



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

**UNIDAD IZTAPALAPA**

**DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

**POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS**

**El cine mexicano como espacio de configuración para la afrodescendencia. El caso de la película *La negra* y sus públicos.**

Ana Isabel León Fernández

Tesina de Maestría en Ciencias Antropológicas

Director: Dra. Ana Rosas Mantecón

Asesores: Dra. Rocío Gil Martínez de Escobar

Dr. Ricardo Chica Geliz

Ciudad de México

Agosto 2022

## ÍNDICE

Agradecimientos.....	4
Introducción.....	6
Consideraciones teóricas.....	11

### **CAPÍTULO I: LA CUESTIÓN DE LO AFRODESCENDIENTE EN EL CINE MEXICANO DE FICCIÓN**

1.1 Antecedentes de lo afrodescendiente en el cine mexicano .....	27
1.2 Percepción espectadores afrodescendientes sobre las representaciones de la negritud en el cine .....	32
1.3 Personajes, películas y novelas que permean el imaginario en torno a lo afrodescendiente.....	34
1.4 Sobre la película <i>Angelitos negros</i> .....	42
1.5 Breve análisis de la película <i>La negrada</i> .....	47
1.6 <i>La Negrada</i> desde la perspectiva algunos miembros del equipo de rodaje...55	

### **CAPÍTULO II: LA AFRODESCENDENCIA EN LA COSTA CHICA: UNA MIRADA HISTÓRICA**

2.1 Apartado histórico sobre la diáspora africana en México.....	63
2.2 Recuento histórico de la esclavitud en México.....	64
2.3 Los problemas de la integración.....	69
2.4 Los pueblos negros en Costa Chica.....	72
2.5 Reconstrucción de lo africano en el imaginario nacional mexicano...76	
2.5.1 El afrodescendiente como « el negro violento».....	77
2.5.2 La vida étnica del afromexicano .....	79
2.5.3 La sexualización de la mujer afrodescendiente .....	80
2.6 Análisis sobre el racismo y sus dispositivos hacia las comunidades afrodescendientes en México.....	83
2.7 El movimiento afrodescendiente en México y la lucha contra la discriminación, obtención de derechos y visibilización.....	91

### **CAPÍTULO III: PÚBLICOS DIFERENCIADOS Y EXPERIENCIAS DEL VER LA PELÍCULA LA NEGRADA**

<b>3.1 Públicos diferenciados y su negociación con la película <i>La Negra</i>..</b>	<b>101</b>
<b>3.2 Apuntes teóricos sobre la cuestión de los públicos de cine</b>	
<b>3.2.1 El terreno de los estudios de comunicación.....</b>	<b>102</b>
<b>3.2.2 Los espectadores del consumo cultural desde la antropología... .</b>	<b>105</b>
<b>3.2.3 ¿Qué es el público?.....</b>	<b>109</b>
<b>3.3 Recepción de la película <i>La Negra</i> en el marco de su estreno.....</b>	<b>118</b>
<b>3.3.1 El debate en redes sociales.....</b>	<b>120</b>
<b>3.4 Análisis de los públicos de <i>La Negra</i>: públicos generales externos; públicos locales «a ras de suelo» y públicos activistas-académicos</b>	
<b>3.4.1 Públicos generales externos.....</b>	<b>123</b>
<b>3.4.2 Públicos locales “a ras de suelo”.....</b>	<b>128</b>
<b>3.4.3 Públicos activistas-académicos.....</b>	<b>141</b>
<b>3.4.4 Públicos mediadores culturales.....</b>	<b>150</b>
<b>4. Reflexiones finales.....</b>	<b>152</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>165</b>

## **Agradecimientos**

No sería quien soy sin el conjunto de experiencias y personas que han formado parte importante de mi vida, sobre todo quienes han sido mis pilares más fundamentales de apoyo. Este trabajo de tesina es dedicado a la memoria mi madre, Isabel Fernández Herrera, a quien antes de nuestra separación física, le prometí luchar por concluir esta etapa académica y de vida. Estoy segura que ella celebrará cada uno de mis logros desde donde se encuentre.

Agradezco el amor incondicional y el apoyo de mi padre Ricardo León González, quien me ha acompañado durante el proceso de este posgrado y en la experiencia vital en general. De igual manera, a mi hermana Yeyetzin León, a José Luis Aguilar y a mis sobrinas y sobrinos queridos, Mafer; Sebastián; Regina e Ivanna. Gracias por ser siempre ese espacio cálido en donde refugiarse.

El sentimiento de agradecimiento se extiende también a mi compañero Benjamín Marín Meneses, porque desde aquel otoño del 2020, ha sostenido mi mano, me ha contenido y respaldado desde la ternura. Si alguien me inspira a seguir con la convicción de que las cosas pueden ser diferentes en esta vida, eres tú. Comparto este logro contigo.

A mis amistades más cercanas que han acompañado este proceso con sus pláticas, momentos de diversión y cariño: Xochiquetzal; Lluvia; Anali Aguilera; Araucaria; Emmanuel Solís y Ulises Chiprez. También a mis amistades recientes, camaradas en esta aventura del posgrado: Ana B.; Mariela; Ariadna; Grace; Valeria; Daniel; Sebastián; Fernando; Óscar y Guillermo. Gracias por siempre estar para apoyar y compartir juntos esta experiencia.

Con cariño a los profesores que me apoyaron desde el proceso de admisión al posgrado: la Dra. Elissa Rashkin y el Dr. Mariano Báez Landa. De igual manera, a todos los profesores que conocí en la maestría, de quienes he aprendido mucho, en especial: la Dra. Ana Rosas Mantecón; la Dra. Rocío Gil; el Dr. Ricardo Chica Geliz y el Dr. Antonio Zirión. Aprecio el tiempo dedicado al intercambio de comentarios y puntos de vista en la construcción de este documento, los cuales han enriquecido mucho mi perspectiva.

Finalmente, quiero agradecer a las personas que conocí durante mi trabajo de campo en la Costa Chica de Oaxaca. Aprecio su amabilidad, hospitalidad y apertura que tuvieron hacia mí: Francisco Ziga; Francisco Valdivieso; Don Gustavo Castro y la Señora Keti; Ingrid

Sáenz; Paula Cruz Guzmán; Elena Ruíz Salinas; Carlos Erick Torres; Neri Corcuera; Fabián Salinas Tello; Plácido Salinas Tello; Felipe Bernal Ibarra; Juliana Acevedo Ávila; Yuyé Hernández y Rosa María Hernández. Así mismo, extendiendo los agradecimientos a Carlos Peral; Diana Valentinez; Nemesio Rodríguez; Citlali Quecha Reyna; Lola Ovando y Jorge Pérez Solano.

Gracias.

## **Introducción**

Desde la antropología las problemáticas en torno a las identidades, que son producto de la colonización, como por ejemplo los grupos originarios, han sido una constante preocupación intelectual. Sin embargo, la academia, por muchas décadas, ha robustecido la producción de trabajos sobre la cuestión «indígena», omitiendo a otros grupos, como es el caso de las personas de raíces africanas que, desde el siglo XVI hasta nuestros días, tienen presencia en México y que, como diáspora africana, han contribuido enormemente a la conformación social, histórica y cultural del país.

Las identidades que fueron, en cierta manera, producto de la colonialidad, han sufrido cambios, sobre todo desde inicios del siglo XIX, periodo de la independencia nacional, cuando la llegada y asimilación de una modernidad –o modernidades–, trajeron consigo grandes transformaciones en la vida social y cultural. A partir de la época posrevolucionaria, el proyecto de nación construyó un discurso de unificación nacional, basado en la idea de crear una sola identidad mexicana, partiendo de dos orígenes: la raíz española y la raíz indígena, dejando a otras diversidades, como la raíz africana, fuera del panorama. En esta empresa, las artes desempeñaron un rol relevante al realizar el trabajo creativo de los medios legitimadores del discurso nacionalista, y al configurar modos para asimilar una «identidad mexicana». La alianza entre artistas, intelectuales y el Estado se observa con más claridad a inicios del siglo XX, con la irrupción del movimiento muralista mexicano, reforzado a través de las políticas culturales y educativas impulsadas por José Vasconcelos (Azuela, 2013); en dicho proyecto nacionalista, la esencialización de lo indígena –a manera de confrontación con un «otro» extranjero– formó parte del discurso hegemónico. (Azuela, 2013: 170). En este sentido, la industria cinematográfica no se quedó atrás, ya que surgió y se desarrolló dentro del mismo pensamiento nacionalista, con “el afán de mostrar al público de México y del mundo entero cuáles eran las imágenes y los valores «propriadamente mexicanos». (...) el cine mexicano se había valorado internacionalmente sobre todo por su capacidad de reflejar asuntos que mostrara rasgos específicos, paisajes y acontecimientos que querían identificarse como distintivos de México” (Pérez Montfort, 2007: 300-301).

Desde las primeras décadas del cine sonoro mexicano las narrativas audiovisuales fueron, en su mayoría, orientadas por la idea de la diferencia cultural, regularmente folklorizante.

Posteriormente, sobre todo a partir de la década de los noventa, esta mirada devino en otra manera de pensar la diversidad cultural, con la llegada de las ideas multiculturalistas. El reciente debate sobre el multiculturalismo en las ciencias se ha orientado a la reflexión en torno al creciente neoliberalismo y a los intereses hegemónicos, trayendo a colación que, “con la instauración del modelo neoliberal se introdujo también el proyecto multiculturalista que significó el reconocimiento de la diversidad cultural e identitaria del país. En el ámbito de los reconocimientos” (Valladares, 2008: 293). Desafortunadamente, en dicho reconocimiento, no todos los sujetos y colectividades que han estado sujetas a procesos de etnización y racialización, tienen cabida, pues el espacio «permitido», en los diferentes campos de la vida social, parece responder, sobre todo, a intereses que trascienden lo nacional, ligándose más a lo que sea redituable económicamente.

En la filmografía mexicana de ficción existe un amplio corpus de películas, de al menos 126 metrajes, en donde se muestra alguna representación de la negritud, o personajes con fenotipos afrodescendientes pero, es necesario aclarar que, ha existido muy poca participación de personas de raíces africanas oriundas de México en el campo cinematográfico, ya sea en el grupo de filmación o como actores y actrices, a pesar de que la industria cinematográfica nacional se ha erigido como la «meca» del cine, en comparación con otras cinematografías latinoamericanas. El tema de las representaciones y de las narrativas audiovisuales que exploran algún aspecto relacionado a la afrodescendencia, resulta interesante no solo desde el análisis discursivo, simbólico y estético, sino también por las interacciones sociales y por los discursos que se producen posterior a la visualización de un filme<sup>1</sup>; es decir, el aspecto social relacionado con el consumo es un tema relevante para los actuales estudios, sobre todo aquellos que se ubican en el cruce entre la antropología y el cine. Resulta delicado el proceso de construcción de representaciones sobre grupos que han sido históricamente oprimidos, puesto que, en algunos casos, ha ocasionado protestas organizadas por parte de colectividades inconformes con la imagen que se difunde de ellos mismos.

---

<sup>1</sup> Basta con recordar cuando durante el mandato de Álvaro Obregón (1920-1924), el gobierno mexicano consideró bloquear la distribución de las películas de Hollywood en México, a condición de que la industria estadounidense cesara de caricaturizar y hacer representaciones ofensivas de los mexicanos, el país y la revolución mexicana (Shohat, 2002: 189).

Se ha seleccionado como caso de estudio, para el presente proyecto de investigación, a la película *La negra* (2018, Jorge Pérez Solano), la cual resalta entre la filmografía relacionada con la negritud, por narrar una historia cercana al imaginario colectivo del lugar –la comunidad de Corralero, en la Costa Chica de Oaxaca–, y también por formarse con un reparto actoral de personas pertenecientes a dicho poblado, en lugar de elegir actores profesionales con cierta popularidad, como suele suceder en la industria cinematográfica. Cuando la película se estrenó, el contexto etnopolitizado en algunos lugares y círculos específicos afrodescendientes, provocó diversas reacciones y reflexiones, contrapuestas al discurso promovido, públicamente, por el director de la película y por algunos espacios importantes en el circuito cinematográfico, como los son festivales de cine y sitios web reconocidos. Estos fenómenos ponen de relieve la importancia de los bienes audiovisuales, como lo es, precisamente, el cine, en el proceso de auto identificación étnica y presencia de la afrodescendencia en la esfera pública. Se generó, entonces, una confrontación entre, al menos, dos discursos sobre la afromexicanidad y la manera en que debería ser plasmada en el cine. Hay una serie de cuestiones sobre la delimitación de los grupos de espectadores que, pese a reconocerse todos como afrodescendientes, influyeron en su recepción de la película, quizá debido a su proceso de autoadscripción, contexto y relaciones personales e institucionales.

Se propone analizar la producción, y el estreno de la película, en el marco de recientes movilizaciones afrodescendientes por la reivindicación de derechos y la visibilización social, lo que Quecha Reyna (2013) ha denominado como movilización etnopolítica afrodescendiente. En el caso particular de México, se puede rastrear dicha movilización en la década de 1990, momento en que la lucha de los pueblos que se autodefinen como afrodescendientes adquiere mayor fuerza, con relación al aumento de la inmigración hacia Estados Unidos. Este proceso de reivindicación de la afromexicanidad, –en el que sobresale, en particular, la organización activa en la Costa Chica– coloca al tema de la afrodescendencia como relevante en campos que van desde la academia hasta lo normativo, como lo jurídico (Quecha, 2015: 150). En México, las referidas reivindicaciones han tomado fuerza, permitiendo que, en 2019, se efectuara la aprobación de la modificación del artículo 2°

constitucional, en el cual se reconoce a los pueblos afrodescendientes<sup>2</sup> como parte de composición pluricultural de la nación, con libre determinación, autonomía y desarrollo.<sup>3</sup> Recientemente, hay un incremento en el interés en torno al tema de la afrodescendencia, ya que posterior a la publicación oficial de la reforma constitucional, la prensa anunció que el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), en el censo de 2020, incluiría por primera vez la contabilización de las comunidades negras, pudiendo visibilizar, entre otras cosas, las desigualdades socioeconómicas en las que viven los pueblos negros.<sup>4</sup> Los resultados del censo del 2020, arrojaron que, actualmente, el 2.04% de la población mexicana se considera a sí misma como afromexicana, negra o afrodescendiente.<sup>5</sup>

Se debe aclarar que, en el presente trabajo de investigación, haré uso de las palabras «negritud», «afromexicano» y «afrodescendiente», para hacer alusión, principalmente, a las personas que forman parte de las comunidades de la Costa Chica, quienes se autoreconocen como «negras»; sin embargo, estas denominaciones se utilizan guardando cautela, ya que el nombramiento de dichos grupos es, actualmente, un tema controversial y, en lo personal, al no formar parte de la diáspora africana, el definir o legitimar una u otra denominación no me corresponde en lo absoluto. Algunas personas de la zona se autoreconocen como «negros» y «negras», en un acto de reivindicación de la palabra, considerando que el término «afromexicano» es una denominación de carácter institucional y académico, con la cual no se identifican. Por el contrario, hay personas que rechazan la palabra «negro», pues consideran que tiene una carga racista. De igual modo, existen otros casos, de miembros de estas redes afrodescendientes, que no se sienten incómodas con ninguna de las denominaciones.

---

<sup>2</sup> Hasta 2015, la Encuesta Intercensal del INEGI reveló que quienes se consideran afrodescendientes suman 1.4 millones y representan 1.2% de la población nacional, 705 mil mujeres y 677 mil hombres se declaran como afrodescendientes (INEGI, 2015: 77).

<sup>3</sup> Esto corresponde a la 5ª reforma en la que se adicionó el apartado C, al artículo 2º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (Diario Oficial, PODER EJECUTIVO, Viernes 9 de agosto de 2019, disponible en: [http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/dof/CPEUM\\_ref\\_239\\_09ago19.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/dof/CPEUM_ref_239_09ago19.pdf)).

<sup>4</sup> Anterior a esto, en 2015 el INEGI realizó una Encuesta Intercensal en la que se incluyó la pregunta: “de acuerdo con su cultura, historia y tradiciones, ¿usted se considera negro, es decir, afromexicano o afrodescendiente?” (Chaca, 2019, 25 de agosto. *Censo 2020: cuentan a los afro por primera vez* [en línea]. *El Universal* Sección Estados. Recuperado de: <https://www.eluniversal.com.mx/estados/censo-2020-el-reto-para-el-pueblo-afromexicano>).

<sup>5</sup> Retomado de: <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/tableros/panorama/> Consultado el 30/05/2021

Ahora bien, mi investigación tiene como objetivo principal responder la pregunta: ¿cómo fue la recepción de la película *La Negra*, por parte de diferentes públicos afrodescendientes ubicados en la zona de la Costa Chica de Oaxaca, y cómo esos públicos dialogaron con las representaciones de la negritud que se muestran en la película? Debido a que el tema se ubica en el cruce de más de un campo de estudio, los objetivos secundarios son: hacer un recorrido por los antecedentes de la negritud en el cine mexicano; profundizar en la narrativa de la afrodescendencia que se construye en la película *La Negra*; y explorar cuáles han sido los mecanismos del racismo que se han ejercido hacia los pueblos afroamericanos de la zona de la Costa Chica desde su historicidad. Para responder las interrogantes, he sustentado mi investigación en un trabajo de campo, emplazado en la Costa Chica de Oaxaca, realizando observación y entrevistas a personas pertenecientes a redes del movimiento afrodescendiente en las localidades de Pinotepa Nacional, Jamiltepec, San José del Progreso, El Ciruelo, Corralero y José María Morelos, todas ellas en el Estado de Oaxaca. Así mismo, me apoyé en etnografía digital de redes sociales, y en un análisis documental y bibliográfico.

Después de la introducción, y de algunas páginas destinadas a las consideraciones teóricas desde las cuales abordó mi objeto de investigación, el documento está dividido en tres capítulos: I) *La cuestión de lo afrodescendiente en el cine mexicano*: en donde se exploran cuáles han sido las representaciones de la negritud que permean en el imaginario del cine, así como un sondeo de las representaciones, películas y personajes que recuerdan algunas personas de la Costa Chica de Oaxaca; también se hace un análisis de la película *La Negra*. II) *La afrodescendencia en la Costa Chica: una mirada histórica*, apartado en el cual se retoman los principales trabajos sobre la historia de la diáspora africana en México, para reflexionar sobre los pueblos negros en la Costa Chica, su reconstrucción en el imaginario y experiencias de racismo en el marco del movimiento afrodescendiente en México. III) *Públicos diferenciados y su negociación con la película La Negra*: en donde profundizo en el análisis de los públicos, a partir de mi trabajo de campo, haciendo una tipología o abstracción para comprender la experiencia fílmica por parte de espectadores racializados, pertenecientes o externos a la comunidad afroamericana.

Finalmente, cabe la aclaración de que los nombres de las personas entrevistadas no son revelados, y fueron cambiados por la palabra «colaborador(a)», seguido de su lugar de origen, esto, con el objetivo de cuidar su identidad.

### **Consideraciones teóricas**

Más que enlistar conceptos a modo de glosario, en este apartado se expondrán algunas consideraciones teóricas, necesarias para dar luz a este problema de investigación. El interés principal es compartir la perspectiva teórica desde la cual abordo el tema, y que, finalmente, dota de sentido a la parte de campo y al trabajo en general.

No concierne hacer aquí un recorrido detallado sobre el concepto «cultura», trayecto que me di a la tarea de analizar en mi trabajo recepcional de especialización. Desde la primera noción esbozada por Eduard Tylor, a finales del siglo XIX, desde el paradigma evolucionista, pasando por sus versiones por el neoevolucionismo, el funcionalismo con Malinowski, el estructuralismo de la mano de Claude Lévi-Strauss, el paradigma simbólico y el interpretativismo, e incluso, los teóricos que en debates más recientes se han posicionado en contra del concepto «cultura» y han decidido que lo mejor para la antropología sería abandonarlo, decido rescatar para mi escrito la noción entendida desde las ideas de Eduardo Restrepo.

Para Eduardo Restrepo (2012), en el corpus de teorizaciones sobre la cultura que se han construido, desde el inicio de la disciplina y hasta ahora, se pueden observar dos grupos diferentes: el primero, concierne a las teorías que consideran a la cultura como el modo de vida, por completo, del humano. Se incluyen, entonces, todas las prácticas, ideas, sistemas de creencias y, por ende, también campos como la economía, la política, la religión, la organización social, etc. Como antropóloga, no coincido con este grupo de teorizaciones, ya que me parece que se debe superar el «vicio» culturalista, mismo que ha llevado a la antropología por el camino de explicar cualquier problema de investigación por medio del concepto de la cultura.

Me inclino entonces, por el segundo grupo descrito por Restrepo, que considera a la cultura como una *dimensión* de lo humano referida al significado, al sentido, las representaciones

etc., que atraviesa a las prácticas y hechos sociales. Por consiguiente, campos como la economía, la política, la religión, entre otros, no forman parte de la «cultura», sino que tienen un grado de independencia, y no se explican sólo dentro de la noción de cultura, más bien son atravesados por la misma; cada campo tiene, entonces, su dimensión cultural:

La cultura sería la red de significados que constituyen la particular forma de comprender y experimentar el mundo por parte de un grupo humano determinado. Como vemos, en este tipo de definiciones la cultura se diferenciaría de lo económico, de lo social, de lo político, etc., pero sería una dimensión que atravesaría todas esas esferas [incluyendo a la “naturaleza” ya que —incluso si se la piensa como exterioridad a lo arbitrario de lo histórico-social— ésta sólo aparece como tal para los seres humanos en tanto es investida de significado] (Restrepo, 2012: 27).

Desde esta perspectiva analizaré mi objeto de investigación, subrayando el aspecto relacional entre diferentes campos de la vida humana que, en este caso, es el campo de arte y la cinematografía, y su relación con el espectro político, atravesado por su dimensión cultural. Basta observar cómo, si bien se ha luchado contra un esencialismo de la cultura impuesto por el discurso nacionalista, actualmente muchas de las redes de reivindicación de identidades, como el movimiento afrodescendiente por la lucha de derechos, retoman muchos recursos desde la dimensión cultural para reafirmarse identitariamente. En nuestro contexto actual, determinados elementos culturales reafirman y dignifican a algunos grupos, como a las comunidades afromexicanas y afromestizas, pero también son un *recurso*, en el sentido de George Yúdice, para lograr avanzar en sus proyectos de vida y superarse a sí mismos como personas:

En lugar de centrarse en el contenido de la cultura -esto es, el modelo de enaltecimiento (según Schiller o Arnold) o el de distinción o jerarquización de clases (según Bourdieu) que ofrecía en sus acepciones tradicionales, o su más reciente antropologización como estilo de vida integral (Williams) conforme a la cual se reconoce que la cultura de cada uno tiene valor- tal vez sea más conveniente abordar el tema de la cultura en nuestra época, caracterizada por la rápida globalización, considerándola como un recurso (Yúdice, 2002: 22).

La cultura funciona de esta manera como un recurso para la vida política de estos grupos, que se encuentran actualmente en una lucha por el reconocimiento de sus derechos y la reivindicación de sus identidades. Al abordar el tema de la representación de la

afrodescendencia en el cine, y la recepción en sus públicos, es sensible tocar el tema de las identidades ya que, teóricamente, será siempre un terreno movedizo y pantanoso, debido a que la «identidad» es una noción difícil de «agarrar», se debe evitar a toda costa la esencialización de las identidades, apostando mejor por considerarlas siempre como transitorias, relacionales y contextualizadas. Bajo esta advertencia retomo una breve descripción de Gilberto Giménez sobre lo que podemos entender como identidades:

Las identidades serían el conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos...) relativamente estables, a través de los cuales los actores sociales (individuales o colectivos) se reconocen entre sí, demarcan sus fronteras y se distinguen de los demás actores en una situación determinada, todo ello dentro de un espacio históricamente específico y socialmente estructurado (Giménez, 2009: 135)

Así es como se pensarán a las identidades en este trabajo, añadiendo el factor de la necesidad de la autoafirmación frente a un Otro, la dinámica propia del ser humano de hacerse visible y afirmar su existencia en su relación con una otredad, lo que justifica en parte la producción de representaciones sociales. Para el caso de los públicos de la película *La Negra*, que forman parte activa del movimiento afrodescendiente, es indispensable construir sus propias identidades y representaciones, frente a las que les han sido impuestas, por parte de grupos hegemónicos y opresores; en este sentido, se tendrán presentes las nociones de «auto-identidad» y «exo-identidad», la primera correspondería a las identidades construidas desde «dentro», desde la percepción de las personas que asumen dicha identidad, mientras que la segunda, serían las percepciones impuestas desde «afuera» de la comunidad afrodescendiente (Giménez, 2009: 136).

Resulta complejo, para el caso de las comunidades afrodescendientes de la zona de la Costa Chica de Oaxaca, referirse a ellas como «comunidades étnicas», ya que el trasfondo histórico de las poblaciones hace que dicha noción a veces carezca de sentido. Más bien, sería prudente acotar que, lo que solemos nombrar como comunidades étnicas, es producto de un largo proceso histórico de «etnización», que dio inicio en el siglo XVI, con las primeras exploraciones geográficas, y que continúa hasta nuestros días. “Este proceso tendría por fuentes principales, primero el colonialismo y la expansión europea, y luego las migraciones internacionales, el internacionalismo proletario de los Estados socialistas y el nacionalismo del Estado-nación a la europea, con su proyecto de homogeneización cultural” (Giménez,

2009: 124). La anterior consideración se complementa con la advertencia de evitar la romantización de la etnicidad, y no darla por hecho, sino resaltar su carácter procesual, pensar la etnización como un proceso de organización social de la diferencia cultural. No resulta de relevancia el contenido cultural de manera aislada de la comunidad que abordamos, “sino los mecanismos de interacción que, utilizando cierto repertorio cultural de manera estratégica y selectiva, mantienen o cuestionan las fronteras colectivas” (Barth, citado en Giménez, 2009: 141).

Ahora, puesto que en el presente trabajo se estará haciendo mención constante de la categoría de «representación», tanto dentro del cine como en las representaciones percibidas en las narraciones de las personas entrevistadas, es debido hacer algunas puntualizaciones sobre dicha noción. La revisión teórica de la idea de representación social sería amplia y excedería el espacio que atañe a esta investigación. Anteriormente, en mi trabajo recepcional de licenciatura, abordé detalladamente las discusiones teóricas del concepto. Se pueden mencionar autores como Denise Jodelet (1984); Claudine Herzlich (1975); Serge Moscovici (1961); Crespo Barrera (2014); Roger Chartier (2002); Jean-Claude Abric (2001); entre otros, que han teorizado a profundidad sobre dicha noción. Estas aportaciones me parecen importantes, y necesarias, de consultar por fuera de este documento pero, para fines de practicidad, me he inclinado por retomar la propuesta de Stuart Hall (1997), que concibe al acto de la representación como una construcción de sentido<sup>6</sup> a través del lenguaje. Retomo el enfoque constructivista del sentido en la representación, que considera que ni las cosas ni los individuos en solitario, pueden construir el sentido de la representación en el lenguaje, sino que las personas usan el sistema del lenguaje contiguo para dar sentido a nuestros conceptos:

La representación es la producción de sentido a través del lenguaje. En la representación, sostienen los constructivistas, usamos signos, organizados en lenguajes de diferentes clases, a fin de comunicarnos significativamente con los otros. Los lenguajes pueden usar signos para simbolizar, estar por, o referenciar objetos, personas y eventos en el llamado mundo ‘real’. Pero pueden también referenciar cosas imaginarias y mundos de fantasía o ideas

---

<sup>6</sup> Este «sentido» es de valor práctico, producido por el ser humano para poder existir, relacionarse en la vida social y el mundo que lo rodea en general. Es la manera en que interpreta las cosas que lo rodean cotidianamente y los objetos nuevos que llegan. Por eso, la representación está estrechamente ligada a la vida cotidiana y a lo que denominamos como «sentido común».

abstractas que no son de manera obvia parte de nuestro mundo material. No hay relación simple de reflejo, imitación o correspondencia uno a uno entre el lenguaje y el mundo real. El mundo no está reflejado de manera adecuada ni inadecuada en el espejo del lenguaje. El lenguaje no funciona como un espejo. El sentido es producido dentro del lenguaje, en y a través de varios sistemas representacionales que, por conveniencia, llamamos ‘lenguajes’. El sentido es producido por la práctica, por el ‘trabajo’, de la representación. Es construido mediante la significación –es decir, por las prácticas que producen sentido (Hall, 1997: 13).

Considero que esta noción de representación es adecuada para el tema que aquí se aborda; si bien el pensar a la representación unida, intrínsecamente, al lenguaje en un primer momento puede parecer un enfoque lingüístico, se reafirma aquí que consideramos la existencia de varios tipos de lenguaje, y las imágenes fijas o en movimiento, como el cine, es un tipo de lenguaje: el lenguaje y la narración cinematográficos. Cabe mencionar que la interpretación de las representaciones de una persona a otra no es «transparente», ya que la reproducción de representaciones estaría mediada por códigos, que pueden ser de carácter cultural, social e histórico. Los códigos pueden entenderse como convenciones que fijan la relación entre conceptos y signos. Es por eso que pueden existir discrepancias al momento de interpretar, en este caso, el contenido de una película y relacionarse de diferentes maneras con las representaciones que se nos muestran.

El caso de estudio, que es la película *La Negra*, refiere constantemente, entre sus públicos, a estereotipos y representaciones, que tienen que ver con la manera en que se muestran los cuerpos de las personas afrodescendientes: al ser una película que en su narración audiovisual parece definir de cierta manera lo que es la «negritud», a través de los rasgos fenotípicos relacionados a raíces africanas, conviene tener en cuenta también una noción de cuerpo. David Le Breton, referente ya clásico por su completo análisis del cuerpo en diferentes historicidades y sociedades, pone de manifiesto que el cuerpo humano resulta ser un producto principalmente de la cultura. Si bien sabemos que existe *a priori* un cuerpo biológico, el punto central de Le Breton es que el cuerpo es una construcción simbólica, y los símbolos, sentidos e imaginarios de nuestra cultura, se encarnan en nuestros cuerpos. Producto de cambios sociales y capitalistas, hoy en día, la relación que el humano occidental entabla con su cuerpo es por medio del dualismo: la mente que se divide del cuerpo. Como producto

cultural, el cuerpo se construye entonces, también, desde la existencia de otros y de una mirada «externa»:

Las representaciones sociales le asignan al cuerpo una posición determinada dentro del simbolismo general de la sociedad. Sirven para nombrar las diferentes partes que lo componen y las funciones que cumplen, hacen explícitas sus relaciones, penetran el interior invisible del cuerpo para depositar allí imágenes precisas, le otorgan una ubicación en el cosmos, en la ecología de la comunidad humana. Este saber aplicado al cuerpo es, en primer término, cultural (Le Breton, 1995: 13).

No concierne, en este momento, profundizar en el proceso que desembocó en la concepción actual del cuerpo individual y moderno, sino que la perspectiva a partir de Le Breton, del cuerpo como producto social y cultural, permite la reflexión sobre las características, símbolos e imaginarios que encarnamos desde nuestra corporeidad. En el caso de las personas que se reconocen así mismas como afrodescendientes, la encarnación de determinadas características puede haber moldeado la manera en que viven la «negritud». Desde los grupos dominantes, los cuerpos con raíces africanas han sido racializados; la noción de cuerpos racializados la estaré usando a lo largo de este trabajo la retomo de las ideas de Eduardo Restrepo:

El núcleo duro de gran parte de la imaginación racial consiste en considerar que ciertos indicadores corporalizados, en tanto expresión de una naturaleza heredada de grupo humanos diferenciados, implican unas necesarias correspondencias con unas habilidades intelectuales, cualidades morales y características comportamentales determinadas. Con las articulaciones del racismo científico a finales del siglo XIX y principios del XX, esta imaginación adquiere los diferentes lenguajes y efecto de verdad derivado de la autoridad de la ciencia de la época (Restrepo, 2010: 18).

La racialización entonces es una marcación de los cuerpos que deviene del sistema colonial europeo, y de determinados rasgos corporalizados que se relacionaron con una diferenciación y jerarquización de los cuerpos. Restrepo también acota que las marcaciones raciales de los cuerpos deben ser entendidas en su situacionalidad, historicidad y relacionalidad constitutivas. En este sentido, “la negritud no debe ser entendida como un atributo inmanente a ciertos cuerpos, sino que se encuentra en función de las diferentes marcaciones raciales existentes en regímenes de corporalidades situados” (Restrepo, 2010: 22). La categoría de

racialización será importante en tanto permita pensar, para el interés de este trabajo, en públicos que sean racializados.

El tema del racismo se encuentra constantemente en tópicos abordados por las personas que fueron entrevistadas, por lo que es uno de los puntos neurálgicos de la investigación. Si bien en uno de los capítulos profundizo un poco sobre qué es racismo, me permito aquí exponer la noción que elegí para analizar mi objeto de investigación:

El racismo es un concepto relacional. Es un conjunto de prácticas, estructuras, creencias y representaciones que transforman ciertas formas de diferencias percibidas, generalmente consideradas como indelebles e inalterables, en desigualdades. El racismo trabaja a través de la desposesión, lo que incluye la subordinación, la estigmatización, la explotación, la exclusión, varias formas de violencia física y, en algunas ocasiones, el genocidio. Éste es mantenido y perpetuado por la coerción y el consentimiento, y es racializado a través de paradigmas que aluden a lo biológico y a lo cultural. Adicionalmente, el racismo está —en varios grados, así como en temporalidades y espacialidades específicas— entrelazado con otras formas de desigualdad, particularmente de clase, de género, de sexualidad y de nacionalidad” (Mullings, 2013: 360).

Mi predilección por la noción de Leith Mullings es que, sin dejar de considerar el aspecto estructural del racismo, se presta muy bien a un uso operacional, más práctico y ubicado también en la vida cotidiana; dejando la potencialidad de conjugarlo con otros tipos de opresiones, que suelen ir acompañadas de prácticas racistas en diferentes grados, y que pueden explicar también algunas tensiones y conflictos que se dan al interior de comunidades oprimidas por el racismo.

Con la idea de sumar a la reflexión en torno a estas nociones y al caso de estudio, me gustaría tener presente también la idea de «blanquitud» enarbolada por el filósofo Bolívar Echeverría. Su propuesta es que las nacionalidades modernas y sus individuos, están relacionados a un modo, o un imaginario, capitalista de producción de riquezas. Referenciando el trabajo de Max Weber, Echeverría considera que el sujeto moderno tiende a interiorizar ideas puritanas o «protestantes calvinistas» del *ethos* histórico capitalista. Las naciones modernas, necesitarían contar con personas que encajen en la *blanquitud*, que incluyen características deseables desde la idea de la productividad: apariencia física y de su entorno, limpia y

ordenada, con propiedad en el lenguaje y una medida visible en la compostura de sus gestos y movimientos (Echeverría, 2010: 58-59).

A través del canon de la blanquitud es como, sistemáticamente, se empezarán a rechazar a individuos y colectividades que sean contrarias a lo deseable; es decir, que se relacionen con lo «no moderno», de «color» o no «occidentales». Rescato de la propuesta del autor, que entonces habría rasgos que serían rechazados por el racismo, como el color de piel, las formas de vida, lo bullicioso, lo desenfadado, lo «no ordenado»; y que una persona que no forme parte de dicha blanquitud, puede integrarse al modificar esos caracteres y adaptando otros propios de la blanquitud. Este autor menciona que “los negros, los orientales o los latinos que dan muestran de «buen comportamiento» en términos de la modernidad capitalista estadounidense pasan a participar de la blanquitud” (Echeverría, 2010: 65). Resulta complejo, incluso tema de una tesis completa, el analizar en el caso de México, para identificar cuáles son los cruces y oposiciones entre lo «moderno» y la «tradición», dicho análisis no forma parte del objetivo central de este trabajo, pero se recupera la idea de «blanquitud», como un estilo o identidad, que adopta características propias de la sociedad capitalista occidental, y cómo el hecho de no pertenecer a dichos grupos, que son dominantes, puede provocar actos de discriminación, racismo y a la vez, el deseo por parte de personas racializadas de pertenecer a ese canon.

Ahora bien, debido a que mi investigación se inserta en el cruce entre la disciplina antropológica y el «mundo» del cine, quisiera puntualizar también el enfoque desde el cual se trabajará. La relación entre el cine y la antropología se remonta, prácticamente, al surgimiento del cinematógrafo. Sus inicios fueron inclinados al mero registro antropológico, sin embargo, se ha seguido desarrollando, hasta nuestros días, existiendo líneas como el cine etnográfico. Desde la antropología, y fuera de ella también, se ha producido un debate entre el cine documental y el cine de ficción, desdeñando a este último por su aparente «poca cercanía a la realidad». No ahondaré o participaré, por ahora, de dicho debate, ya que mi perspectiva es que el cine de ficción también puede ser «cine antropológico», aquellos filmes, ya sean documentales o de ficción, que intentan retratar elementos de determinada realidad humana, pudiendo ser esta indígena, urbana o rural. Así, la frontera entre el documental y la ficción puede ser menos rígida si pensamos en que —el cine decía parte de la verdad, pero

no toda, y mentía, pero no completamente, porque además obedecía a un inconsciente colectivo— (González & Lara, 2009: 14).<sup>7</sup>

Aún así, el cine es un campo muy amplio, “El campo se define como una estructura basada en una relación de fuerzas entre agentes e instituciones, que ocupan unas posiciones y luchan por conservar y transformar un capital específico, que es el que otorga legitimidad al campo y otorga beneficios materiales en forma de intereses específicos” (Rivas, 2012: 216). Dentro de dicho campo hay diversas aristas del cine y, para el objeto de investigación que abordo, se trabajará el lado del cine desde su aspecto social. El cine no sólo tiene un aspecto social, sino que las películas en sí mismas pueden considerarse un documento social. Ian Jarvie, sugiere cuatro preguntas para pensar el cine desde lo social y que develan los componentes sociales en el cine: 1. ¿Quién hace las películas y por qué?; 2. ¿Quién ve las películas, cómo y por qué?; 3. ¿Qué se ve, cómo y por qué?; 4. ¿Cómo se evalúan las películas, ¿quién lo hace y por qué? Para C. Allen y Gomery, el responder estas preguntas nos lleva a la convergencia del cine, y hacia procesos e instituciones más amplios (Jarvie, citado en C. Allen & Gomery, 1995: 200). En el presente trabajo, se toca un poco de cada una de las preguntas que se hace Jarvie, sin embargo, al ser el punto central la cuestión de los públicos, damos más peso a la pregunta ¿Quiénes ven las películas, cómo y por qué?

Más adelante menciono, brevemente, algunos de los estudios que han abordado el tema de la negritud o la afrodescendencia en el cine, continúo aquí el argumento del aspecto social del cine, desde la perspectiva de Ricardo Chica Geliz, a partir de su trabajo *Cine, educación y cultura popular en Cartagena entre 1936-1957*, ya que, si bien en varias de sus propuestas hace un análisis de las representaciones de lo «afro» en el cine, sobre todo a partir del cine mexicano de rumberas, su enfoque principal se encuentra en el impacto que dichas representaciones causaron entre públicos y la población negra y mulata de Cartagena, Colombia, en la primera mitad del siglo XX. Retomo de su trabajo tres elementos nodales, dentro de los cuales, considero que se inserta esta tesina: a) Considerar como un proceso cultural el *ver* cine y *ser visto* en el cine; b) Realizar un análisis del proceso de *ver* cine desde sectores subalternos, como comunidades con alto índice de marginación y, c) Explorar el

---

<sup>7</sup> Retomo esta posición a partir de las reflexiones que he desarrollado en otros trabajos, reafirmando que el cine documental también carece de una objetividad completa, pues sigue siendo una construcción narrativa desde el enfoque del director, con una dimensión ficcional.

consumo de cine por parte de los espectadores con una perspectiva socio-racial (Chica, 2020: 17-21). Desde la óptica de este enfoque, este trabajo de investigación procurará explorar la experiencia de ver *La Negra*, dentro de diferentes tipos de públicos, algunos de ellos racializados, en el contexto mexicano actual, en medio de la lucha por el reconocimiento a las poblaciones afrodescendientes y afroamericanas.

Finalmente, para complementar estas consideraciones teóricas, tomo en cuenta con cierta cautela, debido a la gran diferencia de contexto, la noción de «imaginario político», usado por Gabriela Zamorano Villarreal, y que adopta desde las ideas de Susan Buck-Morss, quien, con una perspectiva filosófica, concibe la noción como un «concepto topográfico», que no implica «una lógica política sino un paisaje político, un campo visual concreto en el cual se posicionan los actores políticos» (Zamorano, 2020:17). Esta categoría puede ser de utilidad para el análisis de un tipo de público en específico de *La Negra*, integrado sobre todo por personas pertenecientes al movimiento por los derechos afrodescendientes en algunas poblaciones de la costa oaxaqueña.

### **Estado de la cuestión**

Con la finalidad de mostrar qué es lo que se ha dicho hasta ahora, y observar lo que permanece aún en la oscuridad en cuanto al conocimiento sobre mi tema de investigación, me permito esbozar un balance bibliográfico, en torno a tres ejes: *a)* los estudios sobre las representaciones de la negritud en el cine; *b)* los estudios que han explorado el rol de los realizadores y actores al momento de plasmar la identidad en el cine; *c)* los estudios que muestran diferentes tipos de sujetos afrodescendientes politizados.

### **Los estudios sobre representaciones de la negritud en el cine**

Para el caso mexicanos, la cuestión de la negritud en el cine se ha abordado, principalmente, desde el estudio de los estereotipos raciales. Gabriela Pulido (2011), a partir de la noción de la representación social, describe lo que ella llama una imagen de lo “negro” en el cine mexicano, que va desde finales del siglo XIX, hasta 1950, la cual fue trasladada desde algunos géneros del teatro de revista, que contenían elementos propios de una cultura negra

cubana (Pulido, 2011: 15). Las nociones que utiliza por lo general son: herramientas escénicas; los tipos populares; y los estereotipos; para señalar cómo los rasgos de origen cubano se mostraron a través de bailes, personajes exotizados de rumberas, músicos y mulatas; casi siempre fue el género del melodrama y una narración visual con paisajes naturalistas, con tintes costumbristas y tradicionales, proponiendo entonces que la “adscripción de los estereotipos de los negros y las mulatas cubanos a la industria cinematográfica mexicana, planteó la posibilidad de una asimilación cultural” (Pulido, 2011: 18). De esta manera se propone que, hasta 1950, en el cine mexicano la negritud fue tratada, principalmente, como un elemento extranjero que, si bien logró asimilarse en una cultura mexicana, a través de la integración de elementos relacionados con la cultura mexicana, se dio una estereotipación de lo afromexicano asociado con el Caribe.

Por otro lado, Patricia Torres San Martín (2011) hace una reflexión en torno a la película *La negra Angustias* (Matilde Landeta, 1950); sin embargo, el tema de su condición como «mulata», suele ser menos abordado, priorizando el análisis de la imagen de la mujer revolucionaria, diferente a lo que se había visto en otras películas precedentes dentro del tema. Partiendo de la narrativa del filme, la autora contrasta las representaciones femeninas disruptivas presentes en *La negra Angustias*, en oposición a otras representaciones fílmicas en otras películas de la época; así subraya la manera en que la directora Matilde Landeta ofreció una narrativa audiovisual novedosa en términos de la etnicidad y el género, rechazando estereotipos femeninos como la dependencia hacia el amor romántico, la sumisión y una posición de obediencia respecto a los hombres pero, finalmente, se reiteran algunos estereotipos negativos hacía el ser negro o mulato. Empero, me parece importante que la autora subraye que el paisaje en donde se desarrolla la historia, fue una herramienta que ayudó a consolidar construcciones simbólicas sobre el mexicano y lo indígena (Torres, 2011: 151).

## **Estudios que exploran el rol de los realizadores y actores al plasmar la identidad en el cine**

En cuanto a la manera en que los cineastas construyen narrativas, en torno a las identidades étnicas, se han analizado en algunos estudios sobre las relaciones objetivas que un director o directora de cine establecen dentro de su campo específico de trabajo y, de igual manera, a las subjetividades que se producen a lo largo de la historia de vida de la persona, que terminan por influir en el proceso creativo y en el producto fílmico, como resultado de ello.

Ana Laura Lusnich (2013)<sup>8</sup>, observó cómo se dan procesos de ruptura en diferentes niveles del relato fílmico, para ello usó nociones analíticas como la homogeneización y la diversificación de los filmes en tres categorías: cine nacional, cine formativo y cine de expresión; dichas categorías corresponden en diferentes niveles a una norma estética-ideológica del cine clásico nacional (Lusnich, 2013: 163-169). Desde este punto de vista, si bien existen «usos y costumbres» en la industria cinematográfica, influenciadas desde lo oficial, los realizadores interactuarían de manera creativa, permitiendo el surgimiento de obras experimentales, disruptivas o que configuran relatos no hegemónicos.

Por otra parte, existen otros estudios sobre cine indígena, que han explorado la relación entre el realizador y los actores. Dentro del contexto mexicano, Aleksandra Jablonska (2015) reflexiona la construcción de la identidad étnica a partir del trabajo de *Ojo de Agua Comunicación*, un colectivo dedicado a la producción audiovisual y radiofónica para la lucha social, la búsqueda de igualdad, justicia y diversidad cultural. A pesar de que el análisis de Jablonska se concentra en narrativas audiovisuales propias del género documental, me parece pertinente traerlo a diálogo, debido a que se plantean cuestionamientos que son de mi interés, para el caso que pretendo analizar. La autora trata de explicar cómo se construye un discurso de identidad en las narrativas audiovisuales, lo plantea a través de la interacción entre el cineasta y las personas que son filmadas, construyendo un discurso identitario a partir de la confrontación con un *otro*, momento en el que se asumen sentidos de pertenencia, que se transforman o se debilitan. Este proceso de la identidad lo asocia con una representación desde adentro, ya sea que alguien más nos represente, o que nosotros nos autorepresentemos (Jablonska: 2015: 64). El aporte de Jablonska arroja luz sobre las dinámicas sociales que se

---

<sup>8</sup> Su estudio no se centra en la negritud, pero sí en temas étnicos y sociales.

dan durante el trabajo de filmación, mismas que influyen en la manera en que una comunidad étnica se representa a sí misma y hacia el exterior y, por consiguiente, la narrativa audiovisual puede ser moldeada desde la interacción cineasta/actores, rescatando “la oportunidad de hacer un trabajo en que los sujetos no sean reducidos a los objetos de una narración ajena a ellos” (Jablonska, 2015: 64-86). Este enfoque dota de cierta libertad y participación activa también a las personas que son filmadas, reconociendo el poder de agencia del actor en la construcción de narrativas cinematográficas, o lo que, en el caso de la negritud, desde el contexto brasileño, se ha planteado como “entender las estrategias y las contribuciones de los intérpretes afrodescendientes para ponerse contra el proceso de estereotipación racial” (Kojima, 2017: 258).

De igual manera, se pueden mencionar las contribuciones de Pablo Cirio, Pérez Guarnieri y Tomás Cámara (2011), quienes propusieron un modelo para organizar y tipologizar el corpus filmográfico que aborda la negritud en el cine argentino, facilitando la codificación y el análisis de las representaciones sociales de la negritud. En su estudio, su apuesta es que en el cine se han dado mecanismos de invisibilización, simplificación, exotización, extranjerización y discriminación, que han ayudado a consolidar y reproducir las desigualdades sociales que viven los afrodescendientes (Cirio, Pérez & Guarnieri, 2011: 114).

Después de esta revisión, considero que, en el caso particular de México, la filmografía que contiene elementos relacionados con la negritud y/o participación de personas afromexicanas, también muestra una constante invisibilización. Dicha situación señala la necesidad de explorar la “inclusión de la población negra como personajes del canon nacional, inclusión que puede explicarse desde el contexto actual de visibilización de este grupo y una revisión inclusiva de la historia atendiendo al protagonismo (y no sólo mera existencia), de los grupos subalternos” (Cirio, Pérez & Guarnieri, 2011: 129).

### **Estudios que muestran diferentes tipos de sujetos afrodescendientes en las artes**

Además de los estudios que abordan la manera de representar la negritud en el cine y en otras artes, se han producido textos que analizan cuál ha sido, y cómo debería ser en un futuro, la

participación de las comunidades racializadas en el campo artístico, desde un enfoque decolonialista. Se encuentra, por ejemplo, el trabajo de Barriendos (2011), quien hace una historia sobre cómo la *otredad* se ha pensado desde el menosprecio, pasando de representaciones como la del «buen salvaje», hasta el extremo opuesto, un «salvaje malvado». La tesis principal de este autor es que, actualmente, hay un consumo global de la diversidad cultural y de lo subalterno y, por ende, la *otredad* ya no se encuadra precisamente en un sentido despectivo, ahora “se quiere representar visualmente a los estereotipos como garantía de democracia en la diversidad cultural” (Barriendos, 2011: 14).

