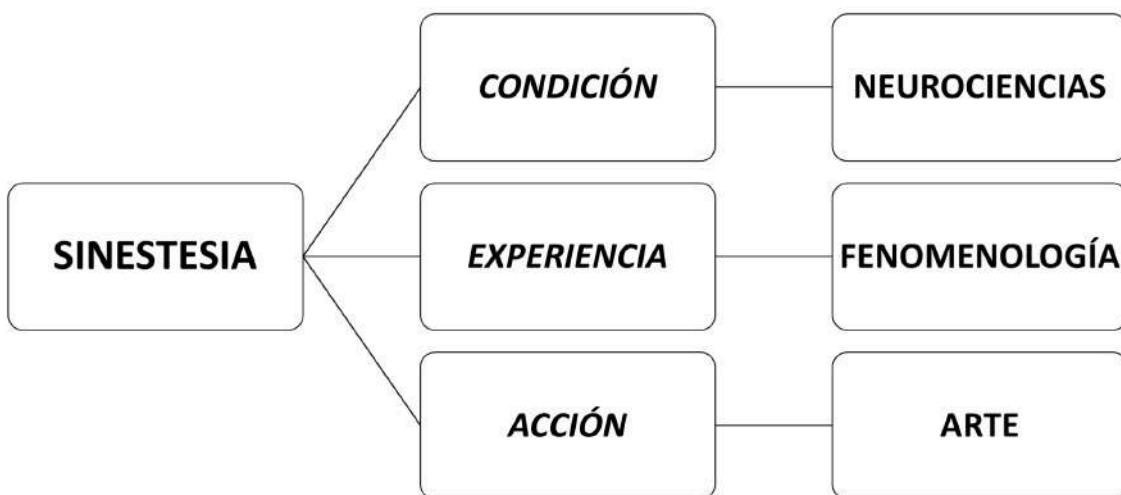
*Sinestesia como experiencia:* Descrita por los entrevistados como el fenómeno perceptivo o la vivencia sensorial integrada que puede emerger en momentos específicos y que se puede vivir en la cotidianidad como lo menciona Michelle Andrea Troncoso Saez "la experiencia sinestésica es algo que yo creo que vivimos todos los días y que, por ser un mundo tan rápido, no nos damos cuenta de que lo estamos viviendo" (Troncoso, comunicación personal, 28 de febrero de 2025). Un ejemplo de una experiencia sinestésica es la que nos cuenta Patricia Alfaro:

[...] ciertos momentos del día, como momentos exactos donde cae cierta luz con cierto color y con cierto reflejo en una ventana en tal lugar, por ejemplo, me traslada a algún momento de mi pasado que ya haya vivido exactamente esa misma visualización y puedo recordar las mismas sensaciones que había sentido esa vez que viví ese momento visual, y que no solamente tiene que ver con la forma de la luz, sino que también tiene que ver con el color que tiene esta luz [...] (Alfaro, comunicación personal 2025)

*Sinestesia como acción:* Definida por los participantes como una serie de acontecimientos planificados con el propósito de provocar una experiencia sinestésica. La acción sinestésica encuentra un ejemplo claro en las prácticas desarrolladas por la Corporación Cultural chilena Actos Sinestésicos. Donde definen la acción sinestésica como "acto de unir cosas, de poder mostrar a la gente que todas esas áreas del conocimiento tributaban a un evento único [...] con una interpretación simultánea de algo único [...] un evento que estimule lo sensorial al punto de que se sienta unificado" (Parra, comunicación personal, 26 de febrero de 2025). Sebastián Parra nos comparte que durante los siete años que llevan trabajando y experimentando en Actos Sinestésicos se dieron cuenta de que, al mezclar la tecnología, el arte y la naturaleza podían conseguir generar experiencias sinestésicas, "nos dimos cuenta que podíamos hacer que la gente sintiera que los colores se escuchaban, que las texturas hablaban, que las palabras se olían. Todo en un mismo acto escénico. Era un compromiso con lo sensorial" (Parra, comunicación personal, 26 de febrero de 2025). Patricia Alfaro complementa esta idea al señalar: "Al principio era algo intuitivo [...] luego nos dimos cuenta que podíamos provocar eso en otros. No era magia, era atención dirigida y emoción"

(Alfaro, comunicación personal, 28 de febrero de 2025). Por su parte, Valentina Arriagada explica: “Cuando diseñamos una acción sinestésica, pensamos en qué emociones queremos tocar y desde qué sentidos lo vamos a lograr” (Arriagada, comunicación personal, 28 de febrero de 2025).

En el siguiente esquema se puede percibir con mejor claridad la relación entre las tres dimensiones de la sinestesia y los enfoques teóricos.



**Esquema 1. Relación entre las Dimensiones de la Sinestesia y los Enfoques Teórico-Metodológicos.**  
Fuente: Elaboración propia.

La implementación de las tres dimensiones de la sinestesia no modifica sustancialmente la definición original de Curwen, pero sí amplía su aplicación y permite identificar experiencias sinestésicas con mayor frecuencia en contextos cotidianos. Esto no niega la existencia de personas cuya condición neuronal les hace experimentar sinestesia de manera constante (sinestésicos), pero tampoco excluye a quienes, sin esa condición, pueden vivir experiencias sinestésicas puntuales.

¿Cómo puedo saber que he vivido una experiencia sinestésica? Para Valentina Montserrat Arriagada Corrales se distingue porque lo vives, “[...] yo sé que es real porque mi cuerpo lo está registrando” (Arriagada, comunicación personal, 28 de febrero d 2025), Sebastián Ignacio Parra Cabrera coincide al considerar que es complicado no darse cuenta pues “[...] cuando se expande esta expansión sensorial que ocurre, es inevitable que el límite de la oreja se encuentre con el límite del ojo, con el límite del tacto [...] y se construye una especie de prisma unificado [...]” (Parra, comunicación personal, 26 de febrero de 2025).

A continuación, comparto algunas experiencias y reflexiones vividas durante el LIEAS, como parte del acercamiento al laboratorio. En un ejercicio propuesto en el que se turnaba un par de lentes azules y rojos con música de fondo, el cual buscaba alterar la percepción visual, Juan Manuel Vizcaíno Martínez describió su experiencia dentro del laboratorio con una asociación a los estados alterados de la percepción, como la “psicodélica” al observar el mundo bajo filtros monocromáticos: “Era como si los colores filtraran no solo la luz, sino también los recuerdos. Todo tenía más peso, más textura” (J. Vizcaíno, comunicación personal, 11 de marzo de 2025).

En mi caso, desde un ejercicio de meditación pude ver colores y formas en movimiento. Mis experiencias sinestésicas han tenido una relación muy estrecha entre el sonido y lo visual. Durante el LIEAS tuve la oportunidad de generar varias improvisaciones sonoras que me provocaron entrar en una especie de trance donde podía ver el color amarillo cada que sonaba el cuenco tibetano, el color se encontraba en movimiento, de igual manera, con otras combinaciones sonoras podía ver el verde, azul, negro y morado, todos moviéndose en círculos y espirales, como podemos verlo en la siguiente imagen.



**Imagen 1.** Dibujos de Cristóbal Méndez y Marisol González que intentan representar las visiones obtenidas durante la escucha de la improvisación 9c, realizada con Cesar Martínez Piña, 2024.

Fuente: Archivo del LIEAS.

Durante las sesiones del LIEAS, las anécdotas y análisis de las experiencias reforzaron la idea de que la sinestesia puede emergir de estados emocionales profundos, prácticas meditativas o contextos artísticos controlados. Sebastián sostiene que la sinestesia es una forma de acceder a lo sagrado, un tipo de lenguaje sensible presente en múltiples tradiciones filosóficas y espirituales, que permite unificar la percepción de la realidad, comentando también que “la realidad que nos rodea es multisensorial, y la única forma de conocerla tal como es en su verdad última es a través de una visión integrada de los sentidos”. (Parra, comunicación personal, 24 de febrero de 2025).

No obstante, es importante reconocer que esta construcción teórica, basada en experiencias subjetivas y prácticas artísticas situadas, también presenta ciertos límites. La naturaleza introspectiva y fenomenológica del enfoque puede dificultar su delimitación conceptual, ya que, al ampliar los márgenes de lo perceptivo, se corre el riesgo de considerar que todo rango de experiencia sensorial es sinestésico. Por ejemplo, durante los laboratorios surgieron elementos como los sueños, la imaginación y los recuerdos, que generaron cuestionamientos sobre si podían o no considerarse experiencias sinestésicas. No fue sencillo encontrar respuestas claras: concluimos que no todos los recuerdos, sueños o imaginaciones son sinestésicos, pero algunas experiencias sinestésicas pueden surgir o ser provocadas por ellos. Lo mismo ocurre con los estados alterados de conciencia. Por ello, seguimos trabajando en lograr una delimitación más precisa del concepto.

Además, aunque se han articulado tres dimensiones amplias del fenómeno sinestésico, éstas no abarcan toda la complejidad del concepto en su diversidad interdisciplinaria. Un ejemplo de ello es la propuesta de Juan Vizcaíno sobre el “registro sinestésico”, que no pudo ser integrada plenamente en esta investigación, pero que abre nuevas líneas posibles de indagación.

### El tejido de los sentidos sinestésicos

La sinestesia, comprendida desde una perspectiva fenomenológica, sensible y empírica, se revela como una facultad perceptiva ampliada que trasciende su tradicional concepción como condición neurológica. Esta ampliación conceptual en donde se establecen tres dimensiones de la sinestesia, como condición, experiencia y acción, permite identificar experiencias sinestésicas en la cotidianidad y analizar la experiencia desde distintas disciplinas y enfoques.

Los actos sinestésicos, concebidos como acciones o elaboración de dispositivos de experimentación, abren rutas para la creación artística, aunque no fueron mencionadas en este artículo ni el enfoque principal de esta investigación. El análisis de las experiencias compartidas durante el LIEAS sugiere que la sinestesia puede ser cultivada mediante prácticas de atención dirigida, estimulación sensorial cruzada y diálogo interdisciplinario, impulsados por medios artísticos que provocan aperturas perceptuales profundas. Este laboratorio operó como un campo de prueba vivo, donde el cuerpo, la memoria, la emoción, la imaginación y lo colectivo se entrelazaron para detonar experiencias multisensoriales.

Más allá de validar la sinestesia como fenómeno perceptivo, esta investigación encontró métodos de creación del conocimiento colaborativo y herramientas para trabajar con el campo sensible. Se concluyó que lo sinestésico puede manifestarse en la vida cotidiana cuando aprendemos a mirar con el oído, escuchar con la piel y percibir con el cuerpo entero.

Esta exploración también invita a repensar los métodos de construcción del conocimiento, proponiendo que lo sensorial, lo afectivo y lo personal también son estructuras epistemológicas.

## Referencias citadas

- Calderón, N, y Brenda J. Caro (2020). *¿Indisciplinar la Investigación Artística? Metodologías en construcción y reconstrucción*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Castillo Sanguino, N. (2020). Fenomenología como método de investigación cualitativa: preguntas desde la práctica investigativa. *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*, 10 (20), 7–18.
- Curwen, C. (2018). “Music-Colour Synesthesia: Concept, Context and Qualia.” En *The Neurosciences of Synesthesia*, editado por Julia Simner y Edward M. Hubbard, 93–110. Nueva York: Springer.
- Hubbard, Edward M. (2007). Neurophysiology of Synesthesia. *Current Biology* 17 (18): 193–204.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la Percepción*. Traducido por J. Ortega y Gasset. Barcelona: Península. (Obra original publicada en 1945).
- Ramachandran, Vilayanur S., y Edward M. Hubbard (2003). Hearing Colors, Tasting Shapes. *Scientific American*, 288 (5), 52–59.

# Anarchivos para contar otra historia del arte y las políticas culturales en Aguascalientes



*Anarchives to tell another art history  
and cultural policies in Aguascalientes*

Luis Álvarez Azcárraga

[luisalvaz@gmail.com](mailto:luisalvaz@gmail.com)

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7362-985X>

ENSAYO ACADÉMICO

Recibido: 30|04|2025

Aprobado: 18|06|2025

## Resumen

Este ensayo expone una reflexión crítica sobre las posibilidades del archivo artístico como herramienta para articular prácticas del pasado con propuestas contemporáneas, en concreto, en el contexto del arte colectivo y político en México. Se establece un diálogo entre los grupos artísticos que generaban archivos en los años setenta en la Ciudad de México —como El Taco de la Perra Brava, Taller de Arte e Ideología (TAI), así como artistas como Mónica Mayer, con su archivo Pinto mi raya, y Armando Cristeto— y colectivos activos en Aguascalientes desde 2012, como La Agencia (Argel Camacho, Bere Cortés, Rolando López y Tánex López), Diversx (Alicia Cruz y Kevin Cruz), Archivo de fanzines de Aguascalientes (Argel Camacho), Archivo H (Bere Cortés) y la Escuela libre. Desde los conceptos de «anarchivos» y «reactivación del archivo», se analiza cómo estas agrupaciones actualizan formas de resistencia política y documentación en contextos marcados por la precarización laboral, la disidencia sexogenérica, y la exclusión institucional. El texto también examina las estrategias de intervención cultural, la construcción de memorias colectivas y las tensiones con el Instituto Cultural de Aguascalientes. La metodología empleada se basa en el archivo visual generado por la Asamblea de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad de las Artes, antecedente directo de la Escuela libre, como una suerte de remembranza y crónica en torno a la lucha docente iniciada en 2023. Además, se entrelazan entrevistas y diálogos con los agentes participantes, efectuadas en el marco del proyecto *Archivos y anarchivos artísticos de Aguascalientes*<sup>1</sup>. No es un texto que describe la situación general de los y las artistas o las instituciones culturales, pero se centra en prácticas específicas que comparten una dimensión política, un trabajo con dispositivos de archivo y una voluntad de ruptura frente a las formas normativas del campo cultural institucional.

**Palabras clave:** Anarchivo, Archivo artístico, Reactivación del archivo, Arte y Activismo, Historia del arte reciente.

[1] El archivo está disponible en el sitio web:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Archivos\\_y\\_anarchivos\\_art%C3%ADsticos\\_de\\_Aguascalientes](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Archivos_y_anarchivos_art%C3%ADsticos_de_Aguascalientes)



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual  
4.0 Internacional

## Abstract

This essay presents a critical reflection on the possibilities of the art archive as a tool for articulating past practices with contemporary proposals, specifically in the context of collective and political art in Mexico. It establishes a dialogue between artistic groups that generated archives in Mexico City in the 1970s—such as El Taco de la Perra Brava, Taller de Arte e Ideología (TAI), as well as artists like Mónica Mayer, with her Pinto mi raya archive, and Armando Cristeto—and collectives active in Aguascalientes since 2012, such as La Agencia (Argel Camacho, Bere Cortés, Rolando López, and Tánex López), Diversx (Alicia Cruz and Kevin Cruz), the Aguascalientes Fanzine Archive (Argel Camacho), Archivo H (Bere Cortés), and the Escuela Libre. Using the concepts of "anarchives" and "reactivation of the archive," the article analyzes how these groups update forms of political resistance and documentation in contexts marked by job insecurity, gender dissidence, and institutional exclusion. The text also examines cultural intervention strategies, the construction of collective memories, and tensions with the Aguascalientes Cultural Institute. The methodology used is based on the visual archive generated by the Visual Arts Bachelor's Program Assembly at the University of the Arts, a direct antecedent of the Free School, as a kind of remembrance and chronicle of the teaching struggle that began in 2023. In addition, it includes interviews and dialogues with participating actors, conducted within the framework of the Aguascalientes Artistic Archives and Anarchives project. It is not a text that describes the general situation of artists or cultural institutions, but rather focuses on specific practices that share a political dimension, work with archival devices, and a desire to break away from the normative forms of the institutional cultural field.

**Keywords:** Anarchive, Art Archive, Archive Revival, Art and Activism, Recent Art History.

## Introducción: Antecedentes para contar una historia sobre anarchivos y memoria

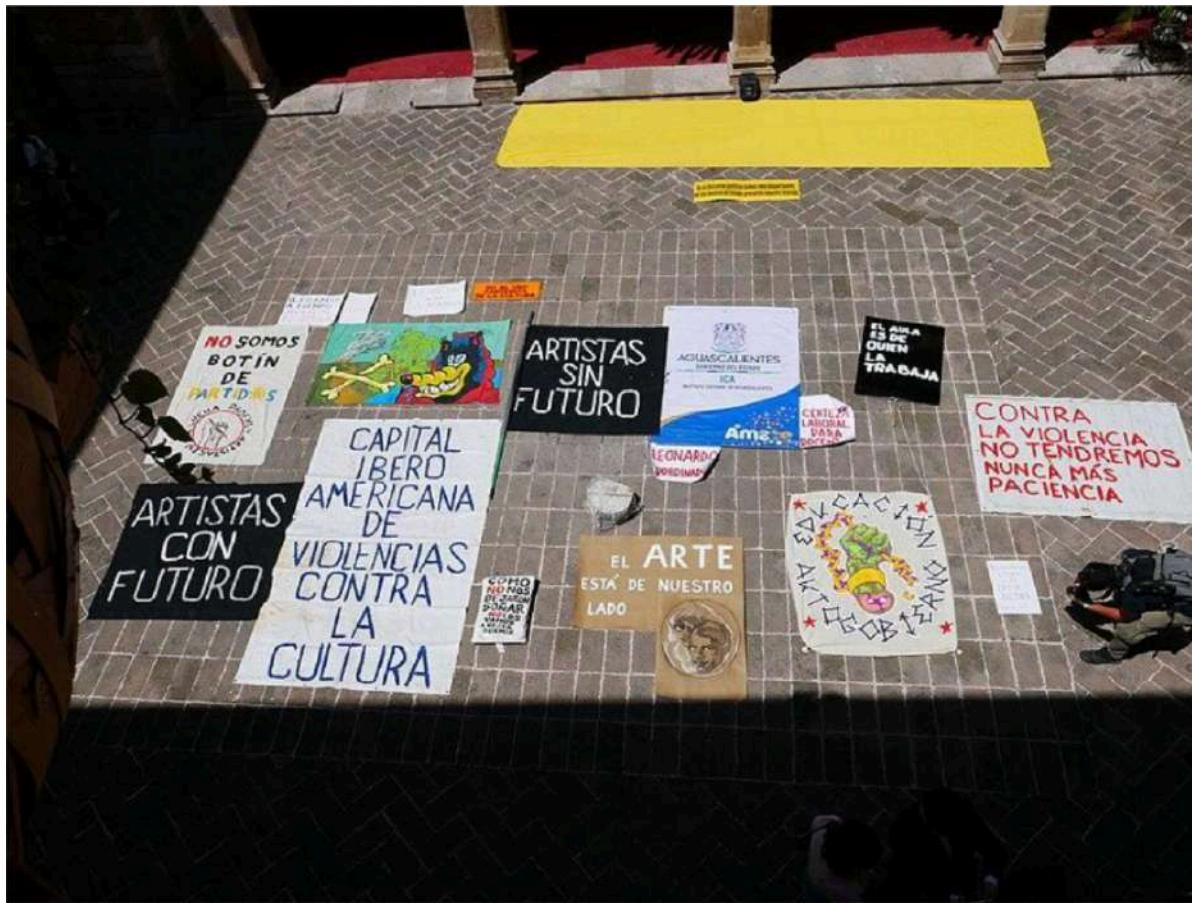
Hablamos de memoria o de derecho a la memoria cuando algo nos falta, cuando algo se ha perdido o algo está incompleto. Este derecho a la memoria, como lo han entendido las Madres de la Plaza de Mayo<sup>2</sup>, las víctimas de la ‘guerra sucia’, los desplazados de la guerra y la política, nos increpa. Las y los artistas, desde la época de Los Grupos<sup>3</sup>, o Boal recreando su tortura en *Torquemada*, o el Ciclo de Arte Experimental con *Tucumán Arde*<sup>4</sup>, han entendido que hay estrategias insurgentes para activar una memoria que ha sido desgastada con el tiempo, el olvido o la desarticulación generada por las esferas del poder.

[2] Ileana Diéguez, *Escenarios Liminales teatralidades, performatividades y políticas*, 2007.

[3] Olivier Debroise, Cuauhtémoc Medina, y Universidad Nacional Autónoma de México, eds., *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968 - 1997 = The age of discrepancies: art and visual culture in Mexico 1968 - 1997*, Segunda (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014).

[4] Claire Bishop, *Infiernos artificiales: Arte participativo y política de la espectaduría* (Taller de ediciones económicas, 2019), 196.

Este texto parte de un evento ocurrido en septiembre de 2023, en el que un grupo de profesoras y profesores de la Licenciatura en Artes Visuales del Instituto Cultural de Aguascalientes (Universidad de las Artes) unieron sus voces, talentos y consignas, para luchar por sus derechos laborales, teniendo como escenario el primer patio de la Casa de la Cultura ‘Víctor Sandoval’. Para los medios de comunicación eso fue una protesta<sup>5</sup>, para estos profesores y profesoras fue una acción performática y una exposición colectiva. Lo puedo decir así, porque yo estuve ahí.



**Imagen 1.** Plantón y protesta de docentes de la Licenciatura en Artes Visuales (LAV), de la Universidad de las Artes en la Casa de la Cultura.

*Fuente:* Fotografía de Luis Alvaz (5 de septiembre de 2023), CC by-sa 4.0<sup>6</sup>

[5] Mónica Cerbón, «PRD, aliado de Tere Jiménez, hace del sector cultural botín clientelar», *PopLab*, 2023, <https://poplab.mx/v2/story/PRD-aliado-de-Tere-Jimenez-hace-del-sector-cultural-botin-clientelar>.

[6] Fotografía está disponible en Wikimedia Commons: [https://w.wiki/An\\$E](https://w.wiki/An$E)

¿Qué relación tienen las prácticas de archivo artístico con una protesta por los derechos laborales docentes? Quizás no el ‘archivo’ como tal, sino la necesidad de conservar la memoria ante una realidad que parece empecinada en borrarla. Pero hay que desarrollar esta idea. Los y las profesores de la Universidad de las Artes, algunos y algunas con 20 años de trayectoria docente, estaban luchando tanto por sus derechos laborales como por su historia en una institución que nació en 2008, pero tiene antecedentes que se remontan a 2002, cuando se crea la Licenciatura en Artes Visuales<sup>7</sup>.

Antes de continuar, quisiera lanzar la siguiente pregunta: ¿el archivo del Instituto Cultural de Aguascalientes va a resguardar la memoria de todas y todos sus docentes y artistas? Probablemente no. Otra pregunta, ¿debería hacerlo?, ¿debería guardar esas memorias?

En este texto no ahondaré mucho en el archivo institucional, pero lo que hay que tomar en cuenta es que las instituciones, incluyendo las culturales, almacenan una memoria muy parcial, articulada y determinista del pasado. Esto es así por la relación del archivo con el poder; el poder de registrar, pero también de borrar; el poder de dar acceso, pero también de negar la posibilidad de ver, leer y conocer.

Los archivos siempre han tratado sobre el poder, sea el poder del Estado, la sociedad, la familia, el público o el individuo. Pueden ser un instrumento de hegemonía; pueden ser una herramienta de resistencia. La hegemonía y la resistencia reflejan y constituyen relaciones de poder.<sup>8</sup>

Las instituciones hacen su colección de material archivable, muchas veces por requisitos de transparencia y rendición de cuentas y, por lo tanto, resguardan documentos que validan procesos, decisiones, presupuestos, etc. Pero, ¿qué pasa en una escuela de arte, con los registros de las obras, ejercicios, talleres, pláticas significativas, eventos, conferencias, etc.? Seguramente algunas instituciones tendrán otro archivo para almacenar obras (las que, por alguna razón, fueron consideradas sobresalientes), así como de los eventos académicos, las ponencias, los festivales, etc. Pero la mayoría de los momentos, piezas acumuladas, etc., se van al limbo del olvido. Ante estas inquietudes, incluso ante la necesidad de registrar eventos significativos pero que no alcanzan el umbral de ‘relevancia institucional’, hay estudiantes y docentes que hacen sus propios archivos. A estos archivos alternativos y anárquicos les llamaremos «anarchivos».

[7] Mariana Murillo, «Galería de UArtes presenta exposición “Lxs Naturales”», El Sol del Centro, 21 de marzo de 2022, <https://www.elsoldelcentro.com.mx/cultura/exposiciones/galeria-de-uartes-presenta-exposicion-lxs-naturales-8022978.html>.

[8] Joan M. Schwartz y Terry Cook, «Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory», *Archival Science* 2, n.o 1 (1 de marzo de 2002): 13, <https://doi.org/10.1007/BF02435628>.

## Anarchivo de los comunes

En 2015 fue la primera vez que escuché la palabra ‘anarchivo’, a través de una conferencia impartida por Antonio Lafuente en Wikimanía 2015<sup>9</sup>. La palabra en sí me pareció provocativa y poderosa. Pero creo que fue más poderoso el significado y lo que implica para las personas que de alguna forma resguardan la memoria, no siempre de cosas ‘grandiosas’ o avaladas por un aparato institucional. Muchas veces la gente resguarda las pequeñas proezas cotidianas, las cartas, las fotos familiares o los objetos valiosos de su comunidad.

Sin embargo, es importante señalar que la noción de anarchivo surgió con Pedro G. Romero, quien propuso un archivo anárquico, no sometido al poder del archivo institucional y que, a su vez, tuviera la posibilidad de dar cabida a otras formas de registro:

Archivos que no se constituyan en genealogías de poder, Archivos que no ordenen jerárquicamente los saberes de la comunidad. El Archivo general, la Biblioteca y el Museo como espacios a democratizar, deslegitimizar la administración única de la historia y sus cuerpos de control. Resulta significativo que la palabra «anarquía» se construyera etimológicamente así, «anarkhé», es decir, sin-cabeza, sin-mandato, sin-origen, sin-archivo.<sup>10</sup>

Asimismo, otro concepto importante es el de lo «común» o «comunes», que tiene su explicación en el texto de Elinor Ostrom, *El gobierno de los bienes comunes*<sup>11</sup> y la posibilidad de entender los recursos de información y conocimiento como ‘bienes comunes’<sup>12</sup>. En este sentido, si el ‘archivo’, ya sea público o privado, tiene su validación a partir de quién lo crea, quién lo resguarda y quién lo posee; el «anarchivo de los comunes» se ciñe a la posibilidad de un archivo (anarchivo) generado, gestionado y abierto para toda la comunidad.

Otra característica de los anarchivos es que pueden o no conducir a algo; y en realidad carecen de funcionalidad organizativa, pues están hechos en primera instancia para generar lazos y vínculos entre las personas:

[9] Cabe señalar que yo estuve ahí, incluso tomé fotografías (<https://w.wiki/AnxB>), y hay un registro en video de la misma conferencia: Antonio Lafuente, «Los laboratorios ciudadanos y el anarchivo de los comunes» (Wikimanía 2015, Ciudad de México, 2015).

[10]Pedro G. Romero, «Anarchivos», en *Memorias y olvidos del archivo* (Outer Ediciones, 2010), 182.

[11]Elinor Ostrom, *El gobierno de los bienes comunes. La evolución de las instituciones de acción colectiva* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000).

[12]Charlotte Hess y Elinor Ostrom, eds., *Los bienes comunes del conocimiento* (Traficantes de Sueños, 2016), [https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Los%20bienes%20comunes%20del%20conocimiento\\_Trafficantes%20de%20Sue%C3%B3B1os.pdf](https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Los%20bienes%20comunes%20del%20conocimiento_Trafficantes%20de%20Sue%C3%B3B1os.pdf).

Los anarchivos no persiguen ningún propósito externo; se entregan al derroche y ofrecen regalos. Básicamente, están en deuda con una única economía, la de la amistad. Y la amistad, como diría Georges Bataille (1971), se caracteriza por un agudo sentimiento de extrañeza en el mundo, que a veces compartimos con otros.<sup>18</sup>

Parte del interés de este ensayo es revisar la forma en que los archivos y anarchivos artísticos son empleados por artistas en dos épocas distintas: en la llamada Generación de los Grupos<sup>14</sup>, y en el Aguascalientes contemporáneo. Si bien, parecería que estas dos épocas no tienen relación (ni geográfica ni temporal), existe al menos un lazo concreto (un taller de archivo artístico realizado por Mónica Mayer en Aguascalientes en 2012), así como las coyunturas políticas y sociales en ambos.

### **Paralelismos históricos: el anarchivo como producción artística y como catalizador de organización social**

Me parece fundamental resguardar los archivos de docentes y artistas de distintos lugares y momentos, porque nos ayudan a contrastar nuestras realidades; a reconocer que no somos islas y porque con estos se han montado grandes exposiciones que reactivan el archivo.

En 1974, César Espinosa y Araceli Zúñiga, junto a otros docentes de la UNAM, conformaron la agrupación El Taco de la Perra Brava, con la intención de generar una revista independiente y una exposición artística. Pero después de varios intentos infructuosos para seguir una vía artística, el grupo logró una “*articulación sindical* con el STEUNAM (Sindicato de Trabajadores y Empleados de la UNAM)”, así como una serie de eventos encaminados a la crítica de los medios masivos de comunicación y las industrias culturales.

No hay destinos ni teleologías que expliquen estos paralelismos, porque en realidad tienen relación con aquellos fenómenos que ya denunciaban las y los artistas en La Generación de los Grupos, la represión del Estado y el uso de la comunicación masiva para manipular a la ciudadanía. La importancia de los archivos no institucionales es que al mostrar otras caras de la realidad, podemos dar con visiones que enriquecen las explicaciones históricas o las “verdades del Estado”.

[14] Alberto Híjar, ed., *Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX*, 1. ed (Méjico, D.F: Casa Juan Pablos, Centro Cultural : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Instituto Nacional de Bellas Artes: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2007); Debroise, Medina, y Universidad Nacional Autónoma de México, *La era de la discrepancia*.

[15] Híjar, Frentes, coaliciones y talleres, 266.

En 1976, surge el Taller de Arte e Ideología (TAI), alrededor de la figura de Alberto Hijar, pero también un grupo de artistas, estudiantes y docentes interesados en superar y cuestionar lo que se enseñaba en las aulas universitarias<sup>16</sup>. Esta noción de insatisfacción que tienen las y los artistas, cuando conocen los procesos de profesionalización, también pueden rastrearse cuando algunos artistas de la Academia de San Carlos cuestionaron los anacrónicos programas y materias, a principios del siglo XX. “Agruparse o morir”<sup>17</sup>, escribió Alberto Hijar; analizando estos fenómenos. La necesidad de agruparse en torno al archivo y el anarchivo no ha terminado.

En 2012, Mónica Mayer llegó a Aguascalientes invitada por un grupo de artistas que tenían interés por el archivo. Este grupo se hacía llamar La Agencia, y estaba conformado por estudiantes y docentes de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad de las Artes; entre ellas y ellos Berenice Cortés, Rolando López, Argel Camacho, Tanex López, Silvia Tachiquin, etc. Su primera reunión data del 2009<sup>18</sup>, y desde el principio comenzaron a registrar y a archivar sus actividades. Sin embargo, aún no concebían la importancia que tendría el archivo para sus carreras artísticas y profesionales. Al respecto del encuentro que tuvieron con Mónica Mayer en Aguascalientes, Argel Camacho señala:

[...] un momento creo que importante para mí y para muchos que tenemos ahora la noción de archivo en Aguascalientes es que hizo una visita por medio del Sistema Nacional de Creadores [...] Mónica Mayer. Cuando vino Mónica y nos habló del archivo *Pinto Mi Raya*, creo que cambió nuestra noción porque no era nada más el estar haciendo un trabajo o una línea paralela a la producción sino que ella lo entendía como su producción. Entonces nosotros habíamos separado eso y, a partir de ese momento, entendimos que hacer archivo, hacer investigación y hacer otras cosas, que no necesariamente cabían dentro del paradigma que teníamos de la producción artística, pues era muy posible que ya lo estábamos haciendo. [...] Entonces a partir de eso empezamos a formalizar el proyecto artístico que era ‘Archivo colectivo: Historia reciente en Aguascalientes’.<sup>19</sup>

[16] Hijar, 281.

[17] Debroise, Medina, y Universidad Nacional Autónoma de México, *La era de la discrepancia*, 219.

[18] La Agencia, «Memoria de actividades (La Agencia): Primera reunión», *La Agencia* (blog), 17 de diciembre de 2009, <http://la-agencia-memoria-de-actividades.blogspot.com/2009/12/primera-reunion.html>.

[19] Entrevista a Argel Camacho, Archivos y anarchivos artísticos de Aguascalientes (Aguascalientes, Ags, 2023), n. A partir del minuto 7:56, [https://www.youtube.com/watch?v=b38X\\_gfSpyU](https://www.youtube.com/watch?v=b38X_gfSpyU).



Imagen 2. Taller "Arte y Archivos" impartido por Mónica Mayer en Aguascalientes.

Fuente: Fotografía de Lcgarma (1 de junio de 2012), CC by-sa 4.0<sup>20</sup>

Podemos consignar una interrelación de archivos, porque la propia Mónica Mayer también registró el momento en su sitio web del archivo *Pinto Mi Raya*. En ese texto, en el que señala que era la primera vez que daba el taller en torno a la creación de una Red de Archivos de Arte Contemporáneo, escribió, al respecto de La Agencia:

El grupo A trabajó en el proyecto del grupo La Agencia: exhibición, educación y solución artística cuyo objetivo es construir la historia del arte reciente en Aguascalientes a partir de entrevistas, de rehacer piezas efímeras y de invitar a la comunidad a unirse a este esfuerzo. Lo hacen a manera de obra, pero motivados por la necesidad de tener una historia hasta ahora inexistente.<sup>21</sup>

Como consecuencia de estas discusiones y posibilidades, La Agencia continuó su trabajo de archivo y creación artística; pero a su vez algunos de sus integrantes incorporaron el archivo y la investigación como parte de su producción individual o sus inquietudes particulares. Por ejemplo,

[20] Fotografía está disponible en Wikimedia Commons: <https://w.wiki/DxcF>

[21] Mónica Mayer, «Aguascalientes: El primer paso hacia la red de Archivos de Arte Contemporáneo», *Pinto Mi Raya*, 2012, párr. 17, <http://pintomiraya.com/redes/categorias/red-de-arte-y-archivos-2/aguascalientes-el-primer-paso-hacia-la-red-de-archivos-de-arte-contemporaneo.html>.

Argel Camacho, que desde antes ya producía y colecciónaba fanzines, creó el Archivo de Fanzines de Aguascalientes, a partir de distintos fondos y fuentes; que ha detonado una serie de discusiones alrededor del fenómeno de la autopublicación, el coleccionismo y la importancia de resguardar, preservar y conservar estos documentos, casi siempre ignorados por las instituciones culturales.

Otra integrante de La Agencia, Bere Cortés, realizó una investigación y una serie de obras artísticas a partir de su propia memoria y su comunidad de origen, Los Campos, que se encuentra entre los límites de Aguascalientes, Jalisco y Zacatecas<sup>22</sup>. Bere Cortés ha realizado varias investigaciones, tanto en la maestría como en el doctorado, que han permitido conocer una faceta íntima y comunitaria de un lugar afincado a las tradiciones campesinas y comunales, pero que a su vez devienen en prácticas culturales profundas. Parte de la obra artística de Bere, sea fotografía, instalación, pintura, performance, video, etc., tiene la intención de que podamos comprender la complejidad de relaciones y subjetividades de Los Campos. Por eso, a partir de la idea de archivo artístico, que también reconoce haber tomado de La Agencia y los talleres con Mónica Mayer, el registro fotográfico y de video, así como su clasificación y publicación, se ha convertido en parte de su obra e investigación. Su idea contiene el germen del anarchivo, porque buscar deslindarse de las instituciones, los discursos hegemónicos y, además, es colectivo:

La idea es que sea un archivo de la comunidad y que quienes estemos interesados en donar documentos, sea imágenes, escritos, etcétera, podamos colaborar en eso, pero vinculado con una idea de construir nuestra historia y, justamente, construirla nosotros; no esperar a que ningún experto en historia o cualquier otra disciplina diga: Esta es la historia legítima del pueblo; ¿no?, sino a partir de lo que nosotros tenemos, incluso de nuestras historias, la historia oral. Entonces el archivo tendría mucho este sentido.<sup>23</sup>

[22] Blanca Berenice Cortés Campos, *El ejido Los Campos, entre el arte y la investigación: un proyecto de arte de interacción social*, Primera (Méjico: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2021), <https://libros.uaa.mx/index.php/uaa/catalog/book/138>.

[21] Entrevista a Berenice Cortés Campos, *Archivos y anarchivos artísticos de Aguascalientes* (Aguascalientes, Ags, 2023), n. A partir del minuto 37:41, <https://www.youtube.com/watch?v=spinGTWEv-w>.



**Imagen 3.** Exposición "Vida en el campo, vida en Los Campos", de Berenice Cortés Campos.

Fuente: Fotografía de Luis Alvaz (15 de diciembre de 2023), CC by-sa 4.0<sup>24</sup>

Existen otros paralelismos entre los grupos artísticos de los años 70 y los de Aguascalientes en el siglo XXI. Alicia Cruz fundó Diversx: Laboratorio de arte LGBT+ en 2018, un centro cultural que promueve el laboratorio artístico y la curaduría de procesos de arte cercanos al activismo en favor de la comunidad LGBT+. Asimismo, junto a un grupo de artistas, como Kevin Cruz, empieza a archivar documentos periodísticos de Aguascalientes en torno a la comunidad LGBT+, para construir una memoria y una historia de los movimientos activistas, pero también que muestre una realidad estrujante: la discriminación y los crímenes de odio que esta comunidad ha sufrido en Aguascalientes en el pasado y el presente.

[23] Entrevista a Berenice Cortés Campos, Archivos y anarchivos artísticos de Aguascalientes (Aguascalientes, Ags, 2023), n. A partir del minuto 37:41, <https://www.youtube.com/watch?v=spinGTVw-w>.

[24] La exposición es sobre fotografías de habitantes de la comunidad de Los Campos, que se encuentra en los límites de los estados de Aguascalientes, Jalisco y Zacatecas. La exposición se llevó a cabo en la Casa Azul, de Los Campos; un espacio comunitario que es administrado por los ejidatarios. Esta fotografía está disponible en Wikimedia Commons: <https://w.wiki/DxdM>

El anarchivo de Diversx, similar al de Armando Cristeto en la Ciudad de México, muestra facetas complejas de la comunidad LGBT+, en Aguascalientes. Y justamente, como Cristeto, Alicia Cruz generó este anarchivo a partir de la invisibilización y el estigma generado hacia la comunidad LGBT+. En 2017, visitó el Archivo Municipal de Aguascalientes, buscando temas sobre movimientos LGBT+ y diversidad sexual. Al no encontrar nada, comienza a escarbar en la hemeroteca del mismo archivo, y le comparten varios números del periódico local Tribuna Libre. En ellos encontró fotografías que mostraban a la comunidad LGBT+ desde la óptica del menospicio y la discriminación. A partir de esta falta de información, decide crear un espacio para generar una memoria alternativa, una que muestre otra forma a las disidencias sexuales. Para Alicia Cruz hay una deuda del estado con respecto a la memoria de la comunidad sexodisidente.<sup>25</sup>

Los anarchivos y archivos artísticos, pues, tienden a ser comunitarios o a generar redes; en parte porque se generan a través de entramados de afectos y relaciones personales. Un ejemplo, sería el caso de La morgue [galería], de Israel Martínez, que ha tenido la necesidad de crear un archivo, a partir de las experiencias de otros artistas conocidos, como Rolando López, Alicia Cruz, Bere Cortés, Antonio Palacios, etc., que han conseguido además tener una visión histórica de sus procesos. Como él señala:

Gracias a esas imágenes o a esos registros... a partir de darme cuenta de ello, sobre todo a partir de ver a otras personas, o sea... ver, por ejemplo, el trabajo de Bere [Cortés], ver el trabajo de Argel [Camacho], ver el trabajo de Ali[cia Cruz]; para mí ha sido, así fundamental; ver el trabajo de Pachón, de Antonio Palacios, ha sido así importantísimo y relevante. Ver el trabajo también de Rolando [López]; porque empecé a reconocer que en ese ejercicio de documentar y de categorizar lo que están documentando, y de organizar y de tener visibilidad clara de dónde están las cosas, les estaba permitiendo un diálogo atemporal [...] Entonces ese diálogo atemporal les permitía ser críticos y críticas consigo mismos y mismas, y les permitía también encontrar nuevas estrategias y no reproducir las mismas, ¿no? Ser conscientes, pues, de esos pequeños procesos de incidencia que estaban generando; y, a partir de esos procesos, pues, ya sea replicarlos, revertirlos, discutirlos, cuestionarlos, retrabajárlas; y como lo decía hace un momento, iterar sobre ellos.<sup>26</sup>

[25] Entrevista a Alicia Cruz y Kevin Cruz, Archivx Desviadxs, Archivos y anarchivos artísticos de Aguascalientes (Aguascalientes, Ags, 2023), <https://www.youtube.com/watch?v=xVzZZO8tuBM>.

