



Estudios sobre las
CULTURAS
CONTEMPORÁNEAS



UNIVERSIDAD
DE COLIMA

Volumen 3 • Número 5 • enero - junio de 2026



Estudios sobre las CULTURAS CONTEMPORÁNEAS

Volumen 3 • Número 5 • enero-junio de 2026

DIRECCIÓN

Jorge A. González Sánchez (UNAM) - Director Fundador
Karla Y. Covarrubias Cuéllar (UdeC) - Directora Editorial

COORDINACIÓN EDITORIAL

Graciela Ceballos de la Mora (UdeC)

COMITÉ DIRECTIVO

Ana B. Uribe Alvarado (Universidad de Colima, México)
Edgar Josué García López (Universidad Autónoma de Baja California, México)
Efraín Delgado Rivera (Universidad La Salle, México)
Gerardo G. León Barrios (Universidad Autónoma de Baja California, México)
Joao Batista Freitas Cardoso (Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Julio César Aguila Sánchez (Universidad Autónoma de Yucatán, México)
Omar David Ávalos Chávez (Universidad de Colima, México)
Priscila Ferreira Perazzo (Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Brasil)



ESTUDIOS SOBRE LAS CULTURAS CONTEMPORÁNEAS, año 3, No. 5, enero-junio 2026, es una publicación semestral editada por la Universidad de Colima, Av. Universidad 333, Col. Las Víboras, Colima, Colima, México, C.P. 28040, a través del Centro Universitario de Investigaciones Sociales de la Universidad de Colima, Avenida Gonzalo de Sandoval 444, Col. Las Víboras, Colima, Colima, C.P. 28040, Tel. (312) 316-1127, <https://revistasacademicas.ucol.mx/index.php/culturascontemporaneas/index>, culturascontemporaneas@ucol.mx. Editora responsable: Karla Y. Covarrubias Cuéllar. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo 04-2024-051712383000-102, ISSN 1405-2210, eISSN 3061-7537, otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Centro Universitario de Investigaciones Sociales de la Universidad de Colima, Graciela Ceballos de la Mora, Avenida Gonzalo de Sandoval 444, Col. Las Víboras, Colima, Colima, C.P. 28040, México. Fecha de última modificación: 23 de enero de 2026.

El contenido de los manuscritos publicados es responsabilidad de quien escribe y no representa el punto de vista de la revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, ni de la Universidad de Colima.

Diseño y asesoría gráfica: Miguel Ángel Ávila y J. Guillermo Campanur



Esta obra se distribuye bajo la licencia Creative Commons, Atribución - No comercial - Compartir igual - 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

5E.1.2/317010/021/2026 Edición de publicaciones periódicas

COMITÉ DE ASESORES

- Alfonso Gumucio.
Universidad de Bolivia; Bolivia
- Ana Isabel Zermeño Flores.
Universidad de Colima; México
- Andrés Fábregas Puig.
Universidad Intercultural, Chiapas; México
- Barbara Heller.
Universidade Paulista; Brasil
- Carmen Castillo Rocha.
Universidad Autónoma de Yucatán; México
- Cicilia M. Krohling Peruzzo.
Universidad Estatal de Río de Janeiro; Brasil
- David González Hernández.
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente; México
- David Oseguera Parra.
Universidad Autónoma de Chapingo; México
- Esteban Krotz Heberle.
Universidad Autónoma de Yucatán; México
- Fernando Vizcarra Schumm.
Universidad Autónoma de Baja California; México
- Francisco Bernete García.
Universidad Complutense de Madrid; España
- Galileo Alvarado García.
Universidad Mesoamericana; México
- Genaro E. Zenteno Bórquez.
Universidad de Colima; México
- Gloria I. Vergara Mendoza.
Universidad de Colima; México
- Guillermina Chávez Torres.
Universidad de Colima; México
- Gunther Dietz.
Universidad Intercultural, Veracruz; México
- Heriberto López Romo.
Instituto Inteligencia de Mercados; México
- Karina Herrera Miller.
Universidad Mayor de San Andrés; Bolivia
- Karla Mariela Quiroz Castro.
Universidad Mesoamericana; México
- Lourdes Feria Basurto.
Consultora internacional; México
- Lucila Gutiérrez Santana.
Universidad de Colima; México
- Lucila Hinojosa Córdova.
Universidad Autónoma de Nuevo León; México
- Luisa Renée Dueñas Salmán.
Universidad Politécnica de San Luis Potosí; México
- María Irma López Rasgado.
Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colima; México
- Nilda Jacks.
Universidade Federal de Rio Grande do Sul; Brasil
- Nilsa Shirley Benítez.
Universidad Católica Luis Amigó; Colombia
- Nina A. Martínez Arellano.
Universidad Autónoma de Baja California; México
- Paula Rodríguez Zoya.
Universidad de Buenos Aires; Argentina
- Rogelio Guedea.
Universidad de Colima; México
- Thomas Tufte.
Loughborough University London; United Kingdom



Estudios sobre las
CULTURAS
CONTEMPORÁNEAS

Volumen 3 / Número 5 / enero - junio, 2026



UNIVERSIDAD DE COLIMA

CENTRO UNIVERSITARIO DE INVESTIGACIONES SOCIALES



UNIVERSIDAD DE COLIMA

Dr. Christian J. Torres Ortiz Zermelo

Rector

Mtro. Joel Nino Jr.

Secretario General

Dra. Xóchitl Angélica Rosío Trujillo

Coordinadora General
de Investigación

Dra. Ana Isabel Zermelo Flores

Directora del Centro Universitario
de Investigaciones Sociales

Mtro. Jorge Martínez Durán

Coordinador General
de Comunicación Social

Mtro. Adolfo Álvarez González

Director General de Publicaciones

Mtra. Irma Leticia Bermúdez Aceves

Directora Editorial

Mtro. Jorge Arturo Jiménez Landín

Responsable del Programa Editorial
Periódico

Dra. Karla Y. Covarrubias Cuéllar

Directora editorial de la revista

Dra. Graciela Ceballos de la Mora

Coordinadora editorial

ESTUDIOS SOBRE LAS CULTURAS CONTEMPORÁNEAS

Volumen 3, No. 5, enero-junio de 2026

Diseño y asesoría gráfica: Miguel Ángel Ávila y J. Guillermo Campanur

Corrección: Miguel Ángel León Govea

Traducción de resúmenes al inglés: Yul Ceballos

PRESENTACIÓN

Cuatro décadas de abreviar miradas críticas sobre identidad, representación y experiencia en la cultura contemporánea	I
<i>Edgar Josué García López</i>	

ARTÍCULOS

Representaciones sociales de escritores y autores en personas aficionadas a la escritura.....	1
<i>José Antonio Martínez Díez Barroso</i>	
Es una casa portuguesa, sin duda. La construcción de familias en la comunidad de Santa Isabel a través de la memoria de los descendientes portugueses (1950-1970)	29
<i>Natalia da Paz Lage</i>	
Diásporas contemporâneas: representações da crise migratória no cinema	71
<i>Éverly Pegoraro</i>	
Entre analogias e traduções: processos semióticos da interculturalidade em um “boteco japonês” no Brasil	101
<i>Alexandre Marcelo Bueno</i>	

METODOLOGÍA, MÉTODOS Y TÉCNICAS

Mi experiencia en el museo: Protocolo para la mediación cultural en el museo de arte Pinacoteca Universitaria en Colima, México.....	127
<i>Sandra L. Uribe Alvarado y Ana B. Uribe</i>	

RESEÑAS

<i>No soy un robot. La lectura y la sociedad digital</i> de Juan Villoro	177
<i>Carlos Antonio Cárdenas Roque</i>	
<i>Grupos etarios y ciencias sociales: La edad</i> <i>como marcaje sociocultural y categoría de análisis</i>	185
<i>Rafael Molina Sandoval</i>	

Cuatro décadas de abreviar miradas críticas sobre identidad, representación y experiencia en la cultura contemporánea

Este año la revista *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* celebra cuatro décadas de trayectoria editorial, consolidándose como un espacio fundamental para la reflexión crítica y la producción académica en el campo de los estudios culturales en México y América Latina. Desde su fundación, ha contribuido de manera decisiva a la comprensión de los procesos culturales contemporáneos, promoviendo el diálogo interdisciplinario y la difusión de investigaciones que problematizan las transformaciones sociales, simbólicas y estéticas de nuestro tiempo.

En ese marco de festejos, el presente número reúne trabajos que comparten una preocupación común: las tensiones entre la agencia individual y las estructuras de legitimación cultural. Desde la construcción de la autoría literaria hasta las representaciones de la migración forzada, pasando por la preservación de memorias familiares y las negociaciones interculturales cotidianas, estos artículos exploran cómo los sujetos contemporáneos construyen identidad, representación y experiencia en contextos de transformación acelerada. Los siete trabajos aquí reunidos revelan que la cultura no es un campo neutro, sino un espacio de disputas simbólicas donde se conjugan cuestiones de legitimidad, pertenencia y reconocimiento.

En el primer artículo: “Representaciones sociales de escritores y autores en personas aficionadas a la escritura”, José Antonio Martínez Díez Barroso analiza, desde la teoría de las representaciones sociales y a partir de entrevistas biográficas a escritores aficionados de la Ciudad



de México, las diferencias simbólicas entre las figuras del escritor y del autor. El estudio muestra que, mientras la escritura se concibe como una práctica vocacional y expresiva, la autoría se asocia con el prestigio, la legitimación institucional y la profesionalización editorial, y concluye que estas representaciones reproducen una visión jerárquica del campo literario que permite comprender las transformaciones contemporáneas de la autoría.

Enseguida, Natalia da Paz Lage, en su texto “Es una casa portuguesa, sin duda. La construcción de familias en la comunidad de Santa Isabel a través de la memoria de los descendientes portugueses (1950-1970)” analiza, desde la teoría de la posmemoria y la historia oral, la formación y preservación de la comunidad luso-brasileña de Santa Isabel a partir de los recuerdos de mujeres descendientes de inmigrantes portugueses. El estudio examina el papel central de la familia y de las abuelas como guardianas de la memoria en la transmisión de prácticas culturales, valores y redes de sociabilidad, y concluye que mujeres y ancianos se constituyen como agentes fundamentales para la reproducción simbólica y cultural de esta comunidad transnacional.

El artículo de Éverly Pegoraro: “Diásporas contemporâneas: representações da crise migratória no cinema” analiza, desde los estudios culturales y la teoría de la representación, cómo el cine construye visualmente la experiencia de los refugiados africanos que cruzan el Mediterráneo hacia Europa. A partir del análisis fílmico de *Fogo ao Mar* (2016) e *Eu, capitão* (2023), la autora reflexiona sobre las narrativas de la travesía y el sufrimiento testimonial, y muestra que estas obras representan a los migrantes como cuerpos a la deriva en una crisis humanitaria sin respuesta estatal efectiva, concluyendo que dichas narrativas, aunque visibilizan la experiencia del refugio, reproducen una mirada europea que problematiza insuficientemente las herencias coloniales y las políticas contemporáneas de exclusión.

Para cerrar el bloque de artículos analíticos, Alexandre Marcelo Bueno presenta “Entre analogias e traduções: processos semióticos da interculturalidade em um ‘boteco japonês’ no Brasil”, donde analiza, desde la semiótica discursiva y la teoría de la interculturalidad, los procesos de adaptación y negociación de sentidos en los izakayas surgidos en São Paulo desde los años 2000. A partir del análisis de discursos mediáticos, el autor muestra cómo la analogía, la traducción y la innovación operan para

hacer familiar lo ajeno, y concluye que estos procesos revelan jerarquías culturales y formas latentes de xenofobia en la manera en que la sociedad receptora sanciona y valora las culturas inmigrantes.

En la sección de Metodología, métodos y técnicas, este número de la revista nos presenta un artículo de Sandra L. Uribe Alvarado y Ana B. Uribe, titulado “Mi experiencia en el museo: Protocolo para la mediación cultural en el museo de arte Pinacoteca Universitaria en Colima, México”, que describe, desde la museología crítica, una propuesta metodológica derivada de la sistematización de un programa educativo iniciado en 2021. Las autoras proponen un Protocolo de Mediación Cultural que transforma la visita guiada tradicional en un proceso dialógico y participativo, y concluyen que esta herramienta no solo favorece aprendizajes significativos y humaniza la institución museística, sino que también visibiliza y dignifica el trabajo del educador y mediador de museos.

Esta edición cierra con la colaboración de dos reseñas muy interesantes. Primero, Carlos Antonio Cárdenas Roque aborda el libro *No soy un robot. La lectura y la sociedad digital*, de Juan Villoro, donde presenta una evaluación crítica de este ensayo que diagnostica el impacto de la tecnología digital en la cultura contemporánea. La reseña destaca que la obra funciona como una radiografía social de las transformaciones culturales en México y defiende la literatura como un espacio privilegiado para la creatividad y el pensamiento crítico frente a la inmediatez de la cultura algorítmica.

Finalmente, la reseña del libro colectivo *Grupos etarios y ciencias sociales. La edad como marcaje sociocultural y categoría de análisis* invita a explorar una obra que concibe la edad como una construcción cultural y no solo biológica. A través de un recorrido por sus estudios sobre vejez y juventudes, el texto subraya que el volumen ofrece herramientas teóricas y metodológicas para comprender las desigualdades y mandatos culturales que moldean las trayectorias vitales, abriendo un campo de reflexión urgente sobre uno de los ejes fundamentales de la experiencia social.

Es así como el presente número de la revista *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* constituye una muestra del vigor intelectual y de la diversidad temática que han caracterizado a esta publicación a lo largo del tiempo. Los trabajos aquí reunidos ofrecen miradas críticas sobre la escritura, la migración, la memoria, la interculturalidad, la mediación

cultural y las transformaciones de la vida digital y etaria, reafirmando la centralidad de la cultura como objeto privilegiado de análisis social. A nombre del equipo editorial, hacemos extensivo un agradecimiento a las autorías que participan en este número que se enmarca en los festejos conmemorativos de la revista. Dejamos en manos del lector este conjunto de reflexiones, con la convicción de que encontrará en sus páginas un estímulo para pensar, debatir y comprender críticamente los procesos culturales de nuestro tiempo, tal como lo ha venido haciendo en los últimos cuarenta años. ¡Qué inicien los festejos!

Edgar Josué García López

*Universidad Autónoma de Baja California
San Luis Potosí, México, a 20 de enero de 2026*

Artículo

Representaciones sociales de escritores y autores en personas aficionadas a la escritura¹

Social Representations of Writers and Authors among People Interested in Writing

Recibido: 5 de agosto de 2025

Aprobado: 7 de octubre de 2025

José Antonio Martínez Díez Barroso

Universidad Nacional Autónoma de México; Ciudad de México, México

<https://orcid.org/0009-0005-9259-6247>

Resumen

Este artículo examina las representaciones sociales de escritores y autores entre personas que practican la escritura como afición. Basado en entrevistas biográficas a 35 participantes en la Ciudad de México, aborda tres ejes: postura, instancias culturales y profesionalización. El análisis articula la teoría de las representaciones sociales (Moscovici, Jodelet, Abric) con enfoques sociológicos (Barthes, Bourdieu, Foucault). Los hallazgos revelan una distinción simbólica: mientras todo autor es escritor, no todo escritor alcanza la condición de autor. Las representaciones se configuran en tensión entre vocación, legitimación y prestigio, y están mediadas por trayectorias sociales, condiciones materiales y entornos digitales. Se proponen nuevas líneas para estudiar escritura aficionada y mediación cultural.

Palabras clave: representaciones sociales, escritura aficionada, autoría, postura, instancias culturales, profesionalización.

¹ Estancia posdoctoral realizada gracias al Programa de Becas Posdoctorales en la Universidad Nacional Autónoma de México (POSDOC).



Abstract

This article examines the social representations of writers and authors among individuals who engage in writing as a hobby. Based on biographical interviews with 35 participants in Mexico City, it addresses three key dimensions: posture, cultural institutions, and professionalization. The analysis brings together social representations theory (Moscovici, Jodelet, Abric) with sociological approaches (Barthes, Bourdieu, Foucault). The findings reveal a symbolic distinction: while every author is a writer, not every writer attains the status of author. These representations are shaped by tensions between vocation, legitimation, and prestige, and are mediated by social trajectories, material conditions, and digital environments. The article proposes new avenues for studying amateur writing and cultural mediation.

Keywords: social representations, amateur writing, authorship, posture, cultural institutions, professionalization.

José Antonio Martínez Díez Barroso. Mexicano. Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales por la Universidad Nacional Autónoma de México. Adscrito a la Escuela Nacional de Lenguas, Lingüística y Traducción (ENALLT), UNAM. Líneas de investigación: estudios culturales, estudios de la cultura impresa, crítica literaria, filosofía de la tecnología. Correo: jose.antonio.martinez@enallt.unam.mx

Introducción

Este artículo analiza la representación social de escritores y autores, incluyendo también las representaciones sociales de autoras y escritoras, simbolizada y conceptualizada por personas dedicadas a la escritura aficionada. Se realizó con base en entrevistas a profundidad de corte biográfico, enfatizando las trayectorias profesionales (Mallimaci y Giménez, 2006; Güelman, 2024); estas se llevaron a cabo a lo largo de 4 años (2021-2025) y tuvieron lugar en la Ciudad de México y su área metropolitana. Se desprenden de una investigación de doctorado en ciencias políticas y sociales, la cual exploró la trayectoria de autores y autoras famosas y el modo en que se representan frente a su público lector.

Las entrevistas se recogieron en talleres de escritura creativa, entornos académicos, círculos de lectura y redes sociales. Pese a la heterogeneidad de dichas comunidades, las personas entrevistadas responden a criterios bien delimitados por género, edad y residencia urbana; pero especialmente se buscó que compartieran el gusto por la escritura, interpretándola como

una afición usada para socializar. Lo que las relaciona es la propensión al intercambio de sus textos y al interés por hablar sobre lo que redactan.

Aunque las nociones de escritor-escritora y de autoría podrían parecer conceptos intercambiables, hay particularidades que las distinguen. Especificar sus rasgos y, especialmente, indagar en el conocimiento detrás de la manera en que las personas las han representado sirve para diferenciar procesos sociales complejos. ¿Redactar un artículo académico, una novela, un ensayo o cualquier género discursivo convierte a la persona que lo hizo en un escritor o un autor? Históricamente, la autoría se ha consolidado en el imaginario social por encima de la escritura. Barthes (1977) y Foucault (1984) argumentaron que la propiedad de las obras antiguas se atribuía a una colectividad anónima. Los grandes relatos de la humanidad como la Biblia, el Popol Vuh o el Bhagavad Gita, además de pertenecer a tradiciones culturales situadas contextualmente, no se relacionaban con una individualidad capaz de pensarlos y narrarlos; se conformaban a través de historias hilvanadas² para explicar o transmitir una memoria cultural compartida.

Barthes y Foucault también señalaron que durante el siglo XIX el sujeto que escribe y publica sus textos adquirió los atributos que configuran su actual representación social como autor. El individuo se volvió propietario de sus textos y privó a la comunidad de detentarlos como suyos, haciendo que las historias dejaran de ser creaciones grupales.

La representación de la figura autoral trae consigo un estatuto social diferente al que tiene la figura del escritor. Aunque todo autor debe ser antes un escritor, no todo escritor consigue la autoridad para pronunciarse sobre un aspecto particular. En este contexto, este artículo presenta los resultados obtenidos a partir de tres ejes clave derivados de la revisión bibliográfica y del análisis de entrevistas. Estos son: 1) la postura; 2) las instancias culturales; y 3) la profesionalización.

La postura alude a la necesidad de que toda persona que aspire a posicionar su obra en el mercado editorial y a ser reconocida entre el

2 Desde los estudios feministas se ha explorado la metáfora que vincula escritura y tejido (March, 1983), visible en expresiones como “hilar historias” o “desatar un nudo narrativo”. Se sugiere que las primeras narradoras fueron mujeres, situadas en el ámbito doméstico, donde contaban relatos mientras tejían. Estos espacios también acogían a niños pequeños, quienes escuchaban atentamente. Así, los primeros autores que se apropiaron intelectualmente de las historias lo habrían hecho desde una experiencia temprana de escucha en entornos femeninos.

público lector trabaje en su imagen pública. Ello no implica negar que un libro pueda alcanzar popularidad por su calidad discursiva, sino destacar que el autor debe adoptar una actitud frente a su audiencia. Esta postura varía según el género discursivo: un autor académico puede proyectar una imagen sobria e intelectual, mientras que uno dedicado a la autoayuda puede optar por una imagen asociada al éxito social. Incluso quienes se presentan como disruptivos y contestatarios están adoptando una postura: la de la transgresión. Así entendida, la postura es una forma de performatividad mediante la cual los escritores buscan ser reconocidos y validados por sus lectores, quienes se identifican con su estética o con su propuesta temática.

Las instancias culturales son los espacios donde los escritores pueden obtener visibilidad y reconocimiento. A través de premios, reseñas o difusión, una persona puede alcanzar el estatus de autor. No obstante, estas instancias también pueden desestimar una obra mediante críticas negativas, impidiendo que un escritor acceda al reconocimiento autoral. Bourdieu (1995) las describe como espacios de exclusión e inclusión, donde se disputa la legitimidad simbólica.

La profesionalización conlleva una relación contractual con editoriales. Escribir tiende a representarse como un pasatiempo sin beneficios económicos y que nace de un deseo comunicativo. Se le ve como un quehacer vocacional y expresivo. Un autor, por su parte, es una persona que asume responsabilidades contractuales y percibe regalías por sus obras, lo que le permite ejercer la escritura como una actividad profesional. Eso lo lleva a cuidar su imagen pública, pues una mala percepción de los lectores podría impactar en la venta de sus libros.

A partir de esos ejes, este artículo evalúa las representaciones sociales de escritores y autores apoyándose en las teorías de Moscovici, Jodelet y Abric. La intención es analizar cómo las personas aficionadas a la escritura representan ambas nociones. En una sociedad eminentemente letrada en la cual las ideas se vehiculizan por medio de textos, ya sean académicos o literarios con una carga sentimental o emocional, este artículo espera contribuir al entendimiento alrededor de las particularidades que distinguen las representaciones sociales de un escritor y las de un autor.

Metodología

La metodología de este artículo se sustenta en una aproximación cualitativa. Se realizaron 35 entrevistas a profundidad de corte biográfico, con énfasis en las trayectorias sociales (Mallimaci y Giménez, 2006). Los criterios de delimitación metodológica responden a la heterogeneidad de la comunidad estudiada: hombres y mujeres de entre 18 y 61 años que residen en la Ciudad de México y practican la escritura como afición,³ sin estar insertos profesionalmente en el “campo editorial”.⁴ Escriben por gusto, necesidad expresiva o placer personal; no viven económicamente de la escritura; suelen compartir sus textos en comunidades informales, talleres, redes sociales, plataformas o blogs, y no siempre buscan ser publicados por editoriales tradicionales ni dedicarse profesionalmente a la escritura.

La muestra se construyó considerando tres ejes clave derivados de la revisión bibliográfica sobre el tema: postura, instancias culturales y profesionalización. Las entrevistas a profundidad de corte biográfico se realizaron con el objetivo de identificar las trayectorias sociales (Mallimaci y Giménez, 2006; Güelman, 2024) que debe recorrer un escritor aficionado para convertirse en autor. Se ordenaron y sistematizaron con ayuda del software *Atlas.ti* debido a su flexibilidad para identificar relaciones conceptuales en información de corte cualitativo. Asimismo, se buscó responder a la pregunta: ¿cuál es el tipo de representación social en torno a la figura autoral que tienen las personas aficionadas a la escritura?

Teoría de las representaciones sociales

Desde la consolidación de la psicología social como subdisciplina que integra postulados provenientes de la psicología y de la sociología, la teoría de las representaciones sociales ha cobrado relevancia como herramienta

3 La escritura por afición es una práctica voluntaria, placentera y socialmente sostenida, orientada a expresar ideas mediante el lenguaje. Puede vincularse a proyectos personales o espacios colectivos como talleres. Según Bourdieu (1995), esta práctica refleja la posición social de quien la ejerce, pues exige habilidades lingüísticas adquiridas en contextos educativos. Más que buscar la publicación, quienes escriben por afición lo hacen para socializar y compartir sentidos en comunidades con intereses comunes (Liang, 2023).

4 El “campo editorial” es el espacio social dinámico donde se producen, circulan y consumen libros —físicos o digitales— integrado por editores, autores, agentes literarios, libreros, distribuidores y lectores (Thompson, 2010). Las personas entrevistadas no forman parte de él. Han publicado ocasionalmente sin compromiso contractual y no influyen en las decisiones editoriales; por ello, su escritura permanece al margen de las lógicas internas de producción, circulación y consumo del campo.

analítica para explicar los nexos entre el conocimiento práctico (opiniones, estereotipos, creencias, valores, actitudes) y los contextos grupales en los cuales se relacionan los individuos (Valencia, 2007). Los trabajos que retoman sus postulados para explicar la manera en que determinadas comunidades, en contextos particulares interpretan conceptos o expresiones sociales, reconocen que uno de sus orígenes se encuentra en las obras de Serge Moscovici (Rodríguez y García, 2007).

Psicólogo social rumano que desarrolló buena parte de su carrera en Francia, Moscovici se interesó por la forma en que la sociedad de su época comprendía el psicoanálisis. Observó que un concepto puede transformarse en sentido común, desplazando algunas de sus características más formales e incidiendo en el imaginario colectivo (1979). Según él, el sentido común era inseparable de los procesos industriales europeos del siglo XX, la urbanización y, especialmente, la división social del trabajo, que fragmentaron los espacios de socialización, como la fábrica, el hogar, la escuela, los centros recreativos, etcétera. Asimismo, Moscovici sostuvo que los medios de comunicación incidían en la significación de los objetos representados, al difundir noticias espectaculares con la intención de captar la atención del mayor público posible (1975).

En su libro *El psicoanálisis, su imagen y su público* (1979), Moscovici señala que las raíces de las representaciones sociales pueden rastrearse en la noción de representaciones colectivas atribuida a Émile Durkheim. Según Durkheim, este concepto aludía a la necesidad de las sociedades de organizar colectivamente sus formas de pensar (Ramírez, 2007). Las representaciones colectivas sintetizarían el pensamiento dominante —el más relevante para una sociedad— y terminarían irradiándolo al resto de la población. Para Durkheim, las personas atravesaban un proceso formativo mediante la incorporación y aceptación del pensamiento colectivo dentro de un esquema mental individual, constituido por normas, valores, creencias y mitos.

Moscovici intentó distanciarse del concepto durkheimiano de representación colectiva al proponer un marco conceptual más adecuado para comprender la complejidad de las sociedades modernas (Ramírez, 2007). Sostenía que las teorías de Durkheim eran aplicables a formaciones sociales en las que el pensamiento colectivo se basaba todavía en tradiciones y costumbres. Pero en las sociedades modernas donde predomina el pensamiento científico, la afectación sobre el imaginario colectivo es distinta.

Moscovici subrayó que las representaciones sociales son dinámicas, lo que implica que los esquemas mentales varían históricamente. En las sociedades modernas, el pensamiento que deriva de los objetos o conceptos representados difiere del de las sociedades tradicionales. Esta observación lo llevó a aceptar la existencia de múltiples formas de pensamiento organizado. Al respecto, indicaba que interpretar las representaciones sociales exige contextualizarlas y enfocarse en el “conjunto de producciones, a la vez intelectuales y sociales” (Moscovici, 1979, p. 28) del momento histórico en el que se desarrollan.

No obstante, además del contexto, Moscovici advirtió que las representaciones varían según ciertos factores sociales como la escolaridad, la ocupación, los ingresos o la zona de residencia. Esto se debe a que las sociedades modernas, según él, se caracterizan por su estratificación (Moscovici, 1979). Se dividen y fragmentan en distintos grupos, lo que las distingue de las sociedades tradicionales estudiadas por Durkheim (Ramírez, 2007). Por consiguiente, las representaciones son fluctuantes y se subordinan a los rasgos distintivos de cada grupo social. Por ejemplo, un mismo acontecimiento no será interpretado ni representado del mismo modo por un grupo ligado a actividades intelectuales que por uno vinculado al deporte, aun cuando ambos compartan la misma localidad.

Así como no toda producción humana es equivalente, el modo en que se representan los objetos y conceptos también varía. Según Moscovici, las representaciones sociales se hallan en “una textura psicológica autónoma y a la vez como propia de nuestra sociedad, de nuestra cultura” (1979, p. 29). Aunque las representaciones sociales permiten comprender los objetos y conceptos, existen otros modos de conocimiento, como el empírico, por lo que ninguna forma de producción simbólica está por encima de otra (1975). Las formas de comprensión dependen del momento histórico de una sociedad y del tipo de conocimiento dominante, el cual incide directamente en el sentido común.

Las representaciones sociales del conocimiento dominante se establecen simbólicamente y funcionan como mecanismos para explicar e interpretar la realidad. Una vez arraigadas, forman parte del sentido común. Son una forma de organizar y asimilar objetos y contextos externos para adaptarlos a la vida cotidiana. Permiten a las personas explicar ideas o acontecimientos. Según Moscovici, “la representación social es un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias

a las cuales hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios” (1979, p. 18).

Denise Jodelet (1986) propuso que las representaciones sociales se focalizan en sectores particulares de la sociedad, así como en sus formas de expresión. Sostuvo que no existen representaciones sociales universales: aunque se piense tener una idea general de una sociedad — por ejemplo, la mexicana—, en realidad se trata de una extrapolación basada en elementos aislados, como su clase política, su gastronomía o sus atractivos turísticos (Valencia, 2008). Según Jodelet, son un medio para interpretar la realidad y el comportamiento de los miembros de una sociedad frente a su entorno y a los objetos representados. No constituyen una calca de la mente individual, sino una simbolización conceptual con referentes estructurados y socialmente asimilados (2007).

Sin embargo, señaló también que durante la simbolización se explica la realidad y se le fabrica. Las representaciones sociales son un proceso simbólico, tanto constitutivo como constituyente. Engloban imágenes que sintetizan significados, los cuales sirven como referencia para estudiar la realidad social y cotidiana en la que las personas están insertas (1986, 2000, 2019). Imaginar un objeto hace que se le interprete a través de su representación y no únicamente por medio de su realidad. Así, lo real termina siendo parte de la representación.

Jodelet defendió una postura psicosocial que subraya la repetición constante de discursos como un mecanismo que facilita la asimilación de las representaciones sociales hasta que se transforman en sentido común (1986, 2000, 2019). Señaló que las representaciones sociales organizan la percepción, orientan la conducta mediante el lenguaje y facilitan el entendimiento simbólico. Funcionan como instrumentos para aprehender una realidad externa tanto al individuo como a las comunidades. Para Jodelet las representaciones sociales son:

Sistemas de significaciones que permiten interpretar el curso de los acontecimientos y las relaciones sociales; que expresan la relación que los individuos y los grupos mantienen con el mundo y los otros; que son forjadas en la interacción y el contacto con los discursos que circulan en el espacio público; que están inscritas en el lenguaje y las prácticas, y que funcionan como un lenguaje en razón de su función simbólica y de los marcos que proporcionan para codificar y categorizar lo que compone el universo de la vida. (Jodelet, 2000, p. 10)

Esto significa que las representaciones sociales permiten que el conocimiento circule. Son una herramienta para difundir información y poseen un principio organizador de los grupos culturales y sociales, ya que al compartirse se produce un proceso de identificación grupal y cohesión social.

Jean-Claude Abric (2001a, 2001b) planteó que toda representación social es un conjunto organizado y estructurado de sentido, compuesto por un núcleo o sistema central y un sistema periférico. El núcleo central se caracteriza por su estabilidad, coherencia y consenso logrado a lo largo del tiempo (Abric, 2001a). Se inserta en la memoria individual y colectiva. Los sistemas periféricos son más flexibles y heterogéneos; se adaptan fácilmente, requieren menor consenso y están influenciados por el contexto (Abric, 2001a). Se expresan a través de estereotipos y opiniones.⁵

Para que una representación social logre arraigarse en el sentido común es necesario interpretarla. Moscovici afirmaba que “lo externo nunca resulta acabado ni unívoco; otorga mucha libertad de movimiento a la actividad mental que se esfuerza por captarlo” (1979, p. 17). Esta actividad mental opera a través del lenguaje, genera asociaciones cargadas de metáforas y construye el ámbito simbólico. Esto produce comportamientos, ya que “define la naturaleza de los estímulos que nos rodean y nos provocan, y el significado de las respuestas que debemos darles” (1979, p. 17). En consecuencia, las representaciones sociales conforman “una modalidad particular del conocimiento, cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre los individuos” (1979, p. 17).

Según Moscovici, las representaciones sociales generan comportamientos mediante dos procesos: la objetivación y el anclaje. La objetivación (o estructuración) es un esquema conceptual que surge de la realidad material. Se da cuando los signos lingüísticos coinciden con estructuras materiales: cuando una palabra corresponde con aquello que nombra, permitiendo la formación de una imagen mental (1979). Implica traducir ideas abstractas o desconocidas en imágenes, metáforas o símbolos concretos y culturalmente reconocibles. Jodelet explicó que la

⁵ Por ejemplo, según la teoría de Abric, el concepto “democracia” tendría su núcleo central en subcategorías como “libertad”, “voto”, “igualdad” o “participación”. Pero hallaría su sistema periférico en ideas como “los políticos son corruptos”, “el sistema no funciona bien” o “hay que votar, aunque no cambie nada”.

objetivación redefine “en el lenguaje del grupo, la imagen del objeto, ya sea que se trate de una noción, concepto o fenómeno” (2000, p. 65).

El anclaje (o asimilación), por su parte, es el proceso mediante el cual se transforma el objeto representado en un elemento comprensible dentro de los marcos culturales existentes. Facilita la construcción de identidades y diferencias, otorgando valor social al objeto (Jodelet, 2000). Moscovici sostenía que el anclaje convierte la ciencia en “un saber útil para todos” (1979, p. 121). Mediante la simbolización, el anclaje incorpora las representaciones sociales al sentido común (Jodelet, 1986).

En resumen, a través de la objetivación y el anclaje, las representaciones sociales “permiten a los actores situados en [el] espacio [social] elaborar los esquemas organizadores y las referencias intelectuales que ordenarán la vida social” (Jodelet, 2000, pp. 16-17), prefigurando los comportamientos.

Enfoques teóricos sobre la representación social de escritores y autores

Barthes (1977) expuso que la autoría focalizada en un único individuo dueño de sus ideas es una concepción moderna. Antiguamente, los textos se atribuían a grupos sociales. Consistían en documentos que daban cuenta de rasgos culturales colectivos. Pero la importancia del individuo en la modernidad hizo que sus expresiones culturales fueran protagónicas, y los convirtió en personas con la autoridad de expresar algo. Barthes indicó también los límites de un individuo para posicionarse con respecto a su propia obra. Su intención era revalorizar al lector, otorgándole importancia a sus interpretaciones. La famosa idea de Barthes sobre “la muerte del autor” buscó cuestionar la superioridad de la representación social de los autores y señalar que en el entendimiento y elaboración de textos existen otros actores sociales.

Posterior al trabajo de Barthes, Foucault (1984) argumentó que el autor se constituye por un entramado discursivo con pretensión de perdurabilidad, pues la obra sobrevive a su creador. Expuso que ciertos discursos tienen mayor peso que otros: los que se reproducen más son los elaborados por escritores reconocidos y publicados, quienes se posicionan como autores. Así, sostuvo que “la función [del] autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (1984, p. 8).

Al intentar caracterizar la representación social de los autores, Foucault propuso cuatro rasgos particulares. El primero es que actúa como un dispositivo de apropiación discursiva, en el cual los derechos de autor vuelven privadas las expresiones culturales, imposibilitando que se conviertan en bienes comunes.⁶ El segundo interpreta al autor como un concepto dinámico, dependiente del contexto en el que se desarrolla, que no puede universalizarse, ya que no es constante en todas las culturas.⁷ El tercer rasgo establece que la distinción de autor no aparece espontáneamente ni se le atribuye aleatoriamente a una persona: resulta de una serie de procesos de significación en los que los actores sociales involucrados, es decir, los escritores, compiten por el reconocimiento de su proyecto creativo con la intención de ser aceptados como figuras de autoridad. Por último, el cuarto rasgo indica que la representación social de autores varía según la persona que la analiza. Foucault distinguió diversos criterios: uno valorativo, si se examina la calidad de las obras; uno de coherencia conceptual o teórica, si se presta atención al tipo de obras que se escriben; uno de unidad estilística, si se contempla el estilo discursivo; y uno histórico, si se consideran las obras que siguen leyéndose tras la muerte del autor. Esto lo llevó a afirmar:

El autor es lo que permite explicar tanto la presencia de ciertos acontecimientos en una obra como sus transformaciones, sus deformaciones, sus

6 En el debate jurídico sobre la figura autoral predominan dos posturas (Zapata, 2014). Una defiende la autoría como propiedad privada, con derechos exclusivos sobre las obras. La otra, cercana al acceso abierto, considera que la creación intelectual es social y debe compartirse libremente (Hesmondhalgh, 2012). También se discute el papel del Estado en la cultura. Algunas propuestas abogan por desvincular la creación del mercado, promoviendo subsidios públicos para proteger la diversidad cultural. Sostienen que la lectura requiere políticas educativas y laborales que garanticen acceso, formación y tiempo libre (Hesmondhalgh, 2012).

7 En contextos occidentales modernos, ha predominado una concepción individualista de la figura autoral como genio creador y propietario intelectual de su obra. Esta visión ha sido consolidada por marcos jurídicos como el derecho de autor. Sin embargo, en otras tradiciones culturales, la figura autoral no se vincula necesariamente con la idea de propiedad individual ni con la originalidad entendida como ruptura o innovación personal. En culturas indígenas, por ejemplo, la producción cultural se concibe como un acto colectivo, enraizado en la tradición y en la transmisión oral, donde la autoría es compartida o incluso irrelevante. En contextos asiáticos influenciados por el confucianismo, como en China o Corea, el valor de una obra puede estar más ligado a la reinterpretación respetuosa de textos canónicos que a la innovación individual. Y en comunidades digitales contemporáneas, como los *fandoms*, también se observan formas colaborativas de creación que cuestionan los modelos autorales tradicionales (Barthes, 1977; Ruiz, 2019; Liang, 2023).

modificaciones diversas (y esto por la biografía del autor, la ubicación de su perspectiva individual, el análisis de su pertenencia social o de su posición de clase, la puesta al día de su proyecto fundamental). (1984, p. 10)

Otros teóricos han retomado estas nociones, centrándose especialmente en los procesos de significación que dan reconocimiento a un escritor y lo vuelven autor (Zapata, 2014). Nombran a dicho proceso como “postura”. Sostienen además que las instancias culturales poseen un rol relevante para que un escritor se vuelva autor. Asimismo, suelen distinguir entre escritor y autor. El primero sería un aficionado con vocación expresiva; mientras que el segundo sería un profesional que recibe una remuneración económica, derivada de contratos con editoriales y medios de comunicación.

La postura, para Meizoz (2014), es el modo en que los autores gestionan su carrera profesional y se representan en el espacio social. Les permite distinguirse y trazar estrategias para alcanzar prestigio y reconocimiento. Depende del contexto y configura una imagen hacia el público lector. Meizoz argumentó que la postura no representa al autor en sí, sino a su proyección social, y sirve para conformar una trayectoria tanto real como imaginada, pero suficientemente atractiva como para despertar el interés de los lectores. Consideró también que, en cada etapa rumbo al reconocimiento, un escritor puede proyectar una imagen distinta. Para ello, recurre a una serie de decisiones orientadas a generar identificación con los lectores, como actitudes públicas, poses, expresiones verbales, vestimenta y comportamiento.

Esto ha propiciado la adopción de representaciones sociales cliché de figuras autorales, fácilmente reconocibles: el poeta maldito, el dandi decadente, el genio romántico, el divulgador de la ciencia, el cronista urbano, el marginal contracultural, el intelectual comprometido, entre otros (Pingaud, 1977).

Por su parte, las instancias culturales sirven para aumentar la proyección social de los autores. Nora explicó que la representación social de escritores y autores se construye no solo a partir de su producción textual, sino también de su aparición constante en los medios de comunicación, en premiaciones y en la programación de institutos y eventos culturales. Eso les da visibilidad. Incluso sin haber sido leído, un autor puede ser aceptado como tal si se presenta reiteradamente en periódicos, noticias o suplementos culturales. En ciertos casos, su nombre puede ser más

conocido que su propia obra, lo que le otorga autoridad. Según Nora, en la actualidad “el efecto carismático propio a la escritura ya no reposa [necesariamente] en la lectura, sino en el audio y en la visión” (Nora, como se citó en Ruiz, 2019, p. 256). Esta mediatización se extiende también a las redes sociales, que funcionan ahora como espacios de resonancia que amplifican la representación social.

