

**DOSIER****IMAGEN, MEMORIA Y REPRESENTACIÓN**

IMAGE, MEMORY AND REPRESENTATION

Nahayeilli B. Juárez Huet*
Claudia Lora Krstulovic**
Laura Machuca Gallegos*

En este número de *Encartes* presentamos una selección de las contribuciones más recientes de la Red de Investigaciones Audiovisuales (RIAV) del CIESAS,¹ así como de investigadoras e investigadores que se han vinculado a ella a través de diversos programas y proyectos de colaboración y desde diversas latitudes y campos de acción. Algunas de estas aportaciones son fruto de años de investigación, mientras que otras forman parte de proyectos actualmente en desarrollo.

¹ El Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) posee un valioso patrimonio audiovisual, producto del trabajo de sus investigadoras e investigadores, así como del estudiantado de sus programas de posgrado en prácticamente todas sus sedes. Esta producción audiovisual surge de proyectos en los que se han utilizado medios y herramientas visuales como parte de la investigación social, la docencia, metodologías colaborativas o participativas y la divulgación de resultados de investigación. También proviene de las tareas del Laboratorio Audiovisual Institucional, fundado en 2005, bajo la coordinación de Ricardo Pérez Monfort.

En el contexto de la pandemia se conformó la Red de Investigaciones Audiovisuales (RIAV) del CIESAS, integrada actualmente por 16 investigadoras e investigadores en las siete sedes de la institución. Su propósito es fortalecer el uso de herramientas visuales para la

* Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Unidad Peninsular, Mérida, Yucatán, México.

** Centro de Investigaciones y de Estudios Superiores en Antropología Social-Unidad Golfo, Xalapa, Veracruz, México.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons

Encartes 16 • septiembre 2025-febrero 2026, pp. 3-12

Recepción: 1 de julio del 2025 • Aceptación: 1 de julio del 2025

<https://encartes.mx>



En el presente dossier, a través de la fotografía, los diversos formatos imagéticos y audiovisuales, se entretajan visualidades históricas y contemporáneas que problematizan la construcción de la nación, los discursos visuales de modernidad, la racialización del cuerpo, la performatividad de los géneros y las narrativas identitarias y disidentes. El dossier pone especial énfasis en la diversidad de los enfoques metodológicos que, desde perspectivas sobre todo antropológicas e históricas, permiten dar cuenta de las posibilidades que nos ofrecen la imagen y el audiovisual para la investigación social, en tanto poderosas vías para reflexionar sobre la producción de sentido, la configuración de subjetividades y las narrativas históricas e identitarias.

Como preguntas transversales al dossier propusimos: ¿cómo se construyen las imágenes y las obras audiovisuales como fuentes de conocimiento y herramientas metodológicas y de qué manera se articulan, complementan o potencian con otras fuentes no visuales en la investigación social? ¿Cómo operan los registros audiovisuales como formas de producción de conocimiento en la investigación social?

Con la revolución de las tecnologías visuales en el siglo XIX, se produjo una inflexión histórica en las formas de registrar la “realidad” y representar la otredad (Pezzat, 2023: 119). En la antropología se comenzaron tempranamente a utilizar cámaras fotográficas, cinematográficas y grabadoras como herramientas para el trabajo de campo. En un inicio, el propósito fue documentar, archivar y exhibir distintos fenotipos, lenguas y prácticas culturales en contextos coloniales. No será sino hasta la segunda mitad del siglo XX cuando se reconozca plenamente el valor de las técnicas audiovisuales no solo como medios de representación, sino también como herramientas metodológicas fundamentales para la investigación, tanto en la antropología, como en las ciencias sociales en general (Grau, 2012: 162).

Hoy en día, aunque no siempre se reconoce suficientemente, lo audiovisual se mantiene con un enorme potencial como medio y herramienta metodológica para comprender aspectos esenciales de nuestro entorno y

investigación y la incidencia social, así como difundir la producción audiovisual del CIE-SAS. Además, busca fomentar espacios de colaboración que promuevan el intercambio y la reflexión en torno a las diversas modalidades de comunicación del quehacer científico a través de materiales imagéticos.

de las múltiples formas de concebir el mundo, tanto en el pasado como en el presente. Pese a su persistente presencia, las narrativas escritas y los discursos orales han sido históricamente sobrevalorados frente a otras formas de expresión o formatos de salida para la investigación. No obstante, en las últimas décadas, los estudios imagéticos y audiovisuales han ido ganando reconocimiento como formas legítimas de producción de conocimiento y presentación de resultados, caracterizándose cada vez más por enfoques colaborativos y horizontales.