[26] Entrevista a Israel Martínez, Archivos y anarchivos artísticos de Aguascalientes (Aguascalientes, Ags, 2023), <https://www.youtube.com/watch?v=ELMN3gjh0Zw>.

## Anarchivo y curaduría: reactivar el archivo

Los archivos tienen múltiples riesgos, la mayoría de ellos derivados de factores que aceleran su desaparición: el fuego, la humedad, el moho, etc. Otros factores de riesgo están asociados a la censura, la destrucción de la memoria o la descontextualización de los archivos a partir del expolio. Estas problemáticas pueden derivar en el bibliocausto y el memoricidio<sup>27</sup>.

Pero hay otro riesgo que los anarchivistas han encontrado: la irrelevancia y la obsolescencia a partir del desinterés de las personas. Alicia Cruz señala que, incluso, parecería que la comunidad disidente no está interesada en visitar el *Archivx Desviadxs* de Diversx. Esta percepción ha sido consignada por otros archivos independientes y anarchivos, que temen que su labor se quede en anaqueles o en cajas, sin ninguna repercusión.

Ante esta posibilidad, o percepción gremial anarchivística, surge una estrategia de resistencia que ha sido ensayada por varios grupos: la reactivación del archivo.

Un ejemplo de esto sería las múltiples veces que *El Tendedero* (1978) de Mónica Mayer se ha reactivado, ya sea por ella, otras instituciones o museos, o de manera espontánea en manifestaciones feministas. Un ejemplo de ello sería la reactivación del tendedero, como pieza y como protesta, por Olga Terán, en 2019, en la Universidad de las Artes<sup>28</sup>.

En el contexto del arte feminista de América Latina, Julia Antivilo señala la importancia de la «reactivación del archivo» para ciertas artistas que le pueden dar una resignificación a sus textos y obras:

Llamamos reactivación de un archivo a la acción de interés de investigadoras feministas, entre ellas también artistas y activistas para rescatar, no sólo antiguos documentos que revelen procesos de obras o de sus contextos, sino también para hacerlos productivos, ya sea en escritos sobre sus contenidos, en las digitalizaciones de estas huellas y para hacerlas circular. Con ello, se reactiva un archivo como una propuesta generadora de nuevas resignificaciones a las producciones de las artistas visuales feministas del pasado por las del presente.<sup>29</sup>

[27] María Pilar García Cuetos, *El patrimonio cultural. Conceptos básicos* (Universidad de Zaragoza, 2012), 64-65.

[28] La acción está documentada en Wikimedia Commons: [https://w.wiki/Ao3\\$](https://w.wiki/Ao3$)

[29] Julia Antivilo Peña, «Arte feminista latinoamericano: rupturas de un arte político en la producción visual», 2013, 88.

En este sentido, ¿cómo funcionaría un dispositivo curatorial y de laboratorio artístico para reactivar un anarchivo artístico? Alicia Cruz tiene una propuesta, que es a través de un archivo móvil: Insulto. Centro de documentación móvil LGBT+. Esta propuesta es provocadora en varios sentidos; primero porque tiene un título que hace alusión a los insultos que la comunidad LGBT+ ha recibido por parte de la sociedad hidrocálida y los medios de comunicación; y porque para algunas personas (la llamada “gente buena”), es un “insulto” el que esas imágenes, textos y discursos deambulen por las calles de una ciudad religiosa y conservadora. Insulto no sólo es un centro de documentación móvil, también es una exposición de arte lgbt+ ambulante, un espacio para el diálogo y un medio de transporte. La idea de Insulto es que también recopile archivo de la comunidad LGBT+ que le quieran compartir a Alicia Cruz<sup>30</sup>.



**Imagen 4.** Alicia Cruz presentó Insulto. Centro de documentación móvil LGBT+ en una clase de estudiantes de tercer semestre de la carrera en Estudios del Arte y Gestión Cultural (UAA).

*Fuente:* Fotografía de Luis Alvaz (14 de noviembre de 2022), CC by-sa 4.0<sup>31</sup>

[30] Gerardo Antonio Martínez, «Diversxs: la resistencia hidrocálida, entrevista con la fotógrafa Alicia Cruz», Confabulario. El Universal, 25 de junio de 2022, <https://confabulario.eluniversal.com.mx/diversxs-la-resistencia-hidrocalida-lgbt-orgulla-gay-diversidad-sexual/>.

[31] La exposición es sobre fotografías de habitantes de la comunidad de Los Campos, que se encuentra en los límites de los estados de Aguascalientes, Jalisco y Zacatecas. La exposición se llevó a cabo en la Casa Azul, de Los Campos; un espacio comunitario que es administrado por los ejidatarios. Esta fotografía está disponible en Wikimedia Commons: <https://w.wiki/Dxda>

## Conclusión: De vuelta a la memoria

Este texto es una reactivación de un archivo artístico local, el cual se muestra en algunas de las fotografías que lo ilustran. Este archivo se encuentra en Wikimedia Commons, y ha sido producto del seguimiento de las y los artistas que aquí se mencionan, así como de algunos de sus procesos creativos, pero también de las luchas que despliegan en un entorno que es adverso para la creación artística o cultural. No se ha construido con base en una metodología específica, sino a partir de las implicaciones personales, las relaciones y las luchas en común. En este sentido, la documentación del plantón fue producto de una manifestación por el trabajo digno y el reconocimiento de los derechos laborales docentes. Pero hay otros aspectos del anarchivo que, aunque tengan relación con prácticas artísticas o expositivas concretas, siguen mostrando una intención política.

La Agencia, que después se convirtió en otros archivos y proyectos, marcó la pauta en Aguascalientes, al mostrar que el archivo artístico (y su reactivación) es un modelo para la creación de nueva obra que, a su vez, genera una crítica al status quo de las instituciones. Mónica Mayer reconoció esto al plantear en 2012, justo en su taller en Aguascalientes, la inauguración de una red de archivos de arte contemporáneo.

Por otro lado, Diversx, con Alicia Cruz, no sólo piensa el archivo artístico en términos de colecciónar obra o generar un acervo para la consulta pública, sino que se asume como una práctica de resistencia y militancia por los derechos humanos de la comunidad LGBT+. Parte del anarchivo que dialoga con el de Alicia Cruz, resguarda en imágenes los dos antimonumentos que Diversx ha colocado frente al palacio municipal (en 2024 y 2025), así como la protesta frente a la gobernadora Tere Jiménez, durante la inauguración del Encuentro Nacional de Arte Joven.

Este es otro aspecto a señalar, porque tanto en las entrevistas como en la observación, así como en el análisis de los eventos, es posible advertir que los anarchivos artísticos están en constante diálogo y relación. La red que propuso Mónica Mayer en 2012, siguió presente a nivel local y los artistas que trabajan archivo, colaboran entre sí, generan publicaciones independientes, se acompañan en las luchas políticas y crean comunidad.

En el pasado y el presente, las y los artistas se han inconformado y han marchado en contra de las violencias institucionales; esto ha permitido una construcción constante de archivo que detona la memoria.

Como decía al principio, en septiembre de 2023, reaccionamos con una protesta/plantón/exposición a la violencia institucional. Después de eso, ante la salida de varias y varios docentes de la Universidad de las Artes, se creó la Escuela Libre en [la morgue] galería. En ese espacio se continuó con la construcción de, además de aprendizajes colectivos, una memoria reparadora que dialoga con otras agrupaciones artísticas locales y nacionales que también están generando anarchivo y comunidades epistémicas que pretenden la horizontalidad.

En la Escuela Libre se han organizado exposiciones (*Pictografismos de contrapoder*, enero<sup>32</sup>; *Mala praxis*, marzo<sup>33</sup>; *0.1 ejercicios de liberación*, junio<sup>34</sup>; *Abuso de poder*, julio<sup>35</sup>; *Causa docente*, julio<sup>36</sup>), talleres, charlas y un espacio de refugio y acompañamiento. La documentación de estas actividades va creciendo y, así, la necesidad de generar un archivo que ya es colectivo; y que ya se ha reactivado en varias ocasiones a partir de la reutilización, el remix y el generar una divulgación abierta y activa de estos materiales. La Escuela libre también se unió a las labores de activismo por la defensa del bosque urbano de La Pona, ante las amenazas de su destrucción por parte de la industria inmobiliaria. En Wikimedia Commons tenemos los registros fotográficos, en video y audio; para su reutilización libre<sup>37</sup>.

En un afán por confrontarnos con nuestro pasado y presente, podemos decir que los diálogos generados hasta ahora son de autorreconocimiento y de un intento por entender nuestra realidad. El generar archivos y anarchivos para los grupos artísticos locales conduce, de manera casi inevitable, a la reactivación de la memoria. Sin embargo, esta conciencia histórica propia debe ser crítica y estar lista para confrontar los discursos hegemónicos o de opresión.

[32] Registro fotográfico: <https://w.wiki/Ao5Y>

[33] Registro fotográfico: <https://w.wiki/Ao5a>

[34] Registro fotográfico: <https://w.wiki/Ao5d>

[35] Registro fotográfico: <https://w.wiki/Ao5g>

[36] Registro fotográfico: <https://w.wiki/Ao5f>

[37] Enlace disponible: <https://w.wiki/Ao6u>



**Imagen 5.** Taller de producción visual: "Autodefensa del mezquital de la Pona", con la Escuela libre, Colectivo Tramafala y Salvemos La Pona.

*Fuente:* Fotografía de Luis Alvaz (1 de marzo de 2025), CC by-sa 4.0<sup>38</sup>

[38] La exposición es sobre fotografías de habitantes de la comunidad de Los Campos, que se encuentra en los límites de los estados de Aguascalientes, Jalisco y Zacatecas. La exposición se llevó a cabo en la Casa Azul, de Los Campos; un espacio comunitario que es administrado por los ejidatarios. Esta fotografía está disponible en Wikimedia Commons: <https://w.wiki/Dxde>

## Referencias citadas

- Antivilo Peña, Julia. «Arte feminista latinoamericano: rupturas de un arte político en la producción visual», 2013.
- Bishop, Claire. *Infiernos artificiales: Arte participativo y política de la espectaduría*. Taller de ediciones económicas, 2019.
- Cerbón, Mónica. «PRD, aliado de Tere Jiménez, hace del sector cultural botín clientelar». *PopLab*, 2023. <https://poplab.mx/v2/story/PRD-aliado-de-Tere-Jimenez-hace-del-sector-cultural-botin-clientelar>.
- Cortés Campos, Blanca Berenice. *El ejido Los Campos, entre el arte y la investigación: un proyecto de arte de interacción social*. Primera. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2021. <https://libros.uaa.mx/index.php/uaa/catalog/book/138>.
- Debroise, Olivier, Cuauhtémoc Medina, y Universidad Nacional Autónoma de México, eds. *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968 - 1997 = The age of discrepancies: art and visual culture in Mexico 1968 - 1997*. Segunda. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios Liminales: teatralidades, performatividades y política*, Editorial Atuel, 2007.
- Entrevista a Alicia Cruz y Kevin Cruz sobre Archivx Desviadxs*. Archivos y anarchivos artísticos de Aguascalientes. Aguascalientes, Ags, 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=xVzZZO8tuBM>.
- Entrevista a Argel Camacho*. Archivos y anarchivos artísticos de Aguascalientes. Aguascalientes, Ags, 2023. [https://www.youtube.com/watch?v=b38X\\_gfSpyU](https://www.youtube.com/watch?v=b38X_gfSpyU).
- Entrevista a Berenice Cortés Campos*. Archivos y anarchivos artísticos de Aguascalientes. Aguascalientes, Ags, 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=spinGTWEv-w>.
- Entrevista a Israel Martínez*. Archivos y anarchivos artísticos de Aguascalientes. Aguascalientes, Ags, 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=ElMN3gjh0Zw>.
- García Cuetos, María Pilar. *El patrimonio cultural. Conceptos básicos*. Universidad de Zaragoza, 2012.
- Hess, Charlotte, y Elinor Ostrom, eds. *Los bienes comunes del conocimiento*. Traficantes de Sueños, 2016. [https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Los%20bienes%20comunes%20del%20conocimiento\\_Traficantes%20de%20Sue%C3%B1os.pdf](https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Los%20bienes%20comunes%20del%20conocimiento_Traficantes%20de%20Sue%C3%B1os.pdf).
- Hijar, Alberto, ed. *Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX*. 1. ed. México, D.F: Casa Juan Pablos, Centro Cultural: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Instituto Nacional de Bellas Artes: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2007.
- La Agencia. «Memoria de actividades (La Agencia): Primera reunión». *La Agencia* (blog), 17 de diciembre de 2009. <http://la-agencia-memoria-de-actividades.blogspot.com/2009/12/primera-reunion.html>.
- Lafuente, Antonio. «Los laboratorios ciudadanos y el anarchivo de los comunes». Ciudad de México, 2015. [https://www.academia.edu/14834106/Los\\_laboratorios\\_ciudadanos\\_y\\_el\\_anarchivo\\_de\\_los\\_comunes](https://www.academia.edu/14834106/Los_laboratorios_ciudadanos_y_el_anarchivo_de_los_comunes).

Martínez, Gerardo Antonio. «Diversxs: la resistencia hidrocálida, entrevista con la fotógrafo Alicia Cruz». *Confabulario. El Universal*, 25 de junio de 2022.  
<https://confabulario.eluniversal.com.mx/diversxs-la-resistencia-hidrocalida-lgbt-orgulla-gay-diversidad-sexual/>.

Mayer, Mónica. «Aguascalientes: El primer paso hacia la red de Archivos de Arte Contemporáneo». Pinto Mi Raya, 2012. <http://pintomiraya.com/redes/categorias/red-de-arte-y-archivos-2/aguascalientes-el-primer-paso-hacia-la-red-de-archivos-de-arte-contemporaneo.html>.

Murillo, Mariana. «Galería de UArtes presenta exposición “Lxs Naturales”». *El Sol del Centro*, 21 de marzo de 2022. <https://www.elsoldelcentro.com.mx/cultura/exposiciones/galeria-de-uartes-presenta-exposicion-lxs-naturales-8022978.html>.

Ostrom, Elinor. *El gobierno de los bienes comunes. La evolución de las instituciones de acción colectiva*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000

Romero, Pedro G. «Anarchivos». En *Memorias y olvidos del archivo*, 181-93. Outer Ediciones, 2010.

Schwartz, Joan M., y Terry Cook. «Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory». *Archival Science* 2, n.o 1 (1 de marzo de 2002): 1-19.  
<https://doi.org/10.1007/BF02435628>.

Zielinski, Siegfried, y Geoffrey Winthrop-Young. «AnArcheology for AnArchives: Why Do We Need—Especially for the Arts—A Complementary Concept to the Archive?» *Journal of Contemporary Archaeology* 2, n.o 1 (2 de septiembre de 2015): 116-25.  
<https://doi.org/10.1558/jca.v2i1.27144>.

# Experiencias de archivos: *Hacia la recuperación y preservación de los archivos familiares de cine doméstico en Aguascalientes*



Archive Experiences: *For the Recovery and Preservation  
of Family Home Movie Archives in Aguascalientes*

Brenda María Antonieta Rodríguez Rodríguez  
[antonieto.rodriguez@edu.uaa.mx](mailto:antonieto.rodriguez@edu.uaa.mx)  
Universidad Autónoma de Aguascalientes  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0234-4080>

ENSAYO ACADÉMICO

Recibido: 16|12|2024

Aprobado: 15|04|2025

## Resumen

El objetivo de este artículo es identificar y revisar experiencias relacionadas con archivos de cine casero en formatos cinematográficos de 16mm, 8mm y Super 8mm, que trabajan de manera independiente o en colaboración con otros archivos para la preservación del cine doméstico. Estas experiencias buscan servir como base para el desarrollo de un proyecto de preservación, estudio y creación de archivos familiares, tanto particulares como institucionales, en Aguascalientes, que permitan su exhibición colectiva y el reconocimiento de su valor como patrimonio cultural.

**Palabras clave:** Cine doméstico, Preservación, Archivo, Familia, Memoria, Patrimonio cultural.

## Abstract

The aim of this article is to identify and review experiences of home movie archives in 16mm, 8mm, and Super 8mm film formats that operate independently or in collaboration with other archives for the preservation of home movies. These experiences will serve as the foundation for the development of a preservation, study, and creation project of both private and institutional family archives in Aguascalientes, enabling their collective exhibition and the recognition of their value as cultural heritage.

**Keywords:** Home Movies, Preservation, Archives, Family Memoir, Heritage.

*Al recapitular para contar,  
las imágenes que conforman un todo en la memoria se pegan entre sí.  
Despegarlas implica orden para ubicarlas en tiempo y espacio.*

*El tiempo puede ser cronológico,  
el espacio puede ser muchos lugares.*

*Despegar esas imágenes implica también cuidarlas.  
Que no se amontonen entre sí. Difuminar las confusiones.  
Y, sobre todo, elegir por dónde empezar.*

Mica Rossi

Durante las últimas décadas, el interés ciudadano ha contribuido a la creación de archivos que preservan películas en formato filmico de 9.5 mm, 16 mm, 8 mm o súper 8 mm, las cuales registraron momentos importantes y significativos de la vida familiar. Estos esfuerzos respaldan la labor realizada por instituciones culturales como los archivos y las filmotecas.

Estos archivos, tanto institucionales como ciudadanos, han diseñado herramientas para recuperar el cine doméstico que ha salido del ámbito privado y se encuentra en espacios públicos como bazares, tiendas de antigüedades o en aquellos casos cuya propiedad originaria se desconoce; así como aquellas películas que las familias entregan para su preservación.

Revisar y entender las metodologías y procesos empleados por estos archivos permite que nuevos proyectos de rescate se nutran de estas experiencias, facilitando que aquellos filmes que aún se encuentran en el espacio familiar puedan contar con una digitalización que recupere su visionado. En Aguascalientes, se ha identificado a familias que cuentan con filmes en formatos de 9.5 mm, 16 mm, 8 mm o súper 8 mm, en los que se registraron actividades del ámbito privado y público como espacios comunes de la ciudad u otros lugares registrados durante sus viajes.

A partir de la hipótesis de que en Aguascalientes existen más familias que poseen este tipo de películas, se considera viable la creación de un archivo de filmes familiares con el fin de recuperar parte de la memoria filmica de la región. Este interés nace en gran medida debido a que existe el riesgo de que estas películas no estén siendo conservadas en las

mejores condiciones posibles y su visionado se encuentra restringido por el desconocimiento en el manejo de los proyectores o incluso puedan perderse por ignorar su contenido.

De esta manera, surge el proyecto titulado *Hacia la recuperación y preservación de los archivos familiares de cine doméstico en Aguascalientes*, del que se deriva este texto y que tiene como objetivo revisar los archivos ciudadanos e institucionales que se han dedicado al rescate, conservación y preservación de cine doméstico.

### El cine doméstico, película familiar o cine casero

Si bien existen definiciones precisas sobre las películas del ámbito privado y reconociendo los debates teóricos que aún se suscitan en torno a las definiciones, en esta publicación se utilizan como sinónimos los términos cine doméstico, película familiar y cine casero.

Desde la década de los años veinte, cuando empiezan a surgir las cámaras de formatos pequeños, hasta los ochenta del siglo XX, con la llegada al mercado los formatos de cinta magnética, las familias con poder adquisitivo adquirieron cámaras de formato filmico de 9,5 mm, 16 mm, 8 mm o súper 8 mm para registrar momentos importantes y significativos de la vida familiar. En el caso de México, Vázquez Mantecón da cuenta que el “boom económico de los años sesenta y el consecuente crecimiento de las clases medias en las sociedades desarrolladas y algunos países con economías emergentes como México permitió a algunas familias de clase media y alta adquirir cámaras y equipos de proyección, destinadas comúnmente al registro de la vida familiar” (2012, p. 15).

Estos filmes en las últimas décadas han cobrado interés entre coleccionistas, instituciones, archivos, filmotecas, estudiosos o artistas, quienes han impulsado y creado estrategias sea para su preservación, conservación o como práctica estética, sin embargo, éstos aún son insuficientes. Según Efrén Cuevas, investigador de este tipo de películas, hay quien todavía duda de si se trata realmente de “cine”, partiendo de una comprensión reduccionista del cine, que: “incluye como requisito *sine qua non* una elaboración compleja y una exhibición pública” (2010,

p. 24), por lo que prevalece a decir de Salvador Vivancos un “desinterés arraigado en las formas del cine hegemónico desde las que se mira al cine doméstico como una categoría a la que no se le pueden aplicar los criterios de obra artística u obra narrativa” (2020, p. 8).

El cine doméstico se contrapone al cine industrial, aunque suele relacionarse más con el cine amateur por el uso de formatos filmicos de 9.5mm, 16mm, 8mm o súper 8 mm, Sin embargo, no se debe confundir con dicho creación amateur que busca la independencia de la industria, hacer un cine de calidad y utiliza intencionalmente los elementos cinematográficos. El cine doméstico, por su parte, representa la fase privada del cine, pertenece al espacio privado, al espacio de la familia, ya sea de sangre o elegida, de ahí que se le nombre también cine casero o filme de familia (aunque este último tiende a confundirse con las películas dirigidas a una audiencia familiar o con temática sobre la familia). Por lo que, “el cineasta familiar no pretende siquiera hacer un film” como afirma Roger Odin (Lins et al., 2017, p. 50), sino que es un participante del acontecimiento que registra con una cámara. A decir de Eric de Kuyper: “se coloca en escena otro tipo de identificación: si en los filmes de ficción el espectador se identifica con la cámara-proyección”, en los filmes familiares “la identificación se da con el filmador, con quien es compartida la comunicación de la intimidad”. (Lins et al., 2017, p. 52)

En las filmaciones caseras, suelen presentarse temáticas repetitivas asociadas a los eventos trascendentales de la vida de la familia, como nacimientos, rituales, cumpleaños, viajes, eventos religiosos, entre otros, en su mayoría asociados a momentos felices. De Kuyper reflexiona que “cuando asistimos a estas imágenes somos apenas testigos de un evento vivido, testigos de la complicidad, de la mostración principalmente de la felicidad y de la intimidad familiar” (Lins et al., 2017, p. 52), al igual que lo reconoce Alan Berliner: “la imagen no lo cuenta todo, las películas domésticas son, de hecho, una representación falsa, idealizada, de la realidad y de la vida familiar” (Cuevas, 2003, p. 133). Por ello, son las familias quienes eligen los momentos que se desean conservar en la memoria. Estas imágenes, al proyectarse a la familia son mostradas tal y como fueron tomadas, se trata de películas abiertas, sin inicio ni final; fragmentadas. Montar un filme de familia dice Odin “es ejercer poder sobre la narrativa familiar” y obstruir la “posibilidad de una construcción colectiva” consensual (Lins et al., 2017, p. 52). En las proyecciones familiares, los y las integrantes de la familia comentan y recrean la historia familiar, reconstruyendo el recuerdo, se suscita así una doble rememoración: individual y colectiva.

Esta relación que entabla el cine casero con la memoria, según Cuevas, le ha impulsado a un reposicionamiento, dado que “el creciente

interés por la cultura popular y los estudios de la memoria y de lo cotidiano, junto con la mayor conciencia del valor etnográfico e histórico de este cine”, que “ha ayudado a reivindicar al cine doméstico y a situarlo en su debido contexto” (2010, p. 24). Esto, a su vez, ha intensificado la preocupación por la conservación de cine doméstico y amateur, promovida por filmotecas, cineastas y otros agentes sociales.

En México y el mundo desde el ámbito creativo se ha registrado un aumento en la incorporación de archivos caseros en otras obras, como las películas autobiográficas que reciclan imágenes de su historia familiar u obras del cine contemporáneo, desplazando así a las películas caseras del espacio privado hacia lo público. Asimismo, las películas familiares se han revisitado como una forma de ver la historia alternativa a las grandes historias. Las investigaciones basadas en este tipo de cine cuestionan además la representación del mundo familiar, la memoria, la posmemoria ya sea individual, colectiva e histórica.

Consuelo Lins y Thais Blank en *Films de familia, cine amateur y la memoria del mundo* citan a Eric de Kuyper y su texto *Aux origines du cinéma: le film de famille*, en el que afirma que: “los films domésticos cambian de estatuto cuando son depositados en un archivo público” pues “de souvenirs familiares, destinados al uso íntimo, se transforman en fragmentos de memoria colectiva, testigos de un tiempo que no conocemos, del cotidiano de una época y de otras formas de vida” (2017, p. 48).

La historia de la imagen en movimiento está hecha, también, de lo “no visto”: películas familiares, noticieros, trailers, películas amateur, películas industriales, material censurado, cine educacional, obra experimental, pruebas de cámara, material de archivo, animaciones, pietaje antropológico, y otros fragmentos efímeros. Cada una de estas formas es un espejo de la sociedad donde fue creada y juntas construyen un registro olvidado de la vida como ha sido vivida. (Cineteca Nacional, consultado el 11 de agosto de 2024)

Esa mirada a lo cotidiano permite descubrir una época, lugares, personas, costumbres y tradiciones que, aunque no han sido suficientemente visibilizadas ni representan un espacio amplio en la historia del cine, ofrecen un valioso aporte. Sin embargo, a lo largo de la historia, la preservación de la filmografía mundial ha sido compleja. Como menciona Vivancos, “la recuperación y catalogación del cine doméstico no es una prioridad de las filmotecas, que en muchos casos ya están desbordadas con el trabajo diario de recuperación y restauración del cine profesional” (2020, pp. 11-12). Esta situación ha llevado a que

diversos agentes, de distinta índole, asuman la tarea de recuperar y crear archivos dedicados a preservar las películas caseras en distintas partes del mundo. Entre las actividades de estos archivos está el intercambio de experiencias, las cuales han generado resonancias en otros proyectos. En muchos de los casos, se han establecido redes de colaboración que facilitan el trabajo de preservación, ampliando su alcance y su revalorización de este tipo de cine.

## Experiencias de archivos de cine doméstico

La investigación Los desplazamientos del cine doméstico en España. Entre el archivo, la práctica artística y la investigación elaborada por Juan de Dios López-López e Ignacio Alcalde-Sánchez (2024), describe y analiza distintas iniciativas y proyectos dedicados a la recuperación y archivo de cine doméstico en España. En este trabajo, se identifican tres ámbitos principales a los que pertenecen los agentes que impulsan estas acciones: 1) los archivos y las filmotecas, 2) el cine y las artes visuales, y 3) la investigación académica.

La publicación constituye un importante mapeo de agentes que permite analizar “el desplazamiento de las películas domésticas hacia instituciones archivísticas de diversa índole y cómo, en ese proceso, su significación y tratamiento se transforman” (López-López et al., 2024, p. 381). El proyecto involucra a un equipo multidisciplinario integrado por investigadores provenientes de la comunicación, la documentación y la archivística, la restauración y preservación audiovisual y las artes quienes identifican que “los usos y significados de las películas domésticas varían según la posición y los intereses de cada tipo de agente” (López-López et al., 2024, p. 381). Este enfoque permite al autor examinar cómo distintos agentes, a través de sus prácticas y sus discursos, resignifican al cine casero y le transforman, ya sea en relación con la construcción de memorias colectivas o por su valor documental, patrimonial o artístico. Contrario a enfocarse únicamente en las películas caseras como objetos concretos, la investigación se cuestiona:

Cómo en torno al cine doméstico se están articulando una serie de prácticas y relaciones sociales que involucran a investigadores, pero también a instituciones públicas, proyectos de recuperación de diversa índole, artistas contemporáneos, cineastas domésticos y custodios y legatarios de películas familiares. (López-López et al., 2024, p. 382).

La investigación, centrada en España, reconoce que la red de agentes no trabaja de manera aislada, sino que ha encontrado conexiones con redes similares en otras partes del mundo. A su vez, la tesis para obtener el Máster Universitario en Investigación y Gestión del Patrimonio Histórico-Artístico y Cultural en la Universidad de Murcia, titulada Preservación de Cine Doméstico de Salvador López, hace un recorrido histórico desde los primeros intentos de conservación y revisa desde el concepto de cine doméstico hasta metodologías que funcionan como puntos de partida para la utilización de herramientas propicias para la creación de archivos independientes de cine doméstico. Vivancos enumera recomendaciones y figuras de protección tanto de España, Europa y el mundo “que han contribuido a una mayor conciencia sobre los formatos audiovisuales como patrimonio, y de qué manera han ayudado al cine doméstico a encontrar su propio espacio” (2020, p. 7).

El rescate y conservación de los filmes caseros busca traerlos al presente al ser utilizados como parte de otras obras o por su alto valor en la reconstrucción de la memoria, lo que ha implicado generar acciones en torno al archivo para acercarle a los distintos sectores sociales interesados en ellos. Entre las experiencias de archivos que podemos citar están las que realiza la organización independiente estadounidense *Center for Home Movies* la cual, entre otras acciones, a través del *Home Movie Day* (Día del Cine Casero), invita a todos los archivos del mundo a pensar y valorar sobre este tipo de cine (“Center For Home Movies”, consultado 08 de mayo de 2024) y *La Red de cine doméstico* que vincula e involucra a varios proyectos y que tiene como objetivos “la recuperación, conservación y difusión del cine doméstico en sus diferentes soportes”. (“La Red de Cine Doméstico”, consultado el 31 de mayo de 2024).

Asimismo, *La Red de cine doméstico*, se constituye en mayo de 2015 en el III Encuentro para la Creación de un Archivo Común de Cine Doméstico organizado por La Filmoteca de Extremadura, une varios proyectos que integran *Memorias Celuloides* (creado por Salvador Vivancos y Elena Azzedín), *Retrovisor* y *Medusa Mediación*, ambos desarrollados entre 2012 y 2014 en el Centro de Archivo y Documentación de Arte Contemporáneo (CENDEAC). *Retrovisor* “se dedica al estudio de las relaciones entre la imagen histórica y la contemporánea, ya sea fija o en movimiento y sus distintos modos de producción: profesional, artística y amateur, así como doméstica” (“Memorias Celuloides”, consultado el 26 de junio, 2024) y *Medusa Mediación* es “un colectivo transdisciplinar de educación artística interesado en el análisis y la producción de la cultura visual” (Memorias Celuloides”, consultado el 26 de junio, 2024). Estos archivos han

marcado un precedente en sus esfuerzos colaborativos y metodologías de clasificación y acceso que permiten identificar y avanzar en el emprendimiento de otras iniciativas de rescate y conservación.

En lo que respecta a América, existen también experiencias de investigación, identificación y preservación de películas amateurs y familiares como lo es el caso del proyecto Cine Casero en Uruguay, que propone:

Capacitar a sus propietarios en el manejo y el cuidado básico de esas películas, como forma de promover la custodia del patrimonio cultural inmaterial. Se parte de la educación como herramienta fundamental para la preservación, entendiendo que los miembros de una comunidad pueden convertirse en custodios y promotores de su propio patrimonio. La propuesta podría resumirse en la siguiente fórmula: educar para conocer, conocer para valorar, valorar para cuidar. (Keldjian, 2015)

El colectivo uruguayo, mediante labores de capacitación, involucra a las familias que deciden no entregar sus filmes para resguardo en un archivo ajeno al familiar, con el fin de tener una mayor conciencia sobre el valor de sus archivos “tenés entre manos un material muy valioso, no sólo desde el punto de vista afectivo y familiar, sino además, histórico, social y cultural” (“Cine Casero”, consultado 02 de marzo de 2024). El proyecto Cine Casero, réplica del sitio de internet [homemovieday.com](http://homemovieday.com), ofrece consejos para que los archivos familiares que se quedan en los hogares no se deterioren. Además, entre las actividades del proyecto está compartir con la sociedad una programación que permita el visionado colectivo de las películas, así como la realización de talleres en comunidades sobre conservación de materiales audiovisuales y sesiones de proyección con las películas aportadas por la comunidad (“Cine Casero”, consultado 02 de marzo de 2024).

En lo referentes a las instituciones, la Cineteca Nacional de Chile, desde su apertura en 2006, ha resguardado archivos filmicos caseros de familias chilenas en las que, a decir de Marcelo Morales “vemos ahí cómo era el Chile de esos años, sus vestimentas, el movimiento de las ciudades, la tecnología, las ceremonias. Y así podemos imaginar también a nuestros antepasados y entender mejor los lugares que habitamos”. (Morales *et al.*, 2022, 11). El acervo conseguido ha sido de 2 mil 600 rollos provenientes de alrededor de 220 familias, lo que llevó a la Cineteca a realizar el “Concurso de promoción del archivo”, cuyos resultados entre 2016 y 2021, muestran grupos de investigadores han elaborado “valiosos e inéditos estudios sobre estos particulares filmes”, los cuales fueron publicados en el libro *Vida íntima y vida pública: Cuatro miradas a los registros filmicos familiares (1920-1980)*, en donde se revistan las películas que forman parte del acervo.

Vienen a ensanchar el repertorio del cine nacional. Son un reservorio de imágenes en movimiento únicas que refrescan las posibilidades de reconstrucción e interpretación del pasado común de localidades, pueblos, ciudades y comunidades que ven en ellas nuevas herramientas para entrever su memoria propia, expandiendo el rango de un campo siempre en disputa. Y es que el cine doméstico, un cine sin programa político ni comercial, ni pedagógico ni estético, trae la novedad de sus infinitas lecturas contemporáneas) (Morales et al., 2022, 13).

En México, el primer proyecto de este tipo fue Archivo Memoria, impulsado por la Cineteca Nacional en 2010, con la intención de rescatar películas “huérfanas” para hacerlas accesibles al público. Según la definición de la Cineteca Nacional, estas películas las define como “una película que ha sido abandonada por su dueño. En términos más generales, se trata de cualquier película que existe fuera del espectro comercial y que ha sido descuidada, escondida y es única” (“Cineteca Nacional”, consultado el 11 de agosto de 2024).

El proyecto fue concebido “para preservar las imágenes que conforman nuestra memoria social y generar conciencia sobre su importancia a través de un amplio programa de preservación y acceso” como se menciona en el sitio de internet de la Cineteca Nacional. Su propósito fue abrir las películas caseras al acceso público para regresarles a la cultura que las produjo, “reimaginar el archivo como un lugar para la creación: concebir las actividades del archivo como un medio de ampliar nuevos conocimientos y nuevos proyectos creativos a través de la reutilización de estas imágenes en movimiento”, así como fomentar “nuevos proyectos de investigación, reapropiación y montaje de las imágenes en movimiento agregando nuevos valores simbólicos y estéticos” (“Cineteca Nacional”, consultado el 11 de agosto de 2024).

El acervo alberga 120 colecciones con más de 1,500 rollos en diversos formatos filmicos, que abarcan desde 1920 hasta 2009. Al pertenecer a una institución, el acceso a los archivos está regulado mediante acuerdos legales con los propietarios, los cuales establecen los usos permitidos de las imágenes. Sin embargo, actualmente el Archivo Memoria se encuentra en pausa para la recepción de nuevos materiales, lo que da cuenta de que se necesitan más instituciones y agentes sociales para generar proyectos relacionados con el cine doméstico.

El creciente interés por incorporar cine casero en otros ámbitos audiovisuales, además del cine, ha impulsado también el surgimiento de festivales que apuestan por una exhibición más plural y la inclusión de formas diversas de experimentación cinematográfica y audiovisual. Paralelamente, académicos han dedicado sus investigaciones sobre este fenómeno, abarcando aspectos como el cine doméstico, amateur, experimental y documental, así como el estudio del archivo, la memoria social y la autobiografía.

De igual manera, se han ido conformando archivos independientes, ya sea con películas provenientes de la herencia familiar como mediante la recopilación independiente en bazares, como es el caso del Archivo filmico Reyes. Este archivo fue iniciado por el coleccionista con formación cinematográfica Ezequiel Reyes, quien rescata películas huérfanas de diversas fuentes, considerándose como material creativo para imaginar el pasado, y también como objeto de investigación. El Archivo filmico Reyes ha enfrentado importantes dificultades como las demás iniciativas de gestores y colectivos independientes, pero ha logrado convertirse en una guía de estrategias y experiencias para atender y entender el cine doméstico en diferentes contextos.

### **El proyecto «Recuperación del visionado colectivo y los archivos familiares de cine doméstico en Aguascalientes»**

A partir del análisis de experiencias existentes y del estudio de las películas caseras como objeto específico, se establecen las bases para la propuesta de iniciar y desarrollar un proyecto en Aguascalientes titulado *Recuperación del visionado colectivo y los archivos familiares de cine doméstico en Aguascalientes*. Este proyecto contempla dos ejes principales de inicio: la preservación de los archivos familiares y la recuperación del visionado colectivo en su formato original, enfocándose en aquellas películas y familias que lo posibiliten.

La propuesta parte de la premisa de que la recuperación de las películas caseras es fundamental especialmente considerando que los recursos disponibles actualmente son limitados. La búsqueda de archivos se orienta hacia aquellos familiares que no desean que sus materiales filmico salgan a luz pública, sino que prefieren que sean depositados en

un archivo para su conservación, análisis y eventual utilización, ya sea por artistas o investigadores multidisciplinarios, o bien, donados nuevamente a las familias propietarias. Esta situación subraya la importancia de que las familias conserven sus materiales en las mejores condiciones posibles, aunque sin conceder acceso público inmediato.

La investigación parte de la hipótesis de que existe un gran número de películas que permanecen en el ámbito familiar, formando archivos originales que, si no se resguardan adecuadamente, enfrentan riesgos de deterioro. Por lo tanto, es fundamental que se involucren agentes capaces de preservar el cine doméstico de forma independiente o en alianza con instituciones, archivos y filmotecas, quienes puedan cuidar tanto el material filmico como su contenido. Esta idea se alinea con las recomendaciones de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

La preservación es la suma de las medidas necesarias para garantizar la accesibilidad permanente -para siempre- del patrimonio documental. Comprende la conservación, que es el conjunto de medidas precisas para evitar un deterioro ulterior del documento original y que requieren una intervención técnica mínima. (Edmondson, 2002, 10)

Esto implica diseñar una metodología para que, con los recursos disponibles, se cumplan objetivos concretos. Salvador Vivancos (2020) aborda en la propuesta de Metodología para una preservación no dependiente de instituciones archivísticas con fases de Localización, Catalogación, Restauración, Digitalización, Conservación y Acceso (pp. 67-74). Esta metodología sirve como base para estructurar el proyecto:

- **Localización:** Se trata de identificar a quienes poseen películas caseras en formatos filmicos de 16 mm, 8 mm y súper 8mm mediante una convocatoria directa tanto a personas conocidas por tener estas películas como a la sociedad en general. Esto se basa en la suposición de que son muchas las familias que solían filmar su vida cotidiana y que probablemente aún conservan estos materiales. La localización permitirá la creación de una base de datos y establecer un primer acercamiento con las personas propietarias para dialogar sobre la relevancia de preservar estos materiales en su soporte original, valorándolos como parte de la historia, la memoria familiar y el patrimonio cultural.