Amossy (2014) afirmó que la representación de escritores y autores se fabrica mediante un discurso, que puede coincidir con la persona real que escribe, y a través de factores externos que no necesariamente se alinean con la postura, como academias, editoriales, críticos o biógrafos. Estas instancias pueden promocionar el nombre de un escritor y posicionarlo como un fenómeno mediático, o bien restarle importancia y relegarlo al olvido. Deciden quién es considerado escritor y quién es reconocido como autor.

Gramuglio observó que estas instancias actúan como sistemas de valorización y mecanismos de reconocimiento que difunden, legitiman o incluso consagran la representación social de escritores y autores (1992). Según Gramuglio, este acto involucra una negociación y una persuasión, en las cuales los escritores deben posicionar su imagen y adecuar su identidad social. En otras palabras, necesitan que en el discurso se les refiera como autores para ser socialmente aceptados como tales.

Pingaud (1977) señaló que una diferencia importante entre escritores y autores radica en que los primeros se valen de la creación como forma de expresividad, pero permanecen al margen de la toma de postura y de la interacción con las instancias culturales. Escriben para comunicar algo. Realizan su actividad de modo vocacional o por afición. En cambio, los autores son figuras institucionalizadas por instancias como la industria editorial, la escuela, el mercado del libro o los medios de comunicación. La escuela, por ejemplo, selecciona autores según criterios que evalúan lo que es necesario enseñar; y las editoriales promocionan nombres invirtiendo recursos para que aparezcan en medios y atraigan a los públicos.

Zapata retomó los conceptos de Bourdieu sobre los campos. Sostuvo que los escritores ocupan una posición social y pueden convertirse en autores profesionalizándose “gracias a la pericia con que juegan su capital” (2011, p. 46). Un escritor necesita conseguir contratos de publicación, decidiendo su género discursivo, gestionando su imagen pública y su

estilo y escogiendo sus temas y su adscripción a movimientos estéticos o intelectuales. La profesionalización “dependerá entonces de su capacidad de hacerse notar, de hacerse ver, de crear una identidad reconocible por el público” (2011, p. 47).

Ruiz (2019) trazó el camino que recorre un escritor hasta convertirse en autor. Primero, debe definir su proyecto de escritura, acompañado de una identidad imaginaria y de relaciones con pares e instancias culturales. Son imprescindibles las relaciones sociales, ya que facilitan la elaboración de proyectos culturales, intelectuales o estéticos, y la adscripción a comunidades de intereses mutuos. Después, el aspirante a autor obtiene sus primeras publicaciones; en esta instancia intervienen las editoriales y se define la postura ante lectores. Finalmente, el escritor se transforma en autor cuando adquiere una identidad autoral instaurada e institucionalizada por la crítica, los premios y el reconocimiento social. Incluso su obra puede integrar planes de estudio, volviéndose un autor consagrado.

Resultados, discusión y análisis

Postura

En investigaciones que han trabajado con comunidades de escritores aficionados (González-Rivas, 2018; Liang, 2023), se ha observado que la representación social de autores y escritores se vincula con el tipo de postura adoptada. El modo en que se gestiona la trayectoria y se administran la imagen y las relaciones públicas son aspectos relevantes dentro de la comunidad estudiada. Sin embargo, estudios etnográficos realizados en talleres literarios de escritura creativa (Liang, 2023), encontraron que para sus participantes resulta más valioso poder expresarse a través de las palabras y establecer vínculos sociales con los demás integrantes.

La postura solo resulta significativa para quienes desean publicar, dedicarse profesionalmente a la escritura y ser reconocidos por el público lector. Aunque estudios teóricos han subrayado la necesidad de construir una imagen pública que circule entre los lectores (Amossy, 2014; Zapata, 2014; Ruiz, 2019), las y los escritores aficionados valoran otros elementos como la expresividad y el compañerismo. Asimismo, manifiestan una relación distinta con la escritura, la cual apela a la creatividad por encima del reconocimiento y el prestigio.

E: En tu opinión, ¿qué caracteriza a un autor?

Magdalena: Puede que sean eso, que les gusta ser personajes públicos. Están en redes y toda la cosa. Tienen un editor que les dice “haz esto o haz lo otro”, y le hacen caso. Yo me llevo bien con el mío [con su editor] pero no le hago mucho caso, porque siento que me limita un poco, me quita tiempo y, pues, también yo nunca he sido mucho de ir a eventos públicos, me ponen algo ansiosa. Sé que esas cosas son importantes, pero no es lo mío [...] Diría que un autor es alguien que le preocupa gestionar una especie de “marca personal”, de imagen. A mí, eso me deja pensando. No quiero venderme como producto. (Magdalena, 45 años)

Esta respuesta la dio Magdalena, entrevistada de 45 años que vive en una colonia de clase media de la Ciudad de México. Es profesora de tiempo completo en una universidad. Desde que egresó de la licenciatura, hace veinte años, escribe por gusto y como pasatiempo. Asiste a talleres de escritura creativa y ha publicado tres libros de cuentos en editoriales independientes. Evita eventos públicos, como presentaciones de libros, y no genera ingresos por la venta de su obra. En su visión, la postura se presenta como una estrategia útil para ciertas personas, pero no necesariamente para todas. En lo personal, rechaza que se le trate en términos exclusivamente mercantiles.

La negativa a equiparar la figura autoral con un producto evidencia una resistencia a concebir la escritura como un discurso individualista, en el sentido que le atribuía Foucault (1984). También revela una crítica a la mediatización y espectacularización de los autores, la cual denuncia:

el sometimiento a la prensa y a los medios de comunicación modernos. Reconocido y aceptado, incluso tal vez hasta buscado deliberadamente por unos, es rechazado por los defensores de un principio de jerarquización autónoma como prueba de un interés mercenario por los beneficios económicos y políticos. Y los defensores más acérrimos de la autonomía constituyen como criterio de valoración fundamental la oposición entre las obras hechas para el público y las obras que tienen que hacerse a su público. (Bourdieu, 1995, p. 323)

Esta tensión, en la que la creatividad puede venderse como producto o mantenerse al margen de criterios mercantiles, coincide con los testimonios de escritores aficionados. En sus relatos, prefieren defender la creatividad como forma de expresión y alejarse de posturas que impliquen una falsa apariencia.

Los entrevistados interpretan la escritura desde una posición ética, como una labor social en la que se elabora y transmite un discurso, cuya finalidad recae en el beneficio colectivo. Supone, además, una responsabilidad hacia el público lector y hacia sus proyectos personales.

E: Bueno, dígame, ¿para usted qué significa ser escritor?

Francisco: Creo que un escritor es alguien crítico con lo que vive y con las cosas que ve. No digo que dé lecciones ni nada de esas cosas, que son como muy santurronas. De hecho, hay libros que pueden ser polémicos, muy incómodos de leer [...] Es más como que el escritor señala en sus textos cosas que le parezcan injustas. Puede pasar que incluso moleste a algunas personas. Eso es buena literatura, a mí me pasa que termino un libro y me quedo pensando mucho tiempo en lo que leí, tratando de asimilarlo [...] Está la teoría de los “mundos posibles” que dice que hay que imaginar otras realidades. Al final, creo que eso es lo que hace un escritor. Imagina, pero para criticar a la sociedad.

E: ¿O sea que el escritor tiene una responsabilidad con la sociedad en la que vive?

Francisco: Pues creo que sí... Sí una responsabilidad, pero también una libertad, porque si no, cómo dice las cosas que le parezcan malas. Yo lo veo conmigo, me gusta escribir, siempre me ha gustado, antes no tenía tiempo, pero ahora que ya me jubilé escribo y leo mucho. También antes pensaba que, si escribía sobre algo, la gente podría pensar mal de mí, ahora ya me vale. Escribo lo que quiera, pero sobre cosas que me parezcan temas que importan a la gente. Los mando [sus artículos a periódicos locales] y veo que algunos se publican sobre todo los que son polémicos como los que tratan de la violencia en México. Igual mando sobre “obra pública”, me dediqué toda mi vida a eso, así que imagínate si no lo sé, pero ya no lo veo desde lo técnico, sino desde lo social que se me hace más interesante. Escribo sobre las licitaciones de obras y la corrupción que hay ahí. (Francisco, 61 años)

Francisco, de 61 años, estudió ingeniería civil. Trabajó en una empresa constructora hasta su jubilación hace tres años. No asiste a talleres, pero escribe artículos de opinión que envía a periódicos locales, algunos de los cuales han sido publicados. En sus respuestas, la escritura adquiere un sentido de responsabilidad social. Entre sus expresiones se encuentran: “se escribe para provocar”, “la escritura es una forma de denuncia” y “hay que hacer preguntas incómodas”.

La representación social de los autores, interpretada por escritoras y escritores aficionados, entra en tensión con una conceptualización que la

vincula con el prestigio y el reconocimiento. Las personas entrevistadas admiten que un autor posee estatus social y capital cultural (Bourdieu, 1995). Pero les incomoda que la finalidad de la escritura sea únicamente el posicionamiento de una imagen pública y el cuidado de la reputación. Prefieren orientarse hacia la expresión creativa y la responsabilidad social, tal como también lo sugieren estudios sobre escritura colaborativa en entornos digitales (Liang, 2023). Esto permite advertir que la representación social del autor se diferencia de la del escritor en tanto la primera remite a una figura consolidada en la jerarquía social, mientras que la segunda se asocia a alguien que cuestiona y escribe sin preocuparse por su imagen pública, interpretándose como más cercana a la sociedad.

Instancias culturales

Las instancias culturales son fundamentales para la construcción de la representación social de escritores y autores, aunque su funcionamiento puede ser ambivalente. En ocasiones, sus recomendaciones responden a los intereses de la industria editorial; otras, operan como espacios de difusión y socialización sustentados en la opinión de lectores, escritores y autores.

Hesmondhalgh (2012) explicó que, dentro de la lógica económica capitalista, una industria cultural está obligada a mantener una alta tasa de ganancia, lo cual lleva a las editoriales a incrementar la visibilidad mediática de sus autores mediante el otorgamiento de reconocimiento a las autorías. Esta perspectiva coincide con la de otros teóricos, para quienes los institutos culturales, las escuelas y los medios de comunicación — al igual que ciertos movimientos artísticos, como el llamado *Boom* de la literatura latinoamericana— están anclados en enfoques económicos (Gallego, 2018). Sostienen que la entrega de premios responde a criterios discrecionales y poco transparentes, orientados a impulsar trayectorias individuales de personas cuyas obras son susceptibles de comercialización.

Si bien las personas entrevistadas comparten esta sospecha y se muestran recelosas frente a los reconocimientos y nombramientos, también evitan caer en generalizaciones. No perciben únicamente motivaciones económicas detrás de dichas instancias, sino que identifican en ellas aspectos colaborativos que les permiten descubrir nuevas voces, compartir sus obras y acceder a redes de sociabilidad. Esta apreciación da cuenta de la diversidad de las instancias culturales y de la pluralidad de sus propósitos.

Mariana, de 19 años, cursa una licenciatura con orientación en humanidades y escribe *fanfics* por gusto. Vive en la Ciudad de México y difunde sus obras en redes sociales. Hace aproximadamente ocho meses participó en un concurso organizado por un instituto cultural del gobierno capitalino, dirigido a escritores y escritoras jóvenes con proyección en plataformas digitales. Tras quedar entre los finalistas, sus textos comenzaron a circular ampliamente y recibió diversos comentarios, lo que en su momento la abrumó y, según sus palabras, la “sacó de onda”. Sin embargo, esta experiencia le permitió socializar con otros escritores de *fanfic*, lo que fortaleció su interés por la escritura. Además, los comentarios que recibió le ayudaron a mejorar su trabajo.

E: Luego del concurso, te invitaron a la premiación, ¿no? ¿Cómo viste el evento y la organización? Mariana: Pues sí sentí feo que no ganara. No sé cómo decidieron a la ganadora. La leí y sí me gustó lo que escribe, pero como no te dicen qué evalúan los jueces ni nada, no sé qué les gustó de ella. Uno de los premios era que te publicara una editorial. También te daban dinero. Yo esperaba ganar, no es que [la otra chica] escribiera mal, pero me hubiera gustado. Siento que a veces los institutos buscan nada más a autoras para aumentar la venta de libros.

E: ¿O sea que estás decepcionada de participar?

Mariana: No, no, para nada. Me gustó mucho. Se sintió bonito que la gente leyera mis *fanfics* y los compartiera. No es algo que se conozca mucho, aunque cada vez más. Lo de la nominación fue bueno, más personas me empezaron a seguir [en redes sociales], y compartían mi trabajo. A veces, me comentaban cosas de la trama para hacerla más interesante [...] Hasta tomé algunas notas para otros *fanfics*, como que salí inspirada...

E: ¿Eso es lo que más disfrutaste del evento?

Mariana: También conocí a otras chicas que escriben *fanfics*. Hacemos *zooms* (videollamadas) y platicamos de las obras que nos gustan y de los personajes que se nos hacen interesantes. Ya hasta se hicieron mis amigas. (Mariana, 19 años)

En su relato, la experiencia de participar en un concurso organizado por una instancia cultural gubernamental le permitió posicionarse mejor entre los lectores y otros escritores. Durante la entrevista aparecieron expresiones críticas como: “¿quién decide qué es arte o cultura?” y “los institutos culturales siguen siendo espacios excluyentes”. Estas percepciones coinciden con lo planteado por Bourdieu (1995), quien sostiene que dichas instancias legitiman determinadas expresiones culturales como valiosas,

favoreciendo a quienes ya poseen reconocimiento social. Uno de los cuestionamientos de Mariana, por ejemplo, era que la ganadora provenía de una familia de autores, tenía más seguidores en redes sociales y era la única participante con una obra publicada. Esto refuerza la tesis de Bourdieu, para quien los conocimientos, contactos y hábitos adquiridos en contextos privilegiados reproducen desigualdades sociales.

Por otro lado, la función de las instancias culturales como espacios de promoción, difusión y clasificación de autores sigue estando vigente, aunque ha variado con la digitalización. En las entrevistas, se observa que las y los escritores aficionados valoran positivamente las recomendaciones emitidas por instancias con presencia en redes sociales, pues consideran que, a través de ellas, pueden descubrir nuevas voces.

Valeria, de 23 años, vive en la Ciudad de México. Es originaria de Guadalajara y se considera lectora antes que escritora o autora. Comenzó a escribir durante su adolescencia y mantiene un diario personal, al que dedica unos 45 minutos al día. Su género favorito es la autoficción. Comparte sus textos en redes sociales, pero todavía no ha sido publicada por editoriales. Trabaja como correctora de estilo *freelance* para distintas empresas.

E: ¿Qué te parecen las recomendaciones sobre autores que hacen instancias culturales como escuelas, institutos, medios de comunicación y espacios similares?

Valeria: A mí me gustan. No todas las veces, claro. Sí he leído cosas y me pregunto cómo pudo haber ganado un premio o por qué lo recomendaron. Pero la verdad sí he conocido a autoras muy buenas de esa forma [...]. De los que ganaron el Nobel [de literatura] casi no me gustan [...]. Sigo cuentas [en redes sociales] que organizan premiaciones o que recomiendan a autoras. Me gustan mucho sus sugerencias, son autoras que apenas empiezan pero que siento cercanas, como que las conociera. Hay cosas de las que escriben y pienso que eso me pasó a mí [...] También me gusta lo que me recomendaban en la escuela, dejaban los libros de tarea. Los dejaban en vacaciones y me la pasaba bien leyéndolos. Así conocí a muchas autoras, leo más autoras, la verdad. Pero sí, la mayoría las conocí por redes sociales o en la escuela. (Valeria, 23 años)

En su relato, las instancias culturales cumplen un rol de difusión, promoviendo la lectura y dando visibilidad a determinadas figuras autorales. Particularmente, se observa un mayor interés por las recomendaciones emitidas por instancias culturales que operan en el entorno digital.

Esta tendencia coincide con investigaciones que comparan las recomendaciones de instancias tradicionales con las de plataformas digitales (Janssen y Verboord, 2015). En el caso de Mariana, los discursos de las instancias culturales digitales son percibidos en mejores términos. Esto puede explicarse porque estas nuevas formas de mediación desmontan la selección de autores basada en juicios elitistas emitidos por pocas personas (Bourdieu, 1995) y, en cambio, abren paso a una cierta democratización: las recomendaciones se basan en la opinión de los propios usuarios, quienes son, en muchos casos, lectores o escritores aficionados con intereses similares. Esto tiene implicaciones en la representación social de escritores y autores, ya que es más frecuente que sean los lectores quienes visibilicen a los escritores y les otorguen capital cultural (Bourdieu, 1995; Ruiz, 2019), lo que a su vez facilita que se les publique, reconozca socialmente y se les presente como autores.

En este sentido, las instancias culturales, ya sean tradicionales o digitales, participan en la configuración de representaciones sociales al establecer marcos de referencia sobre lo que significa ser escritor o autor. Mientras que las instancias tradicionales han tendido a reproducir visiones jerárquicas y excluyentes, las digitales generan imaginarios más diversos y cercanos a las experiencias cotidianas de los públicos que leen. Así, las representaciones sociales que circulan en estos espacios no solo legitiman trayectorias distintas, sino que también amplían la noción colectiva de autoría en el campo cultural contemporáneo.

Profesionalización

La representación de las y los escritores tiende a circunscribirse a un ámbito privado, asociado principalmente con la creación estética y con una actividad introspectiva que implica un proceso de ensimismamiento. Se les percibe como personas reservadas, cuya motivación principal radica en comunicar ideas o sentimientos a través de las palabras. Se les perfila también como individuos que se encuentran detrás de un monitor o de una hoja en blanco, trabajando con sus propias ideas. Su quehacer es vocacional y lo llevan a cabo por afición y por gusto; en consecuencia, no lo consideran una actividad lucrativa, por lo cual deben combinarlo con un trabajo que efectivamente les retribuya económicamente. Sin embargo, no contar contractualmente con una adscripción a una editorial o a una institución cultural les otorga mayor libertad creativa y les exime de atender cuidadosamente su imagen pública.

En contraste, la representación social de las y los autores se vincula con la mediatización y el prestigio. Su imagen requiere visibilización mediante una postura definida y el respaldo de diversas instancias culturales, como institutos, industrias editoriales, organizaciones educativas, redes sociales, entre otras. Esta representación puede compartir ciertos rasgos con la de los escritores —como la tendencia a ser personas reservadas—, pero se distingue por su presencia pública. Los autores construyen una trayectoria profesional con la intención de difundirla y posicionarla socialmente. Su representación social está ligada con la propiedad intelectual, lo cual implica una rentabilidad económica y un ejercicio profesional orientado a la obtención de regalías.

Emiliano, de 27 años, reside en la Ciudad de México desde los 24. Es originario del Estado de México, pero se trasladó a la capital al concluir sus estudios universitarios. Es psicólogo y se desempeña en el área de recursos humanos de una empresa editorial de gran tamaño. Participa con regularidad en círculos de lectura y talleres de escritura. Su preferencia se inclina hacia el género narrativo, en particular la novela.

Aunque comenzó a escribir desde el bachillerato, lo ha hecho de forma más constante desde que ingresó al ámbito laboral, lo cual atribuye, en parte, al contacto con autores que viven de la venta de sus libros. Recuerda que, en su entorno familiar, lo alentaban a dedicarse a “algo que le diera para comer”, aunque él siempre tuvo el anhelo de “vivir de la escritura”. Si bien aún no ha logrado que una editorial se interese formalmente por sus textos, mantiene vínculos con varias de ellas y cuenta con distintos proyectos en desarrollo.

En su relato, sostiene que algunos autores pueden no querer escribir, pero tienen que hacerlo debido a acuerdos contractuales.

E: ¿Crees que escritores y autores son parecidos o cuál crees que sea la diferencia?

Emiliano: Yo diría que, pues, sí se parecen, pero que no son lo mismo. Eso lo platicaba con un amigo del taller [de escritura creativa] el otro día. Todos escribimos, pero no todos publicamos. Pienso que todo autor es un escritor, pero no todo escritor es un autor. Para mí, los escritores se sientan y les dan vuelta a las cosas; de cierta forma, intentan expresarse con el lenguaje. A veces me pasa que tengo una muy buena historia en mi mente, pero ya escribirla es otra cosa. Me cuesta trabajo y paso una o dos horas y solo alcanzo a llenar una página. Tampoco creo que se trate de extensión, sino de calidad [...] El escritor es el que escribe, aunque

suenen raro; es el que tiene un deseo de expresarse y de comunicar lo que lleva dentro, sus sentimientos y emociones, aunque suene idealista. El autor es casi lo mismo, pero su deseo de expresarse no importa tanto. Yo lo veo en el trabajo [en la editorial]. Hay gente que no tiene ganas de escribir o no tiene nada nuevo que decir, pero tienen que escribir porque tienen un contrato con la editorial y si no lo hacen, pues los demandan o pierden el contrato. ¿Y luego de qué viven? Un autor ya publicado se dedica a eso, y gana dinero. Es como decir, alguien que ya es profesional. Los escritores escribimos por gusto y no tanto por obligación. Eso nos da una cierta libertad. El autor debe cuidar su imagen, porque lo pueden “funar” [denunciar públicamente] y ya nadie compraría sus libros [...] El reconocimiento y el prestigio, el hecho de que te identifiquen en la sociedad es diferente cuando eres autor, o sea, cuando publicas y tienes contratos con editoriales, que cuando eres escritor y solo escribes, pues, por gusto. (Emiliano, 27 años)

En el relato de Emiliano, la figura del autor se distingue de la del escritor por su grado de profesionalización. El autor es quien firma contratos editoriales, recibe regalías y vive de la escritura, lo que le brinda reconocimiento público. El escritor, en cambio, escribe por vocación, sin obtener necesariamente ingresos. Esta distinción omite una figura intermedia común: quienes, aunque publicados, no pueden vivir solo de escribir. Así, la representación del autor se asocia principalmente con casos de éxito y prestigio, ligados a un alto capital cultural.

Esta concepción se sostiene en representaciones sociales que naturalizan la profesionalización como un requisito para otorgar legitimidad cultural. Es decir, la idea compartida de que solo quien alcanza contratos, regalías y prestigio editorial puede ser considerado autor refuerza una visión jerárquica y excluyente del campo literario. Al mismo tiempo, invisibiliza las trayectorias intermedias y diversas formas de participación en la escritura, reproduciendo el imaginario colectivo de que la autoría auténtica se define por el éxito económico y simbólico dentro de circuitos institucionalizados.

Figura 1. Comparación de las representaciones sociales de escritores y autores en comunidades de personas aficionadas a la escritura

	Escritores	Autores
Núcleo central (noción estable y consensuada que da coherencia al proceso de simbolización).	La escritura como actividad vocacional, expresiva e introspectiva.	La autoría como profesión con visibilidad, prestigio, legitimación cultural, propiedad intelectual y regalías.
Sistema periférico (conjunto flexible y contextual que se adapta a las experiencias individuales).	Flexibilidad en los tiempos de escritura y en los temas. Disposición a publicar, pero sin presión ni urgencia.	Estrategias conscientes de visibilización (postura). Deseo de consolidar una trayectoria autoral.
Anclaje (proceso mediante el cual lo nuevo se interpreta desde lo ya conocido).	La representación social de escritores se ancla en la autenticidad y en la idea de que el valor de escribir reside en el acto mismo.	La representación social de autores se ancla en la idea de reconocimiento entre los lectores y en la validación de una imagen pública.
Objetivación (proceso en el que lo abstracto se vuelve tangible o visible).	El escritor como una persona reservada, introspectiva y cuya obra permanece sin publicarse.	El autor como figura mediática con presencia pública, cuya obra se materializa en textos publicados.

Nota. Elaboración propia con base en entrevistas y en las teorías sobre representaciones sociales de Moscovici, Jodelet y Abric (2025).

Los hallazgos de esta investigación coinciden con estudios previos sobre las diferencias entre escritor y autor. Allen (2010) asocia al escritor con la creatividad y la expresividad individual, mientras que al autor lo vincula con su imagen pública y el reconocimiento de su obra. Sin embargo, sus conclusiones presentan limitaciones metodológicas al no profundizar en instancias culturales ni en trayectorias personales.

Del mismo modo, Helle (2019) advirtió que no todo escritor puede ser considerado un autor, pues la autoría conlleva tanto el reconocimiento simbólico como la atribución legal de las obras, en procesos mediados por instancias culturales. Entre estos mecanismos se encuentran las reseñas críticas, la inclusión en programas educativos y la administración legal de los derechos de autor. Estos factores contribuyen a la profesionalización de la figura autoral y la distinguen del escritor aficionado. Helle también observó que la representación social de estas figuras varía según el

contexto cultural e histórico, en línea con las propuestas de Moscovici sobre las representaciones sociales y con los planteamientos foucaultianos en torno a la función del autor. No obstante, su enfoque privilegia el análisis institucional y normativo de la escritura y la autoría, pues ve a los autores como mediadores culturales, sin atender a las dimensiones subjetivas ni a la percepción de otros actores sociales implicados en el proceso de la publicación de un manuscrito. En contraste, este estudio se enfoca en reconstruir y trazar el camino que recorre un escritor o escritora en su búsqueda de autoridad, lo cual permite una aproximación situada social y culturalmente.

En el contexto de la cultura occidental contemporánea, cabe destacar también que la representación social del autor tiende a sobrevalorarse, en buena medida por la exposición pública de su imagen, como se evidencia en fenómenos como los *fandoms*: comunidades de seguidores que comparten un interés común en torno a ciertas autorías. Este fenómeno invita a futuras investigaciones que indaguen cómo, bajo qué contextos y mediante qué mecanismos se ha sobredimensionado la figura del autor en el imaginario social.

Por último, es pertinente resaltar la necesidad de profundizar en los diversos contextos en los que un escritor puede transitar hacia la figura de autor mediante la gestión de su capital cultural. La posibilidad de acceder a espacios de publicación varía significativamente entre las grandes ciudades y las localidades con menor densidad poblacional, lo que plantea interrogantes en torno a cómo se configuran las representaciones sociales de escritores y autores en territorios diferenciados por procesos de urbanización. Situar esta reflexión en el contexto mexicano permite además problematizar la centralización cultural, dado que la producción y legitimación simbólica tienden a concentrarse predominantemente en tres grandes zonas metropolitanas.

Por otro lado, si bien esta investigación abordó de manera preliminar algunos aspectos vinculados con la digitalización, es preciso desarrollar estudios más específicos sobre las representaciones sociales de escritores y autores en entornos digitales. Las redes sociales han reconfigurado el papel de las instancias culturales tradicionales, que ya no constituyen la única vía para ganar reconocimiento. Actualmente, diversas plataformas digitales permiten visibilizar a escritores aficionados, quienes, tras ganar popularidad entre las y los lectores, pasan a firmar contratos con editoriales.

Este fenómeno subraya la urgencia de realizar análisis que examinen cómo la digitalización y la circulación de textos en redes sociales están transformando las instancias culturales y las representaciones sociales de escritores y autores.

Finalmente basta decir que este trabajo buscó sentar las bases para estudios posteriores que profundicen en las representaciones sociales de autores y escritores, especialmente en el seno de comunidades de personas aficionadas a la escritura.

Reflexiones finales

Este artículo examinó las representaciones sociales de las figuras del escritor y del autor a partir de tres ejes analíticos contruidos sobre una base teórica y empírica, integrada por una revisión bibliográfica y entrevistas en profundidad a escritoras y escritores aficionados. Los hallazgos evidencian que, en el imaginario social, el escritor ocupa una posición simbólica de menor prestigio respecto del autor. Mientras que todo autor es un escritor, no todo escritor accede al estatuto de autoridad que se asocia con la figura del autor. Este último se vincula con el reconocimiento público, la legitimación institucional y la profesionalización del trabajo creativo a través de acuerdos contractuales con editoriales y con la recepción de regalías. En contraste, el escritor suele ser representado como una figura introspectiva, motivada por una vocación personal y una pulsión expresiva orientada hacia la realización de un proyecto individual.

Estas representaciones simbólicas son interiorizadas por sujetos que se dedican a la escritura de manera no profesional, quienes encuentran en dicha práctica una forma de socialización, exploración identitaria y expresión cultural. No obstante, es necesario enfatizar que las representaciones sociales son construcciones dinámicas, históricamente situadas y contextualmente variables. Por tanto, resulta pertinente problematizarlas a partir de la heterogeneidad de trayectorias y de las condiciones materiales que atraviesan a quienes escriben. En ese sentido, se abren líneas de investigación prometedoras que permitirían complejizar aún más esta distinción entre escritor y autor. Por ejemplo, el estudio de las representaciones de escritores y autores que producen textos en braille podría ofrecer una entrada crítica al análisis del capacitismo en el campo de la creación escrita. Asimismo, el análisis de prácticas de escritura desarrolladas en contextos de migración habilitaría una indagación

sobre los procesos de contacto lingüístico, desplazamiento cultural y reinscripción identitaria.

De esta forma, el presente estudio constituye una primera aproximación a dos nociones que, a pesar de su centralidad cultural, han sido escasamente tratadas. Una posible ampliación de este trabajo consistiría en explorar las representaciones sociales de las investigadoras y de los investigadores académicos desde una perspectiva reflexiva, tomando en cuenta dimensiones como la postura, las instituciones culturales y los procesos de profesionalización que les atraviesan.

Referencias

- Abric, J. C. (2001a). Las representaciones sociales: aspectos teóricos. En *Prácticas sociales y representaciones* (pp. 11–32). Ediciones Coyoacán.
- Abric, J. C. (2001b). Metodología de recolección de las representaciones sociales. En *Prácticas sociales y representaciones* (pp. 53–74). Ediciones Coyoacán.
- Allen, S. (2010). The inspired writer vs. the real writer. En C. Lowe y P. Zemliansky (Eds.), *Writing Spaces: Readings on Writing* (Vol. 1, pp. 34–44). Parlor Press.
- Amossy, R. (2014). La doble naturaleza de la imagen de autor. En J. Zapata (Ed.), *La invención del autor: Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (pp. 67–84). Editorial Universidad de Antioquia.
- Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text: Essays*. Fontana.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Durkheim, É. (2000). *Las reglas del método sociológico y otros escritos sobre filosofía de las ciencias sociales*. Alianza.
- Foucault, M. (1984). ¿Qué es un autor? *Dialéctica*, 9(16), 4–19.
- Gallego, A. (2018). La Alfaguarización de la literatura latinoamericana: Mercado editorial y figura de autor en *Sudor*, de Alberto Fuguet. En *McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana* (pp. 235–252). Albatros.
- González-Rivas, C. (2018). El autor de fanfiction y la creación colectiva contemporánea. *Altre Modernità*, (19), 101–114.
- Gramuglio, M. (1992). La construcción de la imagen. En *La escritura argentina* (pp. 211–215). Universidad Nacional del Litoral.
- Güelman, M. (2024). El método biográfico en las ciencias sociales: Acerca del carácter social y el estatuto de verdad de las experiencias de vida. *EMPIRIA. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales*, 60, 95–116. <https://doi.org/10.5944/empiria.60.2024.39283>

- Helle, S. (2019). What is an author? Old answers to a new question. *Modern Language Quarterly*, 80(2), 113–139. <https://doi.org/10.1215/00267929-7368183>
- Hesmondhalgh, D. (2012). *The Cultural Industries* (3.ª ed.). SAGE.
- Janssen, S., y Verboord, M. (2015). Cultural mediators and gatekeepers. En J. D. Wright (Ed.), *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences* (2.ª ed., Vol. 5, pp. 440–446). Elsevier. <https://doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.10424-6>
- Jodelet, D. (1986). La representación social: Fenómenos, concepto y teoría. En S. Moscovici (Ed.), *Psicología social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales* (pp. 469–494). Paidós.
- Jodelet, D. (2000). Presentación: Representaciones sociales: Contribución a un saber sociocultural sin fronteras. En *Develando la cultura: Estudios en representaciones sociales* (pp. 7–30). Facultad de Psicología, UNAM.
- Jodelet, D. (2007). Imbricaciones entre representaciones sociales e intervención. En T. Rodríguez y M. García (Comps.), *Representaciones sociales: Teoría e investigación*. Universidad de Guadalajara.
- Jodelet, D. (2019). La noción de lo común y las representaciones sociales. En S. Seidmann y N. Pievi (Comps.), *Identidades y conflictos sociales: Aportes y desafíos de la investigación sobre representaciones sociales* (pp. 612–629). Editorial de Belgrano.
- Liang, L. (2023). Entre autoras y lectoras: El poder de las comunidades virtuales en Wattpad. En *Ciberfeminismos, tecnotextualidades y transgéneros: Literatura digital en España escrita por mujeres* (pp. 371–390). Ediciones Complutense.
- Mallimaci, F. y Giménez Veliveau, V. (2006). Historias de vida y métodos biográficos. En D. Vasilachis de Gialdino (Comp.), *Estrategias de investigación cualitativa* (pp. 175–212). Gedisa.
- March, K. (1983). Weaving, writing and gender. *Man*, 18(4), 729–744. <https://doi.org/10.2307/2801905>
- Meizoz, J. (2014). Aquello que le hacemos decir al silencio: Postura, ethos, imagen de autor. En J. Zapata (Ed.), *La invención del autor: Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (pp. 85–95). Editorial Universidad de Antioquia.
- Moscovici, S. (1975). *Introducción a la psicología social*. Planeta.
- Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Editorial Huemul.
- Pingaud, B. (1977). La non-fonction de l'écrivain. *Arc*, (70), 74–79.
- Ramírez, J. (2007). Durkheim y las representaciones colectivas. En T. Rodríguez y M. García (Comps.), *Representaciones sociales: Teoría e investigación*. Universidad de Guadalajara.
- Rodríguez, T. y García, M. (2007). Introducción. En *Representaciones sociales: Teoría e investigación*. Universidad de Guadalajara.
- Ruiz, J. (2019). Imagen, postura y proyecto: Apuesta a un nuevo abordaje de la figura del autor. *RECIAL*, 10(15), 1–20. <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v10.n15.24853>

- Thompson, J. B. (2010). *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty-first Century*. Polity.
- Valencia, S. (2007). Elementos de la construcción, circulación y aplicación de las representaciones sociales. En T. Rodríguez y M. García (Comps.), *Representaciones sociales: Teoría e investigación*. Universidad de Guadalajara.
- Zapata, J. (2011). Muerte y resurrección del autor: Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor. *Lingüística y Literatura*, (60), 35–58. <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.12545>
- Zapata, J. (2014). Introducción. En J. Zapata (Ed.), *La invención del autor: Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (pp. 17–32). Editorial Universidad de Antioquia.

Artículo

Es una casa portuguesa,
sin duda¹.

La construcción de familias en la comunidad de Santa Isabel a través de la memoria de los descendientes portugueses (1950-1970)²

É UMA CASA PORTUGUESA, SEM DÚVIDA.

*A construção das famílias na comunidade de Santa Isabel
através da memória dos descendentes portugueses
(1950-1970)*

IT'S CERTAINLY A PORTUGUESE HOUSE.

*The construction of families in the Santa Isabel community
through the memory of Portuguese descendants (1950-1970)*

Recibido: 21 de octubre de 2025

Aprobado: 16 de diciembre de 2025

Natalia da Paz Lage

Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Rio de Janeiro, Brasil

<https://orcid.org/0000-0001-7995-0946>

1 Referencia a la canción “Uma casa portuguesa” de Artur Fonseca, Reinaldo Ferreira y Vasco Matos Sequeira, lanzada en 1953.

2 Declaración de conflictos de interés: Esta investigación no tiene fines de lucro y está financiada por una beca de investigación de la Fundación de Apoyo a la Investigación del Estado de Río de Janeiro (FAPERJ). El análisis presentado se basa en estudios realizados para mi tesis doctoral en Historia Política en la Universidad Estatal de Río de Janeiro (UERJ). Todas las entrevistas han sido autorizadas para su publicación, incluyendo el uso de los nombres de los entrevistados.



Resumen:

El propósito de esta investigación es comprender cómo se conformó la comunidad luso-brasileña de Santa Isabel y el papel que desempeñaron los núcleos familiares en la preservación del grupo a lo largo del tiempo, analizando el proceso de inmigración portuguesa a Brasil en el siglo XX. Como herramienta se recuperaron los recuerdos de los descendientes y sus percepciones sobre las tradiciones portuguesas, así como los sentimientos surgidos durante la construcción de la identidad con el país. Resultó indispensable recurrir a la teoría de Marianne Hirsch sobre la posmemoria y a los estudios acerca de la influencia de los abuelos en la formación identitaria de las personas. Como metodología se realizaron cinco entrevistas con mujeres de diferentes generaciones, tanto portuguesas como brasileñas, ya que, en la comunidad de Santa Isabel, la mujer funge como guardiana de la memoria. A partir del análisis presentado en este artículo, consideramos posible profundizar en el estudio de temas como la familia y las comunidades étnicas en relación con la inmigración histórica, tomando en cuenta a las personas mayores y a las mujeres como agentes movilizadores de la cultura y formadores de identidad.

Palabras clave: inmigración portuguesa, comunidad de Santa Isabel, familia, posmemoria, identidad luso-brasileña.

Resumo:

O objetivo desta pesquisa é compreender como se formou a comunidade luso-brasileira de Santa Isabel e o papel que as unidades familiares desempenharam na preservação do grupo ao longo do tempo, analisando o processo de imigração portuguesa para o Brasil no século XX. A principal ferramenta desta pesquisa foram as lembranças dos descendentes e suas percepções das tradições portuguesas, bem como os sentimentos que surgiram durante a construção de sua identidade com o país. Revelou-se essencial recorrer à teoria da pós-memória de Marianne Hirsch e a estudos sobre a influência dos avós na formação da identidade. A metodologia envolveu a realização de cinco entrevistas com mulheres de diferentes gerações, tanto portuguesas quanto brasileiras, uma vez que, na comunidade de Santa Isabel, as mulheres atuam como guardiãs da memória. Com base na análise apresentada neste artigo, acreditamos ser possível aprofundar o estudo de temas como família e comunidades étnicas em relação à imigração histórica, considerando os idosos e as mulheres como agentes de mudança cultural e formação da identidade.

Palavras-chave: Imigração portuguesa, comunidade de Santa Isabel, família, pós-memória, identidade luso-brasileira.

Abstract:

This research, exploring the Portuguese immigration process to Brazil in the 20th century, seeks to understand how the Luso-Brazilian community of Santa Isabel was formed and the role played by family units in preserving the group over time. To this end, the central tool is the memories of descendants and their perceptions of Portuguese traditions and the feelings nurtured in the process of constructing an identity with the country. The use of Marianne Hirsch's theory of postmemory and studies on the presence of grandparents in the subjects' identity construction were essential. As a methodology, we used five interviews with women from different generations, both Portuguese and Brazilian, since women, for the Santa Isabel community, act as guardians of memory. Based on the analysis employed in this article, we believe it is possible to deepen studies on themes such as family and ethnic communities in relation to historical immigration, including elderly people and women as agents of culture mobilizing and identity shaping.

Keywords: Portuguese immigration, Santa Isabel community, family, post-memory, Luso-Brazilian identity.

Natalia da Paz Lage. Brasileña. Maestra en Historia Política y doctoranda en Historia Política por la Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Líneas de investigación: inmigración portuguesa, historia familiar, historia oral. Correo: nataliadapazlage@gmail.com.

Introducción

En la actualidad, Santa Isabel forma parte del barrio de Caxambu, ubicado en el primer distrito de Petrópolis. El área geográfica que abarca la comunidad ha experimentado cambios en su nombre y extensión. En el siglo XVIII, la región era conocida como *roça* o *sítio Caxambu* y contaba con un uso limitado, de acuerdo con el texto de Fróes (2006, n.p.), al igual que el *sítio do Bonfim*, otra zona ocupada por inmigrantes portugueses, principalmente azorianos.

Figura 1. Mapa de la comunidad de Santa Isabel



Google Maps, 2020.

Se dispone de poca información sobre la población que habitaba en el sitio de Caxambu o incluso sobre los propietarios de la hacienda; únicamente se sabe que la zona fue reclamada por Félix Muniz Barreto, pero Carlos Oliveira Fróes (2006, n.p.) afirma que no fue oficialmente concedida sino hasta finales del siglo XVIII. Según este autor, en 1799 ya existía una lista de propiedades forales en el sitio de Caxambu. En este lugar se dieron las primeras ocupaciones irregulares en puntos elevados cerca del camino de Codiciado, donde se establecieron huertas dedicadas a la producción de flores y hortalizas desde el siglo XVIII y los primeros años del XIX.