CLAVES DE LECTURA

Las contribuciones de la RIAV al presente número de *Encartes* consisten en diez trabajos que abarcan los siete artículos de la sección de *Temáticas*, uno en la sección de *Realidades socioculturales*, uno en la parte de *Multimedia* y dos reseñas. Proponemos una lectura de dichos trabajos en distintas claves transversales:

Auto/representaciones, racialización/racismo y narrativas identitarias

En el presente dossier, la racialización del cuerpo (lo indígena, lo negro y lo prieto), así como las tensiones entre exotización, marginalización y agencia, son ejes claves en los trabajos de Paulina Pezzat, Luisángel García Yeladaqui, Itza Varela y Nahayeilli Juárez Huet. Estas autorías problematizan cómo la imagen ha sido (y puede ser) usada para fijar o resistir estigmas raciales y sexogénicos. Mientras que las reseñas de Mauricio Sánchez y Ana Isabel León, por su lado, convergen en el interés en presentar ejemplos de cine latinoamericano realizado desde territorios y comunidades históricamente marginadas y racializadas, desafiando también discursos hegemónicos sobre género y raza.

En su trabajo, Pezzat parte de la noción de economía visual de Deborah Poole (1997) para desentrañar las desigualdades y relaciones de poder en la producción, circulación y consumo de imágenes. La autora analiza así cómo la fotografía de la prensa e industria impresa participó activamente en la construcción de un paradigma racial de la Guatemala de finales del siglo XIX y principios del XX. Uno de los desafíos de esta investigación fue el análisis de los tipos fotográficos y la estructura formal que los define. La propuesta metodológica de la autora implicó la organización y clasificación de un vasto corpus de imágenes en cuerpos documentales, que le permitió ubicarlas en un discurso visual transnacional.

En este mismo periodo de análisis pero en otra latitud geográfica, García Yeladaqui hace una reconstrucción y análisis de las representaciones del negro y la mulata en el teatro regional yucateco.² Todo ello enmarcado en procesos de amplias circulaciones de personas y representaciones de “lo negro” entre México y el Caribe. De esta forma, el autor se interroga en qué medida dichas representaciones pueden ofrecernos pistas para esclarecer los procesos que intervinieron en el hecho de que la población afrodescendiente, presente en Yucatán desde la época colonial, quedara excluida de la narrativa identitaria local (yucateca) y, en su lugar, “lo negro” se afianzara como extranjero, más específicamente cubano. Con este análisis podemos constatar, tal como en el caso analizado por Pezzat, el papel nodal que pueden jugar las imágenes en las representaciones jerarquizadas y racializadas de la otredad.

Por otro lado, dos colaboraciones exploran la autorrepresentación en contextos contemporáneos. En una de ellas, Nahayeilli Juárez Huet reconstruye una etnografía visual a partir de la narrativa identitaria de una mujer yucateca. Para ello, recurre a la foto-elicitación con material fotográfico de su álbum familiar y sus selfis. La noción de autorrepresentación que orienta su trabajo vincula la identidad a una “práctica autorrepresentacional” desde la cual se articulan nuevas lecturas de la otredad racializada (Mela, 2021: 65), pero también posibles contranarrativas sobre la identidad local y los ideales de belleza; procesos transversales con el trabajo de Itza Varela Huerta, quien articula autorrepresentación, arte LGBTQ+ y la construcción de lo prieto en México. Su trabajo discute sobre el “contramestizaje” y las luchas antirracistas, en las que convergen diversas formas de dominación relacionadas con clase social, orientación sexual e identidades sexo-genéricas disidentes. Desde esta perspectiva, la experiencia de lo prieto resulta irreductible a una noción biologicista de la raza y se erige como una subjetivación política desde el arte; una expresión estética que cuestiona modelos hegemónicos de belleza, discursos visuales del mestizaje y que busca dignificar la representación de lo considerado como “desviado”.