Acotando, y acercándonos a nuestro tema de investigación, la película *La negrada*, se encuentra el artículo “Nuevas imágenes, viejos racismos: la representación de los pueblos negros afromexicanos en *La negrada*” de Varela Huerta (2020). Aquí se hace un breve recorrido histórico a través de las representaciones de la negritud afromexicana realizadas en el cine. Este trabajo me brinda un punto de partida, para comprender desde dónde se está representando al sujeto afromexicano en *La negrada*. Entre los puntos más sobresalientes, se destaca el que considera que los sujetos afromexicanos que se representan en los medios de comunicación, en la academia y en otros ámbitos, son sujetos políticamente diferentes:

Por ello me parece fundamental diferenciar al sujeto político pueblo negro-afromexicano, movilizado desde hace unos 30 años para exigir espacios de representación política, histórica y legislativa, de la población de origen africano o afrodescendientes como sujeto de la investigación histórica o la política pública que funda la historia y la antropología mexicanas. Lo anterior para distinguir entre un sujeto político activo, con agencia y con potencialidad política en la vida actual de México, y para anotar cómo se construye históricamente el pasado de este sujeto desde la academia, la política pública y las narraciones de pasado, antes de las movilizaciones políticas por la construcción de una identidad étnica diferenciada. Esta diferenciación me parece útil para comprender cómo y desde cuáles espacios se nutren los discursos racialistas y racistas sobre la población afromexicana y sus diferentes demandas (Varela, 2020: 88).

Desde la perspectiva de las relaciones de poder, la autora observa que esta representación de lo negro-afromexicano está asentada en formas específicas de orden hegemónico, que en el caso concreto de la alteridad negra-afrodescendiente, en el cine mexicano, están construidas

y mediadas por aquello que podríamos llamar un *racismo ingenuo*.<sup>9</sup> Sin embargo, más allá del análisis de qué tipos de sujetos afrodescendientes se retratan en *La Negra*, no profundiza en el impacto que causó la película al momento de ser visualizada y recibida por los grupos afrodescendientes.

En cuanto al tema del estudio de la recepción por parte de personas racializadas, hay pocos documentos producidos. Uno de los referentes más sobresalientes, y que también se acerca más a mi objeto de investigación, sobre todo por el que maneja enfoque, es el trabajo del investigador colombiano Ricardo Chica Geliz. En sus estudios, entre los que se pueden mencionar *Cuando las negras de Chambacú se querían parecer a María Félix: Cine, educación y cultura en Cartagena 1936 – 1957* (2015); *Ser pobre es cuestión de estilo: prácticas del vestir en los sectores populares de Cartagena 1975 – 1985* y *El cine mexicano y la cartelera cinematográfica en Cartagena 1939 – 1945* (2017), me parece que hay una gran originalidad en la manera de abordar la cuestión del cine de ficción y la negritud, ya que va más allá del análisis de contenido y de representaciones de lo negro en las películas, para enfocarse en el aspecto social de la recepción de dichos filmes. A través del lente, o la clave «socio-racial», reconstruye las prácticas de recepción en sectores racializados en Cartagena, durante la primera mitad del siglo XX, dando claridad a la manera en que se ve el cine que contiene elementos afrodescendientes, y cómo se ven a sí mismos los públicos negros a partir del diálogo con la película.

Finalmente, luego de exponer algunas de las herramientas teóricas que me parecen adecuadas para dotar de profundidad el análisis de la recepción de una película, y de dar un breve repaso por estudios que han abordado la relación entre el cine y lo racial, me permito aclarar que la recuperación de estos enfoques, a manera de «anteojos teóricos», son un primer acercamiento a la manera en que se puede continuar abordando el tema. Hecha esta salvedad, a continuación, ahondo en cómo se ha mostrado lo afrodescendiente en el cine mexicano, así como también, se dará espacio a la opinión de las personas entrevistadas sobre los estereotipos de lo «afro» en el cine, y algunas telenovelas, para después esbozar una breve

---

<sup>9</sup> Habla de «racismo ingenuo» en el sentido de “prácticas irreflexivas y naturalizadas en torno a qué significa ser racista y qué es el racismo, así como en la negación histórica de que en México existen dichas prácticas, porque «México es mestizo», o en términos más concretos, la naturalización de los discursos racistas entre los creadores cinematográficos y el público de dichas producciones (Varela, 2020: 92).

reflexión sobre *La Negra*, y dar algunas pistas sobre cómo fue realizada desde la mirada de dos de las personas involucradas en el rodaje.

## CAPÍTULO I: LA CUESTIÓN DE LO AFRODESCENDIENTE EN EL CINE MEXICANO DE FICCIÓN

### 1.1 Antecedentes de lo afrodescendiente en el cine mexicano

Para profundizar en la representación y discurso que *La Negra* hace de las personas afromexicanas, resulta necesario hacer un recorrido por las películas y etapas en el cine nacional que han abordado, o dejado de fuera, temas respecto a la negritud. En cuanto al documental, se sabe que la primera vez que aparece una persona con fenotipo afrodescendiente, es en un video grabado mientras velaban el cuerpo de Emiliano Zapata. Sin embargo, es un dato meramente anecdótico en este documento, ya que lo que aquí nos ocupa es el cine de ficción.

No está de más, en cuanto a la historieta mexicana, mencionar al popular *Memín Pinguín*. La novela gráfica creada por Yolanda Vargas Dulché, muestra que la imagen altamente racista de «negritos» inferiorizados, circuló a través de la imagen al menos desde el siglo XIX. En su momento, la novela causó gran polémica, sobre todo entre población estadounidense, e incluso, hoy en día, sigue siendo motivo de gran inconformidad, con justa razón, por los atributos completamente racistas, como el ejemplo de la mamá de *Memín*, quien no conjuga los verbos al hablar. “Estos recursos humorísticos aplicados a los dos personajes de color, van más allá de añadir un efecto cómico a la historieta; en todo momento están señalando al negro como distinto y como inverosímil en un país pretendidamente uniforme racialmente como México.” (Camacho; Enciso; González, s/f: 152). La representación de *Memín pinguín*, también permite hacer paralelismos con narrativas cinematográficas cercanas a su época, mismas que reproducen los elementos racistas que permean a la novela gráfica.

Para comprender la historia de las representaciones de la negritud en el cine mexicano a finales del siglo XIX, e inicios del siglo XX, es conveniente tener dos puntos cruciales en mente: por un lado, la presentación de la negritud como algo que resulta extraño y lejano a la idea de una cultura mexicana, del sujeto criollo y mestizo; y, por otro lado, la relación y el intercambio cultural que se dio entre Cuba y México durante el siglo XIX y XX. Leopoldo Gaytán Apáez (2018), señala una noción de negritud, apoyándose en ideas del sociólogo Gilberto Giménez:

La negritud es también una forma cultural con rasgos comunes de antecedentes y manifestaciones múltiples de origen africano que se desarrollan en la América hispana. En este sentido compartimos la idea de Gilberto Giménez quien considera que es una identidad étnica con planteamientos culturales que comparten una denominación común: ser negro, mitos de origen, lengua propia o adoptada, historia, cultura distintiva y sentido de lealtad y solidaridad, lo que origina un fuerte sentido de identidad mediante la cual los actores sociales (individuales y colectivos) demarcan sus fronteras y se distinguen de los demás en una situación determinada, todo ello dentro de un espacio históricamente específico y socialmente estructurado (Gaytán, 2018: 128).<sup>10</sup>

Sin embargo, no se puede afirmar que durante la época de oro del cine mexicano dicha negritud, descrita por Gaytán Apáez, haya generado una empatía o identificación por parte de los públicos afromexicanos que consumían ese cine, debido a que la persona, propiamente afromexicana, fue casi por completo invisibilizada, poniendo en escena a una negritud construida principalmente desde elementos extranjeros cubanos.<sup>11</sup>

Dentro del discurso del *ser* mexicano, la clase gobernante ha difundido la idea de que las raíces fundacionales de los mexicanos provienen solamente de dos orígenes: el indígena y el europeo, negando toda presencia, participación e influencia de los aportes de origen africano en el desarrollo del país...

...bajo los esquemas y miradas de las élites políticas, económicas y culturales, “lo negro” es convertido en un elemento irreconciliable con la modernidad. De hecho, dentro del esquematismo del cine mexicano, en especial en su época de oro, el estereotipo de lo negro se refuerza con papeles que representan a los negros y negras como los elementos sociales más discriminados o más apartados de las normas sociales como son: esclavos, servidumbre rural y urbana, nanas o nodrizas, prostitutas, hechiceras, asesinos, choferes, ladrones, porteros, guardaespaldas, hampones etc. Cuando bien les va, como muy acertadamente dice

---

<sup>10</sup> En mi opinión personal, no coincido con el autor en que sea una denominación común «ser negro», ya que reducir a las identidades afrodescendientes al fenotipo visible, limita la comprensión de estas colectividades, puesto hay personas que se reconocen así mismas como afrodescendientes, sin poseer rasgos como el tono moreno de piel, el cabello chino, la forma de los labios, etc.

<sup>11</sup> Existen algunas películas con personajes históricos que tuvieron raíces africanas, pero de igual manera sus rasgos eran modificados para poder encajar con el discurso cinematográfico oficial sobre lo mexicano, lo criollo y lo mestizo. Un ejemplo fue director Miguel Contreras Torres que mediante cintas como *El padre Morelos* y *El rayo del sur*, se negó el origen étnico de José María Morelos y Pavón, a quien por todas partes se ha querido “blanquear” (Gaytán, 2018: 139).

el investigador colombiano Ricardo Chica, son esencialmente los “alegradores de la vida”. Es decir, músicos, cantantes, bailarinas o bailarines; todo ello, asociado, con la sensualidad y el exotismo del cuerpo negro, en especial el femenino (Gaytán, 2018: 147)

La invisibilización de las personas afromexicanas en el cine mexicano es relacional a su omisión en el panorama político, en el discurso y en las representaciones educativas, las artes, exceptuando el papel del movimiento muralista del siglo XX, y en el campo científico, todo esto desde el discurso homogeneizante del mestizaje, que abarcaría a toda la población mexicana. Es decir, el proyecto nación fue permeado por un racismo científico (Iturralde citada en Klein, 2018: 157).

En cuanto a la extranjerización y la circulación de elementos de la cultura cubana en el cine mexicano, entre 1920 y 1950, la investigadora Gabriela Pulido ha aportado mucho al tema. La autora señala que en estas décadas se popularizó la imagen de la mulata cubana, reflejada en las rumberas de la época de oro del cine mexicano. Parte importante de estas películas fueron los negros músicos, cantantes, bailarines y bongoseros; una dupla que propició representaciones inclinadas a lo exótico, lo sensual y lo erótico:

Para ello se alude a los proyectos nacionalistas tanto en Cuba como en México, ambos en un proceso de modernización, para comprender la construcción identitaria de la cubanidad y la mexicanidad respectivamente. Primeramente, la autora describe cómo se construye la idea de lo cubano en la isla desde la vertiente literaria, el teatro popular y los medios. Posteriormente, en el “Tránsito de los estereotipos cubanos a México”, se detalla cómo estos últimos (los estereotipos de lo cubano) se trasladan a la nación mexicana y cómo son absorbidos y alimentados por la cultura popular (Álvarez, 2012: 199).

Como es común, muchas de las representaciones que encontramos en el cine, tienen un antecedente en el teatro popular. El caso de la mulata rumbera no es la excepción, ya que Pulido identifica que las primeras señales de dicho prototipo, que incluye la vestimenta sexualizante, los tocados en la cabeza y el erotismo, acompañados de elementos «típicos», como frutas y aves caribeñas, devienen del teatro popular cubano de finales del siglo XIX y principios del siglo XX (Álvarez, 2012: 201). Estos elementos culturales fueron alimentando el imaginario y las identidades mexicanas, ejemplo de ello son el baile del danzón y el jarocho veracruzano. Posteriormente, esos elementos serían los que sustentarían al «cine de rumberas» en los años cuarenta en México, con actrices como Antonieta Pons, Ninón Sevilla,

Amalia Aguilar, Rosa Carmina, entre otras. “Negros y mulatas, rumberas y bongoseros, en el cine mexicano y en otros productos visuales, como la gráfica comercial, son imágenes que han mantenido sus propiedades estéticas en México, y que podrían ser identificadas con las mismas del nacionalismo cubano” (Pulido, citada en Álvarez, 2012: 202).

La mayoría de estas películas, de la época de oro, pertenecieron al género del melodrama. Más adelante ampliaré sobre las capacidades y limitaciones que, dicho género, da a la representación afrodescendiente. Algunos autores han propuesto que las escenas de amorosas y de baile, en donde la rumbera se posicionaba en un primer plano, no sólo difundían elementos de la cultura cubana, sino que también confería a los bailes una permisividad limitada. “Ahí podía violentarse, en múltiples sentidos, la rigidez impuesta sobre lo físico, pero también invitaba a pensar en otros escenarios morales, religiosos, geográficos, políticos. No es gratuita la recurrencia de pasajes en los que, mediante una edición alterna, los asistentes (y con ellos, los espectadores) pueden comparar la frialdad del mundo criollo o mestizo frente al desenfreno de lo afrocaribeño, a través de la música y la danza” (López, citado en Castro, 2020: 79). Empero, no sólo prevaleció el extranjerismo cubano en el cine de rumberas, ya que también se pudieron ir integrando elementos relacionados a lo mexicano y al nacionalismo. En dicha integración mucho tuvo que ver la capacidad de agencia de las actrices:

No solo hubo una tendencia a “borrar” el origen de la música, las danzas, las costumbres; o una propensión a atenuar los modismos regionales sino de adaptarlos a las imágenes prevalecientes en México. Las estrategias de Ninón Sevilla, en cuanto al diseño de su vestuario, ilustran tanto un resultado multicultural como el surgimiento de nuevos imaginarios, en lo que “lo mexicano” permeo al resto del continente (Castro, 2020: 81).

Se observa así, como la representación de la negritud, en este caso con elementos cubanos, se va transformando debido a los entrecruces entre el contexto social e histórico, como lo fue la moralidad de la época y la vida que llevan las actrices por fuera de la pantalla, y que influyen en la manera en que van mutando dichas representaciones, a través de su capacidad de agencia y otros espacios de construcción de narrativas como la prensa y los medios de comunicación del momento.

Una vez «superada» la etapa posrevolucionaria en el cine, se dan algunas transformaciones en la manera en que se reflejan las identidades étnicas en pantalla. Hacia finales del siglo XX, acaecen sucesos históricos y sociales que cambian de cierta manera el modo de tratar dichas identidades:

La caída del Muro de Berlín, la tercera revolución tecnológica, la globalización económica y los procesos concomitantes (revolución en las comunicaciones, migraciones, debilitamiento de los Estados- nación) son señalados por muchos autores como elementos responsables de esta transformación. Lo anterior, a su vez, ha influido en las identidades: algunas fueron debilitándose, otras fueron reinventándose o incluso, transformándose (Jablonska, 2017: 223).

Es pertinente acotar que Aleksandra Jablonska (2017), en el documento citado, hace referencia a las identidades étnicas, principalmente a las representaciones «indígenas». La historia y análisis de las representaciones de lo indígena en el cine no es el objetivo de este trabajo, pudiéndose consultar otros documentos sobre el tema. Yo misma he abordado dicha temática, por lo que me parece pertinente traer a colación solo algunos puntos clave: (a) muchas de las representaciones indígenas que se realizaron en el cine nacional de ficción, también devinieron de una herencia teatral, con el teatro de revista; b) variando según la etapa de dichas representaciones, se reprodujeron incansablemente estereotipos racistas que pasaron por la ridiculización, la infantilización, la simplificación, el estigma y hasta por la imagen del «buen salvaje»; c) dichas representaciones se fueron construyendo y reproduciendo desde las necesidades de los grupos gobernantes y de poder, quienes por un lado, se «agarraron» de elementos indígenas para sustentar los discursos del Estado-Nación, el mestizaje y la unificación, convirtiendo a los grupos indígenas en un *recurso* al cual explotar, para afianzar la identidad mexicana, pero por otro lado, como un *problema*, que había que erradicar, aislar o integrar a la sociedad mexicana.

Una vez mencionado lo anterior, se puede percibir mejor la transformación de la que habla Jablonska ya que, junto a los cambios que se dieron política y socialmente tanto en el país, como en contextos más amplios, se dio pie a otro tipo de representaciones étnicas:

Fue a fines del siglo XX, cuando experimentamos en toda América Latina el resurgimiento de las etnicidades. En México, lo que cimbró la conciencia sobre la importancia de este tema

fue el levantamiento de EZLN en 1994 y la firma de los acuerdos de San Andrés Larráinzar entre los “rebeldes” y el gobierno mexicano. Por el otro lado, el propio gobierno, además de la presión de los pueblos indígenas, firmó documentos internacionales, el Acuerdo 169 de la Organización Internacional de Trabajo (OIT) principalmente, que lo obligaban a cambiar su relación con las etnias (Jablonska, 2017: 226).

Hoy en día, las producciones audiovisuales sobre lo indígena se posicionan de una manera mucho más politizada, desde perspectivas comunitarias y/o decoloniales. Cada vez hay más personas que se identifican con una cultura originaria y que se desenvuelven en el circuito cinematográfico, en un ejercicio de crear sus propias representaciones, desde «dentro» de una comunidad o colectivo.

Este breve paréntesis sobre el asunto de las representaciones de lo indígena, me parece necesario para observar que, en el caso de las representaciones de lo afrodescendiente, no se ha recorrido el mismo camino que con lo indígena; posiblemente, una de las causas fue la misma exclusión de lo «afro» en el discurso nacionalista y de todos los panoramas sociales, artísticos, políticos, jurídicos, etc. Sin embargo, a pesar de su casi completa ausencia en campos como el cine, parecen gradualmente integrarse a partir de estas transformaciones en las políticas culturales, sobre cómo pensar al *otro* y cómo representarlo. El referido contexto, sustenta en parte el surgimiento de la película *La Negra*, reflejando un interés por la cuestión afrodescendiente en las agendas políticas actuales.

## **1.2 Percepción espectadores afrodescendientes sobre las representaciones de la negritud en el cine**

En mi trabajo de campo, en la zona de la Costa Chica oaxaqueña, pude sondear con las personas que colaboraron, siendo entrevistadas, sobre cuál es su percepción de la imagen o representación que se suele hacer de las personas de raíces africanas en el cine mexicano, y en el cine en general, ya que algunos de ellos, en sus respuestas, hicieron referencia a la impresión que tienen del cine, de manera global. Aunque ya existen diversos estudios, como los mencionados anteriormente, que describen las características de estas representaciones, considero que el diálogo directo con los públicos racializados da otro tipo de pistas, como, por ejemplo, qué tipo de representaciones son las más incómodas o consideradas indignas para ellos:

Colaboradora 1 El Ciruelo: Yo siempre he dicho que, a pesar de lo que se dice, de lo que la gente cree, del mito de los afros que son flojos, de que no les gusta trabajar, de que todo el día están en sus hamacas, que, por cierto, yo tengo ahí muchas hamacas, pero no siempre estoy en la hamaca, no sé cómo la gente se atreve a decir eso, ¿de qué vivimos los negros entonces?; ¿Cómo le hacemos para vivir?; ¿De dónde movemos la economía para los hijos y para nosotros mismos?; ¿Cómo construimos si todo el día estamos acostados? A mí eso es algo que me molesta, que se digan ese tipo de cosas. Yo siempre he dicho que la gente negra es trabajadora, por ejemplo, la gente de Corralero, los hombres de Corralero se van a pescar en la noche, obvio, ni modo que se van a matar, llegan de pescar, de estar toda la noche despiertos, es natural que descansen un poco cuando llegan de pescar. Cuando el hombre llega de pescar, la mujer es la que se encarga de ir a vender el producto, es un conjunto de cosas y la gente trabaja; entonces a mí me gustaría que se mostrara lo luchadores que somos, lo trabajadores que somos.

En el caso del cine, el rasgo negativo de que las personas de raíces africanas son «flojas», es de los estereotipos que más prevalecen, así como también la imagen de que son violentos e incluso asesinos, como lo dijo la colaboradora Corralero: “es que luego ponen que los negros son matones también, cuando hay peleas luego dicen «pues allá con ellos», porque son negros y están fuertes”. Por otro lado, en las conversaciones con las personas entrevistadas, también salió a relucir la imagen relacionada a la «servidumbre», “son los que hacen la limpieza o los malditos, los que asaltan, los que roban o que matan, o los que son muy buenos, pero al final se mueren”, expresó la Colaboradora Pinotepa Nacional.

Dentro de las figuraciones de la negritud en el cine mexicano se hace presente, muy a menudo, la imagen de «el costeño» y la eterna costa, que sale a relucir cuando se habla de la película *La Negrada*; junto a ese perfil «costeño», se suelen unir una serie de elementos estereotipantes. En este sentido, el Colaborador 1 Jamiltepec, da su visión en torno a este tipo de representación que algunos consideran negativa y que puede incluir a la película *La Negrada*:

Creo que *La Negrada* es una obra, de Jorge, ubicada en un contexto distinto, bajo prejuicios particulares. Trata de construir al personaje costeño, y darle el matiz que mucha gente conoce, del negro tomador, la negra villanguera, y de estas cuestiones. Siento que tropicaliza o hace

que la Costa parezca una cosa exótica; para mí es como darle a un público diferente, por ejemplo allá en la Cineteca, la visión de los negros que les gusta bailar, les gusta tomar, porque el tema de la película es, justamente eso, el queridato, que son abiertos a la sexualidad. Pienso que se exotizan los cuerpos, el lugar y la cultura. Decir que la Costa es un lugar en que te puedes echar una chela y «echar la pata» sin pedos.

Este tipo de imágenes suelen ser relacionales entre sí, al ser un conjunto de estereotipos que se reproducen una y otra vez, tanto en la narrativa cinematográfica, como en el pensamiento popular sobre cómo son las poblaciones afrodescendientes. Cuando se sondea a personas afromexicanas, que a su vez hay que considerarlas como consumidoras de cine, es decir, concebirlas como un tipo de público en específico, con perfiles diferentes a otros tipos de espectadores estudiados por los académicos, salen a relucir a su vez, determinados personajes, películas y novelas, que han empapado el imaginario de las personas, no solo afrodescendientes.

### **1.3 Personajes, películas y novelas que permean el imaginario en torno a lo afrodescendiente**

Hay ciertos personajes y producciones audiovisuales que reflejan, bien o mal logrado, algún elemento africano, que son reconocidos por muchos tipos de espectadores, y de las cuales suelen venir los estereotipos mencionados en el apartado anterior. Me gustaría aclarar que, como veremos más adelante, en realidad, son abundantes los materiales audiovisuales que tocan el tema de los pueblos afrodescendientes, sobre todo entre los pueblos afromexicanos de la costa oaxaqueña, pero, en su mayoría, son materiales de tipo documental. Si bien el tema de las producciones documentales, entre las cuales actualmente resaltan las que son impulsadas por la organización *Ambulante A.C.*, resultan una oportunidad para iluminar y aportar conocimiento en torno a cómo se plasma la cuestión de la afromexicanidad en lo audiovisual y sus respectivos públicos, las películas documentales no son el centro de atención en este trabajo, por lo que me estaré remitiendo sobre todo a películas de ficción que muestren personajes «afro» o algún elemento relacionado a la «negritud». En el cine nacional, he identificado un conjunto de filmes en donde aparece algún personaje «negro»,

«negra» o con fenotipo afrodescendiente; a continuación, el corpus de películas de ficción mexicanas, integrado por 126 películas.

CORPUS DE PELÍCULAS CON PRESENCIA DE ALGÚN PERSONAJE CON FENOTIPO AFRODESCENDIENTE	
1	1936. <i>Redes</i> - Dir. Emilio Gómez Muriel, Fred Zinnemann
2	1937. <i>A la orilla de un palmar</i> - Dir. Raphael J. Sevilla
3	1937. <i>Huapango</i>
4	1938. <i>María</i> – Dir. Chano Urueta (con la actuación de Juan José Laboriel)
5	1940. <i>Allá en el trópico</i> - Dir. Fernando de Fuentes
6	1941. <i>El conde de Montecristo</i> – Dir. Chano Urueta (con la actuación de Juan José Laboriel)
7	1942. <i>El padre Morelos</i> – Dir. Miguel Contreras Torres (con la actuación de Juan José Laboriel)
8	1943. <i>Konga Roja</i> - Dir. Alejandro Galindo
9	1945. <i>La reina del trópico</i> - Dir. Raúl de Anda
10	1945. <i>La mulata de Córdoba</i> - Dir. Adolfo Fernández Bustamante (con la actuación de Juan José Laboriel)
11	1945. <i>La selva de fuego</i> – Dir. Fernando de Fuentes (con la actuación de Juan José Laboriel)
12	1945. <i>Pasiones tormentosas</i> - Dir. Juan Orol
13	1945. <i>Flor de un día</i> (o <i>Espinas de una flor</i> ) – Dir. Ramón Peón (con la actuación de Juan José Laboriel)
14	1945. <i>María Magdalena</i> – Dir. Miguel Contreras Torres (con la actuación de Juan José Laboriel)
15	1945. <i>Reina de reinas</i> – Dir. Miguel Contreras Torres
16	1945. <i>Canaima</i> - Dir. Juan Bustillo Oro (con la actuación de Juan José Laboriel)
17	1945. <i>Cabaret Shangai</i> - Dir. Juan Orol) (con la actuación de Juan José Laboriel)
18	1948. <i>Angelitos negros</i> - Dir. Joselito Rodríguez
19	1948. <i>Aventurera</i> - Dir. Alberto Gout
20	1948. <i>Calabacitas tiernas</i> - Dir. Gilberto Martínez Solares
21	1948. <i>El derecho de nacer</i> - Dir. Tito Davison
22	1949. <i>La Negra Angustias</i> - Dir. Matilde Landeta
23	1949. <i>El colmillo de Buda</i> - Dir. Juan Bustillo de Oro (con la actuación de Juan José Laboriel)
24	1949. <i>Aventurera</i> – Dir. Alberto Gout
25	1950. <i>En carne viva</i> - Dir. Alberto Gout
26	1950. <i>Negro es mi color</i> - Dir. Tito Davison
27	1950. <i>Furia Roja</i> - Dir. Víctor Urrichúa (con la actuación de Juan José Laboriel)
28	1950. <i>Entre abogados te veas</i> - Dir. Adolfo Fernández Bustamante) (con la actuación de Juan José Laboriel)
29	1950. <i>Víctimas del pecado</i> - Dir. Emilio Fernández
30	1951. <i>Dancing</i> - Dir. Miguel Morayta

31	1952. <i>El Derecho de nacer</i> – Dir. Zacarías Gómez Urquiza
32	1952. <i>Ambiciosa</i> -Dir. Ernesto Cortázar
33	1953. <i>La rosa blanca</i> - Dir. Emilio Fernández) (con la actuación de Juan José Laboriel)
34	1954. <i>Píntame Angelitos blancos</i> – Dir. Joselito Rodríguez
35	1954. <i>Mulata</i> (Dir. Gilberto Martínez Solares)
36	1954. <i>Los Margaritos</i> - Dir. René Cardona
37	1954. <i>La mujer que se vendió</i> - Dir. Agustín P. Delgado (con la actuación de Juan José Laboriel)
38	1954. <i>Pueblo, canto y esperanza</i> - Dir. Julián Soler; Alfredo B. Crevenna y Rogelio A. González
39	1956. <i>Yambao</i> - Dir. Alfredo B. Crevenna
40	1957. <i>Nunca me hagan eso</i> - Dir. Rafael Baledón
41	1958. <i>La tijera de oro</i> - Dir. Benito Alazraki con Zamorita
42	1958. <i>Infierno de almas</i> - Dir. Benito Alazraki
43	1959. <i>Yo pecador</i> - Dir. Alfonso Corona Blake
44	1959. <i>El último mexicano</i> - Dir. Juan Bustillo Oro
45	1960. <i>Dos locos en escena</i> - Dir. Agustín P. Delgado (con la actuación de con Zamorita)
46	1960. <i>El fantasma de la opereta</i> - Dir. Fernando Cortés (con la actuación de Zamorita)
47	1960. <i>Una estrella y dos estrellados</i> - Dir. Gilberto Martínez Solares
48	1960. <i>Varietades de medianoche</i> - Dir. Fernando Cortés (con la actuación de Zamorita)
49	1960. <i>Dios sabrá juzgarnos</i> - Dir. Fernando Cortés (con la actuación de Juan José Laboriel)
50	1961. <i>Con quien andan nuestros locos</i> - Dir. Benito Alazraki (con la actuación de Zamorita)
51	1961. <i>El duende y yo</i> - Dir. Gilberto Martínez Solares (con la actuación de Zamorita)
52	1961. <i>Guantes de oro</i> - Dir. Chano Urueta con Zamorita
53	1962. <i>Barú, el hombre de la selva</i> - Dir. Vicente Oróná
54	1962. <i>¡En peligro de muerte!</i> - Dir. René Cardona (con la actuación de Zamorita)
55	1962. <i>Frankenstein, el vampiro y compañía</i> - Dir. Benito Alazraki (con la actuación de Zamorita)
56	1963. <i>Las aventuras del guardián</i> (con la actuación de con Zamorita)
57	1963. <i>Milagros de San Martín de Porres</i> – Dir. Rafael Baledón
58	1963. <i>Neutrón contra el Dr. Caronte</i> (con la actuación de Johnny Laboriel)
59	1963. <i>Tin-Tan el hombre mono</i> – Dir. Federico Curiel (con la actuación de Zamorita)
60	1964. <i>La mano que aprieta</i> - Dir. Alfredo B. Crevenna, Tito Novaro (con la actuación de Jhonny Laboriel)
61	1964. <i>Vivir de sueños</i> (con la actuación de Zamorita)
62	1965. <i>El dengue del amor</i> - Dir. Roberto Rodríguez (con la actuación de Johnny Laboriel)

63	1965. <i>Gigantes planetarios</i> - Dir. Alfredo B. Crevenna (con la actuación de Zamorita)
64	1965. <i>La maldición de mi raza</i> – Dir. Juan Orol
65	1965. <i>Tintansón Cruzoe</i> – Dir. Gilberto Martínez Solares (con la actuación de Zamorita)
66	1966. <i>El Derecho de nacer</i> – Dir. Tito Davison (con la actuación de Juan José Laboriel)
67	1967. <i>Chanoc</i> (con la actuación de Zamorita)
68	1967. <i>Crisol</i> (con la actuación de Zamorita)
69	1969. <i>El crepúsculo de un dios</i> (con la actuación de Zamorita)
70	1969. <i>El tunco Maclovio</i> - Dir. Alberto Mariscal (con la actuación de Juan José Laboriel)
71	1969. <i>Angelitos negros</i> - Dir. Joselito Rodríguez
72	1969. <i>Jesús, el niño Dios</i> - Dir. Miguel Zacarías (con la actuación de Juan José Laboriel)
73	1969. <i>Rosas blancas para mi hermana negra</i> – Dir. Abel Salazar
74	1970. <i>Chespirito I</i> (con la actuación de Zamorita)
75	1970. <i>Los Polivoces II</i> (con la actuación de Zamorita)
76	1970. <i>¡Ahí madre!</i> (con la actuación de Zamorita)
77	1970. <i>Mamá Dolores</i> – Dir. Tito Davison
78	1970. <i>Mamá dolores</i> – Dir. Tito Davison
79	1971. <i>Chico Ramos</i> (con la actuación de Zamorita)
80	1971. <i>La venganza de Gabino Barrera</i> (con la actuación de Johnny Laboriel)
81	1971. <i>Ssuperzam el invencible</i> (con la actuación de Johnny Laboriel)
82	1971. <i>Vidita negra</i> – Dir. Rogelio A. González
83	1972. <i>El negocio del odio</i> (con la actuación de Zamorita)
84	1972. <i>Hijazo de mi vidaza</i> (con la actuación de Zamorita)
85	1972. <i>Los cacos</i> (con la actuación de Zamorita)
86	1972. <i>Los hijos de Satanás</i> (con la actuación de Zamorita)
87	1972. <i>Huracán Ramírez y la monjita negra</i> – Dir. Joselito Rodríguez
88	1972. <i>Triángulo</i> (con la actuación de Zamorita)
89	1973. <i>Negro es un bello color</i> – Dir. Julián Soler
90	1973. <i>El capitán Mantarraya</i> (con la actuación de Zamorita)
91	1973. <i>El derecho de los pobres</i> – Dir. René Cardona
92	1973. <i>El premio Nobel del amor</i> (con la actuación de Zamorita)
93	1973. <i>Poder negro</i> – Dir. Alfredo B. Crevenna
94	1973. <i>Entre pobretones y ricachones</i> (con la actuación de Zamorita)
95	1973. <i>Lo negro es bello</i> – Dir. Julián Soler
96	1973. <i>Masajista de señoras</i> (con la actuación de Zamorita)
97	1973. <i>Poder negro</i> – Dir. Julián Soler
98	1973. <i>Un camino</i> (con la actuación de Zamorita)
99	1973. <i>Una mujer honesta</i> – Dir. Julián Soler
100	1973. <i>Vidita negra</i> (con la actuación de Zamorita)
101	1974. <i>Un mulato llamado Martín</i> – Dir. Tito Davison.
102	1974. <i>La madrecita</i> (con la actuación de Zamorita)

103	1975. <i>Viaje fantástico en globo</i> – Dir. Joe Wilson
104	1976. <i>El hombre de los hongos</i> – Dir. Roberto Gavaldón
105	1977. <i>Maten al león</i> (con la actuación de Zamorita)
106	1977. <i>Somos del otro Laredo</i>
107	1978. <i>El triángulo diabólico de las Bermudas</i> (con la actuación de Zamorita)
108	1979. <i>El futbolista fenómeno</i> (con la actuación de Zamorita)
109	1981. <i>El color de nuestra piel</i> – Dir. Alejandro Galindo
110	1981. <i>El fantasma del lago</i> (con la actuación de Zamorita)
111	1981. <i>El robo imposible</i> (con la actuación de Zamorita)
112	1982. <i>Fieras contra fieras</i> (con la actuación de Zamorita)
113	1984. <i>Noche de carnaval</i> (con la actuación de Zamorita)
114	1984. <i>Romancing the Stone</i> (con la actuación de Zamorita)
115	1989. <i>Arriba el telón</i> (con la actuación de Zamorita)
116	1989. <i>Cuando el diablo me dio el anillo</i> (con la actuación de Zamorita)
117	1989. <i>Pero sigo siendo el rey</i> (con la actuación de Zamorita)
118	1989. <i>Rey de los taxistas</i> (con la actuación de Zamorita)
119	1990. <i>Keiko en peligro</i> (con la actuación de Zamorita)
120	1990. <i>La taquera picante</i> (con la actuación de Zamorita)
121	1990. <i>Lencha la justiciera</i> (con la actuación de Zamorita)
122	1994. <i>Las aventuras de Lencha</i> - Dir. Julio Ruiz Llana
123	1995. <i>Sobrenatural</i> – Dir. Daniel Gruener (con la actuación de Francis Laboriel)
124	2008. <i>Divina confusión</i> – Dir. Salvador Garcini (con la actuación de «Kalimba»)
125	2012. <i>El fantástico mundo de Juan Orol</i> (con la actuación de Zamorita)
126	2018. <i>La Negrada</i> - Dir. Jorge Pérez Solano

Me gustaría mencionar que en este listado faltaría añadir, y puntualizar, varias de las películas del género de «rumberas», en el que han aparecido personajes afrodescendientes, no como personajes principales, sino de contexto, parte de orquestas, bailarines, bongoseros, etc. También cabe mencionar que, en la mayoría de estas películas, se recurrió a dos estrategias para encarnar a los personajes negros o afrodescendientes: una era por medio del maquillaje con actores blancos; y el otro es la presencia de actores afrodescendientes, pero de otros países, como el mismo Zamorita, o actores afrocolombianos, afrocubanos, afroperuanos e incluso afrovenezolanos. El por qué no hubo la intención, por parte de personas de la industria del cine, de integrar personas afro de nacionalidad mexicana, reafirma un sesgo racista específicamente de invisibilización a los pueblos y personas afromexicanas, ya que se puede pensar que «no existen»; pero, por otro lado, el racismo estructural, que se presenta en condiciones de marginación y pobreza de estos pueblos, hacía muy difícil que personas afromexicanas pudieran ser parte de campos como el arte y el cine.

De este corpus de películas, integrado por filmes mexicanas de ficción y de diversos géneros, en dónde hay presencia de personas, –reconocidas públicamente y/o que se auto reconocen como afrodescendientes–, en el reparto actoral, resaltan algunas cuestiones: varias de esas películas cuentan con la participación de Johnny Laboriel, y al menos cincuenta películas con el actor mejor conocido como «Zamorita».

Es necesario acotar algunas consideraciones. En las películas seleccionadas, la presencia de algún actor o actriz afrodescendiente no supone que el tema de la película tenga relación con cuestiones de identidades culturales, más bien, la mayoría de ellas ofrecen temas insertos en géneros como el terror, la comedia y el drama. De acuerdo a esto, las películas que aquí se mencionan no representan en sí una visión cercana de y desde las poblaciones afrodescendientes, al contrario, estaríamos hablando de un conjunto de representaciones y narraciones en torno a lo «afro», que se enuncian desde una posición hegemónica y canónica, propia de la industria cinematográfica, y que se basa en un sistema de racismo.

Como es común en la industria del cine, un mismo actor que se vuelve popular, cercano a lo que se conoce como el *star system*, entre las audiencias y es valorado por su trabajo dentro del campo, es llamado para trabajar con diversos directores y productoras, haciendo una trayectoria de personajes encarnados similares. En este caso, en una primera revisión, aparece el caso de Jorge Zamora Montalvo (19 de abril de 1928), mejor conocido como «Zamorita», quien fue un actor cubano de cine y televisión, así como compositor.<sup>12</sup> También se puede observar que en sus interpretaciones no solía ser el personaje principal, más bien actor secundario junto a otros actores muy reconocidos, como Francesco Taboada, alias «Tintan». Otro actor famoso, aunque con menos apariciones en el cine, fue el mexicano Johnny Laboriel<sup>13</sup>, sin embargo, su trayectoria ha sido más reconocida por su música, que por sus actuaciones.

A partir de esta información, a vista de pájaro, aparecen algunas generalizaciones que nos hablan de un cierto tipo de canon actoral y fílmico que ha predominado, pero la

---

<sup>12</sup> Información recuperada de: <https://www.thecubanhistory.com/2019/06/jorge-zamora-montalvo-zamorita-cinema-and-television-actor-composer-videos/> Recuperado el 22/08/2022

<sup>13</sup> Hijo del actor y compositor Juan José Laboriel Muñoz y de la actriz Francisca López de Laboriel originarios de La Ceiba, Honduras. Recuperado de: [http://johnnylaborieloficial.com/biografia\\_b.html](http://johnnylaborieloficial.com/biografia_b.html) Recuperado el 22/08/2022

tipologización detallada de todo el corpus fílmico aquí presentado, además de conllevar tiempo, posiblemente no arrojaría datos relevantes para el análisis, más allá de encontrar el común denominador de personajes creados desde la hegemonía de la industria cinematográfica, en donde las personas afromexicanas no tienen una presencia digna, profunda, ni cuentan con historicidad o complejidad cultural y social.

En el caso de la televisión mexicana, las telenovelas también han sido un fuerte referente que ha nutrido el imaginario social. En algunas de ellas ha habido aparición de personajes con rasgos fenotípicos de raíz africana, pero, la mayoría han reafirmado parte de los estereotipos que aquí se han mencionado. Respecto al contenido en telenovelas, la Colaboradora 1 de José María Morelos amplía un poco más:

No soy muy buena con los nombres, pero me gustó mucho la de *El derecho de nacer* por la época y ver cómo abordaban un tema que, hasta cierto punto, sigue siendo muy polémico en algunas comunidades. La manera en que se representó a la persona negra fue a manera de servidumbre, porque la mamá Dolores era una sirvienta. Esa imagen ha permanecido, de alguna forma es la que se sigue representando al negro aquí, en este país. En las nuevas novelas de Televisa, en la que salía la Paloma,<sup>14</sup> aparece un personaje afro y era una persona caribeña, lo representaron como alguien rechazado, que no era aceptado por la familia porque se quería casar con la güera. También hubo otra, donde salió Colunga, con una chica rubia, donde había una secretaria que era también afro, igualmente no era mexicana,<sup>15</sup> era externa. Y en aquellos en los que han puesto gente oscura, es para el trabajador, el que sigue siendo parte de la servidumbre o es extranjero. En el caso de las mujeres, son muy sexualizadas, esa secretaria salía con unas falditas muy cortitas y era una mujer muy fogosa y jacarandosa, pero se están reproduciendo estereotipos.

No solo en las novelas se encuentra la clásica representación relacionada a la servidumbre, también en muchas de las películas de ficción que se mencionaron arriba. Resulta curioso, que, de al menos 126 películas con algún personaje con rasgos afromexicanos, solo son dos o tres películas las que parecen haberse quedado incrustadas en el imaginario social, hablando desde la imagen. La misma Colaboradora de José María Morelos, lo hace notar:

---

<sup>14</sup> La Gaviota-, en *Destilando amor*. El personaje en cuestión parece ser Elvis, interpretado por Edgardo Tejeda

<sup>15</sup> Parece ser *Porque el amor manda*. El personaje es Jéssica Reyes, interpretada por Jeimy Osorio que, en efecto, no es mexicana, sino puertorriqueña.

Esa es la manera en que yo veo que se representan. Está también la de *Angelitos negros*. ¿Cómo lo representaron? Como la persona que no es grata y que está ubicada en la servidumbre. No hay un papel decoroso, siempre es un papel secundario, y es de los de hasta abajo, ahí nos vamos peleando con la población indígena, al menos a este le dieron un protagónico en *Las Marías*,<sup>16</sup> donde salía Victoria Ruffo, que era indígena de una comunidad y diseñadora de moda después. Por lo menos como que le han rascado por otro lado, más ahora que hay mujeres indígenas metidas en las producciones de cine y se abre a otras formas de representación más decorosas.

De igual modo, la Colaboradora 1 El Tamal, comenta acerca de cuáles son los recuerdos que prevalecen en su memoria, con más fuerza, cuando se le pregunta acerca de personajes y películas que muestran algún personaje de fenotipo afro:

Hay una película... bueno, para empezar, creo que la mujer negra o de color, no pasa de ser nana o de ser “chacha”. Hay una película mexicana que me gusta mucho, que la mamá es güera y el papa es como moreno claro, pero la nana es negra, pero en realidad es la mamá, la niña es negrita y la mamá la desprecia por su color y culpa al papá, pero no recuerdo el nombre... Llegaba un momento en que la niña, por querer el amor de la mamá, se echa talco o leche... A lo que voy es que, a una mujer negra, en películas o telenovelas, nunca la van a poner de protagonista, siempre la ponen de chacha o de nana, no les dan un personaje más relevante como a las personas blancas, ojos de colores...

También se percibe entre las personas entrevistadas, un sesgo que puede corresponder a las diferencias entre edades y generaciones, ya que, la Colaboradora 2 de El Tamal, una mujer en el rango de los veinte años, al preguntarle sobre qué referentes recuerda en el cine y televisión, salen a relucir otro tipo de producciones:

Pues, con personajes afro, que me acuerde, casi no he visto películas así. Pero si he visto sobre todo documentales, el documental de *Negra*, los documentales que hicieron mis ex compañeros de cine Ambulante más allá, reflejan historias verdaderas, algunos son de la costa, otros de Acapulco, otros de Istmo. Yo salí seleccionada en una convocatoria de cine Ambulante más allá, pero por cuestiones personales ya no seguí en el grupo, solo participé en la primera sección, pero ya no pude después. Algunos de mis ex compañeros fueron Ernesto, del Istmo, Mónica de El Zapotalito, otros compañeros que son de Guerrero...

---

<sup>16</sup> Lo más seguro es que se trate de *Simplemente María*.

Esto puede ser indicio de una transición entre generaciones respecto a las representaciones, que nutren su imaginario desde el cine sobre la afrodescendencia. La mayoría de personas entrevistadas, para este trabajo, son personas de 40 años en adelante, por lo que sus referentes fueron moldeados sobre todo por el cine que ha sido transmitido, por décadas, en televisión abierta; filmes que pueden entrar la «época de oro» del cine mexicano. Actualmente, intervienen otros agentes culturales que crean producciones novedosas, como los documentales de *Ambulante más allá*, o películas en donde las personas autorreconocidas como afrodescendientes toman el equipo y llevan historias, cada vez más autónomas, a pantalla.

Si bien el hacer un análisis, más o menos detallado, de un corpus de películas amplio, excede los límites de este trabajo, me permitiré ampliar un poco más sobre la película *Angelitos negros* (1948), de Joselito Rodríguez. Considero esta obra como sobresaliente, ya que parece permanecer en la memoria de muchos espectadores y, a la vez, refleja estereotipos racistas en sus representaciones, a pesar de que la intención del director fuera diferente. En otras palabras, aparentemente tenía una intención de reivindicación y dignificación, sin embargo, las decisiones fílmicas tomadas en su momento, dieron pie a que se siguieran reproduciendo discursos racistas en el cine.

#### **1.4 Sobre la película *Angelitos negros***

Me aventuro a afirmar que la película de ficción, que más ha influido en el imaginario de las personas, al menos así se mostró con las personas a las que entrevisté, es *Angelitos negros*. Antes de profundizar un poco más sobre dicha película y la serie de «remakes» y secuelas que se hicieron a partir de ella, me gustaría traer a tema un posible antecedente, que pudo influenciar la producción de la película. *Píntame angelitos negros* es un poema que forma parte de una selección de poesía escrita entre 1928 y 1954, por el político, poeta y diplomático Andrés Eloy Blanco, y que ha sido interpretado por diversos artistas, sobre todo se hizo popular al ritmo del bolero e incluso, se hace referencia a dicho poema en la película que realizó el cineasta Joselito Rodríguez.

Andrés Eloy Blanco nació en Cumaná, Venezuela en 1896. Sin afán de profundizar en su biografía, ya que no es parte del objetivo central de este trabajo, se puede mencionar que tuvo una intensa vida política, al ser uno de los dirigentes más destacados del Partido Acción Democrática, partido político de relevancia en Venezuela durante toda la segunda mitad del siglo XX. Sus obras poéticas y humorísticas estuvieron permeadas por ideas republicanas de igualdad, libertad y fraternidad.<sup>17</sup> Si bien Venezuela, al menos aparentemente, no tiene grandes problemáticas de discriminación racial, Eloy Blanco expuso, en su poema *Píntame angelitos negros*, una crítica a la discriminación y omisión de personas y elementos relacionados a raíces negras o africanas (Escamilla, 2004: 1-3). Algunos autores como Miguel Alberto González González (2013), han visto en el poema del venezolano un trasfondo religioso, señalando su opresión hacia las comunidades negras. Se hace mención de *un pincel extranjero*, como una otredad dominante que se ha encargado de describir y «pintar», a manera de representación, a las personas negras, dotándolas de rasgos despreciables, impuros y hasta demoniacos. “Entonces se acude a un factor religioso, en este caso de los «angelitos negros» para denunciar el hecho de que hay una discriminación en este sentido al pintarlos solamente blancos y de otro lado plantear la paradoja en tanto que el cristianismo considera a todos los seres humanos iguales, con los mismos derechos y las mismas capacidades” (fragmento de trabajo de campo en González, 2013: 285).

*Píntame angelitos negros* (Andrés Eloy Blanco)

¡Ah mundo! La negra Juana,  
¡la mano que le pasó!  
Se le murió su negrito,  
sí, señor.

—Ay, compadrito del alma,  
¡Tan sano que estaba el negro!  
Yo no le acataba el pliegue,  
yo no le miraba el hueso;  
como yo me enflaquecía,  
lo medía con mi cuerpo,  
se me iba poniendo flaco  
como yo me iba poniendo.  
se me murió mi negrito;  
dios lo tendría dispuesto;  
ya lo tendrá colocao

---

<sup>17</sup> Además de *Píntame angelitos negros*, otras de sus obras destacadas fueron *Tierras que me oyeron* (1921), *Poda* (1934) *Barco de Piedra* (1937) y *Giraluna* (1955).

como angelito de Cielo.

—Desengáñese, comadre,  
que no hay angelitos negros.

Pintor de santos de alcoba,  
pintor sin tierra en el pecho,  
que cuando pintas tus santos  
no te acuerdas de tu pueblo,  
que cuando pintas tus Vírgenes  
pintas angelitos bellos,  
pero nunca te acordaste  
de pintar un ángel negro.

Pintor nacido en mi tierra,  
con el pincel extranjero,  
pintor que sigues el rumbo  
de tantos pintores viejos,  
aunque la Virgen sea blanca,  
píntame angelitos negros.

¿No hay un pintor que pintara  
angelitos de mi pueblo?  
Yo quiero angelitos blancos  
con angelitos morenos.  
Ángel de buena familia  
no basta para mi cielo.