As pequenas chácaras desenvolvidas nesse local foram o embrião da comunidade de Santa Isabel antes de existir a cidade de Petrópolis. Quanto às referidas “ocupações irregulares”, informamos que as primeiras ocorreram nas áreas mais elevadas, situadas pelas nascentes dos rios Caxambu e Tamaraty, dando origem ao que nós poderíamos cognominar de “embrião das roças do Caxambu”, local esse onde surgiram pequenas chácaras, onde predominariam as culturas de flores e produtos hortigranjeiros. (Fróes, 2006, n.p.)

Vale la pena señalar que el nombre Caxambu deriva de la presencia de las montañas que rodeaban la región, que tenían una forma y un sonido, proveniente de las cascadas, similar al instrumento musical del mismo nombre del barrio, utilizado en manifestaciones culturales afrobrasileñas,

como el jongo (Machado, 1938). En el plan urbanístico elaborado por Júlio Frederico Koeler³ con motivo de la creación de Petrópolis en 1843, se otorgaron terrenos a colonos alemanes en distintas manzanas, pero también resultaron beneficiados nobles provinciales⁴. Koeler asignó, por lo tanto, una parcela situada en la región de la hacienda de Caxambu a familiares de su esposa, doña Maria do Carmo Rebelo de Lamare. Entre los beneficiarios de este proceso se encontraban los hermanos Joaquim Raymundo y Rodrigo de Lamare, caballeros de la Casa Imperial en la época de la fundación de Petrópolis (Earp, 2001).

De acuerdo con testimonios de los entrevistados, junto a la hacienda De Lamare existía también la hacienda de la familia Blanc y, en un inicio, la hacienda Caxambu, cerca de Cobiçado⁵. Según Ricardo Martim (1952), en 1859 esta última estaba ocupada por los herederos y familiares del alférez Carlos Pinto. No fue posible verificar si la hacienda Caxambu mencionada por Martim corresponde exactamente a la misma localidad.

En 1860, con la demanda de mensura y demarcación de la Hacienda Imperial de Petrópolis por el Superintendente Vicente Marques Lisboa, se comprobó que 863,000 brazas cuadradas —consideradas parte de la Hacienda de Caxambu—, tierras ocupadas por herederos, sucesores y agregados del alférez Carlos Pinto, quedaban dentro de sus límites. También se añade la hacienda Bonfim, cuya extensión llegaba hasta la región conocida actualmente como Mato do Banco, perteneciente a la comunidad de Santa Isabel. El nombre del lugar hace referencia al propietario de las tierras, el Dr. Franklin Sampaio, organizador y director del Banco Constructor, responsable del suministro de agua, luz y energía eléctrica en la ciudad de Petrópolis hacia 1909. De este modo, entendemos que la región de Santa Isabel, en sus inicios, estaba habitada por familias de alto rango y prestigio de la Corte y de la administración regional, lo que se perpetuó durante el período republicano y el Estado Novo brasileño.

3 Júlio Frederico Koeler fue una figura central en la historia de Petrópolis. Nacido en 1804 en Alemania, Koeler fue ingeniero y arquitecto, desempeñando un papel importante en la planificación urbana de Petrópolis durante el período imperial. Fue el principal autor del proyecto del Palacio Imperial de Petrópolis, así como del plan para el asentamiento que se convertiría en la ciudad. La construcción comenzó en 1845, bajo su supervisión y dirección técnica. <https://museuimperial.museus.gov.br/majorkoeller/>.

4 Por nobleza provincial nos referimos a las figuras prominentes de la Corte brasileña, principalmente de Río de Janeiro, incluyendo barones, condes, marqueses y vizcondes. Una lista de los nombres más destacados de la época se puede encontrar en la obra de Gomes, M. S. Titulares na Serra de Petrópolis. Instituto Histórico de Petrópolis (IHP), 2012. <https://ihp.org.br/titulares-na-serra-de-petropolis/#:~:text=IHP%20%C2%BB%20TITULARES%20NA%20SERRA%20DE%20PETR%C3%93POLIS.>

5 Una montaña del mismo nombre, de 1.658 metros de altura, con forma puntiaguda.

El resto de las propiedades empezó a ser ocupado gradualmente por grupos que promovieron la población de Caxambu, como los azorianos. La mano de obra proveniente de las Azores fue utilizada con frecuencia en las obras públicas de la capital del Imperio, Río de Janeiro, y en la región montañosa de Petrópolis. Como referencia, en un informe de Caldas Viana⁶ para la Mordomia da Casa Imperial⁷ se menciona la contratación de alrededor de cuatrocientos colonos azorianos de entre 18 y 35 años para trabajos en la capital, es decir, jóvenes en la edad ideal para obtener buen rendimiento en las obras. En otro momento, se señala la contratación de otros 135 azorianos para trabajar en la capital, de los cuales 70 fueron destinados a la carretera de Estrela. (Castro, 1943)

La situación del grupo azoriano en Petrópolis durante las obras públicas estaba determinada por las exigencias de sus contratistas, en este caso la Casa Imperial. Sin embargo, observamos que, además de las obligaciones, como el pago de sus pasajes, los azorianos mostraron interés en establecerse de manera definitiva en la ciudad mediante la compra de terrenos a plazos o mediante donaciones del propio emperador Dom Pedro II. Una vez concluidas las obras de la Unión e Industria y las demás obras iniciales del contrato, estos trabajadores emigraron a regiones cercanas del primer distrito, como Caxambu, Cascatinha e Itaipava. En dichas regiones, los azorianos se convirtieron en pequeños propietarios dedicados a la agricultura. Con su trabajo, impulsaron la ocupación de

6 João Caldas Viana (fallecido en Río de Janeiro el 17 de septiembre de 1862) fue un político brasileño, presidente de la provincia de Río de Janeiro, del 2 de marzo de 1843 al 12 de abril de 1844. https://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_Caldas_Viana.

7 Referencia al cargo de mayordomo mayor, cuyas funciones eran: el gobierno y la supervisión de la Casa Real; garantizar diariamente el buen cumplimiento de sus obligaciones por parte de los sirvientes del Palacio Real; nombrar al escribano de los filamentos, al escribano de las matrículas y al resto de oficiales de la Casa Real, previa consulta con el rey; nombrar a los titulares de otros oficios de la Casa Real; asesorar al rey en materia de filamentos (concesión de títulos nobiliarios) y gestionar los expedientes y registros relacionados con los mismos; expedir las cartas de estribeiro-mor, de armeiro-mor, de copeiro-mor, de mestre-sala y de los trinchantes nombrados por el rey, así como proponer el nombramiento y expedir las respectivas autorizaciones a los guardas-roupas; transmitir mandatos, como los de los tribunales, a los corregidores, proveedores y jueces de fuera de las comarcas para informarles sobre asuntos relacionados con los filamentos; rubricar las órdenes dictadas por el capellán mayor y el cazador mayor y dar el visto bueno a las autorizaciones y cartas del escribano de los filamentos; nombrar a los contadores, proveedores y escribanos de los contos; proceder al pago de los oficiales de la Casa Real, a través del tesorero de la Casa; supervisar las cuentas del Tesoro de la Capilla Real, a través de su tesorero de la Capilla; supervisar las caballerizas y la alimentación de los caballos de la Casa Real, a través del cevadeiro-mor y mariscal. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mordomo-mor#:~:text=O%20mordomo%2Dmor%20era%20o,oficiais%20e%20funcion%C3%A1rios%20da%20mesma>.

Caxambu y la multiplicación de pequeñas propiedades en lo que después sería Santa Isabel. Ya en 1859, bajo la administración del superintendente Vicente Marques Lisboa, se instalaron en Caxambu, concretamente en la región de Santa Isabel, 31 familias lusitanas con sus respectivos enfiteusis⁸, como medida para crear el Barrio Portugués (Martim, 1952).

Según el informe sobre la creación del Barrio Portugués (Anexo 1), redactado por el superintendente Vicente Marques Lisboa, los portugueses de Santa Isabel se dedicaban a la agricultura a pequeña escala y al cultivo de cereales, lo que contradecía la idea de que las tierras de la recién fundada ciudad de Petrópolis eran improductivas y no ofrecían posibilidades de desarrollo agrícola.⁹ Entre los factores que favorecían la fertilidad de las tierras estaba la presencia del río Itamaraty y sus afluentes, el Itaúna y el arroyo Cobiçado, que facilitaban la irrigación de los cultivos. Durante la década de 1860, los principales productos de los portugueses eran la papa, el frijol, el maíz, los duraznos, los membrillos y los plátanos, que se vendían en las zonas urbanas de la ciudad.

El superintendente concluye su informe (Anexo 1) señalando que los resultados positivos obtenidos por los lusitanos del barrio servirían como ejemplo para el resto de las regiones de Petrópolis, y destaca la excelencia en el cultivo de la tierra por parte de este grupo. El éxito de la empresa agrícola portuguesa (Anexo 2) también estuvo relacionado con los conocimientos que los inmigrantes trajeron consigo, entre ellos, el cultivo de papa, frijol y maíz, muy comunes en la agricultura de subsistencia de Las Azores.

8 La enfiteusis deriva directamente del arrendamiento a largo plazo o perpetuo de tierras públicas a particulares, mediante la obligación, por parte del adquirente (enfiteuta), de mantener en buen estado el inmueble y efectuar el pago de una pensión o renta anual (vectigal), fija e invariable, en efectivo o en especie, al arrendador directo (propietario). Este, mediante un acto jurídico, inter vivos o por última voluntad, atribuye al enfiteuta, a título perpetuo, el dominio útil y el pleno disfrute del bien. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Enfiteuse>.

9 El proyecto de integración de colonos alemanes en la recién creada ciudad de Petrópolis, emprendido por Júlio Frederico Koeler en 1845, tenía como objetivo establecer propiedades agrícolas; sin embargo, muchas familias no practicaban la agricultura en su tierra natal, lo que dificultaba el desarrollo de los cultivos. Por lo tanto, para las autoridades, la experiencia con los colonos alemanes sirvió de prueba y confirmó que las tierras de Petrópolis no eran propicias para la agricultura, a diferencia del Valle de Paraíba. Esta afirmación solo fue cuestionada con la creación del barrio portugués y el éxito de la producción de los inmigrantes. Para más información sobre el tema, consulte el texto de Haack, F. (2013). *Três fases de Petrópolis: 1844, 1851 e 1858*. História de Petrópolis. <https://ahistoriadepetropolis.blogspot.com/2013/05/>.

Los primeros inmigrantes portugueses que conformaron el núcleo de Santa Isabel eran personas humildes y con escasos recursos. A partir del pequeño grupo que comenzó a ocupar las tierras de Caxambu, la llegada de portugueses a la región no dejó de incrementarse, favorecida por las redes de contactos. La gran mayoría de los lusitanos que arribaron a la entonces recién formada comunidad de Santa Isabel se dedicó a la agricultura, en un inicio como empleados en las propiedades de los patricios. Por lo tanto, la actividad agrícola fue una característica constante desde la fundación de la comunidad y constituyó parte esencial de la organización social local, tanto en el intercambio de mercancías como en la relación patrón-empleado.

Sin embargo, según los registros parroquiales de matrimonios y bautismos del Archivo de la Curia Diocesana de Petrópolis, a partir de la década de 1910 se produjo una marcada reducción de inmigrantes procedentes de las islas portuguesas con destino a Santa Isabel. A inicios del siglo XX llegaron inmigrantes del Portugal continental, sobre todo de las zonas rurales del norte —como Braga, Viana do Castelo y Vila Real—, afectadas por la densidad poblacional, la fragmentación de las tierras y la falta de medios de subsistencia, así como por el hambre durante el periodo de la dictadura salazarista (1933-1974).

La organización social basada en la posesión de tierras llegó con los inmigrantes a Santa Isabel. La jerarquía de las familias dependía de la propiedad y de la productividad de la tierra, así como de la división del trabajo cotidiano según las exigencias del cultivo. Se sembraban productos para el autoconsumo y se criaban bueyes, vacas, cerdos, conejos y gallinas, además de flores. Las largas franjas de flores caracterizaron el paisaje de Santa Isabel entre las décadas de 1930 y 1960. Con destino a las florerías y ferias de Río de Janeiro, las familias portuguesas de la comunidad vieron en esta práctica una vía de auto sustento. Según nuestra entrevistada María Izabel Peixoto (comunicación personal, 27 de agosto de 2020)¹⁰, existía una organización comunitaria cuyo objetivo era aprovechar mejor los beneficios de la venta de flores al mercado consumidor de Río de Janeiro mediante la creación de una cooperativa. En esencia, se trataba de la unión de inmigrantes portugueses para facilitar el transporte con un camión propio, que servía tanto para llevar las flores a Río de Janeiro como para que ellos mismos pudieran viajar y cobrar sus pagos.

10 Entrevista realizada a Maria Izabel Peixoto por Natalia da Paz Lage, el 27 de agosto de 2020, en Petrópolis.

En ese espacio de intercambio económico se generaban también redes de sociabilidad (Bertrand, 2009) y vínculos entre las familias portuguesas, no solo a través de la cooperativa, sino también durante el proceso de envío de la mercancía. Con la tienda de abarrotes y el bar de los hermanos Carlos y Bernardino Vieira como punto de descarga de las flores, los portugueses y sus hijas e hijos salían de las propiedades con canastos al hombro, en burros o en carretas, rumbo a ese lugar de encuentro a la misma hora. El hecho de partir de propiedades relativamente alejadas unas de otras se convertían, en la práctica cotidiana, en una forma intensa de sociabilidad. Las conversaciones giraban en torno al trabajo, pero también evocaban a Portugal, así como las penas y alegrías de la dura realidad laboral. A partir de la década de 1960, el mercado de consumo de flores entró en declive y muchas familias portuguesas de Santa Isabel se vieron obligadas a sustituirlas por la producción de hortalizas destinadas a los mercados municipales y al llano de Río de Janeiro. La rutina de la comunidad pasó a incorporar, de esta manera, la función comercial de los portugueses y de sus descendientes.

Basándonos en las entrevistas, la vida comunitaria de Santa Isabel, además de sustentarse en la agricultura, se organizaba en torno a las redes familiares y de amistad entre las familias. Muchos ya se conocían en Portugal y trasladaron a Brasil el afecto y la confianza que se tenían. Debido a la distancia entre las propiedades, la convivencia cotidiana se limitaba sobre todo a los vecinos más cercanos. Los fines de semana, en especial los domingos por la tarde, las familias solían reunirse para tomar café y conversar, en uno de los pocos momentos de ocio. Las casas de la comunidad eran sencillas, construidas primero con adobe y más tarde con ladrillo, aunque con habitaciones pequeñas. La cocina, como espacio principal del hogar, reforzaba la costumbre portuguesa de considerar las comidas como momentos de convivencia comunitaria, conyugal y familiar. La llegada de parientes y amistades se celebraba con una mesa abundante; de ahí que la comida portuguesa (Amon y Menasche, 2008) siempre haya sido una forma de generar recuerdos (Pollak, 1992) y de agasajar a los visitantes, como se podía observar en la comunidad de Santa Isabel.

Ya sea en la forma de hablar, en los hábitos alimenticios, en los valores, en la permanencia en la religión católica o en el mantenimiento de las relaciones de amistad entre familias, los descendientes han seguido practicando en su vida cotidiana las costumbres de sus antepasados

(Rodrigues Neto, 2021). De hecho, muchos continúan dedicándose a la agricultura, cultivando frutas, verduras y flores, y celebrando la fiesta de Santa Isabel tal como se estableció desde un inicio. Como se mencionó anteriormente, en la comunidad se dio una fusión de prácticas culturales de distintos territorios portugueses que fue heredada por las generaciones posteriores. La subasta, uno de los momentos centrales de la fiesta patronal, era común en las festividades religiosas de Las Azores, mientras que el culto a Nuestra Señora de Fátima durante la procesión representaba una herencia de los inmigrantes del norte de Portugal.

Praticavam a devoção do Espírito Santo com todas as peculiaridades usadas nas suas ilhas, com a coroação de um menino, escolhido à sorte, e que acompanhava a procissão com vestimenta de príncipe, de bastão e coroa, seguido de uma guarda de honra; usança praticada nos Açores, mas que aqui não subsistiu por estar fora da liturgia, que no tocante a coroações só reconhece a de Maria Santíssima. Realizavam famosos leilões de prendas em que predominavam os vitelos, os leitões, o vinho, os artísticos bolos e as enormes roscas de pão doce. Praticavam as cerimônias religiosas diante do altar improvisado, onde se ostentava variada coleção de oleografias devotas, encimadas pelo quadro principal, uma caixa envidraçada contendo curiosa efígie do Santo Cristo, rodeada de emblemas e símbolos, trabalho de muito labor e minucia de que os fabricantes das ilhas guardavam o segredo. Puxava a ladainha o mais respeitável do grupo; e um cântico de plangente e morosa ressonância elevava-se nos ares, sem paridade com a entoação criada pela Igreja. Hoje tudo isso pertence à recordação. (Machado, 1941, citado en Angelo, 2016, p. 94)

La unión cultural portuguesa que trajeron consigo los inmigrantes influyó principalmente en la estructura familiar y social del lugar, así como en el papel que desempeñaba cada individuo en el sostenimiento del hogar y en la obtención de ingresos a partir del trabajo en las plantaciones (Brettell, 1991). En este proceso de estructuración iniciado en el siglo XIX, las mujeres se convirtieron en agentes fundamentales para transmitir a sus hijas e hijos brasileños las tradiciones, valores y prácticas portuguesas. Con base en las entrevistas, encontramos que, dada la constante presencia del alcoholismo entre los hombres de la casa, las mujeres portuguesas asumieron la organización del trabajo y de las finanzas familiares con el propósito de asegurar la supervivencia del grupo.

Metodología y aportación teórica

Al abordar los estudios sobre la inmigración histórica, solemos mencionar las características de los grupos que llegaron a Brasil durante los siglos XIX y XX como, por ejemplo, si se trataba de hombres, mujeres o familias completas. Esta descripción incluye los motivos de la inmigración, en los que la familia actuaba como agente activo, ya fuera enviando cartas de invitación o como incentivo para que los hijos solteros emigraran en busca de una vida mejor. A través de los lazos simbólicos que unían a los individuos con sus familias se desarrollaron las comunidades de inmigrantes y sus descendientes en el territorio brasileño. El hecho de que estas características extranjeras perduren en estos colectivos hasta la actualidad pone de manifiesto la importancia de la transmisión de la memoria de los mayores a las nuevas generaciones, así como la formación de la identidad de los descendientes brasileños, quienes viven en la frontera entre la nación en la que nacieron y la cultura de origen de sus antepasados. En este sentido, las comunidades o barrios de origen inmigrante se sustentan en la posmemoria como herramienta para movilizar aspectos culturales y valorativos del legado de sus fundadores. (Hirsch, 2021)

En la presente investigación, con el objetivo de comprender los recuerdos de los inmigrantes y sus descendientes a través de la posmemoria, hemos utilizado la metodología de la historia oral, que comprende un conjunto de procedimientos de captura de narrativas orales, entre ellos el acto de entrevistar, donde lo oral se vuelve escrito, priorizando la subjetividad y la esencia de la memoria narrada por el entrevistado, vista, por tanto, como una historia viva (Meihy y Holanda, 2018). Entrevistamos a un grupo de mujeres, partiendo del concepto de las matriarcas, es decir, de la figura femenina como agente importante en la construcción social y cultural de la comunidad, así como en la preservación de las tradiciones. La familia designó a cada una de las entrevistadas como la mejor opción para hablar sobre la historia local, lo que reafirma la idea de que las mujeres son importantes movilizadoras de la memoria. No establecimos un límite de edad con el fin de abarcar diversas narrativas generacionales y captar el impacto de las herencias simbólicas transmitidas por la línea femenina en la comunidad, a través del uso del género narrativo oral de la historia de vida en entrevistas. (Meihy y Ribeiro, 2023)

La elección de los entrevistados surgió de una investigación doctoral en curso, donde todos discuten sus recuerdos y experiencias familiares como inmigrantes portugueses o hijas de inmigrantes, trayendo aspectos de los impactos de la cultura de sus padres en la formación de sus identidades. La mayoría de las mujeres elegidas transcurrieron su infancia, adolescencia y parte de su vida adulta en la comunidad de Santa Isabel, conviviendo con otras familias inmigrantes de la región, posibilitando, al analizar el contenido, parámetros generales de las prácticas cotidianas del grupo. Todas las entrevistas fueron realizadas personalmente y concedidas, mediante documento firmado, para uso en el trabajo académico y cultural, exigiendo los entrevistados que sus nombres completos sean divulgados en los informes, como forma de legitimar el papel de los sujetos en la formación de la comunidad. Por lo tanto, el tratamiento de las entrevistas tuvo como objetivo centrar el análisis en las relaciones que establecen los entrevistados con su entorno social, con los recuerdos de sus antepasados y con las percepciones sobre la vida cotidiana, fundamentales para comprender la formación de la identidad individual y colectiva. Para ello, utilizamos el procedimiento de transcreación¹¹ de audios en escritura, siguiendo la percepción analítica del profesor José Carlos Sebe B. Meihy (2018, 2020, 2023) y del Centro de Estudios de Historia Oral de la Universidad de São Paulo (NEHO-USP).

Tabla 1. Entrevistas realizadas

Nombres	Resumen biográfico
Joaquina Rosa Ferreira	Nacido: 3 de diciembre de 1959, en la comunidad de Santa Isabel, Petrópolis, RJ, Brasil; Padre: Antonio Augusto Ferreira, portugués, agricultor; Madre: Inácia da Costa, portuguesa, agricultora; Residencia en 2025: Santa Isabel, Caxambu, Petrópolis, RJ, Brasil;

11 «É a fase final do trabalho dos discursos. [...] Teatralizando-se o que foi dito, recriando-se a atmosfera da entrevista, procura-se trazer ao leitor o mundo de sensações provocadas pelo contato, e como é evidente, isso não ocorreria reproduzindo-se o que foi dito palavra por palavra. [...] tem como fito trazer ao leitor a aura do momento da gravação. [...] O fazer do novo texto permite que se pense a entrevista como algo ficcional e, sem constrangimento, se aceita essa condição no lugar de uma cientificidade que seria mais postiça. Com isso, valoriza-se a narrativa enquanto um elemento comunicativo preñado de sugestões. [...] Nesse procedimento, uma atitude se torna vital: a legitimação das entrevistas por parte dos depoentes.» (Meihy, 1991, pp. 30-1 apud Meihy y Holanda, 2018, p.160).

Nombres	Resumen biográfico
Laurinda Almeida Levandeira	<p>Nacido: 16 de enero de 1944 en Ermelo, Portugal;</p> <p>Padre: José Joaquim Gonçalves Levandeira, portugués, agricultor;</p> <p>Madre: Maria Martins de Almeida, portuguesa, agricultora;</p> <p>Fecha de inmigración a Brasil: 1955;</p> <p>Marido: Manoel da Silva Gonçalves, portugués, agricultor y comerciante;</p> <p>Residencia en 2025: Cascatinha, Petrópolis, RJ, Brasil;</p>
Maria de Fátima de Almeida Lage	<p>Nacido: 1 de marzo de 1955 en Ermelo, Portugal;</p> <p>Padre: Lauriano da Cunha Lage, portugués, agricultor y pastor;</p> <p>Madre: Augusta Almeida, portuguesa, agricultora y ama de casa;</p> <p>Fecha de inmigración a Brasil: 22 de abril de 1958;</p> <p>Residencia en 2025: Bela Vista, Petrópolis, RJ, Brasil;</p>
Maria do Carmo da Paz	<p>Nacido: 17 de enero de 1942 en la comunidad de Santa Isabel, Petrópolis, RJ, Brasil;</p> <p>Padre: Manoel Marques Carvalho da Paz, portugués, agricultor;</p> <p>Madre: Marieta Augusta Câmara, brasileña, agricultora y partera;</p> <p>Esposo: Mário Arlindo Monteiro Alves do Cabo, portugués, agricultor y comerciante;</p> <p>Residencia en 2025: Valparaíso, Petrópolis, RJ, Brasil;</p>
Maria Elisabete Pires Gomes	<p>Nacido: 3 de octubre de 1965 en la comunidad de Santa Isabel, Petrópolis, RJ, Brasil;</p> <p>Padre: Esmeraldo Gomes, portugués, agricultor y trabajador de la construcción de carreteras;</p> <p>Madre: Cândida de Jesus Pires, portuguesa, agricultora y ama de casa;</p> <p>Residencia en 2025: Centro, Petrópolis, RJ, Brasil;</p>

A continuación aportamos un resumen de la historia de las entrevistadas para crear un diálogo con el análisis propuesto y comprender el propósito de la historia oral, esencialmente dialógica, entre entrevistado e investigador, entre la memoria y la narrativa:

Em outras palavras: é a abertura do historiador para a escuta e para o diálogo, e o respeito pelos narradores, que estabelece uma aceitação mútua baseada na diferença, e que abre o espaço narrativo para o entre-

vistador entrar. Do outro lado, é a disposição do entrevistado de falar e de se abrir em alguma medida que permite que os historiadores façam seu trabalho. E a abertura dos historiadores sobre eles mesmos e sobre o propósito de seu trabalho é um fator crucial na criação desse espaço. (Portelli, 2016, p. 15)

La primera entrevistada, Maria de Fátima de Almeida Lage, nació el 1 de marzo de 1955 en la localidad de Ermelo, en el municipio de Mondim de Basto, en el distrito de Vila Real, Portugal. Llegó a Brasil el 22 de abril de 1958, cuando tenía tres años, junto con sus padres y sus tres hermanos: Joaquim, Armando y José Manoel. Su padre, Lauriano da Cunha Lage, era pastor de ovejas en Portugal y trabajaba para una familia acomodada del pueblo. Su madre, Augusta Almeida, realizaba labores domésticas en la residencia de la misma familia para la que trabajaba Lauriano. Debido a los bajos salarios y al tamaño de la familia, Lauriano y Augusta decidieron emigrar a Brasil con sus hijos, estableciéndose en la ciudad de Petrópolis, en Río de Janeiro, donde ya vivía el hermano de Lauriano, Armando. María nos cuenta que, al desembarcar, se dirigieron a la región del Valle de las Videiras, situada en la frontera entre Petrópolis y la ciudad de Miguel Pereira, RJ. Solo cuando tuvieron la posibilidad de adquirir sus propias tierras, la familia se trasladó a la comunidad de Santa Isabel, donde María reside hasta la actualidad. Durante la entrevista con María de Fátima, pudimos comprender que su trayectoria está íntimamente vinculada a las mujeres de su núcleo familiar, entre ellas sus tías paternas, Aurora y María. La labor agrícola que desempeñaron sus padres en Brasil es fruto de experiencias transmitidas de generación en generación, dado que sus abuelos maternos y paternos ya eran agricultores en Portugal. Especialmente relevante fue la figura de José da Cunha Lage, tu abuelo, quien, además de trabajar en el campo, era el sepulturero oficial del pueblo.

De este mismo núcleo familiar tenemos a Laurinda Almeida Levandeira, prima de primer grado de Maria. Laurinda nació el 16 de enero de 1944 en Ermelo. Sus padres, José Joaquim Gonçalves Levandeira y Maria Martins de Almeida, hermana de Augusta, eran agricultores en Portugal y continuaron con la misma profesión al emigrar a Brasil. Según la entrevistada, sus padres se dedicaban al cultivo de maíz, frijoles, cebollas, trigo y centeno, una práctica que compartían con otros inmigrantes portugueses que llegaron a Santa Isabel. A diferencia de María, Laurinda emigró siendo ya adolescente, en 1955, y se casó muy joven con el portugués Manoel da Silva Gonçalves. El apellido Gonçalves, que comparten su esposo y el padre de la entrevistada, proviene de ramas

familiares distintas y no indica parentesco alguno. Laurinda se dedicó, junto con su esposo, a la agricultura y al comercio en los mercados al aire libre ubicados en el centro de la ciudad de Petrópolis y en el barrio Alto da Serra. Los recuerdos compartidos de la vida en Portugal son muy vívidos y muestran lazos de nostalgia, sobre todo por los familiares, ya que la entrevistada ha regresado pocas veces al país donde nació y sigue viviendo en Brasil con su familia, en el barrio de Cascatinha, en Petrópolis.

Maria do Carmo da Paz es brasileña, nacida el 17 de enero de 1942 en Santa Isabel, Caxambu. Es hija del portugués Manoel Marques Carvalho da Paz y de la brasileña Marieta Augusta Câmara, considerada una de las principales comadronas de la comunidad. Cabe destacar que la abuela materna de María era portuguesa, originaria de la Isla de Madeira. Durante su infancia, Maria do Carmo se dedicó a las labores del hogar mientras sus padres y hermanos trabajaban en los cultivos de flores que se destinaban al mercado de Río de Janeiro. Los recuerdos familiares de la entrevistada se remontan a su infancia, ya que se casó a los dieciséis años con el portugués Mário Arlindo Monteiro Alves do Cabo, también residente en Santa Isabel. Tras la boda, la pareja vivió con los padres de Mário hasta que pudieron establecerse por su cuenta. Actualmente, María es viuda y vive en el barrio de Valparaíso, en Petrópolis.

Al igual que Maria do Carmo, María Elisabete Pires Gomes nació el 3 de octubre de 1965 en la comunidad de Santa Isabel, Caxambu. Como destaca en la entrevista, nació en casa, en un parto rápido, ya que “la comadrona siempre llegaba tarde y mi madre daba a luz muy rápido” (comunicación personal, 8 de agosto de 2024)¹². Hija de los portugueses Esmeraldo Gomes y Cândida de Jesus Pires, nacidos en la localidad de Ermelo, María Elisabete cuenta que, a diferencia de la mayoría de los inmigrantes portugueses de Santa Isabel, sus padres no eran agricultores en Portugal: Esmeraldo trabajaba en el sector de la construcción, en la obra de la carretera que conectaba Vila Real con Ermelo, y Cândida trabajaba como empleada doméstica en la casa de la familia de su padre, quien solo la registró como hija legítima cuando ya estaban en Brasil. Al emigrar en la década de 1950, la pareja formada por Esmeraldo y Cândida comenzó a trabajar en el sector de las flores, dedicándose al cultivo y envió a Río de Janeiro, igual que el resto de los inmigrantes portugueses

¹² Entrevista realizada a Maria Elisabete Pires Gomes por Natalia da Paz Lage, el 8 de agosto de 2024, en Petrópolis.

de la comunidad. Sus hijos, entre ellos María Elisabete, los ayudaban en las labores de plantación. Actualmente, la entrevistada vive en el centro de la ciudad de Petrópolis, pero mantiene fuertes vínculos con la memoria portuguesa y la tierra de sus padres, ya que algunos de sus hermanos aún viven en la propiedad familiar de la comunidad de Santa Isabel.

Nacida el 3 de diciembre de 1959 en la región de Mato do Banco, perteneciente a la comunidad de Santa Isabel, en Caxambu, Joaquina Rosa Ferreira ha vivido siempre en esa misma región. Es hija de Antonio Augusto Ferreira e Inácia da Costa, un matrimonio portugués, y ayudó a sus padres en las labores agrícolas, actividad que sigue desempeñando actualmente. Joaquina cuenta que toda su familia en Portugal trabajaba la tierra; su padre era de Pardelhas y su madre, de Ermelo. Al recordar a sus padres, Joaquina destaca la nostalgia de los momentos de las comidas, así como de las canciones y los versos que su padre recitaba por la noche junto a los vecinos, compatriotas y un buen vino.

En todas ellas percibimos que los recuerdos de sus vidas siempre están relacionados con experiencias colectivas, ya sea con la familia o con la comunidad. Nos llama la atención que todas tengan el mismo origen: la aldea de Ermelo (Portugal), lo que les permite compartir sistemas culturales y sociales y también identificarse entre sí. De alguna manera, los símbolos y normas que los padres y abuelos utilizaban durante su vida en Ermelo llegaron a las generaciones futuras; por ejemplo, las canciones que cantaba el padre de Joaquina.

Los recuerdos configuran herencias narrativas que se transmiten de generación en generación dentro de su sistema simbólico. La posmemoria está vinculada principalmente al núcleo familiar y a las experiencias traumáticas, y consiste en la transmisión de esa memoria vivida por el sujeto a sus descendientes a través de profundos lazos afectivos capaces de proyectarla en las narrativas intergeneracionales (Hirsch, 2012, citado en Ferreira, Heineberg, Assunção, 2020, p. 17). La familia es, por lo tanto, el espacio privilegiado para la aplicación de la posmemoria, gracias a los fuertes lazos emocionales que se crean entre sus miembros y que conectan los recuerdos de experiencias traumáticas con los heredados a través de los vínculos parentales.

Mecanismos de transmisión de memoria

Como se desprende de los estudios sobre la comunidad luso-brasileña de Santa Isabel, ubicada en la ciudad de Petrópolis, Río de Janeiro, las fotografías, aunque escasas en algunos núcleos familiares, sirvieron como soporte físico para la creación de lazos afectivos y recuerdos entre los descendientes y sus familiares portugueses. Al mismo tiempo, las narrativas transmitidas en forma de historias acercaron a los brasileños a los sentimientos de dolor, felicidad, esperanza, miedo, etc., experimentados por sus padres, abuelos y bisabuelos durante el proceso de inmigración. Desde la infancia se fomentaron los vínculos empáticos y de identificación para acercar a las nuevas generaciones a la memoria de la inmigración y a las tradiciones familiares.

La posmemoria presupone la existencia de conexiones vivas entre la memoria del grupo que vivió las circunstancias, ya fueran traumáticas o no, y la generación siguiente. En Santa Isabel, por ejemplo, los núcleos familiares desempeñaron funciones psicológicas para conectar los recuerdos a lo largo del tiempo mediante acciones cotidianas como la comida, la vestimenta, la forma de hablar, las prácticas religiosas, las historias contadas durante las cenas, la presencia de cuadros y marcos con fotos de familiares fallecidos en la sala de visitas, etc. Podemos decir que, según el debate entre familia/comunidad propuesto por Philippe Ariès (1981, p. 164), la repetición de determinadas acciones simbólicas, vinculadas al papel que desempeña la familia en la construcción de la identidad —al ser el primer contacto del ser humano con lo colectivo—, llevó a los habitantes de Santa Isabel a establecer fuertes conexiones con la memoria de sus antepasados portugueses, la cultura lusitana y la propia materialidad del territorio comunitario, formado por familias que seguían las mismas prácticas.

Al analizar la comunidad de Santa Isabel, observamos la aplicación de lo que Marianne Hirsch clasifica como mediación familiar de la posmemoria, transmitida de padres a hijos sobre la base de la descendencia directa y con el apoyo del contexto del núcleo familiar. No obstante, esta mediación también puede darse a través de la posmemoria afiliativa, en la que las generaciones se conectan con la memoria vivida por la generación anterior mediante el entorno colectivo. Como destaca Hirsch:

La posmemoria afiliativa no es, por tanto, la extensión de una estructura familiar flexible, cuyo origen es la guerra y la persecución, sino el re-

sultado de la contemporaneidad y de una conexión generacional con la segunda generación literal, además de constituir una serie de estructuras de mediación lo suficientemente accesibles, apropiables y persuasivas como para abarcar toda una red de transmisión orgánica y colectiva. (Hirsch, 2021, p. 55)

A pesar del predominio de la posmemoria familiar en la comunidad de Santa Isabel, en las entrevistas identificamos grupos de brasileños, principalmente del estado de Minas Gerais, como las familias Azevedo y Souza, que, al compartir territorio de residencia y trabajo con las familias luso-brasileñas, crearon conexiones con los recuerdos de los inmigrantes portugueses e incorporaron valores y emociones a sus propias trayectorias vitales.

Cuando centramos nuestra atención en la transmisión de la memoria a través de la familia, resulta más fácil crear vínculos entre los descendientes y los antepasados a partir de las raíces de origen; sin embargo, la relación de afiliación requiere acercarse a los soportes de la memoria (Hirsch, 2021). Para que los brasileños residentes en Santa Isabel desarrollaran vínculos empáticos con los recuerdos de los inmigrantes portugueses, fue necesario establecer una relación personal entre el individuo vivo y el ya fallecido, característica que también atraviesa la posmemoria familiar. A través de fotografías de rostros, bodas, bautizos y trabajos en el campo, las generaciones se reconocieron en las personas retratadas y crearon sentimientos en torno a la imagen. Porque, cuando ponemos rostros a los nombres, establecemos una relación familiar y de materialidad con el otro, y le conferimos una trayectoria de vida capturada en un tiempo y espacio por la fotografía.

Compreende-se a produção das imagens como um ato simbólico e as imagens nascem da necessidade de simbolização. Trata-se de uma experiência histórica, pois as imagens se reciclam no processo contínuo de produção de sentido, daí a possibilidade de as imagens como símbolos acamparem em corpos diferentes e se tornarem novas imagens em novos processos de simbolização. Esse processo revela aspectos interessantes da sociedade que produz e recebe imagens. Em momentos diferentes, certas imagens, com sentidos comuns, entram em ação para animar valores e transformar o mundo onde os corpos habitam. (Mauad, 2014, p. 115)

Según Mauad (2024), las imágenes producidas como fotografías de los inmigrantes portugueses de Santa Isabel, almacenadas en archivos privados, simbolizaron para las generaciones posteriores, tanto para los descendientes

como para el resto de los habitantes de la comunidad, la existencia real de estos inmigrantes y la memoria que hasta entonces se había transmitido de forma oral.

Figura 2. *Manoel Marques Carvalho da Paz y Marieta Augusta Câmara en 1936*



Archivo privado de Lúcia Augusta Câmara de Oliveira. 2025.

Figura 3. *Lauriano da Cunha Lage y Augusta Almeida hacia 1972*



Archivo privado de Maria Emília de Almeida Lage. 2025.

Las colecciones familiares, compuestas por fotografías, objetos, documentos oficiales como pasaportes, ropa y escritos, fueron los principales soportes de la posmemoria en la comunidad de Santa Isabel. Durante la infancia, la curiosidad lleva a los descendientes de portugueses a descubrir sus propias identidades e historias a partir de los vestigios de sus vidas. Según Philippe Ariès (1981), la comprensión y el sentimiento de familia en la actualidad están intrínsecamente relacionados con la atención que se presta al niño y a la infancia. A través del sujeto en formación dentro del seno familiar, la historia y la memoria del grupo se preservan día a día. De esta manera, los objetos de las colecciones personales funcionaron como puente hacia la posmemoria, en la que el niño se reconoce en los recuerdos de la vida de otros.

Las estructuras sociales de Santa Isabel a través de los recuerdos de sus descendientes

Al abordar el caso del grupo comunitario de Santa Isabel, buscamos comprender los mecanismos que los individuos utilizan para conservar aspectos culturales y sociales de la cultura portuguesa de origen. Como hemos visto, los objetos sirvieron como vínculo entre la memoria de los inmigrantes y la formación de la identidad de sus descendientes. Sin embargo, más que los propios símbolos, la vida cotidiana fue el escenario central de las relaciones sociales entre los miembros del grupo, en lo referente a la transmisión del modo de vida de los campos portugueses y los múltiples sentimientos generados a partir del movimiento migratorio. Las entrevistadas evocaron en sus recuerdos la función que la vida cotidiana familiar tuvo en la construcción de sus identidades y del grupo.

El primer punto a destacar es la gran importancia que tiene la religión católica para el grupo lusitano de la comunidad. En todas las entrevistas se percibía la imposibilidad de faltar a la misa dominical, por ejemplo. Aunque no había tiempo para el ocio debido al trabajo en el campo, el compromiso con la Iglesia se consideraba una obligación, ya que los valores que los padres inmigrantes transmitieron a sus hijos se basaban en la educación religiosa que ellos mismos habían recibido en Portugal. El catolicismo funcionaba, tanto en Portugal como en la comunidad de Santa Isabel, como regulador de la conducta social de las personas y las familias, especialmente de las mujeres, debido a las limitaciones impuestas en el lenguaje, la forma de actuar y la libertad corporal. Según explica María

de Fátima de Almeida Lage, la visita del cura a los hogares portugueses se consideraba el momento de mayor prestigio en la vida cotidiana rural. Se ponían el mejor mantel y los mejores cubiertos, los miembros de la familia se vestían con la ropa nueva, llamada «de domingo», y las mujeres eran las protagonistas, ya que las responsabilidades del hogar recaían sobre ellas.