Las experiencias de estas identidades sexogenéricas disidentes, pero en otros espacios territoriales y culturales, se abordan en la reseña pro-

² La palabra “yucateco” se refiere a todo lo relacionado con el estado mexicano de Yucatán.

puesta por Mauricio Sánchez Álvarez sobre *Laerte-se* y *Paloma*, dos películas brasileñas –una documental y otra de ficción–. Estas producciones muestran las experiencias de mujeres transgénero en territorios profundamente contrastantes: la ciudad de São Paulo y el Sertão rural. A partir de sus narrativas cinematográficas, el autor examina las tensiones entre las identidades trans y el orden heteronormativo hegemónico, al destacar las formas en que sus protagonistas construyen redes de aceptación y reconocimiento. El análisis permite reflexionar sobre los límites y posibilidades del reconocimiento social e identitario de las diversidades sexogenéricas en Latinoamérica.

Por otro lado, la reseña escrita por Ana Isabel León presenta *Amare* (2024), cortometraje del cineasta afromexicano Balam Toscano, como una valiosa obra de “etnoficción”, concebida desde y para las comunidades de la región de la Costa Chica. Filmada en formato de 35 mm, la película aborda con gran sensibilidad temas como la migración, la educación, la identidad y el género. León destaca el enfoque antropológico de su realizador, al visibilizar problemáticas reales que afectan la vida cotidiana de las comunidades. Asimismo, reconoce su aporte al cine afromexicano al estar construido desde una perspectiva interna y comprometida.

Nostalgia, memoria y patrimonio

En tiempos en que la imagen se ha vuelto un campo de disputa política, afectiva y epistémica, lo audiovisual en la antropología deja de ser un mero recurso ilustrativo para convertirse en un lenguaje sentipensante (Walsh, 2005) y transformador. Las propuestas de Claudia Lora y Sergio Navarrete dialogan desde los territorios de Guerrero y Oaxaca a través de lenguajes específicos: la danza, la música y el audiovisual. Ambos comparten un núcleo metodológico: exploran formas colaborativas de construir conocimiento etnográfico, en las que el cuerpo, el archivo y la imagen en movimiento juegan un papel central en la reconstrucción de memorias culturales.

Si bien Navarrete coordina un proyecto colectivo de gran escala que sistematiza saberes musicales con miras a incidir en políticas públicas y Lora presenta un proceso de acompañamiento comunitario en torno a la danza de los Diablos, ambos trabajos buscan fortalecer y revitalizar repertorios musicales y dancísticos. Coinciden, además, en considerar lo au-

diovisual no como simple soporte, sino como herramienta epistemológica capaz de registrar, interpretar y activar patrimonios artísticos y memorias colectivas.

Por otra parte, un concepto que atraviesa varios de los artículos es el de la nostalgia, que puede ser entendida como una emoción agridulce en relación con el pasado, o como “un sufrimiento (*souffrance*) provocado por la conciencia de la pérdida ineluctable de un lugar y de un momento” (Chauliac, 2022: 3), que no solo es individual sino que se extiende a la memoria de un grupo social, la cual puede coadyuvar a reconstruir o recuperar esos procesos que se creían perdidos. Daniel Murillo afirma que sin la nostalgia no hubiera podido reconstruir una serie de fotos del Sistema de Comunicación Rural del Instituto Mexicano de Tecnología del Agua (IMTA) en donde trabajó por varios años. Laura Machuca, por ejemplo, se sumerge en un carnaval de Mérida de antaño, el de 1913, cuando las élites meridianas hacían gala de su riqueza y el carnaval lucía en todo su esplendor y no había sido relegado a un lugar periférico de Mérida; Claudia Lora, por su parte, relata su sentimiento por la muerte de uno de los personajes claves para la realización de su documental y la manera cómo va en búsqueda de lugares y personas para encontrarlo.