Si queda un pintor de santos,  
si queda un pintor de cielos,  
que haga el cielo de mi tierra,  
con los tonos de mi pueblo,  
con su ángel de perla fina,  
con su ángel de medio pelo,  
con sus ángeles catires,  
con sus ángeles morenos,  
con sus angelitos blancos,  
con sus angelitos indios,  
con sus angelitos negros,  
que vayan comiendo mango  
por las barriadas del cielo.

Dicho lo anterior, se reflexionará en torno a la película *Angelitos negros*<sup>18</sup>, en su versión de 1948, la cual está inspirada en parte por el poema que acabamos de mencionar, pero también

---

<sup>18</sup> El director Joselito Rodríguez hizo un *remake* de la película en 1970, con el mismo nombre. También en 1970 la historia fue adaptada a una telenovela, de igual manera nombrada *Angelitos negros*; en 1997 el productor Juan Osorio Ortiz adaptó la historia de manera libre en la telenovela *El alma no tiene color*.

por la novela *Iminación a la vida* de Fannie Hurst, y que dio pie a posteriores producciones, reflejando el éxito que tuvo entre el público en general.

*Angelitos negros* es protagonizada por el popular artista Pedro Infante, ícono del cine y la música, en la llamada época clásica. En la historia se nos presenta al matrimonio heterosexual de José Carlos y Ana Luisa (Pedro Infante y Emilia Guiú), ambos «blancos», con rasgos estéticos considerados hegemónicos. El personaje de José Carlos se desenvuelve profesionalmente en el ámbito artístico, por lo que lleva una interacción «normal» con otras personas muchas que trabajan con él, además de que él mismo, para algunos espectáculos musicales, se maquilla la piel de tono oscuro, con la intención de hacer referencia a lo cubano. Desde esos detalles se empiezan a percibir actitudes discriminatorias por parte de la esposa, Ana Luisa, a todo lo que tenga que ver con las personas con dicho tono de piel.

La historia se va complicando en el momento en que ambos se convierten en padres de una niña con tono de piel oscuro, o «negra», quien sufrirá, a lo largo del melodrama, por el racismo de la madre. Partiendo de la invisibilización de la cuestión de la negritud o afrodescendencia en el cine, que hemos estado señalando aquí, el hecho de que se produjera una película que abordara el tema del racismo y la discriminación hacia las personas negras, dio al filme una relevancia tanto en la industria del cine, como en la opinión pública.

Durante la trama, la hija, llamada Belén, pasará una serie de sufrimientos, como ya se dijo, provocados por su madre, quien la desprecia por su color de piel, al punto de que Belén llega a actos desesperados, como echarse talco en la cara, con tal de ser «blanca», algo que considero pudo causar tristeza o lástima en el público. Otro de los personajes centrales de la película es la nana Mercé (Rita Montaner), que también es negra y ha cuidado de Ana Luisa, para después cuidar de la niña Belén, siendo quien le dará apoyo emocional a la infanta víctima de los malos tratos de su progenitora. Se acerca el clímax de la historia cuando la nana Mercé se encuentra enferma de gravedad, producto de una discusión con Ana Luisa, es entonces que la historia da un giro, pues José Carlos le devela la verdad a su esposa: la nana Mercé es su madre biológica. En ese momento el personaje de Ana Luisa cambia su actitud, le pide perdón a su madre Mercé, en su lecho de muerte, y abraza, llorando, a su hija Belén, otorgándole finalmente su amor.

A primera vista, este relato «moralizante» trata de dejar como moraleja que no se debe discriminar y despreciar a las personas negras, sin embargo, esta enseñanza fracasa a lo largo de la película, a través de diálogos y acciones desafortunados. Ejemplo de esto es el trato de condescendencia de José Carlos a la nana Mércé, dirigiéndole frases de falsa aceptación, pero con contenido racista de trasfondo, como cuando le quiere hacer ver que su mal es menor, pues es negra, pero del «carbón del que salen los diamantes», o diciéndole «negra» en tono de cariño (Camacho, Enciso, González, s/f: 162-164). El paternalismo con el que José Carlos trata a la nana Mercé, así como el hecho de que la «desgracia» producto de ser negras, cae en personajes femeninos, hace que *Angelitos negros*, además de reafirmar los estereotipos negativos hacia las personas con fenotipos afrodescendientes, perpetúe la idea de que ser «negro», en la sociedad mexicana unificada es de lo peor que a alguien le puede pasar. El modo en que se aborda al racismo en la película, se queda en el sentimentalismo (Klein, 2018: 175).

Es preciso identificar cuáles son los mecanismos que hacen que una película sea efectiva, es decir, que sus narrativas y representaciones no sólo generen una gran audiencia, sino que también logren prevalecer en el imaginario de la gente al paso de las décadas, tal como lo pude observar en la mayoría de las personas entrevistadas en campo, para quienes *Angelitos negros* es, prácticamente, su único referente de negritud o afrodescendencia en el cine mexicano. El formato y el género de una película influye mucho en su recepción, ya que las películas que han resultado ser más aceptadas o populares entre el público mexicano, son aquellas con una gran carga sentimentalista. Así mismo, no es fortuito que *Angelitos negros* se ubique en el género del melodrama, pues:

En el México del siglo XX, el melodrama fue instaurado como género nacional alcanzando su consolidación en la década de los años cuarenta. El motivo por el cual este género fue privilegiado se debe a la carga moral que contiene. Después de la Revolución Mexicana, el Partido de la Revolución Institucional (PRI) que quedó al poder consideró que era necesario reafirmar los valores morales que regirían la conducta del pueblo y que serían la clave del entendimiento de la realidad (Klein, 2018: 163).

El cine de drama o melodrama en México, fue un fuerte punto de apoyo para el proyecto de Estado-Nación y de unificación en la primera mitad del siglo XX, ya que podía moralizar al público mediante una idea lo que estaba bien o mal, no solo hablando de actos, sino también

de qué tipo de persona es deseable o cuál es repugnante. Esta etapa del cine nacional fue también constituida por una visualidad hegemónica, un canon visual en el que el paisaje resaltó mucho, sobre todo a través de composiciones naturalistas, siendo Gabriel Figueroa una de las personalidades más representativas de la estética visual del cine de la época de oro. Habrá que mantener todos estos elementos cinematográficos presentes, ya que, colocándonos en la época actual, sin afán de comparar el «éxito» entre el público, considero que la película *La Negra* también causó un gran impacto en la opinión pública y, aunque no se puede equiparar en la capacidad de alcance, pues las vías de exhibición y distribución para el cine, así como las condiciones actuales de la cinematografía mexicana han cambiado mucho desde entonces, considero que *Angelitos negros* y *La negra*, son películas que pueden dialogar entre sí para arrojar luz a lo que es deseable a futuro para el cine nacional, que aborde temas sobre y desde la afrodescendencia.

### **1.5 Breve análisis de la película *La negra***

Para reflexionar mejor sobre la pregunta ¿qué vemos? Y ¿cuál es la representación o representaciones de lo afromexicano en *La negra*?, haré un breve análisis descriptivo de la misma. Considerando al cine como un lenguaje, partiremos de que en una película tenemos cinco tipos de significantes: “*imágenes, signos escritos, voces, ruidos y música*, o, en otros términos, cinco «materias de la expresión» que constituyen la base misma del edificio del film” (Casetti & di Chio, 1991: 67). Me parece que estos autores, cuando se refieren a los «escritos» pueden estar haciendo referencia al guion o a la historia, que es en lo que me enfocaré un poco más, así como también haré unos breves comentarios en torno a las imágenes, ya que tanto la historia como lo visual, fueron los elementos que más salieron a relucir entre las personas entrevistadas.

### **Argumento**

La sinopsis de la película que se ha difundido, es muy corta, pero a la vez concisa:

Entre la población negra de la costa oaxaqueña, el “queridato” es aceptado socialmente. Juana y Magdalena comparten su vida con Neri, aunque saben que eso les hace daño. La enfermedad de Juana le dará la claridad a Magdalena para retomar su vida sin él.<sup>19</sup>

La cinta comienza con los nombres del elenco, posteriormente se muestra un texto blanco en fondo negro, similar a una definición de glosario. Se lee: *la negrada /sust.f., Costa Chica, Mex./ Término que los negros se aplican a sí mismos, surgió del disgusto que les produjo y produce el descalificativo racial*. Posteriormente, se muestra una escena fuera de la narrativa, técnica que se repetirá en varias ocasiones a lo largo de la cinta. En esta ocasión, es un señor declamando un verso, o posiblemente décima, que alude a lo negro, menciona una comparación peyorativa hacia los indios y enaltece el ser negro. Esto se reitera en varias partes de la película: se pausa la narración de la historia para mostrar, por unos segundos, secuencias de personas, hombres y mujeres, que no tienen algún papel en la película, recitando versos sobre la negritud, en la que se ensalzan características como lo «pícaro», lo «jocoso» y el orgullo de ser «negros».

La historia se va narrando cronológicamente en días, iniciando por el miércoles. Posteriormente se presentan los personajes centrales de la historia, iniciando por Magdalena, personaje que interpreta a la tercera persona involucrada en el triángulo amoroso, a quien se le ve aparecer en el hospital para donar sangre y visitar a Juana, la esposa legítima de Neri, la cual tiene una enfermedad de hígado en etapa terminal. La historia se desarrolla en un ritmo y un montaje lento. Así, se muestran a los personajes secundarios, como los hijos de Juana, y los hijos de Magdalena, que en determinadas escenas se encuentran de frente e intercambian palabras.

Magdalena vive cerca de la playa, sobrevive trabajando en un restaurant en el que también venden cerveza. Mientras que Juana se ayuda de una estética que su hija atiende. En cuanto al personaje principal, Neri, se le muestra desde escenas iniciales descansando en una hamaca, sin reflejar mayores preocupaciones, a pesar de que el restaurante de Magdalena está en dificultades económicas y Juana muy enferma. Constantemente, a lo largo de la película,

---

<sup>19</sup> Esta es la sinopsis que aparece en el sitio web de FilmAffinity, dicha sinopsis tiene variaciones, pero es prácticamente la misma en diferentes sitios de internet.  
<https://www.filmaffinity.com/es/film990099.html> Recuperado el 22/08/2022

se desarrollan diálogos entre Magdalena y Neri, discutiendo por cuestiones económicas. Cabe mencionar que a Magdalena y a Neri se les muestra, repetidamente, bebiendo cerveza.

En la historia, se refleja que tanto Magdalena, como Juana y los hijos de ambas, saben de la existencia de la otra familia. A pesar de que se muestra cierto grado de «consentimiento», también hay momentos de inconformidad, como por ejemplo Sara, la hija de Juana que permanece con semblante molesto hacia Neri, durante toda la película. El nudo central de la historia se basa en que Juana está cercana a morir, pero se rehúsa a recibir una donación de un órgano por parte de Magdalena. Sara vive constantemente preocupada por la enfermedad de su madre y por problemas económicos, mientras que Magdalena guarda la ilusión, incentivada por su progenitora, de que después de la muerte de Juana, Neri podría finalmente pedirle matrimonio. Hay una subtrama que se desarrolla con la madrina de Sara, quien al parecer les ha prestado mucho dinero, y a cambio le pide a Sara el favor de «prestarle» su útero para poder tener un hijo, esta trama secundaria no llega muy lejos, Sara nunca termina por acceder a la petición de la madrina.

Juana sale del hospital para pasar sus últimos días en casa, ya que rechaza la ayuda de Magdalena. Sara se dirige al pueblo para ir a pedirle un favor la Virgen, y es cuando se muestra una escena relevante ya que, en el trayecto de regreso, en un retén, Sara es bajada del autobús y es cuestionada por policías migratorios sobre su nacionalidad, haciendo que ella cante el himno nacional, a falta de identificación, para comprobar que es mexicana, esto después de decirle en tono despectivo: «¿de dónde vienes, negra?». Mientras Sara se encuentra fuera, son los hijos de Magdalena quienes cuidan de Juana, teniendo más acercamiento, incluso uno de ellos le da un beso de despedida a Juana, al momento en que llega Neri y les pide que se retiren.

El clímax de la historia comienza cuando Sara está de regreso en el pueblo, pues Juana empieza a empeorar de salud y está en lecho de muerte. Sara sale a buscar a su padre, Neri, primero en casa de Magdalena y en el restaurante, y después en varios lugares, sin lograr encontrarlo; posteriormente se muestra a Neri en un bar bebiendo y en compañía de otra mujer, en tono romántico. Finalmente, el desenlace llega con un salto temporal de un mes, dando a entender que Juana murió, pues se ve a Sara guardar sus cosas en una caja. En otra escena en el restaurante, Magdalena le cuestiona a Neri sobre cuándo se va a ir a vivir con

ella; Neri se niega, argumentando que aún tiene que ver por Sara, y que mientras él cumpla con ella (Magdalena), así será en adelante. Magdalena le reclama que en realidad no ve por sus hijos, solo quiere seguir viendo a otras mujeres. En otra escena, Magdalena conversa con su madre sobre qué pasa con la muerte de la tona, a lo que ella responde que lo normal es que uno también se muera, o al menos así era antes. La película termina con el rostro de Magdalena en primer plano, pensativa y dando a entender que decidió dejar la relación con Neri.

Se cierra la escena, aparece el título de *La negrada* en el mismo fondo blanco de un inicio. Y a continuación salen algunas leyendas dando información sobre las personas afroamericanas. La información es escueta, referenciando que durante la época colonial llegaron alrededor de 250,000 «esclavos negros»; que actualmente cierto número de personas se reconocen como afrodescendientes; que las poblaciones negras no constituyen un referente cultural y que se ha descartado su presencia como pueblo, nación o cultura debido a la falta de rasgos específicos como el idioma y formas de gobierno. De manera intercalada, se muestran varios encuadres con diferentes mujeres, hombres, niños y niñas, de diversas edades, mirando fijamente a la cámara.

**Imagen:** A lo largo del desarrollo de la historia, se muestran fotogramas y secuencias de tinte «costumbrista», que reflejan el mundo en que viven los personajes: un pueblo costero, dedicado principalmente a la pesca y a su comercialización. La fotografía destaca por la belleza de su composición, remarcando el paisaje natural en el que se enmarca la narrativa; en otras palabras, se refleja de manera cercana algunos detalles de la vida cotidiana en Corralero, Oaxaca, como lo son el mercado; el tipo de transporte; la laguna; haciendo mucho énfasis en la pesca. Las casas que se muestran de los personajes, se exhiben humildes, con lo necesario, pero con detalles inacabados.

En sí, se podría decir que la historia es sencilla y se desenvuelve lentamente; la mayor parte de la narrativa audiovisual se centra en mostrar visualmente parte de la vida de los personajes durante los días relatados, en actividades cotidianas y resaltando mucho el entorno y el paisaje. Las imágenes son muy naturalistas, pareciendo que las locaciones no fueron casi manipuladas. También se muestra un cuidado en todas las personas que entran a escena, pues todas son de un tono de piel notablemente oscuro, a excepción de dos o tres personajes que

se entienden como «visitantes», o algunos cuando Sara sale a un pueblo cercano a ver a la Virgen. A los personajes, constantemente, se les muestra haciendo cosas, paseando, o simplemente pensando en el entorno natural, como si se integraran los cuerpos al paisaje.



*Ilustración 1. Still de La Negra. Juana y su hija Sara.*



*Ilustración 2. Still de La Negra. Lancheros.*



*Ilustración 3. Still de La Negra. Hija de Magdalena.*



*Ilustración 4. Still de La Negra. Hijos de Magdalena.*



*Ilustración 5. Afiche alternativo de La Negra.*

**Voz:** Los actores y actrices, por ser su primera experiencia actoral, hablan de una manera poco natural, pero se alcanza a reflejar el «acento» o «caló» del del lugar. Los hombres, y a veces las mujeres, hacen ocasionalmente uso de malas palabras o «groserías» en escenas casuales.

**Sonido:** Durante toda la película el sonido directo es muy naturalista, acompañando las acciones de los personajes.

**Música:** Se dan varias escenas en que se muestran a personajes secundarios bailar, y la música es principalmente música tropical, estilo chunchaca.

**Detalles sobre los personajes y la historia:**

*La Negra*, sin duda es una película singular, que al analizarla un poco más a fondo puede conducir hacia varios sentidos. Considero que la fotografía, la narrativa visual, es un resultado destacado y con alto grado de belleza. El trabajo de mostrar parte de los paisajes, naturales, propios de las comunidades, así como acercarse a la vida cotidiana en algunas escenas, como por ejemplo los viajes entre poblados a bordo de las «pasajeras», o el secado al sol del pescado, para su posterior venta, es un trabajo de representación bien logrado, incluso, el grado de naturalismo en el estilo de la fotografía, es lo que hace que la película pueda ser confundida con un documental.

En lo personal, podría afirmar que, mediante la narrativa visual, la representación de la vida cotidiana del lugar es acertada en buena medida ya que, al menos en ese sentido, dota cierto grado de contextualidad a las personas afromexicanas, siendo que, en otras películas de ficción, a los personajes «negros», se les suele sacar de contexto. Sin embargo, se debe tener cierta cautela con esto, ya que se puede caer en la regionalización de las personas afrodescendientes, la cual es otro más de los mecanismos del racismo. Además de que, la integración de los cuerpos racializados al paisaje, como sucedió con el cine de temática indígena, ha sido también una manera de representarlos como alejados o poco integrados a una sociedad más grande, casi como si se les colocara en el «hábitat» que les correspondería, desde un racismo sutil.

Se observa que, en la película, las representaciones de sentido racista, que fácilmente pueden promover estereotipos negativos, se dan de igual manera por medio de las secuencias en las que, de manera muy desafortunada, se les coloca a los personajes en actividades estereotipantes. El personaje de Neri, en la historia, se la pasa yendo de casa de su esposa a cuidarla, a casa de su segunda relación para interactuar y mantener relaciones íntimas con Magdalena. Sus actitudes suelen ser omisivas, ya que no muestra gran preocupación por la salud de Juana, llevándole dulces y comida no debida, también se muestra intransigente ante las opiniones de las mujeres que lo rodean, ya sea Juana, Magdalena o los reclamos de su hija Sara. Simplemente es él quien decide los roles, tiempos y maneras en que se manejan los itinerarios de las dos familias. Por los diálogos, se sabe que Neri es pescador, pero no lo muestran realmente haciendo alguna actividad de pesca. Por parte de la madre de Magdalena, se observan constantes reclamos hacia Neri, pues está inconforme con su rol de proveedor, resaltando que no lo cumple de buena manera y diciéndole cosas como «pescador de charco». El personaje de Neri, claramente encarna al machismo que se reproduce en todos los lugares y poblaciones, y la decisión final de Magdalena de dejar la relación, muestra que el director de la película intentó narrar una historia crítica hacia el machismo, en la que la mujer tiene la autonomía de decisión para liberarse, lo que es un sentido que considero positivo de la imagen de la mujer afroamericana.

Se muestra también el lado menos liberador, en una escena en donde la madre de Magdalena parece naturalizar la relación de «queridato», pues le cuenta a Magdalena, que su abuela le cantaba una canción que hacía referencia al «tona», su animal guardián y que, cuando ella era bebé, la sacaron al monte en una caja para ver qué animal se acercaba y sería su tona, pero la única que llegó fue otra «negrita»: Juanita, cuando era también infante, dando a entender que sus destinos estaban unidos, y que hasta tienen el gusto por el mismo hombre. A pesar de que Magdalena y Juana se conocen, y hay cierto grado de interacción «amable», también hay escenas en donde alguna, en especial Magdalena, muestra celos hacia la relación de Neri con Juana.

Considero que uno de los principales problemas del filme, es la manera en cómo se abordó el tema del «queridato». No es que sea incorrecto poner personajes femeninos naturalizando dicha práctica, sino que, posiblemente, la postura del director no es suficientemente clara,

entre lo que podría ser una crítica social o la reproducción de una imagen de la mujer «afro», con una vida sexo-sentimental múltiple. Más adelante, cuando recupero parte del trabajo de campo, se observará que la cuestión del «queridato» en la película, fue de lo menos aceptado, ya que causó mucho rechazo entre espectadores.

Muchas de las representaciones con sentido racista, recaen en el personaje de Neri. Una de las escenas que, al parecer, fue la que más gracia causa entre algunos espectadores, es cuando después de que Magdalena compra un refrigerador, y Neri la ayuda a trasladarlo hasta su casa, la madre de Magdalena al verlo le grita «¡hasta que trabajas, negro!». También se puede resaltar una escena en Corralero, cuando Neri se dirige en bicicleta a casa de Magdalena y pasa por enfrente de una tienda o bar, donde se observa un hombre bailando música estilo tropical. Se destacan de igual manera, las escenas entre la hija de Magdalena y sus amistades, sobre todo cuando mantienen una plática sobre sus padres, diciendo que todos tienen otras esposas e hijos por fuera del matrimonio; uno de los muchachos, en tono de «broma», dice que él hará lo mismo, porque hay tradiciones que deben respetarse. Son reiterativas estas escenas de la hija, Ángela, aparentemente adolescente, que constantemente pasa tiempo en el patio de su casa bailando con amigos, con música a todo volumen. Parece ser que, a lo largo de la narrativa, los sentidos y los símbolos que se presentan son más bien confusos, sin dejar claro por completo si se está haciendo una crítica a las prácticas machistas, o si los personajes se «mimetizan» con dicho sistema, reafirmando una representación negativa de los hombres y mujeres afrodescendientes. Sin embargo, fueron desafortunadas las escenas de baile, y aquí hay una cuestión interesante. Es sabido, y aceptado, por parte de personas con raíces afrodescendientes, su gusto por el baile y la música, la mayor parte de las veces. La película no miente al mostrar ese gusto, sin embargo, la manera narrativa, sin darle mayor profundidad o contextualidad social, queda en la estereotipia o en la posible caricaturización del «negro» bailarín.

Reafirmo que la película no deja una postura clara, ya que hay dos escenas explícitas que denuncian el racismo, siendo una la del autobús con Sara, y otra es cuando aparece en pantalla una mujer, afuera de una terminal de autobuses, repartiendo volantes e invitando a las personas a acercarse, para unirse a la lucha para obtener el derecho jurídico de los pueblos fromexicanos en la constitución mexicana e invitando al «séptimo foro de la negritud», para

lograr la atención y el reconocimiento que les han sido negados. Al parecer, la existencia de la lucha y el movimiento afrodescendiente se quiso mostrar en el filme, pero se realizó de manera muy escueta, sin darle más profundidad, consistencia o seguimiento en la historia.

*La Negra* es un parteaguas en el cine de ficción al integrar personas, espacios y referencias de lo afromexicano, con una visibilidad de lo afrodescendiente como pocas veces ha sucedido en el cine nacional, pero, no solo a través de la historia, sino también mediante la fotografía, se coloca a los cuerpos «negros» en actividades y situaciones que se han utilizado desde la época colonial para describir a dichas comunidades, lo que ocasiona que su buena intención devenga en una visibilización que, con todo y sus puntos favorables y bien ejecutados, se construya a través de representaciones aún coloniales y racistas, como por ejemplo dar una imagen de lo afrodescendiente quedándose en el plano de la «pigmentocracia», cuando hoy en día, los rasgos fenotípicos como el color de piel, tienen menos importancia para la identidad de pertenencia de los pueblos afromexicanos. Más adelante, en el capítulo II, en donde reconstruyó un poco de la historia de la diáspora africana en México, y de los estereotipos vistos desde la producción de trabajos académicos, esta afirmación encontrará más sentido.

### **1.6 *La Negra* desde la perspectiva algunos miembros del equipo de rodaje**

Para profundizar en el proceso creativo que llevó a construir la narrativa, sobre lo afromexicano, en la película *La Negra*, se hizo menesteroso conversar con algunos de los miembros con tareas más relevantes dentro del equipo de filmación. Hasta ahora se logró entrevistar a dos personas: el director de la película, Jorge Pérez Solano, y a la directora de arte, María Dolores Vargas, conocida como Lola Ovando.

En esta primera entrevista con Jorge Pérez Solano, se hicieron preguntas que permitieran conocer un poco su visión sobre la cuestión de los pueblos afrodescendientes y el cine; también contó más sobre su historia de vida, misma que le llevó a dedicarse al cine con cierto tono, que ocasionó que algunos medios definieran a su trabajo como «cine indígena». A continuación, hago una primera selección de sus comentarios que considero que reflejan parte de su punto de vista. Respecto a sobre cómo surgió la idea de hacer la película *La Negra* y su proceso creativo, el cineasta comenta:

Sí mira, empezó siendo una búsqueda de identidad. Va a sonar un poco absurdo, pero yo no me siento totalmente indígena, quizás vengo de una comunidad, pero no es una comunidad que hable lengua. Yo no concebía ni podía entender muchas cosas, iba a las fiestas comunitarias y no entendía porque mi formación ideológica fue más que nada citadina, esa cuestión de las clasificaciones se parece un poco un poco absurda, porque pienso que todos somos mexicanos y estamos en un proceso de cambios constante. Como te decía hace unos momentos no yo no sé en qué términos los sociólogos, los antropólogos o las personas que se encargan de nombrarnos o qué bases tienen para decirnos que somos solamente indígenas. Entonces ahí me pongo a pensar que un mixteco no tiene nada que ver con un zapoteco o con un triqui. Un triqui no tiene nada que ver un otomí con un tarahumara.

En estos dos breves párrafos me parece relevante la frase “pienso que todos somos mexicanos y estamos en un proceso de cambios constante”, ya que, a lo largo de la entrevista, mencionó en otras ocasiones frases en torno al «ser mexicano». Me parece que esto es un tópico que puede profundizarse, para saber con qué discursos se articula su idea de la mexicanidad, tal vez con algún dejo nacionalista. También resalta su condición de migrante, de su pueblo natal a la ciudad, por lo que su relación con algunas culturas étnicas posee ya una visión más cargada a lo externo. Justamente, respecto a la visión de las comunidades, menciona que:

Desde dentro de la comunidad se ve distinto el mundo, por ejemplo, aquel que migra y que sale al mundo y que no tiene, digamos, sustentadas esas bases ancestrales de tradiciones es muy difícil que estemos entrando en esta dinámica comunitaria yo lo que me estoy preguntando es qué está pasando con estos pueblos, que tienen las tradiciones conservadas ya desde hace cientos de años y no caminan.

El director hace énfasis en la mirada que otorga el haber nacido y crecido dentro de una comunidad, y que va cambiando con ciertos procesos como la migración. Así mismo, hizo mención de cómo empatizó desde su experiencia personal con algunas de las situaciones de racismo que viven las personas negras o afrodescendientes:

Yo llego a México y me encuentro con unas cuestiones de identidad totalmente distintas, de discriminación muchas veces, de falta de oportunidades, de juzgarme por mis actitudes y mi apariencia. Cuando yo me voy encontrando estas situaciones, pienso que México está totalmente desequilibrado, por un lado, que alaba a estas comunidades con palabras de políticos e intelectuales, pero vas a las comunidades y no hay ningún avance, no hay ninguna

retribución para pensar cómo van a respetar determinada comunidad que está sufriendo de migración, que tiene falta de estudios, que tiene falta de oportunidades laborales. La gente quiere ayudar solo a partir de palabras, de artículos, pero no ayudamos realmente a la comunidad, creo que una manera de hacerlo es mostrar sus realidades, mostrar un poco cómo viven y eso lo he aprendido desde niño que constantemente con mi papá y con mi mamá cuando iba a los pueblos.

Podría decirse que el proceso de migrar, que vivió Pérez en su infancia, le permitió «entrenar» la mirada, y ser sensible a ciertos contrastes en las formas de vida y de experimentar la identidad, sobre todo étnica, ya sea individual o colectivamente. Justo, las diferentes realidades culturales y sociales, desde lo cotidiano, parece ser punto neurálgico en sus obras, tal como lo menciona:

La intención del proyecto era mostrar comunidades que están perfectamente olvidadas porque nadie, nadie, las va a ayudar, nadie va a levantar proyectos, solamente van de vez en cuando de vacaciones una semana y se olvidan de ellos en unos días. Entonces, creo que el cine, lo que te permite es mostrar imagen de un tiempo y es lo que trate de hacer, no me gusta hacer películas así, rimbombantes, sino que el conflicto o los problemas sean el peso mayor. Yo creo que la vida diaria en sí ya envuelve un conflicto y el tono el tono que quise tener para esta película fue la vida cotidiana, por eso lo separo en seis días de la semana, y en día, un mes después. Ese trabajo de interpretar el abandono está estaba viviendo la familia, no solo en esas comunidades, sino en todo el país en general, era lo que más me importaba.

Si bien, el cineasta en repetidas ocasiones durante la entrevista dejó ver su inquietud por no decir ciertas palabras, que el llamó como «políticamente incorrectas», para evitar ponerse en una situación vulnerable por sus declaraciones, como lo que pasó con su desafortunada experiencia anterior, aun así dejó entrever una mirada con toques de esencialismo, ya que a pesar de que expresa una valoración positiva hacia ciertos pueblos o etnias, es perceptible una «preocupación» por la pérdida de sus rasgos culturales:

Cuando estaba haciendo la película me comentaban: “es que a nosotros no nos consideran mexicanos porque no tenemos este reconocimiento constitucional, que se los acaban de dar hace menos de dos años. Esta es la primera película, digamos, en la que ellos actúan y se ven después de 120 años de que llegó el cine a México, cuánto trabajo más hacia delante se necesita, no lo sé. Ya no quiero hablar de que no lo sé, ya no quiero hablar de tonos

de piel porque se vuelve peligroso, pero creo que en la medida en que pase el tiempo, las características sociales se van a ir diluyendo. Se dice que, en México, la población negra en el siglo XVI o XVII era prácticamente igual a la población indígena, pero que se fue disminuyendo. Se habla por ejemplo de Campeche, un Estado donde la población afrodescendiente era dominante y se fue diluyendo. Yo escuché mucho en esta zona también, por ejemplo, personas que decían: “me gustaría casarme en blanco porque a mis hijos los trataría mejor”. Está habiendo un proceso de pérdida de identidad, por lo menos en el tono de la piel, que no sé si vaya a ser bueno o malo, pero me parece que los trabajos documentales también están cumpliendo su función de registrar ciertos aspectos de la cultura afro en la zona. Para mí eso es lo que sería trascendental e importante, llevar más escuelas, formar más a la gente, darles la perspectiva de que ellos también pueden estar en la pantalla ganando dinero y mejorando su situación.”

Justamente, una de las acusaciones en el comunicado público que emitieron las organizaciones, fue la «exotización», sobre todo en el terreno de lo visual, que se hacía de las comunidades negras. Respecto a esta cuestión, podemos encontrar, en palabras de Jorge Pérez, la gran atracción que siente por los rasgos fenotípicos africanizados. Sin embargo, yo me cuestionaría hasta qué punto este interés tiene más que ver con motivos estéticos en el terreno de lo audiovisual, que con una intención racista: “en mi caso, me gusta mucho la ficción y me atraía la oportunidad de ver estos rostros, estos tonos de piel, el cabello, los ojos con mucho brillo como de avellana, la nariz chata, los labios gruesos, estas imágenes que es muy difícil ver en el cine mexicano.”

Considero que estos breves párrafos, dan pista de los puntos a explorar con mayor detenimiento: el discurso sobre la mexicanidad, que posiblemente influye en la obra de Jorge Pérez; la influencia de la migración en la percepción que se tiene de algunas comunidades o grupos étnicos; el tono esencialista presente en su mirada, y sus motivos estéticos en el terreno de lo visual. En este sentido, me parece que el contenido estético-visual en la película *La Negra*, contribuye en gran parte al discurso sobre la negritud que nos muestra el filme, y es que, aunque el cineasta muestra un genuino interés por comunidades originarias y fromexicanas, al parecer hace su exploración a partir de sus propias representaciones y sentidos que ha interiorizado.

La cuestión del proceso creativo en el arte y ambientación, fue más explorado con la directora de arte de la película. Lola Ovando a través de la narración sobre cómo fue su proceso creativo, estando a cargo de la dirección de arte de *La Negra*, dilucida sobre la construcción de la narrativa visual de la película. La fotografía, realizada por César Gutiérrez Miranda, posee un tono naturalista, y su matiz se antoja similar al del icónico fotógrafo Gabriel Figueroa. Sin embargo, esto no hubiera sido posible sin la construcción ambiental de Lola:

De las únicas cosas que me pidió Jorge fue que me dijo «no quiero paletas de color» y fue muy chistoso porque si tú ves la película es muy claro que hay una paleta de color, tiene fondos que son muy bonitos, son muy verdes, son muy azules, que contrastan con la piel negra, hay anaranjados y rosas intensos, al final en realidad no es tan cierto eso de que no hubiera paleta de color, al final lo que hice fue replicar las casas, los colores que veía en el pueblo, incluso los utensilios. Entonces si tú la ves es una paleta de color, claro que no fue intencional porque él no la quería, pero al final termina siéndolo porque estamos usando los utensilios y los colores que las personas utilizan el lugar. Por decirte algo, ves las casas y te das cuenta de hay colores muy específicos pero lo que yo hacía como para para recrear los espacios es que me llevaba utensilios nuevos y entonces iba a las casas, la gente muy amorosa me abría sus casas y me dejaban ver que tenían y entonces hacíamos intercambio, yo le daba una vajilla nueva y ellos me daban la vajilla usada que ya tenía ciertos colores (...).

Entonces, pese a que no podemos concebir esta película como una cinta inclinada a lo documental, se debe subrayar que la ficción y la estética de la película se creó de la mano de la vida en el pueblo de Corralero y sus personas; podría ser importante repensarlo desde la perspectiva de la cineasta:

Creo que no es tan cierto que la actuación o el tono de la película sea completamente realista. No lo es porque nadie habla así, porque ellos no actúan de forma realista, actúan en un universo, en el universo de *La Negra*, desde *La Negra* tienes que entrar en una convención para creer lo que dicen, porque es evidente que no son actores profesionales, nadie diría: “uy qué buena actuación”, pero, tal vez no es el tipo de cosas que ya estamos acostumbrados, pero es actuación y está encerrada en un universo que los hace únicos y que si no entras en ese universo, entonces no entiendes la película. Es un universo muy particular y muy creado, cosa que creo que contrasta con toda la parte artística no intencional.

Más adelante veremos que una de las cuestiones que las personas afrodescendientes, que se dedican a la producción audiovisual, critican mucho de Jorge Pérez Solano es su supuesta verticalidad y falta de comunalidad a la hora de hacer un rodaje. Pero si el trabajo parece ser tan unilateral, ¿por qué a la vez los comentarios tanto de Lola Ovando como del director de la película hacen ver que los actores realmente sí colaboraron en el proceso de producción? De igual manera, la directora de arte lanzó algunas ideas al respecto:

Particularmente el proceso fue extraño, porque yo regularmente pues estoy en el set y en esta película más porque ya estaba todo listo cuando empezó el rodaje, había un acuerdo tácito de que podíamos incluir poco a los actores, creo que todo era tan frágil y toda la película estaba tan clara en la cabeza de Jorge, pero estaba en su cabeza y su proceso de cómo iba a llevar a los actores era muy delicado y sobre todo muy íntimo. Y entonces creo que nos pasó, bueno hablo por mí pero tengo la sensación de que le pasó también a César, que de pronto sentíamos que no entendíamos hacia dónde iba Jorge porque todo el proceso fue muy íntimo y regularmente nuestra relación con los actores es mucho más cercana, hablamos mucho con ellos, obviamente respetando la figura del director, pero pues a veces hay sugerencias y en este caso era muy delicado tal vez decir o tener alguna actitud con los actores y romper con la dinámica que había formado Jorge desde mucho tiempo atrás.

Además de los puntos importantes que se han mencionado, otro hecho fundamental para comprender las diferentes experiencias de cómo se vive el ser afromexicano, es la cuestión de clase, de marginación y territorialización que viven los pueblos negros. Comprender estas «experiencias negras» desde la intersección de diversas condiciones culturales, sociales, y de poder, puede arrojar luz sobre las disputas por la legitimidad del discurso afrodescendiente:

Uno siempre tiene la ilusión de que el arte es una ventana hacia otros mundos, hacia otras realidades, porque si algo es real es que la comunidad está inmersa en un índice de pobreza brutal, el índice de pobreza que tiene Corralero es altísimo y es una pobreza distinta, quiero ser cuidadosa con las palabras que uso pero es una pobreza (o espero que esté cambiando), pero es una pobreza poco atendida, porque hay comunidades como la comunidad indígena donde hicimos *Nudo Mixteco*, que es una comunidad indígena de autogestión, es una comunidad ecológica entonces, es difícil porque está cerrado porque cuidan los montes de los talamontes, es una comunidad de usos y costumbres entonces entrar es difícil porque todo tiene que entrar por asamblea, etc. Y esta comunidad está catalogada en un alto índice de pobreza, pero la pobreza es distinta, hay pobreza, pero ahí hay cierto nivel de atención, en la

comunidad hay una clínica y va un médico todos los días y hay una enfermera que vive ahí y le pagan por vivir ahí, hay kínder, primaria y secundaria en la comunidad y a los maestros les pagan por vivir ahí, entonces, hay un abandono gubernamental, pero hay una atención también que ha acostado muchísimos años, pero está ahí.

En el cine mexicano, al igual que en los proyectos nacionales, la figura afrodescendiente ha quedado rezagada detrás de la imagen del indígena, construida históricamente de maneras diferentes. Los pueblos indígenas en México pertenecen a los grupos más marginados del país, pero, las políticas públicas y su marco multiculturalista, posiblemente les ha brindado más herramientas para su supervivencia, a diferencia de los grupos negros: “en cambio, en Corralero el abandono era indecible, había una clínica pero estaba en abandono, no había absolutamente nadie; en las escuelas, yo creo que vi a los niños tomar clase dos veces porque el nivel de marginalidad es muy distinto porque creo que (bueno, espero que ahora haya cambiado, que cambien las políticas públicas) pero como era un pueblo de pescadores y no eran indígenas (...).”

El punto de vista de estos dos miembros del equipo de filmación, da pie a reflexionar sobre las prácticas institucionalizadas en el proceso de rodaje de una película de ficción. Tanto el cineasta, como la directora de arte, muestran empatía hacia las comunidades afrodescendientes y un deseo de comprender parte de su vida cotidiana, social y cultural. Sin embargo, desde la industria del cine mexicano, es evidente la falta de sensibilización en una perspectiva horizontal y antirracista. Al no ser miembros de grupos de raíces africanas, su mirada y sus narrativas siempre serán construidas desde una «exo-identidad», sin embargo, la manera en acercarse a las personas que se quiere retratar, a las comunidades, y sobre todo el proceso de reflexión interna sobre el propio desconocimiento de otras realidades humanas, deberían ser tan importantes como el conocimiento técnico y artístico de la cinematografía.

Llegados a este punto, después de recorrer algunos temas en torno a la relación entre el cine y la cuestión étnica y racial en México, considero pertinente continuar con una breve recuperación histórica sobre lo que conocemos como la diáspora africana en México. Ya que el trabajo de campo fue realizado en la Costa Chica, me enfocaré en abordar aspectos de dicha zona, empezando por la historización de la llegada de personas africanas a Nueva España, hoy México. También se recuperan algunas pistas sobre el surgimiento de

estereotipos racistas, vigentes aún, para finalmente rescatar desde lo contemporáneo la experiencia de dicha diáspora en el marco de la lucha por la obtención de derechos para las personas afrodescendientes.

## **CAPÍTULO II: LA AFRODESCENDENCIA EN LA COSTA CHICA: UNA MIRADA HISTÓRICA**

### **2.1. Apartado histórico sobre la diáspora africana en México**

El estudio histórico de la esclavitud en México no está exento de debate, ya que ha introducido un orden de problemas poco atendidos a inicios del siglo XX: la exclusión de un grupo social, efectuada desde los requisitos gubernamentales, hasta el trato cotidiano entre individuos. Dicha marginación permeó, indudablemente, en la producción académica, como bien lo advirtió y esquematizó, en su tiempo, Gonzalo Aguirre Beltrán. El africano, para el investigador, fue dejado de lado, quizá por la entronización del indígena dentro de los requerimientos nacionalistas del Estado; aunque no podemos desechar, de facto, el que el desinterés provenga, a grandes rasgos, de las limitantes mismas de la historiografía, que se escribió, previa irrupción de Aguirre Beltrán, con dejos positivistas.

El problema de las multiplicidades no era de particular interés para el historiador. Su labor, en tanto disciplina, cuenta con la soberanía sobre su misma producción, pero es difícil, cuando menos, desligarla del *ethos* político que le es contiguo. De manera simple, peinando la información más difundida, es viable identificar la forma en que se construyó la biografía de la esclavitud, posteriormente confinado y enraizado en el imaginario social. *A priori*, la linealidad es verificable y tangible: 1) africanos capturados y embarcados con rumbo a tierras americanas; 2) africanos desembarcados en los territorios ultramar de las potencias europeas; 3) africanos introducidos en un sistema de explotación que los vejaba y sometía a labores opresivas e insalubres.

Ahora bien, estos tres puntos configuraron en gran parte del siglo XX la noción esclavista, pero se ignoraron los menesteres ligados a su desarrollo. No es que no hubiera una noción de su existencia, sino que se obviaron sentidos, funcionalidades y las diversas aristas económicas, políticas y culturales que influyeron sobre el esclavismo. Así fue como se romantizo, por decirlo de alguna manera, el trabajo forzado de los africanos en México. Fuera de ese edificio erudito, el negro desapareció, esquemáticamente. Su esclavitud fue referida, más no profundizada, mucho menos dimensionada y puesta en contraste. Por ello, el obraje de Aguirre Beltrán encuentra aún relativa valía dentro de la investigación social y antropológica. En sus palabras, su intentona fue demostrar la importancia que el negro tuvo

en la sociedad mexicana (Aguirre Beltrán, 1994: 19). El punto de partida en uno de sus textos sobre la esclavitud en Nueva España relata que, tras veinte años de ocupación ibérica y durante dos siglos, los africanos superaron en amplitud numérica a los europeos.

¿Por qué llamarle tercera raíz, si no eran la tercera fuerza productiva, ni la tercera raza en aspectos demográficos? Mucho hay de cierto en los presupuestos de Aguirre Beltrán. Me refiero, en esencia, a que la esclavitud fue significativa más allá de las funciones económicas; moralmente, políticamente y hasta en ámbitos administrativos, el negro ocupó un peldaño fundamental en el devenir de la Nueva España, para posteriormente, ya durante el México independiente, continuar ejerciendo presión cultural en las relaciones sociales de la incipiente nación. En vistas de lo anterior, este apartado versa sobre la historia de lo afromexicano, observando la linealidad *a priori*, antes descrita, pero debatiendo, cuando sea preciso, sus bastimentos.

## **2.2 Recuento histórico de la esclavitud en México**

Hay un eje histórico que no se puede negar: fueron los portugueses, desde el siglo XV, los que comenzaron a introducir a los negros en Europa, con finalidades serviles. Luz María Martínez Montiel nos cuenta que, anualmente, los lusos vendían más de tres mil esclavos entre los otros reinos europeos. En palabras de la autora, África fue saqueada de su población más joven y productiva (Martínez, 1992: 33-35). Esta aseveración concuerda con lo que otros estudiosos han planteado. Por ejemplo, la cuestión de los cuerpos y su funcionalidad fue un requerimiento vital entre los compradores de esclavos, ya que ellos buscaban adquirir al más fuerte, al más apto para los trabajos a los cuales serían destinados. La mano de obra negra resultó llamativa porque pudieron adaptarse mejor al sistema azucarero, llenando los huecos económicos dejados por los indígenas, pero, sobre todo, porque eran seleccionados: el patrón adquiriría el cuerpo más potente, sin tener que conformarse con lo que había entre los nativos (Carroll, 2014: 140).

Este proceso de selección del cuerpo y su vigorosidad iniciaba, según Aguirre Beltrán, desde el momento en que eran sustraídos de África: dado que muchos eran capturados en el centro del continente, tenían que soportar la gran caminata hasta las naos negreras, ancladas en la

costa atlántica, trayecto en el que muchos perdían la vida. En los barrancones sólo sobrevivían los más resistentes; el desplazamiento marítimo era otro reto, ya que los navíos viajaban con sobrecupo, causando el deceso de los menos enérgicos (Aguirre Beltrán, 1994: 38). El discurso de la vigorosidad se reproduciría entre ideólogos decimonónicos, como Lucas Alamán, para quien los negros eran los más útiles de entre toda la población, dado que estaban endurecidos por su labor en las minas y por el trato con el ganado (Ochoa, 1997: 21).

Sin embargo, es necesario aclarar que el africano no se introdujo directamente al sistema de explotación laboral. Como bien señala Roger Bastide, muchos de los negros que arribaron en un primer momento, lo hicieron con una doble diáspora, ya que traían consigo los rasgos de la cultura africana, pero también cargaban con aportes civilizatorios de los esclavistas europeos (Bastide, 1969: 16). El africano, tras su contacto con tierra americana, se transformó en negro y mulato, pero personificó más de una representación, no unificó su realidad bajo el único manto del esclavo, puesto que hubo, además de los susodichos, bozales, criollos, libertos y ladinos (Ianni, 1977: 53).

Son, precisamente, los ladinos los primeros que irrumpieron en suelo mexicano. Ellos eran africanos que, previo a su llegada a América, habían vivido en Europa; hablaban castellano y ya eran cristianos. En efecto, eran esclavos, pero criados. Junto a sus amos participaron de la Conquista, fueron utilizados en el pillaje y en la guerra (Aguirre Beltrán, 1994: 51 y 52). Cortés tenía, de acuerdo con algunas fuentes, a 300 negros aculturados entre su tropa, quienes se identificaron plenamente con la ocupación ibérica. Uno de los ladinos, de nombre Francisco de Euguía fue quien, según las crónicas, desató la pandemia de viruela entre los indígenas (Martínez, 1992: 157-159).

Tras la guerra muchos ladinos ganaron su libertad, por lo que fue necesario introducir nuevos esclavos, que en su mayoría ocuparon cargos de mayordomos y capataces, cuya principal función era vigilar y someter a los indios. Para Aguirre Beltrán, su papel de castigadores les ganó la antipatía de indígenas y frailes. Estos últimos, en 1542, impulsaron leyes para abolir la sujeción india, lo que ocasionó que el negro pasara de ser opresor a explotado. Bartolomé de las Casas, por ejemplo, intervino y abogó por la causa indígena, aludiendo que los negros eran más robustos y vigorosos y, por ende, más capaces de realizar los pesados trabajos que en un primer momento tuvieron los nativos (Aguirre Beltrán, 1994: 52 y 53). Las mismas

órdenes religiosas compraban negros para servicio en las Iglesias, en las misiones y en los conventos. Ya para fines del siglo XVII, el esclavo de origen africano había remplazado, en su totalidad, a la servidumbre indígena (Martínez, 1992: 95-98). Una diferencia, tenida en cuenta desde aquellos tiempos, es que incluso los viejos, los niños y las mujeres de poblaciones africanas también podían trabajar, haciendo que el 80% de los negros tuvieran vida económica activa y útil, en contraste con la mermada población indígena (Carroll, 2014: 141).

Los investigadores de la esclavitud africana tienen un punto nodal del consenso: el esclavismo fue un motor fundamental en el despegue económico de los territorios conquistados. Brion Davis sugiere que los esclavos desempeñaron un rol primordial en el desarrollo del Nuevo Mundo y del capitalismo (Brion, 1996: 9). En paralelo, Martínez Montiel comenta que la presencia negra en América potenció el mercantilismo, porque agilizó y brindó prosperidad a los cultivos de café, tabaco, algodón y azúcar. Para ella, es gracias a los africanos que se pudieron explotar con eficiencia las minas y las plantaciones (Martínez, 1992: 35-38).

Concuerdo con Bastide cuando menciona que es más importante conocer sobre el origen étnico de los esclavos, que el número de los mismos, dada la ambigüedad de los datos (Bastide, 1969: 13). Los negros llegados después de la conquista y de la abolición de la esclavitud indígena tenían diversas procedencias, destacándose los provenientes de Cabo Verde, el Congo, Angola y del Norte de África. Si quisiéramos fechar su flujo en relación con su origen, sería útil tomar por referencia lo descrito por Aguirre Beltrán: en el siglo XVI llegaron de la zona de Bantú (actual Nigeria y Camerún); durante los siglos XVII y XVIII el flujo se dio, mayoritariamente, desde el Congo, Angola y Guinea (Aguirre Beltrán, 1994: 27). Empero, es menester advertir un problema, ya que el origen de muchos esclavos era catalogado por el puerto donde se les embarcaba, olvidando el punto en el que fueron capturados. Esto quiere decir que los clasificaban por su punto de partida, no en relación con el emplazamiento de su rapto y substracción

Continuando con el repaso histórico, existe un segundo momento de esclavitud, posterior a la Conquista, categorizado por Aguirre Beltrán como el periodo en el que los negros comienzan a hacerse cargo de los trabajos antaño destinados a los indígenas. Los esclavos,

por los requerimientos económicos, crecieron en número y se les puede encontrar laborando en tres ámbitos: a) los reales, empleados ramas administrativas; b) los urbanos, aquellos que se hacían cargo de las ocupaciones propias de las grandes ciudades; c) los industriales, más conocidos por llevar a cabo las faenas agrícolas y las tareas de minería. Avanzando, durante la época colonial, en una tercera fase del esclavismo, aparecen siervos domésticos, quienes habitaron en las viviendas de los patrones, destinados a la cocina, a la limpieza; estos esclavos comían y vestían como su señor, lo acompañaban a misa, lo escoltaban a eventos, llegando, inclusive, a estar armados para la defensa del español. Finalmente, conforme a las distinciones de Aguirre Beltrán, está un cuarto momento de la esclavitud, en la que los negros se rentaban para la jornada o se vendían entre españoles (Aguirre Beltrán, 1994: 54-63).