O que eles traziam eram umas malas grandes de Portugal. Na Páscoa, lá em Portugal, a minha mãe ainda mantinha essa tradição, colocava tudo toalhas brancas, que o padre ia em casa levar o folar¹³. E tudo branquinho, sem sabão em pó, assim como as rendas, também eram elas que faziam. Tem os de saco, tudo feito à mão por meio de roca, como elas falavam. Eles eram analfabetos, o meu pai não, que já sabia escrever, mas eles para sobreviver sabiam fazer de tudo. (Lage, M.F.A., comunicación personal, 15 de junio de 2024)¹⁴

Al final de su intervención, Maria añade a nuestro análisis que, además del trabajo agrícola, las mujeres portuguesas se dedicaban a la costura. La falta de recursos económicos para comprar ropa hecha hacía que la responsabilidad de proporcionar ropa a los miembros de la familia, así como manteles, sábanas y toallas, recayera sobre las madres y abuelas. Por lo tanto, el prestigio del grupo, o mejor dicho, la imagen pública que la familia proyectaba dependía de ellas. Este factor quedó grabado en la memoria de María, quien llegó a Brasil con tres años y afirma haber visto a su madre continuar con esta práctica en la comunidad de Santa Isabel. María y las demás entrevistadas, en su papel de hijas y nietas, reciben como herencia y tradición la responsabilidad de proveer el bienestar de sus respectivos grupos familiares, lo que, de manera problemática, se convierte en un obstáculo para la libertad de las mujeres de abandonar el lugar.

En lo que respecta a los aspectos culturales de la comunidad de Santa Isabel, destaca la gastronomía, que tiene sus raíces en las aldeas portuguesas y está estrechamente vinculada a las prácticas familiares. En general, la comida portuguesa es la tradición principal que mantienen los descendientes en Brasil. Todos nos hemos encontrado en algún momento con el famoso bolinho de bacalhau (buñuelo de bacalao). La cocina lusa, en el proceso migratorio, funcionó no solo como un gusto alimenticio, sino también como un conector de recuerdos e identidad entre las

13 Pan tradicional de Pascua en Portugal, que se utiliza como regalo y simboliza la amistad y la reconciliación.

14 Entrevista realizada a Maria de Fátima de Almeida Lage por Natalia da Paz Lage, el 15 de junio de 2024, en Petrópolis.

personas. Las mujeres entrevistadas, por ejemplo, recuerdan fácilmente a sus madres y abuelas por su habilidad en la cocina, y la conexión de las luso-brasileñas con Portugal se basa en los sabores y en el intercambio de historias durante las comidas. Profundizando en el tema, María de Fátima nos muestra la sencillez con la que se alimentaban las familias rurales portuguesas y cómo la inteligencia de las mujeres proporcionaba riqueza a los platos. Cabe recordar que se compraban pocos alimentos; la mayoría de los ingredientes se producían en las plantaciones familiares y, en Brasil, las familias inmigrantes incorporaron costumbres de la cocina local, como el arroz blanco.

Agora, a minha mãe tinha uma virtude que ela, isso eu até peguei dela, de não deixar nada estragar. Se ela não soubesse, aprendia a utilizar todos os alinhos, por exemplo, vinha farinha de mandioca nas compras aquela época, ela não sabia o que era farofa. *Não tinha extrato de tomate, ela pegava a cebola*, dourava, e ela dava cor nos alimentos só com a cebola dourada. A comida dela era muito boa!! Tudo assim, mas depois ela aderiu, ela fazia coelho [...]. (Lage, M.F.A., comunicación personal, 15 de junio de 2024)¹⁵

En cuanto a la gastronomía, podemos observar las prácticas culturales expresadas en la vida cotidiana de las familias de la comunidad de Santa Isabel, como la elaboración de salchichas y salpicones, que reunía a las mujeres de la casa. Esta tradición es un fuerte símbolo de la permanencia de las costumbres lusitanas en la comunidad y aún hoy se mantiene viva. Paralelamente, la matanza de cerdos para elaborar embutidos reunía a los hombres. Las limitaciones geográficas y económicas de los inmigrantes obligaban al grupo a unirse para ayudarse mutuamente y desarrollar técnicas de supervivencia, como el uso de saladeros para conservar alimentos, incluida la carne, que debía durar largos períodos de tiempo. No había medios de transporte más allá de carretas y burros, por lo que el acceso al centro de la ciudad era difícil, y la alimentación se limitaba a lo que se producía en la tierra y a los animales criados: bueyes, vacas, gallinas y conejos.

Elas faziam uns cozidos assim sabe, com linguiça feita em casa, com salpicão feito em casa, botava tudo junto e fazia os cozidos, eu adorava aquilo!! (risos). Muito gostoso!! Fazia o arroz, *não que nem o da gente aqui, massa também, essas coisas assim, matava o porco uma vez ao ano*,

15 Entrevista realizada a Maria de Fátima de Almeida Lage por Natalia da Paz Lage, el 15 de junio de 2024, en Petrópolis.

depois destrinchava ele, tinha uma salgadeira, porque não tinha geladeira nem nada, nem sabia o que era isso, botava umas caixas e chamava de Salgadeira. Cortava o porco, as patas da frente, o quadril e salgava tudo, peça por peça, e botava na salgadeira para conservar ali. (Levandeira, L.A., comunicación personal, 21 de julio de 2024)¹⁶

O que acontece, eu ainda tenho muito essa parte de cozinhar assim, tem o macarrão, que eu faço de vez em quando, que é um macarrão que faz uma carne ou um frango, depois tira e coloca um feijão manteiga, depois o macarrão e põe a carne ali, bota pimentão, salsa, tudo junto, mas tem que cozinhar o macarrão antes. Isso é uma coisa que o meu filho gosta muito e também gosta muito de couve cozida com batata. Tem um rapaz agora vendendo salpicões em Santa Isabel, já é neto, o Marcos, que era uma coisa que eu também lembro muito da minha mãe, o dele está perfeito. Ela também fazia pão, o nosso forno ainda existe, ela fazia 7 kg por semana. Ela fazia aletria, engraçado que eu gostava antigamente, mas hoje em dia eu não vejo graça nela. Aqui, no centro, eles vendem a aletria, mas não usam para essa finalidade. Outra coisa era os formigos, são nozes com vinho e pão, é um prato que faz no natal, a minha sobrinha, Denise, faz muito. Tinha também a açorda, é um pão que faz com bacalhau refogado, esse é muito gostoso, eu gosto desse, nunca mais fiz, vou fazer qualquer dia. O pão de ló que eu faço muito bem e é isso, a cozinha portuguesa não tem muita variedade, mas é muito boa. (Gomes, M.E.P., comunicación personal, 08 de agosto de 2024)¹⁷

Se fazia pão em casa, tinha o forno de lenha. Era com folha de bananeira. A minha mãe fazia na época da bananeira e o pão ficava com outro gosto, por causa da bananeira, ficava com gostinho. Quando ficava assim, com o pão quase assando, aquele cheiro ia longe. Muito bom! Era um momento de bastante união. Eles matavam porcos também, criavam em casa, às vezes era três ou quatro porcos que criava. Tinha banha, não comprava óleo, e botávamos a carne dentro dela. Salgava os ossos. Aí a gente cozinhava e fazia aquele sopão, aquilo era muito bom. (Ferreira, J.R., comunicación personal, 19 de agosto de 2024)¹⁸

Los descendientes, como se desprende de las declaraciones de Elisabete Pires Gomes y Joaquina Rosa Ferreira, se conectan con sus raíces familiares

16 Entrevista realizada a Laurinda Almeida Levandeira por Natalia da Paz Lage, el 21 de julio de 2024, en Petrópolis.

17 Entrevista realizada a Maria Elisabete Pires Gomes por Natalia da Paz Lage, el 8 de agosto de 2024, en Petrópolis.

18 Entrevista realizada a Joaquina Rosa Ferreira por Natalia da Paz Lage, el 19 de agosto de 2024, en Petrópolis.

a través de recuerdos afectivos surgidos en pequeñas situaciones cotidianas, como la comida preparada por la madre o la abuela en una fecha especial, por ejemplo, la Navidad. La posmemoria se manifiesta, por lo tanto, en Santa Isabel mediante símbolos y prácticas que refuerzan y recuerdan a los individuos los roles que desempeñan en el mantenimiento del grupo. Elisabete y Joaquina reproducen de manera natural ante sus hijos y nietos la función de mantenedoras de las tradiciones portuguesas que un día fue responsabilidad de sus madres y abuelas. Los relatos aportan mucha información sobre la esfera particular del grupo. Sin embargo, en la fiesta tradicional de Santa Isabel, momento en el que los símbolos de la cultura local cobran protagonismo, estas guardianas de la memoria familiar trasladan las prácticas privadas al ámbito público, en una comunión y celebración de los clanes familiares. Como señala Arendt (2007), al pasar de lo privado a lo público, los hechos adquieren otra realidad e intensidad. En Santa Isabel, las familias practicaban ritos similares en sus hogares y, al trasladarlos a la fiesta local, las tradiciones lusitanas traídas por los inmigrantes ganaron una doble legitimidad: la primera, frente al mundo y la sociedad brasileña; la segunda, frente a su propia identidad y su papel como agentes modificadores del medio social.

Para que los símbolos tuvieran efecto, era necesario que todas las familias compartieran los mismos hábitos y lograran codificar los mensajes transmitidos en un mismo ámbito significativo. En este sentido, la existencia de lazos de reciprocidad y de alianza entre los núcleos familiares era fundamental. Las amistades construidas entre los individuos, muchas de ellas establecidas en Portugal y consolidadas durante el proceso de inmigración, fomentaban el fortalecimiento del grupo y la restricción de las relaciones de los individuos con sus pares. Una vez más, la figura femenina aparece como facilitadora de las alianzas entre las familias. En el caso del nacimiento de los hijos, que además de ser una alegría particular para los padres consolidaba la renovación de la comunidad con el paso del tiempo, su papel era fundamental. En Santa Isabel, las acciones que al principio pueden parecer particulares del núcleo familiar, como el nacimiento y el matrimonio, son colectivas y se utilizan para estrechar los lazos relacionales.

Quando nascia uma criança, em domingo de sol, porque era tudo a pé, a gente ia visitar. As pessoas se visitavam ao domingo para ver a criança. Era pão com goiaba, só se visitavam nesses momentos, por isso que iam na festa para poder se ver. Mas se uma tivesse filho, todos iam visitar, para tu ver, não tem o Paulo Moraes, um dia, foi a última vez que eu vi

a dona Marietta, quando eu fui visitar a Fátima que nasceu ali. (Lage, M.F.A., comunicación personal, 15 de junio de 2024)¹⁹

Sáíamos pouco, só aos domingos para visitar a casa de alguém. Quando nascia um bebê para levar presente para ele, visitava quando nascia. E quando vinha cá fora (centro da cidade), comprar as roupas e tudo, aí eu vinha junto com a minha mãe, vinha andando e andando. A diversão era visitar as famílias e quando tinha um casamento, a gente ia, às vezes a mamãe não queria ir, aí eu que ia com o meu pai, outras era sozinha. (Paz, M.C., comunicación personal, 05 de agosto de 2024)²⁰

La muerte, al igual que el nacimiento, era una celebración de reafirmación y consolidación de los lazos individuales y familiares. Cuantas más coronas de flores tenía el difunto durante su velatorio, mayor era su nivel de implicación en el grupo, lo que demostraba, a su vez, el poder político y el lugar que él y su familia ocupaban en la jerarquía social de la comunidad de Santa Isabel. Incluso después de la muerte, la persona seguía funcionando como transmisor de símbolos y mensajes para el grupo al que pertenecía.

Tinha muito, quando o meu pai morreu, lembro como se fosse hoje, ele levou 16 coroas. Mas tinha muito amigo, só o seu Belmiro, pai do Paulo da Melinha, esse ficava quase, o meu pai teve câncer né, o tempo todo sentado na beirada da cama dele. Muitos amigos, ali qualquer briga que tivesse ia logo chamar ele. Lembra daquele Ilhéu, ele batia na mulher né, ela chamava: seu Manoel Marques, pelo amor de Deus, vem cá. Meu pai chegava lá e Nossa Senhora, o homem ficava calmo. Ela falava: seu Manoel Marques fica aqui até ele acordar. Ele falava: não senhora, quando ele acordar não vai ter mais nada. Meu tio também, de vez em quando lá dava uns faniquitos, falava que tinha sei lá o que, todo mundo chamava o meu pai. A minha mãe tinha não sei quantos afilhados, porque ela que ia pegar todos eles, ela era a parteira. Deve ter nascido um bocado de crianças ali (Santa Isabel) com ela, era de madrugada, de dia, de noite, nascia, depois ela ia para lá do compadre Avelino. Quando nasceu as crianças da dona Alcina, eu ia para lá fazer comida, me lembro como se fosse hoje, eles gostavam muito que fizesse feijão manteiga com lombo e colocasse macarrão dentro (risos). (Paz, M.C., comunicación personal, 05 de agosto de 2024)²¹

19 Entrevista realizada a Maria de Fátima de Almeida Lage por Natalia da Paz Lage, el 15 de junio de 2024, en Petrópolis.

20 Entrevista realizada a Maria do Carmo da Paz por Natalia da Paz Lage, el 5 de agosto de 2024, en Petrópolis.

21 Entrevista realizada a Maria do Carmo da Paz por Natalia da Paz Lage, el 5 de agosto de 2024, en Petrópolis.

Como se desprende del relato de Maria do Carmo da Paz, su padre, Manoel Marques, actuaba como mediador en los conflictos locales y gozaba del respeto de las demás familias, lo que situaba a la familia Paz en una posición privilegiada dentro de la comunidad. En este caso concreto, Manoel Marques seguía casado con Marieta Câmara, comadróna de Santa Isabel, lo que le permitía establecer más redes de sociabilidad. A través del relato de la enfermedad y muerte de Manoel Marques hecho por Maria do Carmo da Paz, también podemos entender cómo funcionaban las leyes y la organización de la comunidad de Santa Isabel, impregnada de autorregulación y autocastigo entre las familias locales a través de los líderes de los clanes, donde el poder público quedaba al margen.

La identidad de los habitantes de Santa Isabel estaba marcada por los lazos de reciprocidad que sus antepasados habían establecido con las familias locales. Todas sus acciones estaban enmarcadas en la vida cotidiana del grupo, que compartía la misma religión, la actividad profesional (en este caso, la agricultura), los hábitos de ocio, etc. Cuando se les preguntaba qué hacían sus familiares en su tiempo libre, todas respondían que el ocio consistía en visitar a familiares y amigos de la propia comunidad de Santa Isabel. Maria Elisabete Pires Gomes destacó la matanza de cerdos como un evento social de las familias amigas de su padre, en el que todos se reunían y en el que cada parte del cerdo se destinaba a un núcleo familiar, repitiéndose el ciclo de intercambios infinitamente. El intercambio de productos, como la carne, también servía para reafirmar las alianzas de amistad entre los inmigrantes portugueses y las familias a las que cada uno pertenecía. No es casualidad que María Elisabete considere que ese es un recuerdo importante de su vida, ya que era necesario que sus hijos y nietos interiorizaran los momentos de comunión del grupo para sentirse parte del colectivo e identificar en las otras familias portuguesas una extensión de la suya. En esta ocasión, Joaquina Rosa Ferreira narra el recuerdo más impactante relacionado con su padre, en el que se pone de manifiesto el aspecto colectivo de la comunidad y la cultura portuguesa, en la que la casa siempre estaba llena de visitas y el padre bebía vino con los amigos y recitaba bonitos versos populares portugueses, como destacó Joaquina.

A gente conhecia a tradição portuguesa da época toda, conhecia tudo. Que nem a dona Joaquina, que vinha lá do Mato do Banco visitar a minha mãe aqui, a minha mãe também chegou a ir lá na casa dela. Tinha a falecida dona Cândida, morava aqui atrás, que a minha mãe ia muito na casa dela, nós íamos junto com a mãe e ela vinha na casa da gente.

Na época elas andavam umas nas casas das outras. Hoje já acabou tudo, mas na época era assim. A tia Augusta ia muito na casa da minha mãe e a minha mãe ia lá também. A dona Ana lá em cima, do falecido Mesquita, ela vinha, a mãe nunca chegou a ir lá não, porque ela não gostava de ir lá em cima. Antigamente tinha muito esse laço de amizade. Eram todos portugueses. Juntava eles tudo, sentava assim, como a gente está agora em volta da mesa, e ficavam contando aquelas histórias de Portugal, se é hoje a gente grava né, porque o meu pai falava muito verso, muito, e cada um mais bonito que o outro. (Ferreira, J.R., comunicación personal, 19 de agosto de 2024)²²

Era e nós não íamos pela estrada, íamos pelas trilhas. A gente levava uma lata de goiabada e aí vinha uma de marmelada, era desse jeito. Aí quando matavam porcos era uma coisa assim, que eu lembro muito, meu pai matava dois porcos, de seis em seis meses, só que eles tinham um sistema muito bacana. Não se tinha geladeira, por acaso na nossa casa, eu lembro quando compramos geladeira eu tinha uns quatro anos, lembro do pessoal subindo com ela nas costas. Sempre na minha casa teve televisão, olha o luxo! Mas eu me lembro que era assim: o meu pai matava os porcos, mas ele não ficava com toda carne, uma perna ia para o Mesquita, outra perna ia para a dona Inácia, outra perna ia para aquele moço que morava ali do lado, da dona Augusta, essa sim era irmã da dona Inácia, a outra perna para o seu Manoel João e a outra parte para o Cinza. Aí quando eles matavam porcos, lá chegava aquela perna, a pessoa chegava com um saco de ração branco nas costas toda ensanguentado com aquela perna de porco dentro da coisa, então tinha carne o ano inteiro, porque eles já se programavam para poder sempre ter. Aí botava tudo na banha. Era muito interessante, porque às vezes não tinha carne, a gente não comprava, aí quando o povo chegava com aquela perna gigantesca, que quando vinha do Cinza era enorme. (Gomes, M.E.P., comunicación personal, 08 de agosto de 2024)²³

La existencia de estructuras familiares en forma de clanes proviene de dos estrategias utilizadas por la comunidad de Santa Isabel, muy comunes en las comunidades rurales, como las aldeas portuguesas: el matrimonio y las fiestas religiosas, también llamadas quermeses en el lenguaje popular brasileño. Al igual que en otras esferas de la vida cotidiana de Santa Isabel, las elecciones matrimoniales afectaban al núcleo mismo del grupo, con la intervención de las personas mayores, que motivaban a los más jóvenes

22 Entrevista realizada a Joaquina Rosa Ferreira por Natalia da Paz Lage, el 19 de agosto de 2024, en Petrópolis.

23 Entrevista realizada a Maria Elisabete Pires Gomes por Natalia da Paz Lage, el 8 de agosto de 2024, en Petrópolis.

a elegir cónyuges entre los hijos de familias amigas de la comunidad y, en caso de ser externos, que se diera preferencia a los portugueses y sus descendientes. El matrimonio servía para fortalecer y ampliar los clanes familiares locales y, junto con la preservación del patrimonio material, contribuía a mantener la cultura y la tradición portuguesas. La fiesta religiosa de Santa Isabel funcionaba como escenario para estos intercambios: era el lugar donde las jóvenes y los jóvenes comenzaban sus noviazgos y donde las familias podían observar los posibles buenos partidos para sus hijos. Laurinda Almeida Levandeira, por ejemplo, conoció a su marido en la boda de otra pareja de la comunidad de Santa Isabel y, según cuenta la entrevistada, la relación entre ambos fue propiciada por la intervención de las familias locales:

Eu conheci ele em um casamento, no dia 07 de março, da filha do seu Martins. O seu Martins era um português também amigo nosso, aí a filha dele mais velha casou, os portugueses sempre chamavam todo mundo né, eu vi ele lá, *mas esse tal de Antonio*, que trabalhou em uma horta de um tal de seu Avelino e dona Emília, tinha trabalhado, também, em uma horta lá em cima no caxambu de frente a nossa, aí ele falava assim: *Aaaa seu Manoel, tem as filhas do seu Zé, são muito trabalhadeiras, pá dali e pá daqui. Já tinha passado a lista toda para ele né, sem a gente saber de nada. Aí quando ele me viu lá no casamento, foi lá que a gente se conheceu. Aí eu era muito nova, queria namorar e coisa e tal, mas o meu pai: não, não, não. Eu casei ainda tinha 16 anos, faltava um mês para fazer 17. Namorei nem um ano e casei dia 17 de dezembro. Era uma coisa da época né. Ele era mais velho que eu 10 anos e meio.* (Levandeira, L.A., comunicación personal, 21 de julio de 2024)²⁴

A través de la religión, las fiestas, los aspectos culturales como la gastronomía y las celebraciones, o las bodas, los descendientes luso-brasileños de Santa Isabel interiorizaron el sistema social y cultural de sus antepasados portugueses en la construcción de sus identidades. Según los entrevistados, la inmigración fomentó en los portugueses la necesidad de crear, con las herramientas que Brasil les ofrecía, un lugar cercano a los pueblos donde habían nacido, en todas las esferas. El modo de vida derivado de la agricultura permitió el surgimiento de otros mecanismos de sociabilidad. Maria Elisabete y Joaquina describen cómo la vida en el campo era compleja y agotadora para las familias de la comunidad, muchas de las cuales ya habían experimentado esa realidad en Portugal y veían que el sueño de prosperar en Brasil estaba más lejos de lo que imaginaban. Al

24 Entrevista realizada a Laurinda Almeida Levandeira por Natalia da Paz Lage, el 21 de julio de 2024, en Petrópolis.

mismo tiempo que existía la dificultad del trabajo rural, estaba el esfuerzo que realizaba cada miembro de la familia para el sustento del grupo, con la imagen de las mujeres cargando cestas de flores en la cabeza, que Joaquina relata en su testimonio. En los recuerdos de infancia de María Elisabete Pires Gomes se percibe un intento de transformar el simple y duro trabajo agrícola en pequeñas dosis de alegrías cotidianas.

Sim, meu pai trabalhava na festa direto, ele era o que ia lá para o paredão soltar os fogos de 21 tiros, todo ano. Muito ativo. Todo ano a gente ia na festa. Uma coisa muito interessante que eu lembro assim da minha infância é que meu pai ia despachar com um burro a mercadoria, ele ia a noitinha e voltava tarde, às vezes bebia e tal, mas às vezes ele precisava vir cedo, por algum motivo, ir cedo e voltar cedo. Deixavam os cestos, não sei se te contaram essa história, a mercedes do Dino pegava as flores e levava nos cestos para o Rio de Janeiro, depois eles voltavam com os cestos e cada um deles tinha o nome, do meu pai, por exemplo, tinha o E de um de lado e um G do outro, que é Esmeraldo Gomes. Aí o meu pai botava os cestos em cima do jegue, que era um grande né. Quando o meu pai subia no horário que a gente saía da escola, eu era bem pequena, devia ter uns 7 anos, os primeiros, aí era eu, a minha vizinha e um outro vizinho, a gente vinha dentro dos cestos. Às vezes era uma pilha de mais de 15, 20 cestos, a gente ficava em cima do burro pulando de um cesto para o outro. Agora tu vê como é que pode. Uma coisa que eu fico muito admirada é da capacidade de acreditar em Deus dessas pessoas, porque eles não se importavam. (Gomes, M.E.P., comunicación personal, 08 de agosto de 2024)²⁵

Trabalhava na agricultura com flor, a minha mãe levava cesto na cabeça, não tinha meio de transporte, era tudo na cabeça. Histórias mesmo difíceis. Não tinha nada, era tudo na cabeça, elas botavam aqueles balaies na cabeça, com rolha de pano né. (Ferreira, J.R., comunicación personal, 19 de agosto de 2024)²⁶

Desde los orígenes de la comunidad portuguesa de Santa Isabel, con habitantes de Las Azores y, posteriormente, inmigrantes del norte de Portugal, se percibe la fuerte influencia del colectivo sobre el individuo. La vida de las personas giraba en torno a la lógica familiar rural portuguesa, que consistía en la indisociabilidad del trabajo agrícola y los momentos de ocio, que se compartían en la comunidad de Santa Isabel. Estas tradiciones

25 Entrevista realizada a Maria Elisabete Pires Gomes por Natalia da Paz Lage, el 8 de agosto de 2024, en Petrópolis.

26 Entrevista realizada a Joaquina Rosa Ferreira por Natalia da Paz Lage, el 19 de agosto de 2024, en Petrópolis.

se transmiten a través de la posmemoria a los hijos, con el objetivo de que se reconozcan en las narrativas de sus abuelos y mantengan las tradiciones lusitanas dentro del grupo. Como se observa en el relato de Joaquina Rosa Ferreira, estas tradiciones y experiencias están presentes en la narración de historias, la música, el arte y la cocina, y se transmiten en los momentos de convivencia entre las familias, moldeando indirectamente los afectos y los pensamientos de los descendientes brasileños:

Ah, sempre assim apanhando flores com eles, eles contando as histórias lá de Portugal, de vez em quando contava, meu pai falava que carregava muito abacaxi na cabeça, que ele era careca porque ele carregava abacaxi (risos), ele falava, que ele era carequinha. É a convivência de matar porco, da gente se ajuntar tudo, ajuntava vizinhos, entendeu, era muito boa a convivência com eles. A gente tudo assim na mesa, os filhos reunidos. Na época era a família toda junta para tomar café, a gente tomava o café da manhã tudo junto, que era às 5 horas da manhã. Chegava 9h tomava de novo. Aí bebia vinho, comprava barril de vinho também, meu pai gostava muito de beber vinho, na época nem comprava garrafão, já comprava barril, que até dividia, o Mesquita trazia também, às vezes comprava de 40L, e depois dividia 20 para cada um e era aquela festa de beber vinho, comer salpicão, pão de casa, frango, era muito bom! (Ferreira, J.R., comunicación personal, 19 de agosto de 2024)²⁷

Como resultado de estos elementos culturales y sociales empleados por los inmigrantes portugueses para formar la comunidad de Santa Isabel, y que se reflejaron en la construcción de la identidad de los hijos y nietos luso-brasileños, vemos que fueron dos los agentes indispensables para que la estructura de símbolos y prácticas pudiera existir: las mujeres, especialmente las matronas, y los abuelos, en la figura de los ancianos y líderes del clan familiar. Los abuelos representaban, para los miembros de la comunidad, los depositarios de la sabiduría del grupo y actuaban como responsables de la conexión —en el caso de la inmigración— de los nietos con la sociedad de origen de sus antepasados. Así, pudimos aprender que los abuelos portugueses de Santa Isabel fueron y siguen siendo los encargados de convertir la región en una comunidad transnacional. Laurinda Levandeira nos ayuda a comprender cómo la presencia de los abuelos desempeñó la función de transmitir las historias familiares y vincular emocionalmente a los niños con el grupo familiar asociado:

Sim era tudo perto, perto dos meus avós. Era boa a convivência com os meus avós, eu era bem nova, vim com 11 anos e lá não tinha água em

27 Entrevista realizada a Joaquina Rosa Ferreira por Natalia da Paz Lage, el 19 de agosto de 2024, en Petrópolis.

casa, tinha que ir na fonte, as vezes como daqui na rua Bernardo. Aí tinha uns canecos, feitos de tiras de madeira, que nem antigamente tinha umas tinas, tinha alça assim e uma pequenina assim. Tinha a casa de cima e outra embaixo do meu avô, só que o caminho da fonte era por lá né, passando eu via o meu avô lá embaixo, descia da minha casa, tirava o meu caneco e ia buscar água para ele (risos). Eu pegava o caneco da mão dele e ia lá na fonte pegar água e levar na casa dele, já novinha. Hoje em dia as crianças não querem nada né, mas lá começava-se a trabalhar muito cedo. A gente convivia muito com a família por conta da proximidade. (Levandeira, L.A., comunicación personal, 21 de julio de 2024)²⁸

A nivel colectivo, los abuelos, representados en los ancianos y líderes de los clanes, cumplen la doble función de mantener viva la memoria portuguesa y la tradición de las aldeas rurales del norte del país en la vida cotidiana del grupo. En las familias y en la comunidad, asumen el papel de revivir a aquellos miembros que ya no están, ya que cada individuo lleva consigo características de quienes ya no están presentes. Los abuelos son, en última instancia, los guardianes de la memoria y del archivo histórico del grupo y de la familia: resguardan fotografías, cartas, documentos antiguos y objetos de valor (como joyas). A partir del ciclo iniciado por ellos, se produce una retroalimentación de los símbolos, las prácticas, los valores y las características culturales a lo largo de las generaciones y del tiempo. De este modo, es posible revivir y rejuvenecer las experiencias vividas en la familia y la comunidad a través de ellos, como afirma Bosi:

Há dimensões da aculturação que, sem os velhos, a educação dos adultos não alcança plenamente: o reviver do que se perdeu, de histórias, tradições, o reviver dos que já partiram e participam então das nossas conversas e esperanças; enfim, o poder que os velhos têm de tornar presentes na família os que se ausentaram, pois deles ainda ficou alguma coisa em nosso hábito de sorrir, de andar. Não se deixam para trás essas coisas, como desnecessárias. Esta força, essa vontade de revivescência, arranca do que passou seu caráter transitório, faz com que entre de modo constitutivo no presente que cria a natureza humana por um processo de contínuo reavivamento e rejuvenescimento. (Bosi, 1987)

En la misma línea de reflexión que Bosi, Ramos (2012) demuestra que la convivencia entre abuelos y nietos propicia la transmisión de conocimientos y que esta relación se basa en la figura del abuelo como poseedor del conocimiento y consejero de la familia. Al aplicar esto a la comunidad

28 Entrevista realizada a Laurinda Almeida Levandeira por Natalia da Paz Lage, el 21 de julio de 2024, en Petrópolis.

de Santa Isabel, vemos que los miembros con más vínculos afectivos con Portugal convivían estrechamente con personas portuguesas mayores, en la mayoría de los casos, con sus abuelos. Cuando estos miembros fallecían, los lazos de sociabilidad del grupo y de las familias se debilitaban, ya que el vínculo fuerte ya no estaba presente. La comunidad se sustentaba en la presencia activa de los abuelos y de las personas mayores, incluso en la resolución de conflictos, lo que reforzaba la dependencia de los individuos hacia estas figuras y su estatus superior en el orden de prioridades del colectivo. Por tanto, al estudiar la inmigración portuguesa y otros grupos del Mediterráneo europeo, es necesario analizar el papel que desempeñan las personas mayores en las familias en relación con la construcción de la identidad de quienes emigran, así como la forma en que estos aspectos repercuten en la creación de comunidades y barrios con una fuerte presencia de inmigrantes en los países de acogida, ya que, en el futuro, serán ellos quienes se convertirán en las personas mayores del lugar.

A relação e a convivência entre avós e netos são permeados de significados, de valores, de passagem de testemunho, de saberes, de legados geracionais (Vitale, 2007). Com efeito, a idade e a acumulação de experiências ao longo da vida, favorecem a transmissão do saber às novas gerações, a sabedoria, a preocupação em transmitir conhecimentos, em facultar orientação e aconselhamento às gerações mais novas (Kramer, 1990, Vanderplas-Holper, 2000, citado em Ramos, 2012, p. 42).

Vinculadas a la figura y función de los ancianos, las mujeres portuguesas actuaban como principales agentes en la transmisión de conocimientos y como mantenedoras de la estabilidad de la comunidad, ya que, gracias a su administración del hogar y de la economía familiar, fue posible el crecimiento del grupo. En este sentido, las mujeres, en su papel de madres y hermanas, se encargaban de transmitir a los niños los valores y tradiciones procedentes de Portugal.

Maria de Fátima Lage destaca el papel del cuidado que las mujeres portuguesas brindaban a adultos y niños, ante la alta tasa de mortalidad infantil y las enfermedades en el norte de Portugal y en las zonas rurales de Brasil durante el siglo XX. Este cuidado iba más allá de las cuestiones estéticas; era un compromiso para preservar la vida y la supervivencia del grupo frente a la muerte.

Nessa cozinha, tinha uma bacia e nela que a minha mãe me deu o banho para a primeira comunhão, me arrumou, eu tinha uns cabelos muito grande, ela tinha um cuidado. *Não era sempre, mas quando a gente saía, ela sabia fazer umas tranças*, botava para cima e meu pai gostava de sair

comigo, todo mundo falava, do jeito de pobre, está certo a gente andava descalço, mas se precisasse sair a gente tinha tudo, nunca parecemos miseráveis, sempre tinha uns sapatinhos. (Lage, M.F.A., comunicación personal, 15 de junio de 2024)²⁹

Por otro lado, Maria Elisabete Pires Gomes demuestra la inteligencia de las mujeres portuguesas a través de la figura de las matronas, que regían los hogares, mantenían el orden y mostraban facilidad para la administración financiera. Al mismo tiempo, eran las encargadas de transmitir los conocimientos religiosos, las recetas culinarias, la forma de vestir y de comportarse, así como las prácticas culturales portuguesas. La entrevistada destaca que su madre era una lectora ávida, lo que la diferenciaba del resto de las mujeres de la región, dado el alto índice de analfabetismo femenino en la comunidad de Santa Isabel.³⁰ Además, muestra la versatilidad que las mujeres inmigrantes tuvieron que aprender para sobrevivir en un territorio extranjero y mantener económicamente a sus familias. Frente al machismo de los hogares portugueses, las mujeres lograron verdaderas revoluciones con los recursos que tenían, como fomentar la existencia de la comunidad de Santa Isabel en Petrópolis (Río de Janeiro).

A minha mãe era uma pessoa muito dinâmica, a pessoa mais inteligente que eu já conheci, fazia qualquer conta de cabeça, era um computador, mas não pôde estudar. Ela chegou a ir para um colégio de freiras, mas aí nasceram os outros irmãos, filhos desse outro homem que a minha vó se casou, ela teve que voltar, ou seja, não seguiu os estudos, mas ela era muito inteligente. A gente lia muito, porque os meus irmãos já não estavam em casa quando eu nasci, eles traziam muitos gibis e na época tinha Vila Sésamo³¹ e eu assistia, então eu fui alfabetizada muito cedo, lia muito. Nós sempre lemos muito, tivemos acesso a leitura e a minha mãe lia, meu pai era analfabeto, só sabia escrever o nome, mas a minha mãe lia muito, então conseqüentemente a gente também. A minha mãe fugia do perfil das portuguesas da comunidade, porque ela estudou. (Gomes, M.E.P., comunicación personal, 08 de agosto de 2024)³²

29 Entrevista realizada a Maria de Fátima de Almeida Lage por Natalia da Paz Lage, el 15 de junio de 2024, en Petrópolis.

30 Esta afirmación resulta del análisis de 380 actas de matrimonio recogidas entre 2023 y 2024 de los libros de la Catedral de San Pedro de Alcântara (1933-1967), pertenecientes al archivo histórico de la Curia Diocesana de Petrópolis, combinadas con informaciones proporcionadas por los entrevistados.

31 Serie infantil brasileña de TV Globo y TV Cultura, basada en el popular programa estadounidense *Sesame Street* de la década de 1970.

32 Entrevista realizada a Maria Elisabete Pires Gomes por Natalia da Paz Lage, el 8 de agosto de 2024, en Petrópolis.

La inmigración portuguesa en Santa Isabel, en Petrópolis (RJ), y los diversos mecanismos que el colectivo utilizó para crear una comunidad al estilo de las aldeas rurales portuguesas fueron el resultado de la fuerte unión y del poder de dos grupos de agentes: las mujeres y los ancianos, representados por los abuelos y las matronas. Esta afirmación nos lleva a orientar nuestros estudios sobre la inmigración histórica hacia este perfil, no solo en el momento de la migración, sino también en la formación de comunidades étnicas en los países receptores. Se trata de sujetos invisibilizados en la perspectiva de la inmigración portuguesa, ya que los estudios históricos durante décadas se centraron en analizar el perfil de los hombres jóvenes y solteros, mientras figuras como las mujeres y los ancianos fueron relegadas a los márgenes de la investigación, pero a través de este enfoque, podemos observar sus papeles centrales, durante siglos, en el sustento de las comunidades dentro del territorio brasileño.

Resultados

Al abordar la comunidad de Santa Isabel como objeto de estudio, buscamos ofrecer una contribución al campo de la inmigración histórica portuguesa sobre las sociabilidades e identidades luso-brasileñas desarrolladas en ciudades del interior del estado de Río de Janeiro con características de una inmigración familiar y rural, diferente de los estudios desarrollados sobre el tema en el estado, que se han centrado principalmente en el área urbana y en la región de la capital. Entre estas obras se encuentran *Portugueses no Rio de Janeiro: negócios, trajetórias e cenografias urbanas (Séc. XIX-XXI)*, de la profesora Lená Medeiros de Menezes; *Imigração e Identidade: um estudo sobre famílias portuguesas no Rio de Janeiro*, de Maria Manuela Maia, y *Como Nossos Pais: uma História da Memória da Imigração Portuguesa em Niterói, 1900/1950*, de Ana Maria de Moura Nogueira.

A partir de este otro perfil de inmigrante, obtuvimos datos e información que nos ayudaron a identificar las relaciones establecidas por el grupo portugués y sus descendientes con el territorio de Petrópolis y con las propiedades agrícolas locales, así como las prácticas culturales híbridas portuguesas y brasileñas, fundamentales para la formación de los individuos de esta comunidad y de otros barrios de Petrópolis que comparten similitudes con Santa Isabel, como Bonfim y Vale das Videiras.

La lógica desarrollada en torno a las figuras femeninas y los abuelos como grandes portadores y guardianes de las tradiciones de la comunidad dio lugar a la necesidad de preservar los recuerdos de estos agentes y

situarlos como protagonistas de las historias regionales, creando espacios de debate en los que se abordaran múltiples narrativas sobre la inmigración y el papel del inmigrante en la sociedad brasileña. Así, al analizar los elementos de la vida cultural cotidiana de las familias de Santa Isabel, pudimos constatar que la agricultura y el modo de vida rural portugués moldearon este territorio y lo convirtieron en un lugar de memoria³³ dentro de la ciudad de Petrópolis.

La comunidad de Santa Isabel, vista como un espacio de convivencia y intercambio cultural luso-brasileño, llamó la atención del sector educativo local, donde se llevaron a cabo iniciativas para incluir la presente investigación como material didáctico en la Escuela Municipal Abelardo Delamare, en la que los descendientes de las familias de inmigrantes portugueses y otros residentes locales pudieron conocer y profundizar en su propia historia, contada a través de narraciones vivas.

Conclusiones

Ante el análisis expuesto, la comunidad de Santa Isabel mantuvo, desde el siglo XIX y con la presencia azoriana, los lazos relacionales internos del grupo mediante el intercambio en distintos ámbitos de la vida: en lo económico, inicialmente la mayoría se dedicaba a la producción de flores para el mercado de Río de Janeiro y, posteriormente, al cultivo de hortalizas para los mercados al aire libre de la ciudad de Petrópolis; en lo religioso, todas las familias profesaban la fe católica, lo que las llevaba a vivir bajo los mismos valores; y en lo social, compartían espacios de ocio como la fiesta de Santa Isabel, las reuniones en las casas y las visitas a los recién nacidos, lo que generaba nuevas uniones matrimoniales y fortalecía las relaciones sociales entre los núcleos familiares. Aunque los individuos contaran con libertad de elección, la identidad y las esferas que impregnaban la vida social estaban definidas por la colectividad portuguesa de Santa Isabel.

La identidad subjetiva de los miembros de la comunidad de Santa Isabel se basa, precisamente, en la posmemoria, la memoria heredada, a través de la convivencia con los miembros de más edad del grupo, como los abuelos, quienes transmiten a los niños historias sobre sus raíces familiares. Para ello fue necesario recurrir a diversas herramientas, como objetos, música y comida. Las toallas bordadas, la forma de trenzar el cabello y de usar el pañuelo, los versos que recitaba el padre de Joaquina,

³³ Consultar la obra de Nora, P. (1993). *Entre memória e história: A problemática dos lugares. Projeto História*, (10).

los embutidos que elaboraban las matronas y la aletría de Navidad, los formigos y los bolinhos de bacalhau formaron parte de la infancia y del afecto creado entre los sujetos, sobre todo entre los luso-brasileños y Portugal. Estos vínculos generan características transnacionales para la comunidad y crean en los nacidos en Brasil la sensación de pertenencia a la sociedad portuguesa, incluso sin haber viajado nunca a Portugal.