Así como la nostalgia fue un propulsor de la escritura de algunos artículos, otro proceso muy cercano fue el de la búsqueda y la construcción de memorias y el papel que pueden jugar en ello las colecciones fotográficas y audiovisuales. Claudia Lora nos cuenta cómo fue el proceso de realización de su documental sobre una danza del pueblo de El Quizá, en Guerrero, proceso que le ha llevado varios años de convivencia con la comunidad. Manifiesta que al recrear la danza de los Diablos, lo que reactiva es una memoria danzaria, este capital inmaterial de los pueblos en los que recrean parte de su historia, su presente y su devenir. Estas reflexiones la llevan a analizar el significado de “documental etnográfico”; para ella lo que cuenta es la problematización de las formas de representación colonial, la conciencia de que el trabajo visual que se realiza es también una práctica crítica y comprometida, que puede ser un referente de los pueblos filmados y contribuir con ello a su memoria cultural.

Daniel Murillo, por su parte, trabajó muchos años en el Instituto Mexicano de Tecnología del Agua, con una dependencia llamada Sistema de Comunicación Rural (SCR), que operó intensamente entre 1978 y 1996, y cuyo objetivo era tratar de ver cómo se podían mejorar las condiciones

económicas de las comunidades rurales en zonas marginadas del Trópico Húmedo Mexicano. Para ello necesitaban primero documentar visualmente las condiciones de vida de esas comunidades, recurriendo a estrategias que incluían el uso de materiales audiovisuales, talleres participativos y metodologías de formación y diagnóstico, para lo cual se contrataron fotógrafos, documentalistas y comunicadores sociales que produjeron un enorme acervo de fotografías, videos y materiales gráficos. Varias de esas evidencias se guardaron por más de treinta años. Las fotos, encontradas por azar en una caja de zapatos, son guardianas de todo un proceso institucional que tuvo un impacto en pueblos lejanos y remotos de México. El autor describe el procedimiento que siguió para poner un orden en dicho archivo –cuyas imágenes corresponden a las décadas de los ochenta y noventa–, en el que aparentemente no existía un orden previo, a partir de ello, construyó una metodología de sistematización y clasificación que le permitió agrupar el material visual por secuencia, lugares, personajes y acciones. De esta manera, logró dotar de sentido a su colección, transformándola en una herramienta de memoria, investigación social y análisis sobre las políticas de desarrollo rural y sus formas de representación visual.

Las fotografías guardadas en un álbum personal también desencadenan procesos rememorativos, como el que se refiere a la forma en que se realizaban los carnavales en Mérida. Laura Machuca analiza las fotografías tomadas por el alemán Wilhem Schirp durante su paso por Mérida a inicios del siglo xx –y en específico las del carnaval de 1913–, mismas que componen un archivo visual. Dichas imágenes permiten revisar de forma crítica la manera en que se representaba la sociedad yucateca durante el auge henequenero. Más allá del registro de una fiesta popular, las imágenes que analiza la autora muestran la escenificación del poder y la distinción social, en donde la élite de la península proyecta su dominio simbólico y estético sobre el público. Así pues, el registro se convierte en testimonio de estructuras sociales desiguales y disputas simbólicas, así como en una herramienta para reconstruir la representación y el patrimonio cultural yucateco.

Este testimonio fotográfico y audiovisual nos permite repensar el carnaval, la danza y la música como lugares de memoria colectiva. Al revisar los materiales desde la actualidad, comprendemos que la nostalgia no solo actúa como un sentimiento, sino como una vía para interrogar el pasado y sus huellas en la vida social contemporánea.

Tecnologías de la imagen, registros filmicos y narrativas visuales de la modernidad

A principios del siglo XX, las tecnologías para el registro de imágenes jugaron un papel crucial en la transformación de la cultura visual en el ámbito mundial, al hacer posible la reproducción masiva de las mismas y propiciar con ello una circulación con alcances sin precedentes (Poole, 1997). Los registros cobraron calidades más precisas gracias a las cámaras portátiles y procesos gráficos más sofisticados. Paralelamente, los medios impresos se multiplicaron (periódicos, revistas, libros, prensa ilustrada, carteles, publicidad, postales, etcétera), lo que permitió una circulación masiva de representaciones visuales del mundo.