En cuanto a los esclavos que lograban su libertad, eso no impedía que fueran marginados, de una u otra forma, ya que, por ejemplo, se les prohibió votar, la portación de armas estando fuera del cuidado español, se les negó el acceso a ejercer puestos públicos y no se les permitió integrarse a las órdenes religiosas (Carroll, 2014: 179). Vemos pues un acentuado sistema de supresión de saberes, donde se les privaba de una vida civil y pública plena, aunque ya estuvieran fuera de la sujeción del amo. La resonancia de este relegamiento permanecería vigente en las siguientes centurias, acentuando el racismo cotidiano en México.

Filosóficamente, al menos desde la elocución humanística del siglo XVI el negro fue invalidado. Guillaumin, en su obra *L' idéologie raciste: genèse et langages actuels*, alude que ciertas características biológicas como la piel, el pelo, la nariz o la boca, "...pasaron a convertirse en marca o *significante* de la condición social de esclavitud. De ahí se pasó a una consideración moral: su inferioridad social empezó a verse como inferioridad natural. De esa forma el color negro de la piel adquirió un nuevo sentido: los negros no eran humanos completamente" (Fra, 1995: 2).

Para complementar, sintetizar y finalizar, quisiera recupera el listado hecho por Aguirre Beltrán, respecto a las diferencias culturales presentes en los grupos negros, desde su llegada a tierras mexicanas, hasta el momento en que el virreinato cayó.

- A) El idioma. Los esclavos, como ya vimos, tenían procedencias diversas, cada cual con un lenguaje propio. Cuando fueron desembarcados se les dispersó por toda Nueva España, impidiendo, en algunos casos de manera deliberada, que coincidieran

hablantes de un mismo idioma en un mismo lugar. Además de la cristiandad, se les obligó a aprender el castellano, ya que sería la lengua oficial del Imperio, y sería la única manera de relacionarse, lingüísticamente, con los españoles y con otros habitantes de los territorios de la corona ibérica (Aguirre Beltrán, 1989: 288 y 289).

B) La indumentaria. Las vestimentas fueron un motivo crucial en la distinción entre estratos sociales, puesto que, visualmente, contribuían a identificar la procedencia de quien las portaba. A los negros se les impuso un régimen de ropas al que no estaban acostumbrados, empujándoles a cubrir sus cuerpos con prendas europeas (Aguirre Beltrán, 1989: 289).

C) La vivienda. En la ruralidad se reprodujeron los redondos africanos de las casas. Este hecho distintivo, según Aguirre, era aún visible en la época en que emprendió sus estudios, ello denotaba su escasa integración al sistema nacional. En las urbes no hay un rastro que permita diferenciar las casas de los negros, con la salvedad de la austeridad de las mismas, debido a los bajos niveles económicos (Aguirre Beltrán, 1989: 289 y 290). Tibon, en sus investigaciones de Costa Chica, observó el patrón circular en los hogares, ya descrito por Aguirre. Por ejemplo, en la comunidad de Collantes, refirió que los jacales parecían más cabañas africanas que construcciones nativas de América (Tibon, 1961: 39).

D) La alimentación. La dieta de los esclavos, tanto rurales como urbanos estaba, según las ordenanzas coloniales, debidamente balanceada. En el campo había predilección por la proteína animal. A diferencia de la gastronomía indígena, identificable por la forma en que se preparaba o por los ingredientes de los que consta, los negros no tenían un rasgo particular en su alimentación, quizá porque las materias primas de África no estaban presentes en América (Aguirre Beltrán, 1989: 290).

En suma, para Aguirre, “Entre la población negra y sus mezclas, los rasgos culturales no son lo suficientemente distintivos para servir como instrumentos de identificación étnica; los rasgos raciales son visibles e indeseables en un corto porcentaje de la población total; pero en los más se pasan por alto las características negroides y se incluye a sus poseedores en una mejor cesta” (Aguirre Beltrán, 1989: 291). Aguirre pensaba que todos los rasgos no diferenciales, por él enumerados, facilitaron la integración de los negros en la sociedad

nacional. Sus comentarios finales son debatibles, pero su repaso histórico aún conserva validez. Desde otra óptica, distinta a la de Aguirre, se puede argumentar que los cuatro elementos han sido hegemonizados para justificar la falta de reconocimiento: la carencia de una lengua distintiva y la prendas que les fueron impuestas atestiguan la invisibilización. La cuestión alimenticia, poco estudiada, también es un escollo que aún permea sobre el imaginario social, aquel que le resta importancia a la presencia africana dentro de la gastronomía mexicana.

Desde la época virreinal hubo negros que entraron por propia voluntad a los territorios ultramar de la monarquía española, pero han sido más documentados los casos de libertos que entraron a México tras la abolición de la esclavitud, esto mediante pactos con el Estado mexicano. Tal fue el caso de los negros mascogos de Coahuila, que se establecieron en la frontera norte hacia 1850, posicionándose como un eje defensivo en contra de las incursiones de indios kikapúes y seminolas a cambio de tierras (Acevedo, 2018: 40). Sucede que, previo a la Guerra de Reforma, el gobierno mexicano de Ignacio Comonfort expidió decretos presidenciales para poblar las zonas inhóspitas y con menor índice demográfico del país. Su objetivo era atraer extranjeros europeos, quienes pudieran abonar cultural y económicamente en la sociedad mexicana, pero en casos extremos y para el combate contra rebeldes fronterizos se concesionaron parcelas a negros, como el caso antes mencionado.

### **2.3 Los problemas de la integración**

El primer punto de quiebre en la discontinuidad histórica de la esclavitud, en lo concerniente a la integración del negro en la vida colonial novohispana fue, sin lugar a dudas, el proceso de aculturación del mismo, en el que se le obligaba dejar de lado todo lo que eran en sí mismos para adoptar nuevas costumbres y prácticas cotidianas que concordaran con el mundo político y económico al cual se estaban añadiendo.

Podemos poner de relieve algunos puntos. Más allá de los ladinos, el resto de africanos llegaron a México sin haber conectado emocional o socialmente con los esclavistas, por lo que se les impuso una visión normativa de la existencia que estaba fuera de lo canónico de sus organizaciones en África. Fueron obligados a la cristiandad y en ellos pesó el sistema

inquisitorial (Aguirre Beltrán, 1994: 28). Los esclavistas se creyeron capaces de salvarlos de su miseria espiritual al evangelizarlos, arrancándoles así el espiritualismo africano que en ellos perduraba (Fra, 1995: 8). En cierta medida, someterlos a una condición servil era considerado una suerte de paternalismo, de ayuda contra su paganismo. Como consecuencia, sus ritos y mitos pasaron a un espectro de ilegalidad, cayendo sobre sus costumbres un sistema punitivo con ramificaciones morales y civiles, que implicaba la adopción de una religiosidad monoteísta, sumándose las condenas y castigos para los que atentaran en contra de la doctrina cristiana.

Los barcos negreros traían consigo, además de personas, a los dioses, creencias y folklore del África. La esclavitud destruyó culturas enteras por las familias rotas que ocasionó, para posteriormente hacer mestizajes ultramar, con lo que nacieron, en palabras de Bastide, “negros de alma blanca”, que forjaron nuevas sociedades, en las que siempre intentaron rescatar su pasado, pero implementado en un nuevo ambiente, mismo que no estuvo exento de problemas y persecuciones (Bastide, 1969: 28 y 29). Aunque los esclavos, al igual que indígenas y europeos, trabajaban, hacían política, tenían prácticas religiosas, lúdicas y sexuales, implementaban esas rutinas de manera diferente a la de los blancos e indios, porque no eran iguales física, fenotípica, psicológica y culturalmente.

Es así que, socialmente, se comienzan a codificar las características del negro, para distinguirlos del resto; esas desemejanzas pueden ser biológicas, nacionales, culturales, lingüísticas y religiosas. Para Ianni, el negro necesita, con propósito de su autoidentificación, “...aceptar, pasiva o críticamente, la identidad imputada por el blanco” (Ianni, 1977: 53 y 54). Bajo esta perspectiva, las relaciones de dominación política y económica permitieron a los europeos el destruir, recrear y reestructurar los elementos culturales de los esclavos; es decir, el esclavo se aculturó forzosamente para beneplácito del blanco (Ianni, 1977: 67). A esto habría que agregar el sistema de castas que se alzó durante los años en que se mantuvo vigente el virreinato de la Nueva España, para diferenciar en estratos sociales a la población.

Es innegable que, con el avance de los decenios, la integración social durante la Colonia fue en ascenso pese a que, como lo constata Carroll para el caso de Veracruz, los españoles e indígenas buscaron aislar a los negros. El origen étnico fue el escollo más grande para que se integraran los africanos a la sociedad, ya que lingüísticamente se complicó la interacción,

pero, aún más complicado fue el hacer que los esclavos olvidaran su libertad y, con ello, aceptaran el racismo y el etnocentrismo ibérico de la estratificación social novohispana. Al proceso de aculturación sobrevivieron, en ejemplos puntuales como el veracruzano, solamente la hechicería, la superstición, la música y el baile (Carroll, 2014: 176 y 177).

Además de integrarse en la vida económica, los afrodescendientes fueron introducidos al sistema castrense con las milicias de negros. Los amos, obligados al servicio militar, mandaban al cuartel, en su representación, a los esclavos, quienes fueron bien acogidos por los líderes del ejército debido a las múltiples guerras que se experimentaban entre potencias coloniales, porque tener más tropa a disposición significaba una mejor defensa de los territorios de la monarquía ibérica; pero, a su vez, eran temidos porque se creía que podían causar tumultos o rebeliones. Para 1765 se possibilitó el ascenso social de los negros libres mediante el fuero militar (Velázquez & Iturralde, 2012: 73). Quizá por el rústico avance de garantías sociales obtenidas por los negros libertos fue que los europeos se valieron del racismo para dividir a los pobladores del virreinato, buscando impedir que se organizara una oposición unificada en contra de las autoridades peninsulares (Carroll, 2014: 180). El hecho, tal parece, resultó, no sin aspavientos y resistencias, porque pasaron más de trescientos años para que la esclavitud de los negros fuera abolida, ya con el triunfo del movimiento independentista.

Precisamente Hidalgo y Morelos incorporaron dentro de su bandera emancipadora de 1810 la proclama por finalizar el sistema esclavista, pero su puesta en práctica fue gradual y no se extendió uniformemente por todo México. En Veracruz y Oaxaca fue abolida hasta 1825, por los congresos locales. Finalmente, en 1829. Se declaró ilegal a nivel nacional por el entonces presidente Vicente Guerrero, caudillo afrodescendiente. Sin embargo, pese a que el servilismo y el trabajo forzado fueron combatidos por las leyes mexicanas, la constitución se centró en reconocer el mestizaje y los derechos de blancos e indígenas, marginando o negando al negro, por lo que, desde entonces, el afrodescendiente se ha visto en la necesidad de luchar por un reconocimiento legal que le fue obstaculizado (Lara, 2017: 58).

En palabras de Olivia Gall, tras la abolición total de la esclavitud, los negros dejaron de importarle al nuevo Estado independiente, quien ya no los tuvo más en consideración en términos de especificidad, y, en cambio, los mexicanizó. No fueron incorporados en el

proyecto nacional de la raza mexicana mestiza, “...fueron invisibilizados, tanto por el igualitarismo jurídico liberal... como por el proyecto mestizante” (Gall, 2021: 62). Es decir, más que ocuparse de su singularidad, los gobiernos decimonónicos les apartaron de los intereses prioritarios nacionalistas o, si los integraban, forzaron el abandono de su cultura, para dar pie a la invisibilización que para ellos significó el aglutinar a todos los individuos en una única noción social: la mexicanidad.

## 2.4 Los pueblos negros en Costa Chica



*Imagen 6.* Ilustración representativa de Costa Chica. Tomada del libro *Afrodescendientes en México. Una historia de silencio y discriminación*, p. 21.

Por Costa Chica se entiende a la región costera de Oaxaca, pasado el Istmo de Tehuantepec, desde Huatulco, y Guerrero, hasta Acapulco. En conjunto consta de 400 kilómetros que, para 2004, albergaban a más de 50,000 afrodescendientes, quienes interactúan, cotidianamente, con indios y mestizos (Vaughn, 2004: 76). Oaxaca y Guerrero son, con el 6.5% y el 4.9% respectivamente, los estados con mayor población negra en México, de un total, en 2015, de 1.4 millones de personas que se asumían como afrodescendientes, el 1.2% de la población nacional (Ruiz, 2017: 119); la fracción costachiquense oaxaqueña cuenta con 50 municipios, 40 de los cuales reportan presencia afrodescendiente (Acevedo, 2018: 43-45).

Históricamente, la Costa Chica oaxaqueña se ha visto más relacionada con el ayuntamiento de Acapulco que con el del propio Estado de Oaxaca. Además de la fuerte presencia afroamericana, los mixtecos, junto con los amuzgos y chatinos, son la etnia mayoritaria de la región. Dentro de Costa Chica ha existido una diferenciación considerable y plenamente identificable respecto a la ubicación geográfica de los habitantes, encontrándose que la población afroamericana o morena vive en los bajos, cerca de las costas, basando su economía en la pesca, la agricultura y la ganadería; los indígenas mixtecos, amuzgos, chatinos, nahuas y tlapanecos ocuparon las tierras altas, trabajando de campesinos y artesanos; finalmente, los mestizos se asentaron en las cabeceras municipales, operando en las ramas comerciales y políticas. Los tres grupos mantienen relaciones de poder entre sí, basadas tanto en violencias, conflictos y estereotipos, pero también en alianzas y pactos ocasionales (Castillo, 2016: 32).

Antes de la llegada de Cortés, el territorio actualmente ocupado por el municipio de Pinotepa, era una región agrícola, encaminada al cultivo de cacao. Los españoles introdujeron el trigo, la caña y el plátano (Tibon, 1961: 17). Dentro de las comunidades afrodescendientes, como Corralero, el tamarindo y el mango fueron más determinantes en la vida económica de los negros, pero, además de la agricultura, la pesca resultó ser el eje comercial que ligó a los pueblos afrodescendientes con el resto de pobladores de la región de Pinotepa. Las mojarras, las morenas y los robalos cimentaron las bases del intercambio mercantil, ya que, una vez sacados del mar, durante la noche, los peces eran secados y salados, encontrando compradores por toda la zona de Pinotepa, Zacatepec y Putla (Tibon, 1961: 51).

Gutierre Tibon narró que, a través de la plática con una señora de nombre Francisca Güergüera, vecina de Jamiltepec, la llegada de los negros a Costa Chica se dio de la mano de un Mariscal, quien llevaba bajo su cargo a dos centurias de negros, que eran empleados en asuntos ganaderos, pero que encontraban trabajo también en el ataque y control de la población indígena. Según doña “Pancha”, esos esclavos se multiplicaron y son los ancestros de todos los negros de la Costa Chica (Tibon, 1961: 46 y 47). El litoral pacífico del entonces virreinato se vio afectado con el contacto español a causa de las epidemias que, en un marco de clima tropical, diezmaron con rapidez a la población indígena, ocasionando que se dispersaran y refugiaran en las montañas de la sierra, dejando abandonadas, demográficamente, a las zonas playeras. En ese contexto, de decrecimiento indígena, fue que

llegaron los esclavos negros vía Acapulco, Puerto Escondido y Puerto Ángel (Correa, 2012: 33).

Martínez comenta que, desde el principio de la época colonial, en Oaxaca y Guerrero se les incorporó al trabajo esclavizado, pero que, a diferencia con otras regiones, en Costa Chica se les tomó por vaqueros y arrieros, lo que más adelante facilitó su entrada al mundo comercial (Martínez, 1992: 160 y 161). Ochoa Serrano explica que el que los negros fueran destinados a la ganadería se debió a que los españoles, en la zona de Jamiltepec, no vieron en los indios las características idóneas para cuidar de sus reses (Ochoa, 1997: 25). Las diferencias raciales se remarcaron durante el Virreinato, encontrándose que se dio una mayor mezcla entre mestizos y negros que entre negros e indígenas. Los primeros poblaron la franja costera, los segundos se asentaron en la sierra, hecho que perduró más allá de los 300 años de dominación española (Vaughn, 2004: 83).

En la región, los negros de la denominada “tierra caliente”, pelearon del lado realista durante la alzada insurgente, y se dice que fueron fieles a la corona hasta el último momento, en 1821 (Ochoa, 1997:21). Tras la Independencia, en Costa Chica, los descendientes de esclavos se hicieron peones en las haciendas ganaderas del área, y agricultores en los sembradíos de algodón, lo que les permitió tener conocimientos sobre el manejo de las tierras que, trasladados a la época revolucionaria, los motivó a luchar por la repartición agraria. Los afrodescendientes se hicieron de tierras de gran extensión, más allá de los litorales (Castillo, 2016: 33).

Los pueblos de Costa Chica, desde el tintero de Vaughn, no tienen “mucho conciencia de África”, ni se imaginan participar en una diáspora más amplia; y si acaso tienen un referente africano, este proviene de los Mundiales de fútbol (Vaughn, 2004: 85). Desde una visión aérea podría darse por sentada dicha afirmación, pero dando voz a importantes activistas nos encontramos que la cuestión deviene de una problemática institucional, porque, como bien lo señala Francisco Ziga, la falta de historia de la negritud pareciera que se escribe, sobre todo, a partir de la irrupción de los encuentros y foros, antes de ellos no hubo mucho interés por redactar monografías del tema (Ziga, 2018: 17). Por tanto, pareciera que África estaba lejana en el espacio y el tiempo, sin referentes historiográficos. Sin embargo, como lo dejó evidenciado el diálogo establecido con el colaborador 2 de San José del Progreso, los

colectivos afroestizados se encuentran en una intentona por recuperar tradiciones antañas, sobre todo la inclusión de palabras o la portación de prendas propias de África. El proyecto de este colaborador implica, a través de las radios comunitarias, diversificar el castellano en Costa Chica, para expresar las voces africanas que fueron acalladas por el idioma dominante.

Dejando de lado el repaso histórico, y centrándonos más en lo contemporáneo, en Costa Chica es observable el que las comunidades afrodescendientes suelen darle significado a su identidad negra mediante el idioma y el uso de los símbolos, como lo es la música. En la zona costachiquense se escuchan los sonidos tropicales, las chilenas y los corridos, siendo el ritmo tropical, basado en la cumbia colombiana, el más arraigado. Sin embargo, es la chilena el género más emblemático, traído por negros estibadores desde Chile (Vaughn, 2004: 87 y 88).

Costa Chica, como bien lo sabe diferenciar Lara, es independiente de las características afroestizadas de otras regiones en América. En el Caribe, por ejemplo, lo afro suele ligarse a la música, la danza, la fiesta y la sexualidad; en cambio, en Costa Chica, la negritud tiene que ver con el espacio y la racialización, aunque las composiciones melódicas y los bailes no dejan de jugar un papel fundamental (Lara, 2010: 311). Los pueblos afrodescendientes de la Costa Chica destacan culturalmente por sus danzas y bailes, como el de la artesa o de los diablos; por los rituales de “sombra” y “todo”; por su medicina tradicional; y, pese a que entró ya en desuso, la arquitectura redonda que caracterizó a sus casas la primera mitad del siglo XX. Para rescatar y conservar las tradiciones de origen africano, se creó, en 1995, el primer museo de temática afrodescendiente en México: el Museo de las Culturas Afroestizadas, en Cuajinicuilapa, Guerrero. Uno de sus intereses primordiales es dar a conocer la contribución de los afroestizados en la historia, en la economía y en la cultura de la Costa Chica y el Pacífico mexicano (Velázquez & Iturralde, 2012: 22-24).

Con el nuevo siglo, Costa Chica no ha dejado de ser un referente nacional en cuanto a la lucha por visibilizar el quehacer de los afrodescendientes. En 2006, desde Jamiltepec, se lanzó la Iniciativa de Ley de Derechos y Cultura de los Pueblos Negros, donde se planteaba, por vez primera en un documento público, la cuestión del reconocimiento constitucional, para obligar al Estado a que cumpliera con sus compromisos de atender a las comunidades. Un año después se efectuó el Foro Afroestizados, donde se clamó por reconocer a todas las familias afroestizadas, pese a que su lugar de residencia no estuviera precisamente en la

Costa Chica, para dar fe y constancia de la constante migración a Estados Unidos (Ziga, 2018: 19-20).

## **2.5 Reconstrucción de lo africano en el imaginario nacional mexicano**

Los africanos, precoloniales, eran agricultores, entre sus filas había muy pocos artesanos o comerciantes. Tenían al animalismo y al espiritualismo como religiones principales. Entre los pueblos de África ya se practicaba el esclavismo, aunque este se regía por la sujeción de los derrotados en guerra o los abandonados y sin hogar, quienes pasaban a formar parte de la mano de obra de los victoriosos (Martínez, 1992: 27-29), teniendo poco o nada que ver con la mercantilización de los cuerpos incitada por los portugueses.

África, según varios relatos literarios, fue considerada como una tierra exótica, un paraíso, a la vez de abismo, según Fra, un lugar repleto de monstruos, peligros, paganos y futuros esclavos. África, para el europeo, era el continente que producía los animales más majestuosos y maravillosos de la tierra, pero también engendraba seres imperfectos, a saber, los negros, quienes vivían fuera de la narrativa cristiana, seres salvajes y paganos alejados de la fe y las buenas costumbres (Fra, 1995: 5-8). Su condición defectuosa pasaría a ser justificación de su sometimiento. Hacer dócil al cuerpo fue un menester esclavista, porque con ello se creía que las impurezas de la carne eran limpiadas. Someter al africano a labores forzadas significaba, para los blancos, mantenerlos ocupado y, por tanto, alejados de una vida infame e inmoral.

Pero, ese pasado, quedó olvidado una vez que el africano fue sometido al servilismo por parte de las monarquías europeas. Se comenzó a gestar una dinámica racista que, como se señaló páginas atrás, permitió que los europeos, mantuvieran firmes las riendas de sus imperios. Para los esclavos negros surgieron maneras de verse y percibirse muy distintas a las que ellos mismos figuraban en suelo africano. El animalismo quedó de lado, y su tradición puramente agrícola se transmutó a los menesteres económicos de Hispania. El negro, a ojos del ibérico, fue estereotipado con tres características que perduraron en el tiempo, constituyendo, más adelante, bastimentos del racismo que aún permean socialmente en México.

Existieron tres principales formas, sin negar o desestimar la existencia de otras, de estereotipar, representar e imaginar al oriundo de África, gestadas desde los primeros años del esclavismo, las cuales fueron: que el negro era violento; que el negro era alcohólico; y que la sexualidad entre los negros era desmedida y abundante. A continuación, se comenta la triada de particularidades.

### **2.5.1 El afrodescendiente como el «negro violento»**

Un aspecto social del negro, a menudo referido y tenido por común, fue la rebeldía y el cimarronaje (Martínez, 1992: 93). Aguirre Beltrán menciona que los cimarrones buscaron rehacer sus culturas, pero siempre fueron atacados, tanto por las poblaciones indígenas, que les tenían a la vez de repudiarles, como por las autoridades virreinales, que les dieron cacería por lo potenciales peligros que representaban (Aguirre Beltrán, 1994: 28). Quizá, en este punto, podríamos datar el momento en que nace una cultura de la violencia a ojos de los españoles, basada en dos necesidades, ambas estrechamente ligadas entre sí: la necesidad de libertad, de escapar del yugo esclavista; y el deseo de, una vez fugados, permanecer libres y resistir las acometidas en contra de su reconquistada independencia. La rebelión más conocida, durante la época Colonial, fue la del esclavo Yanga Gaspar en Veracruz. Debido a que su alzamiento no se pudo reprimir, y con la intención de evitar asaltos y huidas, el virreinato reconoció su libertad y fundó el pueblo de San Lorenzo de los Negros, donde vivirían los acompañantes sublevados de Yanga (Velázquez & Iturralde, 2012: 75).

Descripciones más contemporáneas, como las de Gutierre Tibon, refieren a los pobladores negros de Costa Chica como gente muy habladora, que escupe en demasía, amables y risueños por partes iguales, pero que mantienen un gusto por las armas blancas y de fuego, despegados de la tierra, con poco interés por la vida, hecho que repercute, de acuerdo con el escritor italiano, en que pueden llegar a matar cuando “...están cegados por el aguardiente” (Tibon, 1961: 40).

Para Carroll, el atenuante de la violencia fue el control desmedido que inquietaba a los esclavos, hecho agudizado por el desequilibrio de género entre los negros, ya que eran minoría las mujeres que llegaban a tierras virreinales, muchas de las cuales quedaban condenadas a trabajos en prostíbulos, para satisfacción carnal de los peninsulares y criollos. El esclavo varón, pese a la dificultad, intentó buscar féminas acosando, principalmente, a las

indígenas, porque ellas representaban “...un escape a las frustraciones sexuales de los esclavos” (Carroll, 2014: 188). Mucho del miedo o de la reputación del negro violento se basó en el apetito sexual, puesto que se creó el imaginario de que los esclavos fugados no se dedicaban únicamente al pillaje, sino que también buscaban mujeres, sin importar la raza, para violarlas o llevárselas con ellos a la fuerza, y así tener con quien intimar de manera esporádica o estable (cuando las obligaban a casarse) y así solventar la diferencia numérica de género (Carroll, 2014: 189).

Ya en el México independiente, cuando la abolición de la esclavitud se legalizó, el miedo por la violencia del negro no desapareció. José María Luis Mora, teórico liberal, pregonaba que en el país había pocos negros, cosa que era digna de celebrarse, porque ello disminuía el riesgo de intranquilidad republicana (Ochoa, 1997: 22). En otras palabras, la presencia de los afrodescendientes intimidaba, en cierta medida, a los intelectuales, mismos que se congratulaban de que su existencia se redujera a algunas zonas en las costas pacíficas y atlánticas.

Esta idea del negro violento se vio reflejada en la agresividad con la que se les asoció y, en consecuencia, con la creación de destacamentos militares conformados por negros, porque, como se señaló páginas arriba, desde la época Colonial, su integración a la vida castrense fue celebrada y bien acogida por algunos líderes del ejército. En el alzamiento de Juan Álvarez, contra Santa Anna, por ejemplo, los llamados “pintos” tuvieron una activa participación militar, achacada a que tenían tradición y conducta belicosa, puesto que en el pasado fueron de armas tomar (Ochoa, 1997: 28).

Poster al triunfo liberal, se dice que los negros del Estado de Guerrero, además de ebrios, eran de un carácter vengativo, mismo que transmitían a sus hijos. Ochoa, consultando relatos de la época, señala que a los negros se les representaba como gente de muy pocas necesidades, que se conformaban con tener un arma y un caballo. El estereotipo se reproduce y comenta durante todo el siglo XIX. En Oaxaca se les reconoce sus dotes en la agricultura, pero se sigue destacando su vehemencia y que eran afectos a los vicios (Ochoa, 1997: 29, 30, 34 y 35).

Pese a que en la historiografía el negro aparece como un individuo violento y que genera temor entre los europeos e indígenas, no quisiera dejar de lado, al menos brevemente, un

comentario divergente a esa tradición, que es el caso de la representación del negro en la literatura. Baltasar Fra expone que, dentro del mundo de las letras, el afrodescendiente no era tenido como una amenaza, ya que se consideraba un ente apartado, remoto, que se encontraba solo, no perteneciente a ningún grupo social, sin relación con demás minorías. Los negros, de acuerdo con Fra, por ser, en su mayoría, esclavos, “no poseían poder social o económico digno de causar miedo o preocupación”. Eran, más bien, “un grupo de individuos sin poder, equiparable a un grupo de niños, y como niños los quería ver la mayoría blanca. La risa y el tono humorístico fueron las respuestas literarias a la esclavitud de los negros, que eran representados como seres graciosos e inocentes” (Fra, 1995: 3).

Una vez liberto, para Ianni, el negro elaboró “...los elementos culturales de su condición social y racial”, basándose en su condición de clase, sin olvidar su pasado esclavizado (Ianni, 1977: 72). Esto quiere decir que, aunque estando amparado legalmente en contra del trabajo forzado, su estatus socioeconómico no se modificó sustancialmente, perdurando, además de su marginación, las creencias coloniales de las que era objeto. La violencia de su ser, lejos de desaparecer, se reforzó y ligó con el gusto por las bebidas embriagantes.

### **2.5.2 La vida etílica del afromexicano**

Los españoles, apenas terminada la Conquista, observaron que la venta de alcohol entre los indígenas era un negocio redituable. Con la introducción del vino se sujetó, en primer momento, a los campesinos y jóvenes a un sistema de consumo de bebidas embriagantes que perduró en el tiempo. Parece ser que, el alcohol jugó un papel de sujeción: fuera el de subordinar a las personas a una adicción, o el castigarlas cuando el abuso de las sustancias escalara en demasía. Más adelante, el licor de Gambrinus, como coloquialmente se le denominó a la cerveza en los pueblos de Costa Chica, se volvió una bebida de intemperancia (Tibon, 1961: 18).

Dentro de este mundo etílico, el afrodescendiente ocupó un peldaño estereotipado en demasía: para mediados del siglo XX, siguiendo con lo desglosado por Tibon en *Pinotepa Nacional*, a los afrodescendientes se les consideraba poco trabajadores, fumadores habituales y bebedores en exceso (Tibon, 1961: 41). En la zona guerrerense, durante el siglo XIX, se

comentaba que los negros, aunque eran cumplidos en sus labores, gustaban del relajo, del juego y de la embriaguez y que, por causa de la borrachera, se mataban entre sí en los tiempos de cultivo del algodón (Ochoa, 1997: 28).

Hacer que una figura se identifique con los vicios y los pecados del consumo desmedido garantiza, para quien ejerce poder, una suerte de etiqueta que denota lo perjudiciales que pueden llegar a ser algunos individuos, fortaleciendo así la necesidad de control y vigilancia. Una persona racializada alcohólica, además de la adicción y demás problemas generados a partir del consumo, es susceptible a ser categorizado como irresponsable, violento y libertino. Cuando se le identificó y enlazó con la fiesta y la parranda, el afrodescendiente quedó afectado en el imaginario colectivo y social, porque se exotizaron sus comportamientos y se le arrojó con la idea de que su vida era un constante vaivén de pasiones y exaltaciones. El ser un consumidor étlico hizo de él un objeto de críticas, por su supuesta preferencia a los excesos en demérito del trabajo, lo que apoyó en la valoración negativa que tuvo. Al respecto, y con relación a su exposición en el cine mexicano, se realizarán anotaciones pertinentes más adelante.

### **2.5.3 La sexualización de la mujer afrodescendiente**

La cuestión sexual, en lo relativo a la población negra, fue observada, valorada y estereotipada por los europeos apenas tuvieron contacto con los habitantes de África. Edward Long, en referencias recuperadas por Brion Davis, decía que los negros eran libidinosos y desorganizados en el coito, como los mandriles, añadiendo que las mujeres gustaban de intimar con los primates (Brion, 1996: 452). Esquemas así fueron repetidos y extendidos mucho antes de los viajes de Colón: el negro era visto como alguien de complacencia sexual, capaz de incestos y “carnal como las bestias”. El mismo Brion Davis interpreta que, durante los siglos XVII y XVIII, los franceses, holandeses e ingleses observaban en las mujeres negras la lascivia, figurándolas como ardientes (Brion, 1996: 458). El autor añade un comentario, a mi parecer, bastante atinado, ya que sugiere que la perversión se dio con el contacto europeo, ya que ellos introdujeron esas conductas al destinar a las mujeres africanas al trabajo sexual. Esta suposición comulga con lo planteado por Bastide décadas atrás: “el erotismo puro y gratuito es una invención occidental” (Bastide, 1969: 45).

Opiniones de esa índole configuraron una noción sexual de la negritud, en la que el africano tenía una atracción casi natural por los placeres corpóreos, siendo un discurso reiterado y visto incluso en los juicios inquisitoriales de la Nueva España. En una valiosa investigación, Luz Alejandra Cárdenas Santana rememora la querrela erigida contra una triada de mujeres, a saber, Cathalina González, Isabel de Urrego y Juana María, las tres acusadas de hechicería pero que, en el fondo, la jurisprudencia católica atacó transgresiones eróticas.

Fueron juzgadas por el Santo Tribunal en Acapulco, hacia 1621. Parte de la hechicería, que se les imputaba, consistía en hacer que un hombre se enyuntara con otra fémina. Entre las denuncias estuvo el que embaucaban varones con sangre menstrual embarrada en tostadas. A Juana María, una testigo, la tildó de “puta”. Si bien, como lo deja ver Cárdenas, no eran prostitutas, al ser mulatas libres ejercían una sexualidad poco mesurada y, aunque no cobraran por sus servicios, constituía una transgresión moral. Su infracción, para la autora, era el erotismo mismo, el llevar a cabo relaciones que sólo son toleradas en el seno marital (Cárdenas, 2001: 39-45).

Precisamente, sobre la venta del cuerpo, Aguirre Beltrán comenta que las negras y mulatas eran las que nutrían los prostíbulos por todo el virreinato. Si bien los españoles intimaban con mujeres indígenas, el sexo con las jóvenes y bellas negras era más costoso (Aguirre Beltrán, 1994: 63 y 64). Además, el antropólogo veracruzano añade que, a diferencia del blanco, que era considerado como monógamo, los indígenas y negros aceptaban la poligamia, una tradición, en el caso de los negros, venida desde África, donde era común el que los varones tuvieran varias esposas, con fines económicos (Aguirre Beltrán, 1989: 248 y 249).

Fray Bernardino de Sahagún calificaba a la mujer libertina como aquella que se pavoneaba, que levantaba la cabeza y la movía, vivía del vicio y del placer, se miraba al espejo, se perfumaba, hacía ruido al mascar el chicle, frecuentaba el mercado, empujaba a la gente, se reía y hacía burlas, andando siempre sonriendo (Cárdenas, 2001: 57). En pocas palabras, a ojos del clérigo, y de la sociedad virreinal en general, la jocosidad y el desparpajo eran sinónimos de cuerpos que subrayaban la prosperidad de lo prohibido. Hacer uso de los placeres, por fuera del canon litúrgico, era deshonroso y poco agradable, por lo que urgió caracterizarlo y marcarlo, establecer en el juego del deseo un tache que le distinguiera como aberrante. Con el paso del tiempo, y como veremos reflejado en el trabajo de campo y el

análisis fílmico, la sexualidad desenfrenada sigue siendo un estereotipo que pesa sobre las poblaciones afroestizas.

Actualmente, la Asociación de Mujeres de la Costa de Oaxaca lucha por suprimir la hipersexualización de las mujeres afrodescendientes. En palabras de Rosa María Castro Salinas, representante de la AMCO, la mitificación sexual de la negra origina violencia, acoso y discriminación en contra de las mujeres. Hoy en día aún se les considera exóticas, cachondas, brujas, calientes. La noción de la “morena de fuego” apoya a la violencia sistémica-social que, de acuerdo con Castro Salinas, sufren las mujeres de la Costa quienes, a raíz del adjetivo y del cliché, son más afectadas que las indígenas o blancas por el machismo.<sup>20</sup>

Los tres estereotipos enlistados aún siguen vigentes. A ellos habría que añadir el del negro flojo y resistente. Lo curioso, a la vez de lamentable, es que, como bien lo sostiene Lara, es que los clichés se mantienen, incluso, a través de la academia, que sigue reproduciendo las viejas ideas de lo que es ser negro, más aún cuando un afrodescendiente sale de su contexto (Lara, 2010: 312).

Esto se puede constatar en la charla con la colaboradora 1 de José María Morelos, quien critica fuertemente el desempeño de los investigadores y académicos al momento de realizar sus trabajos: “Si lo vemos como academia, somos el eterno objeto de estudio, en el cual también, muchas veces, nos tazan desde el privilegio con el que ven, desde la necesidad del investigador. (...) En las instituciones seguimos siendo lo del final, lo último que queda. Hay muchos estudios que han venido a hacer antropólogos, etnólogos, etnomusicólogos, y un montón, pero se quedan dentro de la esfera de la academia. Es consumo para la academia, a la gente no se le regresa nada y nosotros seguimos ignorando muchas cosas, nos conocen hacia afuera, vienen y preguntan y se llevan toda la información, pero no la regresa, y la gente, ante falta de algunas cosas, se reinventa, sigue avanzando; por eso existen mitos fundacionales de cómo es que estamos aquí en la zona, porque no hay referentes, desde las instituciones educativas, que puedan contar la historia, y nosotros saberla a ciencia cierta, porque nuestro horizonte, respecto al linaje, se queda en nuestros bisabuelos.”

---

<sup>20</sup> Recuperado de <https://oaxaca.eluniversal.com.mx/sociedad/12-10-2020/morenas-de-fuego-de-la-hipersexualizacion-de-las-mujeres-negras-al-racismo>; consultado el 19/08/2022.

Sobre los clichés, mantenidos por la academia, el colaborador 1 de Jamiltepec, Oaxaca, refirió una experiencia que vivió en el marco de un congreso internacional sobre negritud: “Cuando fui a presentar mi ponencia a Livingston, en Guatemala, me dijo un académico de Belice: “¿todos los negros de México, son como tú?”. Y le dije “no sé, nosotros estamos en un proceso de lucha. Si me hablas del color, hay unos negros que son más blancos, porque hay en las comunidades a los que llaman los blanquitos, que son gente negra pero que son blanca, yo estoy moreno al lado de ellos. El color es una cuestión del color de la piel”. Todo eso no sólo tiene que ver con el color, ni con el idioma. Por ejemplo, tenía un amigo que le llamaban “el alegre” Domínguez, de Pinotepa, era negro, pero hablaba mixteco.”

## **2.6 Análisis sobre el racismo y sus dispositivos hacia las comunidades afrodescendientes en México**

Como bien sugiere Mónica Moreno, desde la erudición aristotélica ya hay vestigios de que la esclavitud era entendida como el destino de los pueblos inferiores. Los grandes imperios de la antigüedad clásica construyeron y sostuvieron su economía gracias a la participación activa, y obligada, claro está, de los esclavos que en conquistas eran sometidos. Siglos después, ya con el cristianismo en apogeo, por ejemplo, se actuó desde un marco teológico para justificar y dar legitimidad al trabajo forzado, arguyendo que una manera de evangelizar a los africanos era subyugándolos a la esclavitud, debido a que los negros eran descendientes de Ham, el hijo maldecido de Noé y, por tanto, estaba permitido actuar o intervenir, eclesiásticamente, en su contra (Moreno, 2022: 43).

Aunque, si pudiéramos datar un momento trascendental, dentro de los sistemas de pensamiento, para la creación de un discurso racista o discriminatorio respecto a lo africano, se podrían tomar por coyuntura los postulados hegelianos que, en palabras de Ruiz Ponce, se posicionan, dentro del campo filosófico, como el punto nodal de desprecio y noción de inferioridad impuesta al continente africano: para Hegel, África no era una porción histórica del mundo; en cambio la consideraba totalmente ahistórica, falta de desarrollo, por lo que se tendría que marginar a los umbrales, ya que no contaba con movimientos dignos de ser mostrados, analizados o retratados (Ruiz, 2017: 113 y 114).

La racialización implica que los cuerpos sean categorizados como superiores o inferiores entre sí, destinados, de acuerdo con su condición, a privilegios u opresiones, dispositivos que operan históricamente, puesto que desde el recuento del pasado se inferioriza al otro, en diversas modulaciones como la religiosa, la étnica, la cultural y, de nuestro interés, la racial (Ruiz, 2017: 109). El racismo dividió en razas a la humanidad desde el siglo XVIII, para patentar jerarquías, presentar individuos diferenciados, convirtiéndose en una manera de clasificar a la humanidad, basada en que lo físico y biológico se liga a las prácticas, las conductas e inteligencia (Gall, 2021: 56). Dicho de otra manera, es una persecución al cuerpo anormal, y una concesión de indulgencias y beneficios que aseguren y mantengan la posición privilegiada de quien es tomado como impoluto y predilecto racialmente.

En lo que toca al racismo y a las relaciones entre las comunidades, autores como Bastide acuñaron la idea de que la oposición entre negros e indios es un invento del blanco, ya que no existe, como tal, una animadversión racial entre culturas (Bastide, 1969: 71). Quise traer a colación esta cita porque, aunque he estado de acuerdo con muchos de los aportes del sociólogo francés, sobre todo aquellos que versaban sobre la historia de la esclavitud, no comulgo del todo con esta aseveración, debido al trabajo de campo realizado. En las múltiples entrevistas que me fueron concedidas, existió una reiteración por parte de mis interlocutores en cuanto a los temas raciales: la rivalidad indígena-negro, y el racismo a ras de suelo, dentro de las comunidades de Costa Chica, está muy marcado. Para Bastide, los europeos animaban el odio entre indios y negros, para que estos últimos se hicieran agresivos contra los primeros (Bastide, 1969: 72). Quizá su óptica sociológica, más encaminada a entendimientos de estructuras de poder, y al mismo tiempo alejada de los ejemplos y procesos locales, le hacen desestimar el que la rivalidad, independientemente de ser propiciada por los blancos, existe y se extendió con gran amplitud, manteniéndose aun cuando el europeo ya no tenía injerencia en el devenir de las comunidades.

Vaughn comenta, al respecto, que los afromexicanos suelen sentirse superiores a los indígenas, que no desean mezclarse con ellos ya que los ven negativamente, los envidian, en cierta medida, y los consideran pobres e ignorantes. El afrodescendiente, para el antropólogo estadounidense, no reniega de su condición menesterosa, pero apunta, reiterativamente, que los indígenas viven peor (Vaughn, 2004: 80 y 81). Lo dicho por Vaughn concuerda más con

la perspectiva local de Costa Chica que con la investigación de Bastide. A continuación, para dimensionar ambas posturas, se recuperan fragmentos de las conversaciones efectuadas durante el trabajo de campo, que demuestran la interacción conflictiva y racializada que existe entre los pueblos negros y las comunidades indígenas.

El colaborador 2 de Jamiltepec, explica que: “Por ejemplo, la burla, hay ciertos casos que aún en las comunidades se da de manera muy sutil. Como decir “oye tú, te pareces a un negro”. Cuando vas al Valle Central los indígenas se comparan, comparan cómo siembra un indígena, cómo siembra un negro, esas cuestiones. En algún momento casarse con negros era despectivo. Si tú, mujer indígena, te casas con un afro, era una cuestión de dominio, no era bien visto que un negro pudiera dominar a una mujer, pero era todavía peor visto que una mujer se trajera a un hombre a la comunidad.

La burla es cotidiana. Siempre hay chistes y comentarios de ese tipo. Cosas sutiles que se reproducen, pero demuestran una cuestión histórica de dominación, de disputa, de cómo las poblaciones negras fueron introducidas a asentamientos indígenas. Con el arqueólogo lo veíamos, en Collantes, hace unos cuantos días, que en las poblaciones negras antes había asentamientos indígenas. Esas cuestiones son muy representativas. (...) Tengo un tío, en Estados Unidos, que es chino, negro, negro, pero habla mixteco, y es como el frijolito en el arroz dentro de la familia. Pero sí, a veces la pigmentación de la piel te corta o te incluye en ciertos espacios.”

La colaboradora 1 de Pinotepa Nacional, se expresa al respecto, señalando las pequeñas hostilidades ocurridas entre indígenas y afrodescendientes: “Recuerdo que una persona me invitó a una fiesta patronal aquí en Pinotepa y me dijo vamos, entonces fui y la acompañé. Ya estando ahí, los indígenas me dijeron que yo no podía estar ahí. Y cuando fui a dar clases a Jamiltepec, fui a invitar a unos niños de una escuela indígena y a los niños les causaba mucha risa verme, se reían, como si no hubieran visto a alguien con el cabello chino. Esta discriminación ha venido más de personas indígenas, por ejemplo, estuve trabajando en una mercería y la dueña, como que a mí no me veía como una mujer negra, entonces me hablaba muy mal de los negros, entonces sí lo he vivido. Creo que tal vez en Veracruz, como estaba chica no me daba cuenta, más bien mi familia me decía: “pareces negra, péinate, amárrate el cabello”, pero a esa edad eso no me humillaba.

Cuando fui a la universidad, mis compañeros no me hablaban, pero yo pensaba que era porque ellos sí tenían muchísimo dinero y yo decía, pues no les interesa que me llevé con ellos, pero no lo ubicaba que era por mi color de piel, mi estatura o mi físico, como que no lo relacioné nunca. Solo tuve como dos amigas en los dos años que estuve en educación, pero no sé hasta qué punto haya tenido que ver el que sea negra.”

Analizando otras aristas del racismo, un hecho incuestionable es el de la negación a la nacionalidad, una suerte de inclinación a marginar de la mexicanidad a los miembros de comunidades afrodescendientes. A lo largo del siglo XX –y aún en los 22 años del presente siglo- se han notificado y advertido la serie de deportaciones migratorias de afromexicanos a Centroamérica porque, racistamente, los confunden con oriundos de otros países, dada la falta de conocimiento de la presencia afrodescendiente en México. Por ello, políticos como Manuel Añorve señalaron la pertinencia de dar el salto de costachiquenses a afromexicanos. Llegamos a un punto en el que las demandas por reconocimiento se dan en un “...contexto de racismo que en el caso mexicano se ha desarrollado de forma peculiar al desconocerse la presencia y el legado histórico-cultural de las poblaciones de origen africano”, en contraste y marcada ambivalencia con la apetencia y el gusto del Estado por el indigenismo y la exaltación a la “Raza Cósmica”, lo que provoca que otras alteridades, como la afrodescendiente, se vean ignoradas, obviadas u olvidadas (Castillo, 2016: 35 y 36).

Sobre la negación a la nacionalidad, la colaboradora de José María Morelos, apunta que: “Donde se siente la discriminación y el racismo es cuando sales de tu zona de confort. Yo donde más lo he sentido (aunque aquí, al interior, entre unos y otros nos discriminamos) es cuando he salido, y he sentido actos de racismo, discriminación e incluso de xenofobia, porque me han dicho: “Tú no eres mexicana, tus papeles son falsos”, luego ya me quieren mandar a otro lado. Es como si yo fuera extranjera dentro de mi país. Y yo amo viajar, me gusta conocer otras culturas y a otras personas, pero sufro al salir y al entrar a mi país. Siempre hay algo que amarga mi experiencia, o me dicen “pásese allá, a la otra fila”, donde están los de Colombia, los de Cuba, los sudamericanos, o me dicen “su papel es falso” y me hacen revisiones aleatorias ya estando adentro. Hay mayor revisión, dudas de mi nacionalidad, te ponen a probar que eres mexicano.”

En palabras del colaborador 2 de San José del Progreso, el hecho se extiende a cuestiones policiales e institucionales: “Yo fui víctima de que, aquí en mi pueblo, los ministeriales me golpearan en público, porque a fuerza, la gente tiene la perspectiva de que nosotros somos rateros, y más antes. Lamentablemente, con las autoridades tan corruptas, que los que hacían sus cosas, ahí se quedaban, pero como se tenía que pedir justicia, pues se buscaba desquitarse con alguien, con el más indefenso. Y eso la verdad nos envenena, pero ahorita estamos invirtiendo ese veneno en cosas positivas, entonces ahorita, aquí en la cancha pues me golpearon tres veces, yo joven, de unos 18 años, y eso lo que puede provocarnos es odio, caer en no buscar quien nos hizo sino quien nos la pague, pero, así como existe el mal, existe el bien, encontramos algo que nos empezó a curar esas heridas, y a invertir en cosas positivas, y la gente dice, ¿pero tú por qué?, no se vale la verdad.

Y ahora, si te ven que eres una persona indígena o afro y sobre sales, es otro problema... (..) Parejo, autoridad, comunidad, es como, ¿y tú por qué?, si tú eres negro, tú tienes derecho a no sobre salir, y la verdad, en la CDMX, en Acapulco, o a donde sea que sales, ser atacado por gente de gobierno o autoridades, de seguridad, que te suben a un carro y te andan paseando por la ciudad, amenazándote fuertemente, y qué es lo que buscan, robarte con el pretexto de que no eres gente del país, esa fue mi vida, muy fuerte. Y cuando llego, pero también, poco a poco, del otro lado hay gente que, si te mira con buenos ojos y te empieza a apoyar, y ya, yo empecé a tener mi trabajo, gracias también al apoyo de la gente, me ha ido pues regular, bien, no ambiciona también uno grandes cosas, porque ¿para qué sirven grandes cosas materiales?”