Los sentimientos afectivos hacia Portugal perpetúan las tradiciones a lo largo de generaciones y convierten a los miembros de la comunidad de Santa Isabel en agentes movilizadores de dos comunidades nacionales distintas. Los vínculos entre Brasil y Portugal se manifiestan a través de los abuelos y las mujeres, quienes buscan mantener el contacto con sus familiares en el otro país, fomentando en las generaciones más jóvenes la identificación con su linaje lejano, ya sea mediante fotos, videos o relatos. La imaginación y la fascinación por lo desconocido ayudaron a las generaciones jóvenes a despertar interés por sus antepasados, promoviendo narrativas que resaltaban los aspectos positivos del grupo.

Ante la ausencia de abuelos o personas mayores encargadas de la “educación memorial” de la familia y la comunidad, se designó a las mujeres, quienes asumieron las tareas necesarias para el cuidado y la preservación de los clanes familiares. Por lo tanto, se puede concluir que la comunidad étnica de Santa Isabel puede considerarse matriarcal y constituida por clanes, autosuficiente mediante la tríada de la agricultura, la religión y la tradición familiar portuguesa. La centralidad de las mujeres en la organización y el sostenimiento del grupo es evidente en la memoria y la comprensión social de las generaciones más jóvenes, como lo demuestran las palabras de Maria de Fátima de Almeida Lage:

Eu admiro muito essas portuguesinhas, a minha mãe magrinha amassa 10kg de farinha. Depois quando se tinha 16 anos, as mães já passavam o encargo para as filhas, aí já era eu que fazia, por exemplo. Os homens eles eram muito fortes, mas as mulheres em casa eram muito mais. Se esse Caxambu está erguido tem a força das mulheres portuguesas, está certo que os homens sofreram como eu falei com o meu irmão, mas os homens não colocavam 10 filhos para fora sem médico, fralda descartável, nem nada, o que valia para salvar elas nessas situações eram aqueles sacos de ração. (Lage, M.F.A., comunicación personal, 15 de junio de 2024)³⁴

34 Entrevista realizada a Maria de Fátima de Almeida Lage por Natalia da Paz Lage, el 15 de junio de 2024, en Petrópolis.

Por lo tanto, las narrativas de cinco mujeres de distintas generaciones en Santa Isabel revelaron cómo la fortaleza y la supervivencia de la comunidad han estado y siguen estando en manos de personas invisibles: personas mayores y mujeres, durante el proceso de inmigración a Brasil. La ciudad de Petrópolis, en el estudio detallado de la comunidad de Santa Isabel, funciona como un laboratorio para comprender los distintos grupos étnicos migrantes que desarrollaron su sociabilidad a través de lazos familiares y vecinales. También concluimos que el análisis exhaustivo de los mecanismos simbólicos, tanto materiales como inmateriales, derivados de la inmigración, revela cambios sistémicos en la organización y el comportamiento de los inmigrantes portugueses y sus descendientes, desarrollando, por ejemplo, fuertes características matriarcales dentro de la comunidad.

Referencias

- Amon, D. e Menasche, R. (2008). Comida como narrativa da memória social. *Sociedade e Cultura*, 11(1), 13–21. <https://doi.org/10.5216/sec.v11i1.4467>
- Angelo, E. R. B. (2016). Os portugueses na formação de Petrópolis, cidade imperial: marcas, expressões e memórias urbanas. *População e Sociedade, CEPESE*, 25, 87-104. <https://www.cepese.pt/portal/pt/populacao-e-sociedade/edicoes/populacao-e-sociedade-n-o-25/os-portugueses-na-formacao-de-petropolis-cidade-imperial-marcas-expressoes-e-memorias-urbanas>.
- Arendt, H. (2007). *A condição humana* (10a ed.). Forense Universitária.
- Ariès, P. (1981). *História social da criança e da família*. LTC- Livros técnicos e científicos. Editora S.A.
- Bertrand, M. (2009). *Del actor a la red: análisis de redes e interdisciplinaridad*. Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Coloquios. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.57505>
- Brettell, C. B. (1991). *Homens que partem, mulheres que esperam: consequências da emigração numa freguesia minhota*. Etnográfica Press. <https://doi.org/10.4000/books.etnograficapress.1910>
- Bosi, E. (1987). *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. Editora da Universidade de São Paulo - EDUSP.
- Castro, M.V. (1943). *Caldas Viana*. Centenário de Petrópolis, Trabalhos da Comissão, vol. VII. Prefeitura Municipal de Petrópolis.
- Earp, A. L. S. (2001). *Quarteirões (os)*. Instituto Histórico de Petrópolis. <https://ihp.org.br/os-quarteiroes/>
- Ferreira, M. C. C., Heineberg, I. y Assunção, S. (2020). Pensando as narrativas memoriais e pós-memoriais em tempo de vulnerabilidade. *Revista Letras Raras*, 9(2). <https://doi.org/10.35572/rlr.v9i2.1803>
- Fróes, C. O. (2006). *Petrópolis- A saga de um caminho*. Instituto Histórico de Petrópolis. <https://ihp.org.br/petropolis-a-saga-de-um-caminho/>

- Hirsch, M. (2021). *La generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del holocausto* (2a ed.). Editorial Carpe Noctem.
- Machado, A. (1938). *Nomenclatura urbana de Petrópolis*. Trabalhos da Comissão, Prefeitura Municipal de Petrópolis.
- Maia, M. M. A. (2008). *Imigração e Identidade: um estudo sobre famílias portuguesas no Rio de Janeiro* [Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da PUC São Paulo. <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/3994>
- Mauad, A. M. (2014). Como nascem as imagens? Um estudo de História Visual. *História: Questões e Debates*, 61, 105-132. <https://doi.org/10.5380/his.v61i2.39008>
- Martim, R. (1952, 21 de septiembre). O Quarteirão Português. *Jornal Tribuna de Petrópolis*.
- Meihy, J. C. S. B. y Holanda, F. (2018). *História oral: como fazer, como pensar* (2a ed.). Editora Contexto.
- Meihy, J. C. S. B., y Seawright, L. (2020). *Memórias e narrativas: história oral aplicada*. Editora Contexto.
- Meihy, J. C. S. B., y Ribeiro, S. L. S. (2023). *Guia prático de história oral: para empresas, universidades, comunidades, famílias*. Editora Contexto.
- Menezes, L. M. (2021). *Portugueses no Rio de Janeiro: negócios, trajetórias e cenografias urbanas (Séc. XIX-XXI)* (1a ed.). Editora Ayran.
- Nogueira, A. M. M. (1998). *Como Nossos Pais: uma História da Memória da Imigração Portuguesa em Niterói, 1900/1950* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense] Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade Federal Fluminense. <http://www.labhoi.uff.br/node/71>
- Pollak, M. (1992). Memória e identidade social. *Estudos históricos*, 5(10), 200-212.
- Portelli, A. (2016). *História oral como arte da escuta*. Letra e Voz.
- Ramos, N., Marujo, M. y Baptista, A. (Eds.) (2012). *A voz dos avós: Migração, memória e património cultural*. Gráfica de Coimbra, Publicações Lda. e Fundação ProDignitate.
- Registros de batismo da Catedral São Pedro de Alcântara de 1930 a 1970. Arquivo Histórico da Cúria Diocesana de Petrópolis.
- Registros de casamento da Catedral de São Pedro de Alcântara de 1933 a 1967. Arquivo Histórico da Cúria Diocesana de Petrópolis, 2021.
- Rodrigues Neto, A. V. (2021). *A Ruralidade Portuguesa em Petrópolis: modo de vida, paisagem e relações da cidade na localidade do Santa Isabel em Petrópolis, RJ* [Trabalho de Conclusão de Curso em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Católica de Petrópolis].

Anexos

*Anexo 1- Quarteirão Português*³⁵

“Quarteirão Portuguez

Tendo-se verificado pela medição judicial, a que se precedeo nas terras da I. F., que a data do correjo-seco abrange em seos fundos para a parte de leste cerca de 863.000 braças quadradas de terreno, que se julgava pertencer á Fazenda do – Cachambú-, é que até então era apenas e em parte ocupado por alguns herdeiros, successores, ou agregados do Alferes Carlos Pinto e outros, projectou-se dividir este terreno em prazos, e formar um que se denominou-se – Portuguez-.

Durante o anno proximo vindo fiz medir e demarcar 31 destes prazos (prefasendo uma superficie de 201.447 braças quadradas) os quaes tenho concedido a outras tantas familias de colonos morigerados, e quasi todos cidadãos Portuguezes ja aclimatados e conhecidos no paiz. Na distribuição destes prazos tive em vista attender de preferencia requisições rasoaveis daquelles que ja se achavão estabelecidos no lugar com algumas culturas e outras benfeitorias. Para completar a totalidade dos prazos aforaveis, falta unicamente demarcar uns 6 prazos quando muito. Alem dos altos dos morros e dos terrenos indispensaveis para futuros caminhos, ficou reservado um espaço rectangular de 150 braças de frente sôbre 300 de fundo, adjacente á cascata do Rio Itamaraty. O quarteirão- Portuguez- he cortado pelo mesmo rio Itamaraty, pelo seo afluente denominado- Itaúna-, pelo córrego do cobiçado- e outros pequenos regatos, que o fertilisão, como melhor se verá da Planta topographica, que será definitivamente organizada, logo que se conclua a demarcação de todo o Quarteirão. Os terrenos das margens destes rios e córregos, podendo classificar-se regularmente bons para a cultura dos cereaes, promettem produção mui satisfatoria, se continuarem a ser cultivados, como ja *vão sendo*, por essas familias Portuguesas: a batata, o feijão e o milho produzem ali excellentemente. Alguns dos novos foreiros deste Quarteirão, que apenas começam a estabelecer-se e a edificar suas pequenas moradas, ja tem alcançado colheitas de 110 e 120 por 1 alqueire de milho; o que, almenta a facilidade dos transportes e outras circumstancias locais, he sem dúvida mais vantajoso do que o resultado obtido nos termos, digo: nos terrenos

35 Agradecemos a la historiadora Maria de Fátima Moraes Argon por su ayuda en la localización de este documento.

de 1.^a sorte, porem muito mais distantes, como seão os de todo o valle do Parahyba, que chegão a produsir de 200 a 250 alqueires por 1 de milho. He de esperar que o exemplo dos foreiros do Quarteirão Portuguez em breve destrúa completamente o conceito de – improductivas -, que a falta de uma cultura regular tem feito recahir, em geral, sôbre as terras da I. F. de Petrópolis.”

Fuente: Ofícios e relatórios da Superintendência da Imperial Fazenda de Petrópolis ao mordomo da Casa Imperial (1858-1881), p. 22. Arquivo histórico da Companhia imobiliária de Petrópolis.

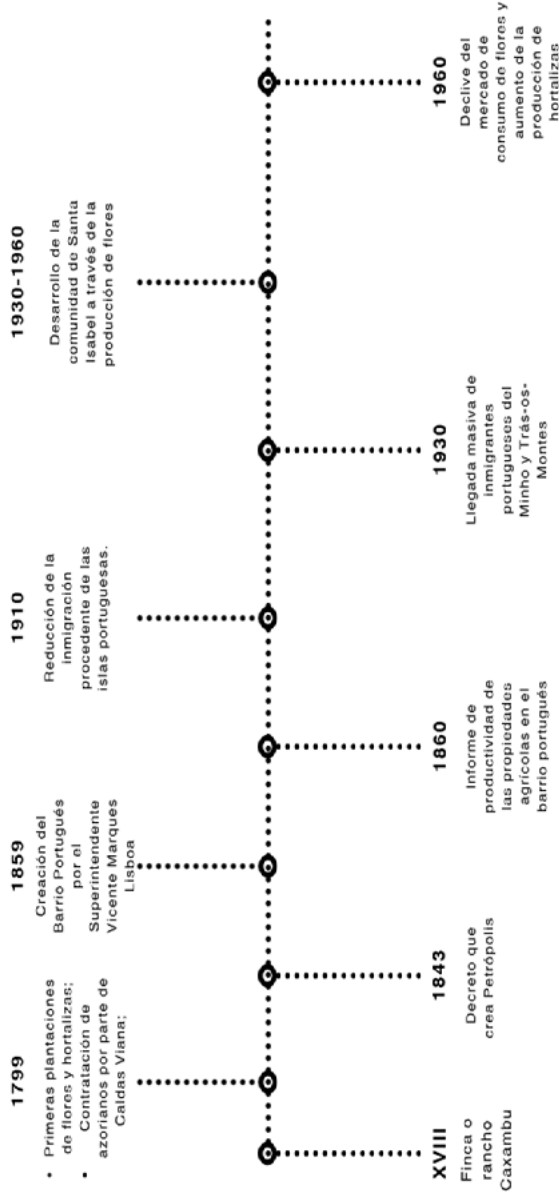
Anexo 2- Extracto de las reflexiones del superintendente Vicente Marques Lisboa en el informe de 186136

“[...] 2.^a Vai-se felizmente reconhecendo a necessidade e desenvolvendo o gosto da cultura em Petrópolis: sem fallar de outros, no novo Quarteirão Portuguez produz ja e em abundancia a batata, o milho, o feijão, pêcegos, marmelos, bananas, 1.^a.: ensaia-se tambem a cultura da mandioca dôce, que dá perfeitamente em qualquer terreno, e de que se pode tirar grande vantagem, ao menos para consumo da cidade: a ser pois seguido, como espero, o exemplo dos foreiros do dito Quarteirão, he bem de esperar que destrúa elle completamente e em breve o conceito de – improductivas-, que a falta de uma cultura regular tem feito recahir, em geral, sôbre as terras da I. F. de Petrópolis. [...]”

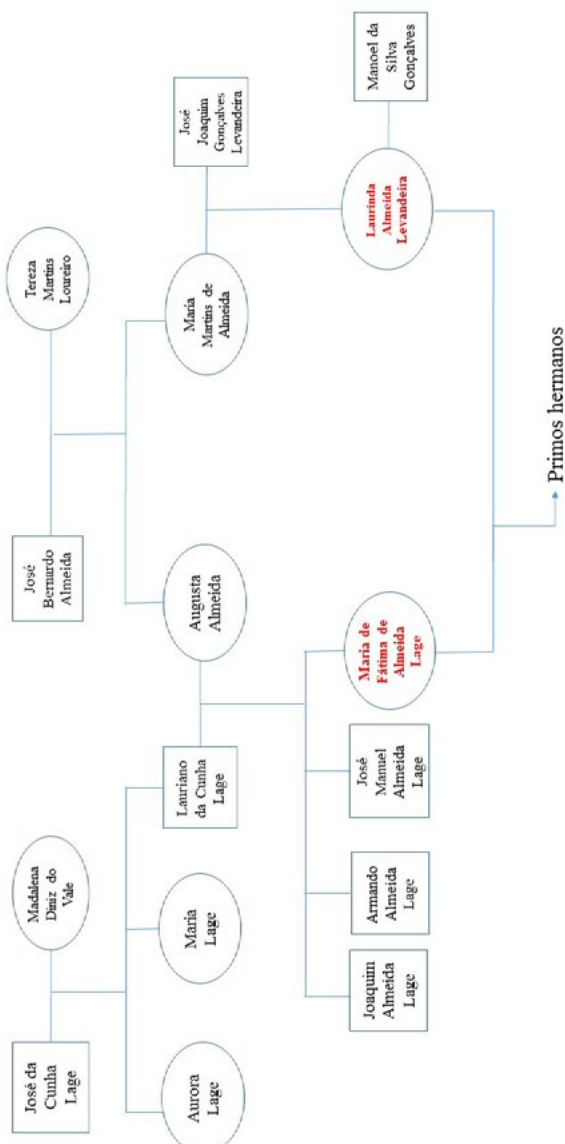
Fuente: Ofícios e relatórios da Superintendência da Imperial Fazenda de Petrópolis ao mordomo da Casa Imperial (1858-1881), p. 41. Arquivo histórico da Companhia imobiliária de Petrópolis.

36 Agradecemos a la historiadora Maria de Fátima Moraes Argon por su ayuda en la localización de este documento.

Anexo 3- Cronología



Anexo 4- Diagrama de las relaciones establecidas entre Maria de Fátima de Almeida Lage e Laurinda Almeida Levandeir



Artículo

Diásporas contemporâneas: representações da crise migratória no cinema

Diásporas contemporâneas: representaciones de la crisis migratoria en el cine

Contemporary diasporas: representations of the migration crisis in cinema

Recibido: 25 de septiembre de 2025

Aprobado: 12 de diciembre de 2025

Éverly Pegoraro

Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro); Paraná, Brasil

<https://orcid.org/0000-0001-6825-4101>

Resumo

Os movimentos migratórios que configuram as diásporas contemporâneas são fenômenos mundiais, principalmente como efeito da globalização econômica e de conflitos. Esta pesquisa analisa como a crise migratória é representada, em especial no recorte dos africanos que cruzam o oceano em direção à costa europeia. Sequências de cenas das obras *Fogo ao Mar* (2016) e *Eu, capitão* (2023) são analisadas, para refletir sobre as representações da travessia de imigrantes em direção à Europa. O primeiro é um documentário, lançado no início da crise de refugiados africanos em massa pelo Mar Mediterrâneo em direção à Europa. O segundo, sete anos depois desse contexto, é um relato ficcional da jornada de dois adolescentes em direção à Itália. Para o estudo, os conceitos de diáspora e representação são tensionados, fundamentais para entender a visibilidade diaspórica em narrativas midiáticas que expõem a dor testemunhal pelo viés do choque de realidade. Em seguida, procede-se à análise fílmica de conteúdo, que suscita reflexões sobre as jornadas diaspóricas nas duas obras analisadas. Em ambas, as condições dos recém-chegados lembram as chegadas dos navios negreiros em solo colonizador. Mostram o sofrimento do refugiado, mas, simultaneamente, evidenciam como tais vítimas se tornam, muitas vezes, corpos à deriva, cujas identidades, valores e dores podem ser subjugados às diferenciações entre ser humano e cidadão. As



Estudios sobre las Culturas Contemporâneas

Volumen 3, Número 5, enero-junio 2026, pp. 71-100

ISSN 1405-2210 / eISSN 3061-7537

<https://doi.org/10.53897/RevESCC.2026.5.03>



fronteiras que separam o “nós” dos “eles” vão além do geográfico. Retratadas de forma quase mítica, com personagens em típicas jornadas do herói, as obras enquadram uma série crise humanitária, sem enfrentamento efetivo por parte dos Estados.

Palavras-chave: visualidade, cinema, representação, identidade, refugiado.

Resumen

Los movimientos migratorios que configuran las diásporas contemporáneas son fenómenos globales, principalmente como resultado de la globalización económica y los conflictos. Esta investigación analiza cómo se representa la crisis migratoria, especialmente en el contexto de los africanos que cruzan el océano hacia la costa europea. Se analizan secuencias de escenas de las obras *Fogo ao Mar* (2016) y *Eu, capitão* (2023) para reflexionar sobre las representaciones del viaje de los inmigrantes hacia Europa. El primero es un documental, estrenado al comienzo de la crisis masiva de refugiados africanos que cruzan el Mediterráneo hacia Europa. El segundo, siete años después de este contexto, es un relato ficticio del viaje de dos adolescentes hacia Italia. Para el estudio, se exploran los conceptos de diáspora y representación, fundamentales para comprender la visualidad diaspórica en las narrativas mediáticas que exponen el dolor testimonial a través del impacto de la realidad. A continuación, se realiza un análisis de contenido filmico que plantea reflexiones sobre los viajes diaspóricos en las dos obras analizadas. En ambas obras, las condiciones de los recién llegados evocan la llegada de barcos negreros a tierras colonizadoras. Muestran el sufrimiento de los refugiados, pero a la vez resaltan cómo estas víctimas a menudo se convierten en cuerpos a la deriva, cuyas identidades, valores y dolor pueden verse subyugados por las distinciones entre ser humano y ciudadano. Las fronteras que nos separan de ellos trascienden lo geográfico. Representadas de forma casi mítica, con personajes en los típicos viajes de un héroe, las obras enmarcan una serie de crisis humanitarias, sin una confrontación efectiva por parte de los Estados.

Palabras clave: visualidad, cine, representación, identidad, refugiado.

Abstract

The migratory movements which shape contemporary diasporas are a global phenomenon, mainly as an effect of economic globalization and conflicts. This research analyzes how migration crisis is represented, especially in the context of Africans crossing the ocean towards the European coast. Sequences from the films *Fogo ao Mar* (2016) and *Eu, Capitão* (2023) are analyzed to reflect on the representations of the immigrant journey toward Europe. The first one is a documentary released at the beginning of the mass African refugee crisis across the Mediterranean Sea toward Europe. The second, produced seven

years later, is a fictional account of two teenagers' journey to Italy. For this study, the concepts of diaspora and representation are critically examined, as they are fundamental to understanding diasporic visibility in media narratives that expose testimonial pain through the lens of a reality shock. Next, a content-based film analysis is conducted, which raises reflections on the diasporic journeys portrayed in the productions. In both cases, the circumstances of the newly arrived migrants echo the historical imagery of slave ships reaching colonial territories. They depict the suffering of refugees but, simultaneously, highlight how such victims often become drifting bodies, whose identities, values, and pains can be subordinated to the distinctions between being human and being a citizen. The borders that separate "us" from "them" go beyond the geographical. Portrayed in an almost mythical way, with characters on typical hero's journeys, these works reveal a humanitarian crisis that governments have yet to adequately confront.

Keywords: visibility, cinema, representation, identity, refugee.

Éverly Pegoraro. Brasileira. Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora do Departamento de Comunicação da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), Guarapuava, Paraná. Brasil. Linhas de investigação: comunicação, cultura visual, cultura da memória. Correio eletrônico: everlypegoraro@unicentro.br.

Introdução

Em setembro de 2015, o pequeno Alan Kurdi comoveu o mundo. Numa travessia arriscada da Síria para a Europa, o garoto de 3 anos não sobreviveu. Seu corpo foi encontrado nas areias de uma praia paradisíaca em Bodrun, na Turquia. Esse fatídico acontecimento repercutiu midiaticamente mundo afora, trazendo à tona a crise migratória que se agravaria nos anos seguintes: a migração em massa de africanos para a Europa. Alan Kurdi foi apenas mais um a morrer na travessia daqueles que sonham em fugir de guerras étnicas, da miséria e de tantas outras mazelas, muitas das quais consequências, ainda, do colonialismo no continente desde o século XIV.

Como reflete Sontag (2003, p. 75), “lembrar, cada vez mais, não é recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem”. A imagem do pequeno Alan Kurdi, sem vida na costa europeia, traça uma rota de referência (Sontag, 2003) à problemática do cenário da migração forçada e de suas respectivas vítimas. Os movimentos de migrantes, exilados, refugiados, dissidentes e expatriados que configuram as diásporas

contemporâneas são fenômenos mundiais e intensos, principalmente como efeito da globalização econômica e/ou quadros de conflitos. É a humanidade em transição, como retratou Sebastião Salgado, em *Êxodos* (2000).

A cada ano, o Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (Acnur) lança um compilado de informações sobre o deslocamento forçado ou voluntário de pessoas ao redor do mundo. São migrantes, refugiados, deslocados e apátridas, vítimas das mais diversas mazelas, tais como perseguição, conflito, violência, violação de direitos humanos, desastres ambientais e até mesmo golpes políticos. O relatório Tendências Globais do ACNUR (2025) traz números alarmantes: até o final de 2024, estimava-se 123,2 milhões de pessoas deslocadas forçadamente em todo o mundo¹. Destas, calcula-se que 49 milhões (40%) sejam crianças menores de 18 anos.

Do total, 73,5 milhões são pessoas deslocadas internamente, 36,8 milhões são refugiados, 8,4 milhões são requerentes de asilo e 5,9 milhões representam indivíduos que precisam de proteção internacional. Além disso, estima-se que haja cerca de 4,4 milhões de apátridas residentes em 101 países, embora o número global possa ser significativamente maior (Agier, 2012). Outro dado interessante se refere aos estados que concedem asilo. Conforme o documento da ACNUR (2025), países de baixa e média renda acolhem 73% dos refugiados e necessitados de proteção internacional do mundo.

Os grandes conflitos em países como Sudão, Mianmar e Ucrânia são um dos fatores para as cifras. Segundo o relatório, o Sudão tem 14,3 milhões de refugiados e deslocados internos, seguido de Síria (13,5 milhões), Afeganistão (10,3 milhões) e Ucrânia (8,8 milhões).

Em países como Sudão e República Democrática do Congo, os conflitos étnicos são intensos e, muitas vezes, devastadores para comunidades inteiras. Segundo o levantamento da ACNUR (2025), a guerra no Sudão é a maior crise de deslocamento do mundo. Dos deslocados sudaneses, há 3,5 milhões de pessoas a mais do que no ano anterior, o que representa quase um em cada três da população nacional. Já no caso da República Democrática do Congo, o relatório aponta que, no final de 2024, 7,4 milhões de congoleses foram deslocados à força.

1 Cf. <https://www.unhcr.org/global-trend>. Acesso em 10 jun. 24.

A crise migratória ganhou proporções mais significativas nos últimos anos (Culpi, 2019), com a leva crescente de refugiados (sobretudo da África e do Oriente Médio) que chegam às costas europeias. O fenômeno ganha centralidade como discussão em diferentes frentes, como a econômica, a política, a histórica e a cultural (Culpi, 2019). Esta pesquisa centra-se nesta última pois, como enfatiza Hall (2016b), é pela cultura que se dá o trabalho de construção de significados, fundamentados pelas representações que produzem sentidos. Tal conceito é fundamental para compreender as formas de agenciamento das representações midiáticas, pois fornecem aparato simbólico para processos de subjetivação e até mesmo repercussões sociais, políticas, econômicas (Johnson, 2010; Kellner, 2001).

A cultura da mídia torna-se uma, entre muitas, das arenas discursivas que reverberam causas e consequências da crise migratória. Logo no ano seguinte à morte de Alan Kurdi, o documentário *Fogo ao Mar* (2016) abordou o acirramento da crise dos refugiados no Mediterrâneo. A narrativa ganhou o Urso de Ouro de melhor filme do Festival de Berlim (2016). Outra obra que aborda a temática é *Eu, Capitão*, indicado Oscar 2024. Premiado com o David di Donatello (considerado o Oscar italiano), narra a travessia arriscada – em tom de epopeia – de dois jovens pelo deserto em direção à Europa. As duas produções mencionadas tornam-se objeto desta pesquisa, para refletir sobre como narrativas midiáticas produzem sentido acerca do refugiado e dos responsáveis por conduzir o assunto.

A proposta parte dos Estudos Migratórios, em consonância com o conceito de representação, conforme problematizado pelos Estudos Culturais. Argumenta-se que representações tecidas em narrativas midiáticas ajudam a tecer opiniões, valores e posturas de alteridade. Os sentidos resultantes demarcam o que a sociedade entende ser o refugiado e as respectivas ações sociais e políticas a serem tomadas.

Desta forma, o questionamento que se propõe responder é: como a crise migratória é representada em narrativa cinematográfica, em especial no recorte dos africanos que cruzam o oceano em direção à costa europeia? Para o intuito, são analisadas representações construídas no documentário *Fogo ao Mar* (2016) e no filme *Eu, capitão* (2023). Os dois foram escolhidos pela visibilidade que receberam devido às indicações e/ou premiações já mencionadas, fator que amplia o público interessado

nas obras. Além disso, ambos foram lançados em momentos diferentes da crise migratória: *Fogo ao Mar* (2016) foi produzido no acirramento da imigração africana em direção à Europa, após a Primavera Árabe; já *Eu, capitão* (2023) mostra o contexto praticamente no fechamento de uma década da crise. O intuito é analisar as tensões de representação que permanecem e quais argumentos ganham espaço nas obras.

A primeira e a segunda partes do artigo atendem aos objetivos específicos de apresentar as categorias conceituais que envolvem os atores da crise migratória contemporânea e o acirramento da crise dos refugiados na Europa a partir de 2015, com base em Culpí (2019) e Agier (2012), bem como problematizar os conceitos de diáspora e representação, a partir de Hall (2003, 2016a, 2016b), relacionando-os ao delineamento de uma visualidade diaspórica (Mirzoeff, 2000) que se constrói sedimentada na dor testemunhal (Sontag, 2003) e no choque de realidade (Jaguaribe, 2007). A terceira etapa de pesquisa diz respeito à análise propriamente tida, cuja metodologia configura-se como uma análise fílmica de conteúdo (Penafria, 2009), seguindo os parâmetros indicados por Cassetti e Di Chio (2013): uma primeira etapa de decomposição, ou seja, de descrição das obras, seguida pela interpretação, conforme a problematização teórico-conceitual.

Diásporas contemporâneas: o contexto de uma crise

O sentido da palavra diáspora é tanto coletivo quanto individual. Sejam por iniciativa ou forçadas, como a história humana tragicamente conta, as diásporas trazem em si um peso de sacrifício, dor, abdicação e resiliência. As duas obras analisadas nesta pesquisa representam esse contexto, nas jornadas individuais dos personagens e nos povos que eles representam. Hall (2016a) reflete sobre as identidades decorrentes desse processo, como a respectiva produção de sujeitos imaginados, mais do que uma nação.

As diásporas envolvem tensionamentos entre narrativas e experiências ressignificadas em sua cultura, seus comportamentos, seus relatos de origem e de pertencimento. São movimentos em constante tradução e diferença, segundo Hall (2016a). A diferença, no sentido adotado pelo autor, não se ampara em dualismos fechados, mas lugares de passagem, significados posicionais e relacionais. “Desde o século XVI, essas temporalidades, histórias e culturas diferenciais continuam a existir e a

ser violentamente emparelhadas – ao tempo em que se recusam a se tornar ‘iguais’. Na verdade, suas trajetórias altamente desiguais e variáveis formaram o terreno do antagonismo político e da resistência cultural” (Hall, 2016a, p. 54).

Os sentidos conferidos aos diaspóricos, muitas vezes, sofrem tentativas de naturalização e silenciamento. As representações sofrem tensionamentos de poder nas formas de mostrar e descrever esses povos em suas chegadas às terras de destino. Agora eles chegam sem ser convidados, outrora eles vieram contra a própria vontade. Em ambas as situações, são tecidos sentidos de uma alteridade radical que “invade” um espaço que não lhes pertence.

Na realidade, como todas as externalidades constitutivas, o abjeto e o excluído constantemente retornam para confundir, desestabilizar e perturbar o interior assentado. Entre diferentes momentos históricos, entre diferentes gerações, este processo foi organizado e reorganizado em sistemas de poder pelos mecanismos de exclusão e alteridade – tropos de fetichismo, racialização e patologização – exigidos no caso das diferenças serem fixadas e consolidadas dentro de discursos unificadores de nação e civilização (Hall, 2016a, p. 54).

Bauman (2005) explica que a migração em massa é parte da modernidade e da modernização. Para o autor, dois aspectos desse processo são fundamentais para entender o crescimento exponencial do que denomina de pessoas supérfluas: a criação da ordem e o crescimento econômico.

A remoção desse refugio produzido nas partes ‘modernizadas’ e em ‘modernização’ do globo foi o mais profundo significado da colonização e das conquistas imperialistas – ambas tornadas possíveis, e de fato inevitáveis, pelo poder diferencial continuamente reproduzido pela completa desigualdade de ‘desenvolvimento’ (de maneira eufemística, chamada de ‘atraso cultural’), resultante, por sua vez, do confinamento do modo de vida moderno a uma parte ‘privilegiada’ do planeta (Bauman, 2005, pp. 12-13).

Resultado da globalização e do livre mercado que impõem um modelo econômico avassalador, tais pessoas são consideradas residuais, pois não têm função econômica, política ou social clara. O cenário contemporâneo complexo de guerras, fomes, embates políticos, étnicos e religiosos só acirra o problema. Para Bauman (2013), o atual momento configura-se como terceira fase da história da migração moderna, ou a era das diásporas.

Trata-se de um arquipélago infinito de colônias étnicas, religiosas e linguísticas, sem preocupações com os caminhos assinalados e pavimentados pelo episódio imperial/colonial, mas, em vez disso, conduzido pela lógica da redistribuição global dos recursos vivos e das chances de sobrevivência peculiar ao atual estágio da globalização. As diásporas dispersam-se e espalham-se por inúmeros territórios formalmente soberanos; elas ignoram as pretensões dos nativos quanto à primazia de necessidades, demandas e direitos locais, e se movimentam entre as armadilhas de uma cidadania dual (ou múltipla) – e, mais que isso, de uma lealdade também dual (ou múltipla) (Bauman, 2013, p. 37).

As diásporas expõem uma condição de humanidade nômade intensa. De acordo com os dados da Agência da ONU para refugiados (ACNUR, 2025), 1 em cada 67 pessoas em todo o mundo é deslocada². A organização registra que o deslocamento quase dobrou durante a última década. A estimativa pode chegar a números mais elevados com os refugiados não declarados e considerados clandestinos ou invisíveis (Agier, 2006):

Ao longo das décadas, a imagem dominante do exílio transformou-se, adquiriu sucessivamente a aparência do refugiado, do deslocado interno e, agora, a do indeferido (closed file, na linguagem anglófona do ACNUR), ou seja, do clandestino. ‘Refugiado’, ‘deslocado’, ‘indeferido’ representam assim três identidades categoriais históricas que a mesma pessoa pode também assumir, em alguns anos ou em alguns meses, em sua história de deslocamentos (Agier, 2006, p. 200).

De acordo com Culpi (2019, p. 11), a migração é entendida “como todo aquele movimento de pessoas entre as fronteiras de dois Estados, incluindo os refugiados, deslocados por questões ambientais, os apátridas, que são aqueles sem nacionalidade e os migrantes por razões econômicas”. A autora afirma que a questão dos refugiados ganhou repercussão mundial a partir da Primavera Árabe, a qual intensificou a ida de indivíduos do Norte da África e do Oriente Médio para a Europa, em busca do sonho de uma vida melhor.

Somente nos países-membros da EU [União Europeia], mais de um milhão de pessoas solicitou asilo durante os anos da crise, o que representou um recorde de ingresso de refugiados no continente. Em 2016, aproximadamente 388 mil pessoas entraram na Europa, especialmente pelo Mar Mediterrâneo. As principais motivações para esses deslocamentos foram a intensificação dos conflitos nos Estados vizinhos (Culpi, 2019, p. 204).

2 Dados coletados <https://www.unhcr.org/global-trends>. Acesso em 8 out. 24.

O trânsito interno ou entre países e as motivações recorrentes criam as categorizações de indivíduos que, por sua vez, trazem complicações aos Estados nacionais. Nesse contexto, as migrações se tecem como resultado de múltiplas identidades transpostas, cujos movimentos podem agravar a xenofobia, as intolerâncias religiosas e outros problemas decorrentes. Entender as representações identitárias acerca desses indivíduos é uma forma de contribuir para o debate acerca de políticas globais e de aceitação das alteridades, tópico tão necessário.

A condição de deslocamento, desenraizamento e incerteza interfere nas construções identitárias dos diaspóricos, de acordo com Hall (2003). As categorizações reconhecidas pelos Estados para diferenciar tais indivíduos, muitas vezes se tornam uma barreira ou até mesmo uma desculpa para isentar-se de responsabilidades. Culpi (2019) salienta que um dos maiores avanços foi o Regulamento Dublin II: reconhecer que há países na União Europeia que, por estarem em zonas fronteiriças, recebem mais pressão e volume de refugiados, não dispondo de condições de apoio e proteção aos requerentes, possibilitando a transferência de requerentes de um Estado-membro a outro.

Outra questão a destacar é o conceito de migração e seus desdobramentos. A migração é espontânea quando ocorre por vontade própria e sem um fator externo e opressor ao indivíduo. Por outro lado, quando há um movimento que o obrigue a sair do local de origem (sejam questões étnicas, religiosas e até mesmo ambientais), compreende-se que a migração é forçada. Como resultado, o indivíduo pode se tornar um refugiado, deslocado, apátrida ou requerer asilo. Para o intuito desta pesquisa, vale conceituar a primeira categoria.

Os refugiados são indivíduos que fugiram de conflitos armados ou de perseguições étnicas ou religiosas. O status de refugiado é reconhecido internacionalmente pelos Estados, a partir de acordos ratificados por todos. A essas pessoas não se pode negar a concessão de asilo, pois a situação que enfrentam é perigosa e pode custar-lhes a vida (Culpi, 2019, p. 31, grifo no original).

Culpi (2019) salienta a obrigação humanitária dos Estados, pois a situação dos refugiados é entendida pelo direito internacional como um tema de assistência humanitária. Por isso, conforme orientação da ACNUR mencionada pela autora, Estados devem trabalhar em conjunto para assessorar essas pessoas e compartilhar os custos derivados.

A questão é demasiado complexa e envolve aspectos jurídicos, políticos, econômicos, sociais e culturais. Por isso Agamben (2002) enfatiza a necessidade urgente de repensar as categorias que enquadram direitos humanos e os dispositivos da exceção, justificados em nome da proteção e da ordem.

O conceito de vida nua, de Agamben (2002), problematiza a condição do refugiado, pois o Estado-nação entende-o como humano, mas nega-lhe o direito à cidadania. Trata-se de um conceito de humanismo inferior ao de cidadão. É como se a vida fosse despida de sua condição cidadã, sendo reduzida à vida natural, ao caráter biológico. É uma vida que, por não se enquadrar na condição de cidadão, não dispõe de proteção jurídica e de todas as benesses decorrentes. É nesse ponto que Agamben (2002) tenciona o conceito de soberania com o modelo biopolítico de poder, ao questionar os limites do Estado-nação, com sua incapacidade, inércia ou lentidão jurídico-política, para acolher a condição do refugiado.

O filósofo correlaciona a noção de vida nua com a figura do Homo Sacer, alguém excluído da esfera social e sem proteção, uma categoria “na qual a vida humana é incluída no ordenamento unicamente sob a forma de sua exclusão (ou seja, de sua absoluta matabilidade)” (Agamben, 2002, p. 16). Nessa condição, o Estado, como instituição de poder, tem o direito de enquadrá-lo num estado de exceção, com o argumento de risco à segurança ou à ordem.

Ruiz e Molina (2002) detalham o argumento de Agamben (2002), explicando que o modelo de cidadania atual, implantado no surgimento dos Estados Nacionais, já não dá mais conta de “enquadrar” adequadamente as situações complexas dos indivíduos nas diásporas contemporâneas. “A condição dos refugiados está apontando para alguns limiares do Estado-nação, mostrando a insuficiência e os limites das principais categorias jurídico políticas sedimentadas desde o século XVII como soberania, nacionalidade, cidadania, direitos humanos, Estado-nação, entre outras” (Ruiz e Molina, 2022, p. 2).

Nesse contexto, chama a atenção o papel da intervenção humanitária, definida por Agier (2012) como um não-lugar que atua entre fronteiras e fora dos Estados-nação para atender aos “indesejáveis”. Como pesquisador dos dispositivos humanitários, principalmente em campos de refugiados, ele diagnostica a tensão entre agentes e atendidos nesses espaços extraterritoriais e de exceção. Entre os dois lados, experiências

e temporalidades são distintas e, muitas vezes, incompreensíveis. “Nesse presente suspenso que caracteriza a vida nos campos, convivem então agentes humanitários expatriados trabalhando numa urgência sem fim, e os refugiados tentando se orientar, se recompor e refazer uma vida nesses novos espaços de forma lenta” (Agier, 2012, p. 15). Para o autor, a ação solidária, altruísta e militante dá lugar a uma governança empresarial pautada pela burocracia biopolítica.

O governo humanitário que ganha forma atualmente é um dispositivo eficiente e globalizado, constituído por peritos e estrangeiros que assumem a tarefa de gerir o caos, controlar e confinar os efeitos ‘catastróficos’ da divisão do mundo entre zonas de prosperidade e o ‘resto’. [...] e, na mesma medida, vão sendo privatizadas, tanto a intervenção humanitária quanto as operações de controle e segurança que se dão no mesmo terreno (Agier, 2012, p. 16).

Gente supérflua, residual, estranhos que batem à porta ou indesejáveis. A identificação muda conforme a problematização. O que importa pensar é que, como salienta Appadurai (2009), as minorias pertencem à área cinzenta entre os cidadãos e a humanidade em geral. E, nesse processo de desumanização crescente, tanto Agamben (2002) quanto Bauman (2016) salientam que o tema da migração passa da esfera da ética para o das ameaças à segurança. Isso justificaria discursos radicais sobre prevenção e punição ao crime, defesa da ordem e das fronteiras, um estado de emergência que justificaria agressões e hostilidade militares.