Paulina Pezzat, por ejemplo, documenta para Guatemala la manera en la que el fotograbado hizo posible una reproducción exponencial de imágenes al incorporarlas al mercado de lo impreso y, con ello, abarcar un público mucho más amplio. Marisol Domínguez, por su parte, muestra la importancia de la fotografía en las exposiciones universales del siglo XIX, como fue el caso de la Exposición Histórico-Americana de Madrid de 1892 en la que México contó con un corpus de 768 fotografías. Parte de estas imágenes incluían retratos y fotografías de la diversidad de poblaciones “indígenas”. México, a diferencia de Guatemala, sí enarbolaba lo indígena y su legado arqueológico monumental como parte de un pasado glorioso, aunque las poblaciones indígenas contemporáneas quedaban por ser “redimidas” a través de la educación y su “asimilación”. Estas imágenes entrañan un lenguaje visual atravesado por diferencias de clase, “raza” y género, en donde queda patente cómo la fotografía fue clave para las producciones y colecciones de los llamados “tipos raciales”, derivados del interés de la naciente antropología y del afianzamiento del paradigma racial del siglo XIX. Domínguez nos muestra cómo, para el caso de México, el catálogo derivado de la exposición de 1892 se “reciclará” como parte de las publicaciones de la sección de antropología del Museo Nacional.

Los trabajos de ambas autoras demuestran también que los fotograbados y las fotografías ocuparon un lugar central en un discurso visual de alcance internacional, en sintonía con las nociones de progreso y modernidad promovidas por el mundo occidental. Este discurso visual también era apreciado en el terreno de lo filmico. Tal como lo muestra Gabriela Zamorano, que da cuenta del papel que jugó el cine en dicho proceso. En su trabajo, analiza las condiciones políticas, calidades tecnológicas y circulación de materiales de registros filmicos y audiovisuales sobre un

símbolo icónico: el ferrocarril. De esta manera, a través del caso del Ferrocarril del Istmo de Tehuantepec –tanto de inicios del siglo XX como del siglo XXI– demuestra cómo estos materiales han servido para promover distintas promesas de desarrollo, con sentidos políticos vigentes. La autora sostiene que dichos registros funcionan como “vehículos estéticos” que amplifican imágenes del progreso, resaltan figuras presidenciales y proyectan ideas de modernidad, movilidad, pertenencia nacional e interconexión global.

Los trabajos aquí presentados son, pues, una pequeña muestra del trabajo colaborativo en el CIESAS y de su Red Audiovisual, en una línea de especialización que busca seguir consolidándose. Es claro que en el mundo actual no podemos soslayar la multiplicación de los usos sociales de las imágenes y audiovisuales, así como de las tecnologías digitales. Es nuestro objetivo seguir integrando estos elementos en la investigación social y en la producción colectiva de conocimiento.



BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* [1ª ed. 1980]. Barcelona: Paidós.
- Chauliac, Marina (2022). “Nostalgie et mémoire collective. Quelques réflexions sur les usages du terme nostalgie en Sciences Sociales”, *HAL*. ff10.1007/978-3-658-26593-9_88-1ff. fhal-03935951
- Giordano, Mariana (2012). “Fotografía, testimonio oral y memoria. Representaciones de indígenas e inmigrantes del Chaco (Argentina)”, *Memoria Americana*, 20 (2), julio-diciembre, pp. 295-321.
- Grau Rebollo, Jorge (2012). “Antropología audiovisual: reflexiones teóricas”, en *Alteridades*, 22 (43), pp. 161-175.
- Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva* (1ª ed. 1968). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Le Goff, Jacques (1977). *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Mela Contreras, José (2021). “Autorrepresentación identitaria a través de las artes visuales: la experiencia del Taller de Fotografía Infantil Mapuche”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 16, núm. 2. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, pp. 60-75

- Pezzat, Paulina (2023). “Dibujar con luz siluetas femeninas. Fotografía y economía visual de mujeres indígenas de Guatemala durante los gobiernos liberales. 1870-1920”. Tesis de doctorado en Historia. Mérida: CIESAS.
- Poole, Deborah (1997). *Vision, Race, and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Walsh, Catherine (2005). “Interculturalidad y colonialidad del poder: un pensamiento y posicionamiento ‘otro’ desde la diferencia colonial”, en Edgardo Lander (ed.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO. Disponible en línea: <https://www.clacso.org.ar/libros/lander/>