La política nacional indigenista, que vivió su época dorada entre 1940 y 1960, permeó en los estudios antropológicos mexicanos, apoyada en los requerimientos del Estado, sobre todo en la idea que tomaba al indígena como referente histórico-ancestral en la conformación de la sociedad mestiza. Los intentos de integrar colectivos se enfocaron, precisamente, en acarrear al indígena, dejando de lado al afrodescendiente, por la creencia de que los negros estaban dispersos, diluidos o mezclados, por lo que era difícil distinguirlos y darles su propia individualidad. En consecuencia, las poblaciones afrodescendientes se asimilaron dentro del campesinado y las clases trabajadoras rurales y mestizas mexicanas, careciendo de diferenciación. En ese sentido el mestizaje se posicionó como una ideología que homogenizó

las disimilitudes y eliminó lo que no era perfecto a ojos del proyecto estamental. Los indígenas, pese a su rezago económico y la discriminación de la que son objeto, tienen ventajas, desde la Colonia, respecto del negro, como lo es el que sí cuentan con representatividad político-estatal, tienen derechos sobre la tierra, son abarcados por proyectos educativos bilingües y, en muchos casos, se les reconoce y concede autonomía y autogobierno por usos y costumbres (Correa, 2012: 29, 30 y 32).

Históricamente, las raíces del mestizaje devienen del proyecto liberal de nación. El liberalismo triunfante incentivó el crear una unidad mexicana en un siglo de guerras e invasiones, por lo que no es raro el intento de subjetivar un individuo que abanderase y fuese reflejo de sus designios patrióticos. Subjetivar, moldear un representante es algo que, políticamente, todas las ideologías hacen. Y si calibramos al mestizaje como ideología de Estado, encontraremos que el mestizo es el producto de dicha subjetivación, un garante de la mexicanidad. Tras la Revolución Mexicana, la ideología del mestizaje se hizo proyecto gubernamental, empujado desde la Secretaría de Educación Pública y por el Instituto Nacional Indigenista, configurándose así el integracionismo, considerado, más tarde, por los antropólogos, como un asesinato cultural (Gall, 2021: 61). José Vasconcelos, líder de la SEP, y Alfonso Caso, referente del indigenismo, fueron promotores de la incorporación cultural del indígena. El primero lo hizo en el ramo educativo; el segundo lo realizó mediante el INI, dándole reconocimiento y categorización al indio, ubicándolo como aquel que se adscribía como tal, miembro de una comunidad indígena, lejano del predominio europeo, parlante de una lengua originaria, con su propia cultura y con sentido de pertenencia que le distingue de blancos y mestizos (Iturriaga, 2020: 154).

Una cuestión característica del proyecto de mestizaje, problemática sin lugar a dudas, es que, en primer momento, rompió con los postulados raciales supremacistas del darwinismo social, por lo que no se le consideró racista, debido a que integraba dos razas y no buscaba o priorizaba una sangre pura (Gall, 2021: 57). Empero, al tratar de contener lo mejor de la herencia europea y el pasado prehispánico, el negro quedó posicionado como indeseable, portador de vicios, alguien incapaz de adaptarse al progreso (Velázquez & Iturralde, 2012: 95 y 96). El discurso mestizo ayudó a que se piense la desigualdad desde la clase y no por causa del racismo. Es así que los afrodescendientes fueron empujados, junto a los indígenas,

a la pobreza simbólica y económica (Iturriaga, 2020: 149). Beatriz Horcasitas supo reconocer que, con los estudios frenológicos, los indígenas y afrodescendientes fueron calificados con comportamientos delincuenciales, viciosos y degenerados. Un ejemplo es que, durante la posrevolución, se fomentó la migración de europeos y estadounidenses blancos, pero se evitó que arribaran judíos, polacos, chinos y, sobre todo, afrodescendientes, independientemente de su procedencia, que podía ser de Estados Unidos, Belice o Cuba (Velázquez & Iturralde, 2012: 96).

La cuestión no pasó de largo, de manera despectiva, en el ámbito académico donde incluso un referente de los estudios afrodescendientes en México como Aguirre Beltrán ayudó a cimentar estereotipos sobre la negritud, desde las nimiedades más básicas como el gusto por el baile, el calor y la alegría, hasta la perpetuación de la idea violenta, etílica y de sexualidad desenfrenada. Los aportes de los investigadores sociales ahora "...hacen parte del imaginario social como marcadores de identificación" (Correa, 2012: 38). El negro, con el indigenismo, quedó relegado a escasas referencias en los libros de texto, mismas que se limitaban a comentar su condición esclavizada durante la Colonia. El cine, el teatro y las revistas hicieron su parte, difundiendo que los afrodescendientes de México eran extranjeros, mismos a los que ridiculizaban o volvían los villanos de las historias, mediante el uso de estereotipos (Velázquez & Iturralde, 2012: 97). Esto afectó, sin duda, a la misma población afrodescendiente ya que, como observó Aguirre Beltrán, en Costa Chica las personas llegaron a pensar que "...entre más oscuro era el color de la piel más degenerado era el sujeto" (Iturriaga, 2020: 156).

De lo anterior da constancia la colaboradora 1 de Corralero, quien relató cómo se vive racismo por parte de los mismos afrodescendientes: "Sí, de hecho, de chiquita mi mami me dejó al cuidado de una tía, fui discriminada por mis propios tíos, que también son afro, mi tía era afro, pero mi tío era medio blanco, entonces ellos son un afros pero un poco más claro, pero siguen siendo afros, hasta los labios los tienen gruesos, muy cercano a lo afro. Ahí vivía yo con ellos, me dejaron así marcada."

A esta visión de los hechos podemos sumar la de la colaboradora 1 de El Ciruelo, puesto que, a sus ojos, en las comunidades afrodescendientes con poca población blanca o mestiza son los mismos afrodescendientes los que se discriminan entre sí: "negros, discriminando negros,

porque la población blanca era mínima, la mayoría eran negros.” Aunque, no por ello olvida que, en efecto, los actos más discriminativos los recibió por parte de blancos: “Aquí antes cuando había fiesta, bueno, hay que aclarar que hay mujeres blancas aquí, no todas son negras, entonces, cuando se hacía la fiesta del pueblo, había sillas solamente para las mujeres blancas, ellas merecían estar sentadas en el baile del pueblo, y las mujeres negras no, las mujeres negras estaban de pie. Entonces, tocaba la música, se iban a bailar las mujeres negras, mientras las mujeres blancas estaban relajadas sentadas en su silla; cuando terminaba la música las mujeres negras seguían de pie, no había sillas para ellas, solamente para las mujeres blancas.”

Se puede especular mucho sobre las razones por las cuales existe un racismo dentro de las propias comunidades afrodescendientes. Un estudio más concienzudo sobre el tema seguramente arrojará ricos resultados. De momento, para no detenerme este punto, supongo que el sistema de castas jugó, y aún repercute, un papel importante en el desarrollo de las ideas racistas entre los mismos marginados por el Virreinato. Es decir, entre más cerca se está de la blanquitud, menos despreciable se es a los ojos del resto, teniendo más valor en la pirámide social un mulato que un lobo o zambaigo, como de manera desafortunada se les nombró a personas con fenotipos racializados.

Profundizando un poco más en el tema, nos encontramos con que lo anotado por la colaboradora 1 de El Tamal, quien charló sobre los estereotipos aún vigentes, añadiendo un breve comentario sobre la experiencia del mestizaje: “Nosotros con raíces afro y un conjunto de mestizaje que tenemos, no tenemos ninguna lengua, excepto el español el castellano. Y me acuerdo bien cuando llegué a la ciudad de Oaxaca de Juárez a estudiar, me preguntaban ¿de dónde vienes? Y al principio no quería decirles, después les dije, vengo de Pinotepa, entonces me hicieron comentarios como “aaah, de donde la mujer es bien alegre, jacarandosa, las mujeres negras son que esto y que el otro”, es decir, luego viene el estereotipo. Y sí, la mujer negra se caracteriza por alegre, pero no de esa forma como lo ven en la ciudad; y me di cuenta que a las mujeres de la costa la tienen en un concepto muy malo de borracha, facilona, y más cosas. Luego también dicen “la mujer negra aguanta”, y yo me pregunto, ¿cómo? Entonces, me di cuenta de que nos tienen en un concepto muy negativo y hay que cambiar ese rumbo, darle la vuelta.”

Para combatir, a nivel internacional, el avance y mantenimiento del racismo y la discriminación racial, surgió el ICERD (en español Convención Internacional sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación Racial) en 1965, siendo un motor en la pelea contra la segregación y la xenofobia. El Plan de Durban, en 2002, cimentó las bases sobre los pliegos petitorios a nivel nacional para que los países combatan el racismo y la xenofobia. En dicho Plan, por ejemplo, la esclavitud y la trata de personas fueron declaradas como crímenes de lesa humanidad (Acevedo, 2018: 39 y 63).

Sin embargo, la lucha contra el racismo está lejos de terminar. Conuerdo con Eugenia Iturriaga cuando propone que el racismo, hoy día, se encuentra naturalizado o encriptado en expresiones cotidianas, añadiendo que “El pensamiento racista ubica el cuerpo de las personas en un lugar definido, del cual no les es permitido salirse; un lugar fijado por las apariencias, pues se cree que el aspecto físico determina ciertas prácticas, comportamientos y formas de ser” (Iturriaga. 2020: 159). Quedan muchos pendientes por atender y brechas que recorrer, como el racismo, también señalado por Iturriaga, que sufre la mayoría de la población mestiza que es morena en México. Considero que esta tarea debe ser atendida con prontitud, estudiada a profundidad y expuesta en diversos ámbitos para concientizar sobre el tema.

## **2.7 El movimiento afrodescendiente en México y la lucha contra la discriminación, obtención de derechos y visibilización**

“¿Quiénes son los afromexicanos?”, se pregunta Giovanni Castillo en su texto *Afrodescendientes plurales. Mirada etnográfica a las narrativas de la identidad afrodescendiente en la Costa Chica de Guerrero, México*. El autor se responde, aseverando, que los afromexicanos “...son todos los mexicanos descendientes de personas negras, provenientes del continente africano, que viven en comunidades y en poblaciones...” de Guerrero, Oaxaca, Veracruz, Chiapas, Tabasco, Campeche, Coahuila, Sonora y Durango (Castillo, 2016: 34). Esta definición nos permite entender dos cosas: hablar de afromexicano es hablar de individuos con propia historicidad enmarcados en un límite territorial. A la anterior definición podríamos incorporar la que Ruiz Ponce hace de lo afrodescendiente: “...un producto racializado de la historia colonial cuya cotidianeidad social y política se

encuentra dentro de un marco de tensiones imaginarias y materiales” (Ruiz, 2017: 110). Así se suman dos posiciones que, además de ser objeto histórico, el afroamericano o afrodescendiente es un individuo envuelto en dinámicas de poder, que ha sido, a lo largo del tiempo, perjudicado y marginado por los sistemas de dominación. Hoffmann añade el dato de que la palabra afrodescendiente se acuñó en la Conferencia Internacional contra el Racismo y la Xenofobia 2001, y fue creada por asociaciones negras para diferenciarse de los afroamericanos estadounidenses (Hoffmann, 2006: 105).

Entrados en el siglo XX, como bien lo señala Octavio Ianni, el negro ya no se reproduce como africano o esclavo, sino como operario, trabajador, campesino, empleado, político o intelectual; el estereotipo de esclavo o africano permanece, por lo que se ha reproducido socialmente durante los últimos quinientos años (Ianni, 1977: 58). Tras la caída de Maximiliano, y extendiéndose durante el porfiriato, el valor del negro se fue perdiendo en los recuentos del gobierno, olvidándose de ellos sistemáticamente, con la salvedad de la publicación, en Ciudad de México, del *Calendario del Negrito Poeta*, que contenía versos de dicho personaje. Pero no fue sino hasta después del levantamiento maderista que ciertos historiadores comenzaron a considerar de nuevo al negro. Alfonso Toro, en 1920, lo postuló como un actor importante en la formación del pueblo mexicano (Ochoa, 1997: 37).

Cuatro años después, el antropólogo Nicolás León, emprendió una crítica contra el sistema de castas, apuntando que “coyote, chamiso, salta atrás, tente en el aire, etc.” Eran denominaciones absurdas y ridículas (Ochoa, 1997: 39). Posterior a León es que irrumpen los trabajos de Aguirre Beltrán, quien postuló el término *afromestizo* para sostener la hipótesis de integración de “los negros y sus mezclas a la sociedad nacional mexicana” (Hoffmann, 2006: 112). En palabras de Hoffmann, el trabajo de Aguirre Beltrán fue muy aclamado, tanto que la negritud no se estudiaba desde otra perspectiva que no fuera la de la integración. Los estudios previos partían de connotaciones pasadas, dando importancia a su origen esclavo. Fue hasta los 80, con Bonfil Batalla, que se refrescó la investigación con la creación del programa “La tercera raíz”, para identificar y reconocer la importancia cultural africana. Más adelante Alicia Barabas y Miguel A. Bartolomé usaron la denominación “afromexicanos” para describir uno de los 17 grupos étnicos de Oaxaca. Cada investigador usa sus propios criterios, pero retomando categorías de otros (hay poca originalidad y rigor

metodológico). Ya en el nuevo siglo, Antonio García de León, en su libro *El mar de los deseos*, acuñó el término Caribe afroandaluz para definir al sur de Veracruz, reconociendo que en la región existe una mezcla cultural de tradiciones caribeñas, africanas y españolas (Hoffmann, 2006: 113-118).

Actualmente, la mayoría de poblaciones afrodescendientes se identifican entre sí por rasgos físicos, resaltando el tono de piel, la forma del cabello, pero también sus expresiones culturales, como la danza, la música y las fiestas. A manera de resistencia, o de intentar obtener ventajas legales, la reivindicación puede variar, desde asumirse simplemente como negros, pasando por afromexicanos, afroindígenas, morenos, y hasta tigreños (Lara, 2017: 60 y 62). En palabras de Correa Angulo, dependiendo del contexto, la circunstancia y la conveniencia, se pueden autodeterminar de la manera en que mejor les plazca (Correa, 2012: 31). Pareciera que, de alguna manera, el sistema de castas sigue permeando en la manera en que se identifican o autoproclaman, empero cabría pensar y reflexionar el hecho desde las perspectivas de James Scott, en relación con las artes de la resistencia, y cómo, para obtener beneficios, los oprimidos se adaptan a los juegos del poder, con la intención de aprovechar ventajas y vacíos legales.

Quisiera rescatar la siguiente cita de Philip M. Hauser, para el Boletín de América Latina, rescatada por Octavio Ianni, para contrastarla con la información obtenida en las entrevistas y charlas con los informantes, en la que se relata, textualmente, que:

La segregación no se produce por voluntad de los gobiernos: por el contrario, éstos hacen grandes esfuerzos por acelerar la integración nacional. Pero en las regiones de mucha población de color, los negros, por sentirse “diferentes”, prefieren vivir aparte y fuera del control de los blancos (Hauser, citado en Ianni, 1977: 63).

El interés en esta referencia deviene del trabajo de campo que dejó entrever cómo es que la dinámica es inversa. Las poblaciones afrodescendientes lamentan el vivir en los márgenes. La colaboradora 1 de José María Morelos, así lo demostró al comentar las incomodidades que le genera el ser tratada como extranjera en su propio país: “Al respecto de sentirme extranjera, es la criminalización que se hace de lo negro, que lo negro es malo, lo negro es feo. Es eso, porque cuando me topaba con algunas personas, como cuando me encontré con

unos tipos en un auto, me empezaron a gritar de groserías: “Hey tú, pinche negra, regrésate a tu país”, porque yo no era mexicana y hacía ver feo el entorno. Oaxaca es racista.”

Esta expulsión o segregación se experimenta en diversas formas. La colaboradora 2 de El Tamal, contó un par de sus experiencias sobre lo tortuoso que resulta ser inferiorizado: “En una ocasión, que viajé a la Ciudad de México, que va y que me toca una persona, y me dice “ay, te voy a tocar, porque dicen que si uno toca a un negro da buena suerte” y me quedé sorprendida, le digo “¿cómo?, pero todos somos iguales como que nada más me tocas y ya vas a tener suerte, no, ante Dios todos somos iguales y no hay que discriminar”.

En otra ocasión, tuvimos un evento con la colectiva de mujeres afro y nos hospedamos en un hotel. Bajamos al restaurante y cuando íbamos en el elevador nos dijo una señora “y ustedes qué hacen aquí, ustedes deben estar en la limpieza”. Y le contestó una compañera: “así como usted tiene el derecho de estar aquí, nosotras también tenemos el derecho de estar aquí en este lugar. Así como usted puede pagar este lugar, también nosotras podemos pagarlo”. Me gustó lo que le respondió la compañera, porque por personas así nunca vamos a progresar.”

Lo expuesto en las entrevistas comulga con lo postulado por Bobby Vaughn, respecto a que algo que tienen en común las comunidades afrolatinas contemporáneas es que se integran en asociaciones políticas para resistir, de forma colectiva, a la represión (Vaughn, 2004: 77). Esto quiere decir que, lejos de aislarse y simplemente vivir al margen del control del blanco, como asevera Hauser, los afrodescendientes se organizan y luchan, no se aíslan y dejan de lado el activismo y los deseos por reconocimiento y obtención de derechos.

Como bien lo identifica Gloria Lara, el negro, más que excluirse a sí mismo, ha sido suprimido o pasado por alto por los gobiernos mexicanos. El indígena es quien ocupó, desde que se emprendió el proyecto de nación y mestizaje del siglo XX, el lugar de alteridad cultural, siendo el “otro” en términos socioculturales. El negro, en cambio, quedó constituido como un “otro” pero desde la sensibilidad racial. Dicho proyecto de nación incluyó, indudablemente, al indígena, pero exceptuó al negro, a quien arrojó a las periferias estadísticas, quedando relegado en la representación del imaginario nacional. Cuando se le tomaba en cuenta no era por sus aportes culturales, sino por los rasgos fenotípicos (Lara, 2010: 308-310).

A principios de la década de los noventa, para Castillo, se presentan las condiciones sociales adecuadas para que lo africano se reivindique a nivel nacional, a causa de los incipientes debates internacionales respecto a la etnicidad e identidad. Castillo distingue y divide la existencia de dos tipos de narrativas identitarias dentro del movimiento afrodescendiente, a saber: una, encabezada por activistas, líderes comunitarios, académicos y asociaciones civiles, quienes moldearon categorías como “afromexicanidad” y “pueblos negros” para emplearlas en la búsqueda de reconocimiento constitucional y presencia en las estadísticas oficiales; por otro lado están actores locales, de las comunidades, que en su cotidianidad no dan suma importancia a dichos conceptos, ya que su propia experiencia de vida los hace fijarse más en patrones físicos o de pertenencia, no tanto en las construcciones eruditas (Castillo, 2016: 31 y 32).

El concepto de afromexicano pasó a ser un enclave para las discusiones, siendo la herramienta fundamental para la máxima del movimiento afrodescendiente: la obtención del reconocimiento oficial y constitucional. La reivindicación venía de la mano del deseo de ser tratados como mexicanos, con todos los derechos que dicha condición implica, apoyando a que las comunidades negras sean visibilizadas y formen parte de las políticas y agendas públicas de los gobiernos. Desde los foros en los que se definió por activistas y académicos, lo afromexicano afirmaba el origen ancestral de las comunidades negras, dotándolas, al mismo tiempo, de la nacionalidad mexicana, que se les había negado o no les tomaba en cuenta (Castillo, 2016: 34).

La Constitución, pese a lo establecido en su artículo primero, sobre la igualdad de derechos, no ha dado garantías de dignidad y justicia a los negros, originando, de acuerdo con la activista Juliana Acevedo, que las comunidades afrodescendientes desconozcan sus propias raíces y que, además, el resto de la población niegue su existencia o que las instituciones no los contemplen (Acevedo, 2018: 49). Por eso es que se sostiene que el racismo no desapareció con la abolición de la esclavitud, sino que, en un proceso de larga duración, se enraizó en el imaginario social, transformándose en algo cotidiano y normalizado en el México contemporáneo.

Tres han sido, a nivel nacional, los lugares en los que los afromexicanos se han organizado para pelear por sus derechos y reconocimiento: Coahuila, Veracruz y Costa Chica. En

Coahuila los negros Mascogos, ya antes mencionados en el apartado histórico, han pugnado por la expedición de visas especiales que les permitan transitar libremente, sumando el deseo de preservar el idioma “afrosemínol”(lengua criolla, derivada del inglés, presente en la región fronteriza de Coahuila y Texas) por ellos hablado; en Veracruz se encuentran expresiones culturales que permiten reconocer la presencia africana en el estado, tal como pasa con los jarochos; finalmente, Costa Chica, que engloba Oaxaca y Guerrero, ha sido precursora en las demandas por reivindicación y reconocimiento en México (Lara, 2017: 61).

Para el caso puntual de Costa Chica, en lo general, y de Oaxaca, en particular, tenemos el ejemplo del cura Glyn Jemmott, un sacerdote de origen trinitario, que llegó a la comunidad de El Ciruelo en 1984, para organizar talleres de artes con los niños, además de construir una biblioteca local. Él ayudó a organizar, en 1997, el Primer Encuentro de los Pueblos Negros, en México, donde se debatió sobre la identidad racial y la herencia. A dicha cumbre, realizada en El Ciruelo, asistieron representantes de 25 comunidades afrodescendientes. Este evento fue un parteaguas ya que se constituyó como el primer foro para discutir, en público, aspectos culturales de los pueblos, como los bailes, las canciones y la poesía (Vaughn, 2004: 90 y 91).

No obstante, la labor de Glyn, y la realización de los foros, no está exenta de críticas. El colaborador 1 de Jamiltepec, en la entrevista concedida, argumentó que a los congresos:

“Llegamos los de siempre, los que nos habíamos visto en algún lugar. Y ahí empezaron a hacerse los encuentros de pueblos negros, que después se desbarrancaron, porque ni eran encuentros, ni estaban los pueblos, y los que llegaban eran estudiantes y profesores de Universidades gringas.

Heladio, y compañía, presume que el foro que hubo en el pueblo de Fabián, Charco Redondo, se determinó que la categoría de autoadscripción iba a ser “afromexicana”, pero quién no conoce que se lo crea. Yo no fui, pero hubo gente que tomó fotos de cuando se tomó la determinación, y eran unos estudiantes. O sea, los estudiantes definieron que la categoría iba a ser “afromexicana”. Así se definió ¡y lo pregonan, a diestra y siniestra!, que se definió en un encuentro de pueblos negros”.

El Estado mexicano, a partir de entonces, añadió el discurso étnico-racial a su agenda de integración, para acoplarse a los requerimientos de organizaciones internacionales como la

UNESCO, la ONU, el BM, etc. Es así que las ONG comenzaron a aportar recursos económicos e intelectuales para el reconocimiento de los pueblos afroestizos. En ese contexto surgió el activismo en Costa Chica, buscando rescatar a África, como tierra originaria de los pueblos afrodescendientes. Además de los aportes de Jemmott, se crearon foros regionales, estatales e, inclusive, internacionales. De todo ello nació “Tercera Raíz”, un programa surgido para investigar la cultura afroestiza y su influencia a nivel nacional (Lara, 2010: 313-315). La lucha en Costa Chica atrajo el interés académico, lo que sirvió para que reconocidos investigadores y teóricos fungieran como vínculo entre activistas y gobernantes, sumando también en la apertura de nuevos foros culturales que han permitido a los líderes afrodescendientes tener contacto entre sí. El internet, en tiempos recientes, potenció la interacción y comunicación a nivel latinoamericano e internacional (Lara, 2017: 62).

Llegados a este punto quisiera recuperar las problemáticas y demandas enlistadas por Juliana Acevedo en *Los pueblos negros de México: su lucha por la sobrevivencia cultural y el reconocimiento jurídico*, ya que, considero, da luz sobre las intenciones cabales, tanto abiertas como implícitas e intrínsecas, que proyecta el activismo afrodescendiente, no sólo en Costa Chica.

Problemáticas: Un desconocimiento ancestral de los orígenes africanos, a causa del blanqueamiento histórico; gran desconocimiento de los pueblos negros por parte de la población nacional, ya que toma a los afrodescendientes como extranjeros, debido al flujo centroamericanos, sudamericanos y caribeños; un alto índice de desempleo dentro de las poblaciones afroestizas, propiciado por la falta de recursos y mercados; aún se tiene a los negros fuera de los proyectos de desarrollo nacional; la violencia de género, presente en la sociedad mexicana, es reproducida y perpetuada también dentro de las comunidades afrodescendientes; hay una fuerte presencia del crimen organizado en Costa Chica, lo que repercute en que muchas familias se vean desplazadas en búsqueda de seguridad. A lo anterior se suman ejecuciones, desapariciones, corrupción y una escalada en el abuso de drogas y alucinógenos; por usos y costumbres, hay matrimonios a temprana edad, falta de escolaridad y embarazos prematuros (Acevedo, 2018: 52-54).

Por lo anterior, Juliana Acevedo realiza la siguiente serie de demandas: solicita un reconocimiento constitucional a los pueblos afroamericanos, para que se les asignen recursos federales; que exista inclusión en censos y preguntas del INEGI, para que puedan identificarse y diferenciarse los afroamericanos; lucha por el rescate y preservación de la memoria histórica de los pueblos negros; inclusión del afroamericano en los libros de texto, para que se reconozca su aporte cultural e histórico dentro de la nación mexicana; mejores servicios de salud, sobre todo femeninos; que se les consulte a los pueblos afroamericanos sobre los megaproyectos emprendidos en Costa Chica; concesiones turísticas y económicas en las playas para que los recursos puedan ser explotados; fomento a las expresiones culturales; que se funden instituciones que velen por los derechos de los afroamericanos (Acevedo, 2018: 54 y 55).

Hay en Oaxaca, cuando menos, 17 organizaciones civiles de afroamericanos activas, destacándose México Negro, Ecosta Yutu Cuii AC, Asociación de Mujeres de la Costa Chica AC, Alianza Cívica de Pinotepa y el Movimiento Indígena Mestizo Afroamericano (Ruiz, 2017: 124). La presión, tanto a nivel local, como a nivel internacional, proveniente del Programa de Durban, obligó a que el gobierno mexicano, al igual que otros en distintos países, se comprometiera a luchar contra la discriminación de género, la relegación racial en infantes; así como promover la inhibición al odio y la violencia racial, permitir el acceso a la ciudadanía, apoyar educativamente y abrir derechos económicos, políticos, sociales y culturales. Fue así que en México se creó el Consejo Nacional Para Prevenir la Discriminación (CONAPRED), institución que implementó estudios locales y regionales para informar sobre la historia afroamericana (Lara, 2017: 63).

En una reflexión final, sobre las condiciones contemporáneas del movimiento afroamericano, Bobby Vaughn anota que "...los activistas afroamericanos enfrentan el desafío de construir una política que se pueda enlazar con las corrientes culturales y políticas de la diáspora más amplia... a la vez de seguir reflejando las necesidades y experiencias de vida de una comunidad que mira a la organización negra con inquietud" (Vaughn, 2004: 93). Lo anterior con motivo del debate sobre la integración de los indígenas en la discusión de las identidades.

Según Correa Angulo las poblaciones afroestizas ya no miran a África como una Tierra Madre, en el sentido de querer regresar al punto del cual sus ancestros salieron, ni tampoco se sienten integrantes fundamentales de una comunidad negra a nivel internacional (Correa, 2012: 37). Pero, como el trabajo de campo dejó constancia, muchos de los colaboradores hicieron hincapié en querer recuperar la historia olvidada de su pueblo.

El colaborador 1 de Jamiltepec, por ejemplo, relató uno de los mitos fundacionales sobre la llegada de los africanos a Costa Chica: “Pensando cómo llega la población negra acá, que llega en barco. Hay una narrativa que se repite en todas las comunidades, que son barcos que encallaron, y que las personas que venían ahí brincaron de esos barcos y llegaron a la tierra. Es una narrativa que se repite en todo el litoral, incluso en Centroamérica. Me parece una coincidencia un poco extraña como, haciendo este paralelo entre la llegada de la población negra aquí a la zona y a Centroamérica, ocurre una inundación. La gente tiene que hacer un viaje para establecerse en otro sitio. Me parece que ese paralelismo es un poco curioso, pero es importante, porque nos muestra lo otro que ocurrió.

La narrativa en los pueblos de los barcos hundidos es el origen de las poblaciones negras según estas tradiciones orales. Lavalle presentó la idea de que eso se podría considerar como un fracaso de la esclavitud. El naufragio es el fracaso de la esclavitud. Pero, entonces ¿cómo surge la artesanía? Hay un mito ahí que es genial, de cómo se piensa a partir de que la artesanía es una canoa invertida, representación del naufragio. El mito dice que los primeros hombres habían llegado del mar. Había cuatro señores, como frailes, uno representaba la sabiduría, otro la virtud, etc. Dicen que ellos traían los libros de la sabiduría, los traían en el barco y que los enterraron en la arena, después los cuatro varones se perdieron, se esfumaron, pero la gente que pobló esas tierras, en algún momento, encontraron los libros, porque el mar, con su poder, hizo una erosión por ahí y quedaron descubiertos. En esos papeles se inspiraron para crear la artesanía.”

Con lo anterior quiero dejar constancia de que el interés por el pasado está lejos de desaparecer entre los pueblos negros. Al menos los activistas y los miembros más movilizados de las comunidades pelean, además del reconocimiento, por reactivar la historia. Para cerrar este capítulo me permito exponer otro fragmento de la charla con la colaboradora 1 de José María Morelos, quien se mostró alarmada por esta situación: “Las referencias

siguen siendo medio secretistas. El otro día, con Cristina Masferrer León, que es quien estudia las cuestiones de los libros de texto. Ella ha venido a hacer trabajo de campo aquí y me mostró, por ejemplo, que había un código, en los libros de texto, donde entra Hernán Cortés con un negro, con un esclavo, pero en una representación posterior, de esos mismos libros de texto, se sustituyó por un perrito. En lugar del negro que estaba ahí, ahora estaba un perrito. Ese es el tipo de representación que hay en las aulas de lo que somos nosotros, y no es una representación digna.

La representación no ha sido como que la más digna. Y también el texto de “Una niña bonita”, estaba en los libros de texto y también lo quitaron. Y creo que era un cuentecito que abonaba a una representación digna, pues decía que el negro era también bello. Pues se quitó “La niña bonita” y lo bonito, dentro de los libros de texto, dejó de serlo. Ese tipo de representaciones, que sí funcionan.”

Lo expuesto hasta ahora nos brinda al menos dos formas de reflexionar sobre la cuestión del racismo: por un lado, históricamente, las vivencias de los pueblos afrodescendientes se han experimentado, con contadas salvedades, desde la marginación y el olvido; por el otro, desde el presente, las organizaciones civiles han entrado en una disputa que subvierta los convenios sociales legados por la historia esclavista. En otras palabras, recuperar el pasado, aunque sea someramente, permite comprender muchas de las actitudes y actividades contemporáneas, mismas que repercuten en el devenir de los afrodescendientes, ya que, lejos de quererse disociar de sus orígenes, pelean por el reconocimiento desde el entendimiento de su relego histórico. África vuelve a ser importante, pero no como una tierra exótica de la cual extraer mano de obra barata y condicionada, sino como un continente rico en tradiciones que se diseminaron y heredaron por todos los lugares en los que habitaron personas esclavizadas de raíz africana.

Una vez llegados a este punto, me permitiré, a continuación, regresar al tema de la relación entre el cine y los públicos desde la clave socio racial, exponiendo más detalladamente los resultados del trabajo de campo realizado sobre los diferentes grupos y perfiles de espectadores que visionaron la película *La Negra*.

## **CAPÍTULO III: PÚBLICOS DIFERENCIADOS Y EXPERIENCIAS DEL VER LA PELÍCULA *LA NEGRADA***

### **3.1 Públicos diferenciados y su negociación con la película *La Negra***

Partiendo de la idea de que un producto audiovisual, como lo es *La Negra*, está construido por diferentes niveles narrativos, es decir, con más de un discurso o representaciones sobre la negritud, a diferentes niveles de interpretación, resulta casi «natural» el hablar de públicos diferenciados, compuestos por personas que negocian con las representaciones de la película, o con lo que la película en sí misma representa para ellos, a partir de sus condiciones de ser y estar en el mundo.

Las opiniones y puntos de vista encontrados sobre *La Negra* que, a simple vista, parecen dicotómicas, generando un completo rechazo o una gran simpatía por parte del público, ya dan cuenta de la complejidad de los espectadores y sus puntos de asimilación, desde donde dialogan con una película. En este apartado recuperaré algunos puntos teóricos, para comprender qué son los espectadores y los públicos, y cómo se han abordado en algunos estudios recientes. Posteriormente, recuperaré algunas de las vivencias que se dieron en el momento del estreno de la película, centrándome en Oaxaca, haciendo énfasis en la zona de la Costa Chica. Las experiencias que aquí se recuperan, a partir del análisis de redes sociales y de entrevistas semi estructuradas, a manera de muestreo, con personas clave en la zona, van encaminadas a diferenciar, al menos, tres tipos de públicos para este filme: públicos afrodescendientes locales; públicos activistas/académicos; y públicos mediadores culturales.

Si bien, lo que tenemos a simple vista es un encuentro de opiniones, acerca de la representación de la negritud que hace la película, la intención de este capítulo es ir deshebrando los hilos del proceso de recepción que se dio para este filme, ubicando las principales coyunturas sociales, culturales; así como elementos que atraviesan dicho proceso, como los mediadores culturales y la condición de racialización que viven, sobre todo, los públicos afrodescendientes locales. Cada uno de los elementos influyen en la recepción e interlocución de una película, dejando vigente la pregunta sobre si podemos decir que la

representación, sobre lo negro, de *La Negra* realmente fue apropiada por algún grupo en particular y/o cuál fue el alcance de dichas representaciones.

### **3.2 Apuntes teóricos sobre la cuestión de los públicos de cine**

#### **3.2.1 El terreno de los estudios de comunicación**

Actualmente, el estudio de los llamados públicos atraviesa, al menos, dos ramas de conocimiento: la cultura (sobresaliendo las investigaciones de consumo cultural desde la disciplina antropológica); y la comunicación y observaciones, cuyo inicio puede rastrearse desde los estudios de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

Podemos remontarnos, en el caso de los estudios de comunicación, a los análisis de la comunicación de masas, como un devenir desde el pensamiento de la sociología y de la psicología, que toman fuerza en un contexto posguerra, en la que el consumo cultural, sobre todo pensando en ese entonces en la televisión y la publicidad, pareció pertinente para preguntarse cómo eran recibidos los mensajes de los medios en el público. En este momento, que coincide con teorías de la sociedad como estructuralismo y el funcionalismo, los públicos eran pensados como «masas», lo cual ya dice mucho de la manera en que se concebía que era los espectadores o consumidores.

Ejemplo de estos estudios es el caso de De Fleur y Ball-Rokeach (1989), teóricos estadounidenses que nos introducen en la discusión sobre el tema, y quienes desarrollaron sus hipótesis en *Teorías de la comunicación de masas*, en 1989, año en el que finaliza, al menos en apariencia, la llamada Guerra Fría, dándole paso a la «ideología» capitalista como fracción dominante, por encima del comunismo.

Es, precisamente, en el trasfondo de guerras, sobre todo la Segunda Guerra Mundial, cuando se inician ciertas indagaciones sobre la influencia de la propaganda, con carga ideológica, en el público, tal es el caso de la *Teoría de la bala mágica* o de la *aguja hipodérmica*, la cual le confirió al mensaje de los medios “la capacidad de moldear la opinión pública y de volcar a las masas hacia casi todo punto de vista que deseara la persona comunicante” (De Fleur; Ball-Rokeach, 2001: 215). Si bien *la bala mágica* sirvió como una primera base para teorizaciones posteriores, hoy en día está evidentemente rebasada.

Al analizar este tipo de autores, se nos va contextualizando sobre las teorías sociales y principios que constituyen el fondo de sus reflexiones, dentro de lo cual puedo subrayar la creencia de la sociedad como un «organismo colectivo» que, en su evolución, se va complejizando y especializando; esta perspectiva trabajada por Comte está orientada a un modelo estructural-funcionalista, según el cual la sociedad busca siempre un punto de balance o equilibrio, que puede perderse en determinadas situaciones, como lo sería una sobre especialización social, provocando cierto grado de «dispersión», que afectaría la comunicación entre las partes componentes del «organismo colectivo», es decir, una atomización (De Fleur; Ball-Rokeach, 2001: 197-200).

Estas suposiciones sobre la naturaleza social, surgidas desde teorías clásicas de la sociología, también dieron pauta al surgimiento de la noción de *sociedad de masas*, que, compuesta por individuos atomizados y «sin consciencia», son las víctimas de los mensajes propagandísticos, los que provocarían en ellos el comportamiento deseado al consumir los productos de los medios masivos de comunicación.

La idea de las «masas», en ese sentido amorfo, sin características definidas, sobrevivió incluso en ideas de los intelectuales que formaron parte de lo que conocemos como Escuela de Frankfurt, quienes desarrollaron críticas en torno a la producción cultural, la hegemonía y el consumo cultural en un ambiente de creciente capitalismo, y en determinado momento, también de fascismo. Aunque el concepto de las «masas» hoy en día nos dicen poco, ya que hemos cambiado esos paradigmas por la de sujetos interlocutores y reapropiadores, las ideas de la escuela de Frankfurt siguen siendo vigentes para reflexionar, por ejemplo, sobre la importancia de los productos culturales en contextos de desigualdad y luchas colectivas. En este sentido, desde Frankfurt, el cine fue criticado por su gran capacidad de «distraer» al espectador, al que también puede imputársele la cualidad de impactar y permear en la realidad de los consumidores; pero también fue –y sigue siendo– una herramienta imaginativa y de emancipación.

Dentro de las ideas estructuralistas de los años sesenta se nos presenta, también, al sujeto consumidor de un producto audiovisual como un decodificador, alguien que sabe y tiene el deber de descifrar un conjunto de imágenes y de sonidos, pero que, finalmente, sigue siendo pasivo. Posteriormente, se piensa al espectador como un interlocutor, quien además de

decodificar, es capaz de darnos una reacción o una respuesta desde su entendimiento (Casetti, 1989: 22-22).

Dentro del campo de estos estudios clásicos de comunicación, resultó de suma importancia la complejización del tema con el factor del poder. Si se pensaba en los espectadores como masas pasivas y amorfas, entonces se sobre entendía que eran «dominados» a través de los medios masivos de comunicación, manipulados por grupos dirigentes y poderosos. La cuestión de la resistencia, la hegemonía y la disputa del poder se fue introduciendo desde autores marxistas como Antonio Gramsci y su escuela italiana, quien logra la conceptualización de una hegemonía cultural, a través de un consenso en la que las instituciones mediadoras juegan un papel importante, ya que estas formas hegemónicas serían incorporadas mediante distintas plataformas de poder. Al introducir la noción de hegemonía, se puede contraponer entonces una resistencia, en la cual los sujetos que antes nos parecían seres pasivos «sin mayoría de edad», ahora serían agentes en un campo de relaciones de poder. Precisamente, sería su agencia lo que los acerque más a la hegemonía, o a la resistencia. Estas aportaciones dieron pie a importantes cambios en cómo se concebía al sujeto, como receptor de un mensaje, gracias a la decodificación a los análisis del consumo y a la etnografía de las audiencias (Morley, 1986; 1996). A la vez, se superó la posición del mensaje como estructura ideológica a favor de la teoría de la recepción activa, según la cual los públicos no reciben los mensajes con pasividad, sino que los analizan, los retroalimentan y reaccionan, y dan cabida incluso a procesos de resistencia frente a los discursos hegemónicos (Sunkel, citado en Ziri6n, 2018: 134-135)

El punto de traer a colaci6n estas teorías de la comunicaci6n, que van desde el estructuralismo al posestructuralismo, y que ya son bastante criticadas, es el dar cuenta de la manera en que la conciencia de lo que es un espectador y las cualidades que se le atribuyen, tiene que ver directamente con la noci6n de sociedad y de cultura que poseemos, ya que, m6s adelante, cuando viene el giro simb6lico en la concepci6n de la cultura y la sociedad, podemos encontrar que los sujetos ya no son simplemente parte de un conjunto amorfo, sino que pasan a ser tambi6n actores inmiscuidos en procesos; por supuesto, la mirada del investigador hacia el sujeto tambi6n cambia y, ahora, lo que se busca en 6l o ella no es la pasividad, sino las objetividades y las subjetividades que si bien consume, tambi6n produce. Es decir, que, se

pasa de los medios a los mediadores, haciendo alusión a la obra de Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones* (1987), quien reconsidera la importancia de los mediadores como de los entornos, sirva de ejemplo la familia, la iglesia, los círculos sociales; así mismo el lugar donde se visualizó la película, lo que complejiza las relaciones entre los espectadores y los medios masivos de comunicación, como lo es el cine.

No concierne en esta parte del texto ampliar en torno a las diversas corrientes de pensamiento que han abordado la cuestión de la cultura y la sociedad, en relación a cómo han entendido a los medios de comunicación y a los espectadores o consumidores, y que he sobre simplificado en estos párrafos, más bien la idea era llegar a este punto, que da la partida para lo que entenderemos, o no entenderemos, por espectadores y públicos aquí.

### **3.2.2 Los espectadores del consumo cultural desde la antropología**

Dentro de la disciplina antropológica, la cuestión de los espectadores y los públicos se ha abordado más que nada desde los consumos culturales.<sup>21</sup> Resulta un tema de interés para la disciplina por su función como un eje que atraviesa la vida social, económica, política, cultural e histórica del ser humano. La relación de las personas con los objetos de consumo, ya sea en su carácter más material y ritualístico como el conocido *potlatch* de los kwakiutl, hasta el consumo de discursos y símbolos en un museo de nuestra sociedad actual, es una práctica inherente a la reproducción física y social del ser humano.

Justamente, Marcel Mauss (2007), sobre todo con su teoría del don, se puede considerar como uno de los precursores en analizar la manera en que, a partir del consumo material y simbólico, las sociedades regulan la circulación, reciprocidad e intercambio de bienes, sentidos y significados en diferentes contextos (Zirión, 2018: 134). Sin embargo, los estudios de consumo cultural se han ido encaminando a examinar, sobremanera, el aspecto simbólico

---

<sup>21</sup> Abordando aquí el aspecto académico de los consumos culturales, ya que, también existen estudios de este tema desde otros campos como: la vertiente investigativa, financiada y realizada por las agencias de medios o al servicio de ellos, y que se han distinguido por realizar los típicos "estudios de audiencia", o "*rating*"; otra vertiente son los estudios de mercado que se enfocan en ver las preferencias de consumo de todo tipo, sobre todo a través de *focus groups*; y finalmente, la vertiente las agencias internacionales y organismos gubernamentales que han generado mucha estadística, de manera directa o encargada a agencias especializadas, que rara vez es tomada en cuenta para enmarcar o contextualizar los estudios académicos o etnográficos de recepción (Orozco, 2011: 382-384).

de estos circuitos, lo que me parece que bien podría ser un devenir de los estudios precursores de comunicación, que expuse brevemente más arriba; así mismo, del fuerte cruce que ha tenido la cuestión del consumo cultural con la política, en tanto temas como la ciudadanización, los derechos culturales, la democratización y la presencia en una esfera pública. Se ha ubicado que esta efervescencia en los estudios culturales se dio a partir de la década de 1990, cuando las demandas sociales y la necesidad de políticas, de mayor democratización, hicieron voltear la mirada al estudio de las prácticas de los consumos culturales (Rosas Mantecón, 2012: 3).

Sobre los estudios de consumo cultural en México, se puede decir que, mayormente, se han apoyado de metodologías cuantitativas, dejando un poco de lado el aspecto cualitativo de los consumidores y de los espectadores. También, como suele suceder, siempre estará la permanente tentación de considerar al consumidor, o receptor de un mensaje, como sujeto pasivo. En este sentido, García Canclini nos ha brindado un panorama sobre la manera en que se abordan estas temáticas, influenciadas sólo por la medición de datos de mercado que desean obtener las empresas para campañas publicitarias, restringidas a un uso reservado y de difícil acceso para investigaciones, tanto otras que sólo buscan generar estadísticas para bases de datos de institutos o dependencias gubernamentales. Se ha considerado a Néstor García Canclini y a Jesús Martín Barbero como autores fundamentales en América Latina, respecto al tema del consumo cultural, consolidando “la concepción del consumidor como un sujeto activo —no un consumidor pasivo— que negocia, se apropia y produce sentidos y significados, y se desplazó la idea de un público homogéneo “en singular”, a favor de la de públicos “en plural”, heterogéneos y diversos” (Zirión, 2018: 135), sin olvidar que estos giros teóricos devienen de las ideas de otros autores clásicos. Me parece que el esfuerzo de García Canclini fue, precisamente, adaptar teorías extranjeras al complejo contexto latinoamericano.

Al igual que Antonio Zirión, me remito a las ideas de Ana Rosas Mantecón (2012) para esbozar la noción de consumo cultural, para comprender que:

No sólo son formas de explicarnos el mundo, sino estrategias o dispositivos por medio de los cuales actuamos e incidimos en la realidad. Para comprender a cabalidad la noción de consumo cultural, de entrada, es importante recalcar que se trata de una noción formada por racionalidades de diversa índole: económicas, políticas y simbólicas. De aquí que sea

necesario, primero que nada, trascender sus acepciones exclusivamente instrumentalistas, conductistas o economicistas. Desde una perspectiva antropológica, el consumo no sólo se refiere a la mera satisfacción de necesidades básicas materiales con ciertos bienes, productos o mensajes. También hay que reconocer plenamente su dimensión simbólica (Rosas Mantecón, 2012, citada en Ziri6n, 2018: 137).

En ese sentido, para el tema de este trabajo, conviene subrayar que la cuesti6n de los consumos culturales, al reproducir el 6mbito social de ser humano, da cabida para la formaci6n de identidades y la integraci6n de comunidades.

Los consumos culturales nos permiten relacionarnos entre nosotros, son nodos a partir de los cuales tejemos redes, formamos o desintegramos grupos, interactuamos e intercambiamos s6mbolos y significados; son modos de estar juntos, de establecer gustos e intereses en com6n, identidades compartidas, comunidades epist6micas y afectivas; son formas de tejer y mantener vivo lo social” (Ziri6n, 2018: 138).

Ahora bien, despu6s de esbozar brevemente algunos de los puntos m6s importantes de los estudios de consumo cultural, para intereses de mi proyecto, me gustar6a volver a hacer 6nfasis en el factor de la comunicaci6n, porque en este caso el objeto «a consumir» fue, en espec6fico, la pel6cula *La Negrada*, lo cual necesariamente nos va a remitir, una y otra vez, a la cuesti6n comunicacional. Evidentemente, no ha bastado con saber que el espectador posee un papel activo, capaz de reapropiar el mensaje que est6 recibiendo y patentarlo en su vida cotidiana, en sus pr6cticas sociales y recreando sus imaginarios, sus identidades y sus deseos, debido a que los grupos hegem6nicos y c6rculos de poder, que someten a grupos m6s despose6dos, han utilizado ese canal comunicacional a su favor, reproduciendo representaciones y discursos que mantengan su estatus privilegiado. M6s all6 de dotar al espectador o consumidor cultural de una agencia, conviene aclarar que esta agencia tambi6n es una condici6n comunicacional.

La condici6n comunicacional de un espectador resalta la capacidad de acci6n del mismo, brind6ndole la posibilidad de recrearse y de *ser*, a partir de la pantalla. La condici6n comunicacional, entonces, puede ser entendida como ese tr6nsito de ser audiencias caracterizadas por actividades de recepci6n, a ser audiencias definidas cada vez m6s por las particularidades de creaci6n, producci6n y emisi6n, que no son excluyentes (Orozco, 2011:

391). Se entiende, aquí, por no excluyente a que a las capacidades y cualidades con que ya pensábamos a los receptores, continúan, sólo que se les añade la capacidad de acción, misma que lo convertiría no en un llano espectador, sino en usuario.

¿Qué alcances y limitaciones tendrá esta noción de usuario para nuestros espectadores de *La Negra*? Considero que hay que reflexionarlo desde las ideas de Guillermo Orozco Gómez, quien recurre a Jensen (2007) para puntualizar que el pasar de ser un común espectador a un usuario, depende de la *interactividad* que tiene la audiencia, en este caso con un producto audiovisual, o sea su capacidad de agencia. Empero, como la noción de agencia ya se había planteado con anterioridad para el espectador, surge la pregunta de ¿qué tipo de agencia sería la que practica el usuario? La respuesta, para Orozco, viene de la concepción de agencia de Giddens (1996), para quien la agencia no solo implica la acción, o alguna modificación en el actuar de la persona, sino también la reflexión. Sería esta elaboración cognitiva consciente, y el actuar posterior, lo que distingue a una audiencia, o espectador, del usuario, siendo necesario aclarar que no es que los usuarios siempre lo sean, ni que generen reflexiones para la acción todo el tiempo ante todo el contenido que ve, ya que en ocasiones podrán quedarse también en el estatus de espectador (Orozco, 2011: 393), dependiendo de otros factores, como el contexto y diversos elementos cualitativos de las audiencias.