- **Catalogación:** Ante la dificultad que implica la catalogación de las películas domésticas, se hace necesario diseñar una herramienta práctica basada en la experiencia de diversos archivos existentes y en los recursos disponibles. Además, la participación de los propietarios de los materiales es fundamental para complementar la información. Posteriormente, se realizará una catalogación especializada realizada por gestores capacitados, para aquellos archivos que decidan integrarse, lo que permitirá atender intereses multidisciplinarios en la interpretación de las imágenes registradas.
- **Restauración:** El primer paso consiste en realizar un diagnóstico básico del estado en que se encuentran las películas. Para ello, se emplearán manuales especializados en restauración cinematográfica, considerando el nivel de deterioro para determinar la necesidad de identificación, restauración y digitalización solo de aquellas películas que lo permitan, tomando en cuenta los recursos disponibles y priorizando la conservación del soporte original.

El material de las películas domésticas permite realizar trabajos de conservación, de transferencia de manera segura y efectiva siempre teniendo en cuenta que se trata de originales únicos, no existen copias. La preservación del cine doméstico ha de descartar esos costosos procesos ideales de restauración y se debe afrontar llevando todos los cuidados posibles que permitan actuar de manera inmediata (Vivancos, 2020, p. 72).

Para aquellas películas que presenten deterioro, es necesario recurrir a estrategias que involucren instituciones o gestores capacitados para garantizar su rescate y conservación.

- **Digitalización:** Debido a que los soportes filmicos son documentos únicos y, en muchos casos, vulnerables por su estado de conservación, la digitalización permite preservar su contenido e identificación. Además, facilita que las familias puedan acceder y revisar sus películas sin riesgo de dañarlas. Este proceso requiere el uso de tecnología adecuada para asegurar condiciones óptimas, ya que la grabación a través de proyección sobre pantalla no es una opción recomendable. Más adelante, se podrían realizar procesos adicionales de transferencia utilizando equipos profesionales que aseguren la calidad del material digitalizado.
- **Conservación:** Vivancos refiere que, “al preservar estas imágenes nos encontramos con dos formatos a conservar, por un lado el objeto físico-químico que es la película original, y por el otro los archivos digitales. La prioridad debe ser conservar la película original en la mejor de las condiciones posibles en paralelo a las copias digitales” (2020, p. 73).

La digitalización permite a los archivos conformar un archivo comunitario y poner en acceso a esas imágenes a estudiosos de distintas disciplinas, artistas o público en general, según se acuerde con las personas propietarias de los archivos. “En el caso de la conservación de la película cinematográfica estaríamos hablando de unas condiciones ideales que sólo determinadas instituciones pueden ofrecer”. (Vivancos, 2020, p. 72 ). El proyecto contempla una digitalización básica para que cada familia tenga acceso a las películas con la tecnología actual.

- **Acceso:** Existen propietarios de archivos familiares en formatos filmicos que no desean que sus recuerdos sean de acceso público; sin embargo, es fundamental valorar la importancia de conservarlos en condiciones mínimas para evitar su deterioro. Para quienes reconocen el valor patrimonial y cultural del cine doméstico, es posible crear un archivo de consulta con el respaldo de instituciones archivísticas locales o regionales. Si las condiciones lo permiten, el visionado puede iniciarse en instalaciones de estas instituciones y, posteriormente, expandirse a la web para facilitar su disponibilidad. En todo caso, es necesario considerar los aspectos legales relacionados con el uso de las imágenes correspondientes.

En la etapa inicial del proyecto se ha establecido contacto directo con familias que cuentan con películas, de ellas. cuatro han aceptado proporcionar materiales para revisión:

COLABORADOR	MATERIAL
<i>Familia 1</i>	1 película de 16mm
<i>Familia 1</i>	3 carretes súper 8 mm de 25 pies de película plástico tapa amarilla de Kodak  5 carretes metálicos de 200 pies de película  2 carretes 8 mm agfa de 25 pies de película
<i>Familia 3</i>	5 películas de súper 8 mm
<i>Familia 4</i>	En proceso de revisión y clasificación

## El visionado como rememoración del recuerdo

Para el proyecto de Recuperación del visionado colectivo y los archivos familiares de cine doméstico en Aguascalientes, al igual que en muchos de los archivos independientes e institucionales, realizar proyecciones en el formato original es uno de los objetivos principales, siempre cuidando la conservación del filme. Por ello, el proyecto contempla:

1. Brindar capacitación a las familias que cuentan con aparatos de proyección en condiciones técnicas adecuadas, pero que desconocen su uso, para que puedan ver las películas cuando deseen.
2. Para quienes no cuenten con la tecnología, organizar proyecciones colectivas que faciliten la rememoración individual y colectiva, ya que durante dichas proyecciones de las películas familiares, los integrantes comentan los eventos que observan en pantalla, rememoran lo vivido o aportan información no contenida en el filme, complementando así la memoria que evoca el evento.
3. Fomentar que los integrantes que no participaron en los eventos puedan conocer parte de su historia familiar y transmitirla a las generaciones siguientes.
4. Documentar proyecciones colectivas en familia en el formato original para su análisis.

## El cine casero como modo de producción de sentido

El teórico francés Roger Odin, desde el campo de la comunicación, propone un enfoque basado en la semiopragmática para comprender cómo funciona la relación afectiva filme-espectador. Odin en su publicación *Les espaces de communication: Éléments de sémiopragmatique* (2011), plantea que al film tanto el emisor como el receptor son quienes le otorgan el sentido, es decir, hay un doble proceso de producción textual en un filme, por un lado, en el espacio de la realización, y por otro, en el espacio de la lectura. Así, la semiopragmática analiza cómo se construyen los textos y los efectos de esa construcción para identificar los modos de producción de sentido y la posible combinación entre ellos, además de reconocer las instituciones que, en un contexto social, producen estos significados.

Según Odin, los diversos modos de producción presentes en el cine doméstico no excluyen el uso simultáneo de otros modos, sino que suelen combinarse de múltiples maneras. Estos modos incluyen el privado, íntimo, documental, archivo y analítico.

El cine doméstico se da en la institución familiar de sangre o afectiva, en el espacio privado, que apela a la experiencia de vida. Las películas familiares forman parte de la memoria familiar al crear vínculos entre el presente y el pasado, pero la familia es también un conjunto de individuos, al pensar en la relación con la memoria familiar se debe considerar este doble estatus (Odin, 2011).

En las proyecciones familiares participan los integrantes con comentarios que complementan la experiencia del evento registrado. Los recuerdos individuales siempre se basan en las relaciones sociales y, por lo tanto, en el colectivo se hace esta distinción. Mientras tanto, hay otro recuerdo familiar, profundamente individual, más subterráneo, cada integrante mira individualmente al recuerdo, se da en el modo íntimo, también activando la doble rememoración.

La combinación de ambos modos fortalece tanto el modo privado como el íntimo, así se enriquece su relación con la memoria. La película no es tanto un vehículo de memoria como un estimulador de memoria, transmiten contenidos de memoria para luchar contra el olvido. Sin embargo, pueden existir narrativas divergentes: es frecuente que el discurso interior (modo íntimo) no esté de acuerdo con lo que se dice en su comunicación oral con los otros miembros de la familia (modo privado) (Odin, 2011). A partir de la propuesta de la semioprágmática y los desplazamientos del cine doméstico del modo privado e íntimo al documental, archivo y analítico, es que se pueden revisar, analizar las películas en su calidad de cine, su valor como contenedores de memoria, así como crear un archivo que les preserve y conserve en el ámbito familiar o en el público.

## Conclusiones

Considerando que con los actuales dispositivos usados, el registro de la vida individual o familiar ha cambiado, lo ha hecho también la manera en que visionamos, almacenamos y rememoramos los recuerdos, por lo que antes de que se pierdan las películas caseras filmadas, se pueden digitalizar para su preservación y acercar a las familias herramientas para su conservación. Las proyecciones en los formatos filmicos originales se han convertido en una experiencia que trasciende lo cotidiano a lo excepcional. Lo anterior cobra interés para generar un documento audiovisual que se registra desde la contemporaneidad, la experiencia y la rememoración del recuerdo que produzcan los filmes en los y las integrantes de la familia. Con la distancia temporal es posible que el recuerdo quede fragmentado al no reconocer o recordar el suceso registrado, pero permitirá que las nuevas generaciones se cuestionen sobre su historia familiar.

La película familiar también constituye una valiosa fuente documental, las microhistorias llevan a una lectura discursiva por lo que los historiadores o ciudadanos que buscan opciones fuera de la historia oficial, deciden usarla para comunicarse sobre la historia, porque posibilita gracias al cambio de escala ver las cosas de manera diferente a la historia oficial “éstas películas se constituyen en auténtica crónica histórica de una pequeña porción del acontecer humano” (Cuevas 2007, p. 9).

Del mismo modo, el éxito de los documentales de archivo, que reutilizan imágenes del pasado reciente, evidencia cómo estos vestigios históricos despiertan el interés de los espectadores por comprender mejor el pasado, además de constituir una fuente de análisis e investigación para cineastas y teóricos del cine, así como de otras disciplinas. En calidad de archivo, es frecuente el uso de imágenes provenientes de películas caseras para crear obras nuevas que pueden ser más personales, poéticas o de carácter investigativo. La incorporación de estas imágenes es habitual en otros tipos de cine como el mutante, experimental, expandido y transmedia.

Por ello, agentes ciudadanos, colectivos independientes, redes de colectivos e instituciones locales, regionales y nacionales con objetivos y alcances concretos pueden preservar las películas caseras no solo como recuerdos familiares, sino también como un patrimonio cultural que requiere ser valorizado.

## Referencias citadas

- “Center For Home Movies”. Consultado el 8 de mayo de 2024. [www.centerforhomemovies.com](http://www.centerforhomemovies.com).
- “Cine Casero”. Consultado el 2 de marzo de 2024. <https://www.cinecasero.uy>.
- “Cineteca Nacional”. Consultado el 11 de agosto de 2024. <https://www.cinetecanacional.net/#gsc.tab=0>.
- Consuelo, L. y Thais Blank. (2017). Films de familia, cine amateur y la memoria del mundo. *Arkadin*, agosto de 2017. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>.
- Cuevas, E. (2010). *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Editorial 8 1/2 y Ayuntamiento de Madrid.
- \_\_\_\_\_. (2007). Microhistorias filmicas: el cine doméstico en el documental contemporáneo. *Secuencias: Revista de historia del cine*, 2007. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2582024>.
- \_\_\_\_\_. (2003). “Imágenes familiares: del cine doméstico al diario cinematográfico”. *Archivos de la filmoteca revista de estudios históricos sobre la imagen*, 2003. <https://dadun.unav.edu/server/api/core/bitstreams/5a700c2c-7966-4738-99f1-753d95aa2a4f/content>.
- Edmondson, R. (2002). “Memoria del Mundo: Directrices”. UNESCO. París: UNESCO.
- Keldjian, J. (2015). Las proyecciones de Cine Casero desde la perspectiva semioprágmática. *Dixit* 23, 2015.
- “La Red de Cine Doméstico”. Consultado el 31 de mayo de 2024. <http://lareddelcinedomestico.com/>.
- López-López, J. de D. y I. Alcalde-Sánchez. 2024. “Los desplazamientos del cine doméstico en España. Entre el archivo, la práctica artística y la investigación”. *Arte, Individuo y Sociedad*, el 15 de febrero de 2024.
- “Memorias Celuloïdes”. Consultado el 26 de junio de 2024. <http://memoriasceluloïdes.com/>.
- Morales, M. y J. P. Astaburuaga. (2022). *Vida íntima y vida pública: Cuatro miradas a los registros filmicos familiares (1920-1980)*. Editado por María Paz Bajas. Primera. Santiago, Chile: Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda, Cineteca Nacional de Chile.
- Odin, Roger. 2011. *Les Espaces de communication Éléments de sémiopragmatique*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
- Vivancos, S (2020). *Preservación de Cine Doméstico*. Murcia: Universidad de Murcia.

# Fabiola Rayas Chávez. *Archivo (textil) de memoria y pedagogía del tejido //*



Fabiola Rayas Chávez.  
*(Textile) Memory archive  
and pedagogy of weaving*

Katiha Verónica Arjona Díaz

[cartografiasfmn@gmail.com](mailto:cartografiasfmn@gmail.com)

Investigadora independiente

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-3005-2908>

ENSAYO ACADÉMICO

Recibido: 30/04/2025

Aprobado: 22/06/2025

## Resumen

Fabiola Rayas Chávez, artista visual procedente de Morelia, Michoacán (1985), centra su interés en problemas de desaparición forzada, y de presos políticos y de conciencia. Su labor artística, pese a abordar temas de violencia estructural, es una labor de ternura, de paciencia y cuidado que se ha realizado a través del cuerpo y uniendo hilos para evocar otras realidades desde hace más de diez años. El presente escrito visita brevemente su obra y, esboza, a partir de ésta, la noción de pedagogía del tejido, misma que es comprendida como práctica dinámica que construye comunidad, enmienda faltas, archiva memoria.

**Palabras clave:** Artista michoacana, Artivismo, Pedagogías del tejido, Archivo de memoria, Performance del caminar, Bordado, Desaparición forzada.

## Abstract

Fabiola Rayas Chávez is a Mexican artist (Morelia, Michoacán, 1985). Her work focuses on facts of enforced disappearance, as well as prisoners of conscience. Despite addressing issues of structural violence, her artistic practice is one of tenderness, patience, and care —carried out through the body, threading and evoking alternative realities for over ten years. This paper briefly explores her work and outlines, from within it, the notion of a pedagogy of weaving, understood as a dynamic practice that creates community, mends fractures, and archives memory.

**Keywords:** Mexican Artist, Artivism, Pedagogies of Weaving, Memory Archive, Walking Performance, Embroidery, Enforced Disappearance.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual  
4.0 Internacional

DOI 10.33064/10ais8359

Desde el comienzo, la imaginación y el mundo discursivo de Fabiola Rayas Chávez (Morelia, Michoacán, 1985), han tenido un fundamento ético y político. Fundamento, insisto, no solamente intuición. La suya no es una actividad que va creando cosas al azar, que se detiene a sentir ciertas injusticias y las reclama como discurso visual. Su sensibilidad artística es un lenguaje deliberadamente articulado para expresar y para contrarrestar la injusticia social, el abuso, el abandono indiferente, la violencia. Pero, sobre todo, lo que ella construye desde su sensibilidad artística es una *pedagogía del tejido*<sup>1</sup>. Coincido con el profesor José Manuel Toriñán cuando sostiene que

la educación tiene como condición fundamentante el valor, los agentes y la acción; la educación es por principio de significado: uso y construcción de experiencia axiológica. Puede ser definida como una TAREA (sic) para realizar, y en este caso, la educación como tarea, es el desarrollo de destrezas, hábitos, actitudes y conocimientos que capacitan a las personas para estar, moverse, intervenir, actuar, aprender e interrelacionarse con los valores, porque de lo que se trata en la tarea es de construir experiencia axiológica<sup>2</sup>

Partiendo de ahí, hablar de pedagogía nos remite a considerar la experiencia del valor como algo que se puede aprender bajo procesos, ejercicios, técnicas y metodologías diversas. Cuando propongo la noción de «pedagogía del tejido», me refiero a que el tejido, como una figura u objeto que se forma bajo la acción de tejer, se consigue bajo movimientos que hilvanan, unen puntos, construyen, de tal modo que las líneas separadas del hilo individual se transforman en algo común, compartido. Una puntada sostiene la siguiente, unidas forman lazos. Se apoyan una a la otra, se conectan.

El tejido además consigue arropar, sostener, guardar. Todas estas son formas de paciencia y cuidado. El tejido, tanto en su forma textil, como en su forma simbólica, es valioso. Y como actividad ancestral, entraña el gesto de una experiencia compartida, se hace en comunidad y dentro de sus formas y figuras, se articula un relato. Tejer implica tiempo. El tejido cuenta historias y construye memoria. Tejer abarca y crea espacio. Por ello es posible hablar de «tejido social».

[1] Para un abordaje más completo se puede consultar: Arjona Díaz, Katiha V., *Cartografías feministas. Escribir memorias-cuerpos-territorios para una gestión sustentable de la vida*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana. <https://bindani.izt.uam.mx/concern/tesiuams/c247ds826?locale=es>

[2] Thoilliez, Bianca, “Entrevista al profesor José Manuel Toriñán”, *Apuntes de Pedagogía*, junio-julio 2019, Colegio Oficial de Docentes y Profesionales de la Cultura, número 284, <https://www.cdlmadrid.org/wp-content/uploads/2016/02/apuntespedagogia-062019.pdf>

Reconozco como pedagogías del tejido, prácticas que entrañan paciencia y cuidado y enseñan, en su hacer, el valor de lo comunitario, de lo que está entramado porque los seres humanos somos interdependientes: no sólo dependemos unos de otros, sino que necesitamos a otros seres y a otros elementos existentes con los que compartimos este planeta que habitamos. Y son pedagogías, en plural, porque es posible aprender a tejer, a valorar el tejido, encontrarlo y construirlo de maneras muy diversas. Las pedagogías del tejido no son algo cerrado y sistemático, sino abierto y plural y hay que abrir la visión para reconocerlas, resguardarlas y otorgarles su justo lugar.

La práctica artística de Fabiola Rayas es una de ellas, y la abordaré en el presente escrito porque la considero lo suficientemente importante para dedicarle un ensayo completo. Para mostrar y reconocer otras pedagogías del tejido es preciso un trabajo más profundo y exhaustivo que ahora mismo está en construcción.

Sustentabilidad es lo que hace que la tierra, los recursos naturales, no se agoten, o sean óptimamente utilizados para que las siguientes generaciones puedan seguir disfrutando y nutriéndose con las riquezas que ofrece este planeta. De esto nos habla una economía ecológica que puede ser comprendida también en términos monetarios, pero no necesariamente es así y esto lo saben las feministas comunitarias que abogan por la defensa de la tierra. Sin embargo, cuando pensamos en seres humanos ¿cuál es la lógica de la sustentabilidad? ¿Por qué unos sí y otros no? Y no me refiero a situaciones como el hambre, y la calidad de los “productos” que “consumimos” para sobrevivir. Me refiero al hecho escalofriante de que unos seres humanos son considerados en sí mismos productos o cosas. Unos seres humanos soportan, sostienen a otros en una estructura desigual que no es desigual solamente en términos legales, sino éticos, en un mundo donde el valor se confunde con el precio y la lógica de la sustentabilidad pierde toda proporción y, por lo tanto, validez. Sustentabilidad, en términos de un tú a tú, significa que no hay yo sin tú. Y que sólo podemos persistir en este planeta porque *nos necesitamos*. La sustentabilidad es la base del tejido social. “En la red de la vida está todo actuando con reciprocidad”<sup>3</sup> afirma la pensadora y activista Lorena Cabnal. La obra de Fabiola Rayas está anclada a esta conciencia. Durante sus primeros años formativos como artista experimentó otras realidades y formas distintas a las usualmente aprendidas en México, para representar los problemas cotidianos y para comprender el arte, ya que una etapa de su formación sucedió en la Academia de San Alejandro, en La Habana, Cuba.

[3] Goldsman, Florencia, «Lorena Cabnal: “Recupero la alegría sin perder la indignación, como un acto emancipatorio y vital», Entrevista a Lorena Cabnal, Pikara Magazine, Revista digital, 13/11/2019. <https://www.pikaramagazine.com/2019/11/lorena-cabnal-recupero-la-alegria-sin-perder-la-indignacion-como-un-acto-emancipatorio-y-vital/>

A Fabiola le interesa trabajar con elementos que exigen tiempo para surgir, para transformar no sólo el espacio, sino sobre todo el deseo. El deseo generalmente se asocia al placer (sexual), pero el deseo, en este caso, se trata de un deseo trascendente y radical de concebir un mundo otro, un mundo donde la gente no desaparezca, donde las mujeres no sean objetivadas, donde las personas puedan transitar libres sea cual sea el cuerpo que habitan y sea cual sea el gobierno en turno. El deseo implica libertad. Y libertad es, en primera instancia, deseo en estado puro. La responsabilidad viene después. Hay una transgresión en lo que el concepto de deseo suele evocar y nos devuelve el poder significante de una capacidad que ha sido secuestrada por la industria del consumo. Nuestro deseo es puesto en libertad y se activa evocando la empatía, la presencia, aquello que Emmanuel Levinas reconoce como *rostro*<sup>4</sup>. Aprender a ver es *querer* enfocar, detenerse ahí, donde no se acostumbra a hacerlo, dar(se) tiempo de conectar con lo que no se es. Infinito.

Su proyecto más reciente, *El territorio de los deseos* está conformado en dos partes, “La cartografía de los afectos” y “La isla de los deseos”, en ambas los deseos quedan escritos sobre tela para activar la instalación. Pero las características del deseo cambian, sus destinatarios también. En “La cartografía de los afectos”, los deseos quedan escritos sobre retazos de tela que pueden ser de manta cruda, pero también de textiles estampados y hay variedad en los tamaños de las telas sobre las cuales el deseo se escribe. Esta pieza se activó en el encuentro “Hablar en Lenguas” que tuvo lugar en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, en la Ciudad de México. La pieza reúne historias, se trata de entrelazar memorias entrañables, de zurrir heridas, de hilvanar experiencias en comunidad. Así es como va cobrando vida un territorio compartido. Un territorio plural, colorido, como un jardín que florece al aire libre.

La otra pieza, “La Isla de los deseos”, está dedicada a los presos políticos y de conciencia. Además, los deseos tienen un remitente concreto: Luis Manuel Otero Alcántara. Artista cubano que fue detenido por manifestarse en contra del acallamiento de los artistas en Cuba. Para la instalación Fabiola invita a mandar deseos por escrito, mediante mensajes o a través de sus redes, tanto para los presos políticos, como para aquellos que han desaparecido. Fabiola me cuenta, en una conversación privada mediante mensajes de texto que transcribo con su permiso a continuación, que

[4] Ver: Levinas, Emmanuel, *Totalidad e Infinito*. Sígueme, Salamanca, 2008.

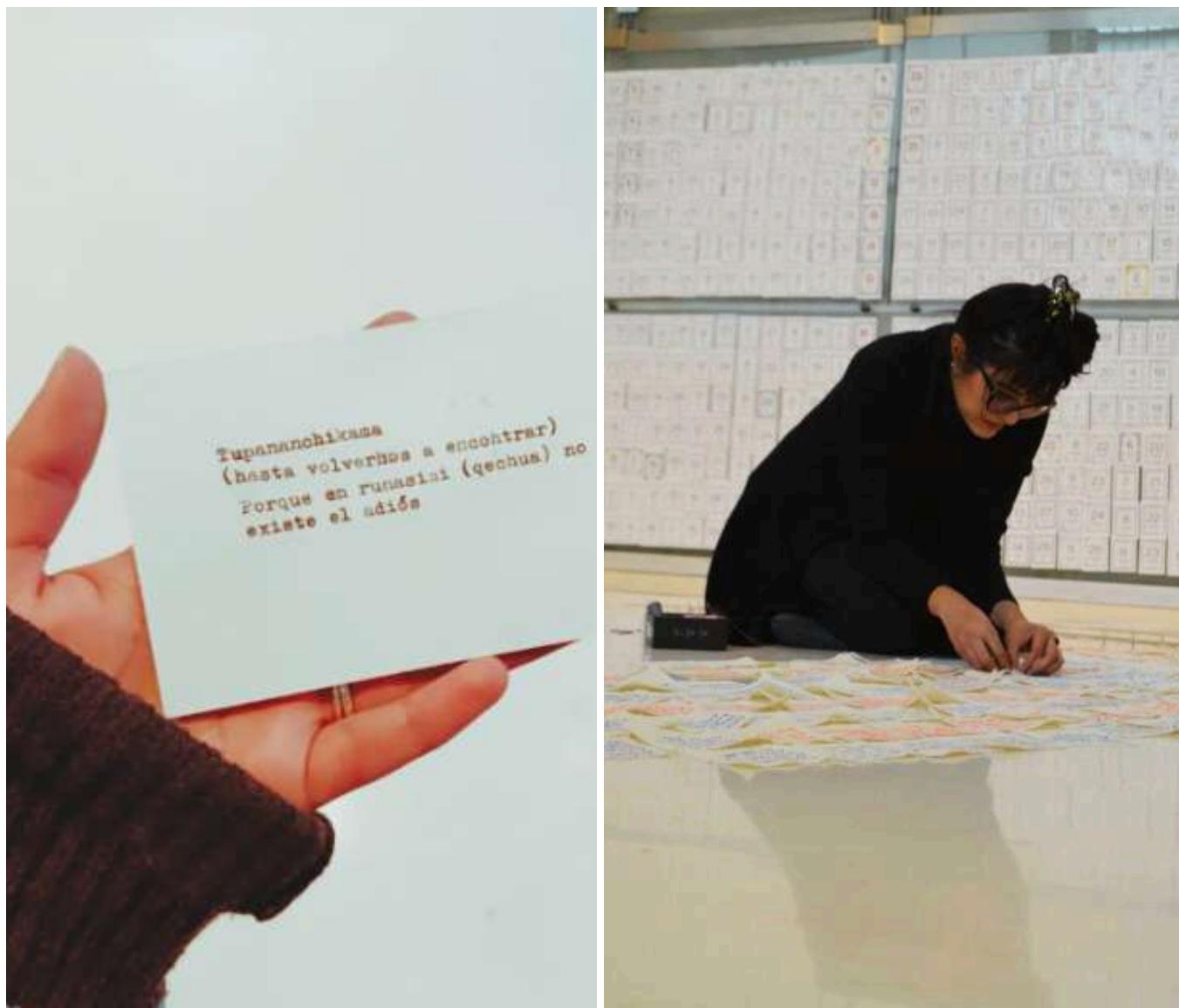
En la isla recolecté 2477 deseos de personas en la isla, en el exilio y de personas que quisieron activar la pieza. La construcción poética se basa a partir de El territorio de los deseos, mi nuevo proyecto que surge de la desaparición de mi mejor amigo, en el cual hablo sobre lo que nos arrebataron cada día desde el día en que se lo llevaron. Entonces para la isla, los deseos se pasan a máquina para tener ese archivo escrito. Y de ahí se pasan a tela, escritos. Y así va emergiendo la isla, una vez que el territorio está construido, se unen los recuadros ahora sí bordados (unidos) y es una acción performática participativa<sup>6</sup>



**Imagen 1.** *Cartografía de los afectos* de Fabiola Rayas. Exposición “Hablar en Lenguas”. UAM Cuajimalpa.

Fuente: Fotografía de Fabiola Rayas, *La cartografía de los afectos*. Junio 2025.

[5] Estas son palabras textuales que la artista me compartió en una conversación privada mediante mensajes de texto y que me permitió utilizar para la construcción de este ensayo. Las fotografías son propiedad de la artista, las compartió conmigo para la escritura de este ensayo.



**Imagen 2 y 3.** *La Isla de los deseos* de Fabiola Rayas. Exposición “Habeas Corpus”. Museo del Chopo.

Fuente: Fotografía de Fabiola Rayas, *La Isla de los deseos*. 27 de noviembre de 2024.

Los pequeños recuadros simétricos de manta cruda llevan escritos los deseos con plumones y, en vivo, la artista une con hilo un recuadro con otro y en voz alta los lee, mientras hay más personas que no sólo contemplan, sino que continúan escribiendo deseos sobre la tela, y así va surgiendo una Isla<sup>6</sup>. Durante la conferencia en el Museo del Chopo, donde fue activada la obra, ella explica

[6] Es posible ver una breve grabación de la activación de la pieza en el perfil de facebook de la artista: <https://www.facebook.com/FabiolaRayasCh/videos/950836376958685>

Propongo esta pieza que busca nombrar a todos los presos que son más de 1200 presos políticos y de conciencia. Al nombrar a Luis, que siempre desde que empezó toda esta revuelta en la Isla, me preocupaba mucho cuando hacían las recurrentes huelgas de hambre y pensando en cómo el cuerpo y los riñones se desgastan. Y precisamente esta pieza parte de situar al cuerpo. Los defensores de derechos humanos siempre pensamos el cuerpo como el primer territorio a defender, porque muchas veces y en muchas de estas prácticas nos quitamos del centro para visibilizar y hablar del dolor de los demás, pero también es importante regresar y proteger a este cuerpo que es el que hace y sostiene estas prácticas y dolores y que acompaña. Agradezco a las personas que desde hace meses me empezaron a mandar deseos, amigos, desconocidos (...) este territorio que se va a construir es un archivo de memoria.<sup>7</sup>

El artista cubano, en mayo de 2021, anunció que haría acto de presencia en una manifestación para expresar su sentir relativo a la situación en Cuba, y antes de llegar al lugar fue detenido y desde entonces se encuentra en prisión. Amnistía Internacional informa, en la página creada para apoyarlo:

Frustrado por el Decreto 349, legislación que con la que se pretende silenciar a artistas críticos, Luis Manuel se hizo líder del Movimiento San Isidro, grupo diverso de artistas, periodistas y activistas que defiende el derecho a la libertad de expresión y cuyos miembros sufrían intimidación, vigilancia y detenciones.

El 2 de mayo de 2021, agentes de seguridad del Estado se llevaron a Luis Manuel de su casa, donde se había declarado en huelga de hambre para protestar contra la confiscación de sus obras por las autoridades. Fue conducido a un hospital y privado de acceso al mundo exterior. Cuando quedó en libertad un mes más tarde, agentes de seguridad continuaron vigilando todos sus movimientos.

El 11 de julio de 2021, Luis Manuel publicó un vídeo en Internet en el que afirmaba que iba a participar en una de las manifestaciones más multitudinarias que se habían visto en Cuba en décadas. Luis Manuel fue detenido antes de que pudiera sumarse a la protesta y llevado a la prisión de máxima seguridad de Guanajay, donde continúa recluido. El 24 de junio de 2022 fue condenado a cinco años de prisión tras un juicio celebrado a puerta cerrada. En la cárcel, Luis Manuel no recibe la asistencia médica adecuada y su salud se está deteriorando

[7] Esta cita es tomada del conversatorio inaugural de la exposición *Habeas Corpus (que dispongas de tu cuerpo para mostrarlo)*, curada y coordinada por Ilieana Diéguez, Claudia Genlui y Tania Bruguera. El evento tuvo lugar el 27 de noviembre de 2024. Es posible ver la transmisión en el perfil de facebook del Museo del Chopo: <https://www.facebook.com/MuseodelChopo/videos/477718498135147>

\*(Por ser un conversatorio me he tomado la libertad de no transcribir las muletillas utilizadas por la artista al hablar)

[8] El fragmento citado puede ser encontrado en el siguiente enlace y es posible apoyar a que esta causa resuene: <https://www.amnesty.org/es/petition/release-artist-caught-for-protecting-freedom-of-expression/>

Fabiola Rayas concibe un deseo que rompe las normas de lo que se espera de él. Sus representaciones abren una especie de abismo en el que anhelamos la existencia de una realidad alternativa. Se ha propuesto, desde que se interesó por el ámbito de la desaparición forzada, construir archivos de memoria a través de cartografías y fotografías de las familias y de sus testimonios. Estos archivos de memoria se han venido transformando con el paso de los años, integrando recursos textiles para dar cabida a la escritura de los nombres, a los espacios simbólicos, a la poesía. En esta presentación que tuvo lugar en el Museo del Chopo, la artista michoacana evoca, además de la ya conocida frase que titula un connotado libro de Susan Sontag (*Sobre el dolor de los demás*), las palabras poderosas de Lorena Cabnal, cuando habla de *el cuerpo como primer territorio de defensa*. Cabnal elabora su discurso en mitad de la lucha por la tierra y el territorio indígena:

Vean los compañeros tienen mucho celo por defender el territorio, pero vean lo que pasa con las mujeres. Aquí mismo las están violando a las niñas y a las mujeres. No lo están haciendo hombres blancos o mestizos. Lo están haciendo hombres indígenas ¿qué pasó?". Ahí nace nuestro primer enunciado "mi cuerpo, mi primer territorio de defensa". En el año 2007 es cuando se despierta con más fuerza la lucha contra la minería, y empezamos a interpelar al gobierno indígena diciendo somos incoherentes como indígenas, defendemos el territorio-tierra pero no defendemos el territorio-cuerpo. Porque las mujeres estamos defendiendo este territorio pero acá adentro nos están matando<sup>9</sup>

Esta frase poderosa de Cabnal, está surcando dimensiones donde, principalmente las mujeres —aunque no provengamos del campo o de comunidades indígenas—, somos capaces de comprender que tanto las violencias como las maneras en las que son evitadas y contrarrestadas o enmendadas, hacen un juego de espejos entre los cuerpos (propios) y los territorios donde ocurren. En este sentido es muy acertado reconocer puntos de encuentro en la lucha por ciertos derechos y hablar de la importancia del territorio-cuerpo como elemento fundamental de la *vita activa*.

Fabiola Rayas se ha dedicado por más de diez años a construir maneras de desactivar la violencia: la violencia, entiéndase, solamente se desactiva cuando no es invitada a la escena.

[9] Goldsman, Florencia, «Lorena Cabnal: "Recupero la alegría sin perder la indignación, como un acto emancipatorio y vital», Entrevista a Lorena Cabnal, *Pikara Magazine*, Revista digital, 13/11/2019. <https://www.pikaramagazine.com/2019/11/lorena-cabnal-recupero-la-alegria-sin-perder-la-indignacion-como-un-acto-emancipatorio-y-vital/>

En un artículo de 2015, la historiadora del arte, Ireri Campoi García, sintetiza que “A lo largo de su trayectoria artística Fabiola ha trabajado pintura, instalación, fotografía y arte objeto, medios con los cuales desborda una constante temática hacia la violencia (en general), problemas de género, desaparición, deshumanización, tortura y muerte de la mujer mexicana”<sup>10</sup> Y así sigue siendo, la artista continúa empleando distintos medios para crear, aunque su foco ya no se centra exclusivamente en las mujeres, sino que ha abierto el visor y su mirada abarca a aquellos que están en una situación de injusticia, de acallamiento, sin importar raza, edad, sexo, estrato social y género. Su arte es, en este sentido, interseccional y entraña una “contrapedagogía de la残酷”, noción acuñada por la antropóloga Rita Segato<sup>11</sup>, quien propone encontrar enseñanzas que escapan a la残酷 o la combatan, para darles cabida a otros mundos, a otras maneras de existir. No obstante, y sin ningún afán de restar importancia a la propuesta de Rita Segato porque su propuesta es imprescindible, es sustantivo ir más allá de esta noción. Y es por ello que no me refiero a su producción artística como una contrapedagogía, porque el acento no radica en ser una contra-enseñanza de la残酷, sino que en sí misma es una didáctica que no se construye otorgándole protagonismo a la残酷 ni a la violencia. Por ello apelo a las pedagogías del tejido. El trabajo de Fabiola existe porque hay violencia, pero no está movido por la violencia ni por la残酷, sino por el afán de restaurar, de enmendar, de *unir corazones rotos*, como ella misma afirma en su “Cartografía de los afectos”. El dispositivo es el nombre, el espacio faltante, la ternura, los colores, la ausencia, la tristeza, los hilos, las palabras, el tejido. Literalmente el tejido. Metafóricamente el tejido. Esto no significa que se omita el dolor. Muchos de los mensajes que se disparan a través de sus convocatorias evocan momentos muy crudos de violencia, pero estos mensajes no están puestos ahí por ella, sólo les abre la posibilidad de existir porque forman parte de una indignación, de un estallido particular. No es el suyo un arte fácil ni anestésico. Duele y duele en lo más hondo. Incluso escribir sobre ello me hace querer escapar a las palabras, evitar la descripción, la comprensión de su trabajo. La fuerza de su obra radica precisamente en que nos obliga a comprender sin ninguna necesidad de volver a violentar a aquellos que ya han sido ultrajados. No sólo los dignifica, los hace *aparecer*. Katia Olalde Rico explica que:

[10] Campoi García, Ireri, “Detrás de cámaras: de qué habla las muñecas de Fabiola Rayas?”, *Revés Online*, julio 2015. <https://revesonline.com/detrás-de-camaras-de-que-hablan-las-munecas-de-fabiola-rayas/>

[11] Ver: Segato, Rita Laura, *Contrapedagogías de la残酷*, Prometeo Libros, 2018.

En sus reflexiones sobre la polis griega, Arendt sostiene que la aparición siempre es pública porque está ligada a la condición humana de la pluralidad, es decir, al hecho de que los hombres viven juntos y a que comparten entre sí una serie de objetos, asuntos y relaciones que ella denomina mundo común (common world). La pluralidad humana mantiene a su vez una relación estrecha con el discurso. El diálogo interno característico del pensamiento silencioso —durante el cual los hombres se escuchan a sí mismos como si fueran al mismo tiempo dos en uno: el orador y el oyente—, se supera únicamente en el instante en que alzan la voz y son escuchados por sus pares. Cuando esto sucede, los hombres aparecen ante sí mismos y ante los demás de una manera que les es inaccesible en solitario: como seres humanos únicos y singulares que hablan con una sola voz y son reconocibles como tales por los demás.” Aparecer quiere decir entonces hacerse ver y escuchar por alguien más que uno mismo; implica mostrarse ante una pluralidad de espectadores y ser reconocido por cada uno de ellos desde sus respectivas posiciones.<sup>12</sup>

En una conversación privada, Fabiola me enseña a comprender que de lo que se trata es de hacer presente “el cuerpo desdibujado”<sup>13</sup>. Irremediablemente pienso en algo que no es fantasma ni sombra, algo que, efectivamente es presencia opaca y borradura. Y hay que limpiarla, traerla de regreso, devolverle su lugar, su color, hacer efectivos sus espacios, aunque no los encarne, aunque no haya cuerpo físico.

Cada pieza remite a una persona concreta, nos hace extrañar la presencia de alguien que, inexcusadamente, nos falta, nos falta y esa falta se convierte en un acontecimiento desgarradoramente irreversible. Construye, así, una narrativa distinta. Hay dignidad en el recurso de los nombres, en las fotografías, en el bordado. Además, estas acciones (bordar, fotografiar, nombrar) exigen presencia, exigen tiempo. Hay que estar ahí, poner atención en lo que se está haciendo y en lo que como espectadora se contempla. Y, como ningún recurso es suficiente, las instalaciones son interactivas, provocan el encuentro con el otro, involucran a las personas que asisten a participar en la instalación, a escribir mensajes, a dejarse tocar, a *con-moverse*. Sabe que ella sólo es parte de un entramado más grande, la pieza necesita muchas manos, abordar un problema tan imponente necesita la participación activa de la gente. El primer desafío, siempre, es afrontar la indiferencia y la ceguera.

[12] Olalde Rico, Katia, *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México*, Red Mexicana de Estudios de los Movimientos Sociales A.C., México, 2019, p. 48.

[13] Hablo un poco más sobre esto en el apartado dedicado a Fabiola Rayas en: Arjona Díaz, Katiha V., *Cartografías feministas. Escribir memorias-cuerpos-territorios para una gestión sustentable de la vida*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana. <https://bindani.izt.uam.mx/concern/tesiuams/c247ds826?locale=es>



**Imagen 4.** Patricio Barrera, pieza de Fabiola Rayas, Bordado.

Fuente: Fortografía de Fabiola Rayas<sup>14</sup>.

Constantemente Fabiola está convocando a las personas a participar en sus proyectos. Otra forma más de articular una pedagogía del tejido. Así es como se consigue la itinerancia de las exposiciones que, ciertamente, deberían tener más respuesta y más apoyo por parte de universidades y espacios donde supuestamente sucede la “humanización”, la construcción de la sustentabilidad, la conciencia social. Suele haber charlas y talleres dondequiera que sus proyectos se presentan. No se trata solamente de montar la instalación. Fabiola me explica, en una conversación privada mediante mensaje de texto (que reproduzco íntegro) que:

[14] Imagen tomada del portal Arte Informado:  
<https://www.arteinformado.com/guia/f/fabiola-rayas-chavez-196635>

El primer árbol de memoria de la organización es el de los Orozco Medina, y ahí propuse el formato textil de los pendones, sin embargo, la pieza surgió cuando fue la expo *Performatividades de la búsqueda*, en donde propuse Bordarles a todxs, como una estrategia para que todas las familias que no formaban parte de la expo pudiera integrarse, después de esto hice la suma de cuántos años se tardaría una persona en bordar a los más de 117 mil (en aquella época) y salieron como 370 años, y de ahí hice la convocatoria nacional, lo importante de esta pieza es que suma a todxs familias, solidarios, y honra a todos los presos de memoria, de búsqueda. Actualmente estoy trabajando con las listas de 63 colectivos del país, hay más de 15 personas solidarias bordando, (más los talleres que se realizan en escuelas y plazas ) hay 600 pendones terminados.