Nesse contexto de diásporas intensificadas pelo processo globalizador excludente, representações e sentidos circulam na mesma intensidade por diferentes produtos culturais, entre os quais, os midiáticos. No próximo tópico, o conceito de representação é tensionado em narrativas midiáticas que expõem a dor testemunhal pelo viés do choque de realidade, culminando em uma reconhecida visualidade diaspórica.

Cultura da mídia, representação e visualidade diaspórica

A cultura é um espaço dinâmico de produção de sentidos, que envolve disputas de poder. A proposta dos Estudos Culturais é compreender as formas de apropriação, construção e uso das práticas culturais, aproximando-as dos agenciamentos na vida cotidiana e dos processos

de subjetivação. Como enfatiza Hall (2016b), é pela cultura que se dá o trabalho de construção de significados. Entretanto, tais significados não surgem dos produtos culturais em si, mas pelas representações em diferentes linguagens (oral, textual, visual, tecnológica etc.), dependente da interpretação de seus participantes, o que dá sentido ao mundo. No espaço midiático, circulam sentidos e representações. Devido às complexas teias de significado que se constroem em torno de práticas culturais e textos midiáticos, a concepção de cultura da mídia envolve refletir sobre texto e contexto, como sugestionado por Kellner (2001).

Nesse processo, é a construção e o compartilhamento de significados culturais que organizam e regulam práticas sociais, modos de ser e pensar. Trata-se de um processo dinâmico, que se constrói no próprio contexto do grupo social e conforme as suas condições, ou seja, os significados não são anteriores ao seu uso, não são fixos, únicos e inalteráveis, mas são os participantes de uma cultura que lhes dão sentido. Em outras palavras, “o contexto é crucial para a produção de significado” (Johnson, 2010, p. 74). Portanto, o campo simbólico tem um papel fundamental no viver em sociedade, nas formas de conceber e agir, de imaginar e narrar experiências.

Os sentidos também regulam e organizam nossas práticas e condutas: auxiliam no estabelecimento de normas e convenções segundo as quais a vida em sociedade é ordenada e administrada [...] Em outras palavras, a questão do sentido relaciona-se a todos os diferentes momentos ou práticas em nosso ‘circuito cultural’ – na construção da identidade e na demarcação das diferenças, na produção e no consumo, bem como na regulação da conduta social (Hall, 2016b, p. 22).

Entender essa dinâmica é fundamental para refletir sobre sentidos e representações da diáspora em narrativas midiáticas. Ao articular entretenimento e ficção, os textos de mídia tecem imaginários e percepções, colocando em cena temores e aspirações, repercutindo em âmbito cultural posições e valores da sociedade em determinado tempo histórico. Jaguaribe (2007) reflete sobre narrativas que tratam a violência enquanto elemento estético e narrativo, na busca pelo que denomina de choque do real. Valendo-se de representações de intensidade dramática, de narrações acerca do desmanche social, tais códigos realistas fornecem uma pedagogia da realidade.

Ao traçar retratos da “vida como ela é”, por meio da ficção ou da intensificação dramática da realidade, tais obras constroem cenários que oferecem interpretações para a travessia, o encontro entre diferentes povos, a adaptação e, principalmente, o sofrimento. Como a autora salienta, os anônimos que sofrem as atrocidades resultantes de desmandos políticos, étnicos, econômicos e sociais ganham o status de marginais midiáticos, cuja visibilidade não ultrapassará a narrativa da violência.

Mas Sontag (2003), ao provocar reflexões sobre como o espectador se porta diante da dor dos outros, argumenta que nem toda violência é vista com igual distanciamento. Os paradoxos da visualidade do sofrimento são complexos, desde a banalização até a sensibilidade para a ação. As representações de sofrimento e violência, por meio de narrativas midiáticas, podem ser uma forma de dar visibilidade às histórias dos indivíduos, ainda que a visibilidade deles seja limitada à dor que lhes define a experiência (Jaguaribe, 2007).

E o cinema, como integrante da cultura da mídia contemporânea, desempenha papel fundamental na problematização apresentada. É a estética cinematográfica na organização do sensível, como define Rancière (2009). Para este autor, há uma dimensão estética da política e uma dimensão política da estética.

Para Lipovetsky e Serroy (2009, p. 23), as relações de mundo são cada vez mais mediatizadas por interfaces digitais e visuais de uma nova “ecranocracia”. São telas de vigilância, de informação, lúdicas e de entretenimento que penetram praticamente (se não em todos) os aspectos da existência, configurando imaginários, identidades, existências, modelos de narrativas, enfim, consolidando a visualidade contemporânea.

Narrativas cinematográficas como *Fogo ao Mar* (2016) e *Eu, Capitão* (2023) trazem representações que são pertinentes para se pensar a dimensão da crise dos refugiados, a atuação de entidades humanitárias e o papel do Estado num mundo onde fronteiras e identidades são cada vez mais porosas. Por conseguinte, os lugares delegados aos *outsiders* ou, como provoca Bauman (2016), os estranhos que batem à nossa porta, são cada vez mais incertos.

O argumento de Agier (2012) sobre a representação do refugiado, construída sobretudo pelo mundo Ocidental, é pertinente para diagnosticar a visualidade do diaspórico forçado. Há o delineamento simbólico de uma alteridade radical, mas desprovida de uma presença concreta.

O maior símbolo e a principal condição da potência do dispositivo humanitário contemporâneo residem na estranha presença-ausência de seus ‘beneficiários’, simbolicamente onipresentes, mas intelectual e politicamente ausentes: é o mundo à parte das ‘vítimas’ às quais se associa geralmente o nome de refugiados (Agier, 2012, p. 18).

Para o autor, são vítimas cuja representação atrela-se à dor e ao sofrimento, mas sem passado, sem futuro, sem contexto. “Essas muitas figuras extremas do exótico atual provocam consternação e confirmam assim, através de uma mise en scène sentimental, o caráter excepcional de sua incursão inesperada nas imagens mundiais” (Agier, 2012, p. 18).

As representações em diferentes narrativas, que vão desde as midiáticas até as oficiais, fazem parte de um complexo mais amplo de uma visualidade diaspórica. Ela direciona ou ensina como ver o assunto pois, como salienta Mirzoeff (2011), a visualidade compõe-se de práticas discursivas de regulação do real, configurando atos intencionais, estéticos e políticos de controle visual. Sendo assim, a visualidade refere-se ao conjunto de relações entre o que é visível, o que pode ser dito e o que pode ser pensado.

Para Mirzoeff (2011), a visualidade define-se como uma associação complexa entre processos, produtos, experiências, contextos e instituições, que engloba o ver e o ser visto, o visível e o invisível, no esforço de tentar compreender o mundo. Nessa concepção, pensar a cultura visual implica, necessariamente, entendê-la a partir de sua dimensão social, pois o social constrói-se visualmente. Dessa forma, entende-se que as experiências visuais não têm apenas uma dimensão individual, mas são sobretudo coletivas.

A cultura da mídia é fundamental para os sistemas de representação visuais, ao fornecer conteúdo, combinar sentidos e agenciamentos. No caso da visualidade diaspórica, Mirzoeff (2000) enfatiza seu caráter múltiplo, tanto de representações quanto de agenciamentos, resultado de diversificados e, muitas vezes, contraditórios, pontos de vista. Algo a destacar na análise de Mirzoeff (2000), em consonância com o argumento de Hall (2003), é o caráter híbrido que a diáspora carrega, ao desafiar concepções fixas de identidade nacional.

Essa característica fluida reverbera na visualidade da diáspora, ressignificando sentidos, memórias e pertencimentos. Para Mirzoeff

(2000), enquanto a cultura ocidental dispõe de uma poderosa retórica visual de nacionalidade, sedimentada nas narrativas memorialistas e nos museus, as fraturas das diásporas florescem nos entrelugares, que não têm apenas uma dimensão geográfica (Hall, 2003). Os entrelugares são brechas que os diaspóricos experienciam entre culturas e negociações entre passado e presente (Hall, 2003). “Os povos da diáspora foram marginalizados por essa visualização das culturas nacionais nos museus, ao mesmo tempo em que vêm utilizando, de forma consistente, meios visuais para representar suas noções de perda, pertencimento, dispersão e identidade” (Mirzoeff, 2000, p. 3, tradução livre³).

Nesse sentido, é pertinente o conceito proposto por Mirzoeff (2000) de intervisualidade que gere uma “visão policêntrica”, na qual o visual está tecido por indivíduos, comunidades e culturas em processo de interação dialógica. A intervisualidade não justapõe, simplesmente, imagens ou símbolos, mas processos visuais interdependentes. Tais experiências intervisuais são necessárias para ajudar a compreender como os diaspóricos negociam, resistem, se expressam e/ou são representados.

A imagem visual diaspórica é necessariamente intertextual, na medida em que o espectador precisa trazer informações extratextuais para interpretar plenamente o que é visto dentro do enquadramento. No entanto, na imagem visual, a intertextualidade não se trata apenas de textos interligados, mas de modos de visualidade que interagem e são interdependentes — o que chamarei de intervisualidade. A partir de um ponto de partida específico, uma imagem diaspórica pode gerar múltiplas associações visuais e intelectuais, tanto dentro quanto além da intenção do produtor dessa imagem (Mirzoeff, 2000, p. 7, tradução livre⁴).

A visualidade diaspórica, segundo Mirzoeff (2000, p. 2), procura expressar e compreender a “genealogia da nova cultura global”, manifesta nos entrelugares onde os diaspóricos habitam (ou são lançados). Voluntários ou forçados, visíveis ou invisíveis, eles não se reduzem a objetos de

3 No original: “Diaspora peoples have been marginalized by this visualization of national cultures in museums, while consistently using visual means to represent their notions of loss, belonging, dispersal and identity”.

4 No original: “The diasporic visual image is necessarily intertextual, in that the spectator needs to bring extratextual information to bear on what is seen within the frame in order to make full sense of it. However, in the visual image, intertextuality is not simply a matter of interlocking texts but of interacting and interdependent modes of visibility that I shall call intervisuality. From a particular starting point, a diasporic image can create multiple visual and intellectual associations both within and beyond the intent of the producer of that image”.

representação, como Agier (2012) denuncia a respeito das campanhas midiáticas ocidentais de ajuda humanitária. Eles tornam-se “agentes visuais”, cujas experiências lidam com memória, identidade, nostalgia, resiliência, adaptação, ressignificação e resistência.

Representações da chegada na “terra prometida”: entre a apatia e o enfrentamento

Lampedusa é uma ilha do Mediterrâneo de pouco mais de 20 km² e cerca de 5 mil sicilianos, situada em lugar estratégico, entre as costas africana e europeia. A comunidade é formada por italianos que parecem viver em outra temporalidade, em um ritmo dissonante da correria de um grande centro urbano do século XXI. As senhoras italianas ouvem rádio enquanto cozinham pratos à base de peixe e massas. As crianças brincam sem recursos tecnológicos. Os velhos sentam-se à sombra, jogando conversa fora.

É nesse espaço quase idílico que já passaram mais de 400 mil refugiados em mais de 20 anos, geralmente fugidos de situações-limite em países como Síria, Líbia, Nigéria, Somália e Eritreia. Como aponta Lobato (2019, p. 210), são indivíduos que, “embora pertencentes a uma dezena de países distintos, compõem-se na história como construção unificada de alteridade”.

Numa narrativa lenta que destoa dos clássicos de ação hollywoodianos, vemos como duas realidades totalmente distintas convivem no mesmo espaço geográfico, praticamente sem se tocarem. Por incrível que pareça, num lugar tão pequeno e cercado por mar, duas categorias tão diferentes de indivíduos não se cruzam. E é esse o argumento central do documentário *Fogo ao Mar* (2016), de Gianfranco Rosi. O choque do real (Jaguaribe, 2007) se dá justamente nessa construção de sentido.

O esforço em representar o trauma com súbitas aparições de imagens de morte em meio a registros cotidianos de Lampedusa provoca o efeito de choque, revestindo a obra de caráter que podemos considerar hiper-realista; não há trilha sonora, emoções exacerbadas, discursos engajados ou dados impressionantes a respeito da crise humanitária que ali é representada, restando ao choque operar pela sucessão de imagens – todas apoiadas por som ambiente, sem qualquer efeito de sonorização para reforçar sua dramaticidade (Lobato, 2019, p. 212).

De um lado, a comunidade italiana embalada pela trilha sonora de uma emissora local que quebra a monotonia do vilarejo. De outro lado, os “outros”. O mesmo mar que traz o sustento aos locais também traz os “indesejáveis”, como argumenta Appadurai (2009). Fogo ao mar (*fuocoammare*) remete à expressão comum, entre os sicilianos de alerta sobre uma emergência, tanto causada pelo homem quanto pela natureza (Rocha, Moreira e Pimenta, 2024). A chegada deles e o tratamento insensível que recebem dos agentes locais remetem ao desembarque dos navios negreiros, vindos da África à Europa e às Américas.

Eu, Capitão (2023) foca-se na jornada de dois jovens senegaleses, Seydou e Moussa. É uma obra ficcional (portanto, a narrativa é diferente da proposta do documentário), que tenta dar um pouco de leveza e imaginário à complexidade que se propõe a discutir. Na primeira parte, o espectador conhece características culturais típicas (e miseráveis) de uma comunidade que não consegue manter dois primos ingênuos e sonhadores. Eles anseiam pela versão contemporânea do “sonho americano”, ao romantizar uma longa viagem pelo deserto, em direção à Europa. Querem ser artistas de sucesso, como aqueles que assistem deslumbrados em vídeos de redes sociais. A jornada dos dois aborda os horrores da travessia, mas propiciados pelos próprios compatriotas. O diretor Matteo Garrone mostra que a desumanização dos imigrantes começa no país de origem, argumento que acaba por reforçar um olhar europeu que tende a ver o outro como o bárbaro.

A proposta deste artigo configura-se como uma análise fílmica de conteúdo (Penafria, 2009), a qual implica duas etapas importantes: primeiro decompor, ou seja, descrever as sequências de cenas das obras selecionadas e, em seguida, interpretar os elementos decompostos, conforme a pergunta de pesquisa e seus objetivos. Mesmo centrada no conteúdo do filme, entende-se que se trata de uma análise que leva em conta o “conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização” (Penafria, 2009, p. 7), diretamente relacionado ao contexto social, cultural, político e econômico das diásporas contemporâneas.

Os procedimentos de análise seguem as etapas descritas por Cassetti e Di Chio (2013): primeiro, a decomposição, ou seja, a descrição e transcrição do que ocorre na sequência de cenas⁵ selecionada, seguida

5 Conforme Vanoye e Goliot (1994, p. 38), uma sequência de cenas refere-se ao conjunto de planos que constituem uma narrativa, em sucessão cronológica, ou seja, não é uma imagem

pela recomposição interpretativa, conforme a problematização teórico-conceitual. Ao fim, apresenta-se uma síntese interpretativa.

A descrição traduz o conteúdo narrativo da sequência de cenas selecionada⁶. Conforme Cassetti e Di Chio (2013), os elementos da narrativa para construir o mundo narrado são enredo, conflito, tempo, contexto. Os autores indicam que três orientações são essenciais na construção: 1) algo acontece; 2) acontece a alguém e/ou alguém faz com que aconteça; e 3) o acontecimento muda a situação inicial.

Nesta análise, os elementos selecionados são enredo e personagens, descrevendo contexto, enfoque, pessoas e diálogos (quando há), indicando os elementos considerados importantes, a partir do questionamento de pesquisa. Nas sequências selecionadas, busca-se identificar: a) como os refugiados são representados e b) quais atitudes de agentes humanitários ou governamentais ganham destaque.

A etapa seguinte, da recomposição interpretativa, busca responder ao questionamento de pesquisa, analisando as particularidades de cada cena. A síntese interpretativa, por sua vez, retoma os principais argumentos sobre a visualidade diaspórica tecida pelas duas obras. Para isso, busca reunir conexões importantes e dados complementares, concorrentes ou até mesmo antagonísticos da interpretação realizada, com o intuito de dar um fechamento à análise e tecer comparações entre as narrativas, conforme a problematização teórica traçada.

Como o objetivo é refletir sobre as representações da travessia de imigrantes africanos em direção à Europa, foram escolhidas duas cenas⁷ que tratam da chegada dos personagens em terras europeias e o posicionamento do Estado na situação, representado por seus assistentes humanitários. A escolha por estas sequências justifica-se por ser o primeiro contato entre os dois “personagens” centrais da crise dos refugiados: o diaspórico que chega à terra almejada (no caso das duas obras, de forma ilegal) e o Estado, em seu papel de regulador da entrada do “estranho à porta”, como problematiza Bauman (2016).

estática.

6 Neste artigo, a decomposição apresenta apenas uma síntese da decupagem, por conta do espaço.

7 Em *Fogo ao Mar*, a sequência de cenas encontra-se entre 1h26'36" e 1h41'33". Em *Eu Capitão*, a sequência analisada está entre 1h41'33" e 1h51'32".

Fogo ao Mar (2016)

Etapa 1 - decomposição: uma lancha com homens em macacões e máscaras usados em casos de perigo biológico se aproxima do barco de refugiados. Os mais fracos, desidratados e inconscientes são passados para a lancha, que os desembarca em um navio de suporte. Aos poucos, o navio vai recebendo mais homens e mulheres refugiados.

Imagem a – *Refugiados atendidos por agentes na chegada à costa italiana*



Extraído de Fogo ao Mar (1h32'25''), dirigido por G. Rosi, 2016. (Captura de tela).

Um deles, seminu e machucado, é questionado pelos agentes. Ele não consegue se comunicar e responder de onde é. Um agente em vestimenta de proteção biológica coloca um bastão com números em frente ao doente para uma fotografia de registro. Dois homens o amparam e o levam para o interior do navio, à sombra. Ele chora, as lágrimas se misturam com sangue. Só gesticula, não consegue falar.

Imagem b – Refugiado sendo registrado (ou catalogado) pelos agentes italianos



Extraído de Fogo ao Mar (1h33'30''), dirigido por G. Rosi, 2016. (Captura de tela).

As cenas mostram pessoas deitadas em atendimento, algumas enroladas em manta térmica. Um agente menciona 40 cadáveres, veio buscar ajuda para recolher os corpos. Um refugiado explica em inglês para a câmera como é o interior do barco. A cena foca duas mulheres conversando, elas se abraçam e começam a chorar. Outra pergunta: “são todos negros?”. Está deitada, enfraquecida, até fechar os olhos à inconsciência, ao que parece.

A cena seguinte mostra refugiadas brancas, com lenço cobrindo toda a cabeça. Esta sequência da narrativa encerra com alguns vislumbres dos corpos empilhados que ficaram na parte interna do barco, em meio a garrafas de água vazia e outros lixos. Os agentes olham o mar, enquanto o navio volta para a terra firme.

Etapas 2 - recomposição: esta sequência de cenas retrata a chegada de um barco lotado de refugiados de diferentes locais do continente africano à Lampedusa, na costa italiana. A representação é de homens e mulheres esgotados, alguns inconscientes e vários mortos. Um aspecto a salientar é a vestimenta de proteção dos agentes humanitários (não há identificação deles, apenas pelo idioma italiano), desde o macacão para evitar contágio

biológico, às máscaras e sapatos especiais. Já os refugiados seminus são lançados no barco, depois chegam ao navio e procede-se à identificação como prioridade, ao sol e muitas vezes sem respeito às características identitárias de cada um. Ao homem que estava machucado e sem conseguir falar, por exemplo, um agente insiste em perguntar de onde é. Só depois da fotografia de identidade, que cataloga o homem a partir de uma sequência de números, é que dois o amparam para sentar-se à sombra.

Essa sequência de cenas exemplifica a crítica de Agier (2012) ao descompasso entre a urgência dos agentes humanitários e o entorpecimento dos recém-chegados, num entrelugar de exceção. A pergunta da refugiada sobre serem todos negros, com a cena em sequência mostrando mulheres brancas, mas na mesma condição, também é pertinente, ao questionar o estereótipo comum de associação ao refugiado africano.

No recorte, de um lado há a degradante condição de chegada daqueles que se arriscam em travessias feitas em botes sem condições mínimas de segurança. De outro, a ação dos agentes, prestando o auxílio necessário, mas devidamente distanciados, tanto pela condição de receio a uma possível “contaminação”, quanto pelo desconhecimento ou desinteresse pelas características diferenciais daqueles que ali chegam. O choque do real (Jaguaribe, 2007) acompanha o final da sequência narrativa, com o lampejo de dezenas de corpos empilhados, força o olhar do espectador ao outro, àquele que está desnudo e brutalizado. O olhar perdido dos agentes ao mar traça o contraponto entre a impotência deles e a desproteção das vítimas frente à tragédia.

Eu, capitão (2023)

Etapa 1 - decomposição: na sequência selecionada, o adolescente Seydou torna-se por acidente o capitão do barco que conduzirá o grupo de refugiados de Dakar, no Senegal, rumo à Sicília, na Itália. Na sequência de cenas escolhidas, ele conversa pelo fone do barco com uma atendente de emergências, informando sobre a situação dramática do grupo: no meio do oceano, sem condições sanitárias, praticamente sem água e comida. Com eles, viaja uma gestante prestes a dar à luz, que está muito mal.

A conversa representa a impotência da atendente e a negligência das autoridades italianas. Ela explica que entrará em contato com a Guarda Costeira, mas levará tempo. Seydou desespera-se, afirmando

que a grávida corre risco de vida. O tempo passa e o adolescente volta a conversar com a atendente. Esta explica que tentou contato com a Guarda Costeira de Malta, mas não obteve retorno. A Guarda Costeira italiana, por sua vez, informa que o barco não está em águas territoriais de sua jurisdição. Aconselham a continuar ligando para Malta. Seydou implora por ajuda, mas exclama que ninguém quer ajudá-los, que ficarão à deriva para morrer.

O barco segue viagem, com o adolescente no comando, prometendo (a si mesmo e aos companheiros) que ninguém vai morrer. O clima de desespero e revolta toma conta dos refugiados, que ameaçam jogar um dos viajantes ao mar. Seydou tenta contê-los, não entende o que está acontecendo. Exclama, desesperado e indignado, que “eles são pessoas, não animais” e que “deveriam se comportar, ter fé, porque chegariam lá”. O grupo começa a gritar que Alá é maravilhoso. Nas últimas cenas desta sequência narrativa, que também encerra o filme, o adolescente avista terra firme. Eles chegaram na Sicília. Um helicóptero sobrevoa o grupo e Seydou sobe à parte mais alta do barco, para exclamar em italiano em direção à aeronave: “*eu, capitão!*”.

Imagem c – *O adolescente Seydou e a chegada na costa italiana*



Extraído de Eu, Capitão (1h.49'43''), dirigido por Matteo Garrone, 2023. (Captura de tela).

Etapa 2 - recomposição: nesta narrativa ficcional (embora inspirada em experiências reais de refugiados), não vemos os representantes do Estado italiano interessados em auxiliar o barco à deriva. Salienta-se que esta obra foi produzida cerca de sete anos após a emergência da crise de refugiados em massa em direção à Europa, quando vários Estados já não demonstram pré-disposição em recebê-los e procuram criar mecanismos legais de interrupção do processo diaspórico. Por mais que a atendente tenha tentado contato com as autoridades oficiais, a narrativa salienta que o Estado usa da burocracia e do respeito aos limites territoriais para não se envolver na questão. Demonstra o argumento de Agamben (2002), sobre a diferença excludente entre ser humano e ser cidadão.

Como Agier (2012) salienta, a burocracia biopolítica funciona tanto para o controle como para a assistência. Se no filme anterior os refugiados contaram com assistência para chegar em terra firme, em *Eu, capitão* são eles mesmos que precisam administrar os desafios, como a gestante prestes a ganhar o bebê. Esta narrativa também se encerra com a chegada em solo europeu, na “terra prometida”, mas a atitude de Seydou é de enfrentamento ao outro, ao “dono” da terra, como resposta à negligência dos italianos em ajudarem-no em alto mar. Ao reconhecer-se como “capitão”, o adolescente se recusa à perspectiva que o mundo adota para ele, identificada por Agier (2006, p. 210): “... é como puras vítimas que os refugiados são tratados, como se devessem sua sobrevivência apenas ao fato de não mais ‘estarem no mundo’”. Os companheiros de jornada, embora abatidos, comemoram a chegada. A história encerra antes de mostrar qualquer tipo de interação presencial com os locais, sejam moradores ou agentes humanitários.

Etapa 3 – síntese interpretativa

As duas obras demonstram tempos distintos da crise dos refugiados na Europa. A primeira, um documentário que, por gênero, aproxima-se mais de uma representação de realidade (Nicholls, 2005), apresenta o início do processo. Lançada em 2016, a obra apresenta a onda massiva de refugiados do continente africano que desembarcavam semanalmente numa pequena comunidade em Lampedusa, na Itália.

O enredo se constrói no contraponto entre a banalidade do cotidiano dos moradores de Lampedusa e a “dor dos outros” (Sontag, 2003), que narram suas mazelas, nos trechos de testemunho oral, nos cantos de desabafo e gratidão por sobreviverem à travessia, nas lágrimas silenciosas misturadas

ao suor, ao sangue e ao constrangimento pelo desamparo. Marcada por uma narrativa lenta, a saga dos recém-chegados não promove alterações no ritmo de vida dos italianos. São dois mundos opostos que se chocam no mesmo espaço geográfico, mas não se encontram.

A sequência de cenas analisada representa os primeiros passos de ajuda humanitária, embora marcada pelo medo do outro: os agentes vestem-se de macacões que lembram mais uma crise epidêmica que de refugiados. Em *Eu, Capitão*, o recorte mostra o anseio ingênuo de dois adolescentes em busca do sonho de se tornarem famosos na Itália. Na sequência selecionada, acusa-se a inércia e a ineficiência por parte dos representantes do governo italiano em ajudá-los. Mas isso não desencoraja o personagem em sua jornada ou o leva a empreender o caminho de volta para casa, pelo contrário, a recepção negativa o impulsiona a chegar na costa europeia.

É visível que as embarcações trazem refugiados de diferentes países, cada qual com suas características e valores. Mirzoeff (2000) lembra que o hibridismo gerado pela diáspora não é apenas uma interação com a nação “anfitriã”, mas entre as próprias diásporas. São trajetórias que forçosamente se cruzam em jornadas subjetivas e coletivas nas embarcações contratadas.

As condições dos recém-chegados lembram as chegadas dos navios negreiros em solo colonizador. Uma massa de rostos sem expressão e sem vida, os corpos marcados pela carência e pelo sofrimento. O tratamento dado a essas vítimas, muitas das quais empurradas para o outro lado do mundo pela falta de condições e segurança, oscila entre a frieza, a impotência e a ineficiência estatal.

Imagem d – *Chegada de barco à costa italiana*



Extraído de Fogo ao Mar (1h29'12''), dirigido por G. Rosi, 2016. (Captura de tela).

O fim das duas narrativas é marcado por uma diferença e uma semelhança. A diferença é que, enquanto em *Fogo ao Mar* os refugiados estão em estado de choque e luto, em *Eu Capitão* o personagem Seydou usa da negligência italiana em ajudá-lo como mola propulsora para salvar os companheiros e realizar o sonho de chegar na sua “terra prometida”. E a semelhança: ambas as obras se encerram na chegada ao continente europeu, mas nenhuma quer (ou tem coragem) de abordar o que aquele grupo de indivíduos enfrentará dali para a frente.

Os refugiados que chegam à costa europeia nas duas obras exemplificam a problematização de Agamben (2002). Em *Eu, Capitão*, o barco entra numa zona de indeterminação jurídica, cujos personagens assumem o título de “apenas humanos”, mas não cidadãos que possam (ou devam) ser amparados pelo Estado. É uma situação que apresenta analogias com o campo de refugiados, como tensionado por Agier (2012). Neste espaço, que pode ser geográfico, mas também simbólico, as vidas nuas são confinadas a uma zona de indeterminação, sem cidadania plena. Em *Fogo ao Mar*, as cenas analisadas demonstram as vidas nuas, que são fotografadas, catalogadas e tratadas como vidas biológicas, esvaziadas de suas identidades culturais e individuais.

Eu, capitão aponta outra questão profundamente complexa: a migração como um mercado, em que as vidas se tornam mercadorias. Nesse sistema alimentado por ganância e economias paralelas, os próprios migrantes são explorados por redes que lucram com sua vulnerabilidade.

Imagem e – Seydou negociando a travessia à Itália



Extraído de Eu, Capitão (1h24'57''), dirigido por Matteo Garrone, 2023. (Captura de tela).

As cenas chocantes de tortura aos que pagaram pela travessia – incluindo os adolescentes protagonistas da narrativa – não fazem parte da sequência selecionada para análise, mas são profundamente simbólicas para refletir sobre como os migrantes forçados daquela região do mundo fazem parte de um sistema de violência histórica e sistêmica. Entretanto, no cenário contemporâneo, quando a própria imaginação não é nem puramente emancipatória nem inteiramente disciplinada, mas um espaço de contestação no qual grupos buscam anexar o global às suas próprias práticas (Mirzoeff, 2000), os sentidos podem borrar-se em sua tentativa crítica. Os “vilões” podem ser percebidos simplesmente como os próprios “irmãos” dos migrantes, promovendo um certo alívio de consciência no espectador ocidental. Isso ocorre justamente quando se evita problematizar que a origem dessa violência está, em grande parte, na mão colonizadora que estruturou essas dinâmicas.

Considerações Finais

Os movimentos diaspóricos contemporâneos têm sido intensos no início do século XXI, mas nem sempre são resultado de intenções voluntárias, como problematizado no início deste texto. O tema circula em arenas discursivas, onde os diaspóricos oscilam como vítimas, invisíveis ou *outsiders*, os “outros” que invadem espaços que, supostamente, não deveriam.

Representações midiáticas compartilham e agenciam significados culturais os quais, por sua vez, organizam e regulam práticas sociais, modos de ser e pensar. A maneira como as sociedades compreendem o refugiado é agenciada, também, pelas narrativas midiáticas, sobretudo aquelas que recebem ou são invadidas pelos “outros”, tal como a situação dos moradores da pequena ilha italiana. Da mesma forma, ações do Estado e de entidades humanitárias podem sofrer pressões, interferências e ressignificações a partir dos conteúdos representados em instâncias midiáticas.

As duas obras constroem representações acerca da jornada de refugiados do continente africano em direção ao que consideram a terra das oportunidades. Apresentam alguns argumentos acerca do encontro (ou dos embates) entre os refugiados, em sua chegada à costa europeia, e os agentes governamentais. Não há menção específica de entidades não governamentais e de como atuam na questão. Salienta-se que as narrativas se constroem a partir do olhar europeu, assim, mesmo que em alguns momentos busque problematizar a questão, não aprofunda ou questiona a necessidade de pensar tais refugiados como “cidadãos”, sem levar em conta fronteiras, identidades nacionais, burocracias. Além disso, o reconhecimento das marcas indelévels da colonização nem sequer transparece em tais obras.

Representações construídas em dualidades excludentes – nós e eles, como os invasores – ajudam a criar o que Hall (2016a, p. 58) alerta: um nacionalismo defensivo e racializado. Por isso o autor acha tão necessário abrir-se aos jogos da tradução e diferença, no que diz respeito às negociações que envolvem pertencimento cultural, alteridades e experiências diaspóricas. É o que também propõe Mirzoeff (2000), com a intervisualidade como maneira de construir visualmente as diásporas, numa visão policêntrica que saiba dialogar e problematizar, mais que simplesmente mostrar.

Além disso, nenhuma das duas avança após a chegada na Europa, mostrando as diversas e conflituosas experiências dos recém-chegados, que podem enfrentar situações tão ou mais desumanas que as vivenciadas nos países de origem. Esta é uma questão que rende e deve ser discutida, tanto em narrativas midiáticas, quanto em pesquisas que se debruçam sobre o tema.

Apesar das problemáticas apresentadas em ambas as obras, não há como negar o valor denunciatório sobre os sujeitos em diásporas no contemporâneo. Estar diante da dor dos outros, como reflete Sontag (2003, p. 12), pode mobilizar sentidos em relação à alteridade, “tornar ‘real’ (ou ‘mais real’) assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar”.

Dessa forma, se não chegam ao ponto de instigar uma transformação concreta, podem, pelo menos, tornar a dor do outro visível, ainda que seja pelo desconforto ao choque do real, como proposto por Jaguaribe (2007). Ao problematizar as narrativas midiáticas que estetizam as mazelas contemporâneas, com ênfase na retratação da violência social, do descaso e da insensibilidade, tais obras fornecem códigos de reconhecimento para a experiência de mundo pela intensidade do choque, fazendo a “realidade tornar-se real” (Jaguaribe, 2007, p. 102).

Como diagnosticou Bauman (2016), os refugiados podem ser percebidos como portadores de más notícias, o anúncio do fim da ordem do mundo atual. O caráter testemunhal, realista e sensível das narrativas (até mesmo no ficcional *Eu, Capitão*), pode ser capaz de “ferir” o espectador, como espera Sontag (2003) mas, ao mesmo tempo, não projeta um futuro promissor. “As invenções estéticas do ‘choque do real’ buscam driblar a banalidade, mas não oferecem consolo metafísico, utopia histórica ou projeto alternativo de futuro” (Jaguaribe, 2007, p. 105).

É importante salientar que as duas obras trazem um recorte que nos permite analisar nuances de uma temática complexa e multifacetada. Elas não esgotam o tema e, certamente, não representam uma leitura generalizante da questão, imposta unilateralmente ao público. Compreende-se que ambos os produtos atuam como formas de representação e provocação, ao problematizarem as diásporas contemporâneas. Embora as trajetórias dos personagens sejam, por vezes, retratadas de maneira quase mítica, elas enquadram um cenário de profunda crise humanitária que, até o presente, permanece sem enfrentamento efetivo por parte dos Estados — sejam eles africanos ou europeus.

Referências

- Agamben, G. (2002). *Homo sacer: O poder soberano e a vida nua I* (H. Burigo, Trad.). Editora UFMG.
- Agier, M. (2012). Uma exceção redobrada: Espaços, tempo e atores do governo humanitário. *Desigualdade & Diversidade: Revista de Ciências Sociais da PUC Rio*, (11), pp. 11-22. <https://desigualdadediversidade.soc.puc-rio.br/media/2artigo11.pdf>
- Agier, M. (2006). Refugiados diante da nova ordem mundial. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, 18(2), 204-215. <https://doi.org/10.1590/S0103-20702006000200010>
- Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR). (2025). *Tendências Globais: Deslocamento Forçado em 2024 [Relatório]*. <https://www.unhcr.org/globaltrends>
- Appadurai, A. (2009). *O medo ao pequeno número: Ensaio sobre a geografia da raiva*. Iluminuras/Itaú Cultural.
- Bauman, Z. (2016). *Estranhos à nossa porta*. Zahar.
- Bauman, Z. (2005). *Vidas desperdiçadas*. Jorge Zahar.
- Bauman, Z. (2013). *Cultura no mundo líquido-moderno*. Jorge Zahar.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (2013). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Culpi, L. A. (2019). *Estudos migratórios*. InterSaberes.
- Hall, S. (2016a). Diásporas, ou a lógica da tradução cultural. *MATRIZES*, 10(3), 47-58. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v10i3p47-58>
- Hall, S. (2016b). *Cultura e representação*. Ed. PUC-Rio; Apicuri.
- Hall, S. (2003). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Editora UFMG; Representação da UNESCO no Brasil.
- Jaguaribe, B. (2007). *O choque do real: Estética, mídia e cultura*. Rocco.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2009). *A tela global: Mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Sulina.
- Lobato, J. A. M. (2019, março). O consumo da dor do outro e a mobilização afetiva: Imagem evenemencial e mediação de alteridade em Fogo no Mar. *Conexão*, (18-35). <https://doi.org/10.18226/21782687.v18.n35.09>
- Johnson, R. (2010). O que é, afinal, estudos culturais? In T. T. da Silva (Org.), *O que é, afinal, estudos culturais?* (4ª ed., pp. 9-132). Autêntica Editora.
- Kellner, D. (2001). *A cultura da mídia: Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Edusc.
- Penafria, M. (2009). Análise de filmes - conceitos e metodologia(s). In Anais do VI Congresso da SOPCOM. SOPCOM. Lisboa, 2009. <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>
- Mirzoeff, N. (2011). *The right to look: A counterhistory of visibility*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822393726>
- Mirzoeff, N. (Ed.). (2000). *Diaspora and visual culture: Representing Africans and Jews*. Routledge.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário* (M. H. de M. Neves, Trad.). Papirus.

- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. WMF Martins Fontes.
- Rocha, J., Moreira, F., & Pimenta, S. (2024). Migrações e representações de hospitalidade na Europa. *Sociedade e Cultura*, 27, artigo e78389. <https://doi.org/10.5216/sec.v27.78389>
- Ruiz, C. M. M. B., & Molina, C. M. M. B. (2022). Os refugiados, uma vida cindida entre o humano e o cidadão: Um diálogo com Giorgio Agamben. *Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis*, 19, 1-23. <https://doi.org/10.5007/1807-1384.2022.e75091>
- Salgado, S. (2000). *Êxodos*. Companhia das Letras.
- Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros*. Companhia das Letras.
- Vanoye, F., & Letté-Goliot, A. (1994). *Ensaio sobre análise filmica*. Papirus.

Filmografia

- Garrone, M. (Diretor). (2023). *Eu, Capitão* [Filme]. Archimede; Rai Cinema; Tarantula; Pathé; Logical Content Ventures. País de produção: Itália, Bélgica, França; Duração: 121 min; Idioma original: Wolof e Francês.
- Rosi, G. (Diretor). (2016). *Fogo ao mar* [Filme]. 21 Uno Film; Stemal Entertainment; Arte France Cinéma; Les Films d'Ici; Istituto Luce Cinecittà.

Entre analogias e traduções: processos semióticos da interculturalidade em um “boteco japonês” no Brasil

Entre analogías y traducciones: procesos semióticos de la interculturalidad en un «boteco japonés» en Brasil

Between analogies and translations: semiotic processes of interculturality in a “Japanese bar” in Brazil

Recibido: 10 de octubre de 2025

Aprobado: 3 de enero de 2026

Alexandre Marcelo Bueno

Universidade Presbiteriana Mackenzie; São Paulo, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-0798-3615>

Resumo:

A interculturalidade se manifesta de diversas formas. Neste trabalho, observar-se-á como um tipo de estabelecimento comercial de origem japonesa apresenta processos de adaptação, analogia e manutenção de seus traços originários. Trata-se dos chamados izakayas, restaurantes japoneses que surgiram nos anos 2000 na cidade de São Paulo e tem como uma de suas consequências questionar alguns estereótipos ligados à culinária japonesa praticada e consumida na capital paulistana. Assim, seguindo alguns princípios da semiótica discursiva, este trabalho examinará os efeitos de novidade que tal objeto produz na sociedade de recepção, assim como as estratégias discursivas utilizadas para compreender e veicular as informações ligadas a esses novos restaurantes. Como corpus, serão analisados textos de revistas e mídias impressas em suas reproduções digitais. Os resultados das análises apontam para a analogia, a comparação e a adaptação como maneiras de fazer esse novo saber se tornar mais facilmente compreendido, assim como para novos caminhos de adaptação ao que é dado como original e tradicional, na transposição da cultura japonesa para a cultura brasileira.



Palavras-chave: processos semióticos, gastronomia, semiótica do gosto, izakaya, imigração.

Resumen:

La interculturalidad se manifiesta de diversas formas. En este trabajo, se observará cómo un tipo de establecimiento comercial de origen japonés presenta procesos de adaptación, analogía y mantenimiento de sus rasgos originales. Se trata de los llamados izakayas, restaurantes japoneses que surgieron en la década de 2000 en la ciudad de São Paulo y que tienen como consecuencia cuestionar algunos estereotipos relacionados con la cocina japonesa que se practica y consume en la capital paulista. Así, siguiendo algunos principios de la semiótica discursiva, este trabajo examinará los efectos de novedad que dicho objeto produce en la sociedad receptora, así como las estrategias discursivas utilizadas para comprender y transmitir la información relacionada con estos nuevos restaurantes. Como corpus, se analizarán textos de revistas y medios impresos en sus reproducciones digitales. Los resultados de los análisis apuntan a la analogía, la comparación y la adaptación como formas de hacer que este nuevo conocimiento se comprenda más fácilmente, así como a nuevas vías de adaptación a lo que se considera original y tradicional, en la transposición de la cultura japonesa a la cultura brasileña.

Palabras clave: Procesos semióticos, gastronomía, semiótica del gusto, izakaya, inmigración.