Considero que todo producto cultural, que sea consumido, es susceptible a ser transformado y utilizado por un usuario capaz de moverse entre la hegemonía y la resistencia, dependiendo de lo que ve. Son temas sensibles para los movimientos de resistencia, aquellos que abordan temas políticamente permeados, como las violencias, las identidades y las ciudadanías. Entonces, lo que no se produce, ni se convierte en un producto cultural para el consumo, no brinda al usuario la posibilidad de transformar tanto al producto, como a su entorno mismo. En ese tenor, tanto la producción televisiva como la cinematográfica, a lo largo de su existencia, a invisibilizado una serie de identidades, personajes, situaciones, temas e historias que, claro está, están atravesados por intereses de poder. Cabe preguntarnos ¿qué invisibilizan nuestros medios y qué no, o, por el contrario, a qué le dan exagerada visibilidad? ¿Qué se va cultivando en los comunicantes con el juego de las visibilidades? ¿Somos capaces de percibir el manejo de los enfoques, y las decisiones de a quién se le da cámara y micrófono o columna en la prensa? (Orozco, 2011: 399-400)

Una vez abordados estos puntos importantes para ubicar el presente trabajo, en el terreno del consumo cultural, me enfocaré a hacer un somero repaso de algunas interpretaciones de públicos y espectadores, ya que, yendo de lo general a lo particular, me dedicaré a analizar aquí algunos grupos de espectadores muy específicos, esperando que, a la vez, con el estudio de caso, permitan comprender, de otra manera, la dinámica de esa entidad que pensamos como públicos.

### 3.2.3 ¿Qué es el público?

La problematización de la cuestión de los públicos, de todo tipo de espectáculo, no comienza exclusivamente con el fenómeno del cine, sino que se remonta mucho más atrás, a otras artes dramáticas, como lo fue el teatro. Es bien sabido que el teatro es una expresión artística humana que, aunque ahora se piensa como un género literario llevado a la acción por medio de una puesta en escena, realmente ha acompañado a la humanidad desde sus inicios, cantando, bailando, jugando ser *otros* alrededor de la hoguera.

Clásicamente, y no de manera menos eurocéntrica, se piensa que el teatro nació en Atenas, entre los siglos V y VI antes de Cristo. La referencia más antigua es la teatralización de los ditirambo, los cuales, a grandes rasgos, eran dedicados a los Dionisos, siendo llamado por Platón, el nacimiento de los Dionisos. No es pertinente aquí profundizar sobre qué tipo de género eran los ditirambo, sin embargo, sí sabemos que el teatro griego tiene un profundo sentido religioso. Pese a que hay más de un género teatral griego, en el caso del drama y la tragedia, se brindaron algunos componentes que hoy siguen siendo material para la reflexión en cuanto a las artes escénicas (Oliva & Torres, 1994: 27-29). Siguiendo a Aristóteles, define a la tragedia como, *imitación* (mimesis) de una *acción* (praxis) de carácter elevado y completo, con una cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular según sus diversas partes. Imitación que ha sido hecha, o lo es, por personajes en acción y no a través de una narración, la cual, moviendo a compasión y a temor, provoca en el espectador la *purificación* (catharsis) propia de estos estados emotivos (Aristóteles, citado en Oliva & Torres, 1994: 35)

Esta mimesis, propia de la tragedia griega, entendida también como la figuración o la representación, era lo que el actor tenía que llevar a cabo a través de la acción y el encarnamiento de un personaje, pero, es interesante que, para los helenos, en esta tarea era muy importante la reacción del público, ya que los espectadores debían de simpatizar con él, para llegar a una catarsis, finalidad última de la tragedia griega (Oliva & Torres, 1994: 35).

La razón por la que traigo a tema el surgimiento del teatro clásico, es por la fuerte crítica que algunos pensadores externaron hacia este tipo de arte, y las artes en general, crítica que está relacionada con el papel del público y las cualidades que se les atribuía. Uno de los filósofos que más reprobó al arte, por causar un supuesto daño a su idea de la ciudad ideal, fue Platón. La creencia de Platón sobre la mimesis, era que ésta intentaba representar de manera fidedigna a la realidad; Platón dice exactamente en *La República*: “todo arte imitativo hace sus trabajos a gran distancia de la verdad y trata y tiene amistad con aquella parte de nosotros que se aparta de la razón, y ello sin ningún fin sano y verdadero” (Platón, citado en Herreras, 2009: 83-84).

Sin embargo, esta idea fue trabajada de manera diferente por Aristóteles, quien sostuvo la tesis de que “el arte imita la realidad, pero la imitación no significa una copia fidedigna, sino un libre enfoque de la realidad. De ese modo, el artista puede presentar la realidad de un modo personal” (Herreras, 2009: 84). Considero interesante que Platón, en búsqueda de una *polis* ideal en la que se buscara por sobre todo enaltecer la justicia, considerara como algo dañino la práctica del arte, en la que entra la poesía y la literatura. Lo relevante del pensamiento de Platón, que me parece necesario reflexionar, es su tesis de que el arte es capaz de viciar a los públicos, porque es una copia de la realidad, una copia mal hecha que no va con la concepción racional de la conducta humana. El problema de los poetas (y del arte teatral, de la mimesis), no es que canten fábulas a los dioses, sino que es algo que se presta a la confusión, que puede reproducir pestes en los espectadores, haciéndoles creer cosas que no son. Esta gran preocupación de Platón por los espectadores y lo que consumen, deja ver como concibe a un espectador permeable, casi como una tendencia a la teoría de «la bala mágica», llegando a considerar a los grupos de espectadores como una «gran bestia».

Pero lo interesante del asunto, para nuestro tema, es que Platón, al considerar a esa mayoría como una bestia, se adelanta a conceptos posteriores como el de masa. Justamente, su

mensaje consiste en poner una serie de límites al tipo de bienes culturales. Límites que quieren evitar la manipulación de la opinión pública. De ese modo, el ámbito público del poder se cifra en desmontar esa bestia. El poder puede o bien complacer a dicha bestia o buscar el modo de hacer que desaparezcan sus rasgos bestiales (Herrerías, 2009: 91).

El teatro y las prácticas de mimesis, no solo han sido consideradas de manera dañina, como lo hizo Platón, ya que a continuación abordaremos otras visiones sobre el teatro un tanto más revolucionarias. Sin embargo, descartando su tesis de los espectadores «bestiales», pues ya suficiente recorrimos hacia teorías que han de llegar a la emancipación del espectador, creo que es menester repensar el por qué este filósofo le tenía gran desconfianza al arte teatral y al acto de representar. Él, posiblemente le hubiese exigido al arte una fidelidad a la realidad, que sólo la filosofía y los mismos oficios cotidianos podrían darle, pero, hoy en día, los «simples mortales», a ras de suelo, ¿qué es lo que le exigimos al arte?

Los consumidores culturales actuales, tenemos expresiones artísticas a las que aceptamos sin más, sin esperar que sean cercanas a nuestra realidad en algún sentido; podemos ser tolerantes hacia el teatro, hacia el arte conceptual, la cerámica o el arte textil, pero, ¿y el cine? Me parece que, tal vez erróneamente, las personas solemos exigirle al cine un apego con la realidad, como si nos debiera más objetividad que subjetividad. Ejemplo de esto, son las películas de carácter histórico a las cuales, incluso, criticamos si en algo no corresponden con el hecho del pasado en el que están basadas. Esta exigencia de objetividad a la cinematografía, me parece que debe seguir siendo negociada entre espectadores y creadores de cine ya que, a juicio personal, me parece un tanto injusto exigirle objetividad a algo que, desde su misma episteme, nunca la tendrá por completo.

Quisiera aclarar que no considero que la libertad figurativa, de la que deben gozar los cineastas y el arte cinematográfico en general, justifique representaciones opresoras y discriminativas hacia otros grupos humanos, pero, que sí debemos repensar hasta qué grado caemos, muchas veces en esa «confusión» la que nos limita el poder concebir al cine como una fabulación. Pero, entonces, ¿qué posición debemos adoptar como espectadores ante una película? Y ¿cómo desde la academia podemos entender a los públicos sin caer en el espacio común de explicar la relación que tienen los espectadores con las películas a través de su

escolaridad y situación socioeconómica? Suscribo la idea de que debemos emancipar al espectador.

Volvamos, una vez más, al teatro para comprender, esta vez, que el teatro surgió como una forma de constitución sensible de una colectividad, una colectividad que ocuparía en el acto teatral un lugar y un tiempo precedente a las leyes y las instituciones políticas. El teatro, funcionaría, entonces, como una asamblea en la cual el pueblo discute sus intereses y reflexiona sobre su situación. Aun así, para Guy Debord, la esencia del espectáculo es la exterioridad, de manera semejante al pensamiento de Platón, esta exterioridad propia del espectáculo y el teatro, le hurta al espectador su realidad, es su propia esencia, convertida en algo extranjero para él, lo que sería una clase de desposeimiento; bajo este argumento, cabe preguntarnos si el teatro o el cine ¿reproducen el desposeimiento de los grupos? En suma, hay una serie de equivalencias y oposiciones que hay que repensar: entre público teatral y comunidad, entre mirada y pasividad, exterioridad y separación, mediación y simulacro; oposiciones entre lo colectivo y lo individual, la imagen y la realidad viviente, la actividad y la pasividad, la posesión de sí mismo y la alienación (Rancière, 2010: 13-15).

A continuación, me remitiré a algunas ideas de Jacques Rancière (2010) para llegar a la noción de un espectador emancipado, a la cual me voy a apegar para el análisis de los diferentes públicos que visionaron *La Negrada*<sup>22</sup>. Ahora bien, este filósofo francés, para llegar a su tesis, relativa a lo que es un espectador emancipado, procede a una reflexión que involucra la relación opuesta entre un maestro y un alumno; apunta, que dicha relación suele ser vertical, si se basa en el principio de que el alumno lo que primero que aprende es sobre su propia ignorancia, llegando a un estado de «embrutecimiento», como lo denominó Jean Joseph Jacotot, pedagogo y político francés. En oposición a este «embrutecimiento», Rancière propone la emancipación intelectual, que consiste en “la verificación de la igualdad de las inteligencias” (Rancière, 2010: 16-17).

Utilizando la analogía de la «selva de los símbolos», en la cual los seres humanos vivimos inmersos desde que nacemos hasta que morimos, podría pensarse que el que es considerado

---

<sup>22</sup> Jaques Rancière desarrolla dichas ideas del espectador emancipado, básicamente hablando desde el teatro, inclusive menciona que considera que en el caso del cine la dinámica es diferente al haber una pantalla de por medio, sin embargo, retomo su propuesta para la reflexión sobre los públicos de cine, pues encuentro muchas afinidades con la problemática que aquí se aborda.

ignorante «deletrea» signos, mientras que el maestro, el docto, construye hipótesis. Empero, en todos los niveles y esferas del consumo cultural, es hora de quemar esa idea que reproduce la desigualdad, comprendiendo que hay una equidad de inteligencias. El que observa, teje sus propias interpretaciones, conjeturas, e historias, a partir de lo que ve, pero también a partir de su propio mundo, de sus propios conocimientos, no le debe entendimiento o «decodificación» a ninguna pantalla, simplemente vive su propia aventura de narrar, de contra-narrar lo que ve, desde su propia andanza intelectual:

La emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción. Son alegorías encarnadas de la desigualdad (...). Este es un punto esencial: los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines y performistas (...) (Rancière, 2010: 19).

La emancipación de los espectadores, anónimos, como solemos vislumbrarlos en nuestras investigaciones, ejercen dicha liberación en un juego de asociaciones y disociaciones. Pero, me parece fundamental que, en las ideas del filósofo, este estatus de emancipación, es la condición normal de todos los que somos espectadores, ya que lo que vemos lo vamos ligando con lo que hemos vivido, hecho, dicho o soñado. Al comprender que “todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia” (Rancière, 2010: 23), no nos queda más que echar por la borda la brecha que existe entre el creador y el espectador.

Ahora, en cuanto a lo que concebimos por públicos de cine y por sus cualidades, quedan algunas puntualizaciones por hacer. Como bien vimos con la cuestión del teatro, el surgimiento del público se remonta mucho tiempo atrás, se puede considerar que, aproximadamente, antes del siglo XVI había un público premoderno, ya que en ese entonces (hablando del contexto europeo, claro está), las obras artísticas no estaban abiertas a un «público» en general, sino que su apreciación era destinada a pequeñas elites socioeconómicas. Después de que el mecenazgo fuera cediendo el paso a las artes, y los bienes culturales fueran producidos por y para el mercado, disponible como mercancía, es

que estos productos se hicieron *públicos*, transición que ha dado pie al surgimiento de un público, como tal (Habermas, citado en Rosas Mantecón, 2017: 22-23).<sup>23</sup>

Pero, en cuanto a los espectadores de la pantalla luminosa, el cine, bien nos recuerda García Canclini, rememorando palabras de Félix Mesquich, que:

El espectador de cine es un invento del siglo XX. Se pueden rastrear sus orígenes en la cámara oscura de Robertson, en los experimentos del siglo XIX con la fotografía y los rayos X, y, por supuesto, en las primeras proyecciones de los Lumière, de Félix Mesquich y otros, cuando todavía no se sabía cómo mirar estas “vistas animadas” y el público, al advertir que la locomotora se aproximaba a la pantalla, retrocedía apresuradamente (García Canclini, 1994: 15).

Hoy en día, cuando pensamos en un público de cine, nos surge la imagen de un conjunto de personas, desconocidas que permanecen en reposo frente a una pantalla, cuchicheando, comiendo palomitas, riendo o llorando por lo que perciben. Esta idea empirista de lo que es un público, es realista, pero con un gran entramado de procesos sociales detrás de sí. El grupo de «anónimos» que imaginamos, de cierta manera es correcto, ya que no existe un sector preformado para determinada oferta cinematográfica, sino que dicho público se forma cuando está disponible la oferta. Puede pensarse como un “cuerpo de desconocidos unidos por la circulación de un discurso” (Warner, citado en Rosas Mantecón, 2017: 181). De igual manera, se ha intentado definir al público como como “un tipo de agrupamiento social, una forma de agregación y representación que comprende los modos de vinculación de los individuos con los productos culturales, y también los modos de vinculación de los individuos en y con los grupos sociales” (Mata, citada en Rosas Mantecón, 2017: 8).

Entonces, si entendemos por *público* a estos agrupamientos de personas, que son unidas por un discurso que consumen a través de un producto o un bien cultural, pero que no son entidades preformadas previa irrupción de la oferta cultural; me parece que en lo que hay que poner el foco de atención es en que tanto los espectadores, como las ofertas culturales se “intersectan con otros aspectos de la cotidianeidad, entran en relación con otras instituciones, con equipamientos colectivos y, al hacerlo, reestructuran las relaciones sociales e impactan

---

<sup>23</sup> De manera más puntual, se puede decir que el término *público* para referirse a los asistentes, comenzó a utilizarse con el teatro renacentista inglés, desarrollado durante el reinado de Isabel I a finales del siglo XVI. (Habermas, citado en Rosas, 2017: 22).

en los ámbitos más amplios dentro de los cuales se desarrollan” (Thompson, citado en Rosas Mantecón, 2017: 7).

En el caso específico de los públicos que visionaron *La Negra*, me parece interesante analizar plataformas y relaciones sociales de las que habla Thompson (1992), pero habrá que tomar en cuenta la condición de racialización en las que se encuentran muchas de las personas que habitan en la zona de los pueblos negros de la Costa Chica. Entonces, apegándome a que estos grupos llevan a cabo *prácticas culturales*, dentro de las cuales entra el haber asistido a la función de una película, y que estas *prácticas culturales* pueden mostrar su papel activo no sólo en posición de interpretación y disfrute artístico; suponen múltiples tareas, como la identificación, el desciframiento y la apropiación. Por todo esto, no podemos olvidar que las prácticas culturales involucran operaciones intelectuales, cognitivas, corporales, emotivas, afectivas, generadoras de placer, expresivas, comunicativas y relacionales (Rosas Mantecón, 2017: 6-7).

En consonancia con estos supuestos teóricos, lo que se pretende en este trabajo es hacer un análisis de los diferentes públicos que vieron *La Negra*, y que propiciaron el indicio que dio pie a esta investigación: la polarización y discusiones en torno al contenido de la película. En estos públicos, una de las cosas que podremos observar es que no todos tienen el mismo acceso a ver las películas que deseen cuando así lo quieren y que, tal vez, también hay sesgos que los hacen dar o no dar una opinión en torno a lo que vieron, por lo que será de relevancia recordar que:

Al mismo tiempo que organiza la distribución de los bienes materiales y simbólicos, la sociedad organiza en los grupos y en los individuos la relación subjetiva con ellos, las aspiraciones, la conciencia de lo que cada uno puede apropiarse. En esta estructuración de la vida cotidiana se arraiga la hegemonía... en una interiorización muda de la desigualdad social, bajo la forma de disposiciones inconscientes, inscritas en el propio cuerpo, en el ordenamiento del tiempo y el espacio, en la conciencia de lo posible y de lo inalcanzable (Rosas Mantecón, 2009: 187).

Es necesario rastrear, entonces, parte de las instituciones, intermediarios culturales y agentes que hacen posible que un público se forme, en este caso, las condiciones que permitieron que

exista más de un «público» para la película *La Negra*, para estudiar y tener una idea de qué es lo que cada público buscaba y cuáles son sus concreciones sociales y culturales.

La tarea de analizar públicos, cualitativamente diferenciados, o de tipologizar espectadores no es novedosa. Bourdieu ha sentado muchas bases para la diferenciación de consumidores culturales, al construir su teoría explicativa del gusto basada en la división de clases. Sin embargo, me parece que esto debe ser replanteado actualmente, ya que ha sido rebasado en muchos sentidos, tan sólo porque los factores de exclusión o de acceso, tales como “la expansión de las industrias culturales y de las redes sociales, la convergencia digital, la creciente influencia del criterio comercial en los principios de clasificación del arte y el influjo de las políticas culturales han modificado los sistemas de jerarquización social y de las artes” (Rosas Mantecón, 2017: 36).

El mismo García Canclini, sobre todo en su obra *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*, concordó con las ideas de Bourdieu, al afirmar que:

Para poder clasificar a los espectadores de cine, es útil tomar en cuenta los factores reconocimos en la sociología de la cultura como organizadores de los consumos artísticos. Las investigaciones efectuadas en México y en otros países sobre públicos de arte demuestran que la frecuencia de visita a centros culturales, la intensidad de la vinculación con las artes más reconocidas y la capacidad de apropiarse de más significados en las obras, aumentan a medida que ascendemos en nivel económico y educativo (García Canclini, 1994: 147).

Sigue siendo útil tomar en cuenta los elementos que García Canclini considera de importancia a la hora de diferenciar o hacer una tipología de públicos: la edad (condición generacional); la cultura cinematográfica previa; la capacidad de relacionarse con otros contenidos; y también, por qué no, tomar en cuenta que la mayoría de personas gozan de la experiencia de ver una película con palomitas, las pláticas con amigos, un momento para relajarse, etc. (García Canclini, 1994: 149-150). Sin embargo, me parece que el entendimiento de los públicos posee una densidad que va más allá de cuestiones socioeconómicas y generacionales.

Ha habido otras propuestas de cómo podrían dividirse o tipologizarse los públicos espectadores de cine. Una de esas propuestas es la de Lauro Zavala (1997), quien, a través de la recopilación de algunos ensayos, logra esbozar lo que él considera tres tipos de públicos diferenciados: a) el espectador casual; b) el espectador especializado; y c) el espectador cinéfilo. Veamos cada uno por separado.

El *espectador casual* es el que más llama mi atención, para el objetivo de mi trabajo. Esta categoría se refiere al tipo de espectador «común», el que asiste de vez en cuando a ver una película, con la intención de relajarse, recrearse, tener tema de conversación con familiares y amigos, o buscando la salida a cenar o al bar posterior al visionado de la película. Lo interesante, al reflexionar sobre este tipo de espectador, resulta ser la manera en que elige la película, lo que en él o ella provoca el título, lo que en el periódico o en la nota en redes sociales se dice del filme y le convence de ir a verla. Zavala considera que es importante la «ideología» y el temperamento, ya que es lo que predispone a una persona a reconocer, de manera crítica o complaciente, desde el título cinematográfico. Zavala hace uso de la expresión «sustrato mítico», para explicar este proceso; dicho «sustrato mítico» de cada espectador consiste en el “conjunto de creencias y valores que se ponen en juego en sus prácticas culturales. Este sustrato puede determinar las expectativas que el espectador tiene antes de ver una película, y está definido por sus experiencias formativas, por su identidad cultural y por su visión de mundo” (Zavala, 1997: 16).

A pesar de que el filósofo Zavala no desarrolla ampliamente la idea, también vale la pena mencionar su propuesta de un posible espectador «nativo»<sup>24</sup>, en la lectura de una película. El espectador «nativo» sería:

Precisamente es el que conoce el contexto original en el que se produjo el texto (fílmico o literario) y que es capaz de reconocer igualmente su propio contexto de recepción, de tal manera que interpreta críticamente, relativiza ideológicamente y adapta, transfiere, se apropia y redefine el sentido de la película en relación con sus necesidades personales de sentido (Zavala, 1997: 27).

---

<sup>24</sup> El autor en realidad hace uso del término «salvaje». Pero, por ser una palabra con una gran carga peyorativa, aquí se ha dado otra interpretación al término.

Me parece, que este perfil descrito, podría repensarse en relación a los públicos locales, en determinadas ocasiones en que el contenido fílmico se inserta en su contexto cotidiano; habría que reflexionar sobre el caso de la película *la Negra*.

Los otros dos tipos de espectadores son menos desarrollados por el filósofo mexicano. El *espectador especializado* corresponde al tipo de espectador que consume y crea estudios de cine y semiología, narrativa, literatura, y otros aspectos sobre todo académicos del cine. Estos trabajos de tipo técnico habrían moldeado su mirada e influido en su consumo cinematográfico. Finalmente, el *espectador cinéfilo* hace alusión aquella persona que se preocupa por saber en qué consiste el proceso de análisis de un filme, de manera más o menos formal. Por ejemplificar un tipo ideal, sería el estudiante de cine, “el espectador capaz de tomar su afición con la suficiente sistematicidad como para reconocer los elementos característicos del proceso de ver una película.” (Zavala, 1997: 11-12).

Una vez llegados a este punto, considero que se han expuesto las ideas más relevantes en torno a la noción de los públicos y espectadores de cine, algunas de las problemáticas y consideraciones que hay que tener en cuenta a la hora de abordar este objeto de estudio, aún muy «escurridizo», pero que va arrojando luz cada que nos acercamos más a un caso de estudio. A continuación, compartiré parte de la información obtenida durante mi trabajo de campo, esperando haga sentido con los conceptos y elementos teóricos aquí abordados.

### **3.3 Recepción de la película *La Negra* en el marco de su estreno**

*La Negra* fue estrenada en el año de 2018, y, si bien se puede considerar que, como la mayoría de las producciones mexicanas, no tuvo un gran alcance en el público, pues las actuales políticas de exhibición de cine mexicano en las grandes salas comerciales no benefician al cine nacional, sí hubo algunas rutas de exhibición que se pueden rastrear.

En primera instancia, la película se estrenó en la Cineteca Nacional de la Ciudad de México el 10 de agosto de 2018 y, al parecer, también estuvo en cartelera el 14 y 16 de agosto<sup>25</sup>. Casi un mes después se estrenó en el Teatro Juárez, de la ciudad de Oaxaca de Juárez, el 14 de

---

<sup>25</sup> <https://pinotepanacional.org/entretenimiento/la-negrada-largometraje-mexicano-filmado-en-corrallero/> Sitio web consultado: 22/08/2022

septiembre del 2018, realizando más de una función debido a que, durante la primera exhibición, hubo un lleno total, dejando afuera a varias personas que no lograron entrar a visionarla.

También hubo un circuito de proyecciones en la zona de la Costa Chica de Oaxaca que fueron organizadas, principalmente por el director de la película, con apoyo de organizaciones, universidades y otras instituciones de la zona. Estas proyecciones fueron las siguientes:

El 5 de noviembre del 2018 en la Universidad de La Costa, UNCOS, en Pinotepa Nacional. Se proyectó en el marco de la II Semana de la Cultura Afromexicana.
El 5 de noviembre del 2018. En la explanada del Palacio Municipal de Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca.
El 7 de noviembre del 2018. En Corralero, Santiago Pinotepa Nacional.
El 9 de noviembre del 2018. En El Azufre, Villa de Tututepec de Melchor Ocampo.
El 8 de noviembre del 2018. En Collantes, Santiago Pinotepa Nacional.
El 10 de noviembre del 2018. En Playa Zicatela, Puerto Escondido, Oaxaca.
En la Semana del Cine Mexicano con la Secretaría de Cultura Federal, la Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca (SECULTA) y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Bajo el Laurel, en el Zócalo de Oaxaca de Juárez.
El jueves 30 de noviembre en la Universidad Tecnológica de la Mixteca, en el marco de la XIX Semana de la Cultura Mixteca.

Debido a la dificultad que presenta el ubicar personas asistentes a cada una de las proyecciones mencionadas, no se pretenderá abordar la experiencia de todas las funciones, sino reconstruir un panorama general de cómo fue el recibimiento de *La Negra*, a través de la experiencia de algunos informantes clave de la zona de la Costa Chica, que asistieron a diferentes exhibiciones de la misma.

La película fue proyectada en Oaxaca, en el Teatro Juárez, por OaxacaCine, teniendo un buen recibimiento por parte del público. Según información de prensa, el lugar tuvo un lleno total, al menos tres veces. La directora de OaxacaCine, consideró que el éxito en parte se debía a que representaba a los afromestizos y que, al tener afrodescendientes en la Costa Chica, había funcionado como gancho. Otra cuestión que resalta es la presencia de dos de los actores de

la película, que hicieron declaraciones, argumentando sentirse orgullosos de sus raíces. Así mismo, Neri Corcuera, actor protagónico, comentó que la emoción era contagiosa, “sobre todo por lo que se habla de nuestra raza, pensé que, si puedo aportar un granito de arena para que se dé a conocer nuestra raza, nuestra cultura, como que está a toda madre.” Finalmente, Jorge Pérez Solano añadió que otro de los objetivos era lograr que las comunidades afrodescendientes se integren a la industria del cine, y que las próximas películas que se realizaran en la comunidad, las hicieran ellos.<sup>26</sup>

### 3.3.1 El debate en redes sociales

Opuesto a estas opiniones que realzan el valor de la película, *La negrada* también generó una serie de comentarios en contra del filme, y en desacuerdo con las declaraciones que el cineasta Pérez Solano dio en una entrevista. David Ornelas y Cynthia García, en un artículo electrónico, sopesan los elementos positivos y negativos de la película. Mencionan cómo las declaraciones que Jorge Pérez Solano dio, a *La Jornada*, fueron sumamente racistas y exotizantes hacia las personas afrodescendientes. Las palabras del director, y la película misma, indignaron a organizaciones sociales, académicos y personas que se consideran afromexicanas. “Un amplio grupo de organizaciones, encabezadas por Afrodescendencias MX y México Negro A.C., firmaron una carta donde reprueban lo expresado por Pérez Solano y le exigen una disculpa pública” (Ornelas & García, 2018: párrafo 16).

Parte del reclamo, fueron los estereotipos negativos que, según su punto de vista, reproducen de las personas afrodescendientes, tales como la flojera, la promiscuidad, la ignorancia y el conformismo. Cabe mencionar que los autores del artículo dan el «beneficio de la duda» al cineasta, argumentando que es difícil saber si él fue plenamente consciente de tales estereotipos, además de cuestionar si es viable exigirle al arte, en este caso al cine, la aclaración de ciertos detalles, como por ejemplo que las condiciones de pobreza que se muestran en la película, mismas que se deben a la opresión estructural de la que

---

<sup>26</sup> S/A (2018). “¿Por qué La negrada llenó el Teatro Juárez tres veces”? Sitio web, consultado el 24/05/2021 <http://www.elorienten.net/home/2018/09/20/cine-por-que-la-negrada-lleno-el-teatro-juarez-tres-veces/>

históricamente han sido víctimas los pueblos afrodescendientes, y no a las costumbres de dichos pueblos.<sup>27</sup>

Para ahondar en el contenido producido en redes sociales, a partir del estreno de la película, me di a la tarea indagar en entradas generadas en Twitter con el término **La Negrada**, los primeros resultados, a partir de agosto del 2018 aproximadamente, son principalmente de plataformas de cine por streaming, instituciones oficiales, espacios de exhibición institucionales e independientes, festivales de cine y sitios de noticias. Estos medios promueven la valorización positiva de la película e impulsan su visionado resaltando la participación de personas afrodescendientes. Algunas de las palabras clave que encontramos son: **miembros afrodescendientes; queridato; Costa de Oaxaca; ficción; primera película.**

Las frases más representativas que podemos encontrar son las siguientes:

“Primera película de ficción estelarizada por miembros afrodescendientes de la comunidad afrodescendiente mexicana” (Filmoteca UNAM- 14/10/18).

”*La Negrada* es el tercer largometraje de Jorge Pérez Solano y la primera película mexicana de ficción protagonizada por afrodescendientes de la Costa de Oaxaca” (FilminLatino - 11/08/2018).

”*La Negrada*” (Foprocine) de Jorge Pérez Solano, relata mediante un relato de ficción «el queridato» (un hombre puede tener más de una mujer), aceptado en la comunidad”. (IMCINE -06/08/18)

Al ser publicaciones que provienen de instituciones, festivales de cine y espacios consolidados, se resalta la importancia de la película para la cinematografía mexicana, pero a la par se comienzan a socializar ciertas ideas acerca de los pueblos negros mexicanos, como es la práctica del queridato. Estas nociones o posibles formas de racialización, vienen desde lugares legitimados, es decir que se crea una imagen más o menos hegemonizada sobre los afromexicanos y el cine.

---

<sup>27</sup> Ornelas, David & Cynthia García Martínez (2018). “La negrada: la necesidad de que cada pueblo cuente su historia”. Artículo electrónico, consultado el 24/05/2021  
<https://zoomf7.net/2018/09/04/la-negrada-la-necesidad-de-que-cada-pueblo-cuente-su-historia/>

También podemos encontrar publicaciones de cuentas personales, usuarios que compartieron la información de las cuentas institucionales. Varios de estos cibernautas expresaron su valorización positiva hacia la película, en gran parte por visibilizar «un sector marginado de la sociedad», y por representar la zona de la Costa Chica de Oaxaca. Algunos otros navegantes celebraron que se mostrara una comunidad que suele ser invisibilizada; también hubo personas, que al parecer suelen vivir en otros contextos, pero relacionaron algún origen o familiar que vive o vivió en la Costa Chica de Oaxaca. Entre las palabras clave que encontramos son: **representación; etnias; afromexicanos; sector marginado; afrodescendientes; naturalismo; problemáticas.**

De acuerdo a esto, podría aventurarme a decir que, posiblemente, son personas que al interactuar con la película están observando una identidad étnica (por decirlo de alguna manera) desde el exterior de las comunidades afrodescendientes. Se resalta mucho también la zona geográfica en donde se desarrolla la historia.

Algunas de las frases más representativas que podemos encontrar son las siguientes:

<p>” Es curioso como encontramos representación en lugares que no imaginamos. Apenas voy viendo esta película y ahora entiendo muchas cosas en mí. Como decimos en mi familia «arriba la Costa Chica», Oaxaca de mi amor” (Usuario 1 – 16/07/21).</p>
<p>” Sin duda la película debe invitar a la reflexión, al tocar el tema de una de las etnias más olvidadas en México”. (Usuario 2 – 10/08/18).</p>
<p>” Échense esta película acerca de los afromexicanos en las costas de Oaxaca. Independientemente si te gusta o no, es la primera película que trata este tema y merece más visibilidad”. (Usuario 3 – 03/06/18).</p>
<p>” <i>La Negrada</i> (2018), considerada la primera producción cuyo elenco está compuesto enteramente por mexicanxs afrodescendientes, es una película de José Pérez Solano que sirve como introducción a la cotidianidad de este sector marginado de la población”. (Usuario 4 - 02/06/20).</p>
<p>” Es, PARA MI, la mejor muestra de naturalismo en el cine mexicano de los últimos 5 años. Y a pesar de esto, es increíblemente íntima! Se presentan las problemáticas que sufre esta comunidad sin caer en tintes de misery porn, los encuadres nunca les hace ver como objetos de estudio”. (Usuario 5 - 02/06/20).</p>

Ahora bien, contrario al optimismo de los usuarios de este grupo, también hubo personas que realizaron entradas en Twitter en rechazo a la película. La entrada principal salió de la cuenta @Afrodescendencias, el 11 de agosto de 2018, ya que publicaron la carta firmada por treinta

y tres asociaciones y personas individuales, exigiendo una disculpa pública por parte del director de la película y otras personas del crew, por sus declaraciones a medios en donde se refiere a la comunidad afromexicana de manera despectiva, y por los «estereotipos negativos» que en la película se difunden de la misma. Los usuarios que generaron estas publicaciones al parecer tienen relación, o son parte de las asociaciones que hicieron el pronunciamiento público, por lo que, lejos de ser personas «aisladas», parecen pertenecer a redes más organizadas y con una postura más consolidada, posiblemente orientada a un «imaginario político» más concreto. Entre los conceptos más aludidos encontramos: **estereotipos; racismo; exotización; combatir.**

Algunas de las frases más representativas que se rastrearon son las siguientes:

” La película *La Negra* resalta y reproduce estereotipos que las personas afromexicanas, académicas y activistas hemos luchado por combatir.” (Afrodescendencias – 11/08/18)

“*La Negra* es ya un escenario desastre. El racismo implícito en este material fílmico es, por decir lo menos, una expresión psicótica.” (Usuario 6 – 14/08/18)

“La película *La Negra* generó mucha polémica y fue tildada de racista por la misma comunidad. Varios colectivos se pronunciaron cuando se estrenó porque sentían que la película reforzaba estereotipos y exotizaba a la población de la Costa Chica.” (Usuario 7 – 02/02/21)

### **3.4 Análisis de los públicos de *La Negra*: públicos generales externos; públicos locales «a ras de suelo» y públicos activistas-académicos**

#### **3.4.1 Públicos generales externos**

Isabel Rojas, en una breve entrevista para uno de los medios locales de Oaxaca, compartió su punto de vista, señalando que algo importante para la buena recepción de la película fue que:

También el director de la cinta, Jorge Pérez Solano, es su tercer largometraje y en sus películas anteriores también ya hay gente que lo conoce y que está siguiendo su trayectoria. Y bueno, en mi opinión, sobre la película, más allá que tiene los elementos que ya mencioné, considero que es una cinta que logra reunir de una manera única, un punto en el que se

conjuntan el documental y la ficción, que es algo que no sucede tan fácilmente y sobre todo que está tan bien logrado. También creo que las actuaciones de los protagonistas de la película, que son gente de la Costa Chica que participó en cada uno de los papeles, están muy bien hechos, y también la historia que nos cuenta. Creo que cruza temas que son universales, como el tema del racismo, como el tema de los derechos, como el tema de la igualdad, de la equidad de género (Rojas, 2018).<sup>28</sup>

Por su parte, durante una de las funciones en el Teatro Juárez, que se contó con la presencia de dos invitados especiales: Doña Elena Ruíz y Neri Corcuera, hubo muy buenos comentarios por parte del público, como, por ejemplo:

Yo soy de Pinotepa Nacional, entonces pues al ver la película me gustó un chingo, está muy chingona la película. Todo lo que se refleja está muy bien, me gustaría saber si esta película se va a proyectar en Pinotepa o en Corralero, o en alguna de estas poblaciones afro, ya que pienso que, a las personas de allá, les gustaría ver reflejado parte de la cultura y de las tradiciones (palabras de espectador, 2018).<sup>29</sup>

También destacaron, entre el público, las preguntas hacia los actores, sobre cómo se sintieron al participar en la película, o preguntas específicas sobre sus características afromexicanas:

Buenas noches, mi pregunta va relacionada a lo que respecta a la identidad. Hace algunos años que el INEGI, utilizaba determinados criterios para identificar a las poblaciones indígenas, por ejemplo, si usaban huaraches o si tenían determinado color de piel o por ejemplo si hablaban alguna lengua. En este contexto, como el que se enfoca un poco el documental, nos comparte un poco acerca de una población que se ha visto ignorada muchas veces y no se tiene conocimiento acerca de este lugar. Quisiera saber, ¿de qué manera se identifican? (palabras de espectador, 2018).

Quisiera recalcar que hubo mucho reconocimiento al trabajo de Neri Corcuera y de Doña Elena, sobre todo porque ella es un miembro activo de la lucha por los derechos y el reconocimiento de los pueblos afromexicanos, lo que en parte puede explicar la simpatía de muchos espectadores por la película. Delineando un poco más el rubro de *públicos generales externos*, me gustaría subrayar que esta categoría podría aplicarse a películas y materiales

---

<sup>28</sup> En entrevista para El Oriente.net. Entrevista disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=R89wcVZW3ZI> Consultada el 22/08/2022

<sup>29</sup> Fragmento del dialogo con los invitados después de la función en el Teatro Juárez. Material disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ib17f0Hp86I&t=4s> Consultado el 22/08/2022

audiovisuales que atraviesen temas de identidad social y cultural, y sobre todo cuando toca a ciertos grupos que pueden ser también comunidades susceptibles a las etiquetas sociales, al estigma o a la discriminación positiva. Estos *públicos generales externos*, como todo público, son complicados de «agarrar», pueden estar multi situados, y acceder a información sobre sus capitales culturales, sociales y simbólicos puede ser, cuando menos, complicado.

Ahora bien, en este rubro podríamos encontrar también algunos de los usuarios que emitieron opiniones en las redes sociales, o bien, pueden ser parte de los asistentes al Teatro Juárez en Oaxaca. El rastrear las características de cada asistente es una labor que no corresponde, precisamente, a este trabajo, sino reflexionar en cómo el ser externo a una comunidad, puede generar un perfil de público útil para pensar en la cuestión de las identidades «indígenas» y afrodescendientes en el cine. Acorde con esto, también podemos encontrar este tipo de *público general externo* en la región de la mixteca, en Oaxaca. Pude indagar, por medio de entrevista, sobre la función del jueves 30 de noviembre en la Universidad Tecnológica de la Mixteca, en el marco de la XIX Semana de la Cultura Mixteca. En esa función, el Mtro. Carlos Peral Cisneros, fue el encargado de presentar la película. Tuve la oportunidad de charlar con él, y me narró algunos pormenores de lo que se vivió en la función.

Es importante mencionar que, las universidades han sido espacios que han dado apertura para la proyección de películas como *La Negrada*, ya que su carácter «cultural», posiblemente cercano a una idea de folklor o de algo que pertenece a la «cultura nacional», permite que se integre a programas artísticos, culturales y académicos. En este caso, el colaborador que presentó la película *La Negrada*, mencionó que la Semana de la Cultura Mixteca es un espacio para las diversas manifestaciones culturales que se dan en la región. Procuran invitar al público que tiene alguna relación con alguna manifestación de la cultura mixteca, o alguna manifestación de arte en el estado de Oaxaca. “Es un evento que pretende dar esa plataforma para que artistas e investigadores puedan compartir su trabajo con gente de la región, de la comunidad y la universidad es el espacio donde se vincula esta parte de la sociedad” (Peral, 2022).<sup>30</sup> Me parece que el *público externo general* deja ver, en este caso, que pueden ser personas también académicas, estudiantes o con cierto bagaje cultural o capital cultural, sin embargo, pertenecen a otras comunidades, que no son la comunidad que aborda la película.

---

<sup>30</sup> Fragmento de entrevista realizada el 25 de febrero del 2022.

Sobre la composición del público en dicha exhibición, se pudo conocer que:

En su mayoría fue público joven, estudiantes de aquí de la universidad de distintas carreras. Los eventos son abiertos al público en general, no solo a la comunidad estudiantil, entonces, también viene gente de la ciudad de Huajuapán. De la gente que suele venir de fuera la universidad en su mayoría son adultos y personas con este tipo de intereses. Gente joven que no pertenecen a la universidad, no es tan común que vengan o que se interesen por los eventos, desafortunadamente. Podríamos decir que el público era una mezcla entre estudiantes, maestros y gente de la localidad, en su mayoría adultos.

Sobre la reacción del público respecto a la película, Peral Cisneros comentó que:

Hubo dos momentos. Un primer momento fue un comentario de mi parte para introducir la película, posteriormente se realizó la proyección. Al finalizar la proyección, habíamos mantenido como sorpresa que estaba ahí parte del elenco y se reveló. Entonces, la gente se entusiasmó, los recibieron de manera muy cálida (...) Por parte del público, yo recuerdo que sí se abrió el micrófono, pero no recuerdo algo muy relevante, el público más que nada felicitó y reconocieron el trabajo de los actores. Además, considero que a veces ese tipo de películas no conectan tan fácil con la audiencia, no estamos tan habituados a ver ese tipo de representaciones, entonces, yo tengo la impresión de que muchas veces la gente no termina de aterrizar en lo que acaban de ver y se restringen un poco así mismos, y solamente felicitan o dan comentarios de ese estilo, pero preguntas como tal, no recuerdo que haya habido.

Resulta enriquecedor, para el análisis, el punto de Peral, acerca de la aparente dificultad de algunas audiencias de «conectar» con cierto tipo de películas, y *La Negra*, entra en la categoría de filmes que, comúnmente, son denominamos como películas de «autor», porque el ritmo del montaje es un poco lento, aunado al estilo de los diálogos, en parte consecuencia de la poca experiencia actoral del reparto. Lo anterior hace que *La Negra*, no sea tan fácil de decodificar para todos los públicos. Resulta importante también el punto de vista sobre la película del colaborador de la Universidad Tecnológica de la Mixteca, quien imparte clases en la misma y es una persona interesada e involucrada en su contexto social y cultural, para quien *La Negra* es:

una buena iniciativa, creo que la intención es positiva, el dar estos espacios para una minoría que no suele ser muy tomada en cuenta y muy representada en México. Entonces, en ese aspecto de visibilización, me parece algo destacable. Ya en cuanto a la historia, a la película

en sí, pues creo que de repente como que no llega muy lejos. De repente sí se cae un poco en estereotipos, que incluso los miembros del elenco mencionan en la entrevista, que es que “siempre nos representan como flojos, mujeriegos, como que nada más estamos ahí en la hamaca, tomando cerveza”, y que no suelen ser muy loables para ellos (...) Yo creo que un acierto fue retomar a esa minoría y retratarla. Yo creo que lo negativo pues es que la historia no aporta mucho. Sería interesante escuchar estas historias directamente de la visión de las personas de la comunidad, y no a través del ojo de alguien más (Peral, 2022).

Para el público que ha interactuado en redes sociales, que ya abordamos anteriormente, la función en el Teatro Juárez del estado de Oaxaca, y otras funciones, no son fácilmente rastreables, como la de la Semana del Cine Mexicano con la Secretaría de Cultura Federal, la Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca (SECULTA) y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), estas pueden ser consideradas como destinadas a un *público general externo*, que posee un capital cultural y simbólico formado en su socialización con determinados círculos sociales, instituciones y redes personales, pero, este capital no tiene una relación directa con el contenido en representaciones sociales que se muestra en la película. Este tipo de público tiene las redes adecuadas y el capital adecuado para interesarse y acceder a un evento en el teatro de la ciudad, en una jornada cultural universitaria o en una función de cine organizada en el marco institucional federal, como el IMCINE, pero no son públicos locales y, en el caso de *La Negrada*, siendo una película que se inserta en un contexto geográfico, cultural y social específico, como lo son los pueblos costeros de la zona de la Costa Chica, es necesario, entonces, hablar de públicos que no pertenecen, que son externos a la comunidad afrodescendiente y por ende dan una valorización a la película desde sus criterios.

Regresando de nuevo al marco multicultural, que como país estamos atravesando, los criterios de este arquetipo de público tienen que ver con cierta preocupación, igualmente genuina, por la inclusión y la visibilización de grupos con rasgos étnicos añadidos, en este caso, los pueblos afrodescendientes. Si bien es imposible homogeneizar una especie de público, ya que las opiniones respecto a las representaciones en la película son variadas y matizadas, con fines de abstracción, considero que este tipo de espectador «mira» con curiosidad este género de películas enmarcadas por lo multicultural, a la expectativa también de saber cómo auto posicionarse frente a una otredad que ve en pantalla. A la vez, este

«caminar» sincrónicamente con este modelo de películas, ya que estamos hablando de un público no especializado en el tema del cine de pueblos y comunidades racializados, da pie a que el contenido y representaciones que se visionan, no sean inmediatamente profundizadas por el espectador, emitiendo opiniones que van de acuerdo con lo que el visualizador *espera* que el filme cumpla, de acuerdo a sus expectativas de qué son los pueblos afrodescendientes y cómo relacionarse con ellos.

### **3.4.2 Públicos locales “a ras de suelo”**

Si pensamos al cine sobre afrodescendencias y comunidades «indígenas», como un cine mayormente situado, se puede concebir a un público denominado «local». Aquí cabe mencionar una pequeña advertencia: desde una perspectiva aérea, dentro del público local aparecen los espectadores que habitan en alguno de los pueblos costeros, ya sea el mismo Corralero, Pinotepa Nacional, como de otras comunidades aledañas. Serían locales porque pertenecen al área geográfica y sociocultural a la que la película, al menos de manera implícita, hace referencia. Empero, no todo el público oriundo de la zona de la Costa Chica oaxaqueña entrará en este rubro de espectadores.

Lo que se persigue en este trabajo de investigación es, precisamente, profundizar en la recepción que tuvo *La Negra* en grupos de espectadores racializados. Desde las primeras miradas a la recepción del metraje, en la zona de la Costa Chica, se puede observar que hay un perfil de espectador, que corresponde a un perfil afrodescendiente, que se posiciona en contra de las representaciones que en la película se hace de las personas afroamericanas. Pero, por otro lado, como se ha mencionado anteriormente, hubo otros espectadores locales entre los que *La Negra* tuvo mayor aceptación y, de igual manera, son perfiles afrodescendientes. Cabe entonces la pregunta: ¿cuál sería la diferencia entre estos dos públicos, «ambos» afrodescendientes racializados y locales? En un principio la observación, de ambos grupos de perfiles, me llevó a pensar que la diferencia más marcada era que varios de los espectadores posicionados abiertamente en contra de la película, forman parte del contexto de recientes movilizaciones afrodescendientes por la reivindicación de derechos y la visibilización social, lo que Quecha Reyna (2013) ha denominado como movilización

etnopolítica afrodescendiente, o el movimiento por los derechos y la visibilización de los afroamericanos, historia y situación que se ha abordado con más detalle en el capítulo anterior.

Pero, hay otro tipo de espectadores racializados que no forman parte activa del movimiento afrodescendiente, o de las redes que del mismo se desprenden. Desde mi punto de vista, este factor resulta de suma importancia en la manera en que se recibió la película *La Negrada*. El diálogo que establecen con la película es diferente, y está marcado fuertemente por su cotidianidad y sus experiencias personales desde el contexto familiar, barrial, amistoso, etc. Sin embargo, no se han embarcado en el proceso de conocimiento específico sobre el debate de qué es la afrodescendencia, como el resto del movimiento afrodescendiente en la Costa Chica. En tal caso, resultó complicado rastrear a este tipo de espectadores, presentes en el circuito de exhibiciones locales que se hicieron en las comunidades costeras de Oaxaca, sin embargo, a continuación, me apoyo de un caso muestra en el que pude participar, como observadora y aplicadora de breves encuestas, en una exhibición de *La Negrada*, que se realizó en el poblado de San José del Progreso, Tututepec, Oaxaca, durante mi trabajo de campo, en marzo del 2022. Detallo ahora, de manera más etnográfica, lo vivido en esa función de la película, en un pueblo negro de la Costa Chica.

### **Mi experiencia en una función de *La Negrada*, cuatro años después de su estreno, en un pueblo afrodescendiente de la Costa Chica**

Durante mi estancia de campo, en la Costa Chica, por mera cuestión de azar, tuve la oportunidad de presenciar una proyección de la película *La Negrada*, en uno de los pueblos negros de la mixteca de la costa, en San José del Progreso, Tututepec, Oaxaca. La proyección se realizó de manera un poco improvisada, en un evento alusivo a la fiesta del pueblo. A continuación, narro un poco de lo que se vivió el martes 15 de marzo del 2022:

Llegamos a San José del Progreso aproximadamente a las 7:00 PM. El evento, realizado en el marco de la próxima fiesta del pueblo, contó con la presencia de las autoridades del lugar, como el agente municipal, así como las dos representantes o reinas de la fiesta: dos mujeres jóvenes, una indígena y una afrodescendiente. Antes de la apertura de actividades tuve la oportunidad de platicar con el colaborador 2 de San José del Progreso, quien, al principio se

mostró un poco curioso o desconfiado pero que, a lo largo de la entrevista, fue profundizando en su punto de vista y abriéndose más a la charla.