Están trabajando con una lista de aproximadamente 1500 nombres para la construcción de este “archivo textil”, como la artista lo llama. Un archivo es, en términos generales, un espacio dentro del cual se conservan diferentes tipos de documentos de manera ordenada. Un archivo, por ser un espacio de resguardo, es un lugar donde acontece la hospitalidad<sup>15</sup> y, también, siguiendo la línea argumentativa de Sara Ahmed:

Un archivo es efecto de múltiples formas de contacto, incluyendo las institucionales (con bibliotecas, libros, sitios de Internet), así como formas cotidianas de contacto (con amigos, familias, otros). Algunas formas de contacto se presentan y autorizan a través de la escritura (y están enlistadas en las referencias), mientras que otras formas de contacto no van a estar, serán borradas, aunque pueden dejar su huella<sup>16</sup>

Así, un archivo (textil) de memoria, resguarda no solamente la escritura de los nombres de las personas que son buscadas, sino la aparición de sus rostros en la tela y en el eco de la voz que los evoca en los hilos que se entrelazan más allá de las mantas, pues nacen de los dedos que enhebran los colores en la aguja y atraviesan con paciencia la tela y hacen nudos y figuras difusas en el envés del bordado. Un archivo (textil) de memoria denuncia las omisiones del estado y nos enseña a exigir la no repetición, comenzando con no bordar dos veces el mismo nombre. Cada pendón exhibe el archivo faltante en los registros oficiales del sistema de justicia, la indiferencia del estado que muchas veces ni siquiera abre carpetas de investigación, ni da seguimiento a los casos. Cada pendón evidencia esta *impunidad activa* de la que hablo más adelante, pero sobre todo, cada

[15] Ver: Lee, Jamie A. Archives as spaces of radical hospitality, *Australian Feminist Studies*, 36 (108), 156-164, <https://doi.org/10.1080/08164649.2021.1969520>

[16] Ahmed, Sara, La política cultural de las emociones, UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género, México, 2015, pg. 42.

pendón posibilita el contacto, el sentimiento, la memoria. Un archivo (textil) de memoria otorga un lugar, un orden, no sólo de manera física, como lo haría una carpeta acomodada alfabéticamente, libres del polvo y agentes ambientales que pudieran desgastarlo, implica también abrir espacios fuera, espacios donde hacerles lugar, ya sea en algún museo, en alguna universidad o centro cultural, pero indefectiblemente en donde la artista los elabora y organiza. Simultáneamente, los espacios se abren también hacia dentro, en el corazón, en el cuerpo. Un archivo (textil) de memoria, entonces, no es sólo algo simbólico donde la memoria es invocada y se preserva, sino que implica a su vez una materialidad donde la memoria aparece y precisa formas concretas de almacenaje, de transportación y de cuidados.



Imagen 5. *Bordarles a Todxs*. Fabiola Rayas.

Fuente: Fotografía de Fabiola Rayas.

Imagen 6. *Bordarles a Todxs*. Fabiola Rayas. (detalles)

Fuente: Fotografía de Fabiola Rayas.

En 2014, como parte de su proyecto de posgrado, Fabiola comenzó su primera performance: “Caminar el cuerpo desaparecido”. La intención era clara: ponerse en los zapatos del otro y construir memoria. Calzando los zapatos del desaparecido, la artista caminaba en reversa el que solía ser el trayecto cotidiano. Y al hacerlo involucraba directamente a las familias. Entrevistarlas, conocer y reconocer la relación con el cuerpo faltante, dignificar la pérdida. Esta performance paralelamente se documentó con fotografías y como esfuerzo final se preparó una cartografía del recorrido elaborada desde la plataforma Carto<sup>17</sup>.

[17] Tanto la cartografía como alguna información relacionada la obra, fueron tomados del dossier elaborado por la artista Fabiola Rayas en 2018, y puede ser visitado en el siguiente enlace: [https://static.arteinformado.com/resources/app/docs/profesional/35/196635/dossier\\_2018\\_fabiola\\_rayas\\_1.pdf](https://static.arteinformado.com/resources/app/docs/profesional/35/196635/dossier_2018_fabiola_rayas_1.pdf)



Imagen 7 y 8. *Cartografía de la memoria. Caminata de Guillermo Ruiz. Fabiola Rayas. 2016.*

Fuente: Fotografía de Fabiola Rayas.

Este conjunto artístico es el que comprende su *Performance del caminar* y las *Cartografías para la memoria*. A partir de este proyecto, la artista inició la construcción del archivo de memoria, y estableció un lazo entrañable y comprometido con las familias. Surgió así la colectiva Familiares Caminando por Justicia que, desde entonces, se dedica a buscar y ayudar a buscar a personas desaparecidas, principalmente en Michoacán, México. Para construir memoria, para hacer visible esta problemática, para involucrar a la sociedad, para hacerlo juntas y tejerse, se reúnen además el día último de cada mes en la plaza pública, a un lado de la Catedral de Morelia, a bordar y a exponer los bordados con los rostros y los nombres de sus hijas e hijos, de sus esposos, de sus hermanos desaparecidos. La búsqueda, el llamado, la indignación, involucran todo el cuerpo. Ileana Diéguez habla de la importancia de la imaginación en estos procesos donde lo formal no sólo queda rebasado, sino dislocado, fuera de lugar.

Desde estas coordenadas, la pregunta en torno a lo que se busca o lo que se investiga está acompañada de la pregunta sobre la naturaleza o el orden de lo que aparece, de lo que se encuentra. Pensar las (in)formas de la ausencia es una problemática que se ha instalado en el centro de nuestra mirada, una mirada encarnada, siguiendo la idea de objetividad encarnada de Donna Haraway. Escuchar a los familiares que en México buscan a sus seres queridos nos implica no sólo en el registro testimonial. Nos convoca intelectual y afectivamente. Nos coloca en un camino ante el cual no hay respuestas, sino escasos referentes y viejos conceptos –“teorías”– por desmontar. Estamos ante un imprevisible escenario, cuya materia habremos de imaginar<sup>18</sup>



Imagen 9. Familia Órtiz Ruiz. 2016. Fabiola Rayas

Fuente: Fotografía de Fabiola Rayas<sup>19</sup>.

Los datos oficiales del Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas afirma que para junio de 2025 la cifra total de personas desaparecidas y no localizadas ha llegado al exorbitante número de 128 mil 768. Los familiares y las colectivas que se dedican a la búsqueda de personas, acusan constantemente que las cifras oficiales no son las que se señalan ya que muchas de las personas que se buscan no aparecen en los registros y, por otro lado, se infiere que hay otras que tampoco forman parte de los registros porque no se sabe que están desaparecidas. Este conflicto se intensificó con el gobierno de Felipe Calderón en el año

[18] Diéguez, Ilieana, «Interpelando al “caballo académico”: por una práctica afectiva y emplazada», Nómadas, num. 50, Universidad Central, Colombia, abril, 2019, p. 117, DOI: 10.30578/nomadas.n50a7

[19] Imagen tomada del portal Arte Informado:  
<https://www.arteinformado.com/galeria/fabiola-rayas-chavez/manjeli-19996>

2006, cuando declaró la guerra contra el narcotráfico y se fortaleció en México la noción de “crimen organizado”. Vemos, a través del análisis realizado por Samantha Pérez Dávila y Laura Atuesta, que las estrategias de seguridad no sólo han posibilitado, sino que han fomentado que el crimen se organice.

Las estrategias de seguridad han dado lugar a algunas de las dinámicas de fragmentación y de cooperación observadas en la estructura de las organizaciones. La “decapitación” de una organización (por medio de la muerte o el encarcelamiento de su líder) puede provocar la fragmentación dentro del grupo, o la competencia externa cuando otros grupos tratan de controlar la plaza. Por ejemplo, cuando Miguel Ángel Félix Gallardo fue encarcelado y el grupo Guadalajara se fragmentó y dispersó en diferentes cárteles. Las estrategias de seguridad también pueden generar cooperación cuando los grupos deciden realizar una alianza para hacer frente a los ataques del gobierno: alianzas horizontales entre diferentes cárteles (*pax mafiosi*) o alianzas verticales entre pequeñas bandas y un cártel grande (Polo, 1997)<sup>20</sup>

Esta información no es nueva, pero es importante comprender, cuando la traemos al presente, cuáles han sido a partir de entonces, tal y como señala Katia Olalde en las primeras páginas de su investigación, las implicaciones de esta guerra:

Como resultado de la puesta en marcha de esta “estrategia de seguridad”, la violencia se recrudeció e intensificó de manera alarmante. La atomización y diversificación de las bandas criminales exacerbaron las disputas y desbordaron los enfrentamientos. La población civil quedó entonces más expuesta a las acciones de los grupos delincuenciales y a sus ajustes de cuentas, pero también más vulnerable frente a las omisiones y a los abusos de autoridad perpetrados por las fuerzas de seguridad del Estado. Se calcula que al concluir el periodo presidencial de Calderón (el primero de diciembre de 2012) el saldo de la llamada “guerra contra el narcotráfico en México” ascendía a 100,000 personas desplazadas, 70,000 asesinadas y cerca de 20,000 desaparecidas<sup>21</sup>

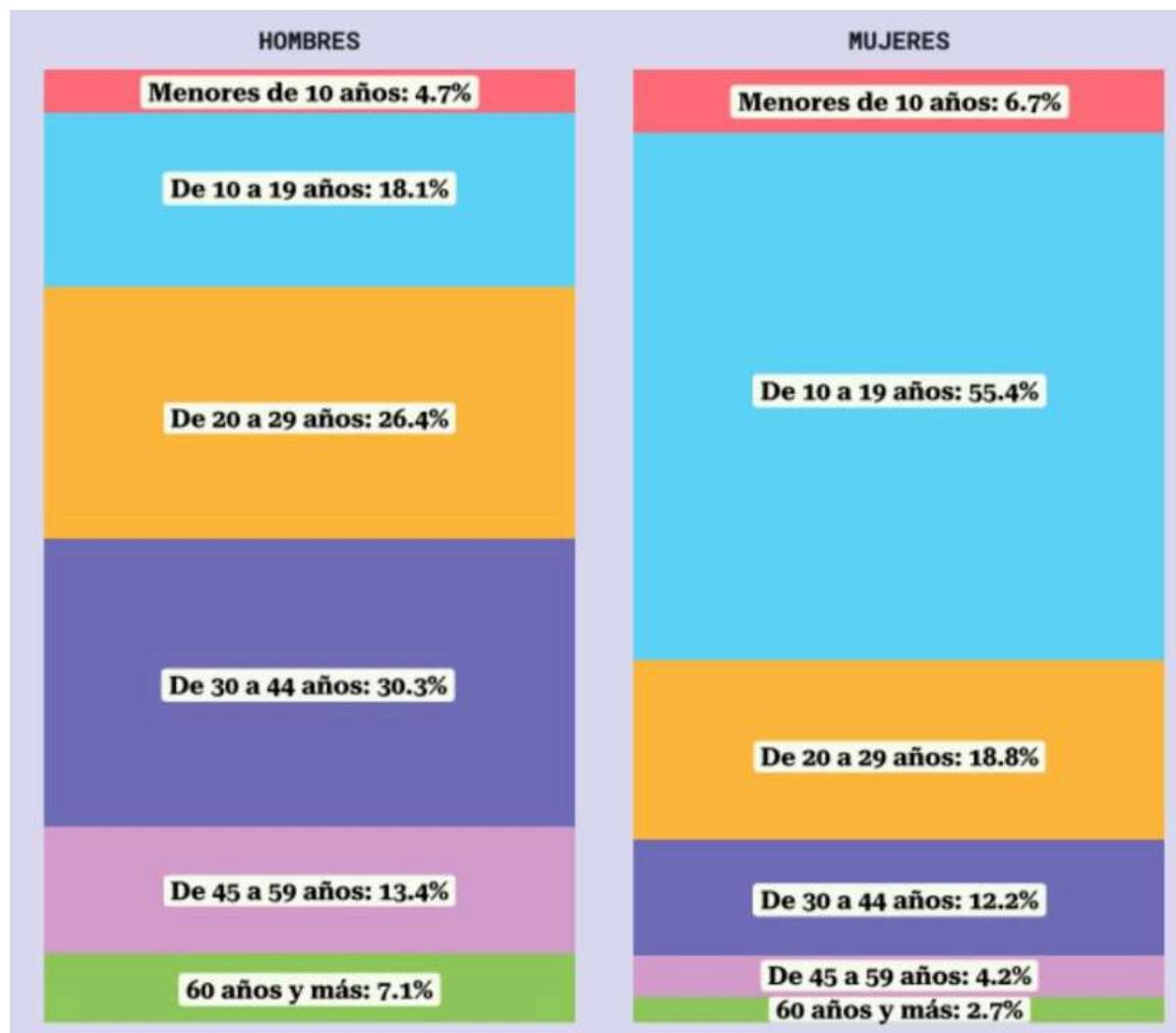
Hablar de cifras es, en este país, uno de los grandes problemas con los que luchan las familias. Para el año 2024 se hablaba de que la cifra rebasaba los 115 mil desaparecidos, la colectiva Data Cívica realizó un análisis exhaustivo tomando como referencia ese número, mismo que, como ya hemos visto, tan sólo un año después ha quedado alarmantemente rebasada. El aporte más significativo del estudio

[20] Pérez Dávila, Samantha, Atuesta Becerra, Laura H., *Fragmentación y cooperación: la evolución del crimen organizado en México*, Programa de Política de Drogas, Centro de Investigación y Docencia Económicas, Aguascalientes, México, 2016, pg. 48.

[https://politicadedrogas.org/documentos/20170113\\_094601\\_18\\_fragmentacion\\_y\\_cooperacionfinal.pdf](https://politicadedrogas.org/documentos/20170113_094601_18_fragmentacion_y_cooperacionfinal.pdf)

[21] Olalde Rico, Katia, *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México*, Red Mexicana de Estudios de los Movimientos Sociales A.C., México, 2019, p. 13-14.

reciente que Data Cívica elaboró con los datos del RNDEP hasta 2024 es que su análisis esquematiza las características de las personas que suelen desaparecer, su rango de edad por género y muestra también cómo en los tres años anteriores al reporte el índice de desapariciones aumentó de manera desmesurada. Data Cívica distingue con gráficas que las mujeres que desaparecen suelen ser en su mayoría niñas y adolescentes de entre 10 y 19 años de edad, mientras que los hombres oscilan entre rangos muy diferentes de edad, haciendo más accesible la información<sup>22</sup>



**Tabla 1.** *Estadísticas de la Consulta Pública del RNPDNO (Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas).* Realizada el 22/07/2024. Se incluyen personas desaparecidas entre 2006 y 2024.

Fuente: Data Cívica.

[22] Ver el estudio “A quienes nos faltan” elaborado por Data Cívica, publicado en su página web y editado de manera descargable: <https://media.datacivica.org/pdf/aquienesenfaltan-2024-DATACIVICA.pdf>

Otro dato interesante es el análisis del levantamiento del reporte, exhibiendo así a las fiscalías del país que no elaboran completamente el llenado del reporte, lo cual es un recurso esencial para darle seguimiento a los casos. Y demostrando, además, que las comisiones de búsqueda tienen prácticamente el mismo porcentaje de llenado, Data Cívica hace un llamado a sistematizar este seguimiento de manera comprometida y cuidadosa.

Las fiscalías y comisiones que documentan los casos de quienes nos faltan deben brindar una mayor calidad de los registros que recopilan. Es imprescindible que se completen las variables indispensables para la búsqueda y para dar el debido seguimiento con las familias. Entre ellas destacamos la importancia de registrar y publicar: nombre, edad, sexo, educación, ocupación, origen étnico, nacionalidad, orientación sexual, identidad de género, variables de enfoque diferenciado, discapacidad, entre otras<sup>23</sup>

Se llama desaparición forzada cuando el estado está implicado directamente en este ejercicio de violencia. Esta práctica se ha utilizado por el estado como mecanismo de dominación, silenciamiento y aniquilación cuando alguien ha sido considerado enemigo ideológico o peligroso para cierto orden o espectro político-económico-social. En los Apuntes sobre desaparición forzada, elaborados por la Suprema Corte de Justicia de la Nación, se explica que

La desaparición de personas es un grave fenómeno que ocurre sistemáticamente en México; es un delito y una violación grave a los derechos humanos de las víctimas directas —tales como la libertad personal, integridad física y emocional, identidad y protección de la justicia—. Como lo ha afirmado la Corte Interamericana de Derechos Humanos (Corte IDH), “[...] la desaparición no sólo es una de las más graves formas de sustraer a la persona de todo ámbito de protección de la ley o la vulneración de la seguridad personal y jurídica del individuo, sino también de negar su existencia misma y dejarle en una suerte de limbo”<sup>24</sup>

El uso del concepto de desaparición me sigue resultando enojoso y problemático. Porque las personas no «desaparecen». Su ausencia no es resultado de un hechizo o fuerza sobrenatural. Aunque sí podríamos decir que es resultado de que alguien se adjudica un poder sobrenatural y se toma el derecho de secuestrar o de ordenar la borradura de otro ser humano al que considera estorboso, amenazante, inferior o más poderoso que él. La rabia, la indignación y la tristeza anclada en las familias lo está también en esta circunstancia. Me pregunto si en la

[23] Ídem.

[24] Mora Sierra, R. (et.al.), *Apuntes sobre Desaparición de Personas*, Unidad General de Conocimiento Científico y Derechos Humanos de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, México, 2023, pg. 10.

medida en la que se siga utilizando el concepto de desaparición, de desaparecido, se sigue legitimando implícitamente que nadie es responsable, aunque implícitamente también se insinúa que el responsable es el estado, pero no se le puede acusar abiertamente ya que puede haber represalias ante dicha afirmación.

En México, la desaparición forzada de personas está tipificada como delito y se caracteriza por la intervención directa o indirecta de agentes públicos, aunque presenta la dificultad de que, en muchos casos, es complicado probar su participación. Por otra parte, la Ley General de Desaparición, considera también el delito de desaparición cometida por particulares, caracterizado por privar de la libertad a una persona con la finalidad de ocultar a la víctima, su suerte o paradero.

La desaparición de personas se configura en el sistema jurídico mexicano desde dos perspectivas: como delito y como una violación grave de derechos humanos. Este último enfoque implica una responsabilidad objetiva, incluso por omisión, de las autoridades estatales que están obligadas a actuar bajo un estándar de máxima diligencia para combatir las desapariciones, garantizar el acceso efectivo a la justicia y otorgar reparación integral a las víctimas. El derecho a la memoria y la verdad son, así, componentes fundamentales de la reparación que el Estado mexicano debe garantizar a las víctimas directas e indirectas.<sup>25</sup>

En tema de denuncia social, este problema de injusticia, tanto epistémica como de desprestigio y de clara transgresión de los cuerpos y de los derechos de las personas, es de los más complicados de abordar, no solamente porque es doloroso, sino por los diferentes grados de riesgos y amenazas que presenta. La denuncia pública expone a los activistas y a las familias buscadoras a muchas otras formas de invisibilización, injusticia,残酷, violencia estructural y sistémica.

Los familiares, que en la mayoría de los casos son mujeres, asumen la labor que debería estar realizando eficientemente el estado, la de buscar, la de excavar, la de realizar técnicas forenses, identificar cuerpos, salir al descampado, dar sepulcro, resguardar y memorizar los rostros y los nombres de aquellos que a todos nos faltan. Todo esto sin contar, por supuesto, la labor de seguir cuidando a las personas que siguen dependiendo de ellas en el día a día.

Cuando Fabiola Rayas comenzó su investigación en 2014 y quiso traer al presente los últimos pasos de algunas personas desaparecidas, su trabajo fue dándole voz a las mujeres que buscaban a sus familiares. Acerca de su trabajo, Iléana Diéguez escribe:

[25] Ídem, p.16.

Uno de los muchísimos problemas que generan las desapariciones forzadas, es el desmantelamiento de las familias, por miedo y por las ocupaciones de tiempo completo en que se implican quienes buscan. Las acciones y caminatas realizadas, generaron el reencuentro de las familias, el regreso a los espacios donde antes trabajaban y vivían, la escucha de relatos, la recuperación de informaciones afectivas. El andar hizo visible el estado real de los vínculos, quizás el deseo de imaginar la familia, aún cuando fuera una fugaz posibilidad. El andar implicó estar atenta al despliegue de percepciones suscitadas al atravesar esos espacios, reactualizando los relatos vinculados a ellos. Como si fuera posible encontrar un trazo o darle aliento al ánima atrapada en los caminos. Caminar e invocar, llamar a la ausencia desde la presencia de quienes los añoran y buscan. Una especie de conjuro, de caminata del deseo.<sup>26</sup>



**Imagen 10. Caminar hasta encontrar.**

Fuente: Fotografía de Fabiola Rayas.<sup>27</sup>

[26] Diéguez, Ileana. La performatividad de los afectos, en: Cuerpos memorables [en ligne]. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2018 (generado el 28 febrero de 2024). Disponible en Internet: <http://books.openedition.org/cemca/8912>, ISBN : 979-10-365-6511-3, p. 199.

[27] Imagen tomada del portal de Arte Informado y son propiedad de la artista: <https://www.arteinformado.com/guia/f/fabiola-rayas-chavez-196635>



**Imagen 11.** *Familia Corona Banderas*, tiene tres intergantes de su familia desaparecidos.

Fuente: Fotografía de Fabiola Rayas.<sup>28</sup>

Finalmente, no quiero cerrar este breve artículo sin hablar acerca de la importancia de encontrar maneras para aligerar la tristeza, para aminorar el dolor y mantener presente el hecho de que la vida es valiosa y hay que disfrutarla. Incluso desde el artivismo es importante aligerar la carga. Bordar, explica Fabiola durante una entrevista, es una labor que le permite descansar, se hilvana memoria, pero también se descansa porque es un ejercicio relajante<sup>29</sup>. Además, Fabiola se hace tiempo para realizar un trabajo pictórico muy lúdico, igualmente entrañable. Porque no todo es sufrir y porque, como afirma Lorena Cabnal, “hay que dar espacio a la alegría, sin olvidar la indignación”. De todas las cosas que se dedica a pintar, deja un lugar especial para realizar retratos de mascotas. Como es de suponer, a Fabiola le gusta romper los cánones: En su colección hay pinturas de santos, a manera de exvotos, con un buen toque irreverente. Y sus vírgenes llevan en el regazo, en lugar de un bebé, un perro. Y es hermoso.

[28] Ídem.

[29] Narrativas y Memorias, Desandar las narrativas: Fabiola Rayas, 09 de abril de 2024, Facebook. <https://www.facebook.com/watch/?v=1466955414243480>



Imagen 12. *Mirla y la virgen de los remedios* de Fabiola Rayas.

Fuente: Fotografía de Fabiola Rayas.<sup>30</sup>

Cada una de estas prácticas de tejido, de cuidado y de autocuidado (las denuncias mediante la configuración activa de una colectiva, las instalaciones y las performances, los bordados, la escritura, la evocación del deseo, la fotografía, las convocatorias públicas, los talleres, el archivo (textil) de memoria, la producción lúdica de representaciones artísticas

[30] Mila y la virgen de los remedios, la he tomado de su red social Instagram (@fabiola\_rayas\_ch). Solamente en este caso he recortado la imagen porque no había más información que el título de la pintura, tal y como aquí lo he transcripto, en el resto de imágenes que he tomado de Instagram he dejado la captura completa para que se pueda leer el texto que acompaña la publicación.

apelando a la ternura, a la ruptura con la tradición y a la risa) son maneras de enseñarnos a ver por otros desde el reconocimiento y el respeto, desde la ternura y la presencia, invocando sin descanso la memoria, la verdad y la justicia. Son maneras de recordarnos que la Historia, con mayúscula, puede ser replanteada y la noción de poder se subvierte cuando comprendemos que también hay poder en el tejido, en el estar unos con otros y que es importante no sólo procurar la alegría, sino traerla a la escena, sin olvidarnos del ser propio. Pedagogías del tejido que nos enseñan a ser críticxs, a involucrarnos, a cuestionar y a transformar nuestras maneras de mirar, habitar, y construir el mundo, a reconocer, conectar y relacionarnos con distintas manifestaciones de vida y muerte, y a procurarnos, manteniendo la mirada atenta a las pequeñas cosas que hacen que existir sea un acto de alegría, una experiencia digna de ser vivida.



**Imagen 13.** *Sin título* de Fabiola Rayas. 12 de octubre de 2020.

Fuente: Fotografía de Fabiola Rayas.<sup>31</sup>

[31] Fabiola Rayas, *Sin título*, 12 de Octubre 2020, Facebook.

<https://www.facebook.com/FabiolaRayasCh/photos/pb.100063773220822.-2207520000/1482488175269999/?type=3>

## Referencias citadas

### Recursos bibliográficos

AHMED, Sara, *La política cultural de las emociones*, UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género, México, 2015.

DIÉGUEZ, Ileana. “La performatividad de los afectos”, en: *Cuerpos memorables* [en línea]. Mexico: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 2018 (generado el 28 de febrero de 2024). Disponible en Internet: <http://books.openedition.org/cemca/8912>, ISBN : 979-10-365-6511-3.

----- «Interpelando al caballo académico: por una práctica afectiva y emplazada», *Nómadas*, num. 50, Universidad Central, Colombia, abril, 2019, p. 117, DOI: 10.30578/nomadas.n50a7

GALVÁN S., MORIDI L., Cavallaro J. (2024), *Las desapariciones en México. Impunidad activa y obstáculos en materia de justicia y búsqueda*. Estado. University Network for Human Rights, Fundar, Centro de Análisis e Investigación, Ciudad de México, 2024.

LEE, Jamie A. Archives as spaces of radical hospitality, *Australian Feminist Studies*, 36 (108), 156-164, <https://doi.org/10.1080/08164649.2021.1969520>

LEVINAS, Emmanuel, *Totalidad e infinito*, Sigueme, Salamanca, 2002.

LIO, Melisa, «Que mi dolor resida en tu cuerpo: mujeres, arte y desaparición forzada en México». *Arte, Individuo y Sociedad*, 37(2), 2025, 329-337. <https://doi.org/10.5209/aris.98844>

MORA SIERRA, R. (et.al.), *Apuntes sobre Desaparición de Personas*, Unidad General de Conocimiento Científico y Derechos Humanos de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, México, 2023.

OLALDE RICO, Katia, *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México*, Red Mexicana de Estudios de los Movimientos Sociales A.C., México, 2019.

PÉREZ DÁVILA, Samantha, ATUESTA BECERRA, Laura H., *Fragmentación y cooperación: la evolución del crimen organizado en México*, Programa de Política de Drogas, Centro de Investigación y Docencia Económicas, Aguascalientes, México, 2016

SEGATO, Rita Laura, *Contra-pedagogías de la crueldad*, Prometeo libros, Buenos Aires, 2018.

THOILLIEZ, Bianca, “Entrevista al profesor José Manuel Toriñán”, *Apuntes de Pedagogía*, junio-julio 2019, Colegio Oficial de Docentes y Profesionales de la Cultura, número 284, <https://www.cdlmadrid.org/wp-content/uploads/2016/02/apuntespedagogia-062019.pdf>

### Recursos digitales

*Amnistía Internacional, petición para liberar a Luis Manuel Otero Alcántara.*

<https://www.amnesty.org/es/petition/release-artist-jailed-for-protecting-freedom-of-expression/>

ARJONA Díaz, Katiha V. *Cartografías feministas. Escribir memorias-cuerpos-territorios para una gestión sustentable de la vida*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana, 2024.  
<https://bindani.itz.uam.mx/concern/tesiuams/c247ds826?locale=es>

## Referencias citadas

Arte Informado. Fabiola Rayas.

<https://www.arteinformado.com/guia/f/fabiola-rayas-chavez-196635>

Artículo 2º de la Convención Internacional para la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas.

<https://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/ConventionCED.aspx>

CAMPOI García, Ireri “Detrás de cámaras: de qué hablan las muñecas de Fabiola Rayas?”, Revés Online, julio 2015. <https://revesonline.com/detrás-de-cámaras-de-que-hablan-las-munecas-de-fabiola-rayas/>

CASTRO, Pía. 2019. “Lorena Cabnal: sanar de la violencia”. Deutsche Welle, YouTube. el 9 de octubre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=U3zVvCafBrs>.

DATA CÍVICA, A quienes nos faltan. Datos para encontrarles, agosto de 2024.

<https://media.datacivica.org/pdf/aquienesenosfaltan-2024-DATACIVICA.pdf>

Dossier elaborado por la artista Fabiola Rayas en 2018.

[https://static.arteinformado.com/resources/app/docs/profesional/35/196635/dossier\\_2018\\_fabiola\\_rayas\\_\\_1\\_.pdf](https://static.arteinformado.com/resources/app/docs/profesional/35/196635/dossier_2018_fabiola_rayas__1_.pdf)

GOLDSMAN, Florencia, «Lorena Cabnal: “Recupero la alegría sin perder la indignación, como un acto emancipatorio y vital», Entrevista a Lorena Cabnal, *Pikara Magazine*, Revista digital, 13/11/2019. <https://www.pikaramagazine.com/2019/11/lorena-cabnal-recupero-la-alegria-sin-perder-la-indignacion-como-un-acto-emancipatorio-y-vital/>

Ley General en Materia de Desaparición Forzada de Personas, Desaparición Cometida por Particulares y del Sistema Nacional de Búsqueda de Personas. Página web de la Cámara de diputados:

<http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lgmfp.htm>

MUSEO DEL CHOPO, *Habeas Corpus, conversatorio, 27 de noviembre de 2024, Facebook*,  
<https://www.facebook.com/MuseodelChopo/videos/477718498135147>

NARRATIVAS Y MEMORIAS, *Desandar las narrativas: Fabiola Rayas, 09 de abril de 2024*,  
<https://www.facebook.com/watch/?v=1466955414243480>

RAYAS Chávez, Fabiola, *La isla de los deseos, 28 de abril de 2025, Facebook*,  
<https://www.facebook.com/FabiolaRayasCh/videos/950836376958685>

# Formas del silencio: *el arte íntimo de Adrián Lay Ruiz*



Shapes of Silence:  
*The Intimate Art of Adrian Lay Ruiz*

Sarahí Lay Trigo  
slay@ciesas.edu.mx  
CIESAS - Occidente  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8568-6782>

## ENSAYO ACADÉMICO

Recibido: 30|04|2025

Aprobado: 17|06|2025

### Resumen

Este ensayo ofrece una lectura poética y filosófica de la obra del artista mexicano Adrián Lay Ruiz, destacando su práctica pictórica como un modo de habitar el mundo desde la memoria, la sensibilidad y el afecto. Su uso de la acuarela, especialmente sobre papel de arroz, se interpreta como una danza silenciosa que no ilustra, sino que da vida a una presencia poética. La marginalidad de Lay Ruiz respecto a los circuitos oficiales del arte no resta potencia a su propuesta, sino que la fortalece como acto de resistencia sensible y afirmación personal. Su obra es presentada como un archivo estético-sensible alternativo, profundamente arraigado en su región y en su infancia, que invita a reconsiderar la relación entre arte, vida y recuerdo desde una perspectiva nómada y fluida. El análisis se apoya en referencias filosóficas como la razón poética de María Zambrano, la fenomenología de Merleau-Ponty y la intuición del instante de Bachelard para comprender el arte como un gesto inseparable de la existencia.

**Palabras clave:** Adrián Lay Ruiz, Pintura-danza, Región centro-occidente, Razón poética, Acuarela.



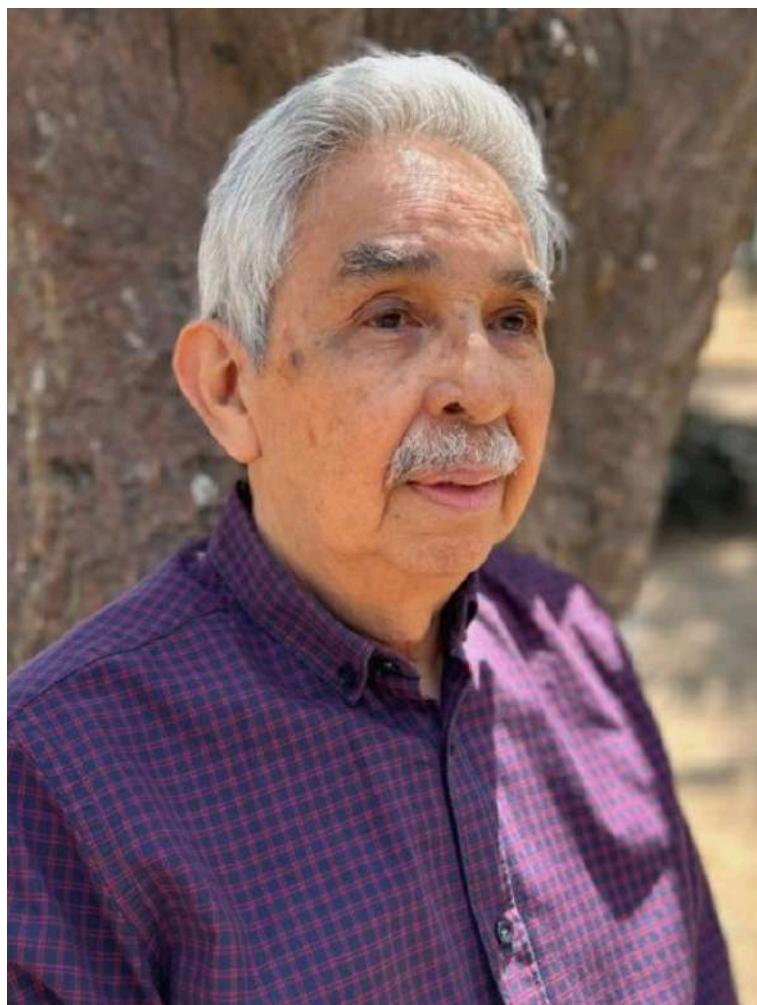
Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual  
4.0 Internacional

DOI 10.33064/10ais8360

**Abstract**

This essay offers a poetic and philosophical reading of the work of Mexican artist Adrian Lay Ruiz, highlighting his pictorial practice as a way of inhabiting the world through memory, sensitivity, and affection. His use of watercolor, especially on rice paper, is interpreted as a silent dance that does not illustrate but brings a poetic presence to life. Lay Ruiz's marginality in relation to official art circuits does not diminish his proposal's impact; rather, it strengthens it as an act of sensitive resistance and personal affirmation. His work is presented as an alternative aesthetic-sensitive archive, deeply rooted in his region and childhood, inviting a reconsideration of the relationship between art, life, and memory from a nomadic and fluid perspective. The analysis relies on philosophical references such as María Zambrano's poetic reason, Merleau-Ponty's phenomenology, and Bachelard's intuition of the instant to understand art as a gesture inseparable from existence

**Keywords:** Adrian Lay Ruiz, Painting-Dance, Watercolor, Poetic Reason, Mexico's Central-Western Region.



**Imagen 1.** Adrián Lay Ruiz.

*Fuente:* Fotografía propiedad de la autora

## Introducción: abrir sentido al anclaje filosófico en la obra de Adrián Lay

Hay creadores cuya obra no se inscribe exclusivamente en lienzos o escenarios, sino que se configura como una forma de estar-en-el-mundo, concepto central en la fenomenología de Merleau-Ponty (1945/1993; 1964/2010), pensamiento que alude a una existencia encarnada en, e inseparable de, su entorno, donde la *reversibilidad*<sup>1</sup> indica que no somos simplemente seres que observan el mundo desde afuera, sino cuerpos (seres) sensibles que lo habitamos desde dentro. Esta noción de reversibilidad implica una apertura perceptiva constante donde el sentido surge en la relación viva entre el cuerpo (en este trabajo se hablará de “el ser”)<sup>2</sup> y su contexto. En el caso del artista Adrián Lay Ruiz (n. 1948), artista originario de Guadalajara, Jalisco, cuya obra emerge de una experiencia sensorial ligada tanto al movimiento dancístico, como a la pintura y al espacio (como arquitectura y como danza), estar-en-el-mundo no es sólo una posición filosófica, sino una práctica concreta (donde el ser es a la vez sensible y sensible de sí mismo), ya sea mediante la acuarela, la tinta china, el dibujo anatómico y/o arquitectónico, y la danza<sup>3</sup>, misma que responde a esta doble dimensión del ser: como presencia y como percepción en donde su obra no se separa de la vida, sino que está profundamente arraigada a su experiencia, a la memoria de su ser y a la atmósfera cultural que le ha tocado vivir.

[1] El fenómeno de la «reversibilidad», desarrollado por Merleau-Ponty en su ontología tardía, resulta crucial para comprender la experiencia creadora de Adrián Lay Ruiz, cuya obra oscila entre el ver y el tocar, entre las artes visuales y la danza. En *Lo visible y lo invisible* (1964/2010), Merleau-Ponty afirma que la visión también es parte del cuerpo porque es parte del mundo visible. Esta doble pertenencia —ser al mismo tiempo lo que ve y lo que puede ser visto, lo que toca y lo que puede ser tocado— revela la estructura entrecruzada de toda percepción. En el caso de Lay Ruiz, el ojo del pintor no sólo ve: también es tocado por la luz, por la atmósfera, por la humedad del trazo y por su propia vida. Y el ser (cuerpo) del bailarín no sólo se mueve: también es movido por la resonancia del suelo, por la respiración del tiempo. Y en esa zona de entrelazamiento, donde ya no es claro qué inicia y qué responde, es donde nace la obra de arte como expresión vivida del mundo.

[2] En este trabajo se opta por hablar de «ser» en lugar de «cuerpo», siguiendo una línea de pensamiento influída por Xavier Zubiri en su trilogía sobre la inteligencia sentiente (1980-1983), para quien el ser humano no es simplemente un cuerpo que percibe, sino una realidad sentiente: una unidad radical de sentir, intelijir y estar situado en el mundo.

[3] Aunque este artículo se centra únicamente en la obra artística de Adrián Lay, es importante señalar que también desempeñó un papel fundamental como docente, formando a varias generaciones de artistas durante más de cuarenta años en la Universidad de Guadalajara.

Este texto, tejido a partir de entrevistas y pláticas informales con el artista Adrián Lay Ruiz<sup>4</sup> no busca fijar una biografía ni clasificar su producción, sino proponer una lectura poética, filosófica y narrativa que permita entrever las constelaciones de sentido donde lo cotidiano, lo efímero, lo afectivo y lo estético se entrelazan sin jerarquías. Por eso, con este artículo no solamente se habla de su obra, sino que también se deja testimonio de una sensibilidad que pertenece a la región centro-occidente de México, pues la historia de Lay Ruiz es también la historia de una ciudad y de un tiempo.