Abstract:

Interculturality manifests itself in various ways. In this paper, we will observe how a type of commercial establishment of Japanese origin presents processes of adaptation, analogy, and maintenance of its original traits. These are the so-called izakayas, Japanese restaurants that emerged in the 2000s in the city of São Paulo and have, as one of their consequences, questioned some stereotypes linked to Japanese cuisine practiced and consumed in the capital of São Paulo. Thus, following some principles of discursive semiotics, this work will examine the effects of novelty that such an object produces in the receiving society, as well as the discursive strategies used to understand and convey information related to these new restaurants. As a corpus, texts from magazines and print media in their digital reproductions will be analyzed. The results of the analyses point to analogy, comparison, and adaptation as ways of making this new knowledge more easily understood, as well as to new paths of adaptation to what is considered original and traditional, in the transposition of Japanese culture to Brazilian culture.

Keywords: Semiotic processes, gastronomy, taste semiotics, izakaya, immigration.

Alexandre Marcelo Bueno. Brasileiro. Doutor em Semiótica e Linguística Geral pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Linhas de investigação: semiótica, imigração, gastronomia. Correio eletrônico: alexandre.bueno@mackenzie.br.

Introdução

No contexto dos processos migratórios, os hábitos alimentares dos imigrantes tendem a manter-se, com poucas adaptações, por períodos prolongados após a chegada ao novo país. Isso não representa, contudo, um isolamento consciente desses grupos em relação à sociedade de acolhida. O surgimento e o desenvolvimento de restaurantes especializados em culinária típica de imigrantes, ao contrário, possibilitam maior interação entre a cultura gastronômica estrangeira e a sociedade brasileira. Por conseguinte, a integração das diversas tradições culturais dos imigrantes com elementos locais pode contribuir para o surgimento de novos produtos gastronômicos, originando pratos que fundamentam receitas adaptadas aos ingredientes disponíveis regionalmente. Essa combinação pode ser observada atualmente em diversos restaurantes, incluindo estabelecimentos de culinária italiana, espanhola, portuguesa, japonesa, entre outros.

A perspectiva adotada neste trabalho é a de que a culinária imigrante é um possível espaço de reflexão sobre a interculturalidade, entendida inicialmente como um local, nem sempre igualitário, de trocas e negociações de sentidos. Assim, a interculturalidade e a imigração podem se tornar um campo fértil para se examinar alguns fenômenos da significação, em uma perspectiva semiótica, como o reconhecimento do estatuto do outro e eventuais sanções positivas ou negativas ligadas a determinadas culturas estrangeiras.

Ademais, é importante ressaltar que a culinária dos imigrantes representa apenas uma parte da cultura de origem, embora frequentemente seja apresentada como uma totalidade. Por essa representação, mesmo em contextos gastronômicos imigrantes já consolidados, como a culinária japonesa no Brasil, ainda há espaço para inovações. Esse é o caso do objeto de estudo em questão: o izakaya.

No Japão, os izakayas sempre foram espaços de sociabilidade. Ir a um izakaya no Japão significa consumir bebidas alcoólicas (como cerveja e saquê) e petiscos grelhados e assados após um dia de trabalho. Em São Paulo, os primeiros izakayas apareceram em 2004, como o Izakaya Bueno, localizado no bairro da Liberdade, espaço tipicamente associado à imigração japonesa na metrópole paulistana (Takahashi, 2014). Os izakayas brasileiros, em geral, apresentam algumas peculiaridades em relação a seus pares japoneses: em geral, seus proprietários são emigrantes brasileiros de ascendência nipônica que viveram um período no Japão, onde aprenderam o ofício ou vivenciaram a experiência desse tipo de estabelecimento na cultura japonesa como clientes. Quando retornam ao Brasil, buscam reproduzir, na medida do possível, a culinária aprendida. Contudo, a reprodução fidedigna é algo impossível de ser alcançada quando da transposição de um comércio típico de um contexto cultural dado para outro tão distinto. Veremos, por conseguinte, que o izakaya, em alguns casos, questiona expectativas bem estabelecidas a respeito do universo gastronômico japonês no Brasil, uma cozinha fortemente consolidada em praticamente todo o país.

Este trabalho tem como objetivo examinar os processos semióticos ligados às ideias de estranhamento ou novidade produzidas pela entrada de um novo estabelecimento comercial gastronômico como o izakaya a partir dos discursos veiculados por meios de comunicação brasileiros. Foram selecionadas duas reportagens, em diferentes anos e veículos, cujo tema é a apresentação do izakaya para um público mais amplo. A escolha desses dois textos decorre das diferenças produzidas em relação ao modo como se apresenta tal estabelecimento e porque ambas indicam processos discursivos distintos que foram mobilizados para o enunciatário compreender tal fenômeno gastronômico, em uma clara negociação de sentidos em torno do izakaya.

Desse modo, serão observadas estratégias discursivas a partir das quais o enunciador procura negociar os sentidos ligados à novidade para explicar o funcionamento do izakaya e, assim, conduzir um possível consumidor em seu comportamento e em suas expectativas. Para a reflexão que gostaríamos de empreender, recorremos ao quadro teórico da semiótica de linha francesa, desenvolvida por Algirdas Julien Greimas e colaboradores (2014 y 2016).

Exploraremos, assim, as estratégias discursivas que algumas reportagens publicadas nos meios de comunicação mais conhecidos fazem para apresentar tal objeto a seu enunciário. A partir desses casos particulares, esperamos apontar para maneiras possíveis de como uma sociedade de acolhimento (como a brasileira) produz discursos para reconhecer e sancionar uma cultura outra que surge e se apresenta na dinâmica cultural do país que acolhe os grupos imigrantes. Nossa hipótese é a de que há pelos menos três estratégias gerais para que os discursos da sociedade de acolhimento tentem dar conta de rearticular os sentidos advindos dos imigrantes e, assim, explicá-los aos enunciários da sociedade de acolhimento: a analogia, a tradução e a inovação.

A seguir, apresentamos alguns elementos da teoria que nos auxiliará no entendimento e na análise do objeto proposto.

Interculturalidade: princípios teóricos

Para os limites deste artigo, articularemos a noção de interculturalidade proposta por García-Cancelini (2007) com alguns princípios da semiótica discursiva de linha francesa. Proporemos ainda um modelo formal de entendimento da interculturalidade a partir da noção de mestiçagem elaborada por Claude Zilberberg (2004). Apresentaremos também algumas noções relacionadas, principalmente, ao estranhamento e à familiaridade a partir da releitura da semiosfera – conceito inicialmente elaborado por Yuri Lotman (1999) - realizada por Fontanille (2007).

García-Cancelini (2007) apresenta uma fina definição do que entende ser a interculturalidade. Para isso, ele a opõe à noção de multiculturalidade. Esta seria um espaço da diversidade que, de alguma forma, levaria à possibilidade de segregação da diferença. Já aquela é o espaço da negociação e do empréstimo entre as culturas, além de ser também o espaço do conflito, por pressupor certa hierarquização nas relações dentro desse espaço. Com o próprio autor afirma:

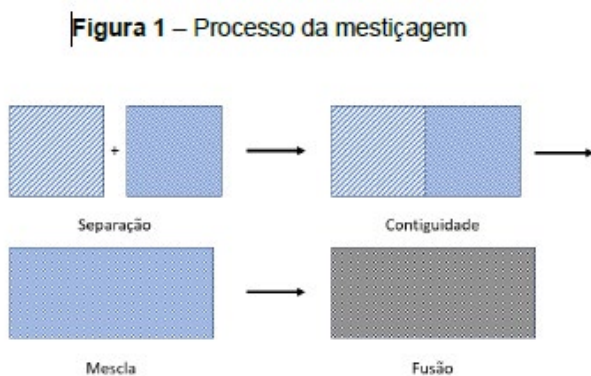
De um mundo multicultural – justaposição de etnias ou grupos em uma cidade ou nação – passamos a outro mundo, *intercultural* e globalizado. Sob concepções multiculturais, admite-se a *diversidade* de culturas, sublinhando sua diferença e propondo políticas relativistas de respeito, que frequentemente reforçam a segregação. Em contrapartida, a interculturalidade remete à confrontação e ao entrelaçamento, aquilo que sucede quando os grupos entram em relações e trocas. Ambos os termos

implicam dois modos de produção do social: *multiculturalidade* supõe aceitação do heterogêneo; *interculturalidade* implica que os diferentes são o que são, em relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos (García-Canclini, 2007, p. 15, grifos do autor).

A ideia de negociação, empréstimo e de conflito de significações, em nossa perspectiva, é fundante para se compreender algumas dinâmicas da interculturalidade, uma vez que pressupõe uma diferença social e econômica entre os agentes envolvidos. Para articular a proposta de García-Canclini (2007) com a da semiótica greimasiana, uma teoria da significação, é preciso ainda mencionar que este artigo focará, sobretudo, no que ele chama de valores signo e simbólico, ou seja, elementos do campo cultural estruturados como sentido. Por essa razão, adotamos ainda sua definição de cultura: “Pode-se afirmar que a cultura abarca *o conjunto de processos sociais de significação* ou, de um modo mais complexo, a cultura abarca *o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social*” (García-Canclini, 2007, p. 41, grifos do autor).

Em um outro trabalho (Bueno, 2024), apontamos um possível diálogo entre a noção de interculturalidade de García-Canclini (2007) e os processos de mestiçagem de Zilberberg (2004). É válido retomarmos as quatro etapas para a mistura, operação que está na base da mestiçagem: separação, continuidade, mescla e fusão. Tais passos são representados da seguinte maneira:

Figura 1 – Processo da mestiçagem



(Zilberberg, 2004, p. 76)

Para uma elaboração formal do espaço intercultural, no qual as negociações, empréstimos e conflitos são realizados, propusemos (Bueno, 2024) uma etapa entre a contiguidade e a mescla, fase já prevista – mas não explicitada – pelo modelo de Zilberberg, e cuja esquematização se faz necessária para nossa discussão:

Figura 2 – Proposta de modelo da interculturalidade



Adaptado de Zilberberg, 2004.

(Bueno, 2024, adaptado de Zilberberg, 2004)

Se tomarmos a cultura como uma totalidade que engloba processos sociais de significação (Garcia-Canclini, 2007), podemos entender que ela contém espaços de contiguidade (em que elementos de duas culturas distintas não se misturam), assim como espaços de mescla, nos quais a mistura produz novos e inesperados sentidos. A interculturalidade, por conseguinte, é esse espaço no qual os sentidos permanecem em disputa, com suas negociações por definição e entendimento, em que há a possibilidade de se “retroceder” à contiguidade ou passar para a mescla.

Nesse processo intercultural, a passagem da contiguidade para a mescla pode ser rápida ou lenta, a depender de outros fatores, como prestígio do grupo imigrante e/ou de sua cultura, aproximação ou distanciamento com o gosto médio da sociedade de acolhimento, aceitação ou recusa da novidade por conta de grandes diferenças, entre outras possibilidades. Sobre os ritmos dessa relação intercultural, recorremos à reflexão de Zilberberg:

Toda aspectualização de um devir é condicionado pelo andamento, e tanto a análise quanto a síntese são condicionadas pela lentidão. O processo da mistura pode, conforme o caso, ser mais lento ou mais acelerado: neste, a síncope da contiguidade e da mescla transforma o advir em sobrevir, já que o processo passa sem transição, e principalmente sem retardamento para o observador, da separação à fusão. Sob o ponto de vista da sanção dessa transformação, a aceitabilidade e em seguida a legalização da mudança são em geral uma questão de tempo, isto é, de lentidão, ou ainda de paciência (Zilberberg, 2004, p. 77).

Podemos, assim, acrescentar outros elementos à definição de interculturalidade de García-Canclini (2007). Afinal, a interculturalidade, enquanto um espaço mais geral dos processos sociais de significação, envolveria diferentes velocidades de mistura, conforme a história da imigração no Brasil nos mostra em distintos casos.

Além desses elementos rítmicos, compreendemos que o contato de significações produzidas pela alteridade revela valores, crenças e gostos da sociedade de recepção. Entendemos que os sentidos que inicialmente surgem desse contato é o estranhamento e o familiar, na dinâmica da semiosfera, que está esquematizado da seguinte maneira por Fontanille (2007):

Figura 3 – Releitura tensiva da Semiosfera

Semiosfera (Fontanille, 2007, p. 285)



(Fontanille, 2007, p. 285)

O estranho, segundo Fontanille (2007), gera um choque naquele que o percebe. Assim, ele tem por característica uma intensidade forte que desloca determinadas competências cognitivas, sensíveis e passionais do sujeito com o qual ele interage. Fontanille faz uma releitura do modelo de semiosfera de Lotman (1999) para reorganizar o modo como novos sentidos produzidos por uma outra semiosfera, desde sua fronteira (ponto central do surgimento do estranhamento) até sua chegada ao centro da semiosfera (ponto no qual o sentido passa a ser mais familiar). Segundo o semioticista russo, um dos processos é o de tradução, sempre imperfeita, ou de ressignificação. Para este trabalho, entendemos que tanto a ressignificação pode estar contida, justamente, na analogia que os enunciados a serem examinados apresentam.

Em geral, o estranhamento produz um efeito temporário no sujeito, primeiro porque é difícil sustentar tamanha intensidade por muito tempo, mas também porque o sujeito que entra em contato com o estranho vai, de alguma forma, elaborando esquemas cognitivos mais racionais, atenuando o choque e transformando, assim, o estranho em familiar, muito mais ligado à ordem do inteligível. Desse modo, veremos como as reportagens articulam essas duas características quando da entrada no novo estabelecimento comercial de origem japonesa na cultura brasileira.

Veremos adiante como as etapas de desenvolvimento da presença de izakayas em São Paulo, de alguma forma, passam também por esse espaço simbólico de relação entre duas culturas, a mescla e, por fim, casos de fusão gastronômica, em uma outra perspectiva de uso do modelo semiótico proposto por Zilberberg (2004). Desse modo, veremos que o izakaya passa da contiguidade em que está presente o efeito de sentido do estranhamento, atravessa a fase intermediária da mescla, em que o impacto do estranhamento é atenuado, e chega mesmo, em certos casos, à construção de uma outra forma de novidade, que pode ser chamada de originalidade, na qual estamos já na fase da fusão no processo de mestiçagem.

Por uma semiótica do gosto intercultural

Com esses elementos teóricos definidos a respeito da interculturalidade, passemos para a questão do gosto ainda na perspectiva da semiótica greimasiana. Desse ponto de vista, uma reportagem que trata da comida servida em um restaurante discursiviza uma experiência sensorial (gustativa, visual e olfativa, principalmente). Nesse processo de discursivização, a sanção é uma das etapas presentes e que definem, em alguma medida, o próprio gênero jornalístico no qual esses textos se inserem. Assim, não basta apenas informar, mas é preciso, antes de tudo, persuadir o enunciatário de que tal experiência gustativa vivida pelo enunciadador pode ser também do interesse de seu público-alvo.

Segundo Fiorin (1997), a degustação dos alimentos é a base de todas as formas de gosto, pois está enraizado no corpo. É a partir dela que outras manifestações do gosto, mais sociais, se baseiam. Conforme o autor:

[...] a constituição do gosto parte da discriminação dos sabores alimentares e vai até a discriminação dos sabores dos objetos estéticos. O vocábulo gastronômico é usado para classificar produções do espírito. Falamos

de obras açucaradas, de humor grosseiro ou fino, de um livro saboroso ou insípido, etc.

Em segundo lugar, os sentidos repertoriados repartem-se igualmente em dois blocos: os que se referem aos sujeitos e os que concernem aos objetos. Para cada significado relativo aos seres animados, ou mais restritivamente aos humanos, há um referente às coisas: à capacidade de discriminar o sabor dos alimentos corresponde o sabor deles; à preferência, simpatia, inclinação correlaciona-se gênero, maneira, estilo; à aptidão de discernir belezas ou falhas nos produtos do espírito está em correspondência o fato de as coisas denotarem tal ou tal gosto (Fiorin, 1997, p. 14).

No âmbito social, o conceito de gosto está intrinsecamente associado ao distinto e ao distintivo. O semioticista brasileiro sustenta, assim, que “o gosto é a paixão da diferença” (Fiorin, 1997, p. 17), ou seja, ela se estabelece mediante relações comparativas de base. Além do aspecto passional, vinculado à subjetividade do indivíduo que avalia determinado objeto ou pessoa, existe uma dimensão social do gosto, relacionada à lógica diferencial mencionada pelo mesmo autor. Esse movimento ocorre porque o valor se apresenta como a primeira característica observada no gosto, se relacionando a uma projeção eufórica ou disfórica.

Se o sentido mais geral do vocábulo *gosto* é o de inclinação, de pendor, de preferência, ele é a aptidão para diferenciar e apreciar certas coisas, para estabelecer e marcar diferenças entre os objetos, os comportamentos etc. A primeira característica do gosto é, portanto, que ele é, no sentido saussuriano ou não, um valor. É a afirmação de uma diferença, pois ele se constitui em oposição a outros gostos (Fiorin, 1997, p. 15, grifos do autor).

Assim, estabelecem-se categorias como gosto bom e gosto ruim, bom gosto e mau gosto que são aceitas e amplamente utilizadas quando da experiência gastronômica, mas igualmente em outros contextos sociais e culturais. Essas oposições fundamentam, de maneira abstrata, os discursos avaliativos acerca dos objetos presentes no mundo, podendo ser observadas nos relatos de consumidores brasileiros sobre pratos da gastronomia de imigrantes. Além disso, o gosto opera a partir de um princípio de exclusão, baseado na oposição entre exclusividade e inclusividade. Segundo o semioticista brasileiro:

Esse princípio de exclusão opera nos diferentes domínios da vida prática e simbólica: por exemplo, a alimentação (tipo de alimentos, modo de alimentar-se, etc.), a cultura (escolha de jornais, livros, espetáculos, esportes, música, etc.), a maneira de apresentar-se (seleção de roupas,

cosméticos, etc.). O gosto é, portanto, aptidão a tornar distinto e distintivo, o que significa que ele existe no e pela relação, na e pela diferença. (Fiorin, 1997, p. 15).

Retomando a questão das paixões, Fiorin afirma que o gosto é modalizado tanto por um desejo de identificação com o objeto considerado superior quanto pela rejeição àquilo que não se deseja compartilhar. Dessa forma, os discursos podem manifestar tanto desejo quanto repulsa ou aversão em relação a um determinado objeto.

Landowski (1997, p. 110, grifos do autor) acrescenta, nesse debate, que o que se chama geralmente de gosto em relação a determinado objeto é um efeito de sentido que depende dessas propriedades, mas não se confunde com elas. Em outras palavras, os efeitos de sentido derivam das estruturas abstratas dos próprios objetos e tem por finalidade sensibilizar o sujeito que sofre seus efeitos e, assim, instaura uma nova interação entre eles. É por essa razão que determinados objetos gastronômicos, como em nosso caso, pode causar um certo estranhamento inicial.

Contudo, ao ver, cheirar, tocar, beber ou comer alguma coisa, se isso estiver acontecendo pela primeira vez, existe a possibilidade da descoberta de uma nova sensação provocar prazer. Ao contrário, se for algo há muito tempo conhecido, ou seja, familiar, a sensação pode ser do inócuo ou mesmo do insuportável. Desse modo, “não há uma instância habilitada em fazer o sujeito ‘gostar’ das coisas, ou, ao menos, sentir-se bem em relação a elas, pois, por hipótese, sob esse regime, se se pode dizer de algo que tem gosto (bom ou mau) é somente enquanto o *ethos* o possibilita ou, inclusive, o preserve” (Landowski, 1997, p. 129-130). Nesse ponto, é possível aproximar a reflexão de Landowski com a questão do estranho e do familiar, mas em outra chave. Obviamente, é preciso que haja uma disposição do sujeito para tal abertura ao novo ou uma tendência ao fechamento completo em relação ao outro. De todo modo, ambas as posturas influenciam o modo como o sujeito se relaciona com a cultura do outro, em âmbito individual ou social.

Dito isso, se a compreensão da percepção do gosto dos imigrantes se dá, primariamente, pela busca que eles executam na sociedade de acolhimento por alimentos similares aos usuais em sua terra-natal, podemos dizer que isso ocorre pela sensação de familiaridade exercida pela degustação de sabores habituais, configurando uma busca por significações e sentidos

de sua origem. Dessa perspectiva, a análise desses sentidos pode ser realizada em concordância com o pensamento de Fiorin (1997, p. 28), para quem “o gosto não é um dom natural como quer a ideologia, mas um acontecimento social”, e de Landowski, quando afirma que

Em outras palavras, cada um pode escolher delegar ao *ethos* a tarefa de dizer-lhe “o que é”, em vez de pretender descobri-lo “por si mesmo” e para si mesmo. Isso equivale a dizer que, nesse caso, para aprender quem é (e a partir daí reconhecer em particular o que gosta), o sujeito confiará na definição que o grupo ao qual pertence, ou o meio que o circunda, lhe propõe de sua identidade. Assim, à aposta na objetividade da apercepção reflexiva do próprio *ser-no-mundo* opõe-se à escolha, sempre possível, do *estar-com-o-outro*, quer dizer, da intersubjetividade como instância de referência encarregada de determinar transitivamente o que o sujeito achará bom, belo, etc. [...] (Landowski, 1997, p. 129-130, grifos do autor).

Desse modo, o gosto pode comportar efeitos de sentido de individualidade, mas em seu limite ele é determinado socialmente, ou seja, com o outro. É, pois, pensando nessas duas perspectivas que desenvolvemos nossas análises sobre o espaço dos *izakayas* em São Paulo, que, como veremos, se constrói por meio de uma analogia com os botecos brasileiros, embora se diferenciem muito uns dos outros (como as análises destacarão).

Analogia como forma de compreensão: o izakaya como boteco

Começamos esta seção com uma breve descrição sobre a prática presente nos botecos e nos izakayas no Brasil. O boteco é um estabelecimento comercial que faz parte do universo semântico do bar. Assim, as pessoas vão ao boteco, em geral, para consumir bebidas alcoólicas (sobretudo cerveja), comer acepipes e conversar. O boteco se diferencia de um bar por seu recorte social: ele é um estabelecimento mais simples, sem conforto ou luxo (o mobiliário frequentemente é de plástico, com o patrocínio das grandes marcas de cerveja), com preços acessíveis às classes populares. Em geral, é preciso se servir no balcão, isto é, pedir as bebidas e as comidas diretamente com o proprietário do estabelecimento, enquanto no bar há garçons e toda uma rede estabelecida para servir o cliente. No caso do izakaya, o que o diferencia de ambos os estabelecimentos originalmente brasileiros é o tipo de comida e bebida servida em tais lugares, assim como sua organização plástica que remete diretamente aos símbolos e signos da cultura e da língua japonesa. No entanto, o princípio social é o mesmo:

pessoas que frequentam o izakaya vão para beber e comer algo mais leve, não necessariamente uma refeição completa.

Mesmo com esses elementos em comum, a palavra izakaya gera, desde o início, um estranhamento ao eventual público que pode frequentá-lo. Essa é, em princípio, a primeira razão para a necessidade de explicar ao público brasileiro qual é a natureza do estabelecimento comercial de origem japonesa. Vamos, assim, examinar trechos de reportagens que tem como operação principal a analogia entre o izakaya e o boteco. Para tratar da noção de analogia, recorreremos inicialmente à definição “fraca” proposta dessa noção que foi elaborada por Greimas e Courtés no Dicionário de Semiótica (2016):

Em sentido vago e corrente, analogia designa uma semelhança mais ou menos longínqua entre duas ou mais grandezas para as quais se admite, implicitamente, uma diferença essencial. Empregado em semiótica como conceito não-definido, o termo analogia pode prestar serviços na medida em que a declaração de analogia se faça acompanhar de uma tentativa de determinar a sua estrutura (Greimas e Courtés, 2016, p. 23).

Nesse caso, veremos como a entrada de um estabelecimento comercial de origem japonesa leva o enunciador a buscar uma aproximação de sentidos, não totalmente equivalentes, para que seu enunciatário possa identificar traços de seu repertório no estabelecimento desconhecido e, até certo ponto, novo para ele. Começamos, assim, a análise pela reportagem da revista *Exame* intitulada “O guia VIP dos izakayas, a ‘versão japonesa’ dos nossos botecos”, foi publicada em 25 de agosto de 2015 (Miragaya, 2015).

Pela proximidade semântica e cultural da expressão “nosso boteco” presente no título, observa-se que o enunciador está se dirigindo ao enunciatário brasileiro. Desse modo, o enunciador desenvolve seu discurso entre dois pontos distintos: o estranhamento que a novidade produz no enunciatário, por não saber do que se trata exatamente o izakaya, e o uso da analogia para trazer para esse universo de sentidos uma significação familiar, já conhecida de seu público leitor. Desse modo, o que poderia ser apenas uma experiência de choque ou de surpresa é atenuada pela analogia com um estabelecimento conhecido e bastante popular. Ocorre, assim, na analogia, uma espécie de competição de sentidos entre duas grandezas distintas que é resolvida pelo procedimento da analogia, que suspende parcialmente a novidade para colocar ao seu lado o familiar.

Essa operação ocorre, em termos semióticos, por meio da práxis enunciativa (Fontanille e Zilberberg, 2001). O estranhamento inicialmente produzido pela entrada de uma grandeza no campo de percepção do enunciatário faz com que seu impacto seja diminuído, discursivamente, pela analogia com o boteco, um elemento familiar na cultura brasileira. Desse modo, os sentidos de novidade encontram um campo semântico familiar para ser mais bem acolhido, mesmo que a sensação de estranhamento não desapareça por completo. Veremos adiante como a práxis enunciativa nos auxiliará a explicar igualmente os processos criativos presentes no universo do izakaya no Brasil.

Ainda na construção discursiva do izakaya, o subtítulo da mesma reportagem (“De tradição nipônica, as pequenas casas se espalham sem alarde e mostram o Japão muito além dos sushis”) mostra que um mesmo objeto pode ter conotações distintas, a depender da cultura em que está inserido. Assim, o izakaya comporta o sentido de “tradição” na cultura japonesa, em oposição à “novidade” do mesmo estabelecimento quando inserido na cultura brasileira. Desse modo, os izakayas podem ampliar a percepção de restaurante japonês que é hegemônico no imaginário do brasileiro, isto é, amplo espaço onde são servidos sushis e outras comidas cruas.

Ao mesmo tempo, os izakayas tradicionais não servem sushi ou sashimi, pratos tão presentes quando se fala em culinária japonesa no Brasil. Esses estabelecimentos vieram para trazer a cozinha japonesa de origem, muito além do sushi. São servidos, entre outros, bolinhos de polvo, bolinhos de arroz, panceta e uma infinidade de petiscos, em geral grelhados. Dessa maneira, os izakayas também quebram certas expectativas baseadas no imaginário e no senso comum e se contrapõem aos estereótipos ligados à gastronomia japonesa. Assim, a analogia também situa o izakaya no outro universo gastronômico ao qual ele se liga: o dos restaurantes japoneses já consolidados na cultura brasileira.

Parte dessa quebra dos estereótipos decorre da operação de triagem, ou seja, de separação e hierarquização de grandezas (Fontanille e Zilberberg, 2001). Assim, o texto, ao afirmar que os “izakayas são lugares minúsculos que normalmente não vendem sushi e não tem karaokê. Mas têm saquê!” (Miragaya, 2015), apontam para a operação de triagem que separa determinadas características (os alimentos crus) ligadas aos tradicionais restaurantes japoneses no Brasil para poder delimitar o objeto e apresentá-

lo ao público brasileiro. Depreende-se dessa operação o reforço da ideia do izakaya como um espaço japonês que destoa dos demais tipos de restaurantes japoneses comuns no pensamento brasileiro.

Procedimento discursivo semelhante aparece em outra reportagem, agora no texto “Um guia dos melhores izakayas de São Paulo”, publicado jornal “Estado de São Paulo”, caderno “Paladar”, de 18 de abril de 2018. O subtítulo (“Os botecos japoneses oferecem boa comida e boa bebida, são divertidos e (quase sempre) baratos”) apresenta uma outra forma de triagem, que vai hierarquizar financeiramente os diferentes tipos de izakayas presentes na cidade de São Paulo. Essa triagem aponta, assim, um processo de adaptação dos izakayas brasileiros para diferentes demandas, gostos e bolsos. No que diz respeito aos izakayas mais caros, há um afastamento da noção de “boteco” previamente associada, uma vez que a analogia, como já mencionado, remete a um estabelecimento comercial mais popular e menos exclusivo.

Sushis e sashimis são onipresentes na cidade que abriga a maior colônia japonesa fora do Japão. O lámen já é velho conhecido. E agora o paulistano anda frequentando os botecos japoneses, os izakayas (pronuncia-se izakayás). Já faz algum tempo que eles saíram da Liberdade e estão se espalhando pela cidade. Divertidos, baratos, descontraídos, com boa comida e boa bebida, estão cada vez mais populares. E se ainda não conhece, eis sua chance. Preparamos um roteiro dos melhores da cidade, com sugestões do que comer em cada um deles (Redação Paladar, 2018).

No trecho anterior, observa-se a oposição entre o conhecido e o desconhecido. De um lado, há uma descrição de alguns elementos familiares da gastronomia japonesa (sushi, sashimi e lámen), enquanto se apresenta e se constrói progressivamente o conhecimento do que se apresenta como uma novidade (aquilo que ainda não é de conhecimento de todos), incluindo a pronúncia “correta” do estabelecimento, enquanto se sustenta a analogia do “boteco japonês” como uma chave interpretativa de aproximação com o universo cultural e gastronômico consolidado no Brasil.

Explicar o estranho, por meio da analogia, é um modo de atenuar o impacto que ele causa por não fazer parte de um conjunto de conhecimentos, referências e repertórios do enunciatário. No entanto, a analogia tem, em nosso entendimento, algumas outras funções nessa relação entre enunciador e enunciatário.

Ainda pela analogia, o enunciador pode levar o enunciatário a querer conhecer e participar dessa novidade. O texto procura despertar a curiosidade do enunciatário, ou seja, mobiliza um querer-saber, que poderá levá-lo a conhecer o estabelecimento. Esse sujeito deseja fazer parte dos gostos que estão em alta, que estão “na moda”, não somente pela sua curiosidade, mas também para participar da coletividade, sentir-se parte da sociedade que frequenta esses novos lugares. Nesse processo de construção do conhecimento, o enunciador da reportagem em questão procura ainda atenuar um eventual estranhamento pelo fato de o izakaya não corresponder ao universo de conhecimentos que o enunciatário possui, como se observa no trecho a seguir:

Mas, antes de atravessar o noren, aquela cortininha da entrada, tem algumas coisas que você precisa saber. Primeiro, não espere encontrar peixe cru no cardápio. Izakaya não é bar de sushi – é lugar de petisco, o negócio ali são as porções e alguns pratos típicos desse tipo de estabelecimento (eles são bons de karê, o curry japonês, têm sempre uma berinjela com missô, ótimas frituras como o tonkatsu...). Mas nada sofisticado (Redação Paladar, 2018).

O enunciador aqui especifica que dentro do izakaya pode ser diferente do que o esperado. Quando explica o que é “noren”, ele está se referindo ao enunciatário brasileiro, pois supõe-se que este não conhece os vocabulário e costumes japoneses. Informa ainda que o estabelecimento não é o mesmo no imaginário brasileiro em relação a um bar ou a um restaurante japonês com os quais tal público está habituado.

Pelo trecho a seguir, menciona-se não apenas as características dos pratos e bebidas servidos no izakaya, mas também as práticas que regem seus espaços, que são igualmente distintas daquelas realizadas nos restaurantes japoneses mais convencionais.

Aprenda a pedir comida em um restaurante izakaya – o balcão é quase obrigatório num izakaya (mesmo que ele não ofereça banquetas para acomodar os clientes, está ali, separando a cozinha do salão) e é o melhor lugar da casa. Se conseguir, sente-se ali e acompanhe os trabalhos (Redação Paladar, 2018).

No fragmento da reportagem em questão, pode-se constatar que a semelhança entre o boteco brasileiro e os izakayas não é construída de maneira totalmente arbitrária. Isso porque, como foi dito, a analogia

pressupõe algum elemento de equivalente entre os dois termos comparados. Assim, não é apenas a prática social de beber e petiscar que é o ponto de equivalência. Esta ocorre também pela presença do balcão e banquinhos altos para acomodar os clientes, pelas atividades sociais ali presentes, entre outras possibilidades.

Nesse trecho, é possível observar como o espaço pode ser um elemento de manipulação do cliente, na medida em que o seduz pelo inusitado, pelo diferente, como uma forma de aproveitar a forma como este é feito e como se pode obter um prazer. No caso dos izakayas, a própria “simplicidade do ambiente” (ponto central da analogia com o boteco) pode ser vista como uma novidade no ambiente paulistano, instigando o enunciatário a sentir essa experiência que, diga-se de passagem, não se direciona às classes populares que frequentam diariamente os espaços dos botecos.

Para finalizar esta seção, podemos afirmar que a analogia como forma de explicação é utilizada como procedimento para apresentar esse novo repertório de sentidos gastronômicos. O enunciador demonstra sua “preocupação” em traduzir esta novidade gastronômica, na medida em que ele pressupõe que seu enunciatário não conhece, em detalhes, o objeto que ele está descrevendo. Assim, ele realiza uma analogia como forma de incluir seu enunciatário nesse universo de conhecimento a partir de algo que se supõe ser já sabido por ele.

Traduções interculturais: entre a novidade e o familiar

Nesta seção, veremos como a tradução de pratos e bebidas servidos nos izakayas tem uma função própria de distinção e de tentativa de explicação para o enunciatário dessas reportagens. Trata-se de uma outra estratégia discursiva, na continuidade do fazer do enunciador em sua busca por uma aproximação entre o universo de sentidos do izakaya e os conhecimentos já consolidados da sociedade brasileira em relação à gastronomia japonesa.

Segundo a semioticista italiana Simona Stano, “Os processos de tradução nunca podem ser concebidos como concluídos ou completos, mas devem ser vistos como ‘em constante evolução’” (2015, pp. 223-224). É nesse sentido de variação das traduções, suas presenças e, principalmente, suas ausências, que esta seção vai se desenvolver. Para isso, começamos com o trecho abaixo, no qual podemos comparar dois trechos do mesmo texto a ser analisado.

Se você nunca ouviu falar de izakaya, é bem provável que entre em um deles à procura de sushi, sashimi ou temaki. Mas os izakayas não nasceram para isso. “É um boteco japonês, como aqueles que vendem ovo roxo. É onde se vai para tomar uma”, explica Fabio Koyama, sócio do Minato Izakaya.

Hoje, a primeira coisa que chega à mesa (ou balcão) é o otôshi, petiscos em pequenos recipientes preparados previamente, que acompanham a primeira dose de saquê, se o cliente assim quiser. O que vem a seguir são porções como takoyaki, bolinhos de polvo, e okonomiyaki, espécie de pizza japonesa, que leva frutos do mar e legumes (Miragaya, 2015).

Na primeira parte do texto aparece ao menos três palavras advindas do japonês (sushi, sashimi e temaki). Assim como ocorre em outros textos, nenhuma dessas palavras é acompanhada por algum tipo de tradução ou de explicação. Caso totalmente diferente é encontrado na segunda citação da mesma reportagem, em que os pratos servidos no izakaya (otôshi, takoyaki e okonomiyaki) aparecem com explicações, ao modo de uma tradução (petiscos, bolinho de polvo...) ou de uma analogia (“espécie de pizza japonesa...”).

Em um outro artigo (Bueno, 2021) trabalhamos com a hipótese de que a presença de tradução de palavras da culinária japonesa era um modo de mostrar que tais estabelecimentos ainda estavam em processo de familiarização dentro da cultura brasileira. Assim, uma palavra como sashimi apareceria pela primeira vez nos jornais da década de 1960 seguido de sua tradução (“peixe cru”). A partir da década de 1980, quando os restaurantes japoneses começam a se tornar populares, a tradução desaparece, indicando que tal prato se tornara familiar ao consumidor médio brasileiro. Do ponto de vista da cultura, a gastronomia trazida pelos imigrantes japoneses passara a fazer parte da paisagem gastronômica paulistana depois de mais de 70 anos (imigração iniciada, como se sabe, em 1908). Por isso, ao menos nesse caso, não haveria mais qualquer tipo de necessidade de tradução ou explicação para o enunciário de reportagens gastronômicas.

O mesmo não ocorre com os pratos dos izakayas justamente porque esse novo estabelecimento comercial de origem japonesa ainda está na etapa inicial do estranhamento e da novidade. Assim, pela perspectiva do enunciador, é preciso traduzir ou explicar do que são feitos os pratos mencionados porque eles (ainda) não fazem parte integrante da

gastronomia estabelecida na cidade de São Paulo (e podem até não vir a fazer parte). Ao mesmo tempo, a reportagem é um modo de tornar o diferente mais familiar, processo que depende igualmente da frequência e da constância nos meios de comunicação e, evidentemente, da maior presença de consumidores brasileiros em tais espaços.

Nesse sentido, a tradução pode ser tomada, assim como a analogia, como um processo de negociação dos sentidos no espaço da interculturalidade. É o que se observa em relação aos trechos examinados: ao pressupor que seu enunciatário não sabe do que os pratos mencionados são feitos, o enunciador apresenta a composição dos alimentos servidos no restaurante para transformar a competência do consumidor, de um sujeito ignorante (não sabe) para alguém que passa a deter o conhecimento advindo da novidade. Na medida em que tais pratos passem a fazer parte do vocabulário gastronômico de São Paulo, a necessidade da tradução desaparecerá progressivamente, pois o processo de empréstimo de sentidos terá finalizado sua dinâmica, indicando que tais pratos e mesmo o estabelecimento passaram a ser considerados familiares e, por fim, integrados à cultura gastronômica do país (ou pelo menos da capital paulistana).

O surgimento do novo espaço que se insere no universo da gastronomia japonesa que se instalou no Brasil requer, assim, a mobilização de mecanismos discursivos, como a analogia e a tradução, em uma dinâmica de negociação de sentidos e de empréstimos linguísticos diversos. Veremos a seguir, como esse espaço tem ainda por característica a produção de novos sentidos, deslocando o acento a respeito da tradição para o de inovação, seja para se adaptar ao gosto médio do consumidor que visa a atender, seja pelo mecanismo de criatividade do responsável pela cozinha, em uma busca pela distinção em relação aos seus pares e concorrentes.

Inovações e adaptações: negociações no espaço da mescla

Nessa seção, vamos discutir brevemente como o espaço da interculturalidade pode ser propício para o desenvolvimento de certas inovações culinárias, assim como para eventuais adaptações ligadas ao gosto da sociedade que acolhe tais estabelecimentos comerciais.

Começamos com o trecho abaixo, que aponta para a intencionalidade do proprietário de um izakaya em busca de uma distinção em relação a outros estabelecimentos semelhantes:

Sair do riscado da tradição não é exatamente um problema no Kintarô, tocado por dona Líria Higuchi, que começa os trabalhos na casa às 7 da manhã há 22 anos e é ajudada pelos filhos, Taka e Yoshi. ‘Somos um izakaya, mas nosso espírito e nossa comida não são só japonês ou brasileiro. É uma mistura dos dois’, diz Taka. Não à toa, o que mais se bebe na portinha minúscula é cerveja – mas soju e saquê também se encontram. A cozinha tem receitas como berinjela com missô e moela cozida com molho de soja, gengibre e pimenta. Mas tem, também, coxinha e uma dobradinha para petiscar, feitos por dona Líria (Miragaya, 2019).

O trecho anterior mostra que o izakaya Kintarô recusa a adesão completa à tradição, ou seja, nesse caso, a de ser uma mera reprodução das práticas gastronômicas e sociais presentes no país de origem, o Japão. Nesse exemplo, há uma recuperação, mesmo um rompimento, com a ideia de uma continuidade entre o que é praticado na cultura de origem do izakaya e o que é feito na cultura de acolhimento. Desse modo, o espaço do izakaya Kintarô se mostra um espaço da mistura, que não afirma nem uma nem outra identidade de forma absoluta. Trata-se de uma mescla entre as cozinhas, na qual não se vê problemas na coexistência de pratos japoneses e brasileiros em um mesmo espaço.

Retomando o esquema da mestiçagem de Zilberberg (2004), vê-se que o restaurante está na fase da mescla, ou seja, de uma mistura na qual ainda é possível distinguir a qual cultura cada objeto pertence. Trata-se, assim, de um regime de coexistência de elementos que, em princípio, não deveriam estar no mesmo espaço. A mescla seria, assim, uma etapa da interculturalidade, na medida em que não há necessariamente uma adaptação dos pratos japoneses nem dos pratos brasileiros, mas sim a manutenção de uma existência compartilhada em um mesmo local.