Posteriormente, tuvimos la oportunidad de presenciar la danza de los diablos, la cual es representativa de los pueblos negros de la Costa Chica. Se vivió con gran ánimo entre los asistentes, para después dar paso a la proyección de la película *La Negra*, ahí mismo, en la explanada del parque central.

La proyección de *La Negra* dio inicio aproximadamente a las 8:00 PM. Cabe señalar que, según lo que nos contó otro colaborador, un día antes, originalmente el plan era que se proyectara la película en la que él participó: *Nos hicieron noche*. Sin embargo, ya que aún se encuentra presentándose en festivales, no era posible su exhibición, por lo que personas que organizaron el evento decidieron pasar *La Negra*.

Un detalle que me parece importante fue que, a la hora de la presentación de la película, el maestro de ceremonias reiteradamente cayó en el error de presentarla como un documental, cuando en realidad es una película de ficción. Así, en condiciones bastante improvisadas, como un espacio muy pequeño a modo de pantalla y un audio poco óptimo, dio inició la función.

Inicialmente, ya que la presentación anterior fue la danza de los diablos, hubo un gran número de espectadores, aproximadamente 120 personas entre mujeres, hombres y niños. Sin embargo, ya que el ritmo de la película es lento y no es un filme muy atractivo para infantes, la deserción del público se hizo presente, quedándose hasta el final un poco menos de la mitad del aforo inicial.

A lo largo de la función, hubo dos momentos en específico en los que se dio mayor reacción del público: las partes en donde los personajes se expresan coloquialmente o con groserías, lo que provocaba la risa de los espectadores; y, cuando, en algunas escenas y secuencias, se muestra el pescado siendo trasladado, vendido o puesto a secar.

También, pude percibir algunas risas o comentarios en las escenas en donde Neri hace relucir su machismo y ser mujeriego. Pero, en general, fueron las escenas relacionadas a su contexto cercano, como lo es la pesca y venta de pescado, así como el *caló* de los personajes, con lo que al parecer más dialogaba el público.

A lo largo de la proyección pude hacer algunas breves encuestas, al azar, a algunos asistentes, las cuales presentaré más adelante. Al finalizar la función me retiré del lugar, ya que aún quedaba hacer el recorrido de regreso hasta Jamiltepec, junto a dos amables anfitriones de La Casona Antigua de Jamiltepec, que nos brindaron alojamiento esa noche, para facilitar mi reunión con dos colaboradores al día siguiente.

A continuación, presento cuales fueron los comentarios a la breve encuesta que le realicé a algunos espectadores del público durante la función:

<p>Espectador 1 (femenino)</p> <p>A: ¿Le está gustando la película?</p> <p>Salma: Sí, está bien.</p> <p>A: ¿Algo no le gustó?</p> <p>Salma: No, está muy bien, va relacionado a lo de la pesca, sobre la vida de la negrada, y también toca el tema del diario vivir aquí, en el comercio.</p> <p>A: ¿Recuerda usted otra película en donde se muestren personajes afrodescendientes o negros/as?</p> <p>Salma: No, es la primera vez que veo personajes así.</p>
<p>Espectador 2 (masculino)</p> <p>A: ¿Le está gustando la película? ¿Qué es lo que le está gustando de la película?</p> <p>Marco: Que es sobre la playa, la verdad no le entiendo muy bien, también porque hace no mucho que llegué.</p> <p>A: ¿Recuerda usted otra película en donde se muestren personajes afrodescendientes o negros/as?</p> <p>Marco: No, no recuerdo ninguna.</p>
<p>Espectador 3 (masculino)</p> <p>A: ¿Le está gustando la película? ¿Qué es lo que le está gustando de la película?</p> <p>Luis: No sé la verdad, creo que me llama la atención las groserías.</p> <p>A: ¿Cómo lo ves, crees que está mal o está chido?</p> <p>Luis: No sé la verdad, solo me llama la atención.</p> <p>A: ¿Recuerda usted otra película en donde se muestren personajes afrodescendientes o negros/as?</p> <p>Luis: No, la verdad no.</p>

Espectador 4 (masculino)

A: ¿Le está gustando la película? ¿Qué es lo que le está gustando de la película?

Espectador 4: No pues todo está bien, porque se trata de los afros que han sido prácticamente negados por mucho tiempo. Créame que desde hace como cinco años, llegaron personas de Oaxaca, al Ayuntamiento de aquí, de Tututepec, y nos decían que toda esta parte solamente era indígena y yo les dije que no, que había gente negra, gente afro. Ellos decían que no, que está todo reconocido como indígena, como mixteco. Y yo les ofrecí llevarlos a todas estas partes de El Azufre, Chacahua, El Charco. Entonces, por ese documental que estamos viendo ahorita (refiriéndose a *La Negrada*), turistas se dan cuenta que sí hay gente negra. El documental está bonito, prácticamente es la vida diaria de los afros, en esta zona.

A: ¿Recuerda usted otra película en donde se muestren personajes afrodescendientes o negros/as?

Espectador 4: Ahorita recuerdo una extranjera, la de *Diamante de sangre*, porque ahí, en esa parte de África, son los blancos que llegan y los compran, los esclavizan para ir a buscar diamantes e igual trata de la libertad de los afros, que están luchando por su libertad. Y es triste porque hasta la misma gente negra, hace comercio con su propia gente.

Espectador 5 (masculino)

A: ¿Le está gustando la película? ¿Qué es lo que le está gustando de la película o algo que no le guste?

Ernesto: Pues para mi todo está bien.

A: ¿Recuerda usted otra película en donde se muestren personajes afrodescendientes o negros/as?

Ernesto: Pues casi no recuerdo de eso.

Espectador 6 (femenino)

A: ¿Le está gustando la película? ¿Qué es lo que le está gustando de la película o algo que no le guste?

Espectador 7: Me parece que está interesante, hay cosas que no entiendo muy bien, pero voy a seguir viéndola también.

A: ¿Recuerda usted otra película en donde se muestren personajes afrodescendientes o negros/as?

Marisol: No, no recuerdo ninguna película, es la primera vez que lo veo.

Espectador 7 (femenino)

A: ¿Le está gustando la película? ¿Qué es lo que le está gustando de la película o algo que no le guste?

Espectador 7: Sí me está gustando... (se queda callada)

A: ¿Recuerda usted otra película en donde se muestren personajes afrodescendientes o negros/as?

Espectador 7: No, no recuerdo.

Espectador 8 (masculino)

A: ¿Le está gustando la película? ¿Qué es lo que le está gustando de la película o algo que no le guste?

Espectador 8: Pues sí me está gustando, las personas afro que se muestran, para conocerlas más.

<p>A: ¿Recuerda usted otra película en donde se muestren personajes afrodescendientes o negros/as?</p> <p>Espectador 8: No, casi no he visto películas así.</p>
<p>Espectador 9 (femenino)</p> <p>A: ¿Le está gustando la película? ¿Qué es lo que le está gustando de la película o algo que no le guste?</p> <p>Espectador 9: Sí me está gustando todo, me llama la atención porque es la vida ordinaria de acá, así como viven ellos, así vivimos nosotros.</p> <p>A: ¿Recuerda usted otra película en donde se muestren personajes afrodescendientes o negros/as?</p> <p>Espectador 9: Pues sí recuerdo, pero no son películas mexicanas, son de otros países.</p> <p>A: ¿Le gustaría que en México se hicieran más películas así, mostrando personajes afro?</p> <p>Espectador 9: Sí, me gustaría.</p>
<p>Espectador 10 (masculino)</p> <p>A: ¿Le está gustando la película? ¿Qué es lo que le está gustando de la película o algo que no le guste?</p> <p>Espectador 10: Sí, me gusta, la forma en como obtienen el sustento, esa familia, que son morenos, y su forma de vivir.</p> <p>A: ¿Recuerda usted otra película en donde se muestren personajes afrodescendientes o negros/as?</p> <p>Espectador 10: No, no recuerdo ninguna ahora.</p>
<p>Espectador 11 (femenino)</p> <p>A: ¿Le está gustando la película? ¿Qué es lo que le está gustando de la película o algo que no le guste?</p> <p>Espectador 11: Sí, está bonita. Todo me llama la atención, que muestran lo de la pesca, la muchacha que anda con el señor, el muchacho (haciendo referencia a los personajes).</p> <p>A: ¿Recuerda usted otra película en donde se muestren personajes afrodescendientes o negros/as?</p> <p>Espectador 11: Sí he visto algunas, ahorita se me olvidan sus nombres, pero las he visto en la tele, sobre todo de otros países, mexicanas no.</p> <p>A: ¿Le gustaría que en México se hicieran más películas así, mostrando personajes afro?</p> <p>Espectador 11: Sí, sería muy bonito que fueran mexicanas.</p>
<p>Espectador 12 (femenino)</p> <p>A: ¿Le está gustando la película? ¿Qué es lo que le está gustando de la película o algo que no le guste?</p> <p>Espectador 12: Pues, de hecho, ya la había visto varias veces.</p> <p>A: ¿Dónde la habías visto?</p>

Espectador 12: Mi esposo la bajó por medio del celular y ahí la hemos visto varias veces. Como con mi familia somos de la localidad de El Azufre, mi familia es del mero lugar en donde se muestra la película. Me llama la atención porque mi familia viene de pescadores y todo eso. Me identifico un poquito, con la vida de ahí, de ellos, más que nada el estilo de vida.

A: ¿Recuerda usted otra película en donde se muestren personajes afrodescendientes o negros/as?

Espectador 12: La verdad, he visto esa película de los esclavos, es muy triste, pero está muy bonita esa película también, en donde al final se revelan los esclavos hacia la raza blanca, por como los tratan. No es mexicana, pero habla de la esclavitud de la raza morena.

¿Y mexicanas recuerdas alguna?

Espectador 12: No, ninguna más que esa.

A: ¿Le gustaría que en México se hicieran más películas así, mostrando personajes afro?

Espectador 12: La verdad sí.

Espectador 13 (masculino)

A: ¿Dónde ha visto antes la película?

Espectador 13: Allá en Morelos, soy de Morelos, la vi cuando la proyectaron ahí.

A: ¿Le ha gustado la película? ¿Qué es lo que le está gustando de la película o algo que no le guste?

Espectador 13: No sé si sea crítica, pero como que le faltó más a la historia, yo pensé que se iba a mostrar más de cómo viven las personas afro, pero se enfocaron más en una línea de cómo viven ALGUNAS de las personas afro. Pero yo pensé que era más cómo vivían todo en conjunto, porque si ves, ahí se enfocaron en la pura pesca, no hay cultura, no hay ganadería, no hay todo lo que conforma la región, eso es lo único. Pero sí, como se le da el enfoque a una sola historia, por ese lado está bien. A mí me hubiera gustado que metieran más pueblos, porque hay pueblos que tienen diferentes culturas, que, aunque sean parecidas en realidad no lo son, ese es el único defecto que yo le veo, en la forma de la película.

A: Pero si le gusta que se muestren personajes afro.

Espectador 13: Claro que sí, porque yo soy parte de.

A: ¿Recuerda usted otra película en donde se muestren personajes afrodescendientes o negros/as?

Espectador 13: Ha habido varios documentales que se han hecho, precisamente, yo en el 2007 estuve en Estados Unidos, y hubo un americano de la raza negra que hizo un documental con la historia de como vivimos los afro allá en Estados Unidos como inmigrantes y se vino a grabar una parte acá, pero se me perdió ese documental, no me acuerdo del nombre del documental. Pero abarcó casi todo, como vive la gente afro cuando se va a Estados Unidos, por qué se va y cómo viven acá. Se ven las danzas, las costumbres y todo eso, lástima que la presté y se me perdió, ya cuando me regresé ya no la pude recuperar, el nombre parecía que en español era algo así como “un negro bajo la tierra”, algo así. Lo que pasa que el señor que hizo esa película, después se desapareció también y ya no supimos de él. Ya estaba muy grande, como unos 70 años.

Películas mexicanas con personajes afro no recuerdo muy bien, tal vez alguna pero no recuerdo los nombres.

A: ¿Le gustaría que en México se hicieran más películas así, mostrando personajes afro?

Espectador 13: Sí, porque es una parte de México y que le da vida al país, la gente negra, son muy diferentes los países que tienen pueblos afro, le dan vida con la comida, las tradiciones, todo es muy diferente. Nosotros

cuando estuvimos en Estados Unidos hicimos la Danza de los diablos allá, participamos en Los Ángeles, California, allá se hace la Guelaguetza. Allá hicimos la comida, los tamales, las enchiladas, el atole, aparte de la danza, llevamos la gastronomía y tuvimos esa relación allá. Fue en el Sport Arena, que es un lugar donde va pura gente y artista internacional, ha estado Marco Antonio Solís, Joan Sebastian, y ahí se hizo dos veces la guelaguetza, y lo curioso que aquí no lo he ido a vivir, lo fui a vivir a Estados Unidos.

Y pues de la película, como le digo, me hubiera gustado que mostraran más allá de lo que es el negro de la costa, en una sola historia.

Espectador 14 (masculino)

A: ¿Le está gustando la película? ¿Qué es lo que le está gustando de la película o algo que no le guste?

Gustavo: Sí, si me está gustando la película, la originalidad de sus personajes y sus actuaciones, se ve muy bien.

A: ¿Recuerda usted otra película en donde se muestren personajes afrodescendientes o negros/as?

Espectador 14: No, es la primera vez que lo veo, en este documental, perdón, película.

A: ¿Le gustaría que en México se hicieran más películas así, mostrando personajes afro?

Espectador 14: Sí, la verdad sí, para ver sus tradiciones, sus costumbres, su comunidad; cómo es que ellos se van desarrollando en la sociedad.

Espectador 15 (femenino)

A: ¿Le está gustando la película? ¿Qué es lo que le está gustando de la película o algo que no le guste?

Espectador 15: La mera verdad me gustó todo (risas), me gustaron los diálogos entre las señoras, que si la tortuga está muy chiquita, que si el pescador es pescador de charco, de laguna.

A: ¿Recuerda usted otra película en donde se muestren personajes afrodescendientes o negros/as?

Espectador 15: No, casi no.

Espectador 16 (femenino)

A: ¿Le está gustando la película? ¿Qué es lo que le está gustando de la película o algo que no le guste?

Espectador 16: Es muy original, la verdad, es la vida normal de la gente de la costa, su estilo de vida, lo común que conocemos, eso es lo que proyectó la película y me gustó. Creo que quisieron mostrar cómo viven las personas de la costa, y es lo que se expresó en la película, se me hace que es lo correcto y lo común.

A: ¿Recuerda usted otra película en donde se muestren personajes afrodescendientes o negros/as?

Espectador 16: Pues, sí es de aquí de México, de afromexicanos, la verdad hay muy pocas, se desconocía hasta que había un movimiento negro en las costas, hasta hace poco se le ha dado la importancia a lo que aquí hay, pero la verdad son pocas, deberían de haber más de fluidez de la información de lo que se vive aquí y de lo que en realidad hay aquí en la costa. Es lo que sería muy bueno.

Espectador 17 (masculino)

A: ¿Le está gustando la película? ¿Qué es lo que le está gustando de la película o algo que no le guste?

Espectador 17: Pues, es en sí la forma de vida que tiene la raza negra. Todo me agradó, nosotros tenemos bastante contacto con ellos y sabemos que ellos son muy relajados.

A: ¿Recuerda usted otra película en donde se muestren personajes afrodescendientes o negros/as?

Espectador 17: No, no recuerdo otra que sea de la zona. Pero recuerdo, que hace muchos años hubo una película que se llamaba *Bajo fuego*, que fue filmada aquí en los bajos de Collantes y de Pinotepa, se trata de un dictador centroamericano, en sí, la trama es de Panamá creo. Pero las locaciones fueron acá y otras del centro de Oaxaca, sobre la guerrilla, por ahí del 84 u 85. Y yo de hecho la vi en alguna ocasión en el cine y después, una vez que tuve la oportunidad de estar trabajando en Collantes, anduve con los extras ahí.

Ahí en el centro de Pinotepa, había un señor restaurantero o carpintero, se llamaba don Juan y decían que él era el único que tenía la película, los collanteños. Yo he tratado de buscarla, después de que ellos me platicaron.

A: ¿Le gustaría que en México se hicieran más películas así, mostrando personajes afro?

Espectador 17: Claro, claro que sí. Con personajes afro, documentales con la raza indígena que es la que predomina más acá, aquí, con la raza mixteca.

Estas breves encuestas, realizadas al público durante y después de la proyección de *La Negra*, son una muestra de cómo se vive el visionado de la película en públicos locales «a ras de suelo». No podemos dar por sentado que cada uno de los encuestados se asuma así mismo, en el sentido politizado, como afromexicano, afrodescendiente, negro o moreno, sin embargo, al ser pobladores de la comunidad, comprendida como pueblo negro, se puede inferir que es un público racializado (al menos fenotípicamente) y no especializado en el cine mexicano. Considero que este tipo de espectador es cercano al *espectador casual* y al *espectador nativo*, desde los postulados de Zavala (1997), espectadoras y espectadores que sin más especialización ven películas con el afán de pasar un tiempo de distracción y recreación, pero, eso no es equivalente a no tener una reflexión desde la película.

Vemos que este tipo de espectador se relaciona con su contexto inmediato, y eso es lo que valoran, de forma positiva, en el filme. Reiteradamente. las personas encuestadas hacen mención a que les agrada la película porque se muestra la forma de vida del lugar, y algunos se sienten identificados con la cotidianidad representada. Parece ser que de los elementos que más llaman la atención de *La Negra* son los diálogos: la forma de expresarse, así como las frases que los personajes femeninos dirigen hacia el protagonista, Neri. Durante la proyección pude observar que, sobre todo, un grupo de mujeres de edad madura disfrutaban

de la película mientras reían en escenas donde la madre de Magdalena, y la misma Magdalena, que interpreta el papel de la mujer por fuera del matrimonio, hacen comentarios a Neri como puede ser que “es un pescador de charco”, o la frase tan controversial de “hasta que trabajas, negro”. El humor, contenido en estos diálogos, podría causar algún tipo de empatía con mujeres que han vivido situaciones cercanas a las de las protagonistas, o simplemente, un acto de reír frente al género masculino. Y, más allá de preguntarnos hasta qué punto para este tipo de público pasan inadvertidos elementos visuales y narrativos con contenido racista, hay que repensar cuál es la dinámica de estos grupos de mujeres y hombres en su realidad inmediata, que hace que su diálogo con la película sea en un sentido de aprobación, a diferencia de otro tipo de espectadores.

Pero, sin duda, es el aspecto visual de la película lo que más destaca para los espectadores, puesto que constituyen una suerte de fotografías en torno a la actividad de la pesca. Ya no es novedad que las personas encuestadas, en este tipo de público, e incluso también lo encontraremos más adelante por parte del rubro de los públicos académicos y activistas, hagan mención de la importancia que tiene para ellos la imagen de la pesca, desde los hombres que llevan el pescado colgado a sus espaldas, las escenas en donde aparece el proceso de secado al sol, hasta el momento de su venta. La gran referencia que simboliza el pescado y su procesamiento, refleja el gusto de las personas por consumir representaciones visuales de algo que consideran cercano a ellos, ya sea personajes con rasgos de fenotipo similar, o escenas que les recuerdan a su infancia o adultez, cuando ven a las comerciantes de pescado y a los pescadores.

A final de cuentas, para este grupo de público, importa mucho el hecho de aparecer en pantalla, en una película de ficción y que sea algo que pueden relacionar con su mundo. Sobre esto, la persona que radica en Corralero, Oaxaca (colaboradora de Corralero), quien me brindó una entrevista como parte del público activista, y que actualmente se desempeña como Vínculo del Ayuntamiento de Pinotepa Nacional con los pueblos negros, comentó acerca de las reacciones que hubo, por parte del público en la proyección en dicha comunidad, indicando que: “a algunas personas sí les gustó, porque estaban unos chamacos también, e iban con su pescado, con su pinga de pescado, aquí le dicen pinga a la cuerquita donde llevan

mucho pescado; también a algunos niños que siempre andan jugando ahí en la playa, entonces, a algunos sí les gustó” (Colaboradora 1 Corralero).

De igual manera, el colaborador 1 de San José del Progreso, que también forma parte del público más especializado que analizaremos en el siguiente apartado, a pesar de tener muchos puntos en desacuerdo con la película, comentó:

Yo no me siento representado por la película, pero la fotografía, es una fotografía muy bien lograda, a mí me trajo añoranza, cuando yo veo las tiras de pescado, eso a mí me recordó cuando las señoras vendían a vender su pescado aquí, mi mamá a veces las invitaba a comer, Mi hermano no me dejará mentir, él se acuerda.

Hermano: Sí, ahora veo que las señoras compran unas charolas bonitas, pero antes las señoras venían con canastas, que creo que aún las venden en Jamiltepec; eran así, canastas viejas, con el pescado salado y asado. Yo me acuerdo de mi abuela, cuando mi abuela tenía una casa grande de palma, de hueso, ahí venían a vender las señoras, traían a sus niñas, niños, medianitos o más grandes, era un pescado salado.

Es conveniente regresar, entonces, a ese espectador que Zavala (1997) describió como *nativo*, que conoce el contexto original en el que se produjo el texto (fílmico o literario), y que es capaz de reconocer, igualmente, su propio contexto de recepción, interpretando de manera crítica, adaptando, transfiriendo, apropiándose y redefiniendo el sentido de la película en relación con sus necesidades personales de sentido. Sin embargo, es deber comprender que, para estos públicos racializados locales «a ras de suelo», el ver en pantalla parte de lo que conocen, y a personas de su propia comunidad, es un proceso novedoso, por lo que la oportunidad de formar parte de lo que ven en pantalla es un fundamento principal para valorar positivamente a *La Negra*. La colaboradora de Corralero comentó al respecto:

Pues, la gente como nunca habían visto personas del pueblo, mirarlos en la pantalla, unos estaban sorprendidos y otros veían también que Magdalena estaba en una hamaca y llega el esposo o querido Neri, porque supuestamente ella era la otra, llega y saca a su hijo del cuartito, y ya se quedan ellos y se ve oscuro, dando a entender otro movimiento (haciendo referencia a lo sexual).

De igual manera, la colaboradora de El Ciruelo, mujer activista en el movimiento afrodescendiente y que además participó en *La Negra* dando vida a un personaje, me

platicó un poco respecto a la proyección de la película en la localidad de El Ciruelo, señalando que:

Casi no hubo comentarios porque después de la proyección no se abrió ningún debate, no se preguntó a la gente si le gustó o si no le gustó, si lo que se vio era real o no era real, no se preguntó nada, sino más bien se proyectó la película, y como que la gente, quiero pensar que, por curiosidad, de que salían personas de la región en la película, querían ver nuestra actuación en la película. Pero sí era bastante gente, se proyectó en la explanada del Palacio Municipal y si hubo mucha gente.

Ahora bien, no quisiera decir que todo espectador, de este rubro, está por completo de acuerdo con la representación de las personas afrodescendientes en la película, ejemplo de ello fue el espectador 13, quien criticó que sólo se mostrara como viven algunas pocas personas y no un conjunto más amplio, haciendo ver que lo que percibe de la película es una historia muy concreta o localista, que tiende a generalizar. Así mismo, las narraciones de algunas personas que vivieron las primeras proyecciones en comunidad, refieren en algún momento escuchar comentarios de desacuerdo con la película, por parte de vecinos y conocidos que asistieron, como, por ejemplo, la proyección que se realizó El 5 de noviembre del 2018 en la Universidad de La Costa, UNCOS, en Pinotepe Nacional en el marco de la II Semana de la Cultura Afromexicana, de la que nos habla nuestro colaborador 1 de San José del Progreso:

Sí le tiraron al director, como que la película no gustó, lo cuestionaron, que “por qué la hiciste así”, la verdad fue mala crítica, al público lo no vas a hacer tonto, cada quien es libre de emitir sus opiniones, ya sea que les haya gustado o no la película, al público no lo vas a hacer tonto y tienen su derecho de expresión y pues ahí le tiraron con todo.

Lo que interesa en este apartado es visibilizar que existe un tipo de público, para el cual su diálogo con la película depende de su experiencia de vida y la manera en que sienten su negritud o afrodescendencia. Estas diversidades en los diferentes tipos de públicos, sobre todo entre públicos activistas y públicos locales «a ras de suelo», me parecen pistas que revelan en otro nivel, ciertas tensiones entre grupos, con diferentes posturas en el debate sobre qué es la afromexicanidad. Sirva de ejemplo la controversia sobre las diferentes denominaciones entre «afromexicano», «afrodescendiente» o «negra (o)». El colaborador 2 de San José del Progreso, quien además es sumamente movido en el activismo, vía

radiofónica, opinando sobre la terminología de «negro», que causó controversia también en la película, pues algunos espectadores consideraron que el nombre de *La Negrada* ya era racista en sí mismo, comentó:

Hay gente grande que dicen, “yo soy negro y ya”, yo siento que es porque son personas que ya tienen eso muy metido, pues. Y algo que me da tristeza es que a veces la gente cree, que cuando nosotros nos aceptamos o autorreconocemos, ya nos va a llegar un apoyo. Entonces, para no batallarle, decimos “soy negro y ya”, pensamos que con eso ya dimos ese paso trascendental, y ya nos va a llegar la despensa. Que es algo que se da mucho en la zona, la cuestión de dar apoyos.

De acuerdo con esto, también la colaboradora 2 de El Tamal, Oaxaca, quien gusta mucho de ver películas, comentó sobre el nombre de la película: “La vi cuando se presentó por internet. En sí, en primera no me gustó el nombre de “la negrada”, es como discriminación a los negros, debieron haber buscado otro nombre. En segunda, en sí no fue un documental original, sino que fue todo actuado, y se vale también.”

Y si bien ella no gustó de *La Negrada*, refirió que ha escuchado comentarios divididos, entre las personas que se posicionaron en contra de la representación de la afrodescendencia de la película, y por otro lado, las personas que sí empatizaron con el filme. Respecto a estos públicos, que aquí describo como *públicos locales «a ras de suelo»*, la colaboradora considera que “hubo personas a las que sí les gustó por ver una historia y personas negras que son de aquí, en una película, porque prácticamente no se ve, que se graben películas por acá, con personas negras locales”.

La libre decisión de los habitantes de los pueblos negros de la Costa Chica, de adherirse o no al movimiento afrodescendiente por los derechos y la visibilización, ha influido en la manera en cómo se piensa, se vive y se expresa la afrodescendencia en la Costa Chica. Esta diversidad de afromexicanidades puede ser observable a través de la diferenciación de públicos, en este caso, de *La Negrada*, ya que hay distintos perfiles de espectador, lo que, en parte, respondería a divergencias en el imaginario sobre sus raíces africanas. En lo que respecta a los públicos locales «a ras de suelo», sigue siendo menester el reflexionar sobre cómo reinterpretan y reapropian el contenido de la película en su contexto inmediato. Volver a la capacidad emancipatoria del espectador, que permita explorar más allá de cuál es la opinión que éstos

espectadores tienen al respecto de una película, ampliando el horizonte hacia la posibilidad de abordar también subjetividades, sensibilidades y goces en el visionado que parten de los diferentes niveles narrativos de la película.

### **3.4.3 Públicos activistas-académicos**

En este subgrupo analizaré la opinión y recepción de algunos espectadores, que podrían estar dentro de lo que Zavala (1997) llama *público especializado*. Para Zavala, el público especializado sería aquel que realiza análisis cercanos a lo académico, ya sea de semiología, narrativa o algún otro elemento especializado del cine, sin embargo, para este caso, se aplicará esta cualidad de «especialización» en dos tipos de público: por un lado, activistas y realizadores audiovisuales afrodescendientes y, por otro lado, académicos especialistas en temas sobre afrodescendencia. Recordemos que, si bien en la academia hay diversidad en cuanto a las personas que abordan temas sobre afrodescendencia, en este caso en específico, se tomará al público activista y creador de la zona de la Costa Chica de Oaxaca, como un público principalmente racializado.

El caso de la película *La Negra*, se puede considerar singular pues el debate público que suscitó, también fue captado por un público académico, que participó en dichas discusiones. Considerando que en México hay un grupo, no muy grande, de investigadoras e investigadores que abordan, como objeto de análisis, a las poblaciones y personas de raíces africanas y que, en este círculo académico, tal vez por la misma naturaleza del trabajo de campo, suelen estar involucrados en las redes de activismo por los derechos de las personas afrodescendientes. Como se describió con anterioridad, cuando se emitió la carta firmada por diversas organizaciones y activistas, buscando aclarar la situación con el director del filme, muchas fueron las personas académicas que se unieron a dicha petición. Tuve la oportunidad de platicar con una académica del tema, quien me compartió parte de su experiencia asistiendo a la Cineteca Nacional en 2018, después de haber visto la película, para informar al público que asistía a ver *La Negra* sobre quienes son los pueblos afromexicanos y cuáles han sido sus aportaciones históricas y contemporáneas a la sociedad mexicana, y que “no necesariamente son personas que todo el tiempo o permanentemente tienen relaciones extramaritales o que permanentemente están bailando e ingiriendo bebidas alcohólicas.” La

colaboradora académica 1, cuenta que al saber que se estaba rodando una película en la costa oaxaqueña con personas afrodescendientes, se emocionó y la esperó con gran expectativa, “porque esa producción se ubicaba en esta coyuntura de los debates importantes en torno a la necesidad de reconocimiento constitucional de la población afro, entonces, todo lo que tuviera la posibilidad de visibilizar a estas poblaciones en distintos medios siempre es bien recibido”. Después de visionar la película, la emoción disminuyó, pues su percepción de las representaciones de lo afrodescendiente en la película, y que menciona que comparte con otros colegas académicos, es de una película que reproduce determinados estereotipos racistas:

Basado desde nuestra perspectiva, una serie de construcciones estereotípicas de la vida cotidiana de estos sujetos, esta presentación de la historia, la construcción del queridato y esta descripción, no muy clara en la narrativa verbal, pero sí en la visual, de una estereotipia en donde tal parece que las personas de allá de la costa, tienen completamente y sobre todo en las mujeres, aceptada esta dinámica de poliginia, sin ubicar de manera adecuada los contrastes y las opiniones de las propias mujeres que, como también hemos sido testigos, sobre todo en las mujeres afromexicanas, han articulado una agenda política muy vigorosa en donde se han pronunciado de manera bastante clara sobre de la necesidad de desmitificar esas ideas de erotización e hipersexualización que se brinda a las mujeres costeñas y a las afromexicanas en particular, en ese sentido nos llamaba eso, puntualmente esta situación, la atención. De cómo se estaba desarrollando ahí esta vinculación femenina porque tal pareciera que todas las personas afromexicanas tienen esta experiencia compartida de vida, y pues no necesariamente es así, si bien insisto, hay prácticas de poliginia que se pudieron haber llevado a cabo en distintos momentos de la historia de las poblaciones, no solamente de la costa, sino en distintas latitudes de Latinoamérica y del Caribe, lo cierto es que fue desde nuestra perspectiva un elemento poderosamente llamativo, ese fue uno de los primeros argumentos, por los cuales empezamos a tener una perspectiva crítica de esta producción audiovisual (colaboradora académica 1).

Esta percepción de la película se suma a la controversia de las declaraciones que, supuestamente, expresó Pérez Solano para *La Jornada*, que la colaboradora académica considera que “referir que de pronto había personas casi azules, esa es una particularidad del lenguaje racista decimonónico que sigue acompañando las representaciones visuales contemporáneas sobre las poblaciones afromexicanas”. Además de explorar su diálogo con

la película, la pregunta de qué esperan estos tipos de públicos del cine, que abordan temas de afrodescendencia, aporta a comprender desde qué punto critican este tipo de cine:

Desde mi perspectiva tendría que apuntalar y atender a construir una mirada de las complejidades que atraviesan las poblaciones afromexicanas en particular, en primera instancia, en segunda pues en general, también perceptivas no esencializantes de ellas, justo integrando esta narrativa compleja desde mi punto de vista, es como se puede entonces ubicar adecuadamente las sensibles experiencias que tienen las poblaciones afro en este país hoy día, lo hemos dicho hasta el cansancio, las vivencias que se gestan en la región de la Costa Chica, en el golfo, en Chiapas, en el norte, ahora mismo en el valle de México, son diferentes historicidades, entonces ese es otro elemento importante, la complejidad y profundidad histórica y la contextualización regional, sería muy importante demostrar en estos guiones, en estas producciones fílmicas que se puedan desarrollar en el futuro y sobre pues el combate permanente a la estereotipia, entonces yo creo que eso es fundamental.

Por otro lado, una vez que se delineó a un público racializado, «a ras de suelo», podemos contrastar a un público local también, pero mucho más involucrado en redes del movimiento afrodescendiente y en el oficio audiovisual. Lo que los convierte en un público tanto activista, como especializado en el tema de las representaciones audiovisuales de la afrodescendencia y la cuestión indígena en la zona. Algunas de las personas que entrevisté, además, se vieron involucradas en el rodaje de la película *La Negra*, ya sea con apoyo para el *crew* o participando como actores, en este caso, recupero algunas palabras de la colaboradora 1 de Corralero:

A pesar de que era supuestamente para visibilizar en la película, pero hubo cosas que sí estuve de acuerdo y otras que no, pero lo voy a decir abiertamente. Entonces, por un lado, la película vino a beneficiar porque recibieron un sueldo por cada escena y ahí pusieron dos personajes, que eran la esposa y la querida y pues esa historia yo pienso que no, no va. Porque a mí el director me dijo que cuál quería ser yo, si la esposa o la amante y yo le dije que ninguna de las dos, yo no quiero ser ni la de acá ni la de allá, porque yo no estaba de acuerdo. Luego, donde le dice una señora al hombre... “hasta que por fin trabajas negro”, los negros sí trabajan, tenemos esa etiqueta, que nos pusieron, de que el negro es flojo, pero sí trabajamos porque yo también trabajo y trabajo duro.

Para las mujeres entrevistadas, dentro de este tipo de público, la historia del triángulo amoroso, en la película, fue de los elementos que más causó controversia y puntos de vista en contra de la representación de la negritud hecha por Pérez Solano. Cabe resaltar que, en el movimiento por los derechos afrodescendientes, el pensamiento feminista y el trabajo de las mujeres ha sido de suma importancia constituyéndose, actualmente, como la punta de lanza al frente del movimiento, tratando de romper paradigmas, en búsqueda de un antirracismo también desde el feminismo. Entonces, desde luego, el tema del queridato que el director trata de plasmar en pantalla, ha sido uno de los puntos más criticados por las mujeres espectadoras de la película, que se ubican en este rubro. La colaboradora de José María Morelos, del municipio de Santa María Huazolotitlán, en Oaxaca, mujer con gran reconocimiento en las redes feministas afrodescendientes de la zona, compartió su punto de vista respecto al tema del queridato en la historia:

Lo que vi es la forma en la que se aborda el queridato, pero se aleja de la realidad, no lo plasmaron como es; siento que ese hecho está descontextualizado de lo que es al interior de las comunidades, Si bien es cierto que se tiene permitido o es culturalmente aceptado que un hombre tenga otra mujer, no una amante, porque no la tiene escondida, sino que puede hasta vivir enfrente de la casa de la esposa, y puede llevarla a una fiesta, darle manutención, pero la otra lo sabe, que hasta pueden tener hijos, incluso pasa que los hijos de los queridatos los llega a cuidar la esposa. Siento que esta práctica no se plasma como debe ser, ya que tiende a romantizar algunas cuestiones, y el racismo y la discriminación se toca tantito, no se profundiza. Siento que son imágenes, como en otros films, estereotipadas.

En este fragmento de entrevista, se observa la opinión de una mujer a la que el tema del queridato le es mucho más sensible debido en parte, a subjetividades construidas a partir de su historia de vida, pero también porque se ha informado en diferentes fuentes académicas, siendo ella también, además de activista, intelectual afromexicana. En general, la imagen que se da de las afromexicanas en la película, causó incomodidad entre la mayoría de mujeres del movimiento afrodescendiente, pese a que la información que poseen, sobre la cuestión del queridato, puede variar en contenido y fuentes. La colaboradora 1 de Corralero, Oaxaca, da una muestra:

Las mujeres sabemos más o menos que no somos lo que nos etiquetaron ahí, tengo contacto con amigas que dicen que no era lo que ellas esperaban de la película *La Negra*. (...) Sí,

una amiga de Huatulco, también con quien he andado en el movimiento de mujeres y he aprendido mucho de ella, en cuestiones de cómo manejarme ante un público, me comentó que la historia de las mujeres en la película no le había gustado, y pues a mí tampoco, por eso yo no quise ser la otra cuando el director me propuso el papel.

El colaborador 1 de San José del Progreso, coincide con que el tema del triángulo amoroso reflejó una realidad que no es exclusiva de las poblaciones afrodescendientes de la zona, y que, además, uno de los estereotipos y discursos con los cuales se aborda a la negritud en el filme, es el recurso de lo cómico:

Hasta yo pienso que también a los actores les llevó la codicia, porque les pagaron, y sabes lo que yo no comparto, es que los actores se prestan también a ese juego. Esa frase, que dice, “hasta que trabajas, negro”, que da risa, es una cosa hasta chusca, burlesca, de decir, mira el negro no trabaja, y no es cierto... (...) Y lo digo con todo respeto, por ejemplo, en la CDMX, allá a la cerveza le entran sabroso y no es que sean costeños, eso es en todos lados. Aquí se ve eso de las queridas, y no es la gente negra precisamente, los que tienen una o dos queridas. Apenas hubo una fiesta, hicieron un bautizo, una gran fiesta que hasta vino Vertín Gómez a la cancha municipal, Vertín Gómez, no sé si lo ubiquen, pero es un grupo muy conocido de aquí de la zona, como en su tiempo fue Mar Azul. Este hombre de la zona, le hizo la gran fiesta en la cancha municipal a los hijos de la otra mujer, y él no pertenece al grupo de los negros.

Fuera del tema del queridato, que fue el que más causó puntos de vista encontrados entre el público femenino, otro tema de relevancia, que sobresalió en las entrevistas realizadas a este tipo de público, es la cuestión de la importancia de «pertenecer» a la comunidad que se refleja en pantalla. Y es que, en el caso del tema de identidades culturales y étnicas en el cine de ficción mexicano, la «pertenencia» a una comunidad es lo que define, al menos desde lo que ha revelado este breve trabajo de investigación, tanto a las representaciones que se muestran en pantalla, como a los diferentes públicos que consumen este cine. Así lo reafirma la colaboradora de Santa María Huazolotitlán, cuando externa su punto de vista acerca de que:

*La Negrada* es una visión más externa, aunque se buscó que fuesen actores de aquí, de la zona. Sin embargo, creo que se ponderó la mirada externa. El director, aunque compartimos el racismo y la discriminación, no fue capaz de plasmar como debiera ser, tal vez se necesite a alguien de dentro de la comunidad que pueda hacer esa representación más digna, en que

podamos reflejarnos sin tanto estereotipo. Aunque, como todo, habrá personas que dirán que todo es perfecto, porque algunas desconocen; otras tenemos ya tan enrizada la violencia, el racismo y la discriminación que ya no los podemos sentir o diferenciar. Tal vez hay cosas que me incomodan, pero no las puedo identificar. Eso es también tiende a que pasen desapercibidas ciertas cosas.

De igual manera, la colaboradora 1 de El Ciruelo, compartió un poco de su experiencia en el rodaje, así como sus deseos a futuro en próximas producciones cinematográficas que se hagan en la zona:

Sí, pero más bien como ellos ya traen su guion, dice Jorge que cuando él vino para acá, ya había venido antes, ya había checado el panorama y se basó en eso para hacer su guion, pero tal vez solo vio o checó un solo lado, no vio el otro lado de la gente afro. Nada más vislumbró esa historia y fue la que quiso contar, y ellos ya traen su guion. Entonces, al principio, cuando él se quiso apoyar en mí para buscar los personajes, pensé que me iba a pedir o a comentar que cómo hacer el diálogo entre los personajes, que si estaba bien, que si no estaba bien... por eso yo esperaba que me dijera eso, y no, la verdad nosotros como actores, no abonamos durante el rodaje. Si eso fuera así, tendría que ser personas de aquí, que mostraran lo que realmente es, es decir, el lado de la diversión, como lo que hizo Jorge, pero también el otro lado, para que se vieran ambas partes. La vida de trabajo, la vida de la mujer; porque la mujer de la costa, siempre lo reconozco cuando hablo de ellas, las mujeres de la costa son bien trabajadoras, que hacen panza, aceite de coco y diferentes cosas para apoyar la economía familiar.

Las opiniones de mujeres y hombres entrevistados como parte del *público académico y activista* de la zona de la Costa Chica, coinciden mucho en cuanto a la necesidad de hacerse presente desde «adentro», proyectar algo que viene desde dentro de la comunidad, así también lo expresa la colaboradora de Corralero, Oax.:

Sí, que se hagan películas como *La Negra*, para que se les dé a demostrar que nosotros los afros podemos actuar, pero lo malo es que nos dicen lo que tenemos que decir, me gustaría que saliera de nosotros, yo pensé que así sería y hasta me alegré, pero cuando ya se terminó de hacer, me quedé pensando en por qué tiene que ser así, que te digan lo que tienes que decir, ya ahí me cayó el veinte, de que tú haces lo que el director diga. Mejor que nos pongan a nosotras, diciendo cómo nosotros lo hacemos, que salga de nosotros, que uno diga lo que hace y cómo lo hace, porque luego te imponen, vas a hacer esto, vas a decir esto.

Las personas que son creadoras audiovisuales, y que pertenecen a algunas de estas comunidades, llevan ya una larga trayectoria creando representaciones tanto afrodescendientes como de pueblos originarios «indígenas», por lo que su visión respecto a lo que es deseable a futuro, para este tipo de producciones, es bastante concreta, tal es el caso del colaborador 2 de Jamiltepec, Pinotepa Nacional, Oaxaca, quien se dedica a la comunicación radiofónica y a la producción audiovisual:

A mí lo que me gustaría a futuro es que se enseñara cine dentro de las comunidades, para que sean las comunidades las que cuenten sus propias historias. Poder llevar esta herramienta, enseñanza y forma de ver y que se enseñe en las comunidades. Porque hay personas que tienen mucho que contar, sobre sus fiestas, sus propias vidas. (...) Para mí, eso sería lo más importante, porque se rescatan las propias identidades y se ven a sí mismos con todo el proceso histórico que cargan detrás, además construyen un material para su propia población, ciudad o barrio. Hay que democratizar esto, porque ahorita hay muchos procesos de enseñar por aquí o por allá, pero en la Costa hay muy pocas personas, que yo conozca, que hayan aprendido de lo audiovisual. Democratizarlo dentro de estas comunidades sería lo más bonito del mundo, porque estarías dando otra herramienta didáctica a las niñas y los niños que están muy invadidos por las imágenes del celular, los envíos de las tareas.

El colaborador 2 de Jamiltepec es ejemplo de que, para este tipo de público, son criticables los estereotipos que reproducen estructuras racistas, sin negar que algunos elementos del contexto fueron mejor retratados dentro de la película, pero, que, sin duda, las personas se inclinan por que las dinámicas de producción surjan desde dentro de la comunidad<sup>31</sup>:

La película construye a personajes que dan a entender esas cuestiones. La relación con el mar y con el entorno en las comunidades son temas, para mí, importantes. Vuelvo al tema de analizar cómo se genera una visión del entorno, a partir de la música y elementos rústicos. Por eso *La Negrada*, a mí, no me gustó, porque solamente erotiza, y encaja a toda la población negra en una sola región, que el eligió; es respetable, al final cada quien genera su obra audiovisual desde sus propios prejuicios y sus propias lógicas, eso habla mucho de la persona que dirige y hace. Nosotros entendemos otras formas de ver el contexto, de poder entenderte a ti mismo. En los procesos audiovisuales que hemos estado, justamente, al ir y retratar una

---

<sup>31</sup> Esta es la perspectiva del colaborador 2 de Jamiltepec, sin embargo, desde mi postura personal, considero que los trabajos, tanto audiovisuales, como académicos o artísticos, deben ser diversos en cuanto a su autoría, no cerrándose a una comunidad étnica o cultural, sino desde un enfoque orientado a la interculturalidad.

realidad de los lugares. Eso te da cierta carta y permiso porque se convive y te has movido en el espacio.

Vemos diferentes niveles de «especialización», en este tipo de público ya que, aunque algunos otros colaboradores no tengan conocimientos muy específicos sobre cine, el estar involucrados con la lucha por los derechos de los pueblos afroamericanos y ser parte de dichas redes, dotan su percepción de las representaciones que observan en pantalla con otros sentidos. Para algunas personas entrevistadas en este rubro, el cine mexicano debería acompañar estos procesos de lucha y de visibilización, pero desde una perspectiva muy cercana a lo *emic*, por lo que vemos en un comentario de la colaboradora 1 de la comunidad de El Tamal:

A mí me gustaría que fuera una verdadera lucha, si estamos en una lucha de empoderamiento y de posicionar a la costa, al movimiento afroamericano y a las mujeres, yo creo que deberían, deberíamos, en mi humilde opinión, mostrar a las mujeres que han luchado, que se han enfrentado día a día, a esas mujeres que han sufrido y siguen de pie. Una mujer que refleja más que mil palabras, o aquellas personas que tienen historias reales que han vivido en su juventud o alguna etapa de su vida.

Las observaciones en torno a *La Negrada*, me llevaron, en mi trabajo de campo, a conocer parte de las producciones audiovisuales que se hacen en la zona de la Costa Chica, que de alguna manera tocan el tema de la negritud. Aquí, el punto importante es que, regresando a las opiniones de la película en Twitter, que se mostraron en este documento con anterioridad, se creó un «discurso dominante» en el cual se posicionó a *La Negrada* bajo dos lemas: ser la primera película de ficción que abordaba la cuestión de la negritud en el cine mexicano, y el primer filme de ficción en donde participaban personas habitantes de la zona. Sería, más acertado, decir que *La Negrada* es la película de ficción sobre negritud que ha gozado de más visibilidad, y con ello cuestionarnos el por qué; esto reflejaría parte de cómo se maneja la industria cinematográfica en el país. Sin embargo, la producción en la zona de la Costa Chica es abundante, tanto de manera independiente como también apoyada por organizaciones, como es el caso de *Ambulante A.C.*, proyecto y organización que hoy en día es un fuerte impulso para la creación de cine indígena y afrodescendiente.

Así, en contraste con otras producciones, como es el caso de la reciente película *Nos hicieron noche* (2021), del director José Antonio Hernández Martínez que, aunque es una producción documental, fue referida algunas de las personas entrevistadas, estando de acuerdo con la forma de trabajar en el rodaje:

Sí, la verdad, nosotros fuimos acreedores a una beca de *Ambulante*, que tardó esa beca en llegar, se retrasó, iba a ser en mayo y luego se fue hasta julio, ahí fue que ganamos nosotros, y fue dirigida al pueblo afroamericano. La verdad que, mira, yo no voy a hablar bien o mal de *Ambulante*, pero a nosotros sí nos ayudó mucho, al menos en esta película, hablando de dinero, *Nos hicieron noche* es la película más grande de Antonio. Sí nos ayudó mucho la beca, que fue en conjunto con la asociación *W.K Kellogs*, también nos apoyaron muchísimo en las asesorías, con material, libros, como por ejemplo el libro de Federico Navarrete que habla sobre el racismo, por ahí lo tengo, me lo mandaron digital. A nosotros nos apoyó mucho, yo pienso que *Ambulante* te ayuda mucho en dotarte de información que tú antes de entrar ahí, no posees, porque la manera en que tu editas un video acá, es diferente a la manera en que lo haces ya en un modo más profesional, para cine, que el montaje cinematográfico, que tus puestas en escena, todas esas cosas sí te ayudan mucho, en ese sentido, creo que sí está haciendo bien las cosas *Ambulante*. Al menos yo, cuando iba a la prepa en el 2000, a Jamiltepec, pues no había esas oportunidades que ahora las hay, porque ahora sí, irte a Puerto Escondido, tomar un taller, yo pienso que ya es más accesible que hace veinte años. (...)

Precisamente, el ejemplo de *Nos hicieron noche*, resultaría interesante de analizar por división de públicos, tal como en este caso con *La Negrada*, ya que, a pesar de que el director de dicho largometraje documental no vive permanentemente en alguno de estos pueblos con raíces africanas, su trabajo como director de cine, así como su filme, han gozado, hasta ahora, de mayor aceptación entre este tipo de público que aquí se describe:

Pues sí, hay películas que nos ponen como neutrales y ahí es válido también, porque siempre he dicho que como afro tenemos de todo, la belleza existe en todos y también los defectos existen en todos, ósea los seres humanos estamos hechos de dos partes: positivo y negativo. Pero no se vale que nos atribuyen o que nos den lo negativo nada más. Otras películas que he visto sobre afrodescendencia, mantienen un papel neutral. Por ejemplo, coincidido mucho con la película de *Nos hicieron noche*, o no sé si es porque es una película de nuestro territorio y estuvimos involucrados. Plasmar la tradición, nuestras costumbres, nuestras vivencias (Colaborador 2 de San José del Progreso).