La Guadalajara de los años sesenta fue, en muchos sentidos, un territorio fértil para nuevas sensibilidades artísticas. En esa década, la ciudad respiraba un aire de transformación donde lo visual, lo escénico y lo arquitectónico se entretejían en una urdimbre de mestizaje y experimentación. Surgió una generación que hizo del cruce disciplinario su lenguaje natural: pintores que bailaban, escultores que coreografiaban, arquitectos que dibujaban seres en movimiento. Aquí el título del artículo de Bustamante (2015) “somos islas hechas de infinidad de fronteras” toma un sentido distinto; los seres de esta época no podrían concebirse tanto como islas, sino más bien como burbujas en el sentido sloterdijkeano (2006, *Esferas III*), efervescentes, porosas, con el deseo de cruzar todas las fronteras, todas las disciplinas para conformar una realidad espumosa y vital en la escena artística de esta ciudad. Así, Guadalajara se convirtió en una efervescente realidad palpitante que guiaba los procesos creativos. Artistas como Rafael Zamarripa, en aquel entonces joven visionario de la danza escénica mexicana, comenzaron a perfilar un nuevo horizonte donde el rigor plástico dialogaba con el gesto corporal. A su lado, otros creadores expandían las fronteras del arte, como Emilio Pulido y Melitón Salas —escultores y bailarines—, Ramón Morones y Benjamín Hernández, quienes llevaron su vocación híbrida —entre la pintura y la danza— más allá de las fronteras nacionales, hasta los Estados Unidos, donde continuaron explorando ese cruce fértil entre imagen y movimiento.

[4] Este texto se nutre de tres entrevistas formales realizadas con el autor. No obstante, dado que soy su hija, también recoge múltiples conversaciones informales sostenidas a lo largo de nuestra vida compartida, las cuales han contribuido significativamente a la construcción de esta narrativa.

[4] Rafael Zaparripa: artista plástico, escultor, bailarín, coreógrafo y maestro. Nacido en Guadalajara, fue una figura central en la consolidación de la danza escénica mexicana. Fundó el Ballet Folklórico de la Universidad de Colima y previamente fue director fundador del Grupo Folklórico de la UdeG. Su legado abarca tanto la danza como las artes visuales, siendo una figura clave en la profesionalización del folklore mexicano en el ámbito académico y escénico.

También fueron parte de esta constelación artística Salvador Chávez Silva, escultor de bronce, aluminio, mármol y madera; Enrique Rico, bailarín y escultor cuya obra dialogaba con el movimiento; Ángel Medina, creador plástico entre lo simbólico y lo urbano. Figuras como José de Jesús Ponce Rodríguez y Ernesto Minakata, ambos compañeros de Adrián Lay en el Jardín del Arte del Parque Agua Azul, y las bailarinas Julieta Camacho y María Dolores Sinaí Nuño, integrantes del Grupo Folclórico de la UdeG (ahora Ballet), completan este entramado vital en el que el arte se vivía como un modo de estar-en-el-mundo.

Este tiempo de efervescencia no puede comprenderse sin los espacios que lo posibilitaron: el Jardín del Arte del Parque Agua Azul —considerado un “espacio antropocénico” (Mendoza y Lemus, 2023)—, la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara (UdeG)<sup>6</sup>, el Instituto Cultural Cabañas y los foros independientes funcionaban como núcleos comunitarios de experimentación creativa, espumosa. Allí se gestaban encuentros porosos donde la multidisciplinariedad abría caminos hacia lo inesperado. En esa atmósfera vital, la obra y vida de Adrián Lay no son una excepción, sino parte de una constelación mayor: un archivo vivo de lo que fue —y en muchos sentidos sigue siendo—<sup>7</sup> la sensibilidad artística de la región centro-occidente de México.

Si se parte de esta pluralidad espumoso-artística, hay que señalar que la obra de Lay Ruiz, como la de otros artistas de la época, puede analizarse desde una búsqueda vital que entrelaza disciplinas desde la razón poética (Zambrano, 2016), quien así lo plantea en *Filosofía y poesía* (2016) y en *Claros del bosque* (1977). Ahí, la razón poética es aquella que “escucha” y se deja guiar por la emoción, la intuición y la luz del símbolo. De modo que la pintura de Lay no se inscribe en una filosofía centrada en la circunstancia, como lo haría la razón vital orteguiana (concepto que inspiró a Zambrano a realizar su razón poética)<sup>8</sup>, sino que va más allá: se adentra en lo hondo del ser a través del silencio y la introspección.

[6] Actualmente se le conoce como la Sede Artes Plásticas del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD) de la Universidad de Guadalajara.

[7] En Jalisco se pueden incorporar a este listado de artistas interdisciplinares a Brenda Vélez (n. 1979), arquitecta y bailarina. Olga Gutiérrez (n. 1980), artista interdisciplinaria que trabaja artes vivas, dibujo y objetos. Natasha Barhedia (n. 1992), coreógrafa y performer que utiliza narratividad, movimiento e imágenes, por señalar algunos.

[8] Se optó por el término razón poética para abordar la obra de Adrián Lay y no el de razón vital orteguiano (Ortega y Gasset, 1923/2022) en el cuál se inspiró Zambrano, porque la práctica artística de Lay Ruiz se funda en una forma de conocimiento que, aunque no se articula en las palabras —como sí lo hace la poesía— sí lo hace desde el trazo, los colores y los silencios, emulando lo que el poeta hace a través del silencio y de las decisiones que toma para extraer de la realidad sólo partes esenciales de lo vivido a partir de la intuición.

Como en la poesía, el gesto artístico de este autor consiste en elegir y en omitir, en una confianza que se basa en la intuición como vía para dejar emerger su arte (ya se verá esto más adelante). Sin embargo, hay que decir, que esa forma de crear no se escinde de sus circunstancias, porque a esa razón poética también le importan los sentimientos, la vida, la música, lo sensible, porque se mantiene “cara a cara ante la realidad” y se manifiesta entre “el pensamiento racional y las pasiones, entre el método y la intuición” (Sánchez-Matito, 2023, pp. 157-159).

Ahora bien, como continuación de ese gesto interior poético, como quien se vive en una sensibilidad particular, silenciosa, contemplativa y profundamente presente, la obra de Lay Ruiz puede también analizarse desde la intuición del instante bachelardiano (Bachelard, 1999). Influenciado desde la infancia por su experiencia en Macao, China, donde el trazo, el agua y el vacío imprimieron en su imaginario una poética del gesto mínimo, su arte visual deviene expresión de una intuición del instante. Ese instante al que Gaston Bachelard se refiere como el instante puro, en el que el tiempo no se prolonga sino que se condensa y estalla en una verticalidad poética que permite al arte desplegar su potencia ontológica: no como representación, sino como irrupción del ser. En ese punto de suspensión temporal, cada línea deviene aliento vital, cada mancha un suspiro detenido. Esta forma de creación —en la que el gesto pictórico y el gesto danzado emergen como reverberaciones de una misma necesidad expresiva— configura un archivo sensible<sup>9</sup> del ser nutrido de memorias, restos, afectos y retazos de vida, donde dibujo y danza no se yuxtaponen, sino que se pliegan uno sobre otro como dos impulsos del mismo gesto primordial: dejar huella. Así, a los conceptos de razón poética y estar-en-el-mundo, se suma un tercer eje no menos esencial: la intuición del instante, que opera como respiración profunda desde la cual se despliega tanto la mirada analítica-filosófica sobre la obra del autor, como el gesto mismo de esta escritura que también se ha dejado escribir por los tiempos que se abren en vertical.

Aquí hay que decir que este texto no parte del centro del circuito artístico institucionalizado ni se alinea del todo con los parámetros tradicionales de análisis académico, sino que se origina desde una implicación vital: quien escribe es también hija del artista.

[9] Aquí el concepto de archivo sensible no debe entenderse como una memoria corpográfica, porque en este texto no se habla de un cuerpo-archivo, sino de un archivo que vive en el ser en su integralidad, a la vez en cuerpo-mente-y-emociones.

Esta filiación —afectiva, cotidiana, amorosa— no es un sesgo que deba ocultarse, sino una raíz desde la cual pensar. Lo que propone un ritmo distinto —más próximo a la afectividad, en una escritura que busca acompañar y comprender desde un latido compartido—. Sobre las obras que aquí se presentan hay que decir que fueron seleccionadas al azar como representativas de la producción del artista a lo largo del tiempo; sin embargo, también hay —inevitablemente— una carga subjetiva y afectiva que no puede disimularse: toda elección implica una preferencia, y toda mirada está atravesada por el vínculo. En un campo donde aún suele otorgarse mayor legitimidad a la distancia analítica que a la subjetividad encarnada, esta escritura se reclama desde la periferia: geográfica, simbólica, epistemológica. En este gesto, la razón poética de María Zambrano, el estar-en-el-mundo de Merleau-Ponty y el instante bachelardiando ofrecen no sólo un fundamento con el cual pensar, sino un aliento vital: una forma de pensamiento que entrelaza vida y obra, emoción y reflexión, como parte indivisible de una misma experiencia. ¿Qué pasaría si escucháramos más al susurro de lo vivido que al discurso de lo establecido? Algunas preguntas, como esta, quedan abiertas en la narrativa, no para buscar una respuesta definitiva, sino para invitar a una reflexión íntima, pausada. Desde esta raíz, la subjetividad no se presenta como un obstáculo para el conocimiento, sino como su condición de posibilidad.

## 1. De una realidad insular, al Jardín del Arte y la Escuela de Artes Plásticas



Imagen 2. Adrián Lay, sus hermanas y padres, en Macau, China.

Fuente: Fotografía propiedad de la autora

La historia artística de Adrián Lay Ruiz comienza lejos de Guadalajara, en los trazos suspendidos del Oriente. Su primera infancia transcurrió en la pequeña isla de Macao, China, una ciudad insular<sup>10</sup> que respira niebla, agua y papel, fundida en un ambiente oriental y portugués<sup>11</sup>. Allí, bajo la guía de su maestra particular Milly Catela, aprendió a dibujar con lápiz y papel en un gesto pausado y atento: maestro y alumno frente a frente, uno a uno, compartiendo el trazo como un acto de contemplación y de escucha visual. Sus primeros dibujos surgieron a partir del impacto que le provocaban las películas de Hollywood que llegaban a la isla: copiaba sus carteles, imaginaba escenas, recreaba con lápiz las temáticas de aventuras y fantasía que lo hacían soñar. Curiosamente, su primer dibujo fue inspirado por *Viaje al fondo del mar* y *20,000 leguas de viaje submarino*, llevada al cine con Kirk Douglas, cuya imagen —el traje de buzo, el submarino Nautilus, los pulpos gigantes— quedó grabada en su memoria infantil como una puerta abierta hacia otros mundos. Esa relación primera con el trazo, marcaría profundamente su visión del arte. En el caso de Adrián, esa isla fue un cruce de lenguas y culturas: tuvo que aprender a hablar chino, portugués y español. El español en casa, el chino en la calle, el portugués en la escuela. En ese entrelazado lingüístico se abrían —o se cerraban— puertas hacia formas distintas de habitar la realidad. ¿Qué marca deja en un artista esa experiencia temprana de transitar entre lenguas, de desplazarse constantemente entre códigos culturales, visuales, sonoros y afectivos que no siempre dialogan entre sí?

Las islas son espacios que operan simbólicamente como umbrales, como lugares de interioridad y observación atenta, donde el horizonte es —en cierto sentido— una promesa remota. La experiencia de Macao pudo haber ofrecido a Adrián Lay una primera sensibilidad estética hacia lo que se escapa, hacia la forma en que el vacío no es realmente ausencia sino materia sutil: nubes, olas, aire, neblina —esa especie de capa mágica donde viven los dragones—<sup>12</sup>. Un aire que huele a libertad pero que también condensa. Habitar una isla tan pequeña imprime una conciencia aguda de la finitud: la dimensión del territorio se puede recorrer de extremo a extremo, como Lay lo hacía en su infancia junto a su padre, en caminatas donde el ser reconocía los bordes del mundo posible.

[10] Macao es una Región Administrativa Especial situada en la costa sur de China, frente a Hong Kong, con una superficie de aproximadamente 33 km<sup>2</sup>. Su geografía insular y su historia como enclave colonial portugués le confieren una identidad cultural singular.

[11] Conviene recordar que, en la época en que Adrián Lay vivió allí, Macao era aún una colonia portuguesa.

[12] Su padre solía decirle que en la neblina reposaban los dragones, evocando una antigua creencia china según la cual la niebla es el lugar donde duermen o se ocultan estas criaturas, símbolo de fuerza y sabiduría.

En esas andanzas, también se encontraba con esporádicas exposiciones de arte oriental, que lo acercaban a una estética propia de la cultura china, donde el arte no siempre se mostraba en detalles minuciosos por completo, sino que se insinuaba, concentrándose en ciertas zonas, invitando al espectador a completar la imagen con su imaginación. Y en esa misma limitación espacial se abría otra dimensión: el horizonte. Desde Macao, Hong Kong aparecía como una meta, una silueta lejana, una promesa de futuro, pues Hong Kong era el punto de partida hacia el mundo occidental. Así, la isla fue para él a la vez continente y tránsito, contención y anhelo. Un espacio que le enseñó no sólo a mirar lo inmediato, sino a intuir lo inalcanzable.

Esta configuración geográfica y emocional invita a preguntarse: ¿Qué condiciones ofrece una isla —con su soledad, su límite, sus paisajes, su atmósfera particular y su apertura al mar— para el imaginario artístico de una persona? ¿Cómo se configura la sensibilidad de un niño que habita un Oriente realmente otro, donde la niebla, los dragones, el mar y el vacío no son metáforas sino parte del paisaje cotidiano y del lenguaje simbólico?

Diversos estudios en psicología del arte y neurociencia han señalado que las experiencias tempranas, especialmente aquellas vinculadas al entorno cultural y geográfico, tienen un impacto duradero en la formación del pensamiento estético (Vygotsky, 1999; Chatterjee, 2014; Nanay, 2023). La infancia en una isla asiática, atravesada por la tradición pictórica del vacío y del gesto contenido, puede haber dejado en Lay una huella sensible en su forma de componer y de percibir la forma y el espacio en blanco como campo viviente, donde hay ensueño, donde siempre hay nubes y lugar para el aire y el agua como espacios esenciales —como se verá después en sus obras—.

Cuando la familia regresó a México en noviembre de 1960, y Adrián —junto a sus hermanas y padre— se asentó en Guadalajara, encontró, en enero de 1961, un nuevo espacio de resonancia en el Parque Agua Azul (Imagen 3). Su Jardín del Arte fue donde Lay inició su trayectoria creativa. Espacio que se convirtió en epicentro artístico y cultural de la ciudad (Pérez, 2022) y fue sede de las Fiestas de Octubre (Calvillo, 2020). Era un lugar fértil, donde Lay comenzó a enraizarse en la tierra del arte mexicano, no desde una formación institucional, sino desde la observación atenta, el diálogo constante y la transmisión oral y ejemplar

de técnicas y visiones. Ahí conoció al maestro Jesús Mata Espinoza<sup>18</sup> quien fungió como uno de los pilares de su iniciación en las artes visuales, comenzó a dibujar figuras al natural con papel manila y crayolas. Esta experiencia, sin embargo, “no fue sencilla; los primeros trazos me costaron mucho trabajo y esfuerzo, especialmente porque no estaba acostumbrado a dibujar con crayolas, ni con el modelo vivo a representar, pues en China siempre trabajé con fotos, aunque con Milly Catela inicié a dibujar con guías verticales y horizontales para realizar la copia de fotografías o postales, la importancia era lograr el trazo de manera espontánea sólo con una guía visual simple y de ahí captar la forma y llevarla al papel [...] también, pintar en grupo lo cambió todo, ya no estaba solo con mi maestra, ahora era una especie de competencia entre los compañeros” (Lay, 2025).

Frente a este relato de formación, surge otra línea de interrogación: ¿Qué significa llegar a México y tener que re-aprender los códigos culturales, abandonar lo conocido —el olor del mar, los colores y la esencia de Macao, la lengua portuguesa y el chino que se entremezclan ahora con el español— y empezar de nuevo, esta vez, dibujando en un jardín público de Guadalajara? ¿Qué dice esta trayectoria sobre las condiciones del arte y la formación artística en contextos no hegemónicos, donde el aula es un parque, los alumnos se enfrentan a una constante comparación implícita —como si fueran parte de una competencia— y el maestro aparece como figura de observación y guía —más que imponer, acompaña—?

Su camino formal, de 1961 a 1967, continuó en la antigua Escuela de Artes Plásticas de la UdeG. Ese espacio se convirtió en un semillero donde el arte mexicano encontraba formas locales de apropiación y experimentación en diálogo con las influencias del muralismo, la Escuela Mexicana de Pintura y las búsquedas más íntimas del arte del caballete, sin dejar de lado que esta Escuela fue en ese momento un lugar interdisciplinario donde afloró no sólo el arte plástico, sino el escénico.

[13] Jesús Mata, maestro y pintor jalisciense, reconocido por su habilidad para enseñar a los jóvenes artistas a observar y representar la realidad a través del dibujo.



Imagen 3. Adrián Lay en el Jardín del Arte junto a sus compañeros.

Fuente: Fotografía propiedad de la autora

Bajo la tutela del maestro Miguel Topete<sup>14</sup> comenzó su aprendizaje en la pintura, en la técnica de pastel y óleo, pero también en la pintura emocional, aquella que —siguiendo una tradición más cercana al expresionismo que al academicismo— busca expresar la interioridad del sujeto más que el mundo visible. Con el maestro Jorge Navarro<sup>15</sup>, sus primeras pinceladas adquirieron peso y claridad, no sólo en términos técnicos, sino como una forma de asumir la pintura como acto propio. Navarro representaba una generación interesada en la consolidación de un lenguaje plástico que no abandonara la forma, pero que se abriera a la síntesis y al ritmo interior de la composición, una forma de ver el arte muy parecida al mundo oriental.

[14] Pintor y docente, Miguel Topete fue una figura crucial en la formación artística de Adrián Lay. Especializado en la pintura de retrato y figura humana, le enseñó a captar no sólo la esencia de los objetos, sino también el alma de los mismos, algo fundamental para la interpretación artística.

[15] Jorge Navarro, destacado pintor y muralista, con una influencia profunda en los jóvenes artistas de la UdeG. Navarro, conocido por su capacidad para fusionar lo tradicional con lo moderno, permitió a Adrián Lay explorar la pintura en técnicas como el óleo y el pastel, ayudándole a definir su propio camino artístico.

Mauro Flores<sup>16</sup> le enseñó la técnica de la caseína, con colores de tierra y secado rápido aplicados con espátula: “De él también aprendí a manchar el lienzo, y no a trazar, lo que me dio una perspectiva de espontaneidad” (Lay, 2025). El maestro Flores también le abrió el camino a la pintura de paisaje. Para ello solían frecuentar la atmósfera natural que les ofrecía la barranca de Huentitán. Por su parte, el maestro Alfonso de Lara Gallardo<sup>17</sup> lo introdujo a la acuarela, técnica con resonancias orientales que exigía al artista poner atención al vacío. Una técnica que lo invitaba a despojarse de lo innecesario y a abrazar la esencia de lo que se encuentra entre lo blanco y lo transparente.

¿Qué memoria estética se reactivó en Lay cuando conoció el arte de la acuarela? ¿Puede el trazo acuoso convocar, aún sin proponérselo, los gestos de la niebla, el ritmo de las olas, la ligereza del aire insular? ¿No será que en esa aparente fragilidad de la acuarela —entre lo blanco y lo transparente— Lay redescubrió una potencia expresiva que lo conectaba con algo más antiguo que la técnica: su propio modo de habitar el mundo?

Con Francisco Rodríguez Caracalla<sup>18</sup>, en cambio, Lay entró en el universo del simbolismo y la proporción: “Aprendí los simbolismos del arte y la sección áurea y sus aplicaciones para la obra mural, algo que me llevó a entender la raíz del geometrismo en el arte y la arquitectura” (Lay, 2025). En este punto, su formación conectaba con el legado renacentista reinterpretado por los muralistas mexicanos, especialmente por José Clemente Orozco, quien también pensaba la estructura del mural como una forma de armonía y tensión simbólica. Sin embargo, la formación de Lay no se limitó al caballete: se expandió al movimiento cuando, casi por azar, se topó con la danza. Una melodía de mariachi escuchada desde una azotea lo condujo al movimiento. Esta experiencia marcaría un giro profundo en su vida creativa. Así, el pintor devino bailarín; luego, arquitecto.

[16] Mauro Flores, pintor y docente con una sólida presencia en el ámbito académico artístico de Guadalajara. Fue maestro en la Escuela de Artes Plásticas de la UdeG, donde contribuyó a consolidar una pedagogía del volumen y la forma desde un enfoque expresionista.

[17] Alfonso de Lara Gallardo, pintor, muralista y grabador nacido en Guadalajara, Jalisco. Su formación académica se desarrolló en la Escuela de Artes Plásticas de la UdeG, donde posteriormente también fue docente. De Lara Gallardo fue un impulsor del arte gráfico en la región centro-occidente y un referente formativo para generaciones de artistas jaliscienses durante la segunda mitad del siglo XX.

[18] Caracalla, pintor y muralista con una propuesta visual que evolucionó del expresionismo figurativo hacia una geometrización del espacio plástico. Caracalla dejó una huella profunda en la formación de Adrián Lay.

## 2. Danza y arquitectura: líneas que se entrecruzan



**Imagen 4.** Adrián Lay ensayando en el Patio de la Escuela de Artes Plásticas.

Fuente: Fotografía propiedad de la autora.

“Un sábado, mientras estaba en las clases de cultura física que ofrecía la Escuela de Artes Plásticas en la azotea, escuché un sonido que me llamó desde abajo: era ‘La Negra’ en un viejo tocadiscos, ejecutada por un grupo de bailarines que ensayaban en el corredor de la planta baja frente al patio” (Lay, 2010). Fue allí donde se enamoró de la danza. En ese momento (1961) ingresó al grupo de danza de la Escuela de Artes Plásticas, después Grupo Folclórico, ahora conocido como Ballet Folclórico de la UdeG. Ahí, Rafael Zamarripa (Imagen 5), se convirtió en una figura central en la formación dancística de Lay, y también en la historia de la danza escénica mexicana (Dallal, 2001). Desde entonces, comenzó a tejer en su interior una relación profunda entre el movimiento y la pintura, aunque esa fusión no cobraría forma concreta sino hasta años después. Esta dualidad entre imagen y movimiento, entre papel y la coreografía se Enriquecería también con sus estudios en arquitectura (de 1965 a 1971).



**Imagen 5.** Adrián Lay junto a Rafael Zamarripa

*Fuente:* Fotografía propiedad de la autora.

Para Lay Ruiz, la danza, la pintura y la arquitectura no fueron caminos separados, sino sendas que se entrelazaron de forma profunda a lo largo de su vida. Desde su infancia, la pintura ya formaba parte de su quehacer cotidiano; no era sólo una afición, sino una manera esencial de estar-en-el-mundo. Sin embargo, cuando expresó el deseo de dedicarse exclusivamente a ella, su padre, Ramón Lay, le insistió en que debía estudiar una carrera formal. “No puedes quedarte sólo como pintor”, le dijo. Así eligió arquitectura, convencido de que en ella también se dibuja, y que el lenguaje visual podría continuar, aunque en un soporte distinto.

La arquitectura, no obstante, no desplazó su vocación por el arte escénico. Esta doble formación le permitió desarrollar una sensibilidad poco común: por un lado, el rigor técnico de la arquitectura; por otro, la expresividad moviente de la danza y la conexión rítmica con las raíces culturales mexicanas. Una experiencia que marcaría para siempre su perspectiva artística. En ese entorno, se encontró con preguntas incómodas de algunos de sus profesores: “¿Es usted arquitecto o bailarín?” Pero para Lay, no había conflicto: ambas disciplinas podían convivir, complementarse y alimentar su visión creativa. En su experiencia, la danza le ofrecía una comprensión del ser y del espacio que enriquecía su trabajo arquitectónico y visual. Para él, el espacio escénico lo unificaba todo: era la arquitectura que envolvía a la danza y, a la vez, la danza misma se le revelaba como una forma de arquitectura en movimiento. Observaba cómo, en el teatro, la escenografía no era un mero fondo, sino una extensión viva de su oficio arquitectónico, un diálogo de dimensiones, volúmenes y ritmos que encontraba su eco en el ser danzante.



**Imagen 6.** Julieta Camacho y Adrián Lay bailando la Bamba en 1972.

Fuente: Fotografía propiedad de la autora.

Fiel a la enseñanza paterna de que la excelencia debe perseguirse siempre en la vida misma, Lay no se conformó con formar parte del grupo folclórico universitario: llegó a destacarse como primera figura y solista de la agrupación<sup>[19]</sup>. Fue ampliamente reconocido por sus interpretaciones de los solos más emblemáticos del repertorio mexicano, entre ellos *Polino Guerrero* y *El Huizache*, creaciones coreográficas de Rafael Zamarripa en las que participó desde su concepción, y el vibrante solo de *La Bamba* del estado de Veracruz (Imagen 6). Su zapateado en las regiones de Jalisco y Veracruz lo hicieron destacar a nivel nacional e internacional. La prensa especializada no tardó en notarlo; varios artículos de la época lo señalaban con frases como: “Nadie zapatea como Adrián Lay” (Ayón, 1991). Su paso por los escenarios con el grupo lo expusieron a públicos diversos y lo sensibilizaron aún más sobre el poder expresivo de la fisicalidad del ser y la relación del movimiento con el espacio. Esta vivencia no sólo nutrió su sensibilidad como artista visual, sino que también marcó una constante en su obra: el ser como arquitectura móvil, el espacio como coreografía, y la danza como lenguaje universal.

Fue precisamente al titularse como arquitecto cuando ingresó a trabajar como dibujante en la Dirección de Obras Públicas del estado de Jalisco en 1972, iniciando así una etapa en la que los saberes técnicos y artísticos comenzaron a entrelazarse de forma inseparable. Allí, entre planos, escalas y reglamentos, aprendió a dominar la precisión técnica con la misma dedicación con la que empuñaba el pincel o el lápiz. El dibujo arquitectónico fue para él una forma de contemplación y estudio de las estructuras que sostienen la vida cotidiana. Ahí proyectó por ejemplo, un anteproyecto del Congreso del estado, que fue aprobado, aunque con el tiempo el Congreso se mudó a otro espacio y éste se adecuó para el Foro de Arte y Cultura (Imagen 7).

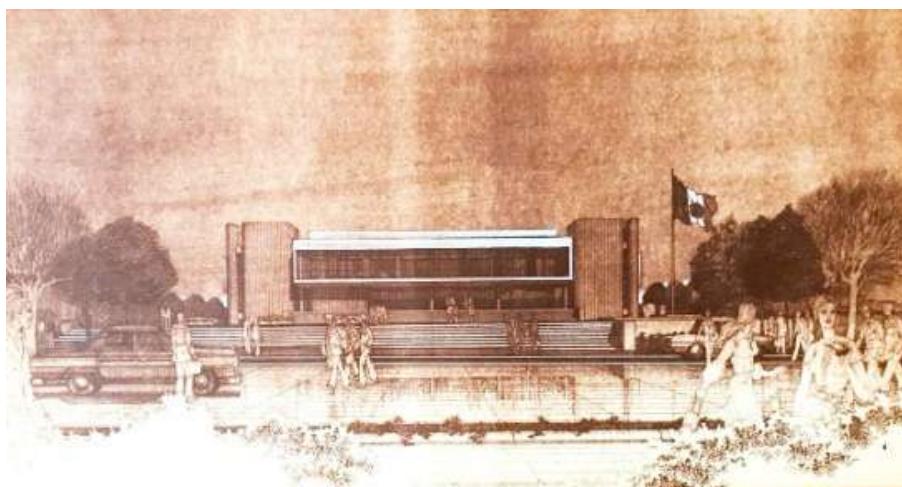


Imagen 7. Proyecto del Congreso, Adrián Lay.

*Fuente:* Imagen propiedad de la autora.

[19] Para profundizar en esto ver, Lay Trigo (2020).

El proyectista, como el artista, es un visionario: traduce en líneas el espacio que aún no existe, diseña desde la posibilidad. En ese sentido, Lay Ruiz transformó su trabajo en una práctica estética. No se limitaba a cumplir con especificaciones; sus trazos evidenciaban una búsqueda por el equilibrio, la proporción armónica, la belleza contenida en la funcionalidad. El ejercicio diario de representar edificios, instalaciones o remodelaciones templó su pulso, agudizó su ojo y enriqueció su sensibilidad para captar la relación entre volumen y contorno. Estos saberes técnicos permearon su lenguaje plástico, especialmente en el tratamiento de la figura humana y los escenarios arquitectónicos que ahora son parte de sus acuarelas y dibujos.

### 3. De la arquitectura al dibujo anatómico



Imagen 8. Dibujo para el Dr. Guerrerosantos. Adrián Lay.

Fuente: Imagen propiedad de la autora.

Una veta paralela, pero íntimamente ligada a esta experiencia, fue su colaboración durante cuarenta años (de 1976 a 2016) con el reconocido cirujano plástico tapatío José Guerrerosantos<sup>20</sup>. A petición del médico, Lay ilustró cientos de procedimientos quirúrgicos, estudios anatómicos y diagramas de intervención, con una precisión que sólo puede provenir de la paciencia del artista y del rigor del técnico. A lo largo de los años realizó más de 9,000 dibujos. Algunos de ellos están en los libros del médico José Guerrerosantos (1999 y 2009). Su relación con el cuerpo humano se volvió entonces tan rigurosa como expresiva. Aprendió a mirar la anatomía como un conjunto de estructuras vivas donde la piel,

[19] Nacido en Guadalajara, Jalisco, en 1939, el Dr. José Guerrerosantos fue un reconocido médico cirujano plástico, pionero de la cirugía estética y reconstructiva en México. Estudió medicina en la UdeG y se especializó en cirugía plástica en Brasil con el célebre Dr. Ivo Pitangui. A lo largo de su carrera, combinó la técnica médica con una profunda sensibilidad artística junto a Adrián Lay. Su visión integral del cuerpo humano como forma estética y expresiva lo posicionó como una figura clave en el desarrollo de la cirugía plástica en América Latina. Además, fue un destacado maestro y formador de nuevas generaciones de cirujanos plásticos.

los músculos y los huesos se disponen como volúmenes interrelacionados. Así, su trazo no sólo obedecía a la representación científica, sino también a la captación del gesto, la torsión, la tensión.

Aquí nos podríamos detener a pensar: ¿Qué ocurre en la mirada de un pintor cuando se acostumbra a ver bajo la piel, y qué le revela la práctica constante del dibujo anatómico sobre el delicado equilibrio entre precisión y expresión? ¿En qué medida estos más de 9,000 dibujos pueden considerarse también una obra estética, una suerte de archivo artístico del cuerpo intervenido? ¿No es este cruce entre medicina y arte un territorio fértil para repensar los límites entre técnica y subjetividad, entre conocimiento y experiencia?

Esta práctica anatómica —que en otras manos podría haberse mantenido en el ámbito meramente funcional— se convirtió en otro espacio de creación. Cada ilustración era también un retrato de la forma, una meditación sobre la complejidad del cuerpo humano. El conocimiento adquirido sobre la corporalidad en la danza, las proporciones áureas en la pintura y las superficies arquitectónicas externas dotó a sus obras visuales de una precisión formal que nunca sacrifica la poesía de la imagen. La obra de Lay Ruiz es ejemplo de cómo el saber técnico no necesariamente anula la sensibilidad artística; por el contrario, puede potenciarla. De hecho, esta minuciosidad técnica le permitió explorar aún más profundamente los movimientos de la fisicalidad del ser en la danza folclórica que él representa con notable expresividad en sus pinturas. Cada falda en vuelo (Imagen 9), cada brazo alzado, cada gesto corporal refleja no sólo la emoción del danzante, sino la comprensión estructural que subyace en su movimiento.

#### 4. Pintar el movimiento: la tradición como gesto vivo

La obra pictórica de Adrián Lay constituye un homenaje sostenido a las tradiciones culturales de México, particularmente a las danzas folklóricas que conoció de primera mano durante su participación en el Grupo Folklórico de la UdeG. Desde ese vínculo fundacional con la danza, su pintura, una vez que se decidió a regresar a ella, se convirtió en una forma de traducción visual del movimiento, del ritual y de la memoria colectiva. Su trazo —de lo técnico del dibujo anatómico a lo artístico— encontró una vía para expandirse, primero tímidamente y luego con decisión, cuando después de su primera exposición de dibujos y

acuarelas, en marzo de 1983, renunció a su encargo público en Obras Públicas del estado de Jalisco para seguir su sueño de convertirse en artista. Entonces inició su periodo más prodigioso, sostenido por el amor incondicional de su esposa, Paty Trigo. No solo en ese momento, sino a lo largo de toda su vida, ella ha sido una presencia esencial, una aliada silenciosa pero firme que apostó todo por el arte de su compañero. Su fe inquebrantable en la sensibilidad y el talento de Adrián lo sostuvo en los momentos más inciertos, haciendo posible que su creación floreciera con libertad y profundidad.



**Imagen 9.** *Veracruzanas*, Adrián Lay, 1984.

Fuente: Imagen propiedad de la autora.



**Imagen 10.** *Alcarabán*, Adrián Lay, 1991.

Fuente: Imagen propiedad de la autora.

A partir de esa renuncia Lay se volcó a una obra personalísima, que tiene en la danza tradicional su principal fuente de inspiración (Imagen 10). Al principio realizó una serie de acuarelas de danzas mexicanas (Imagen 11), después, a finales de los ochentas realizó una serie de acuarelas de niños jugando y bailando (Imagen 12 y 13), muchos de los cuales se publicaron en el periódico *El Informador* en 1988. Estas imágenes no fueron creadas en busca de la fama ni del reconocimiento de la crítica artística institucional —que, en efecto, no siempre ha valorado su trabajo en su justa medida—, pero sí lograron algo más raro y acaso más profundo: enamorar a cada persona que se encontró con ellas. Sus compradores, más que adquirir un cuadro, sentían que llevaban consigo una parte viva de la tradición, del movimiento y de la historia colectiva. No obstante, hubo momentos en los que el desconocimiento técnico de ciertos críticos derivó en juicios errados: alguno llegó a afirmar que sus obras estaban pre-trazadas a lápiz. Una acusación que delata una doble ceguera —estética y material—, pues intentar trazar con lápiz sobre papel de arroz es suficiente para desgarrarlo. Resulta casi paradójico que se sospeche de la autenticidad de un trazo precisamente por su delicadeza, como si la transparencia, en lugar de ser virtud, se volviera motivo de duda. Y sin embargo, ahí radica parte de su fuerza: en lo sutil, en lo no forzado, en aquello que toca sin imponerse y que fluye dentro de la propia naturaleza del papel para conformar la obra.

Lo singular de su técnica es que, sin formación previa en arte oriental, pues su maestra Milly Catela en Macao tenía una formación de arte occidental, Lay logró una alquimia estética que funde lo mejor de dos mundos: la levedad del papel de arroz, tan oriental como puede ser, con la acuarela, de herencia occidental, y una sensibilidad gestual que parece entintada con los ecos de la tinta china. Así, su pintura es simultáneamente mexicana y oriental, global, íntima e inspirativa. ¿No es acaso en esa alquimia entre Oriente y Occidente donde su arte reencuentra al niño que aprendió a mirar el mundo entre lenguas, papeles y horizontes suspendidos? ¿Será que, incluso sin proponérselo, la bruma de su primera infancia en Macao, esa razón poética que articula pensamiento emoción y memoria, sigue filtrándose en cada pincelada, como una niebla antigua que orienta la mano sin que el ojo lo advierta?

En sus acuarelas y dibujos, los seres danzantes no están simplemente representados: están en tránsito, suspendidos en un instante de intensidad, como si el papel mismo respirara y bailara con ellos. Sus obras bordan

telas con pinceles haciendo encagería con los matices de luz que extrae de su colores, plasmando con lujo inconcebible la magia del detalle; trabajando el plumaje penachesco con un cuidado de orfebre, atrapando el movimiento con el ritmo consumado que da la paleta del acuarelista, así, haciendo palpitar al tenue papel de arroz con que trabaja, y al recibir éste, el inspirado caudal del artista, aparecen ante nosotros las concepciones dancísticas y polícromas de Adrián Lay (Morán, 1986).



**Imagen 11.** *Los Quetzales*, Adrián Lay, 1985.

Fuente: Imagen propiedad de la autora.

**Imagen 12.** *Niña listones*, Adrián Lay, 1988.

Fuente: Imagen propiedad de la autora.

**Imagen 13.** *Salto del caballo*, Adrián Lay, 1987.

Fuente: Imagen propiedad de la autora.

En sus series dedicadas a los bailes regionales, destaca el uso del movimiento, cada trazo da cuenta de un ritmo, de un detalle que baila en el aire (Imagen 14), de un bordado que danza (Imagen 15), de un salto que inspira arte (Imagen 16). A diferencia de la pintura figurativa tradicional que busca capturar una imagen estática, Lay propone una visión cinética, sensorial y profundamente respetuosa de las prácticas dancísticas populares. Su pintura no extrae estas tradiciones para exhibirlas, sino que las acompaña con respeto, como quien se sabe parte de ellas. Lo suyo no es una mirada desde fuera, sino desde dentro, desde un ser que ha bailado. Su pintura no representa la tradición: la encarna. Y en esa encarnación, revela también la potencia poética de lo popular, la riqueza de lo cotidiano, y la belleza de lo transmitido por generaciones fuera de los museos.



**Imagen 14.** *Pluma*, Adrián Lay, 1991.

Fuente: Imagen propiedad de la autora.

**Imagen 15.** *Tehuana*, Adrián Lay, 1984.

Fuente: Imagen propiedad de la autora.

**Imagen 16.** *Venado*, Adrián Lay, 1985.

Fuente: Imagen propiedad de la autora.

Sus obras han sido parte de exposiciones colectivas e individuales tanto en México como en el extranjero, y han circulado en espacios culturales, universidades y galerías independientes. Pero más allá del circuito artístico institucional, sus pinturas han cumplido un papel formativo y testimonial: han ilustrado programas, han sido utilizadas en investigaciones sobre danza (Lay, 2021; Lay, 2025a y Lay 2025b), y han circulado como materiales pedagógicos en comunidades que ven en su trazo un reflejo fiel de sus prácticas (Flores Farfán, ét al., 2010, 2011 y 2012).

A través de su pintura sobre danzas tradicionales, Lay Ruiz ha contribuido no sólo a visibilizar la riqueza del folclor mexicano, sino a dignificarlo como modelo artístico. Su obra rompe la dicotomía entre arte culto y arte popular, y propone un modelo en el que el arte nace del ser que baila, del ojo que observa con devoción, y de la mano que traza desde la experiencia y el trabajo dedicado.

¿Quién podría pintar con más verdad la danza que aquel que la ha sentido en el propio ser? ¿No es acaso el bailarín-pintor quien convierte su trazo en una extensión viva de la danza misma, transformando el arte en experiencia y la experiencia en legado?

## 5. Conversación sobre el silencio: diálogo con el artista

Hablar con Adrián Lay es abrir una ventana a una manera distinta de habitar el tiempo. Hay algo en su mirada que parece estar siempre escuchando, y algo en sus palabras que revelan una escucha profunda hacia lo invisible. “El silencio, el vacío y el espacio es lo primero que dibujo” (Lay, 2025), dice con una calma que desarma. Su voz no necesita levantar el tono para hacerse notar, porque cada frase es como un trazo: firme, decidido y cargado de sentido.

Adrián Lay no pinta desde la urgencia, sino desde la experiencia. “Cada trazo llega en su propio tiempo, hay cuadros que pinté, en mi primera etapa, durante largas semanas, meses. Necesito que cada línea llegue a su debido tiempo” (Lay, 2025), me explica. En ese gesto hay algo que recuerda a los procesos de la meditación zen, aunque él no los haya estudiado formalmente. “Es simplemente que todo lo que he vivido necesita encontrar un lugar. Y ese lugar es el papel, es la acuarela, es la

tinta o es el trazo espontáneo. Pero antes que eso, es el silencio. Necesito estar frente al lienzo en soledad, y en silencio, sólo ahí aparece la forma” (Lay, 2025). “A veces estoy muchas horas en el estudio y no pinto nada. Solo estoy. Escucho. Veo mis cuadernos, mis apuntes. Escucho otra vez” (Lay, 2025). Esta práctica, cercana a lo que Gaston Bachelard (1999) llama la intuición del instante es clave para comprender la poética del trazo de Lay Ruiz que aparece en un instante de verticalidad: cada obra es un momento condensado de vida, no una ilustración de ella.

Cuando le pregunto por sus materiales, responde con un amor casi ritual: “La búsqueda espontánea de lo que voy a representar haya plena libertad en la acuarela y en la tinta china en aguada, que, sobre el papel de arroz, me permiten expandir la imagen o la percepción imaginada, dejando que una simple mancha respire y se transforme hasta alcanzar su forma plena” (Lay, 2025). Esta forma de hablar no es poética por intención, sino porque proviene de una vivencia encarnada. Hay algo en su trabajo que evoca la razón poética: un saber que nace del contacto vivo con el mundo, de ese ser que siente y del pensamiento que danza con la intuición (Zambrano, 2006). Pues como ya se desarrolló en el primer apartado, la razón poética no es una lógica fría ni abstracta, sino un modo de conocimiento que se funda en la vivencia, en la sensibilidad, y que se despliega a través de una percepción integradora de ese sentir profundo del ser en el mundo.

Le menciono que muchos de sus dibujos, sobre todo los de los juegos infantiles y niños danzantes que se publicaron en la década de los ochenta, tienen algo casi sagrado. “Es que para mí la niñez es el territorio más puro del movimiento. Los niños juegan y bailan con total libertad, y yo quería pintar eso” (Lay, 2025).

Hay en su obra una dimensión que el propio Lay asocia con la arquitectura. “La arquitectura me enseñó a comprender el espacio, la proporción áurea y las líneas visuales que convergen; pero fue la danza la que me reveló cómo habitar el movimiento dentro de la obra” (Lay, 2025). El escenario fue el espacio que impulsó a Lay a explorar la danza y la arquitectura en movimiento. Esta experiencia cobra eco en las reflexiones de Maurice Merleau-Ponty sobre la corporalidad como modo fundamental de conocer el mundo (Merleau-Ponty, 1993). En Lay, su ser —la vivencia profunda y reversible de sí misma— se transformó en conocimiento, y ese conocimiento, a su vez, se expresó en trazo, luz y sombra.

En suma, la obra de Adrián Lay nace de sus propias vivencias, de experimentar-se a sí mismo en una multiplicidad de disciplinas que encuentran su principal anclaje en el silencio, en ese silencio que surge justo antes de pintar. El silencio, entonces, no es ausencia sino matriz.

Es desde el silencio donde emerge la posibilidad de decir algo que importe. “Yo dibujo para no olvidar”, dice Lay (2025). Y esa frase lo resume todo. Su pintura es un archivo sensible, testimonio de un tiempo y un ser que ha danzado, que ha amado, que ha pintado, que ha observado. Un ser que ha vivido. Y desde ese lugar, la obra de Adrián Lay Ruiz reclama su sitio como una propuesta estética y ética, que merece ser leída desde su propia intensidad.

### Epílogo: una despedida que danza



**Imagen 17.** *Quetzales*, Adrián Lay, 1985.

Fuente: Imagen propiedad de la autora.

Hay artistas cuya obra parece cerrarse sobre sí misma, como una estructura concluida, un edificio sin puertas. No es el caso de Adrian Lay Ruiz. Lo suyo no es una clausura, sino una espiral: una forma que nunca termina de decirse del todo, que deja que la tinta respire, que la mirada se desplace, que la memoria vuelva una y otra vez al mismo punto, pero con otra luz.

En la conversación que da origen a estas páginas, no hubo preguntas concluyentes, ni respuestas categóricas. Solo una escucha atenta, y una voluntad compartida de dejar que el tiempo haga lo suyo. Como en sus dibujos, donde el agua de la acuarela y de la tinta china se mezcla con la intención sin dominarla, esta narrativa es también una forma de dejar ser.

Lay Ruiz no teoriza sobre el arte, lo encarna. No separa la técnica del afecto, ni el oficio del misterio. Por eso, hablar de su trabajo es hablar también de una ética: la de quien no quiere impresionar, sino conmover; la de quien, simplemente, hace lo que debe hacer. Pues aunque Lay nunca ha sido un creador aclamado ni celebrado dentro de los circuitos oficiales de la crítica de arte, esto no disminuye en absoluto la potencia ni la verdad de su propuesta artística; al contrario, la fortalece. Su compromiso constante con la pintura, se convierte en un acto de resistencia profunda, una afirmación sensible que reivindica lo esencial para todo artista: la necesidad vital de seguir expresándose y comunicándose a través de su obra. En esa perseverancia radica su autenticidad, que no depende de la fama sino del acto incansable de creación y de la convicción de que el arte es, ante todo, un diálogo íntimo y continuo con el mundo y consigo mismo.

Porque al final, como en una danza que se disuelve en el aire, la obra de Adrián Lay no pide ser entendida, sino acompañada. Pide leerse como un archivo sensorial de su tiempo y de su territorio. En sus trazos en movimiento, en los dibujos anatómicos que también fueron arte, en sus danzantes que evocan el Oriente (Imagen 17), está inscrita una historia que aunque es íntimamente suya, no es solo suya. Vive en su trazo una historia que no le pertenece solo a él. Es también la historia de una región del occidente de México, narrada desde una mirada que brota de la experiencia de estar-en-el-mundo. Una historia que, al ser vista con sus propios ojos —los del niño que creció entre la niebla y el papel de Macao, y los del artista que bailó danza folklórica mexicana—, se vuelve otra: una memoria sensible, intervenida por el movimiento de una vida:

el movimiento del mar y de la danza. En cada línea está inscrita no sólo su biografía, sino la de una generación que aprendió a mirar de otro modo, que se resiste a la desaparición apostando por el arte como forma de permanecer. A través de su trazo, se abre un espacio para pensar el arte como razón poética que nace de la belleza de la verticalidad del instante, de ese instante de creación en el que toda obra artística enraiza su ser.

Con esto, hay que decir que la obra artística debería ser leída siempre desde sus matices subjetivos, históricos, emocionales y afectivos. Incluso desde aquella sensibilidad primera que nace en la infancia. Tal como ocurre en la obra de Lay. En su práctica, el arte aparece en su infancia como un latido constante: ese primer mar que marcó sus primeros pasos hacia el mundo. Macao vuelve una y otra vez en las faldas que se agitan como olas, en sus cielos con nubes, en los vacíos que sugieren ausencia y presencia a la vez, en las formas que emergen desde una memoria encarnada. La creación es, aquí, un retorno: lo vivido insiste, reaparece, se transforma en gesto, en trazo, en materia que recuerda. La memoria no es solo contenido, sino forma misma del arte; en ella la obra encuentra su pulsación poética, su raíz emocional, su verdad afectiva. Allí se manifiesta la razón poética, y también ese instante bachelardiano que no es solo el inicio de la creación, sino también una remembranza profunda que, desde su verticalidad, impone trazos.

Es en ese estar-en-el-mundo —entre lo íntimo y lo abierto— donde la obra nos conduce a concebirse de manera distinta, a repensarnos, a perdernos y encontrarnos en imágenes que no sólo se miran, sino que también se sienten y se recuerdan.

¿Qué es lo que realmente vemos cuando miramos una obra? ¿Puede el arte ser un refugio de la infancia que nos habita todavía? ¿Y si crear fuera una forma de recordar lo que nunca supimos que sabíamos?

Así, “Formas del silencio” no es sólo un título, sino una invitación a observar lo que se despliega en los márgenes, en las pausas, en los gestos mínimos que contienen un mundo. Como sostiene Jean-Luc Nancy, el arte auténtico no dice, sino que hace resonar, “representa la presencia” (Nancy, 2001). La obra de Adrián Lay Ruiz resuena en ese nivel, allí donde el silencio no es vacío, sino presencia en su estado más puro.

## Referencias citadas

- Ayón Zester, F. (1991). “¡Bravo por los decanos!”. *El Occidental. Gente en la Cultura*. Universidad y Cultura, 17 de septiembre, 1–8.
- Bachelard, G. (1999). *Las intuiciones del instante*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bustamante Escalona, F. (2015). “Somos islas hechas de infinidad de fronteras: Entrevista a Rey Andújar.” *Mitologías Hoy*, 12, 283–291.
- Byung-Chul, H. (2009). *El aroma del tiempo: Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Herder.
- Calvillo, M. (2020). “Parque Agua Azul, tradición e historia de Guadalajara”. *Milenio. Opinión*, 18 de octubre de 2020. <https://www.milenio.com/politica/comunidad/parque-agua-azul-historia-y-origen>
- Chatterjee, A. (2014). *The Aesthetic Brain: How We Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art*. Nueva York: Oxford University Press.
- Dallal, A. (2001). *El Ballet Folklórico de la Universidad de Colima*. Colima: Universidad de Colima.
- Flores Farfán, J. A., A. Cruz Ortiz, J. Santos Reyes, J. García Leyva, G. G. Mejía, U. López García, J. Julián Caballero, T. López Sarabia, M. Suderman y A. Lay Ruiz. (2010). *Ka'yu ta kutu'a kun Nuu Savi. Adivinanzas en Tu'un Savi*. Ciudad de México: Ediciones de Lirio / CIESAS.
- Flores Farfán, J. A., G. Hernández Santana, V. Romero y A. Lay Ruiz. (2012). *Mitos commcaac. Comcaac quih ziix haptc iiha yaat*. Ciudad de México: INALI / Linguapax.
- Flores Farfán, J. A., M. E. Hernández Santana, y A. Lay Ruiz. (2011). *Comcáac ziix aptc iha*. Ciudad de México: Ediciones de Lirio / CIESAS.
- Guerrerosantos, J. (1999). *Cirugía reconstructiva en la rehabilitación del quemado*. México: Colección Monográfica del Instituto de Cirugía Reconstructiva de Jalisco.
- Guerrerosantos, J.. (2009). *Corrección estética quirúrgica con trasplante autólogo de grasa. Mejorando el Volúmen y el Contorno en la Ritidoplastia en la Figura Corporal y en Cirugía Reconstructiva*. México: Odontomedi.
- Lay Ruiz, A. (2008). [Entrevista]. Propiedad de Sarahí Lay Trigos.
- Lay Ruiz, A. (2010). [Entrevista]. Propiedad de Sarahí Lay Trigos.
- Lay Ruiz, A. (2025). [Entrevista]. Propiedad de Sarahí Lay Trigos.
- Lay Trigo, S. (2020). “Ser-uno-siendo-dos: Entrevista con los bailarines Adrián Lay y Julieta Camacho”, en Sarahí Lay Trigo, Irma Susana Carbajal Vaca y Jorge Arturo Chamorro Escalante (Coords), *La huella sensible del pasado. Pasado y memoria en el arte y la cultura*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Lay Trigo, S. (2021). “Danzar mis raíces. Bailarines de folclor mexicano en Santa Cruz, California”, en Ximena Gómez Goyzueta (Coord), *Arte, lengua y cultura. Construcción de saberes y deconstrucción de conocimiento*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.

- Lay Trigo, S (2025a). "Utopías para la danza escénica mexicana. Bienestar y armonía para vivir a plenitud el arte del movimiento", en Irma Susana Carbajal Vaca (Coord), *Artes, salud y bienestar: Investigación interdisciplinaria con incidencia social*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- \_\_\_\_\_(2025b). *Ser Danza. Espumas y esferas en la isla del ballet*. Lima: UPC / Universidad de Guadalajara.
- Mendoza, D., y Lemus, T. (2023). "Espacios antropocénicos: Creatividad, memoria y comunidad en el Jardín del Arte de Guadalajara." *Revista Universitaria de Artes Escénicas*, 8 (2).  
<https://www.scielo.edu.uy/pdf/ruea/v8n2/2893-6886-ruea-8-02-e301.pdf>
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- \_\_\_\_\_(2010). *Lo invisible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Morán del Castillo, H. (27 de abril de 1986). "Hablemos de Joyas". *El Informador*.
- Nanay, B. (2023). Aesthetic Experience as Interaction. *Journal of the American Philosophical Association*, 715-727. <https://doi.org/10.1017/apa.2023.21>
- Nancy, J.-L..(2001). *Las musas*. Buenos Aires: La cebra.
- Ortega y Gasset, J. (2022). *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Alianza.
- Pérez Vega, R. (4 de septiembre de 2022). "Parque Agua Azul: manantial de posibilidades." *Mural*.  
<https://www.mural.com.mx/parque-agua-azul-manantial-de-posibilidades/ar252652mural.com.mx>
- Sánchez Matito, M. (2023). La razón poética en María Zambrano. *El Búho*, 26, 145.
- Sloterdijk, P. (2006). *Esferas III: Espumas*. Madrid: Siruela.
- Vygotsky, L. (1999). *Imaginación y creación en la edad infantil*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Zambrano, M. (1997). *Claros del bosque*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Zambrano, M. (2006). *Filosofía y poesía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Zubiri, X. (1980). *Inteligencia sentiente. Inteligencia y realidad*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_(1982). *Inteligencia sentiente II. Inteligencia y logos*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_(1983). *Inteligencia sentiente III. Inteligencia y razón*. Madrid: Alianza.

# Metodología antropológica para el análisis de los fundamentos corporales en la fotografía doméstica



*Anthropological methodology for the analysis  
of body foundations in domestic photography*

Leticia Fuentes Franco

[leticia.fuentes@edu.uaa.mx](mailto:leticia.fuentes@edu.uaa.mx)

Universidad Autónoma de Aguascalientes

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2133-8580>

**ENSAYO ACADÉMICO**

Recibido: 30|04|2025

Aprobado: 30|06|2025

## Resumen

Este trabajo plantea una metodología de análisis de la fotografía desde la teoría de la imagen, con fundamento en la percepción y la significación tanto a nivel individual como comunitario. Se trabajó con un corpus de 1955 fotografías de álbumes de familias de San Francisco de los Romo, Aguascalientes, México, con archivos datados desde la década de 1920 hasta el 2019. El principal objetivo de esta investigación es corroborar si existe una relación simbólica entre nuestra estructura corporal y el encuadre fotográfico y con ello proponer un sistema de análisis de la imagen. Se fundamenta en un marco teórico y conceptual basado en teorías aplicadas a los estudios visuales de manera amplia, acoplando estudios del arte, antropológicos, cognitivos y culturales.

**Palabras clave:** Fotografía doméstica, Análisis fotográfico, Antropología visual, Imaginario social, Álbum de familia, Composición fotográfica.

## Abstract

This work proposes a methodology for analyzing photography from the perspective of image theory, based on perception and meaning at both the individual and community levels. The study worked with a corpus of 1,955 photographs from family albums in San Francisco de los Romo, Aguascalientes, Mexico, with archives dating from the 1920s to 2019. The main objective of this research is to corroborate whether there is a symbolic relationship between our body structure and the photographic frame and, with this, to propose a system for analyzing the image. It is based on a theoretical and conceptual framework grounded in theories applied to visual studies in a broad sense, drawing on art, anthropological, cognitive, and cultural studies.

**Keywords:** Domestic Photography, Photographic Analysis, Visual Anthropology, Social Imaginary, Family Album, Photographic Composition.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual  
4.0 Internacional

## 1. Introducción

Esta investigación se origina luego de veinte años de experiencia profesional en el ámbito de la fotografía, en los que recurrentemente se expresaron ciertas necesidades específicas de los clientes, estos originarios del municipio de San Francisco de los Romo, Aguascalientes.

Por estas inquietudes y solicitudes de los clientes se interesa por analizar específicamente la fotografía doméstica, ya que cumple una función distinta a otros tipos de fotografía. La fotografía doméstica está estrechamente vinculada con la memoria y los recuerdos que se necesitan representar en el ámbito íntimo de la familia.

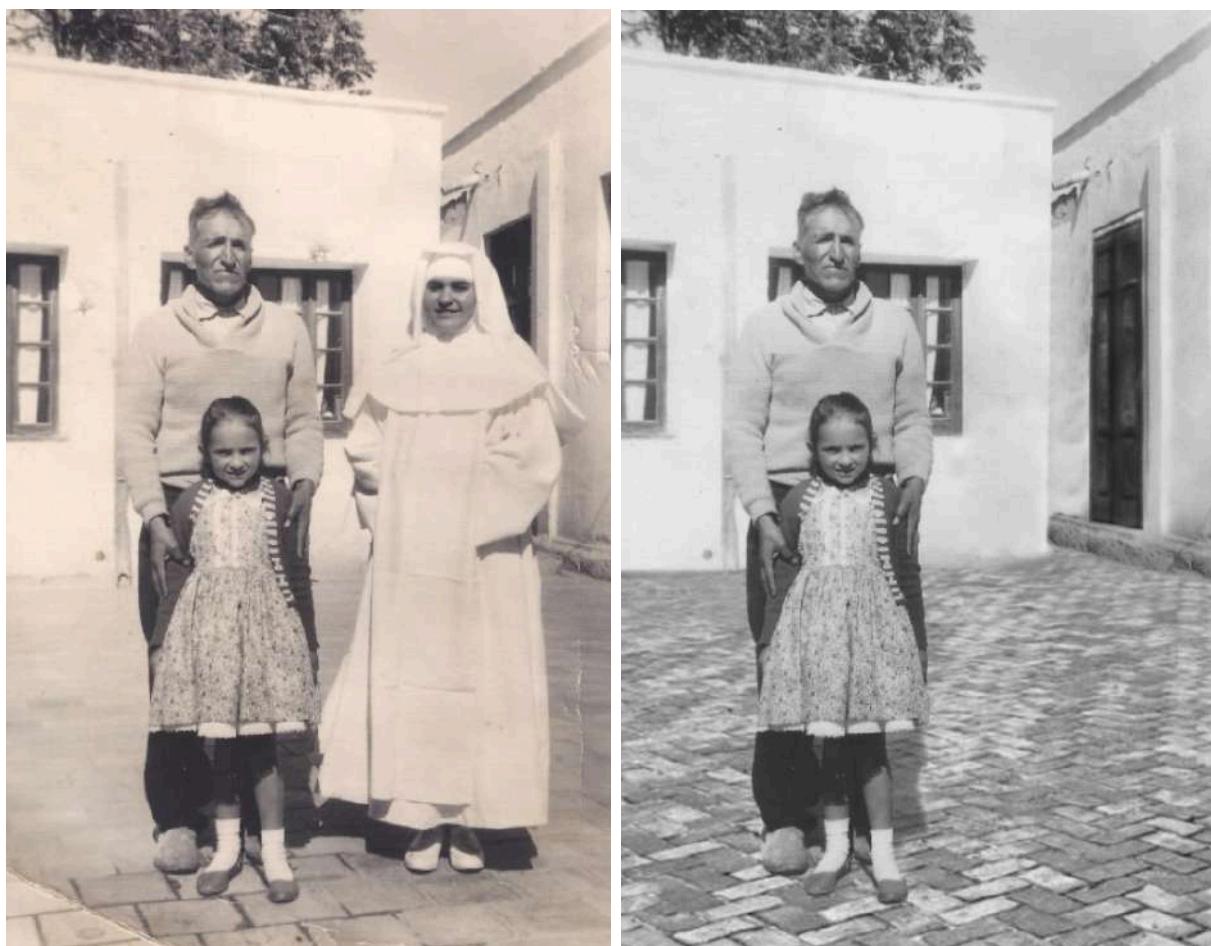
Más allá de su valor artístico, estas imágenes actúan como documentos que preservan la identidad familiar, fortalecen vínculos y permiten la conservación de experiencias y relaciones significativas en el seno familiar. Así, la fotografía doméstica se convierte en un soporte fundamental para la construcción y transmisión de la memoria individual y colectiva dentro del entorno familiar.

En el presente documento no se aborda la fotografía doméstica de manera directa como forma de memoria, sino que el análisis se centra en sus estructuras compositivas y en la relación que estas guardan con los temas representados en las imágenes, así como en su consistencia a lo largo de un segmento temporal específico. En este sentido, pueden identificarse ciertas similitudes, aunque también diferencias, con el enfoque desarrollado por Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne*. Si bien dicho proyecto traza un recorrido temporal, su mayor riqueza radica en la forma en que puede ser entendido como un inventario de imágenes mnémicas dispuestas en una lógica de estampación, más allá de su adscripción a un momento histórico específico.

Este tipo de reflexiones motiva el interés por analizar las estructuras compositivas presentes en la fotografía doméstica, un género que ha recibido escasa atención académica debido a su limitada valoración artística.

En el marco de este estudio, es relevante señalar que una de las demandas más frecuentes por parte de los clientes corresponde a aquellas relacionadas con la edición de imágenes, tales como la eliminación de una persona de una fotografía o la incorporación de individuos que, por diversas circunstancias, no pudieron estar presentes en una celebración, solicitando así su inclusión en el encuadre final.

A continuación, se muestran una serie de ejemplos:



**Imágenes 1 y 2.** Retrato familiar con intervención digital.

*Fuente:* Fotografías propiedad de la autora

En la imagen se observa a una mujer con hábito religioso, quien solicitó ser eliminada de la fotografía tras haber abandonado los votos. Este acto constituye una forma simbólica de desprenderse de esa memoria y de la identidad asociada a su vida religiosa.



**Imágenes 3, 4 y 5.** Retratos familiares con intervención digital.

Fuente: Fotografías propiedad de la autora

En esta serie de imágenes, los clientes solicitaron la incorporación de familiares que no pudieron estar presentes en la boda debido a su condición de inmigrantes en Estados Unidos.



Imágenes 6, 4, 7, 8 y 9. Retratos de referencia y con intervención digital.

Fuente: Fotografías propiedad de la autora.

En esta serie de imágenes, el padre de la quinceañera falleció poco antes de la celebración de sus quince años, por lo que se solicitó su inclusión en la fotografía. Durante el proceso de edición, se puede apreciar cómo fue incorporado al encuadre, incluyendo una modificación solicitada en el color de la camisa para lograr una integración más armoniosa en la imagen final.

Es importante destacar que, en el caso específico de las fotografías de los novios, a los clientes les interesaba más la representación conjunta de todos los familiares dentro del encuadre que la armonía visual de la imagen. Este fenómeno refleja una de las metáforas cognitivas de contención, en la que la prioridad es la manifestación simbólica de los lazos familiares por encima de la coherencia estética, evidenciada en las diferencias de ópticas, iluminaciones y ángulos de toma.

En contraste, en otros casos se observó un mayor nivel de exigencia visual, posible gracias a la disponibilidad de fotografías con ángulos y ópticas similares, como en el caso de la quinceañera. Por otro lado, la exclusión de la mujer con hábito religioso fue un trabajo realizado mediante edición en Photoshop, sin el uso de inteligencia artificial, dado que esta intervención precede el desarrollo avanzado de dicha tecnología.

Según Didi-Huberman (2012), la potencia de la imagen reside en su carácter múltiple, en tanto comporta un orden estético, técnico, cotidiano, político e histórico. Esta multiplicidad permite que la imagen no solo revela ciertas verdades, sino que también pueda inducir a la credulidad frente a construcciones visuales falaces. En este marco, la fotografía doméstica encarna de manera particularmente fiel estas dimensiones. Posee una estética propia, se rige por criterios técnicos distintos a los de otras formas fotográficas, refleja lo cotidiano, conlleva inevitablemente una carga política, y, sobre todo, está anclada a un momento histórico específico que queda encapsulado en el encuadre. No obstante, también puede ser susceptible de generar una ilusión basada en las aspiraciones de quienes aparecen en ella, como se pudo observar en los ejemplos anteriores.

La necesidad de analizar la fotografía doméstica desde una perspectiva cognitivista surge de la necesidad de inclusión o exclusión de ciertos individuos dentro del encuadre. Esta práctica refleja cómo la composición fotográfica no solo responde a criterios estéticos, sino también a metáforas cognitivas de contención -en ocasiones de fuerza- y representaciones simbólicas vinculadas a la experiencia corporal y social.

Así, el interés radica en comprender cómo las estructuras mentales corporeizadas, tal como plantea Johnson (1991), se manifiestan en la organización visual de las imágenes para satisfacer necesidades emocionales y sociales específicas, como la representación de vínculos familiares o la gestión de memorias íntimas.

Las estructuras mentales pueden entenderse como metáforas cognitivas fundamentadas en la experiencia corporal, lo que permite establecer analogías significativas entre el cuerpo humano y diversos sistemas de contención. Por ejemplo, el cuerpo funciona como un contenedor, de manera análoga al encuadre fotográfico que delimita y organiza la imagen.

Además, nuestra percepción y conceptualización del espacio están condicionadas por la experiencia de diversas fuerzas presentes en el entorno, tales como la gravedad, el viento o la presión que se percibe al desplazarse en una multitud, sólo por mencionar algunas. De manera análoga, en el encuadre fotográfico se pueden identificar fuerzas visuales generadas por los elementos que conforman su composición, las cuales influyen en la manera en que el espectador interpreta y recorre la imagen.

Este contexto nos sitúa ante una práctica artística descentralizada; sin embargo, gracias al enfoque de las teorías revisadas, la metodología propuesta es aplicable a cualquier tipo de producción visual. Se trata de un proyecto gestado en los márgenes del arte, pero con el potencial de ser empleado tanto en el análisis como en la creación de obras desde diversas perspectivas artísticas y de diseño. Este trabajo propone una metodología para el análisis de la fotografía doméstica que, debido a su flexibilidad, puede aplicarse también a la producción de cualquier tipo de imagen, ya sea de diseño o artística, siempre que se tome como punto de partida la coherencia entre la composición basada en metáforas cognitivas y el tema representado.

En este sentido, cuando se busca representar un orden jerárquico, por coherencia se debería recurrir a una composición vertical de los elementos visuales; por el contrario, si el objetivo es transmitir equidad, una disposición horizontal sería la que daría una redundancia simbólica a la composición. Aunque estas elecciones compositivas pueden parecer elementales en una primera instancia, posteriormente, en el desarrollo del marco teórico, se abordará su fundamentación a partir de la antropología visual y de determinados marcos cognitivos que explican su relevancia y significado.

El corpus de estudio se centró en fotografías dispuestas en álbumes familiares, donde se identificó una diversidad temática que abarca no sólo retratos de individuos, sino también representaciones de propiedades, mascotas, así como eventos cívicos y religiosos, entre otros.

Como se mencionó anteriormente, parte desde la perspectiva de la teoría de la imagen, en específico, desde las ciencias cognitivas, con un enfoque estructuralista. El marco teórico y conceptual se sustentan en la antropología y la psicología, puesto que ambas disciplinas se han interesado en establecer el fundamento de la percepción y la significación, tanto a nivel individual como comunitario. Para comprender cómo se sistematizan las imágenes se deben considerar aspectos orgánicos y culturales, la antropología y la psicología estudian la relación entre las estructuras corporales y las abstracciones conceptuales, a este tipo de relación se le denomina en este estudio como los fundamentos corporales del significado.

La aportación del enfoque antropológico a los estudios de la imagen proviene de las disertaciones sobre el pensamiento mítico de Durand (2012). Por otro lado, desde la psicología cognitiva se considera la noción de pensamiento metafórico. Ahí, Lakoff & Johnson (1986), ambos, tanto del pensamiento mítico como del metafórico, dan cuenta de una estructuración simbólica que comparte una colectividad, así como también consideran que esa configuración es comunitaria porque tiene una base en común: la estructura corporal, la cual es igual en todos los seres de una misma especie.

Johnson (1991) sostiene que todas nuestras sistematizaciones simbólicas se organizan a partir de nuestra experiencia como seres orgánicos y se reducen a un conjunto limitado de estructuras corporeizadas. En este sentido, para el análisis del encuadre fotográfico basado en dichas estructuras, resulta fundamental distinguir el sentido del orden simbólico del orden signíco, sin que ello implique la ausencia de una interrelación entre ambos. Esta diferenciación permite una comprensión más profunda de cómo se construyen y perciben las imágenes dentro de un marco cognitivo y corporal.

Tanto en el estudio como en la interpretación de la imagen, ya sea psíquica o artística, Durand señala que hay, de manera muy general, dos caminos, o dos hermenéuticas: interpretarla como sintomática o simbólica, es decir, reducirla a mero signo o instaurarla como símbolo. (Quintero, 2018, p. 230)

Siguiendo el planteamiento del cuerpo como entidad biológica desde una perspectiva hermenéutica simbólica, Durand (2012) sugiere que el pensamiento simbólico se encuentra arraigado en tres dominantes, las cuales guardan una estrecha correlación con el desarrollo motor del ser humano. Estas tres dominantes son: la dominante postural, la dominante nutricia y la dominante cíclica. Cada una de ellas guarda una relación intrínseca con las distintas etapas de desarrollo biológico y psicológico, a las que denomina como el "trayecto antropológico". Este trayecto antropológico se erige como un elemento fundamental para la generación de significados coherentes y persistentes en una comunidad dentro del contexto de una determinada cultura.

En una perspectiva alternativa, en consonancia con la teoría de la psicología analítica propuesta por Jung (1970), los arquetipos encuentran su raíz en un sustrato fundacional derivado del desarrollo motor compartido por la totalidad de la especie humana. Por lo tanto, estos arquetipos conforman un componente esencial del inconsciente colectivo. En paralelo a las estructuras corpóreas, los arquetipos presentan un número finito y se extienden de manera universal entre los individuos, por lo que pueden ser considerados como manifestaciones colectivas. Tanto los arquetipos como los esquemas de imágenes tienen la capacidad de ser traducidos en representaciones visuales concretas, que pueden manifestarse en forma de figuras geométricas, las cuales resultan aplicables en el análisis de imágenes visuales.

## 2. Los estudios sobre la fotografía doméstica, su estructura compositiva y esquemas corporeizados

La composición fotográfica se refiere a la disposición de los elementos dentro de la imagen. Incluso un simple punto constituye en sí mismo una composición y actúa como una fuerza de atracción para la mirada del espectador. De este modo, cuando múltiples elementos se distribuyen dentro del encuadre, interactúan entre sí para guiar el ojo de un punto a otro. Entre estos elementos se incluyen formas, colores, texturas, relaciones de tamaño y una cierta direccionalidad en la organización de los componentes visuales de la imagen. Para Dodis. D.A (2007) “En el contexto de la alfabetidad visual, sintaxis sólo puede significar la disposición ordenada de las partes y sigue en pie el problema de cómo abordar el proceso de composición con inteligencia”.

La composición fotográfica resulta fundamental no solo para los resultados estéticos de la imagen, sino también para facilitar una comprensión más clara del mensaje visual. La distribución ordenada de los elementos dentro del encuadre permite una lectura más efectiva y coherente por parte del espectador. De acuerdo con Pariente. J. (1990) “En términos generales, para las artes plásticas, significa la distribución equilibrada, formando un conjunto armónico, de los diferentes elementos que figuran en una obra de pintura, escultura o arquitectura”.

Por otro lado, la fotografía doméstica consiste en aquellos registros que se guardan en el seno familiar y no tienen una circulación pública, se pueden encontrar imágenes realizadas de manera profesional en un estudio, que conviven con otras capturadas de manera intuitiva por aficionados que retratan vivencias familiares. Alonso Riveiro (2019), hace énfasis en lo complicado que resulta delimitar la fotografía doméstica, ya que también puede entenderse como fotografía familiar. Los límites entre ambos términos son confusos, no obstante, son utilizados para referir aquellos archivos visuales que pertenecen a una esfera privada.

Hay una división fundamental entre el fotógrafo profesional y el amateur; lo que es tanto como decir entre una visión “otra” externa -hecha desde la otredad del técnico profesional- y una visión interna o doméstica, donde se podría incluir tanto la del fotógrafo local como la del aficionado, porque se trataría de fotos hechas, en ambos casos, desde dentro de los códigos representacionales de la misma cultura. (Ortiz García, 2005, p. 190)

Los estudios de la fotografía doméstica también se han abordado desde la problemática del arte y se ha cuestionado su validez como objeto artístico, pero aproximaciones como la de la autora Estevez Gómez (2013), en su Álbum de familia: de las fotos de la abuela: una propuesta de obra en técnicas y soportes variables de una historia familiar marcada por la migración japonesa a México a principios del Siglo XX, lograron una hacer una apropiación de los álbumes de familia y, a partir de ello, se generaron diversas obras artísticas que abarcan desde collages, hasta otras técnicas mixtas. Ello demuestra que los álbumes de familia han inspirado arte.

Aun así, es a partir de la memoria y la antropología visual desde donde más se ha profundizado en la fotografía doméstica. Como lo señala Ortiz García (2005) “hay que reconocer que han sido sobre todo los sociólogos y antropólogos -y entre ellos destaca el trabajo pionero de Pierre Bourdieu ([1965] 1979)- los que se han dedicado a analizar las características de este llamado arte ‘bárbaro’” (p.191).

La relación entre la fotografía doméstica y su función como memoria, es un tema de interés que permanece vigente entre antropólogos, sociólogos e historiadores, y el tópico ha sido estudiado considerando los cambios que ha traído consigo la imagen digital, lo que genera una migración del álbum de familia físico, a archivos digitales (Sarapura, M., & Peschiera, 2014). La ventaja de hablar de fotografía doméstica más que de álbumes de familia, radica en que con la imagen digital cada vez se hacen menos libros de fotografías, sin que por ello dejen de existir registros que circulan primordialmente de manera privada.

Los estudios que relacionen la estructura corporal con la estructura compositiva de la fotografía no son comunes, sin embargo, se pueden encontrar trabajos que abordan el cuerpo y sus significaciones en la fotografía, como los de Finol (2016), quien problematiza la relación del cuerpo con manifestaciones artísticas de naturaleza visual desde un enfoque semiótico y fenomenológico, y quien además se interesó principalmente en las ausencias del cuerpo, abordando “las relaciones antropo-semióticas del cuerpo y las significaciones que se crean en el tránsito entre sus ausencias y sus presencias, para lo cual nos basaremos en un grupo de fotografías que tratan de esas elipsis corporales un fenómeno relativamente poco estudiado” (Finol, 2016, 11).

En el marco de este estudio, se reconoce que, en la fotografía de retrato, y de manera particular en la fotografía doméstica, la manifestación de la corporeidad se origina a partir de dos categorías de vínculos que emergen de los sujetos fotografiados.

El primer tipo de vínculo se caracteriza como indexical, ya que se establece como una huella de los rayos lumínicos emitidos por el modelo. Este aspecto es esencial, dado que resulta prácticamente imposible representar a un ente desprovisto de materialidad, puesto que se requiere la presencia de una sustancia que refleje los rayos de luz y deje su impronta en el sensor fotográfico.

El segundo tipo de relación se basa en la similitud, la cual puede variar en términos de grado. De hecho, la similitud percibida en una fotografía en blanco y negro no equivale a la que se experimenta en una imagen a color, en alta definición o en una fotografía analógica capturada en un formato de 110mm. La elección del objetivo utilizado también influye en los niveles de semejanza, ya que el uso de diferentes lentes puede distorsionar los rasgos del sujeto fotografiado.

Adicionalmente, más allá de estas dos categorías, existe un tercer tipo de relación con el cuerpo que no guarda una correspondencia directa con el objeto retratado, sino que está intrínsecamente relacionado con la estructura física del cuerpo y la composición del encuadre fotográfico. Este tipo particular de relación se convierte en el foco central de la metodología de análisis empleada en el presente estudio. En la sección subsecuente se proporcionará una descripción detallada de las perspectivas desde las cuales se aborda dicha relación.

### **3. El significado corporeizado en el pensamiento mítico para una metodología de análisis de la composición fotográfica**

El principal propósito de desarrollar esta metodología es verificar la existencia de coherencia entre la estructura compositiva y los temas representados en la imagen. De confirmarse dicha relación, esta metodología podría contribuir significativamente al estudio de la composición y a la congruencia temática en el diseño visual, ya que la aplicación de estos principios no se limita únicamente a la fotografía, sino que puede extenderse a la producción de cualquier tipo de imagen, ya sea en el ámbito del diseño gráfico o de las artes visuales, siempre que se mantenga una coherencia entre la composición sustentada en metáforas cognitivas y el tema que se desea representar.

Toda imagen posee límites definidos por un marco que la contiene. En disciplinas como el cine, la selección de los elementos que aparecen dentro del encuadre resulta fundamental; sin embargo, en ocasiones, aquello que queda fuera del cuadro adquiere una relevancia simbólica aún mayor. Desde una perspectiva simbólica, esta distinción constituye una manifestación de la metáfora cognitiva de la exclusión. Es importante señalar que dicha metáfora no se restringe únicamente a la dicotomía entre el interior y el exterior del marco, sino que también puede representarse mediante la inclusión de barreras u otros elementos visuales que sugieren separación o aislamiento dentro de la propia imagen.

El artículo intenta corroborar si existe un número específico de estructuras compositivas en las fotografías domésticas, si estas estructuras permanecen vigentes a través de un espacio de tiempo específico (1920-2019), independientemente del tipo de formato que se utilizó para poder plasmarlas, para tal fin se busca extrapolar a estas estructuras de composición con algunas manifestaciones de la estructura corporal conforme a la antropología y la psicología cognitiva.

En este sentido, la aportación principal de este artículo consiste en ofrecer una guía compositiva específica, orientada a favorecer la coherencia entre la disposición visual de los elementos y el mensaje que se pretende comunicar a través de la imagen. Esta propuesta busca servir como herramienta para diseñadores, artistas y creadores visuales interesados en fortalecer la relación entre la composición y el significado simbólico de sus producciones.

El marco teórico de este estudio se fundamenta en las contribuciones de Durand (1981) y su vía antropológica; Jung (2009) y el inconsciente colectivo; así como las aportaciones experienciales y cognitivas de Johnson (1991), Campbell (2005) y sus estudios sobre los simbolismos culturales, han propuesto enfoques desde diferentes disciplinas, pero complementarios que permiten estudiar los esquemas simbólicos que comparten grupos o comunidades. De este campo teórico surge la metodología del artículo presentado.

A partir de este cuerpo teórico, se deriva la metodología empleada en el presente artículo. En la siguiente tabla se sintetizan las principales aportaciones de cada uno de estos autores y su relevancia para la propuesta metodológica de análisis visual desarrollada en este trabajo.

Autor	Campo de estudio	Concepto	Denominación	Figura que lo representa
Durand, G. (1981)	Antropología	Pensamiento mítico	Dominante nutricia	Círculo
			Dominante postural	Vector
			Dominante rítmica	Cíclico/ritmo
Johnson, M. (1991)	Psicología cognitiva	Pensamiento metafórico	Esquemas de contención	Círculo
			Esquemas de fuerza	Vector
Jung, C.G. (2009)	Psicología analítica	Arquetipos	La gran madre	Círculo
			El gran padre	Vector
			Ánima/animus	Cíclico/ritmo
Campbell, J. (2005)	Psicología y antropología	Estudios del mito	Monomito	Círculo
			Ruta del héroe	Vector

**Tabla 1.** Principales aportaciones teóricas para la propuesta metodológica.

*Fuente:* Elaboración propia.

Los autores de la tabla anterior, desde su postura refrendan en la comprensión de cómo se representa la estructura simbólica colectiva en formas específicas -como la fotografía doméstica-, para ello hacen uso de arquetipos, abstracciones y esquemas visuales, que de manera metafórica se relacionan con la estructura corporal.

Según Durand (1981), existen tres dominantes reflejas que tienen relación con las etapas del desarrollo psicomotor del infante. Dichas dominantes son la base de todo el pensamiento simbólico, pues ellas acopian momentos del desarrollo infantil esenciales para su introducción en su contexto social y cultural. Ese compendio simbólico se exterioriza a través de un reducido número de arquetipos o esquemas los cuales, a su vez, se develan a través de mitos y arquetipos, los cuales pueden por sus estructuras narrativas pueden representarse a través de figuras geométricas.

Uno de los conceptos espaciales que los bebés comienzan a asimilar durante su primera infancia es la relación entre verticalidad y horizontalidad, la cual les permite interiorizar la primera dominante postural. Esta relación postural trasciende lo meramente físico, ya que a partir de ella se comprenden aspectos más abstractos, como las relaciones jerárquicas filiales —por ejemplo, entre padres e hijos—, así como las relaciones horizontales, como las existentes entre hermanos. Esta etapa del desarrollo motriz establece una racionalización amplia de la verticalidad, que va más allá de sus características geométricas concretas.