Me parece que este grupo de espectadores, que he denominado como públicos activistas-académicos, pueden ser leídos tomando en consideración el término de *imaginarios políticos* de Gabriela Zamorano (2021), pues sus sensibilidades y expectativas en torno a la película, reflejan posturas con un posicionamiento político concreto, en el que no solo rechazan algunas de las representaciones que se han visto en *La Negra*, sino que también ponen en práctica ejercicios figurativos sobre cómo les gustaría que la afrodescendencia sea plasmada en el cine mexicano, es decir, que pueden construir un panorama político a futuro, en el terreno de las representaciones visuales y cinematográficas.

### **3.4.4 Públicos mediadores culturales**

Me gustaría dejar abierta la posibilidad de, en futuros trabajos, analizar el papel de algunos agentes que intervienen en la recepción de las películas, a manera de mediadores culturales. Es el caso de las personas que se dedican a escribir para medios de noticias, que pueden ser periodistas culturales, cinéfilos encargados de columnas sobre cine en las revistas y medios, y que construyen una imagen, tanto de las obras fílmicas, como también de los actores y demás personas involucradas en la cinematografía. Un ejemplo muy conocido, en México, fue lo que sucedió cuando se estrenó la película *Roma* (2018), del director Alfonso Cuarón. Sin duda, Cuarón tuvo un inteligente uso de medios y plataformas para dar a conocer la cinta, pero los medios de comunicación, también por su parte, crearon una imagen de la actriz Yalitza Aparicio que desencadenó comentarios racistas por parte de miles de usuarios en las redes sociales, como no se había visto en tiempos recientes. Aparte de su trabajo en la película *Roma*, el actual auge que goza la actriz Yalitza, llevando consigo una representación disruptiva, hasta cierto punto, de lo que significa ser una mujer de raíces «indígenas», fue en gran medida construido por medio de la prensa<sup>32</sup>.

El estudio de la prensa y su relación con el circuito cinematográfico, no es reciente. Otro ejemplo, fue la manera en que la prensa mexicana de la primera mitad del siglo XX, manejó el éxito del cine de rumberas y acercó al público a la vida de grandes actrices, como por ejemplo Ninón Sevilla o Mari Cruz Castro Ricalde, entre otras. Se coloca el rol de la prensa

---

<sup>32</sup> Ya sea en el sentido clásico o en los actuales espacios web de noticias.

sobre la mesa, al explicar cómo, dentro de un contexto moralista y represor hacia la mujer, las actrices de la época del cine de rumberas tuvieron que llevar con sumo cuidado su vida personal, procurando alejar su privacidad de lo que representaban en pantalla, pues procuraban mostrar una vida decente, de mesura y de una «buena mujer», de acuerdo con los parámetros de la época. Así, lidiaron con los medios, teniendo en consideración que:

La prensa mexicana, dedicada al mundo del espectáculo, en esos años, privilegió las columnas, las entrevistas breves y circunstanciales, las notas informativas y las crónicas de eventos sociales que disfrazaban su naturaleza propagandística. Eran muy escasos los artículos de opinión y prácticamente estaban ausentes géneros periodísticos como la entrevista de profundidad o el reportaje. De aquí la relevancia del “campo cinematográfico” forjado por la industria mexicana de ese lapso. El estrecho y cerrado “sistema de relaciones entre productores, difusores y receptores que [compartían] un capital cultural común y [luchaban] por su apropiación” determinaba una manera de ser, legitimaba lo aceptable y borraba del espectro social lo que no participara de los valores vigentes (García Canclini, citado en Castro, 2020: 85).

Desde los inicios del cine, hasta a la actualidad, desde luego que se han producido cambios en la relación entre medios difusores y la esfera del cine. En el caso de *La Negrada*, jugó un papel importante la prensa que publicó notas respecto a la película, no por nada, el enojo desatado por activistas que firmaron la carta de posicionamiento ante el filme, fue provocada a partir de una nota del medio de *La Jornada*. Además, en la observación en redes sociales que realicé sobre la película, fueron muchos los medios que le dieron a la película una posición de legitimidad como la primera película de ficción con personas de un pueblo afromexicano, siendo que, en trabajo de campo, algunos informantes tienen una opinión diferente. Rescato aquí la opinión que el colaborador 1 de San José del Progreso, tiene de la prensa frente a las obras cinematográficas:

Yo leí, con todo respeto, a Jorge Ayala Blanco, a quien tuve la oportunidad de conocer, tiene muchísimo poder con su crítica. Él habló maravillas de la película de Jorge Pérez Solano. Hay otro crítico de cine, Sergio Raúl López, que escribió en *La Jornada*, sé de ahí porque pues me parece que figuraba en la revista de cine, que ahorita ya desapareció, Cine Toma; también José Antonio Valdés Peña, ellos hablaron y otros críticos como Aviña, hablaron

maravillas de la película *La negrada*, pero yo, la verdad, yo no me sentí representado en esta película, discúlpame, los negros no somos así, que decimos estas groserías.

Ya que esta persona entrevistada también es creadora audiovisual, su opinión incluye las declaraciones de reconocidos críticos de cine, que tienen la oportunidad de expresarse en medios de comunicación. El explorar a profundidad el papel de la prensa y los medios en la recepción de *La Negrada* sobrepasaría el espacio de este trabajo, sin embargo, lo pongo de relieve al considerarlo un dispositivo por el cual se hegemonizan determinadas valoraciones de las películas, y que interviene en la opinión pública de los espectadores. Se deja esta línea de interés abierta a próximos trabajos de investigación.

#### **4. Reflexiones finales**

De principio, me gustaría externar que el presente trabajo aún deja muchos temas e inquietudes en el tintero. Más bien, aquí se abre la puerta a continuar indagando sobre la producción de representaciones sobre lo afrodescendiente, y su recepción por parte de públicos locales; externos; especializados y mediadores culturales. El momento actual, en el que nos encontramos, respecto a las políticas sobre la presencia de grupos etnicizados, racializados y que actualmente se encuentran en lucha por sus derechos humanos, es un momento de transición en el cual el camino a seguir, tanto en la línea de las representaciones de lo afro, como en los movimientos de reivindicación, aún se está delineando y construyendo nuevos imaginarios.

En el primer capítulo, se esbozaron algunas respuestas a las preguntas: ¿cómo han sido las representaciones en torno a lo afrodescendiente en el cine de ficción mexicano? ¿Qué representaciones están presentes en el imaginario de personas que se asumen como afroamericanas, afrodescendientes o negras? Y ¿qué tipo de representaciones sobre lo afroamericano se hacen presentes en *La Negrada*?

A manera de reflexión final, se puede decir que, las representaciones que se han efectuado en el cine de ficción sobre personas, elementos o historias relacionadas a la negritud, se han realizado orientadas a sentidos opresivos. Haciendo uso, principalmente, de dos dispositivos

del racismo: la invisibilización y la extranjerización. Seguido, en sentidos secundarios o complementarios, de la hipersexualización, la exotización y la regionalización.

En el cine de ficción nacional, sobre durante la primera mitad del siglo XX, no se puede decir, ni siquiera, que se haya mostrado una «exo-identidad» de las poblaciones afrodescendientes de México, ya que, la mayoría de representaciones reflejan una negritud que pareciera no pertenecer al país. Cuando en el set de grabación no recurrían al maquillaje para darle vida a personajes «negros», se les dio el papel a actores afrodescendientes de otras nacionalidades. Si bien, el intercambio cultural que se dio entre México y Cuba, puede definir una tendencia hacia lo afrocubano, también hubo participación de actores y actrices afrocolombianos, afroperuanos, afrovenezolanos, entre otros. Hubo, entonces, una completa invisibilización de identidades afromexicanas, así como ausencia de personas de pueblos afromexicanos en el circuito cinematográfico.

La exotización, hipersexualización y regionalización, es observable en los personajes destinados a las personas de fenotipo «afro», en tanto se les colocó como bailarinas sensuales, músicos estereotipados a una región, como por ejemplo la costa, sirvientes, y todo tipo de personajes secundarios, dando pie a imágenes de una negritud estereotipada y racializada. También, han existido representaciones que han pretendido salirse de la norma, como personajes de tipo histórico, por ejemplo, la revolucionaria Angustias; o papeles que han dotado de rasgos amables a los personajes negros, como es el caso de los «alegradores de la vida», en palabras de Ricardo Chica. Sin embargo, pareciera que la industria cinematográfica de ficción, con sus prácticas elitistas de rodaje, heredadas del cine hollywoodense, con representaciones visuales, sonoras y textuales que se han hegemonizado, no permiten ir más allá a los realizadores que buscan hacer una ruptura en dichas representaciones. Incluso, en *Angelitos negros*, película que resalta en el imaginario popular, a pesar de haber un corpus amplio de películas, se sigue reproduciendo la idea de que el «ser negro» es algo que no debe desearse, por mucho que se muestren personajes dignos de amor, ya que es un sentimiento desde una superioridad blanca, o mestiza.

Las representaciones estereotipadas o racistas sobre la negritud no son lineales, sino configurativas. En cualquier momento histórico, pueden salir a la luz representaciones con tintes decimonónicos, colonialistas, o nuevas maneras de estereotipación, sin embargo, éstas

van variando y diversificándose. Las personas entrevistadas remarcaron como problemáticas la constante reproducción de imágenes que muestran a personas «afro» siendo flojos, promiscuos, borrachos, asesinos, fiesteros y sometidos a personas blancas. Por otro lado, los informantes, expresaron recurrentemente un deseo de ver en pantalla grande a personas afrodescendientes e historias locales, pero que resalten sus bienes simbólicos, personajes y figuras que representan la «lucha» diaria de cómo ellos hacen frente al mundo desde su propia mirada, es decir, expresando una «auto-identidad».

En mi trabajo de campo, apenas llegué a Pinotepa Nacional, Oaxaca, tuve un amable recibimiento. Desde el inicio, hasta el término de campo, percibí que las personas, que forman parte de redes de apoyo y activismo afrodescendiente, tienen una postura muy abierta hacia los fuereños que, como yo, llegamos buscando respuestas a preguntas sobre eso que tanto nos llama la atención: la negritud o lo afromexicano. Las personas que tuve el placer de conocer y dialogar, son referentes en sus localidades, sobre todo por ser gentes de lucha, que buscan el bienestar para sus comunidades, y que están acostumbrados a pelear en colectivo.

Se percibe una disposición a acompañar a los principiantes, como yo, ya que, cansados de años de observar cómo hay desinformación, malas representaciones de lo afrodescendiente y una invisibilización continua, prefieren ser aliados y compartir sus sensibilidades, conocimientos e ideas cotidianas, a pesar de que la academia es ingrata, y pocas veces reciben de vuelta el producto de sus colaboraciones. Durante los días de trabajo de campo, pude experimentar parte del vivir diario de los pueblos costeros de Oaxaca. A pesar de que el movimiento afrodescendiente es fuerte, y que muchos de sus miembros han logrado compartir vivencias en encuentros y foros fuera del país, en sus comunidades el índice de marginación sigue siendo alto

En Corralero, lugar donde se rodó gran parte de la película, existe un gran problema de analfabetismo y deserción escolar alta. Hay una constante migración a Estados Unidos y un abandono por parte de las autoridades de gobierno, que se antoja ya como una costumbre. En este contexto, es que las personas que luchan a través de las redes del movimiento, tratan de llevar beneficios a sus localidades. Y aun así, siempre están dispuestos a ayudar a antropólogos, cineastas y curiosos que se acercan.

Hoy en día, que la agenda política exige la presencia de personas indígenas y afroamericanas en puestos públicos, varias personas de lucha están ocupando cargos políticos, sin embargo, sus trabajos como servidores, que buscan la mejoría de sus pueblos, se ven constantemente trabados por parte de otros funcionarios, compañeros de trabajo, burócratas, aunado a que tienen que superar el escollo que supone la falta de capacitación por parte de las instituciones. Gestionar las cosas que necesitan para su labor también es una lucha diaria, pues el racismo está siendo borrando desde los papeles que dictan las leyes, pero no de los imaginarios de las personas con las que conviven cotidianamente.

A partir del breve análisis de la película *La Negra*, y algunos comentarios por parte de dos de los miembros del equipo de rodaje, se podría señalar que, como vimos en otros casos de películas, cuyos realizadores han tenido como objetivo el reivindicar o hacer una ruptura de las imágenes de la negritud en su obra, además de hacer frente a una reproducción sistemática de un *hacer* cine desde la hegemonía industrial, también implica un trabajo personal de autoexploración, de los motivos por los cuales quieren plasmar dicha historia, de investigación profunda sobre las comunidades y pueblos que desean mostrar, y de permitir un cruce más abierto entre el quehacer artístico y otros campos de acción y de conocimiento.

La película narra más de un sentido de la «afroamericanidad». La destacada fotografía resalta el paisaje natural y urbano en el que la historia, y esta comunidad, se suele desenvolver. Las representaciones de la actividad de pesca, traslados en lancha, venta de pescado, reflejan parte de las experiencias de vida e imaginarios de las personas, específicamente, cercanas a Corralero, Oax., o a la Costa Chica. El enfoque visual de la película es muy particularista, pero uno de los problemas es que, desde la estructura racista, el sentido es transformado hacia la generalización de que todas las personas afroamericanas tienen lugar en ese mundo, lo que deviene en la reafirmación de una latente folklorización. Los estereotipos que contiene la película, referentes al consumo de alcohol, el llamado «queridato», el constante baile y otras imágenes que caen en el sesgo racista, reproducen representaciones de opresión hacia las personas y grupos afroamericanos. Y, no es que esas anécdotas no sucedan en dichas comunidades, ya que son comunes, como en cualquier otro sitio del país, la problemática reside en que son construcciones simbólicas que han sido usadas para la dominación y desposesión de las personas de raíces africanas. El mostrar lo que ha sido usado para violentar

a un grupo o comunidad, debe hacerse con suma cautela si lo que se busca es una dignificación, ya que, estas imágenes usadas, por ejemplo, en una narrativa audiovisual experimental, podrían ser de gran ruptura y reapropiación, sin embargo, la narrativa clásica del cine de ficción, dentro del género dramático, deja poco espacio para la transformación de los estereotipos negativos.

En cuanto a la posición desde la cual se narra la historia, fue completamente la visión del director, quien siente empatía hacia situaciones de discriminación racial y marginación, pero que toma como referentes narraciones de Gonzalo Aguirre Beltrán, sin contrastarlo con las vivencias reales de las personas nativas. También resalta la interiorización de determinados discursos y posiciones personales de los realizadores de cine, en este caso, una noción en construcción de un nacionalismo, sí, incluyente, pero que cae en un enfoque multiculturalista.

Considero que la película no es un «producto fallido» para la tarea de la visibilización de los pueblos afrodescendientes. Me inclino a pensarla, por un lado, como un producto del contexto actual de transición en el marco del multiculturalismo. Para el caso mexicano, las políticas multiculturalistas son evidentes, desde el mismo momento en que el vigente presidente de la república tomó el mandato en un acto público, acompañado de representantes de comunidades originarias y de una representante afromexicana. El querer introducir en el panorama nacional a sujetos que han estado invisibilizados, en casi todos los ámbitos de la vida social durante siglos, habla también de una posible nueva configuración nacionalista, en el que la visibilidad y aparente reivindicación para los pueblos afrodescendientes podría, en el peor de los casos, ser el camino a una nueva homogeneización nacional. El cuidado que se debe tener desde todas las trincheras, se debe a que el multiculturalismo es el nuevo arte del gobierno que consiste en “generar nuevas subjetividades, nuevos espacios de poder, nuevos campos de saber y nuevos mercados de bienes simbólicos y exóticos en los que agentes sociales de un nuevo tipo” (Boccaro, 2010:6).

Por otro lado, considero que *La Negrada* es una película, hasta cierto punto, necesaria, para enfocar una problemática que se está dando en este marco multiculturalista y a la vez de exigencia de derechos por grupos afromexicanos. Es una película que brinda los elementos para una reconfiguración, tanto de representaciones visuales, como de los debates y preguntas en torno a la diáspora africana en México. Además, tiene la valía de «advertir» sobre los

riesgos en la tarea de la visibilización de comunidades históricamente oprimidas, como los pueblos afrodescendientes, en el marco multiculturalista.

El cineasta Pérez Solano hizo algo que pocos cineastas de ficción se atreven: salir, de algún modo, de su zona de confort y rodar una película en la lejanía de Corralero, Oax., con las dificultades que ello implica. Su labor evidenció la necesidad de una tarea de auto reflexión por parte de las personas que trabajan en la industria cinematográfica, no sólo es necesario investigar a fondo para llevar a cabo un proyecto cinematográfico, sino también un rompimiento epistemológico a lo que consideramos como la verdad sobre los *otros*. Algo que me llama la atención, es que tanto los temas indígenas como los afrodescendientes, han sido relegados por décadas al cine documental. Las explicaciones para esto son variadas, empezando porque posiblemente el cine de ficción es más costoso y se mueve dentro de la industria hegemónica, sin embargo, es necesario que esa desposesión en ámbitos como el cine de ficción sea abatida, con la presencia activa de personas de raíces africanas en el mundo del cine. En este sentido, cuestionar las prácticas verticales de la industria del cine mexicano, así como entablar un diálogo con instituciones públicas, como el Instituto Mexicano de Cinematografía, que a través de sus diversas becas federales hacen posible que muchas películas vean la luz cada año, se convierte en una necesidad, si es que se quiere que este camino que atravesamos, por el multiculturalismo, conduzca a panoramas cada vez más cercanos al antirracismo y la igualdad de género. Esta necesidad se puede observar gracias al surgimientos de películas como *La Negra*.

En el capítulo II, se atendieron principalmente dos preguntas: ¿Cómo han interactuado los estereotipos de índole racista en el devenir histórico de la diáspora africana a partir del Nuevo Mundo? Y, ¿Cuál es la relación entre el movimiento afrodescendiente por la obtención de derechos y la delimitación de un grupo de espectadores de *La Negra*?

Dado que las representaciones racistas hacia las personas de raíces africanas, tienen como finalidad última el reafirmar y perpetuar un sistema económico-político, que beneficie a grupos dominantes, que acumulan riquezas materiales, simbólicas y sociales con base en la desposesión de otros, fue menester una reconstrucción histórica desde la llegada de personas africanas a tierras de la Nueva España, hasta un momento posterior a la Independencia, lo que permitió profundizar sobre el origen de algunos de los estereotipos racistas que

sobreviven y se reproducen hasta la actualidad. La misma racialización de los cuerpos, desde sus características fenotípicas, encuentra su raíz en la filosofía occidental del siglo XVI, naturalizando la relación entre el color oscuro de piel, el cabello «afro», la forma de la nariz o la boca, y una inherente condición de inferioridad. Resulta importante identificar la posible raíz de algunos estereotipos relacionado a la negritud, como el violento, el borracho, o la promiscuidad sexual, que, si bien tienen antecedentes desde la época colonial, la mayoría de estos se reafirmaron, socializaron y se reprodujeron a lo largo del siglo XIX, por lo que, este tipo de representaciones, hoy en día, suelen conservar sentidos decimonónicos.

Posterior al movimiento insurgente, emerge como paradigma una nueva exclusión hacia las personas afromexicanas: la narrativa de una mexicanización, de un proyecto mestizante que, a pesar de la abolición de la esclavitud, perpetúa la opresión hacia comunidades y pueblos negros, pues se deja en el olvido completamente los intereses que les son propios, invisibilizando sus singularidades sociales, históricas y culturales, que habrían de nutrir el imaginario mexicano, hasta momentos posrevolucionarios, sin dejar de reafirmar el descarte de elementos afrodescendientes. Al momento de consultar trabajos académicos sobre la historia de la diáspora africana en México, se pudo notar en las fuentes una ausencia de producción en cuanto del tema, a partir de la época independentista, reflejando el acoplamiento del campo académico con los proyectos nacionales de exclusión. Así, se puede añadir como respuesta a la pregunta sobre el origen de representaciones sociales racistas, que también han sido construidas desde la labor académica, sirviendo también como un apoyo para la legitimación de dichas representaciones de opresión.

La reconstrucción histórica de la diáspora, en la zona de la Costa Chica de Oaxaca, me permitió encontrar relaciones entre los racismos vividos en algunos pueblos actualmente, y sus procesos históricos. Un ejemplo de ello es el racismo que se da entre algunos pueblos indígenas y pueblos negros, que devienen de situaciones de desplazamiento hacia comunidades originarias en determinados momentos históricos. Me parece que el ejercicio de recuperar esta «densidad» histórica, y social, de la que han sido despojados los pueblos afromexicanos, puede ser benéfica para repensar a públicos afrodescendientes, que actualmente consumen y producen representaciones visuales sobre la negritud, dinámica que

se hace desde su condición de existencia y que, si bien se abre al futuro, también reabre el pasado.

Los apuntes relacionados al movimiento afrodescendiente por la obtención de derechos en la Costa Chica, contribuyen comprender mejor quienes son las personas que componen el público «académico-activista», abordado en el capítulo final de este trabajo que, a grandes rasgos, sabemos que, dicho público, responde a las expectativas de personas involucradas en un movimiento etnopolítico. Sin embargo, no sólo permite observar un perfil de espectador desde la clave étnica o racial, sino que puede ser puerta a saber desde qué lugares y espacios, físicos y simbólicos, se está nutriendo un *imaginario político*, respecto a qué son las negritudes y diversas afromexicanidades.

Así como hay presiones y conflictos entre grupos y asociaciones dentro del mismo movimiento, se podría pensar que también hay diversidad y tensiones en torno a los imaginarios políticos afromexicanos de la Costa Chica oaxaqueña. Durante mi trabajo de campo pude observar diferentes maneras de expresar la identidad afromexicana, y que producen ciertas tensiones entre grupos de colectivos «afro». Sirva de ejemplo que algunas personas prefieren asistir a foros, eventos y congresos, ataviadas con elementos de referentes africanos, como los tocados en la cabeza, o reapropiarse de lo afromexicano recuperando palabras en lenguas africanas, como fue el caso de un colaborador de San José del Progreso. Por otra parte, hay personas que no relacionan su afrodescendencia con elementos de origen africano, sino en la preservación y valorización de tradiciones culturales locales, como la danza, algunos rituales religiosos, la gastronomía, y diferentes subjetividades locales. Desde estos distintos imaginarios políticos afromexicanos es donde se dialoga con películas, novelas, contenido en internet, etc., y son, al mismo tiempo, visualidades latentes a ser mostradas a través del cine, en tanto el sendero de la democratización del *hacer* cine, ya se ha estado abriendo a nuevos sujetos y grupos que fueron excluidos por décadas. Considero que esta línea de cuestionamientos puede seguirse explorando en trabajos posteriores.

En el capítulo III, considero que se logró responder la pregunta principal de este breve trabajo de investigación: ¿cuál fue la experiencia de recepción de la película *La Negra* por parte de diferentes públicos afrodescendientes ubicados en la zona de la Costa Chica de Oaxaca y

cómo esos públicos dialogaron con las representaciones de la negritud que se muestran en la película?

La división o tipologización de públicos no es algo novedoso, sabemos que hay cierto grado de especialización o conocimientos previos de los espectadores ante el visionado de una película. Sin embargo, delinear cuatro grupos diferentes de públicos para una película como *La Negra*, adquiere sentido en tanto recordamos las preguntas que Ian Jarvie esbozó: ¿quiénes ven las películas, cómo y por qué? ¿Qué se ve, cómo y por qué? ¿Cómo se evalúan las películas, quiénes lo hacen y por qué?

*La Negra* se produce y se ve, por el cruce de las motivaciones personales de los artistas o realizadores, con una agenda política actual enmarcada dentro del multiculturalismo, condiciones singulares que hacen posible que una película, como ella, salga a la luz. A la par, el movimiento étnico afrodescendiente, que se ha estado desarrollando desde hace tres décadas, ha predispuesto «un público» que mantuvo expectativas y deseos en dicha película. La evaluación, posterior al estreno, permitió vislumbrar los cuatro tipos de públicos que en este trabajo se esbozaron.

El impacto social que provocó la película *La Negra*, a primera vista, reveló una oposición de opiniones de valor sobre la misma. A lo largo de este trabajo de investigación pude observar, con mayor detalle, que dicho debate dibujaba la existencia de diferentes tipos de públicos. Para este caso, los públicos generales externos; los públicos activistas y académicos; los públicos locales «a ras de suelo», y los públicos mediadores culturales. Es pertinente advertir que, esta división de públicos, podría ser aplicable a películas que tienen relación con alguna temática identitaria, ya sean pueblos originarios, afrodescendientes o incluso en comunidades más amplias como lo nacional mexicano, frente a lo extranjero.

El «público general externo», es quizá el grupo más difícil de delinear, ya que me basé sobre todo en espectadores que son ajenos a alguna comunidad que es reflejada en el cine, en este caso, los grupos de personas que se auto reconocen como afrodescendientes. El público general externo, puede diferenciar a un grupo heterogéneo de espectadores, que si bien, tienen diferentes rasgos y niveles de conocimiento sobre el tema tratado en la película, respondieron a la oferta cinematográfica, atraídos por factores como, por ejemplo, la difusión que se hizo de *La Negra*; porque gustan de temas «culturales»; o tienen alguna relación

con la zona o grupo que se muestra en pantalla, como podría ser el que tengan amigos o familiares de la Costa Chica de Oaxaca.

En lo que concierne a los públicos locales «a ras de suelo», en lo personal, me dio pie a pensar no sólo en personas racializadas, sino también en «públicos racializados». No es viable apostar por la idea de que preexistan públicos más o menos definidos, compuestos por personas afrodescendientes, pero sí que, ante cierto tipo de películas, surgen públicos que «dialogan» con las representaciones fílmicas desde la clave de su racialización. El poder contrastar a este tipo de público, con otro de igual manera racializado, pero con otra experiencia fílmica, como los espectadores activistas-académicos, conlleva a otros puntos de interés antropológico. Uno de ellos es la visible tensión o fricción que se da al interior de las comunidades afrodescendientes, ya que existen diversas maneras de vivir y pensar la experiencia de la *negritud*.

Es legítima la lucha por la obtención de derechos y contra la opresión que estos pueblos han vivido, sin embargo, cabe cuestionarse hasta qué punto las organizaciones «etnopolíticas» hegemonizan ciertas narrativas sobre lo afrodescendiente, dejando al margen otras experiencias de vivir la negritud, porque son complejas de integrar a la imagen y dignificación de dicha identidad, desde determinados criterios. A partir de mi trabajo de campo, en los pueblos costeros de Oaxaca, pude vislumbrar dicha diversidad, en la que, en algunos casos, como Corralero, sí es tangible una experiencia desde la vida de la costa, así como una lucha diaria por enfrentar la cotidianeidad desde condiciones de gran marginación. La tensión se encuentra, más que nada, entre las personas que llevan años de activismo en el movimiento afrodescendiente, frente a las personas que no pertenecen a dichas redes (entrecruzado por situaciones de clientelismos, preferencias políticas, machismo, etc.) En este sentido, me parece que el no coincidir en ciertos puntos intelectuales o políticos no debería pie a revictimizar a los públicos «a ras de suelo», ya que se estaría cayendo en una doble racialización entre personas afrodescendientes. Los públicos en condiciones de marginación, pobreza o desventaja económica y social, deberían ser pensados desde la emancipación, partiendo de la igualdad de inteligencias, ya que, se ha observado que su experiencia fílmica es funcional para ellos, en tanto les hace relacionarse con su entorno inmediato, en este caso un pueblo costero, y tomar de la película lo que requieren para su

propia narración de vida. Resulta, tal vez paradójico, pensar que, si la representación de la negritud que se hace en *La Negra* retrata, más que nada, a un sujeto afrodescendiente de orden colonial, dichas representaciones a la vez se oponen a la idea de «blanquitud». La pregunta de ¿hasta qué punto molesta la «no blanquitud», y hasta qué punto los estereotipos, usados de maneras más estratégicas también reivindican?, queda aún en el aire.

Ahora bien, las inconformidades por parte del público activista-académico, me gustaría entenderlas a través de la noción de «imaginario político». Al ser personas que llevan, algunas incluso desde el inicio, años en el movimiento afrodescendiente, y comparten con redes de otras latitudes su imaginario respecto a la negritud, es mucho más definido, puesto que han pasado por procesos de deconstrucción, cuyo imaginario corresponde a sus demandas de derechos. Este tipo de público, tiene una noción más posicionada de cómo les gustaría verse en el cine de ficción, y ese imaginario parte de una posibilidad a futuro, en el sentido en que Gabriela Zamorano llamó un paisaje político a futuro. Entender al público afrodescendiente activista como un público con un «imaginario político», problematiza si en realidad son diversos imaginarios, y cuáles son las referencias, narrativas y representaciones que lo componen. Explorar esta duda, es de las tareas que para mí quedarían pendientes para posteriores estudios.

Finalmente, el «público mediador cultural», jugó un papel importante en la recepción de la película *La Negra*. Considero que el público mediador, que pueden ser periodistas culturales o críticos de cine que escriben reseñas sobre una película, puede tener un impacto en el gusto de las personas y en su valorización de un producto audiovisual. En este caso, faltó ahondar en cómo se desarrolló este tipo de público, pero, se esboza un primer acercamiento con miras a profundizar sobre el rol de estos grupos en el consumo de cine. Se pone de relieve que, los «públicos mediadores culturales», permiten observar cómo no sólo importa la película en sí, sino lo que pasa al redor de ella, lo que se dice y bajo qué perspectivas se le trata. Así mismo, considero que estas figuras de mediadores culturales, suelen tener un buen posicionamiento en campos como el cine, la literatura, o el periodismo, ya que, si bien algunos receptores de sus opiniones están en desacuerdo con las mismas, resulta complicado dar una réplica al mismo nivel de los emisores, puesto que poseen cierto estatus de legitimación en la esfera pública.

La experiencia de analizar estos grupos de espectadores, ayuda a abatir una idea que se ha difundido entre estudiosos de las audiencias, aquella que dicta que el público es algo «amorfo», que únicamente existe como abstracción teórica. Aunque coincido con que la noción de «público» adquiere sentido frente a una oferta cinematográfica, me parece que sí hay algunas claves o pistas desde dónde se pueden ir delineando algunos perfiles de espectadores, en este caso, por medio de la clave socio-racial, que es retomada de ideas de Ricardo Chica.

El presente trabajo de investigación aporta al conocimiento de los públicos de cine, desde criterios diferentes a la edad, la escolaridad y la clase socioeconómica. La perspectiva que se propone, a través de este estudio de caso, contempla el análisis de comunidades culturales y grupos racializados, que son parte de un proceso de lucha política y social, sin dejar de ver también la diferenciación y las tensiones dentro de las mismas comunidades culturales, étnicas y sociales, debido a discrepancias en sus experiencias de vida y sus imaginarios políticos y culturales. Esta perspectiva de abordaje, permite darle una densidad y complejidad mayor al estudio de los públicos, al dar más pistas relacionales sobre qué elementos y condiciones influyen en la recepción de una película y que tipologías de perfiles espectadores, se pueden encontrar. En este mismo sentido, el ejercicio de recuperar elementos historiográficos, del proceso de conformación de los grupos afroamericanos, puede ser aplicable al estudio de otros ejemplos de la relación público-película, dando por entendido que no solo importan factores actualistas en la dinámica de espectador, sino que el «diálogo» con una película también puede tener relación con aspectos históricos.

Lo que falta, o queda a deber el documento, es una mayor profundidad en la interpretación teórica de la información de campo, ya que este es un primer acercamiento que delinea la propuesta de un enfoque para abordar este objeto. También cabe la advertencia de considerar el dinamismo de procesos como el movimiento afroamericano por la lucha de derechos, que va dibujando nuevos caminos en las representaciones, imaginarios y expectativas de los diferentes tipos de públicos. En este primer bosquejo, también queda pendiente el seguir construyendo, de manera más sólida, un hilo narrativo que una al campo del cine con aspectos históricos y actualistas, para encontrar una narración adecuada sobre las reconfiguraciones en torno a las afrodescendencias, que nos son contemporáneas. Finalmente, me gustaría

mencionar algunos cuestionamientos a los que se pretende arrojar luz en una posible continuación del trabajo.

Considero pertinente continuar la investigación en torno a los *imaginarios políticos* de estos públicos. Esta primera aproximación dejó evidencia de cómo, a los colaboradores, les gustaría ver representada la afromexicanidad en el cine, sin embargo, aún se carece de mayor información, como los elementos identitarios que conforman ese imaginario, pudiendo ser dichos elementos más cercanos a una «africanidad», o, por el contrario, más cercanos a una identidad desde lo cotidiano, con relación a rituales locales, costumbres, prácticas alimenticias y económicas, etc. Hoy día, cada vez con mayor fuerza, estos *imaginarios políticos* se nutren desde agendas no solo antirracistas, sino también feministas e internacionales.

Otro cuestionamiento a seguir, es lo que respecta a las fricciones entre grupos y públicos, fricciones que se pueden analizar desde la reproducción del racismo entre los mismos grupos afrodescendientes, así como también desde el *deseo* de pertenecer a determinado discurso identitario, pero, ¿desde dónde se tejen estos deseos? Algunas respuestas pueden encontrarse en el análisis teórico de la *racialización* y la *blanquitud* que descarta y desprecia lo no blanco, lo negro y lo moreno.

Así mismo, el investigar en torno a las políticas culturales, las formas de trabajo y los estatutos desde los cuales trabajan algunas instituciones gubernamentales, y también organizaciones civiles independientes, podría llegar a iluminar la manera en cómo surgen películas sobre sujetos «identitarios» en el marco del multiculturalismo, con miras a dar un seguimiento crítico a dichas prácticas ya sean hegemónicas o subalternas, que de cierta manera dotan de sentido a representaciones sociales que van marcando el camino sobre la visibilización en el marco multiculturalista y neoliberal.

## Bibliografía

- Acevedo Ávila, Juliana (2018). *Los pueblos negros de México: su lucha por la sobrevivencia cultural y el reconocimiento jurídico. Costa Chica de Oaxaca y Guerrero*. México: Suprema Corte de Justicia de la Nación.
- Aguirre Beltrán, Gonzalo (1994). *Obra antropológica XVI. El negro esclavo en Nueva España. La formación colonial, la medicina popular y otros ensayos*. México: FCE.
- Aguirre Beltrán, Gonzalo [1946] (1989). *La población negra de México*. México: FCE.
- Álvarez Martínez, Alejandro (2012). “Gabriela Pulido Llano, Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana (1920-1950)” en *Estudios Latinoamericanos*, nueva época, núm 29, enero-junio de 2012.
- Barriendos, J. (2011). “La colonialidad del ver: hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”, en *Nómadas*. 35: 13-29.
- Bastide, Roger (1969). *Las Américas negras. Las civilizaciones africanas en el Nuevo Mundo*. España: Alianza Editorial.
- Becerra González, Nini J.; González González, Miguel A. (2013). “Lenguajes del poder: los afrodescendientes vistos a través de las canciones de salsa” en *Plumilla Educativa*. Pp. 269-292
- Bocara, Guillaume (2010). “Para una antropología del Estado multicultural bajo la globalización neoliberal. Algunas reflexiones teóricas”, en Escobar Ohmstede, Salmerón, Valladares y Escamilla Hurtado (eds.), *Reformas del Estado, movimientos sociales y mundo rural en el siglo XX en América Latina*, México, CIESAS, pp. 39-63.
- Brion Davis, David (1996). *El problema de la esclavitud en la cultura occidental*. Colombia: El Áncora Editores.
- C. Allen, Robert; Gomery, Douglas. (1995) [1985]. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Editorial Paidós.

- Camacho Morfín, Thelma; Enciso González, Jesús; González Manrique, Manuel Jesús (s/f). “La infancia en los medios de comunicación de masas: La historieta y el cine.” Falta completar referencia.
- Cárdenas Santana, Luz Alejandra (2001). “La transgresión erótica de Cathalina González, Isabel de Urrego y Juana María”. En Naveda Chávez-Hita, Adriana (Compiladora). *Pardos, mulatos y libertos. Sexto encuentro de afromexicanistas*. México: Universidad Veracruzana. Pp. 39-60.
- Carroll, Patrick J. (2014). *Población negra en el Veracruz Colonial. Raza, etnicidad y desarrollo regional*. México: Universidad Veracruzana.
- Casetti, Francesco. (1989) [2986]. *El film y su espectador*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, S.A.
- Casetti, Francesco; di Chío, Federico (1991). *Cómo analizar un film*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Castillo Figueroa, Giovanni (2016). “Afrodescendientes plurales. Mirada etnográfica a las narrativas de la identidad afrodescendiente en la Costa Chica de Guerrero, México”. En *Trama*, año 7, n° 7. Uruguay: Asociación Uruguaya de Antropología Social y Cultural. Pp. 30-43.
- Castro Ricalde, Maricruz (2020). “Rumberas, pero decentes: Intérpretes cubanas en el cine mexicano de la edad dorada” en *Hispanic Research Journal*, 21:1, 70-89.
- Chica Geliz, Ricardo (2020). “De color negro tostado’negros y mulatos en la experiencia de ver cine y en la escena fílmica de Cartagena” en *Unicarta* (2020).
- Correa Angulo, Carlos (2012). “Afromestizos: ¿etnización o re-creación cultural en la Costa Chica de México?”. En *Visitas al Patio*, n° 6. Colombia: Universidad de Cartagena. Pp. 27-44.
- De Fleur, M.L. y S.J. Ball-Rokeach. “La sociedad de masas y la teoría de la bala mágica”. *Teorías de la comunicación de masas*. Paidós, 2001, México. Pp. 193-219.
- Echeverría, Bolívar (2010). *Modernidad y blanquitud*. México, D.F: Ediciones Era.
- Escamilla Vera, Francisco (2004). “Andrés Eloy Blanco (1896 - 1955)” en *Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales* (Serie documental de *Geo Crítica*. Barcelona: Universidad de Barcelona. Vol. IX, n° 550.

- Fra Molinero, Baltasar (1995). *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. España: Siglo XXI Editores.
- Gall, Olivia (2021). “Mestizaje y racismo en México”. En *Nueva Sociedad*, n°292, marzo-abril. Argentina: Universidad de La Rioja. Pp. 53-64.
- García Canclini, Néstor. 1994. *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*. México, D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Gaytán Apáez, Leopoldo (2018). “La representación del negro a través de las imágenes del cine mexicano 1931-1970” Pulido Llano Gabriela; Chica Geliz, Ricardo (comps.). *Sensibilidades negras y mulatas en las narrativas audiovisuales del siglo XX. Colombia, México, Cuba y Panamá. Antología*. Cartagena de Indias: Editorial Universitaria.
- Giménez, Gilberto (2009). *Identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Mexiquense de Cultura.
- González, I. J. y Lara, H. (2009). *Cine antropológico mexicano*. México, D.F: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Hall, Stuart (ed.) (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications. Cap. 1, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas.
- Herreras, Enrique. 2009. “Platón, política cultural, y destierro de los poetas” en *Quaderns de filosofia i ciència*, 39, 2009, pp. 83-94.
- Hoffmann, Odile (2006). “Negros y afro-mestizos en México: viejas y nuevas lecturas de un mundo olvidado”. En *Revista Mexicana de Sociología* 68, n°1, enero-marzo. México: UNAM. Pp.103-135.
- Ianni, Octavio (1977). “Organización social y alienación”. En Moreno Fraginals, Manuel (Relator). *África en América Latina*. México: Siglo XXI Editores. Pp. 53-76.
- Iturriaga Acevedo, Eugenia (2020). “Desencriptar el racismo mexicano: mestizaje y blanquitud”. En *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, n° 64, septiembre-diciembre. México: CIESAS. Pp. 148-163.

- Jablonska, Aleksandra (2017). “La disputa por las identidades étnicas en el cine mexicano contemporáneo” en *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Vol 5, N° 9.
- Jablonska, Aleksandra. (2015). “La construcción de las identidades en el documental indígena”, en *De Raíz Diversa*, vol. 2, núm. 3, enero-junio, pp. 63-89.
- Klein, Paula (2018). “*Angelitos Negros: Melodrama, estereotipos y racismo en Pulido Llano Gabriela; Chica Geliz, Ricardo (comps.). Sensibilidades negras y mulatas en las narrativas audiovisuales del siglo XX. Colombia, México, Cuba y Panamá. Antología*. Cartagena de Indias: Editorial Universitaria.
- Kojima Hirano, Luis Felipe (2017). “Para un análisis del actor negro en el cine: nota en la interpretación de Grande Otelo en Río, Distrito del Norte” en Báez Landa, M., Álvarez, Gabriel (coords.). En *Olhar In(com)formado Teorias e práticas da Antropologia Visual*. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária. Pp. 256-292.
- Lara Millán, Gloria (2010). “Una corriente etnopolítica en la Costa Chica, México (1980-2000)”. En Hoffmann, Odile (Coord.) *Política e identidad. Afrodescendientes en México y América Central*. México: INAH. Pp. 307-334.
- Lara Millán, Gloria (2017). “Construcción del sujeto de derecho afrodescendiente en México. Reflexiones desde el Pacífico Sur Mexicano”. En *Diálogo Andino, Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina*, nº52. Chile: Universidad de Tarapacá. Pp. 57-76.
- Le Breton, David (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Lusnich, Ana Laura. (2013). “Hibridaciones y variaciones del canon ficcional en una serie de films argentinos del período clásico-industrial”. Recuperado de: [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 159 - 180.
- Martínez Montiel, Luz María (1992). *Negros en América*. España: Editorial MAPFRE.
- Moreno Figueroa, Mónica Gabriela (2022). “Entre confesiones y discriminaciones: mestizaje y racismo anti-negro en México”. En *Estudios Sociológicos*, nº 40. México: El Colegio de México. Pp. 31-60.

- Mullings, Leith (2013). “Interrogando el racismo. Hacia una antropología antirracista” en *The Annual Review of Anthropology*. (2005). V. 34: 667-693. Traducido por Aurora Vergara Figueroa.
- Ochoa Serrano, Álvaro (1997). *Afrodescendientes sobre piel canela*. México: El Colegio de Michoacán.
- Oliva, César & Torres Monreal, Francisco. 1994. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Ediciones Catedra, S, A.
- Orozco Gómez, Guillermo. 2011. “La condición comunicacional contemporánea. Desafíos latinoamericanos de la investigación de las interacciones en la sociedad red” en *Análisis de recepción en América Latina: un recuento histórico con perspectivas al futuro*. Quito-Ecuador: Editorial "Quipus", CIESPAL.
- Pérez Guarneiri, A., Cirio Pablo, N., Tomás Cámara, D. (2011). “La temática de la negritud en el cine argentino. La narrativa audiovisual como estrategia para la detección, crítica y visibilización de la tercera raíz de la argentina”, en *Quaderns*, 7. España: Universidad de Alicante. Pp. 113-134.
- Pulido, Llano, Gabriela (2011). “Lo negro” y sus máscaras en los medios cubanos y mexicanos, 1920-1950 en Juárez, Huet, N; Rinaudo, C. (Coords.). *Apariencias raciales, visibilidad e invisibilidad de las poblaciones afrodescendientes: confrontación de los enfoques y diversidad de los contextos dentro del ámbito visual*. México: AFRODESC-EURESCL, Cuaderno de Trabajo / Document de travail. P. 6-32.
- Rancière, Jacques. 2010 [2008]. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.
- Restrepo, Eduardo (2010). “Cuerpos racializados” en *Revista Javeriana*, 146 (770), 16-23.
- Restrepo, Eduardo (2012). *Intervenciones en teoría cultural*. Colombia: Editorial Universidad del Cauca.
- Rivas Morente, Víctor (2012). “El concepto de campo cinematográfico” en *Zer: Revista de Estudios de Comunicación*. Versión electrónica, consultado el 30/05/2021. Retomado de: <https://ojs.ehu.eus/index.php/Zer/article/view/6572>

- Rosas Mantecón, Ana. 2012. “Públicos de cine en México” en *Alteridades*. Distrito Federal: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa. vol. 22, núm. 44, 2012, pp. 41-58
- Rosas Mantecón, Ana. 2017. *Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Ruiz Ponce, Heriberto (2017). “Organización civil de pueblos negros en Oaxaca”. En *Acta Sociológica*, n° 74. México: UNAM. Pp. 107-130.
- Tibon, Gutierre (1961). *Pinotepa Nacional. Mixtecos, negros y triques*. México: UNAM.
- Torres San Martín, Patricia. (2011). “Imaginarios filmicos de la revolución su discurso en lo femenino: La Negra Angustias” en *Archivos de la Filmoteca*. Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía. Pp. 145-157.
- Valladares, Laura (2008). “La política de la multiculturalidad en México y sus impactos en la movilización indígena: avances y desafíos en el nuevo milenio.” En *Identidades, etnicidad y racismo en América Latina*, ed. Fernando García, 289-308. Quito: Colección 50 años FLACSO.
- Varela Huerta, Itza Amanda (2020). “Nuevas imágenes, viejos racismos: la representación de los pueblos negros-afromexicanos en La negra”, en *Alteridades*, 30 (59). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa.
- Vaughn, Bobby (2004). “Los negros, los indígenas y la diáspora. Una perspectiva etnográfica de la Costa Chica”. En Vinson III, Ben; Vaughn, Bobby. *Afroméxico. El pulso de la población negra en México: una historia recordada, olvidada y vuelta a recordar*. México: CIDE-FCE. Pp. 75-96.
- Velázquez, María Elisa; Iturralde de Nieto, Gabriela (2012). *Afrodescendientes en México. Una historia de silencio y discriminación*. México: INAH.
- Yudice, George (2002). *El recurso de la cultura*. España: Editorial Gedisa, S.A.
- Zamorano Villarreal, Gabriela [2020] (2021). *Comunicación audiovisual indígena originaria. Imaginarios políticos en Bolivia*. Michoacán: El Colegio de Michoacán.

Zavala, Lauro (1997) [1994]. *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*. México, Xalapa, Ver.: Universidad Veracruzana.

Ziga Gabriel, José Francisco (2018). “Historizar la región: movimiento social y reconocimiento de comunidades negras en Oaxaca”. En Serna Moreno, J. Jesús; Ugalde Quintana, Israel (Coords.). *Afrodescendientes en México y nuestra América*. México: UNAM. Pp. 17-26.

Zirión Pérez, Antonio. 2018. “Otros modos de ver cine: nuevos espectadores y redes de cine independiente en México” en *Desacatos* (58), pp. 132-147.

<b>Ficha Técnica de <i>La Negra</i></b>	
<b>Título</b>	La negra
<b>Director</b>	Jorge Pérez Solano
<b>Año</b>	2018
<b>Duración</b>	102 minutos
<b>Idioma</b>	Español
<b>País</b>	México
<b>Reparto</b>	Magdalena Soriano, Juana Mariche Domínguez, Felipe Neri Acevedo Corcuera, Sara Gallardo, Ángela Hortencia Baños, Noé Corcuera Herrera
<b>Guionista</b>	Jorge Pérez Solano
<b>Compañía productora</b>	Tirisia Cine
<b>Sinopsis</b>	Entre la población negra de la costa oaxaqueña, el “queridato” es aceptado socialmente. Juana y Magdalena comparten su vida con Neri, aunque saben que eso les hace daño. La enfermedad de Juana le dará la claridad a Magdalena para retomar su vida sin él.
<b>Fotografía</b>	César Gutiérrez Miranda
<b>Música</b>	Esteban Zúñiga



Casa abierta al tiempo  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00154  
Matrícula: 2203801247

EL CINE MEXICANO COMO  
ESPACIO DE CONFIGURACIÓN  
PARA LA AFRODESCENDENCIA. EL  
CASO DE LA PELÍCULA "LA  
NEGRADA" Y SUS PÚBLICOS.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 14:00 horas del día 30 del mes de agosto del año 2022 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. ANA MARIA ROSAS MANTECON  
DR. PABLO CASTRO DOMINGO  
DRA. ROCIO GIL MARTINEZ DE ESCOBAR

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN CIENCIAS ANTROPOLOGICAS  
DE: ANA ISABEL LEON FERNANDEZ



*Ana Isabel Leon Fernandez*

ANA ISABEL LEON FERNANDEZ  
ALUMNA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ

MTRA. ROSALIA SERRANO DE LA PAZ  
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

MTRÓ. JOSE REGULO MORALES CALDERON

PRESIDENTA

*Ana Maria Rosas Mantecon*

DRA. ANA MARIA ROSAS MANTECON

VOCAL

*Pablo Castro Domingo*

DR. PABLO CASTRO DOMINGO

SECRETARIA

*Rocio Gil Martinez de Escobar*

DRA. ROCIO GIL MARTINEZ DE ESCOBAR