Otra de las dominantes implica el acto reflejo de deglución y defecación mismo que establece una nueva relación espacial del infante con el entorno, esta etapa motriz supone la comprensión de conceptos como dentro y fuera, y hace que el infante asimile a su cuerpo como un contenedor, que como tal también tiene un límite.

Estas dos etapas motrices permiten que en su primera infancia el niño genere estructuras simbólicas traducibles, de acuerdo con Johnson (1991), en dos esquemas cognitivos que mismos que se pueden abstraer en las figuras geométricas de vector y círculo, a través de los cuales se pueden representar de manera condensada una serie de conceptos. Estos esquemas de imagen resultan tan flexibles que pueden simbolizar casi todo el contexto de vida.

Durand (2012) propone una tercera dominante que aparece en etapas más tardías de los infantes, a la que denomina cíclica y se relaciona con el reflejo sexual, esta dominante se relaciona con los procesos cílicos, como las estaciones del año que regulan las reproducciones en ciertas especies animales y vegetales, los ciclos lunares que a su vez se relacionan con las secreciones hormonales y por ende con los ciclos de fertilidad. A esta dominante también se le denomina rítmica.

Desde el punto de vista de la psicología, los procesos psicomotrices anteriormente descritos, son fundamentales para establecer estructuras de representación ya que permiten la generación del pensamiento simbólico. Esto fundamenta que el cuerpo y sus relaciones con el tiempo y el espacio, permiten un orden en las estructuras cognitivas y manifestaciones simbólicas que se asimilan y se revelan.

Según Jung (1970), la coherencia cultural observada entre los miembros de una comunidad es posible porque comparten un imaginario colectivo, el cual, aunque permanece en gran medida inconsciente, se manifiesta a través de los arquetipos. Estos arquetipos constituyen patrones simbólicos universales presentes en todas las culturas y épocas, y su existencia se explica, en parte, por la similitud en la estructura corporal de los seres humanos, lo que facilita la formación de una estructura simbólica común. Para Jung, la psique humana está preformada y es propia de la especie, lo que permite que los símbolos y arquetipos funcionen como matrices del inconsciente colectivo, organizando y estructurando la experiencia y la identidad compartida dentro de una comunidad.

Lo expuesto en el párrafo anterior, tiene afinidad con las tres dominantes propuestas por Durand (2012) ambos autores priorizan el desarrollo y la estructura corporal como un fundamento del pensamiento simbólico. A su vez Johnson (1991) también concuerda en que la estructura cognitiva y sus representaciones se cimentan en estructuras corporales.

Para lograr coherencia al integrar los enfoques de los autores mencionados, es fundamental enfatizar el aspecto formal del arquetipo. En este sentido, no se trata de las representaciones específicas, sino de las estructuras simbólicas subyacentes, a las que Jung (1970) denomina imágenes arquetípicas o imágenes primordiales. Estas imágenes no conservan necesariamente un contenido figurativo constante, sino que mantienen una regularidad en sus relaciones geométricas, especialmente

en lo que Jung identifica como el sistema axial. Así, la consistencia entre los distintos enfoques teóricos se sostiene en la permanencia de estas estructuras formales, más que en la recurrencia de representaciones particulares.

Luego de realizar estudios con pacientes, Jung, encontró que hay cierta concordancia en los simbolismos que estos manifestaron a través de objetivaciones como esquemas, dibujos y otras representaciones, con los resultados elaboró una clasificación de las imágenes arquetípicas, “arriba y abajo, derecha e izquierda; la unificación de los contrarios en un tercero; la cuaternidad (cuadrilátero, cruz), la rotación (círculo, esfera) y finalmente la ordenación radial, por lo general, de acuerdo con un sistema cuaternario” (Jung, 1970, 147). Lo anterior motivó que para este trabajo se cuestionara sobre si esas imágenes arquetípicas también se aplican en la composición de los encuadres fotográficos y, de ser así, buscar de qué manera se manifiestan.

Campbell (2005), también realizó estudios de los arquetipos y cómo estos se revelan en diferentes culturas, uno de los resultados que observó es que, a pesar de ser de sitios radicalmente diferentes, representan una metáfora de la vida de manera muy similar. Ahí, el autor hace referencia a mitos de distintos lugares del mundo y como en todos ellos se sigue un patrón común, mismo que determina el viaje del héroe. Lo que tiene en común este hallazgo con los autores expuestos anteriormente, es la persistencia de alegorías a formas geométricas en estructuras narrativas del mito, como el círculo, que consistentemente representa a la madre y la protección; o el vector, que simboliza al padre y a su vez se traduce en la salida del héroe que inicia su viaje; hasta concluir en la llegada al lugar final, que es la representación del cierre del círculo, la madre tierra, el destino final, la muerte. Las dominantes que refiere Durand (2012) también relacionan a la dominante nutricia con el círculo y la madre, así como a la dominante postural con el padre y el vector.

Las semejanzas entre Jung (1970) y Johnson (1991) resultan por su concordancia en el concepto de imagen. Si bien este último plantea los esquemas de imagen, el primero habla de los arquetipos, a fin de cuentas, ambos concuerdan en que las estructuras cognitivas o el pensamiento simbólico se pueden representar con formas geométricas concretas. Johnson propone los esquemas de imagen cuyo fundamento se basa en las características corpóreas ya que, como él mismo afirma, los sistemas conceptuales se basan en gran medida en los elementos comunes de los cuerpos y del entorno en el que se desenvuelven. Es por ello por lo que gran parte del sistema conceptual de una persona es universal o generalizado a pesar de las diferencias lingüísticas y culturales.

Lakoff & Johnson (1999) afirman que la razón no es incorpórea, ya que ésta surge de la naturaleza del cerebro, de la estructura del cuerpo y la propia experiencia corporal, esta aseveración no es sólo el ingenuo y obvio reclamo que supone la necesidad de un cuerpo para razonar, sino que la estructura de la razón proviene de los detalles de la corporeidad.

Las imágenes del pensamiento mítico establecidos por Durand (1981) tienen similitud con los esquemas de imagen propuestos por Johnson (1999) por ejemplo, el símbolo mítico de la madre es una equivalencia al esquema de contención, y ambos se simbolizan con un círculo. El símbolo mítico del padre al igual que el esquema de trayectoria, tienen implícita la relación espacial de horizontalidad y verticalidad, es a fin de cuentas un vector. A su vez Campbell (2005) lo denomina el viaje del héroe, misma que es una proyección mítica de este esquema de trayectoria.

La influencia de la estructura corporal sobre la conceptualización simbólica es un punto de encuentro entre estas perspectivas. Por ejemplo, la posibilidad de conceptualizar nociones como lo frontal y lo posterior depende de la existencia de una orientación corporal específica, es decir, de organismos que poseen claramente una parte frontal y una posterior. De este modo, tanto la teoría Junguiana de los arquetipos como los estudios cognitivos sobre los esquemas de imagen coinciden en que las estructuras simbólicas y conceptuales compartidas por una comunidad se fundamentan en patrones formales y espaciales derivados de la experiencia corporal común. Esta convergencia teórica refuerza la pertinencia de analizar la composición visual a partir de dichas estructuras, tal como se propone en la metodología de este artículo.

#### 4. Propuesta metodológica para analizar fotografías a partir de un enfoque antropológico cognitivo

La fotografía doméstica, sea bien, colocada en un libro de familia o como parte de los objetos decorativos de una casa, (portarretratos, cuadros en la pared, etc.) forman parte de un patrimonio que contiene un orden estético propio de cada familia y también de cada comunidad cultural. Si bien no forman parte del arte hegemonic, ello no significa que no merezcan ser materia de estudio a partir de sus propios cánones estéticos, generalmente descentralizados del arte elitista.

Para el caso de este estudio, se ha delimitado como lugar de interés el municipio de San Francisco de los Romo, Aguascalientes, México. Es un municipio que, de acuerdo con su desarrollo económico y cultural propio de la zona del bajío, una zona que creció desde una actividad agropecuaria en los años de 1980 es ahora parte de la zona industrial del estado, esto gracias a las vías de comunicación diversas con las que cuenta. Este crecimiento aunado a la influencia religiosa de la zona ha permeado en un sincretismo cultural propio de la región.

Se lograron reunir para el corpus de estudio un total de 19 álbumes de fotografías además de algunos registros en hojas sueltas, que en total se tradujeron en mil 995 fotografías, cada una de las cuales se analizaron en el presente estudio. Cabe señalar que si bien estos registros forman parte de la colección privada de familias pertenecientes a los fraccionamientos que dieron origen a la capital del municipio, no necesariamente todos los registros pertenecen a esta región, ya que algunos registros fueron tomados en otras partes del país e incluso en el extranjero.

. Solicitar el acceso a los libros de familia fue complicado cuando era la madre quien brindaría el permiso para escanear el acervo visual familiar, caso contrario, cuando era un masculino quien facilitaba los registros estos mostraron una mayor apertura para conceder el acceso a estos registros de su colección privada.

Se menciona este suceso, por la relación implícita con los esquemas de imagen, o imágenes primordiales, esa relación entre la madre y la contención, lo que es público y privado, o bien, el vector y la ruta del héroe, es significativo que las matriarcas tengan un mayor celo de lo privado que su contraparte masculina. De alguna manera esta experiencia empírica para acceder al corpus manifiesta que esas estructuras abstractas, pueden aplicarse al análisis de diversos acontecimientos en lo cotidiano.

A continuación, se detalla de manera específica cómo fue gestándose la metodología con el fin de analizar la imagen fotográfica a partir de su estructura compositiva, extrapolar sus semejanzas con las figuras del pensamiento mítico, así como las categorías en las que se lograron clasificar los diferentes registros.

Se propusieron tres clasificaciones iniciales, cada una de ellas aporta información en diferentes sentidos por lo cual cada uno de los registros fue clasificado tres veces. La primera clasificación de orden temporal, la segunda clasificación fue por los temas que fotografiaron las familias y

finalmente el último tiene relación con las estructuras de la composición fotográfica. Las dos primeras son excluyentes en el sentido de que cada fotografía sólo podía colocarse en una carpeta, no cabía la duplicación, no así en la tercera categoría, ya que algunas fotografías (fueron pocas, pero ocurrió) cabían en dos estructuras de composición.

El principal motivo por el que se realizó la clasificación de corte temporal fue para cotejar si las estructuras compositivas se mantienen constantes a pesar del paso del tiempo, además de que arrojó información sobre el consumo del medio fotográfico en el lugar donde se realiza el estudio.

La clasificación por estructuras compositivas es la que da validez a la hipótesis propuesta en este trabajo, ya que da fe de la correlación entre las estructuras corporeizadas (también entendidas estas como imágenes primordiales o estructuras de imagen) y la composición fotográfica.

Por último, la clasificación por tópicos da cuenta de los temas de interés para las familias locales, sus necesidades de registro de memoria, pero sobre todo permite analizar si la estructura compositiva tiene relación con el tema que se manifiesta en la imagen fotográfica.

#### *4.1 Catalogación por corte temporal*

La manera en la que se realizó la clasificación de orden temporal fue a partir de que se identificaron los registros de mayor antigüedad, estos datan de la década de 1920 como se puede cotejar a partir de notas al reverso, o bien a partir de la firma del Estudio Fotográfico que realizó la fotografía. Una vez identificadas se fueron colocando por décadas, los registros fueron cambiando de formato y características, lo cual también valió como referencia para ordenar en qué década se debían colocar. Una vez que se tenían separadas de esta manera, se vio la necesidad de reunir las fotografías de dos en dos décadas, ya que las primeras tenían muy pocos elementos.

En algunos casos en los que no se contó con acceso información en el reverso de la fotografía, así como tampoco a la firma del Estudio que la realizó, en estos casos se tuvo que recurrir a considerar específicamente el formato de la fotografía y los elementos dentro de la imagen como atuendos, accesorios, entre otros. En esta evolución del

medio, fue muy evidente que el formato que Kodak lanzó en la década de 1960 fue la que democratizó la fotografía en el lugar de estudio, ya que se encontró en las décadas de 1970 y 1980 una gran popularidad en el formato de 110 mm.

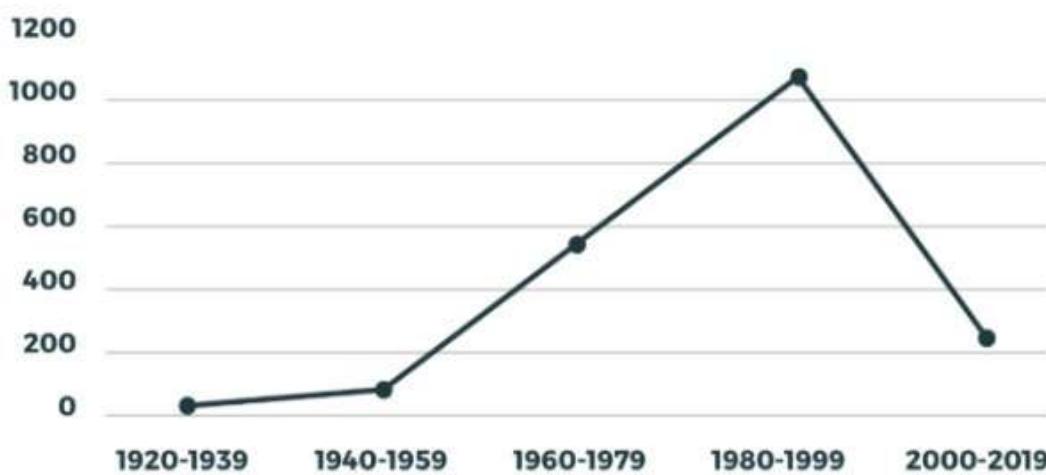
El formato de 35 mm aparece en los álbumes familiares analizados a partir de la segunda mitad de la década de 1980, y se identifica gracias a que, a diferencia de los registros cuadrados propios de 110 mm, éstos tienen una mayor nitidez y definición, su formato además es rectangular. Este formato también permitió a finales de la década de 1990 la impresión de la fecha en negativo, por lo cual ya se clasificaron con mayor facilidad en la carpeta correspondiente.

Como se mencionó en párrafos anteriores, el corte temporal inicia con la carpeta que comprende las décadas de 1920 y 1930, los registros que forman parte de esta colección son 51, de las cuales 16 son en Estudio, 19 en exterior y se incluyen 16 notas al reverso. Las fotografías en exterior son en su mayoría de la década de 1930, lo que hace suponer que se facilitó para algunas familias tener sus propias cámaras fotográficas. El número de fotografías por carpeta fue incrementando con el paso de los años, ya para la catalogación de 1940 y 1950 se contó con un total de 85 registros, de los cuales 29 fueron en estudio y 39 en exterior, así como 17 notas del reverso.

Fue hasta la carpeta de 1960 y 1970 en donde se marcó un aumento exponencial en el número de fotografías, ya que en total se compone de 589 fotografías, comienzan los archivos con color, que, a diferencia de décadas pasadas, no sólo tenían color por retoque, sino porque el negativo registraba ya la gama cromática.

La carpeta con el mayor número de registros es la de las décadas de 1980 y 1990, lo que da muestra del auge de la fotografía impresa en la región, con un total de mil 65 archivos visuales. En estas décadas se multiplican los tipos de usos de la fotografía, y se pueden encontrar registros de identificación, en exterior, instantáneas y en un número más reducido aún persisten las imágenes realizadas de manera profesional en Estudios Fotográficos.

En la carpeta de la década de 2000 y 2010, el número de registros disminuye drásticamente, por la creciente demanda de la fotografía digital y el consiguiente desplazamiento de la fotografía impresa.



**Figura 1.** Catalogación por corte temporal.

Fuente: Elaboración propia.

#### 4.2 Catalogación por estructuras antropológicas

Como se evidencia en el marco teórico que sustenta la presente investigación, su principal contribución se centra en la formulación de una metodología de análisis dirigida a las estructuras compositivas presentes en la fotografía doméstica. Con este propósito, se han establecido tres categorías clasificadorias fundamentales: la primera de ellas aborda la noción de contención o el concepto de círculo, la segunda se enfoca en el vector, y la tercera se concentra en el ritmo o la contrafuerza. A medida que se avanzó en el proceso de clasificación, se consideró imperativo generar subdivisiones pertinentes en cada una de estas categorías, en consonancia con las características compositivas presentes en las imágenes.

La primera categoría se ha denominado "dominante nutricia/círculo/concéntrico," con el objetivo de hacer referencia a la base teórica que respalda esta clasificación. El criterio empleado para la inclusión de las fotografías en esta categoría se ha centrado en la ubicación del énfasis compositivo en el centro de la imagen, o en la significativa relevancia del encuadre en sí mismo. Por ejemplo, en el caso de las fotografías de identificación, los límites del encuadre asumen una gran importancia, ya que el enfoque se encuentra en el rostro. Esta categoría se subdivide de acuerdo con sus características compositivas en: "concéntrica", "centrada individual abierta" (en la que una sola persona ocupa la totalidad del encuadre en el centro),

"centrada individual cerrada" (que abarca medio cuerpo o rostros), y "exclusión" (para aquellas personas ubicadas en los límites del encuadre o que han quedado excluidas debido a recortes realizados por la cámara o, incluso, por tijeras).

La categoría que se ha denominado "Dominante postural/vector" engloba aquellos elementos visuales que, según la disposición de sus componentes compositivos, generan una atracción visual que se convierte en un vector. Es decir, se trata de una secuencia de elementos que orienta al observador a seguir una ruta específica al analizar la imagen. Dentro de esta categoría, se han identificado cinco trayectorias distintas en función de las direcciones que la mirada puede seguir: vertical, horizontal, diagonal, triangular y tensional.

Por otro lado, la categoría titulada "Dominante rítmica/ánima/animus" se basa en la teoría de los arquetipos propuesta por Jung en 1970. En esta categorización, se considera que la dominante rítmica se relaciona en el imaginario con los ciclos hormonales y reproductivos, representando lo femenino y lo masculino, así como el aliento o pulsación de la vida. Esta perspectiva dentro de la estructura compositiva de la imagen abre un espacio para la interpretación de los elementos iconográficos presentes en la misma, los cuales pueden estar relacionados con lo que Durand (2012) denomina componentes del orden "diurno". Por lo tanto, en esta categoría no solo se contemplan las estructuras compositivas, sino también los registros visuales que buscan destacar las cualidades estéticas del sujeto fotografiado.

Por los argumentos expuestos en el párrafo anterior, la dominante rítmica tiene dos niveles de análisis, uno es de orden estructural y el otro simbólico. Al hacer la concentración de los archivos se pudo notar común denominador: muchas de las fotografías también presentan cierto ritmo visual, entendido éste desde la perspectiva de Dondis (2012) como una repetición secuencial de determinados elementos que buscan crear armonía y movimiento. En esta catalogación hay otra clasificación definida como contrafuerza, y tiene relación con estructuras de composición de contrafuerza, lo cual dio por resultado las siguientes subcategorías, como mayor-menor en la cual se colocaron aquellos registros que muestran diferencias de edades y tamaño; orgánico-inorgánico, dónde se colocaron aquellas imágenes cuyo elemento principal son bienes materiales tales como carros, casas, motos cuyos propietarios también aparecen dentro del encuadre, en la tabla [5] aparecen el resto de las categorías clasificadorias.

#### 4.2.1 Dominante nutricia/contención/concéntrico

La estructura compositiva preeminente en esta categoría se caracteriza por su enfoque en lo concéntrico. Por tanto, se incluyeron en esta categorización archivos fotográficos cuya composición pone un énfasis particular en el centro, así como aquellas fotografías en las que el encuadre y su delimitación juegan un papel crucial, como en el caso de las fotografías de identificación, por mencionar un ejemplo ilustrativo. Las ponderaciones y subdivisiones en esta categoría se detallan de la siguiente manera:

**1. Concéntrica:** En esta subcategoría se incluyeron fotografías cuya fuerza compositiva se manifiesta principalmente en el centro de la imagen. Se identificaron un total de 236 archivos que cumplen con estas características.

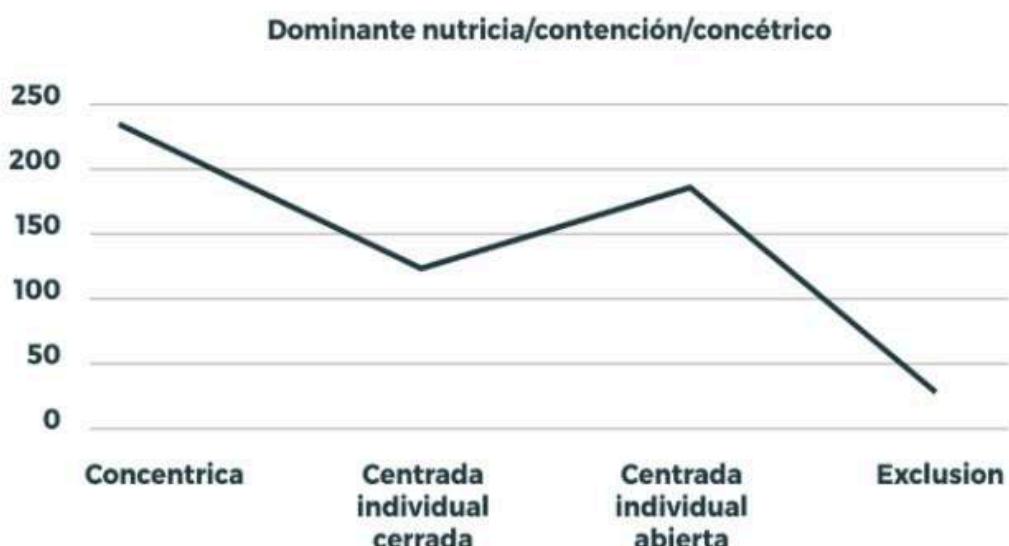
**2. Centrada individual:** Esta subdivisión aborda fotografías individuales en las que los sujetos fotografiados ocupan predominantemente una posición central en el encuadre. Dado que en esta categoría algunas personas aparecen de cuerpo completo, mientras que en otras se realiza un recorte específico se subdividió en:

(a) "Cerrada," con un total de 147 registros.

(b) "Abierta," con un total de 181 registros.

**3. Exclusión:** En esta categoría se agruparon aquellas fotografías en las que, de manera intencionada o accidental, se excluye a algún sujeto del encuadre. En ocasiones, esta exclusión se logra mediante intervenciones físicas, como el uso de tijeras u otros dispositivos de corte. Se identificaron únicamente 35 archivos en esta categoría, lo cual es comprensible, considerando que el propósito principal de la fotografía es capturar a los sujetos fotografiados.

Los archivos quedaron distribuidos de la siguiente manera en cada categoría:



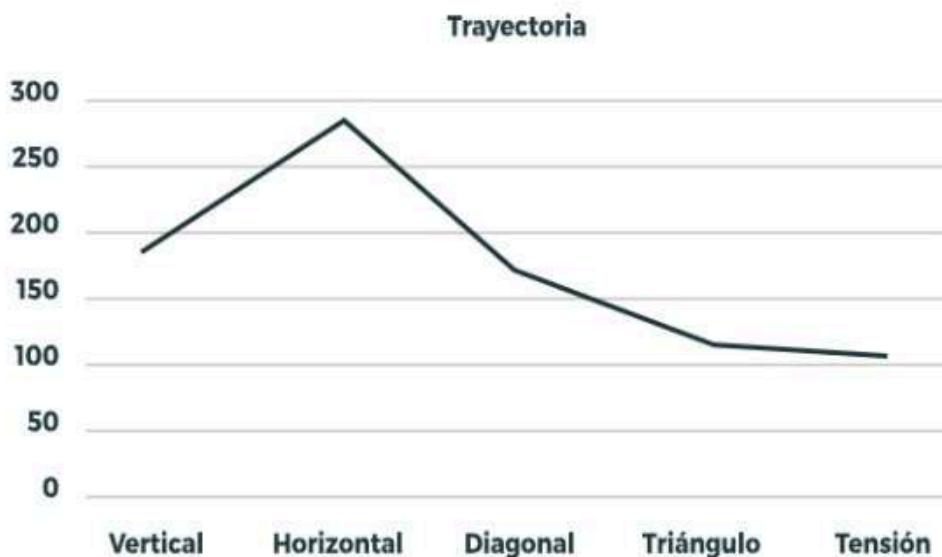
**Figura 2.** Composición concéntrica.

*Fuente:* Elaboración propia.

#### 4.2.2 Dominante postural/vector

Aquellas composiciones que inducen una ruta de lectura en el observador se colocaron en este apartado. Se trata de aquellas composiciones cuya distribución de sus elementos implica una pauta de lectura específica, en las imágenes analizadas se encontraron primordialmente cinco trayectorias, vertical, horizontal, diagonal, triángulo y tensión. Es importante recalcar que en esta categoría no se consideró el formato de la fotografía, sino los elementos representados en la composición.

- Vertical, lo conforma un total de 190 fotografías.
- Horizontal, lo integraron un total de 266 fotografías.
- Diagonal, se agregaron 170 fotografías.
- Triangulo, lo conforma un total de 126 fotografías.
- Tensión, en esta categoría se clasificaron 57 fotografías, la tensión implica una fuerza de atracción hacia un punto específico alejado del centro.



**Figura 3.** Composiciones en trayectoria.

*Fuente:* Elaboración propia.

#### 4.2.3 Dominante rítmica/ánima/animus

En esta clasificación hay dos tipos de análisis, uno de ellos es estructural y el otro a nivel de representación. En el caso de este último la carpeta se compuso considerando los conceptos que concuerdan con los arquetipos de ánima/animus, femenino/masculino, pulsiones de vida, reproductibilidad. Por ende, se colocaron a aquellos individuos que se fotografiaron con la intención de resaltar sus cualidades estéticas, manifestados en la pose, el peinado, el atuendo, entre otras cualidades. Resalta que, en éstas en específico se puede encontrar ritmo visual, entendido este en el sentido de Dondis (2012), como una repetición secuencial de determinados elementos buscando crear armonía y movimiento.

Dado que, en esta clasificación, se hace mayor énfasis en los temas representados que en la propia composición, categoría no es excluyente y se pueden colocar éstas en otros tipos de clasificaciones compositivas, ya sean de contención o vector, la distribución de los archivos se cataloga como contrafuerza de las siguientes naturalezas.

- **Contrafuerza ánima-animus:** Se trata de tópicos en los que aparecen dos personas, una mujer y un hombre. Se encontraron 78 fotografías de este tipo.

- **Contrafuerza apolíneo-dionisiaco:** Son fotografías en las que comparten el encuadre personas y animales, se agregaron 40 fotografías.
- **Contrafuerza orgánico-inorgánico:** Aquellas fotografías cuyos motivos para el registro son personas y máquinas, constituyen un total de 47 fotografías.
- **Contrafuerza menor-mayor:** Aquellas composiciones centradas en la diferencia de edad y/o proporción de tamaños, constituyen un total de 95 fotografías.
- **Contrafuerza de composición:** se trata de aquellas fotografías en las que no existe una contraposición temática, sino compositiva, esta carpeta es la única de esta categoría en la que se considera la composición y no el tema, se agregaron 188 archivos.

Este artículo prioriza la difusión de la manera en que se estructuraron las carpetas y la base teórica en la que se fundamentó la clasificación. Se anexan algunos ejemplos de cada una de las categorías con una pequeña muestra de los archivos fotográficos que los conforman.



Concéntrica



Centrada individual abierta



Centrada individual cerrada



Exclusión



Imágenes 10, 11, 12, 13 y 14. Composiciones en círculo.

Fuente: Fotografías propiedad de la autora

*Trayectoria horizontal**Trayectoria vertical*

Imágenes 15, 16, 17, 18, 19 y 20. Composiciones en trayectoria horizontal/vertical.

Fuente: Fotografías propiedad de la autora.

*Triángulo**Diagonal**Tensión*

Imágenes 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28 y 29. Composiciones en trayectoria, triángulo/diagonal/tensión.

Fuente: Fotografías propiedad de la autora



*Contrafuerza animal/humano*



*Contrafuerza mayor/menor*

Imágenes 30, 31, 32, 33, 34, 35 y 36. Composiciones en contrafuerza animal/humano, mayor/menor.

Fuente: Fotografías propiedad de la autora.



*Contrafuerza anima/animus*



*Contrafuerza orgánico/inorgánico*

Imágenes 37, 38, 39, 40 y 41. Composiciones en cocontrafuerza ánima/animus, orgánico/inorgánico.

Fuente: Fotografías propiedad de la autora

## 5. Conclusiones

De manera general, el análisis de un corpus de 1955 fotografías domésticas permitió clasificar las imágenes en tres estructuras compositivas principales: círculo, vector y contrafuerza, evidenciando la existencia de un sistema compositivo intrínseco y atemporal, independiente de la época o el formato de captura. Cada estructura se subdivide en distintas categorías: el círculo en tres, el vector en cinco, y la contrafuerza en seis (cinco temáticas y una composicional), lo que permitió una clasificación orgánica y no forzada del conjunto visual.

Este sistema compositivo se fundamenta en estructuras corporeizadas, entendidas como formas simbólicas universales derivadas de la experiencia corporal y del desarrollo motriz humano. Estas estructuras guardan estrecha relación con esquemas de imagen, dominantes reflejas y arquetipos culturales representados a través de figuras geométricas. En este sentido, tanto el círculo como el vector destacan como organizadores del imaginario cultural.

El análisis temático reveló asociaciones recurrentes entre formas compositivas y contenidos específicos. El círculo, por ejemplo, se vinculó principalmente con escenas de reunión familiar, celebraciones y comidas (294 imágenes), mientras que los vectores horizontales predominan en fotografías de viajes familiares (391 registros), reflejando una relajación de las jerarquías. En contraste, los vectores verticales se asociaron con temáticas religiosas (317 imágenes), sugiriendo una simbología ascendente relacionada con lo divino. A continuación, se detallan algunos ejemplos que nos ilustran los resultados.

Tras haber catalogado exhaustivamente el corpus tanto por temáticas como por estructuras compositivas, se observa una coincidencia recurrente entre los temas abordados y las composiciones empleadas. Es fundamental precisar que, al referirnos a estructuras compositivas, no aludimos al formato de la fotografía. La estructura compositiva se refiere a la disposición de los elementos dentro del encuadre, mientras que el formato corresponde a la orientación vertical u horizontal en la que fueron capturadas las imágenes.

Asimismo, se identificó que una de las coincidencias más frecuentes corresponde a la asociación entre el tema religioso y los esquemas compositivos de tipo vectorial vertical. No obstante, esto no implica que todas las imágenes de temática religiosa presenten necesariamente una orientación vertical, ya que dicha disposición depende de la organización específica de sus componentes. Sin embargo, esta correspondencia no se manifiesta de manera uniforme en la totalidad de los casos. Aquí se presentan algunos ejemplos:



**Imágenes 42, 43, y 44.** Retratos familiares de conjunto.

Fuente: Fotografías propiedad de la autora

En esta serie de fotografías, aunque la lógica de la distribución de los elementos sugiere que la imagen difícilmente podría haber sido capturada de otra manera, ello no excluye la existencia de una relación de vectorialidad vertical.

En la siguiente serie, se pueden ver fotografías tomadas en formato horizontal, sin embargo, su estructura compositiva posee vectores verticales.



Imágenes 45, 46, y 47. Retratos de conjunto.

Fuente: Fotografías propiedad de la autora

En la serie fotográfica analizada, aunque el formato de toma es horizontal, se evidencia que los vectores predominantes en la estructura compositiva son de orientación vertical, lo que genera un contraste dinámico entre el formato y la organización interna de los elementos. En la primera imagen, la posición central del religioso de mayor jerarquía no sólo concentra la atención visual en ese punto, sino que también establece un eje vertical que organiza la escena. La mitra que porta actúa como un elemento señalizador que dirige la mirada hacia la figura de la Virgen, reforzando una línea compositiva ascendente que aporta solemnidad y jerarquía a la imagen.

En la segunda fotografía, que mantiene el formato horizontal, la disposición de los sujetos crea una estructura piramidal que culmina con la figura de Cristo en la parte superior, estableciendo un vector vertical que sugiere elevación y trascendencia. Esta configuración no solo aporta estabilidad visual, sino que también evoca una simbología religiosa tradicional, donde la pirámide funciona como un soporte jerárquico que enfatiza la centralidad y la importancia del Cristo en la composición.

Finalmente, en la última imagen, también en formato horizontal, la postura erguida de los sacerdotes, combinada con el respaldo visible de las sedes o sillas sacerdotales, contribuye a consolidar una fuerza compositiva vertical. Este elemento arquitectónico detrás de los sujetos actúa como un marco que refuerza la verticalidad y la solemnidad del grupo, generando un sentido de orden y autoridad dentro del encuadre. En conjunto, estas composiciones demuestran cómo la verticalidad en la estructura compositiva puede coexistir y potenciarse dentro de un formato horizontal, aportando significado y profundidad a las imágenes religiosas analizadas.

Este análisis se enmarca dentro de un interés más amplio por la fotografía doméstica y su relación con esquemas visuales históricos, como los explorados en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, donde la disposición y el simbolismo de los elementos visuales juegan un papel crucial en la interpretación cultural y estética.

A continuación, se analizan algunos ejemplos fotográficos cuya temática se centra en dinámicas de paseos familiares. En estos registros visuales, las estructuras compositivas adoptan predominantemente una direccionalidad vectorial horizontal, lo cual sugiere una distribución equitativa de los sujetos en el encuadre. Esta disposición compositiva

evidencia una atenuación de las jerarquías filiales tradicionalmente representadas, permitiendo visibilizar relaciones intersubjetivas más simétricas y horizontales dentro del grupo familiar.



Imágenes 48, 49, 50 y 51. Retratos de conjunto.

Fuente: Fotografías propiedad de la autora

En la imagen superior izquierda, se observa al centro a la madre de familia interactuando de manera relajada y natural con sus hijos. La convivencia se presenta en un plano de igualdad, reflejando un disfrute compartido durante su viaje a la playa. Esta dinámica se ve reflejada en la composición fotográfica, donde todos los sujetos ocupan una misma jerarquía visual, sin que ninguno predomine sobre los demás, lo que refuerza la sensación de armonía y cercanía familiar.

Las tres fotografías restantes corresponden a escenas de días de campo. En particular, las dos imágenes ubicadas a la derecha ilustran cómo cada integrante del grupo realiza una actividad específica, sin que estas acciones impliquen una diferenciación jerárquica dentro del núcleo familiar.

La distribución compositiva enfatiza la individualidad de cada sujeto dentro del contexto grupal, manteniendo un equilibrio visual que no sugiere predominancia de ningún miembro. Por su parte, en la imagen inferior izquierda, los miembros de mayor edad aparecen en la parte superior del encuadre; sin embargo, esta disposición responde principalmente a diferencias físicas de estatura y no a una representación simbólica de roles o jerarquías familiares. En todos estos casos, predomina un vector compositivo horizontal, que contribuye a transmitir una sensación de estabilidad, igualdad y cohesión entre los sujetos retratados.

A continuación, se presentan tres ejemplos de composición concéntrica, en los que se evidencia de manera significativa la representación tanto física como simbólica de los lazos filiales.



Imágenes 52, 53, 54 y 55. Retratos de conjunto.

Fuente: Fotografías propiedad de la autora

En las dos primeras fotografías, a diferencia de uno de los ejemplos mencionados al inicio de este documento —donde se recurrió a un fotomontaje para reunir a todos los miembros de la familia en un solo encuadre—, las imágenes aquí presentadas fueron capturadas de manera orgánica, con todos los integrantes presentes simultáneamente desde el origen de la toma. La presencia conjunta y espontánea de los sujetos en el encuadre revela aspectos profundos sobre las dinámicas sociales y culturales que subyacen en la construcción de la imagen familiar.

La imagen se convierte en un testimonio visual de la interacción social y de la construcción de roles dentro del grupo. La proximidad física también puede evidenciar jerarquías, afectos y alianzas, elementos que son fundamentales para comprender las estructuras sociales en contextos específicos. La elección consciente o inconsciente de mantener a todos los miembros juntos en la toma puede interpretarse como un acto performativo que reafirma la cohesión familiar frente a la mirada externa, en el caso de la primera fotografía, los individuos masculinos de mayor edad aparecen por encima del resto de los miembros de la familia en el encuadre.

Las dos últimas imágenes presentan vectores compositivos que orientan la mirada del espectador hacia el centro del encuadre, generando un punto focal claro y reforzando el mensaje visual de unidad. En una de ellas, que documenta una ceremonia de boda, resulta especialmente simbólico que la composición refleje la idea de unión: los brazos extendidos de los invitados conforman líneas guía que convergen hacia el centro, enfatizando la centralidad y la cohesión del evento. Esta disposición no solo aporta dinamismo a la imagen, sino que también estructura visualmente la narrativa de unión y celebración.

De manera similar, en la fotografía familiar, los brazos de los padres forman vectores que se orientan hacia sus hijas, quienes se sitúan en el centro del encuadre. Esta disposición compositiva genera un vínculo tanto visual como simbólico que representa el núcleo familiar, donde las líneas direccionales funcionan como guías que conectan a los sujetos. La convergencia de estos vectores en el punto central no solo orienta la mirada del espectador, sino que también establece un equilibrio armónico que resalta la centralidad del lazo familiar en la estructura de la imagen.

Esta metodología propuesta para el análisis de la fotografía doméstica, basada en la relación entre composición visual, metáforas cognitivas y el tema representado, tiene aplicaciones prácticas y teóricas que pueden extenderse a múltiples disciplinas más allá de las artes visuales, algunas de ellas son las siguientes.

En Diseño gráfico y comunicación visual, la comprensión de esquemas compositivos y el uso consciente de vectores facilita dirigir la atención del espectador hacia puntos clave, optimizando la legibilidad y el impacto del mensaje visual. Además, esta metodología puede inspirar la creación de composiciones que transmiten valores simbólicos claros, como autoridad, igualdad o unidad, enriqueciendo la comunicación visual.

En artes plásticas y creación artística esta propuesta permite estructurar la obra mediante principios compositivos que refuerzen la narrativa simbólica o emocional.

En antropología visual y estudios culturales el análisis compositivo de fotografías domésticas funciona como una herramienta para interpretar prácticas sociales, relaciones familiares y estructuras simbólicas en contextos cotidianos. La metodología permite identificar cómo se representan visualmente diferentes imaginarios, aportando evidencia para comprender la construcción de identidades y valores culturales a través de la imagen.

Por otro lado, en las ciencias cognitivas y psicología de la percepción el estudio de cómo las composiciones verticales, horizontales y concéntricas afectan la interpretación visual puede contribuir a la comprensión de procesos cognitivos relacionados con la atención, la percepción espacial y la interpretación simbólica.

Finalmente, incorporar esta metodología en la enseñanza de la fotografía, el diseño y las artes visuales fomenta una comprensión profunda de la relación entre composición y significado. Esto fortalece la capacidad crítica y creativa de estudiantes y profesionales, promoviendo la producción de imágenes con intencionalidad simbólica y estética.

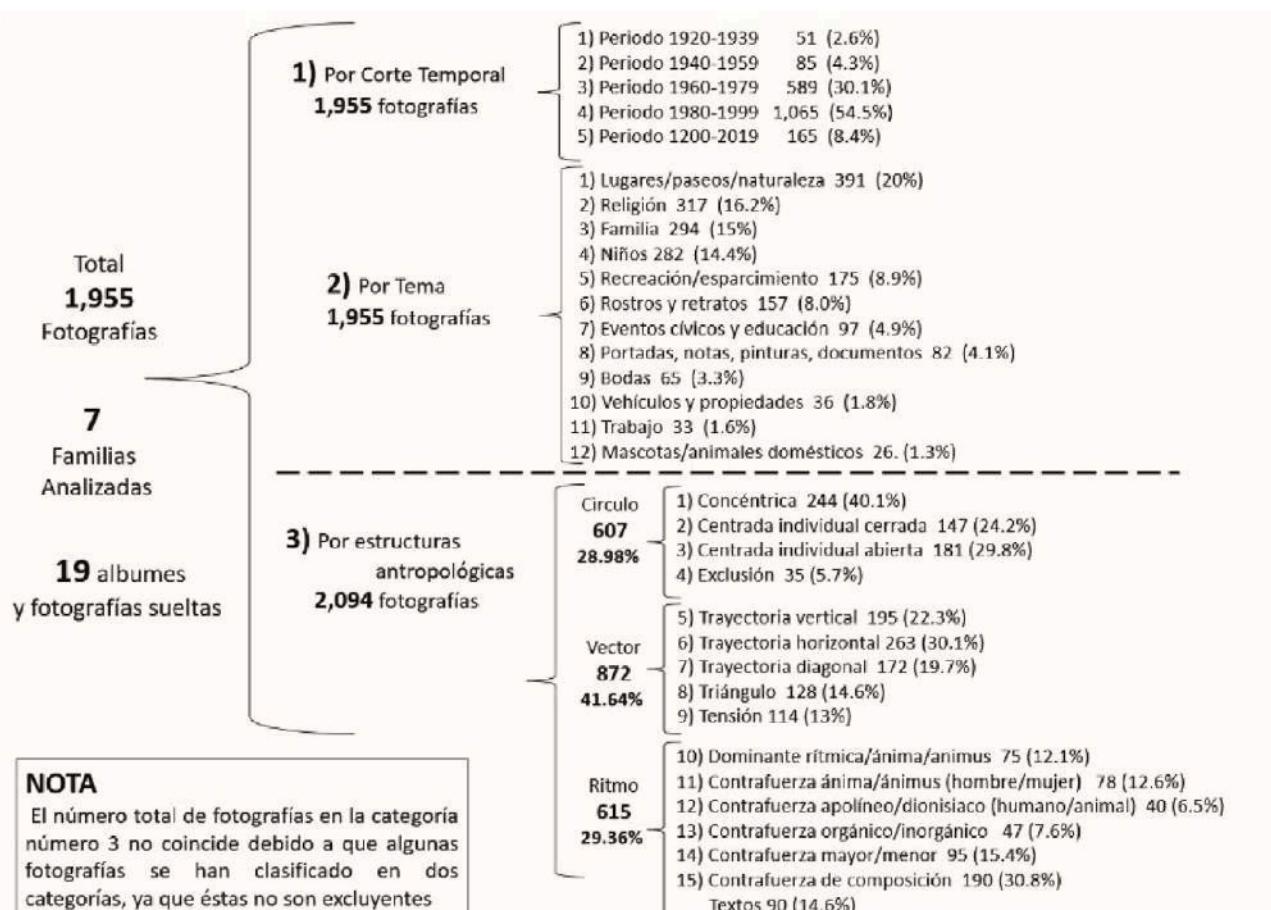


Tabla 2. Resultados del análisis.

Fuente: Elaboración propia.

Catálogo de imágenes



## Referencias citadas

- Acevedo, D. P. B. (2011). Anclaje y relevo en el álbum familiar: representaciones del sujeto de aprendizaje. *Luciérnaga Comunicación*, 3(6), 28-32.
- Alfaro, D. L. (2012). El álbum familiar, principal tecnología en la construcción de memoria histórica familiar. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10554/11307>.
- Campbell, J. (2017). *El poder del mito*. Capitán Swing Libros.
- \_\_\_\_\_. (2005). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito* (Edición original publicada en 1959). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Contreras, M. J. (2012). Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria. *Cátedra de Artes*, 12, 13-29.
- Didi Huberman, G. (2012). *Arde la Imagen*. Serieve.
- Dondis, D. A. (2007). *La Sintaxis de la Imagen*. Gustavo Gili.
- Durand, G. (1971). *La imaginación simbólica*. Amorrortu.
- \_\_\_\_\_. (2012). Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general. En *Saudi Med J* (Vol. 33). <https://doi.org/10.1073/pnas.0703993104>
- Estevez Gómez, D. Y. (2013). *Álbum de familia: de las fotos de la abuela: una propuesta de obra en técnicas y soportes variables de una historia familiar marcada por la migración japonesa a México a principios del Siglo XX* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional de la UNAM. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/77593>
- Finol, J. E. (2016). Tu cuerpo es el mensaje. La corposfera: cuerpo, ausencia y significación. *SituArte*, 11(20), 10-22.
- \_\_\_\_\_. (2018). Cuerpo e identidad: Espacio, lugares y territorios. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 23(3), 92-102. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/utopia>
- \_\_\_\_\_. (2015). *La corposfera: Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo* (Vol. 2). Ediciones CIESPAL.
- Gómez, E. (2013). *Más allá del álbum fotográfico: (des)materializaciones y memoria en la fotografía digital. Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Madrid, España: La Oficina.
- Gómez Cruz, E. (2012). *De la cultura Kodak a la imagen en red: Una etnografía sobre fotografía digital*. Universitat Oberta de Catalunya.
- Gómez, P. M. (2017). *Máquina del tiempo. Análisis del álbum familiar como constructor de memoria desde la exploración autobiográfica: Narrativa-pictórica* [Tesis de licenciatura]. Universidad Central del Ecuador, Quito. <https://repositorio.uce.edu.ec/>
- Hornborg, A. (1996). Ecology as semiotics: Outlines of a contextualist paradigm for human ecology. In P. Descola & G. Pálsson (Eds.), *Nature and society: Anthropological perspectives* (pp. 45–62). Routledge.
- Johnson, M. (1991). *El Cuerpo en la mente*. Debate.

- Jung, C. G. (2002). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Madrid: Trotta.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana* (Carmen González Marín, Trad.). Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_. (1999). *Philosophy in the flesh : the embodied mind and its challenge to Western thought*. Basic Books.
- Ortíz García, C. (Coord.). (2005). *Maneras de mirar: Lecturas antropológicas de la fotografía* (pp. 189–224). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Pardo, R. (2007). La fotografía y el álbum familiar: Del estudio del fotógrafo a la sala de exposiciones pasando por la intimidad del hogar. En *Actas del II Congreso de Historia de la Fotografía*. Photomuseum, Zarautz.
- Pariente Fragoso, J. L. (1990). *Composición fotográfica: Teoría y práctica*. Sociedad Mexicana de Fotógrafos Profesionales, A.C.
- Quintero Hernández, J. A. (2013). Reflexiones contemporáneas sobre los autores clásicos de la hermenéutica. En R. M. Lince Campillo & J. Amador Bech (Eds.), *Reflexiones contemporáneas sobre los autores clásicos de la hermenéutica* (Tomo II, pp. 227–246). Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Sarapura, M., & Peschiera, L. (2014). El álbum familiar y su migración digital. *Correspondencias & Análisis*, (4), 335–361. <https://doi.org/10.24265/cian.2014.n4.16>
- Zarza Núñez, T., & Legido García, V. (2007). Usos no reglados de la fotografía doméstica. Aplicaciones de la imagen doméstica en otros soportes fuera del álbum. *Quintas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*: [celebradas durante los días 3, 4 y 5 de julio de 2006] / coord. por María Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo, María del Rosario Ruiz Franco, 2007, ISBN 978-84-95933-18-8, pp.. 411-425

# Entrevista al escritor Luis Martín Ulloa: *Contexto político y cultural de las disidencias sexuales de Guadalajara a finales del siglo XX y su influencia en la narrativa homoerótica de «Damas y Caballeros»*



Interview with the writer Luis Martín Ulloa:  
*political and cultural context of the sexual dissidence  
in Guadalajara at the end of the 20th century  
and its influence on the homoerotic narrative  
from «Damas y Caballeros»*

Javier Galván Alba

j.galvanalba@ugto.mx

Universidad de Guanajuato

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6680-2530>

ENTREVISTA

Recibida: 07|01|2025

Aprobada: 15|04|2025

## Resumen

La siguiente entrevista al escritor Luis Martín Ulloa, fue llevada a cabo el 9 de agosto del 2023 al interior del café D’val en la zona centro de Guadalajara, México. En esta entrevista se recupera la visión del narrador, acerca de los espacios y las dinámicas de convivencia de los disidentes sexuales<sup>1</sup> en esta ciudad a finales del siglo XX. Asimismo se reflexiona sobre la influencia que este contexto político y cultural ejerció en la composición de su narrativa homoerótica, perteneciente a la compilación de cuentos *Damas y Caballeros* (1998).

**Palabras clave:** Disidencias sexogenéricas, Narrativa homoerótica, Luis Martín Ulloa, Guadalajara, Literatura jalisciense.

[1] De acuerdo con Guillermo Núñez al referir a las disidencias sexogenéricas, se enfatiza su posición política ante la heteronormatividad: “disidencia sexual y de género nos recuerda precisamente ese momento de lucha, de oposición, de contestación cultural, social y política en el campo sexual” (Núñez, 2016, p. 98 ).



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Atribución/Reconocimiento-No comercial-Compartir Igual  
4.0 Internacional

## Abstract

The following interview with the homoerotic narrative writer, Luis Martín Ulloa, was done on August 9, 2023, inside the D'val café, seated in the downtown of Guadalajara city in México. This interview recovers the narrator's vision about the spaces and dynamics from sexual dissidents in this city at the end of the 20th century. Beside emerge some reflections about the influence from this cultural and politic context to the composition of his homoerotic narrative, which belongs to the compilation of stories *Damas y Caballeros* (1998).

**Keywords:** Sexual and Generic Disidences, Homoerotic Narrative, Luis Martín Ulloa, Guadalajara, Jalisco Literature.

\*

**Javier Galván Alba (JGA):** *¿Cómo recuerdas el contexto de la ciudad de Guadalajara en los años setenta y ochenta, en relación con la cultura homoerótica?*

**Luis Martín Ulloa (LMU):** Bueno, te podría hablar yo creo a partir de los años ochenta, porque en los setenta todavía no tenía conciencia de que había un movimiento o ambiente de este tipo en Guadalajara. Presencié de alguna manera esa primera marcha del 82<sup>2</sup>. Tenía quince años. No recuerdo bien dónde empezó la marcha. Yo estaba con un amigo de un taller literario, ahí andábamos de morbosos. Llegó muy poca gente. De alguna manera presencié. Con esa marcha hicieron, algo que ahí sí me tocó ya más de cerca, una semana cultural. Esa semana fue algo bastante inusual porque fue en el Teatro Experimental de Jalisco, el que está ahí en el Agua Azul. Trajeron invitados de la Ciudad de México, también hubo gente de aquí. Yo principalmente a través de la semana cultural fue que me di cuenta [de la cultura homoerótica en Guadalajara y los movimientos políticos alrededor de la misma]. En ese tiempo obviamente no tenía acceso o interés, incluso, por lugares de encuentro o de reunión. Lo que recuerdo es que la Avenida Juárez era el recorrido de ligue, el tramo entre Alcalde y el parque Revolución. La gente iba y venía. Yo lo percibía entonces como un adolescente de quince años. Estuve en un taller de literatura en el Ex convento del Carmen y me iba caminando por todo Juárez hasta tomar el camión en Alcalde. Existía una especie de ligue muy discreto, obviamente. No había la soltura de la

[2] De acuerdo con Joseph Carrier existen dos marchas de las disidencias sexogenéricas en Guadalajara, entre la primavera y el verano de ese año: la primera del 8 de mayo a las 6:00 p.m. con 120 participantes, en protesta por la discriminación de varios disidentes sexuales a los que se les negó el servicio y fueron arrestados en un restaurante del parque Revolución; y el segundo evento sucedió el 4 de junio de 1982, tras finalizar la campaña del Partido Revolucionario de los Trabajadores, se trató de una marcha de 150 participantes, que al igual que la del 8 de mayo, los protestantes partieron de la Plaza de las Sombrillas hacia el Parque Revolución (2003, p.175). Corroblando esta información, la segunda marcha de junio es la que corresponde al testimonio de Luis Martín.

gente para manifestarse e identificarse como quisieran. Había lugarcitos de ligue con más movimiento: la Plaza de las Sombrillas y el Parque del Carmen. Era todavía un ambiente de convivencia muy reducido. A los dieciocho años cuando tuve amistades con gente, unos años mayor que yo, decían que como no había muchos lugares para divertirse como el Mónica<sup>3</sup> se usaban fiestas privadas. Se pasaba la voz para invitar a la gente. También otro punto de convivencia, no recuerdo bien si ya hacía poco que se había organizado en aquel momento, era el GOHL<sup>4</sup>, el Grupo de Orgullo Homosexual de Liberación que hacía fiestas ¡Ah! Pues así fue como se dio toda la cadena de eventos. Primero fui a la semana cultural y después anduve ahí de chismoso cuando se acabó la marcha. Ese día de la marcha hicieron una fiesta, yo y mi amigo fuimos. Digo ya ahora ¿Cómo me animé? ¿Cómo me atreví?

**JGA:** *¿Cómo se fue construyendo tu formación literaria en estos talleres que mencionas, antes de ingresar a la licenciatura?*

**LMU:** Sí. Yo estaba en el taller de literatura que se hacía en la capilla del Exconvento del Carmen y que en ese tiempo todavía lo coordinaba Elías Nandino. A mí me tocó conocerlo. Él me regaló libros porque yo tampoco tenía dinero para comprar, a mí y a este amigo que se llama Esaú, que después se fue por el lado de la pintura y vive en Estados Unidos, nos decía: a ver qué están leyendo. Él nos regalaba libros infantiles. Tengo un ejemplar de Alicia en el país de las maravillas, que me regaló y me autografió, aunque obviamente no era Lewis Carroll. Le puso algo como: esperando que le agrade a Luis Martín. Mi primer acercamiento formal a la escritura fue a través de un concurso de poesía infantil. Yo ya tenía 12 años cuando vi en el centro el anuncio de un concurso, creo que era pintura y poesía. Me dije: me gustaría intentarlo. Y participé. Gané una mención que sería como el cuarto lugar. El día de la premiación, ahí estaba Nandino con algunos muchachos de su taller de adultos, que yo entonces veía como señores, porque eran mucho más grandes que yo. Uno de ellos se acercó y me dijo que Nandino quería hablar conmigo. Yo sólo sabía que era el señor que me entregó los libros

[3] Para la época de los años setenta, el punto de reunión y entretenimiento nocturno predilecto por las disidencias sexogenéricas de Guadalajara fue el bar Los Panchos, a pesar de su concurrencia, las prácticas eran reservadas (Carrier, 2003, p.29), así que tanto la cultura homoerótica como la homosociabilidad sucedían bajo un margen de represión heteronormativa. Esto cambió tras la aparición del Monicá a inicios de los años ochenta como discoteca gay clandestina, pues esta ofreció desde el principio, espacio donde los disidentes pudieran bailar y expresar culturalmente su diversidad sexual, lo que implicó un cambio importante en el ambiente gay de la ciudad, ampliando y empoderando su presencia fuera de la zona roja, al noreste en la colonia la Penal (Carrillo, 2022), esto durante más de veinte años, que comprenden los finales del siglo XX y principios del XXI.

[4] Aunque el Grupo Orgullo Homosexual de Liberación se conformó oficialmente hasta 1983, a cargo de Pedro Preciado, este operó desde 1981 reconocido como Lambda Guadalajara (Lázaro, 2014, p. 250).

que me gané. Me dijo que estaban haciendo un taller de poesía infantil, que si me interesaba ir. Ya cuando me acerqué al taller la primera vez, Nandino me puso una prueba, porque no creía que hubiese escrito el poema que presenté. Me dijo: a ver, siéntate, y haz un poema. Hice lo primero que se me ocurrió. Más o menos lo convencí. A partir de eso empecé a ir a su taller. A él le hicieron un homenaje en el teatro experimental en ese tiempo, no sé cuántos años cumplía de poeta o de carrera literaria. A todo esto, este taller era en la Casa de la Cultura Jalisciense. En ese lapso entré a la secundaria, por lo que dejé un tiempo sin ir, y volví ya cuando tenía 15 años. Pero ya no cabía en el taller de niños, aunque fuera menor de edad. Empecé a asistir al taller de adultos. Ahí fue mi primera educación literaria formal, porque empecé a conocer autores. Me acuerdo muy bien cuando leí por primera vez *Pedro Páramo*. No le entendí muy bien pero me fascinó, me alumbró e intrigó, tal vez hasta los 17 años. Acabé la secundaria y empecé la prepa. Ahí también tuve la inquietud literaria, buscaba libros y autores, a través de maestros que me fueron apoyando. Cuando se ofreció optar por alguna carrera me decidí por letras. Aunque también me interesaba la arquitectura. Ya al egresar de la carrera, dos años y medio después ingresé a la maestría. Justo al siguiente semestre de terminarla, entré al doctorado.

**JGA:** Además de escritor eres investigador y promotor de la literatura gay ¿Podrías explicar tu visión sobre las siguientes categorías o conceptos, otorgando un ejemplo narrativo mexicano que te venga a la mente? El erotismo, el homoerotismo, el boom de la literatura gay y la literatura queer.

**LMU:** El erotismo es un componente esencial del ser humano en general. Es una parte inherente a la naturaleza humana. A veces se reprime, a veces se exacerba, a veces se alimenta mucho, a veces no, pero sí es un componente importante como cualquier acción vital del ser humano. Lo primero que me viene a la mente son algunas obras de Juan García Ponce, por ejemplo la de *Inmaculada o los placeres de la inocencia* (1989), es la que en la primera línea dice algo así como: Quiero que me cojan todo el día y toda la noche ¡Ay! Caray, bueno, es lo que así en términos generales pienso de inmediato. El homoerotismo en la narrativa mexicana prácticamente apareció hasta finales de los setenta, antes no había erotismo en obras literarias que abordaran la homosexualidad, por ejemplo, en el libro *El diario de José Toledo* (1964) en toda la novela, sólo hay una parte que dice algo como: vino fulanito, estaba solo en mi casa y nos la hicimos. Pues qué veo, supongo que se masturbaron. En otra obra muy importante *Después de Todo* (1969), de José Ceballos Maldonado, hay muy pocas menciones a cuestiones sexuales, bueno, ya ni siquiera sexuales, sino eróticas. Contiene expresiones como “te voy a hacer paletita” que refería al sexo oral. Pero

no había prácticamente erotismo en esas obras, eran cosas muy disimuladas. Hay otra, que no recuerdo el título, una novela horrible, de dos seminaristas que sentían una gran amistad uno por el otro y su mayor transgresión era tomarse de la mano. El homoerotismo apareció en la literatura mexicana con *El vampiro de la colonia Roma*.

**JGA:** *Eso de alguna manera responde qué es el boom de la literatura gay ¿Puedes ahondar más en ello?*

**LMU:** Sí. Fue un momento de explosión, precisamente a partir de *El vampiro de la colonia Roma*, que se publicó en 1979. Fue un poco criticada, decían que era una obra periodística, más que literaria, ya que él se había dedicado a transcribir una entrevista real, etcétera, pero independientemente de eso, fue un momento muy pertinente para publicarla, porque ese año se realizó la primera marcha en la Ciudad de México. A partir de esta novela, otros escritores siguieron esa ruta, a partir de esta novela se atrevieron a ser más directos. Se formó efectivamente un *boom* de la literatura gay, algunos de los representantes más importantes: Zapata, por supuesto; José Joaquín Blanco; Luis González de Alba; Jorge López Páez, el que escribió *Doña Herlinda y su Hijo*; y José Rafael Calva. Son como seis autores que estuvieron publicando durante las dos últimas décadas del siglo XX: ochentas, noventas. Especialmente en los años ochenta, en esa década podemos localizar fácilmente diez obras literarias importantes con diferentes registros de la vida de ser gay en México y de distintos alcances literarios.

**JGA:** *El último concepto que se aleja en alguna medida de finales del siglo XX en México es la literatura queer ¿Cuál sería tu definición y cómo entenderías un ejemplo en la narrativa mexicana?*

**LMU:** Pues mira, términos como *queer* se han asociado a los estudios de género ¿No? Entonces yo pienso que apenas está surgiendo en México. Es un término que engloba. Que puede ser literatura lesbica u homoerotismo, pero también es que incluye otras identidades. Podríamos situar algunas obras escritas, las primeras que se han escrito por autoras y sobre personajes trans. Entonces, la literatura *queer* yo la asocio más a la presencia de identidades diversas o identidades sexodivergentes. En mis investigaciones, conferencias y clases, sigo llamándole literatura gay, no literatura *queer*, porque *queer* conlleva a algo más amplio. Una vez me lo hicieron notar en una conferencia, yo dije: no, sí tienen razón. porque yo también empecé a decir que lo *queer* ahora abarcaba todo, pero me señalaron que yo por ejemplo, con mis conferencias, con mis ponencias, sólo hablaba delimitadamente de un sector de la literatura *queer*, entonces dije: sí es cierto. No era

conveniente denominarlo así. Es una cuestión de inclusión, es decir, si yo decía literatura *queer* y nada más hablaba de literatura gay, entonces podría pensarse que estaba invisibilizando otras identidades. Yo prefiero por eso, esas denominaciones que a mucha gente ya les parecen superadas, pero yo creo que son necesarias todavía. En una clase optativa que doy en letras, les aclaro que es de literatura gay.

**JGA:** En tu cuento «*El Brujo Blanco*» describes la curiosidad sexual de un joven hacia el cuerpo de un ídolo de las luchas que además es su tío. El tema es bastante complejo de desarrollar y atrevido para una sociedad de los años noventa, que, a escasos años de tu publicación, se realizaban levantamientos y operativos policiacos a disidentes sexuales, razias como lo titulaban los periódicos de la época. ¿Cuál consideras fue el impacto de tu obra en los medios especializados en literatura? y ¿Por qué supones que se dio de esta forma?

**LMU:** Mi libro *Damas y Caballeros* que salió en el 98 en Mantis editores, fue un libro que pasó prácticamente desapercibido. Hubo una difusión muy escasa por parte de la editorial<sup>5</sup>, no considero de ninguna manera que fuera por homofobia, porque bueno el mismo director de la editorial ahora da talleres de poesía *queer*, entonces no, no era el caso. Para empezar, Mantis es una editorial dedicada exclusivamente a la poesía. De hecho, de todo el catálogo, desde sus inicios hasta la fecha, creo que habemos tres autores de narrativa. Mi libro me ofrecieron publicarlo ahí, yo acepté, pero realmente pienso que fue un libro que pasó desapercibido. En ese tiempo no tenía la capacidad, ni la astucia de andarlo promoviendo. Erróneamente esperé que la editorial hiciera todo. No se conoció. Hice una presentación en la Casa de la Palabra de Lerdo Tejada, porque ahí estaba el Departamento de Estudios Literarios<sup>6</sup>, entonces dije: voy a presentar mi libro aquí, pues aquí es casa. En su momento, sobre la editorial Mantis, no sé si fue algo que no estaba dentro de su presupuesto o posibilidades, pero fue un libro que sólo se conoció por la gente que lo leyó de pura casualidad o por amigos, a gente que yo se lo regalaba, gente de la Ciudad de México, bueno, así se lo di al director de cine Roberto Fiesco, que fue el que hizo finalmente el cortometraje. Yo se lo regalé un día durante el Festival de Cine. Entre otras reacciones que tuvo el libro, la editorial Mantis consiguió que se vendiera en una librería, en el Instituto Cabañas. Mucho tiempo después, en ese momento no lo supe, pero me dijeron, no sé si Luis Armenta, que una señora vinculada con la dirección del Instituto Cabañas se metió a la librería y empezó hojear libros, dio con el mío y le dijo a la editorial que se lo llevaran, que no iban a vender libros de ese tipo. Me hubieran dicho

[5] Luis Martín Ulloa hace referencia al poeta tapatío Luis Armenta Malpica.

[6] Durante este periodo Luis Martín Ulloa también fungió como docente de las distintas maestrías que el Departamento de Estudios Literarios ofertó bajo matrícula de la Universidad de Guadalajara, institución a la que pertenece.

eso en su momento para hacerle promoción. En una de las primeras ferias del libro que se realizaron, conocí a un escritor puertorriqueño, Ángel Lozada. Le regalé mi libro. Él se lo pasó a un crítico de Puerto Rico, me hicieron una reseña. También hicieron, no reseña propiamente, sino una notita, como de revista, en las que ponen la foto y explican el libro, una librería de aquella época, de principios de los 2000, no recuerdo si en San Francisco o en Los Ángeles, especializada en literatura gay. El libro tuvo esas pequeñas repercusiones fuera, pero no aquí. Muchos años después de que se publicó, yo se lo regalaba a la gente, decían: qué padre está el libro. Pero fue tiempo después, pasó totalmente sin pena ni gloria.

*JGA: Tu narrativa homoerótica comienza con la publicación de tu cuento «El Brujo Blanco» en el primer bimestre de 1993 en la revista Tierra Adentro, cerca de varios movimientos políticos de las disidencias sexuales en Guadalajara. Por ejemplo: la primera manifestación gay en Gdl en 1982, como ya has mencionado tú mismo; y la fundación de GOHL en 1983 «Grupo de Orgullo de liberación Homosexual», con ello la aparición de la revista Crisálida; En 1991 se rechazó que Guadalajara fuese sede del Congreso de la Asociación Internacional de Lesbianas y Gays, por grupos conservadores. Hasta el año 2000 se logra con éxito una marcha masiva, como conocemos actualmente las marchas de orgullo gay en Guadalajara, entre otros eventos. ¿Cómo y en qué medida estos aspectos políticos han influido en tu narrativa?*

*LMU:* Yo creo que sí influyeron porque me dio más ánimos combativos. Bueno, ese congreso de la ILGA, International Lesbian and Gay Association, de hecho, no se prohibió. Se autorizó, pero hubo un señalamiento del gobierno de que no iban a brindar ningún tipo de apoyo a los asistentes al Congreso. Entonces prácticamente les estaban diciendo: pues háganlo, a ver cómo les va. El comité, obviamente lo suspendió, porque no había ninguna garantía para recibir gente de otros países. Hay también una caricatura muy chistosa, donde está el cardenal, el gobernador o el presidente municipal, en torno a una hoguera. Están todos enojados, exclamando: ¿Cómo que se suspendió el Congreso? Por otro lado, a pesar de que atestigüé esta primera marcha del 82, en esos años no me daba mucho para ser activista. En primer lugar, todavía no tenía la edad y no fui muy atrevido. Pero yo sabía o intuía de alguna forma que ese activismo lo podía hacer a través de mis textos. Entonces sí, todos esos actos reforzaron mi posición, colaborar con mi granito desde la literatura<sup>7</sup>.

[7] Aunque diez años separan la narrativa homoerótica de Luis Martín Ulloa, de las primeras marchas de las disidencias sexuales en Guadalajara, esta narrativa surge aún en un margen de represión política, que los colectivos LGBT no libraron sino hasta el año 2000, con la Marcha de la Diversidad Sexual (Chávez, 2017, p.97). Debido a que la compilación de narrativa homoerótica *Damas y caballeros* se publica bajo estas tensiones políticas heteronormativas, esta obra se trata de un discurso contestatario de amplia relevancia para la reivindicación de la cultura de las disidencias sexuales en la cultura e historia de Jalisco tanto como del país.

**JGA:** *Luis González de Alba en un reportaje sobre los espacios de la diversidad en El Informador, se expresa sobre la literatura gay de la siguiente forma «Hay que quitarnos la idea de que es una literatura que va en específico a una comunidad, quitarnos el prejuicio de que si leemos esto ya somos de tal manera» (31 de mayo del 2010, p.5b). Partiendo de estos señalamientos ¿Qué tan abierta consideras tu narrativa homoerótica al lector general?*

**LMU:** Yo obviamente sabía que al escribir sobre tales cosas, estaba dirigiéndome a un público en específico, eso es inevitable, no es que quisiera que me leyera todo el mundo, quería lograr que mis cuentos fueran buenos textos. Entonces yo lo que siempre procuré y procuro todavía es que quien los lea diga: pues es un buen cuento. Aunque hable de tal tema. Esta es una inquietud constante entre los alumnos que se inscriben a mi curso o cuando doy alguna charla. Por ejemplo, una vez en una exposición de mi libro, que arreglé con un escritor que acaba de fallecer, Luis Aguilar, poeta de Monterrey, al terminar mi presentación, un muchacho algo joven, un poco ofendido me dijo: pero y usted qué pretende con esos cuentos ¿seducir a los jóvenes? Yo le respondí: si quisiera seducirlos pues los seduzco de otra manera, no con un libro. Entonces pienso que sí, inevitablemente con mis textos hablo en primer lugar a determinado público que son hombres gays que se pueden identificar con esas vivencias plasmadas de los personajes, pero también a lo que aspiro es a una comprensión o una buena recepción de cualquier tipo de público. Es una inquietud que surge también en las clases, eso de decir: yo no soy gay, entonces no tengo qué leer esto. Les digo: una persona interesada en las letras, no debe tener ese tipo de prejuicios. Para ello les pongo un ejemplo: bueno, tú has leído a algunos autores de literatura indigenista, tú no eres indígena, entonces ¿para qué lo leerías? Yo pienso que es la aspiración de todo autor, porque yo con estas historias voy a captar lectores gays, pero la intención, también, después de todo es que hagamos literatura. La literatura que reciba una persona informada, o con una idea más o menos clara, yo creo que lo va a entender y lo va a asimilar. Entonces, sí aspiro y tampoco pierdo de vista que, ante todo, lo que escribo es literatura y la literatura siempre encuentra lectores que la entienden. Sea cual sea el tema o el tipo de relaciones sexuales o afectivas que se plasmen en la obra.

**JGA:** «*Damas y caballeros*» comienza con «*Hombre y niño sentados en una silla*» un cuento que fue adaptado como cortometraje por Roberto Fiesco en el 2005 bajo el nombre de *David* ¿Participaste en la adaptación de este cortometraje?

**LMU:** No, fue cuando yo le regalé el libro. Él ya que lo leyó me escribió y me dijo que quería adaptarlo, que si le cedía los derechos, dije que sí. Él me dijo que lo iba a hacer en dupla con Julián Hernández. Yo le

respondí: úsenlo y arréglenlo como quieran. Cuando me enteré de cómo iba el corto fue el día que se estrenó aquí en Guadalajara. De repente cuando vi el corto, dije: No es como yo lo pensé. Pero me parece muy bien solucionado. El cine conjunta varios tipos de lenguajes, lo visual, lo lingüístico, también lo musical. Entonces, aunque yo no intervine, finalmente sí me gustó mucho el resultado.

**JGA:** *En el cortometraje se omiten toda clase de detalles complejos del discurso literario ¿Qué otros elementos, consideras, se perdieron en el proceso de adaptación? ¿Qué agregarías o quitarías? ¿Cómo imaginas que se resolvería una nueva adaptación?*

**LMU:** Híjole, pues con ese cuento yo pienso que ya fuera corto, medio o largo metraje es algo muy difícil de hacerse por el detalle de que el chico se especifica que tiene quince años. Si se hiciera se debería adecuar de alguna manera la edad del muchacho, pienso en un hombre joven, muy joven pero tal vez no de quince años. Porque luego se diría que el abuso, que la pedofilia, porque sí está esto en el cuento, eso sería como el obstáculo más importante que tendría, porque incluso en el corto ya ves, no hubo un narrador que dijera: David tiene quince años. Sino que lo más denotativo fue el uniforme de secundaria. Sería una historia que tendría que reescribirse, por ejemplo, tal vez este tipo de personajes ahora no se conocerían de manera casual en la calle, a lo mejor se conocerían por medio de una aplicación de citas, en un café, o en un bar, que ahora ya tienen total apertura. Yo recuerdo, a los primeros bares que pude asistir cuando era mayor de edad. Recién cumplidos fui a Puerto Vallarta con unos amigos. Allá fue el primer bar gay al que asistí. Se llamaba el Piano Bar. No podían acercarse mucho los clientes unos a otros. Había música, pero no se podían bailar, ya no de manera cachonda, sino así separados. Recuerdo que mis amigos se pararon a bailar y un mesero les dijo: no, aquí no se puede bailar. Entonces me refiero a esas restricciones. Obviamente la gente debía tener maneras más sutiles de relacionarse con otra gente. Eso, para una adaptación en el 2023, ya sería tal vez un poco anacrónico. Pienso que en el tiempo que se hizo la adaptación todavía era algo correctamente normal.

**JGA:** *La siguiente pregunta tiene que ver con el manejo de dos temáticas homoeróticas sobresalientes en «Damas y caballeros». Desarrollo la primera: «Hombre y niño sentados en una silla», «El brujo blanco», «Los sueños de José», «Acercamientos» y «Cumpleaños» son textos que tratan al efebo, como sujeto*

*activo. Desarrollo la segunda: dentro de las circunstancias descritas en tus cuentos, surge la desnudez de los pies como parte de la cotidianidad ¿Puedes explicar un poco el enfoque de estas temáticas en tu narrativa? ¿En qué medida influye la cultura homoerótica de la ciudad de Guadalajara y de México en general?*

**LMU:** Pues el primero, el hombre joven como objeto de deseo, yo pienso que corresponde un poco a las dinámicas de socialización de la época que me tocaron a mí, porque era un tipo de dinámica no horizontal, es decir, no pareja, sino más bien vertical. Era mucho más fácil pensar en una relación hombre joven/hombre maduro. No era tan usual pensar en dos hombres gays contemporáneos. Nunca me había puesto a pensar, pero sí, claro, es cómo el hombre joven siempre es el objeto del deseo. Bueno en “Cumpleaños” es más que patente, el chavito que conoce al señor maduro, que al final se le ofrece como un regalo. En el “Brujo blanco” también ahí está desde la perspectiva del adolescente, la fascinación por un hombre mayor. Ah, pues sí por supuesto hasta en “Hombre y niño sentados en una silla”. Yo creo que es algo que ya estaba en el imaginario colectivo. Eso no quiere decir que, por ejemplo, anulara otro tipo de asociaciones o de convivencia entre hombres homosexuales, pero sí era parte del imaginario colectivo de la época.

**JGA:** *¿Y sobre el segundo elemento en la desnudez de los pies?*

**LMU:** Yo recuerdo que específicamente en este del Brujo Blanco sí dudé, dije: ¡Ay! Se lo voy a quitar. En el caso del Zapatero Marcial, era todavía un poco más disimulado. Eso más bien yo creo que corresponde a fijaciones o a elementos que se repetían de manera a lo mejor hasta involuntaria. En aquel tiempo, no tenía información acerca de esto, ni veía fotos, ni sitios, yo todavía no estaba tan informado. Este tema de los pies es algo que se ha explotado en la publicidad, en los productos artísticos, en el cine, en la fotografía, etc., pero en el libro surge más bien de ciertas fijaciones temáticas personales.

**JGA:** *La publicación de «Damas y caballeros», se acompaña de ilustraciones de César Alonso. Es muy difícil rastrear información al respecto ¿Podrías desarrollar todo lo relacionado a este proceso comparativo?*

**LMU:** En esa dinámica no tuve que ver, yo le di el texto a la editorial y ellos se encargaron. Ellos tenían familiaridad con algunos artistas.

Las ilustraciones se hicieron después de la lectura del texto. Yo no quedé totalmente a gusto con las ilustraciones, porque no me gustaban. No me gustaba el trazo. Algunas por ejemplo, la de los pies, me parecían muy obvias. Yo me acuerdo que cuando iba a hacer el libro, a un amigo que es pintor que hacía acuarelas, le dije: oye pues voy a presentar un libro, dame algunas fotos para que vean tu trabajo. Pero no, la editorial ya tenía su artista plástico para esta obra y le encargaron todo. No recuerdo en aquella época, incluso, haber visto alguna exposición de este artista, no sé si siguió dedicándose a lo mismo. Ahora sí las quitaría. De hecho, estoy en tratos con Paraíso Perdido, para ver si lo reeditan. La idea era reeditarla en el 2018 que eran los 20 años, y ahora mejor nos esperamos.

**JGA:** *En tanto a narrativa ¿Qué otras publicaciones homoeróticas en Guadalajara que tú recuerdes, se aproximan a la publicación de «Damas y caballeros»? Ya sea poco antes o después de 1998.*

**LMU:** Está este escritor que se llamaba, porque murió muy joven, en algún suceso como de nota roja, en algún robo, Gustavo Lupercio. Él no publicó en vida, sí publicó cuentos aquí y allá, pero no alcanzó a publicar un libro. La Universidad de Guadalajara reunió varios de sus cuentos y los publicó en un libro que se llama *Con tinta sangre del corazón* (1991), que es un verso de un bolero. Y en ese libro hay varios cuentos que tratan de manera abierta, directa, esta cuestión del homoerotismo. Es el ejemplo más rescatable que yo pienso. Hay otros, hay un libro de cuentos que yo también tengo, que se llama *La Casa del Arrayán* [de Ramiro Bonilla Sierra publicado en 1988]. Los cuentos yo pienso que los publicó como en los años 80, 90, que los fue publicando en varios medios. *La casa del Arrayán* son cuentos cursis con figuras como: la lluvia corría por su pecho cual perlas de... Extremadamente cursis. Por ejemplo, un cuento habla de un muchacho joven, que sabe que en una casa apartada del pueblo vive un hombre solo, maduro que le llama la atención. Un día se mete a su casa, el hombre lo descubre, se hacen amigos y lo empieza a visitar. Uno los lee y dice: ¡Ay! Bueno. Quieren sexo, sólo escríbelo. Cuentos con muchos caminos y vericuetos, sólo dejar que el lector intuyera que era una relación homosexual. Tengo los libros. Son libros que ya no se vuelven a conseguir. Hay otro volumen de un autor que se llama Febronio, que después yo supe que se fue a los Estados Unidos. Algunos de sus cuentos hablan de situaciones homoeróticas, incluso uno es de un travesti al que se ligan dos tipos que van borrachos por la calle, entonces al darse cuenta que es hombre, lo empiezan a golpear, cosas

muy punitivas, pero son referencias que están ahí, creo que lo absolutamente rescatables son esos cuentos de Gustavo Lupercio. Yo me dedico a investigar literatura gay, cualquier cosa que veo, luego, luego la tomo. No han habido obras que tengan un posicionamiento claro, como se puede encontrar en mi libro, es decir, no hay aparte del mío, un libro de cuentos a finales del siglo XX donde se mencione el homoerotismo, no de pasada, sino un proyecto narrativo encaminado por esa ruta específica. Si la hay, si alguien la sabe, que nos lo cuente.

\*

## Referencias citadas

- Barbachano, M. (1964). *El diario de José Toledo*. México
- Carrier, J. (2003). *De los otros: Intimidad y homosexualidad entre los hombres del occidente y el noreste de México*. Pandora.
- Carrillo, A. (2022). Monica's; origen y final del antro gay de Guadalajara. *Mural*.  
<https://www.mural.com.mx/monica-s-origen-y-final-del-antro-gay-de-guadalajara/ar2468360>.
- Ceballos, J. (1969). *Después de Todo*. Editorial Diógenes.
- Chávez, L. (2017). *De la configuración moral, a la integración política, lésbico gay en Guadalajara*. Universidad de Guadalajara.
- El Informador. (31 de mayo del 2010). Crecen espacios para la tolerancia. *El Informador*. pp. 5b.
- García, J. (1989) *Inmaculada o los placeres de la inocencia*. Fondo de Cultura Económica.
- Fiesco, R. (2005). *David*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y el Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Lázaro, Ch. (2014). La conformación del movimiento LGBT en Guadalajara, Jalisco. *Argumentos*, 27(76), 241-273. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-57952014000300012&lng=es&tlang=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952014000300012&lng=es&tlang=es).
- Lupercio, G. (1991). *Con tinta sangre del corazón*. Editorial de la Universidad de Guadalajara.
- Nuñez, G. ( 2016). *Qué es la diversidad sexual*. Universidad Autónoma de México.
- Ulloa, L. (1998). *Damas y caballeros*. Mantis editores.



**ARTE  
IMAGEN  
Y SONIDO**

Vol. 5, Núm. 10 • julio-diciembre 2025 • <https://revistas.uag.mx/index.php/ais>

publicación gestionada por el  
*Cuerpo Académico de Estudios y Producción de Arte, Imagen y Sonido*  
(UAA-CA-120) consolidado ante PRODEP