Uma outra possibilidade aberta pela presença do izakaya é a da adaptação do cardápio às exigências do gosto de seu enunciário. Trata-se de uma maneira também de inovar, na medida em que não se limite a repetir a tradição, mas cujos desdobramentos são distintos do caso anterior. O Kaburá, aberto há 31 anos no bairro da Liberdade – reduto paulistano ligado aos imigrantes japoneses e, atualmente, a imigrantes chineses e coreanos – é pioneiro entre os izakayas em uma época em que

mal se sabia o que era tal estabelecimento. A reportagem apresenta seus proprietários, que construíram um bar rústico, semelhante à casa do avô japonês. No espaço, servem espetinhos e anchova grelhada, bolinhos de arroz, tendão de boi, sushis e sashimis. Em relação à comida, é assim que eles a avaliam:

A maioria dos pratos daqui são receitas de izakaya. Mas tive que colocar no cardápio sushi e sashimi, porque a clientela pede no Brasil”, diz Satoshi. Lucio, do Matsu, considera: “Faço sashimi quando tenho peixes bons e faria sushi se tivesse um funcionário que soubesse preparar arroz”. Mas sem ter que contratar uma pessoa para isso (Miragaya, 2019).

Mesmo com uma proposta que se diferencia claramente do que se conhece sobre restaurantes japoneses, alguns izakayas se adaptam por conta da necessidade de atender às demandas dos clientes, cuja preferência recai sobre o que já é conhecido e estabelecido em relação aos restaurantes japoneses no Brasil. Desse modo, a mistura que eles realizam, diferentemente do caso anterior, está centrada em um mesmo universo de sentidos: o da culinária japonesa. Assim, passa-se a servir pratos de restaurante em um estabelecimento cuja tradição impõe outros alimentos. A questão da interculturalidade está, nesse caso, justamente na tentativa de se adaptar (ou seja, recusar, mesmo que parcialmente, a “tradição”) para atender a um gosto que ainda não se alinhou ao que os izakayas têm a oferecer.

A adaptação pode ser entendida como um ajustamento sensível e inteligível (Landowski, 2014) entre as “regras” de um izakaya, as expectativas do público consumidor e as ofertas de produtos ocasionais de qualidade a serem servidos. Além disso, pode-se encarar essa maleabilidade do restaurante como uma estratégia para não perder clientes e estabelecer uma identidade própria para o estabelecimento ao se introduzir tal variante, como uma espécie de recuo em relação aos princípios que regem o funcionamento de um izakaya com um flerte para a culinária tradicional japonesa no Brasil.

De todo modo, esse caso também mostra a tentativa do estabelecimento se adaptar ao gosto já estabelecido de seu público médio. Contudo, há casos nos quais o estabelecimento oferece o já conhecido, mas procura ganhar mais tempo para que o gosto do público se adapte à novidade. A tendência é de que tal adaptação leva tempo, na medida em que pratos como sushi e sashimi já estão fortemente consolidados no gosto médio brasileiro, como se observar a seguir:

Em São Paulo, decidiu abrir o Minato com uma pegada um pouco mais sofisticada – lá você encontra ostras, sashimi e até sushi, o que não é usual no Japão. Mas, para Koyama, em São Paulo isso se justifica: “Essa é a comida japonesa que já faz parte da cesta básica do brasileiro” (Miragaya, 2019).

Nesse caso, opta-se por uma proposta mais “sofisticada”, ou seja, com um padrão mais refinado em relação a outros izakayas. Além disso, o traço de sofisticação representa, nesse discurso, a possibilidade de oferecer pratos comuns no Brasil, mas inusuais no Japão para um izakaya. Desse modo, é interessante pensar que o izakaya Minato recusa a tradição japonesa, mas reafirma a tradição japonesa no Brasil, ao incluir pratos que fazem parte do conhecimento diário dos brasileiros em relação à cozinha japonesa. Trata-se, assim, de uma inovação que fica no meio do caminho, diferentemente do izakaya Kintarô. A mistura promovida pelo izakaya Minato visa a trabalhar com a exclusão de princípios da tradição japonesa em sua origem ao mesmo tempo em que inclui os princípios da familiaridade da culinária japonesa no Brasil. Trata-se, em suma, de uma outra possibilidade de negociação de sentidos gastronômicos na interculturalidade.

De um modo geral, o que se observa é a relação entre uma suposta tradição em articulação com um processo de adaptação local e de inovação em relação a alguns itens comercializados, cuja base é a culinária brasileira (“popular” ou não). A inovação pode ser entendida por meio da práxis enunciativa: assim, um enunciador convoca elementos já consolidados no sistema virtual da gastronomia em questão, ao mesmo tempo em que pode apresentar novos elementos que serão, em seguida, incorporados ao sistema (Fontanille e Zilberberg, 2001). Em outras palavras, por caminhos diversos, trazer elementos da culinária japonesa já estabelecida para o espaço dos izakayas é também uma forma de se atenuar os impactos da novidade cujos sentidos ainda estão presentes nesses estabelecimentos comerciais. É, assim, uma forma de apontar para o já conhecido em relação a um ambiente que traz muitas novidades para o brasileiro.

O exemplo do izakaya Kaburá mostra que há dois tipos de izakayas em São Paulo: os “modernos” e os “tradicionais”. Os modernos são adaptados à cultura e a gostos brasileiros, por isso não se preocupam tanto com a construção de efeitos de sentido de tradição. O izakaya que constrói um simulacro mais tradicional, ao contrário, busca criar a ideia

de uma continuidade do original, como se preservasse os valores originais e “puros” de tal prática gastronômica, mas em outro espaço e tempo culturais.

Assim, pode-se concluir que a vivência de sentidos nos simulacros japoneses, exemplificados pelos izakayas em São Paulo, configura também uma experiência de adaptação às práticas usuais desses ambientes. O indivíduo que busca frequentar locais desconhecidos precisa ajustar-se à dinâmica estabelecida, reconhecendo que o novo contexto exige um processo de “aclimatação” gradual. Ressalte-se, ainda, que esse ajuste ocorre reciprocamente, envolvendo tanto os visitantes quanto os anfitriões. Nesse sentido, Landowski aponta para aspectos importantes a serem considerados:

De fato, a partir do momento em que, num micro-universo sócio-cultural dado, as classes de valores coletivamente considerados como positivos alternam com grande velocidade, torna-se logicamente necessário, no plano individual, que cada um também reatualize de vez em quando o próprio sistema de critérios que aplica à determinação dos objetos que vai declarar, sinceramente ou não, que, pessoalmente, “gosta” (Landowski, 1997, p.106).

A adaptação da qual fala Landowski pode ser diretamente associada à questão do lento e do acelerado vislumbrando por Zilberberg (2004), assim como da relação gradualista ou repentina de Lotman (2004), na qual elementos de uma dada cultura podem ser absorvidos de maneira gradual ou como uma explosão de sentidos. Tornar o estranho em algo familiar é um processo que exige a adaptação da sociedade de acolhimento, processo que poderá ser mais ou menos rápido, na medida em que mais discursos tratem do tema, instruem o enunciário e, obviamente, os pratos caiam no gosto médio da sociedade brasileira.

Considerações finais

Este trabalho procurou evidenciar três processos discursivos centrais para se pensar na interculturalidade: a analogia, a tradução e a inovação. Nos três casos, é a triagem e a mistura que se tornam os operadores abstratos de base, na qual se pode, respectivamente, excluir determinadas grandezas ligadas à culinária imigrante, assim como incluí-las e misturá-las em um processo de mestiçagem gastronômica.

A analogia do “boteco japonês” busca mitigar potenciais estranhamentos que o estabelecimento poderia suscitar em uma sociedade acostumada a um referencial gastronômico distinto referente ao Japão. Tal processo, ao promover uma associação com elementos já consolidados do universo gastronômico e ético nacional, contribui para reduzir o impacto cultural e torná-lo mais compreensível e aceitável.

Do mesmo modo, a tradução visa a atenuar o impacto do estranhamento que novos pratos e bebidas introduzem na percepção do gosto médio da sociedade de acolhimento. Busca-se, assim, mecanismos de explicação de ordem inteligível, mesmo que em princípio não seja do conhecimento do enunciatário das reportagens. Dessa maneira, há uma tentativa de transformação do enunciatário, na medida em que ele passa a conhecer, mesmo que virtualmente, o que é um izakaya, os elementos que o diferenciam de um restaurante japonês convencional, os pratos que ele serve e o modo como se deve se comportar em seu espaço.

A adaptação e inovação observadas nos izakayas brasileiros sinalizam uma negociação contínua de significados e preferências, articulando tradição e contemporaneidade. Parte-se da hipótese de que esse movimento adaptativo facilita uma transição para um regime de reconhecimento mais amplo, uma vez que o aumento no número desses estabelecimentos amplia o acesso e o reconhecimento pelo público, reduzindo gradativamente a necessidade de analogias e explicações, fenômeno verificado anteriormente com outros pratos japoneses.

O conceito de gosto possibilita a análise dos sentidos decorrentes do contato intercultural, abordando o encontro entre um indivíduo cujo paladar está condicionado por referências culturais anteriores e um novo universo ao qual passa a pertencer. Tal análise refere-se à experiência de interação com a gastronomia de outra cultura, na qual o gosto habitual pode convergir ou divergir em relação ao prato oferecido por estabelecimentos imigrantes, surgindo novos significados sensoriais e gustativos. Consequentemente, esse indivíduo precisa atravessar um processo de adaptação e ajustamento (Landowski, 2014) frente a elementos culinários significativamente distintos, o que pode ocasionar percepções de mau gosto, conforme Fiorin (1997), ou uma rejeição ao desconhecido e ao estranho para seu paladar.

Por essa razão, processos como a analogia, a tradução e a inovação são importantes no espaço da interculturalidade. Trata-se de operações

de negociação de sentidos com o objetivo de atenuar os efeitos do estranhamento, seja por meio da dimensão cognitiva do discurso (no caso da analogia e da tradução), seja por meio da prática gastronômica que busca oferecer elementos já conhecidos para seu enunciatório ou ainda novos pratos a partir da junção de dois campos similares, mas distintos, da cozinha japonesa no contexto cultural brasileiro (inovação).

Obviamente, as estratégias estabelecidas pelos restaurantes não implicam um sucesso automático. Pelo contrário: entendemos que se trata de estratégias que visam, em seu limite, atenuar resistências, forçar a revisão de expectativas e aumentar a diversidade gastronômica em uma metrópole como São Paulo. Em suma, onde há modos de explicação sobre o outro ou inovações em vistas de aceitação, há igualmente preconceitos, estereótipos e aversões em relação a uma cultura que não é considerada totalmente equivalente à cultura brasileira. Desse modo, mesmo contando com um tipo de vantagem por estar associada a uma cultura que goza de certo prestígio na sociedade brasileira, os izakayas não são necessariamente aceitos e frequentados como outros estabelecimentos, como a comida italiana, por exemplo.

Em trabalhos futuros, pretendemos contribuir para as discussões a respeito do desenvolvimento gastronômico brasileiro e das influências constantemente advindas de cozinhas estrangeiras trazidas, no passado ou no presente, por diferentes grupos imigrantes. Essa visualização dos izakayas como influência japonesa na cultura gastronômica brasileira possibilita discussões sobre as relações entre identidade e alteridade, principalmente no papel que a culinária desempenha nos processos de conhecimento do outro. Além disso, como mencionamos, é preciso considerar os simulacros positivos e negativos que incidem nos diferentes grupos imigrantes. Exemplos nesse sentido não faltam: a diminuta visibilidade da gastronomia boliviana em São Paulo é um claro exemplo de como imagens prévias, construídas pelo preconceito contra determinados grupos imigrantes, faz com que a culinária andina não prospere. Em chave inversa, os izakayas se beneficiam da existência de uma imagem positiva pré-estabelecida da comunidade japonesa em São Paulo.

Assim, faz-se necessário também observar como culinárias de culturas com menos prestígio (como a do continente africano ou de certos países da América Latina) têm processos mais lentos ou mais acelerados de inserção na cultura brasileira, quando eles efetivamente ocorrem. Outro

aspecto a ser desenvolvido futuramente refere-se aos procedimentos de recusa e de “exotização” do outro, comportamentos e discursos que de modo mais evidente ou não instauram uma aversão em relação à cultura dos imigrantes.

A gastronomia parece se constituir, assim, em um microuniverso no qual podemos encarar os modos como a sociedade brasileira se relaciona com os diferentes grupos estrangeiros que aqui se instalaram, revelando os “gostos” e “preferências” por certos coletivos imigrantes em detrimento de outros, em uma sutil xenofobia que também a define.

Referências

- Bueno, A. M. (2021). Entre o peixe e o xamã: processos semióticos no encontro intercultural. *Estudos Semióticos (USP)*, 17, 164-183. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.180105>
- Bueno, A. M. (2024). Semiótica e interculturalidade: primeiras aproximações. *PAPÉIS (UFMS)*, 28, 102-116.
- Fiorin, J. L. (1997). De gustibus non est disputandum?. En E. Landowski y J. L. Fiorin (Eds.), *O gosto da gente, o gosto das coisas: abordagem semiótica* (pp. 13-28). EDUC.
- Fontanille, J. (2017). *Semiótica do discurso*. Contexto.
- Fontanille, J. y Zilberberg, C. (2001). *Tensão e significação*. Discurso Editorial/ Humanitas.
- García-Cancelini, N. (2007). *Diferentes, desiguais e desconectados*. Editora UFRJ.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (2016). *Dicionário de semiótica*. Contexto.
- Greimas, A. J (2014). *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. Nankin/EDUSP.
- Landowski, E. (1997) Gosto se discute. En E. Landowski y J.L. Fiorin (Eds.), *O gosto da gente, o gosto das coisas: abordagem semiótica* (pp. 97-160). EDUC.
- Landowski, E. (2014). *Interações arriscadas*. Estação das Letras e Cores.
- Lotman, Y. (1999). *La sémiosphère*. PULIM.
- Lotman, Y. (2004). *L'explosion et la culture*. PULIM.
- Miragaya, M. O Guia VIP dos Izakayas, a “versão japonesa” dos nossos botecos. *Exame*. São Paulo, 25 ago. 2019.
- Redação Paladar. Um guia dos melhores izakayas de São Paulo. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, de 18 de abril de 2018. <https://www.estadao.com.br/paladar/restaurantes-e-bares/um-guia-dos-melhores-izakayas-de-sao-paulo/?srsltid=AfmBOopuwlJnhhSeX1nA3-qDp31MzWloe8Q-0J1TB1kgOkjynsWBpfar>
- Stano, S. (2015). *Eating the other : Translations of the culinary code*. Cambridge Scholar Publishing.
- Takahashi, J. (2014). *Izakaya: por dentro dos botecos japoneses*. Melhoramentos.
- Zilberberg, C. (2004). As condições semióticas da mestiçagem (pp. 69-102). En E. P. Cañizal y K.E. Castilho (Eds.), *Olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. Annablume.

Mi experiencia en el museo: Protocolo para la mediación cultural en el museo de arte Pinacoteca Universitaria en Colima, México

*My experience at the museum: Protocol for cultural
mediation at the Pinacoteca University Art Museum
in Colima, México*

Recibido: 27 de octubre de 2025

Aprobado: 10 de diciembre de 2025

Sandra L. Uribe Alvarado

Universidad de Colima; Colima, México

<https://orcid.org/0000-0003-3050-1239>

Ana B. Uribe

Universidad de Colima; Colima, México

<https://orcid.org/0000-0003-1759-7299>

Resumen

La política cultural contemporánea en torno a los museos de arte demanda la necesidad de dirigir las actividades y programas de trabajo hacia las personas visitantes; los museos ya no son solo contenedores patrimoniales para una élite, son ahora espacios de conversación y de interacciones entre las personas y las obras de arte. Este documento comparte el trabajo realizado desde el área educativa no formal del Museo de arte Pinacoteca Universitaria localizado en la ciudad de Colima, Colima, en México. El objetivo general del artículo es compartir experiencias reflexivas desde la propia experiencia empírica del programa educativo *Mi experiencia en el museo*, propuesto y desarrollado a partir del año 2021 desde la perspectiva de la mediación cultural que fortalece el aprendizaje construido entre las obras de arte y el



público. A partir de ahí proponemos un Protocolo de mediación cultural que evidencia las acciones, personas, recursos y temporalidades construidos en torno del programa educativo museístico en la Pinacoteca Universitaria, todo ello con la finalidad de compartir una estrategia de acción desde la práctica. El protocolo integra tres fases: 1, preparación de las visitas al museo, 2, recorrido de los visitantes por las salas expositivas de arte y participación en talleres de creatividad, 3, cierre y evaluación de las visitas. Con esta propuesta del Protocolo de mediación cultural nos interesa hacer evidentes como estrategia metodológica los procesos de interacción de los visitantes con el museo que contribuyen a generar nuevas experiencias de aprendizajes.

Palabras clave: museos en Colima, mediación cultural en museos, Pinacoteca Universitaria, educación no formal en museos, museos en México, museo para las personas.

Abstract

Contemporary cultural policy concerning art museums demands the need to direct activities and work programs toward visitors; museums are no longer just heritage containers for an elite; they are now spaces of conversation and interaction between people and works of art. This article shares the work carried out by the non-formal education area of the Pinacoteca University Art Museum located in the city of Colima, Colima, Mexico. The general objective of the document is to share reflective experiences based on the empirical experience of the educational program: *My Experience in the Museum*, proposed and developed since 2021 from the perspective of cultural mediation that strengthens learning constructed between the works of art and the public. From there, we propose a Cultural Mediation Protocol that evidences the actions, people, resources, and timelines established in and around the educational museum program at the University Art Gallery, all with the aim of sharing an action strategy from practice. The protocol integrates three phases: 1, preparation for museum visits, 2, visitors' tour through the art exhibition rooms and participation in creativity workshops, 3, closure and evaluation of the visits. With this proposal of the Cultural Mediation Protocol, we are interested in making visible, as a methodological strategy, the processes that contribute to generating new learning experiences.

Keywords: Museums in Colima, Cultural mediation in museums, University Art Gallery, Non-formal education in museums, Museums in Mexico, Museum for the public.

Sandra L. Uribe Alvarado. Mexicana. Doctora en ciencias y humanidades por el desarrollo interdisciplinario por la Universidad Autónoma de Coahuila y la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora responsable del

área de servicios educativos en la Pinacoteca Universitaria y profesora en la Dirección General de Museos y Acervo Cultural de la Universidad de Colima. Líneas de investigación: arte público y jóvenes, arte y educación no formal, apreciación artística y cultura. Correo: sandra_uribe@ucol.mx.

Ana B. Uribe. Mexicana. Doctora en ciencias sociales por El Colegio de la Frontera Norte, profesora-investigadora, colaboradora en el posgrado de la Universidad de Colima. Líneas de investigación: Migración y educación, comunicación y cultura contemporánea, metodología de la investigación, ficción televisiva. Correo: anauribe@ucol.mx.

Introducción

La asistencia y la participación de los públicos en las diversas actividades artísticas y culturales que se ofrecen en los museos, son uno de los retos en la política cultural museística en México y en otros países. Con la pandemia del COVID 19, todos los museos de varios países del mundo permanecieron cerrados. Hasta el año 2021 poco a poco se comenzó a recuperar la apertura de las actividades en estos recintos, actualmente tienen ya una dinámica normalizada. De acuerdo con datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), para el año 2024 México registró una asistencia de un total de 51.5 millones de personas en 1,203 museos registrados. En particular, Colima es uno de los estados con la menor cantidad de museos activos en el país —apenas diez— y con menor afluencia de visitantes. En un año registró 52,902 personas, lo que representa el más bajo porcentaje de 0.10 % de todo el país (INEGI, 2024).

Si bien las estadísticas de asistencia a los museos en México como el INEGI y el Sistema de Información Cultural (SIC), ofrecen un diagnóstico cuantitativo valioso que muestra indicadores de participación en los recintos culturales, esta información no es suficiente para conocer la complejidad y riqueza de conocimiento que envuelve la relación del arte con la sociedad. De ahí la importancia de realizar investigaciones cualitativas y experiencias empíricas directas.

El estudio de los públicos y los museos envuelve reflexiones en torno de la experiencia estética como práctica cultural (Uribe Alvarado, 2023), en los últimos años se ha conformado un campo académico específico con trabajo cuantitativo, cualitativo y mixto y con el uso de herramientas creativas y análisis de datos (Nigatu, Trupp y Teh, 2024; Bialogorski y Reca, 2017; Flórez, 2006).

Uno de los temas que merece reflexión en el campo museístico y cultural en México son de las experiencias empíricas de los programas educativos en los museos de arte fuera de las grandes capitales de la cultura, como la ciudad de México, por ejemplo, que concentra por mucho la mayor cantidad de museos en el país, con un total de 159 museos y un porcentaje de afluencia de 50.74 %. (INEGI, 2024).

Con este texto, queremos voltear la mirada justamente a una de las regiones con menor afluencia museística en el país, pero no por ello menos importante, y de manera particular destacar los procesos que envuelve la creación y seguimiento de un programa de educación no formal en el museo de arte la Pinacoteca Universitaria en la ciudad de Colima, Colima, México. Este museo, que abrió sus puertas al público en el año de 1996 (SIC, s.f.; UCOL s.f. -a) representa uno de los espacios culturales más activos del estado de Colima, en su acervo se encuentran obras de calidad realizadas con diversas técnicas de pintura, dibujo, escultura, fotografía, instalación y grabado.

Actualmente, los museos de arte no deben ser reconocidos como lugares de élite, son también espacios donde se valoran las experiencias de aprendizaje de las personas en su interacción con los bienes patrimoniales, en consecuencia, son “espacios de conversación” (García Canclini, 2015) entre la obra de arte y el público donde se construyen experiencias esenciales o “experiencias estéticas dialógicas” (Uribe Alvarado, 2023), es decir, el patrimonio “deja de ser un fin en sí mismo para convertirse en un pretexto, en un activador de conversaciones en sentidos múltiple que tienen que ver con el ahora, pero también con los modos de entender el pasado y donde imaginar creativamente los futuros posibles” (Vizcaino Estevan, 2025, p. 225).

Desde el entorno del museo de la Pinacoteca Universitaria, el objetivo de este documento es compartir reflexiones con base en la propia experiencia empírica del programa educativo no formal *Mi experiencia en el museo* propuesto y desarrollado a partir del año 2021 desde la perspectiva de la mediación cultural que fortalece el aprendizaje construido entre las obras de arte y el público.

A partir de ahí, proponemos un Protocolo de mediación cultural que evidencia las acciones, personas, recursos y temporalidades construidos en torno del programa educativo museístico, para compartir una estrategia

de acción desde la práctica. El protocolo integra tres fases: 1, preparación de las visitas; 2, recorrido de los visitantes por las salas expositivas de arte y participación en talleres de creatividad; 3, cierre y evaluación de las visitas. Nos interesa en particular, hacer evidentes los procesos que contribuyen a generar nuevos aprendizajes en los públicos.

El tema de educación no formal en los museos inició en México desde los años sesenta del siglo pasado (De la Torre, 2002), y unas décadas antes en otros países, se trata de un debate mayor que se dirige a la comprensión de la participación de los públicos con el patrimonio cultural y simbólico en los museos, donde confluyen perspectivas interdisciplinarias como la historia del arte, museología, antropología, sociología, museografía, arqueología, pedagogía, estudios culturales, gestión del patrimonio cultural, entre otras disciplinas.

La mediación cultural, como mencionaremos en las siguientes páginas, es una perspectiva que aborda la relación de los públicos con el museo, donde intervienen múltiples sentidos; también las obras de arte o el museo en su totalidad pueden fungir como mediadores culturales, incluso la propia persona responsable de la enseñanza no formal en el museo puede a su vez ser un gestor que opere como mediador cultural. Es decir, la mediación cultural contribuye a fortalecer las experiencias de aprendizaje significativo y cultural de los públicos.

Lo anterior, con la intención de abonar al reconocimiento del tema metodológico, de compartir y evidenciar procesos empíricos (Uribe, 2023; Chávez, Covarrubias y Uribe, 2013) propios de un oficio, en este caso un oficio artístico especializado, que van más allá de la mera logística o tramitología administrativa y que incluso estos procesos suelen identificarse como un relato de visita guiada. Nosotros pensamos que se trata de un reto mayor, de preparar a los públicos con nuevos conocimientos para enriquecer su experiencia estética para que los aprendizajes en los espacios museísticos sean más relevantes para la sociedad.

En ese sentido, compartimos con este texto, a manera de ejercicio narrativo y reflexivo, un Protocolo para la mediación cultural en la Pinacoteca Universitaria, una herramienta de trabajo que organiza y visualiza de forma sincrónica todo el complejo proceso de preparación, seguimiento y conclusión de la experiencia de interacción de los visitantes con el museo. Pareciera tarea obvia, pero más allá del registro de cuántas personas asisten al museo, a partir de nuestro texto nos interesa que

se pueda generar reconocimiento institucional y formal en torno de la construcción del sentido social donde se produce, distribuye y consume la experiencia de mediación cultural en los museos.

Este documento lo integran los siguientes apartados, en los dos primeros retomamos el debate en torno de la función educativa de los museos y el protagonismo de las personas en el espacio patrimonial; en un tercer apartado, compartimos el surgimiento y perspectiva del programa educativo *Mi experiencia en el Museo*; un cuarto apartado, ciertamente el más amplio porque desarrolla toda la propuesta empírica del Protocolo de mediación cultural del museo, con procesos, tiempos, acciones y decisiones, un quinto apartado reflexiona sobre las funciones del museo de la Pinacoteca, por último un comentario final a manera de conclusiones.

Los museos: su función educativa y de mediación cultural

Actualmente, los museos son instituciones modernas que representan la cristalización del poder en el campo de la cultura de una nación, —aunque su desarrollo va desde el siglo XV— fue en el siglo XIX cuando abrieron sus puertas los museos principales en Europa, se iniciaron con el coleccionismo privado y con el tiempo se constituyeron en espacios de interés público (García García, 2016). En México, la historia de los museos fue parecida al desarrollo de los museos en Europa y Estados Unidos; las perspectivas ideológicas de la época marcaron su desarrollo.

Los museos son templos del saber y de encuentro donde las personas pueden vivir experiencias significativas a partir de la interacción con los recursos patrimoniales, lúdicos o tecnológicos que ocupan en un espacio, así como de las historias generadas de esta interacción cultural.

En función de su contenido patrimonial, los más comunes son museos de arte, arqueología, antropología, histórico, natural, científico-tecnológico. También existen los museos virtuales con uso de recursos tecnológicos que comenzaron a expandirse en los últimos años del siglo pasado para que las audiencias puedan participar no sólo físicamente, sino a larga distancia.

Una definición formal y contemporánea avalada por el Consejo Internacional de Museos, por sus siglas en inglés (ICOM), a partir de su asamblea general celebrada en Praga el 24 de agosto de 2022:

Un museo es una institución permanente sin fines de lucro al servicio de la sociedad que investiga, recopila, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio tangible e intangible. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Operan y se comunican de forma ética, profesional y con la participación de las comunidades, ofreciendo diversas experiencias para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos. (ICOM, 2022)

Desde esta perspectiva, los museos ya no son sólo instituciones convertidas en contenedores patrimoniales, no son el museo norma (Paley, 2022) es decir, lugares que sólo exhiben, cuidan y preservan el material cultural y simbólico, funciones que han desarrollado por muchos años; actualmente los museos representan un escenario multicultural, educativo y de servicio social para contribuir a enriquecer las experiencias de aprendizaje de los públicos.

Conviene apuntar que, desde el punto de vista museológico, la instauración de los servicios educativos en los museos de arte constituyó un parteaguas para la vida de los museos, ya que se trasladó el énfasis hasta entonces exclusivo en el objeto y su presentación, para aceptar la presencia de un elemento hasta entonces marginado: el propio público. (De la Torre, 2002, p. 29)

En general la relación de la educación y los museos (Fundación UNAM, 2024; García Martínez, García Murillo y Servín Hernández, 2022; Gómez-Mendoza, 2022; Colman, 2022; De la Torre, 2002; Paley, 2022; Bonilla, 2022; Noriega Jiménez, 2019; Alderoqui, 2017; García García, 2016; Flórez Crespo, 2006) son temas necesarios en la política cultural de los museos en el mundo. Esta perspectiva ha sido visible particularmente a partir de los años treinta del siglo pasado; en Europa, museos como los de Berlín integraron actividades pedagógicas dentro de su programación. Desde esta perspectiva, después de la II Guerra Mundial la profesión del educador de museos comienza a ser reconocida (García García, 2016) en varios países.

En México, los servicios educativos de los museos se fundaron a mediados de la década de los setenta, un antecedente es el Museo Nacional de San Carlos en Ciudad de México con la utilización del método creativo como herramienta de enseñanza (De la Torre, 2002).

Desde el campo académico de la educación y la museología se reconoce de diversas formas y nombres el espacio museístico, por ejemplo: espacio

de aprendizaje, comunidad de aprendizaje, agente de cambio social, espacio educativo, espacio de educación no formal. En algunos casos, a la propia función del museo se le reconoce como de mediador cultural:

El papel de los museos no es otro que el de mediadores culturales en un entorno multicultural y cambiante, donde los problemas del racismo y del enfrentamiento étnico y cultural afloran con mucha facilidad. A través de sus estrategias de representación han de procurar ofrecer sus espacios como lugares donde sea posible la contestación y negociación cultural, y los visitantes sean capaces de revivir la memoria a través de la mirada contemplativa. (Hernández Hernández, 2006; p. 122)

Asimismo, al vínculo que se establece entre las personas, las instituciones y el patrimonio museístico se califica como mediación cultural y social (Fundación UNAM, 2024; Vizcaíno Estevan, 2024; Rodríguez, 2022; Alderoqui, 2017), que evidencia una práctica reflexiva que produce conocimientos, realiza gestiones, genera vínculos entre personas, instituciones y patrimonio.

Por lo tanto, la persona profesional que asume la responsabilidad de diseñar, facilitar, coordinar o dirigir los programas educativos en el museo cumple entonces una función de mediadora de museos, en algunos lugares se reconoce de igual manera como docente de museo o educadora de museos.

A todos los museos, particularmente los de ciencias, se les puede reconocer su función educativa y comunicativa, calificada como educomunicación (Gómez-Mendoza, 2022), donde se adquiere aprendizaje formal e informal y se construyen nuevas maneras de relación entre los públicos que asisten a los espacios museísticos.

Aun cuando sea reconocido el valor de los programas educativos del museo, no siempre todas las instituciones muestran y buscan sumarse a la estrategia; en ocasiones no es una política cultural prioritaria, sino marginal o “mero complemento dependiente de las labores investigadoras de los departamentos de conservación” (García García, 2016, párr. 1).

El modelo de las visitas guiadas, muy conocido en las instituciones al servicio de la cultura, también pueden reconstruirse, ir más allá de una labor informativa, para construir espacios de interacción dialógica:

Decidimos reemplazar las visitas guiadas por los recorridos educativos. Un cambio de nominación que, a su vez, marcó un giro en nuestra práctica: de la centralidad de la guía y la verticalidad del saber a una experiencia de horizontalidad, participación y construcción colectiva de sentidos. (Rodríguez, 2022, p. 33)

Eso implica un cambio de perspectiva donde se involucra más a las personas, ya no es solo un instructor que informa, sino que construye comunicación y sentido de comunidad, se trata entonces de un cambio de una visita guiada a un recorrido educativo, que puede construir una visita mediada asumida por el educador o educadora de museo que podemos reconocer también como persona mediadora cultural (Vizcaíno Estevan, 2025; Rodríguez, 2022; Lanata, 2022).

Esta figura, desempeña un papel fundamental como facilitador del conocimiento entre los visitantes y las obras de arte, se requiere para desempeñar este oficio de forma profesional una preparación que incluye el conocimiento profundo de la historia del arte, historia del conocimiento museístico, metodología de la enseñanza para públicos diversos, técnicas de observación y apreciación artística.

El trabajo de Lanata (2022) llama la atención en los retos que enfrenta esta figura del mediador o mediadora quien facilita el conocimiento, particularmente cuando se trata de mujeres, que comúnmente asumen este tipo de tareas. En primer lugar, hay una falta de legitimidad profesional al trabajo que realizan, pues se minimiza su labor y se limita sólo a un trabajo de visitas guiadas, es decir, acciones de compartir información sobre el patrimonio, sin valorar que se trata de una actividad dialógica e incluyente. En segundo lugar, hay dificultad para reconocer la complejidad de la tarea educativa, que tiene elementos importantes como la empatía y conocimiento en el arte. Y en tercer lugar una falta de reconocimiento institucional a su trabajo que se evidencia con claridad en irregularidades en términos contractuales que evidencian una situación ampliamente desfavorable en términos laborales.

Sin embargo, a pesar de la relevante función del educador de museos o mediador de museos, no siempre existen las mejores condiciones para el desarrollo de sus tareas que dignifican cualquier política cultural, pues tiene en muchos casos poco o nulo reconocimiento institucional, incluso tienen condiciones laborales bastante precarias (Lanata, 2022; Noriega Jiménez, 2019; García García, 2016), incluso aun con formación en posgrados o especializaciones en arte.

Es fundamental, en los museos, poner especial atención en la forma en la que se exhibe y se comunica. Para que una exhibición de arte pueda cumplir su función de forma eficaz es necesario que se diseñe atendiendo las posibles necesidades de los públicos. En ese sentido, pensar una exhibición con un enfoque que transforme el museo en un espacio para el aprendizaje, el diálogo, el intercambio de ideas, más allá de la simple exposición de bienes culturales, materiales y simbólicos.

Los museos y la importancia de las personas

Además de la función educativa, el museo es un espacio incluyente que cumple una función social. De hecho, así es legitimado por el campo especializado en el tema, que dice lo siguiente:

Los profesionales que defendemos la Social –Sociomuseología–, la museología crítica, la alter museología, somos conscientes de que la sociedad está en cambio permanente, transformación constante, y que la definición misma del museo debe también transformarse y evolucionar, acompañando los cambios sociales. En dirección a una nueva institución con responsabilidad social que incorpore a la comunidad en la construcción del proceso museológico. (Lago González, 2019, párr. 3)

En consecuencia, el debate contemporáneo sobre los museos coloca como protagonistas a las personas con un papel más cercano a la cultura material (Vizcaino Estevan, 2025; Kobelinski, 2024; Arteinformado, 2024; Paley, 2022 y 2024; Lago González, 2019) perspectiva que emergió posterior a los años sesenta y setentas del siglo pasado, el museo deja de ser un fin en sí mismo. Se trata, pues, de reconocer la experiencia humana en los museos o bien los museos de experiencias humanas; pasar del museo de los objetos al museo de las personas que generen experiencias significativas a partir de las interacciones con el patrimonio.

En ese sentido resulta sugerente la *Declaración Colectiva hacia Museos humanos* (Paley, 2024), escrita por 21 profesionales de museopedagogía de varios países latinoamericanos en 2024, donde se expone una propuesta empática, creativa y solidaria que expresa:

La iniciativa destaca la importancia de ir más allá de las exhibiciones y colecciones tradicionales, poniendo en el centro las memorias, emociones y saberes de las comunidades. Con ello, se busca que los museos

sean espacios donde las personas se sientan valoradas y escuchadas, promoviendo la descolonización de discursos y la apertura a historias significativas. (Arteinformado, 2024, parr. 6)

Esta iniciativa considera a las personas como agentes de cambio y destaca un compromiso ético con la inclusión social en la relación con los museos. Al respecto, señala Vizcaíno Estevan (2025), que no se trata de ver a las personas en sí mismas, sino

los vínculos que construyen con las colecciones y el espacio. Desde mi perspectiva, la clave no es la disyuntiva de los objetos o las personas, sino qué interacciones podemos articular entre ambos. Este enunciado enlazaría con el carácter performático del patrimonio y con la importancia de los procesos de construcción de significado. (Vizcaíno Estevan, 2025, p. 204)

Aunque pueda sonar a obviedad, como sugiere Paley (2022), es importante reforzar la potencia subjetiva del museo:

Un museo no puede ser concebido fuera de la dimensión humana porque está construido por personas, se orienta a las personas y, en definitiva, se mueve gracias a las personas. Este abordaje de la experiencia del museo le aporta múltiples capas de sentido: sensoriales y a la vez afectivas, dialógicas y también sentimentales, sensitivas y siempre personales. Muchas veces se trata de cuestionamientos y, otras, de confirmaciones. En esa conjugación de dimensiones reside la potencia subjetiva del museo (ya sea para alguien que lo visita, para quien trabaja en él o, simplemente, para quien lo habita sea del modo que sea). (Paley, 2022, p. 62)

Con esta perspectiva académica, ahora retomamos una experiencia particular del programa educativo y de mediación cultural *Mi experiencia en el museo*, desde la Pinacoteca Universitaria en el occidente mexicano.

El programa educativo Mi experiencia en el museo en la Pinacoteca Universitaria

De acuerdo al Sistema de Información Cultural de la Subsecretaría de Cultura de México, actualmente en el estado de Colima, existen veintiún museos (SIC, s.f), de ese total, cinco de ellos están adscritos a la red de museos de la Dirección General de Museos y Acervo Cultural de la Universidad de Colima (UCOL, s.f. -b) y son los siguientes: Museo Universitario Alejandro Rangel Hidalgo, Museo Universitario Fernando

del Paso, Museo Universitario de Artes Populares Ma. Teresa Pomar, Pinacoteca Universitaria, y algunas áreas del Museo de Historia de Colima que trabaja en colaboración con el Gobierno del Estado de Colima.

La Pinacoteca Universitaria se considera el museo más importante en el estado de Colima¹; fue abierto al público en el año de 1996 (SIC, s.f.; UCOL s.f. -a) en el periodo rectoral de Fernando Moreno Peña (1989-1997), su nombre oficial como Pinacoteca Universitaria fue registrado en el año 2004 y reconocido por la Ley Orgánica Universitaria de la Universidad de Colima (UCOL, 2004). Se ubica en la Calle Vicente Guerrero núm. 35, esquina con la Avenida Constitución en la zona centro de la ciudad de Colima, capital del estado mexicano del mismo nombre.

El principal valor de este museo radica en la colección de piezas de arte que conforman su acervo, que integran propuestas de pintura, fotografía, grabado, escultura, dibujo, pintura mural e instalación. Ha sido escenario de muestras de artistas locales, nacionales e internacionales con amplia trayectoria en la producción plástica; además es uno de los espacios culturales más activos del estado, es sede de recitales, conciertos, actividades literarias, conferencias y eventos académicos.

En términos de distribución del espacio para los visitantes, la Pinacoteca Universitaria cuenta con un total de once salas museográficas de exposición temporal y una sala de exposición permanente dedicada al artista colimense Alfonso Michel, Salón del títere. Rosa María Espinal y una sala audiovisual de cine, reconocida recientemente como Sala Pony. Para la realización de los recorridos museísticos por los visitantes, las once salas expositivas se distribuyen en los siguientes cuatro espacios: Salón de usos múltiples (Espacio 1), Casa Don Pascual o salón del vitral (Espacio 2), Casa del Piano (Espacio 3) y Salón del títere (Espacio 4). Al respecto, ver la Figura 1. Mapa general de la Pinacoteca.

¹ Un agradecimiento a los directivos y todo el personal que labora en la Pinacoteca Universitaria por el apoyo y facilidades para que este programa sea posible.

Figura 1. Mapa del museo de la Pinacoteca Universitaria



Fuente: Elaboración propia con base en mapa del “Museo Pinacoteca” dispuesto para la orientación de los visitantes.

En el año 2021, Sandra Lucía Uribe Alvarado, artista plástica, académica y actual responsable de actividades educativas en la Pinacoteca Universitaria, diseño y puso en marcha un programa educativo con el objetivo de acercar los públicos al museo y fomentar su gusto por el arte. Posteriormente, en el año 2023, la autora del programa educativo nombró a esta propuesta *Mi experiencia en el Museo* con el objetivo de recuperar las vivencias personales de los públicos con las obras dentro del museo de arte, a partir de todas las actividades involucradas en cada una de las visitas que incluyen: recorridos por las salas expositivas, asistencia charlas informativas y participación talleres de creación, apreciación y sensibilización artística.

Es decir, desde entonces se gestó un programa integral educativo no formal que va más allá de la función básica de dar visitas guiadas a los visitantes,² y el cual integra talleres de expresión y producción plástica para los asistentes con el fin de otorgar sentido y valor identitario a su

2 Desde el inicio de la Pinacoteca Universitaria se registran visitas guiadas a grupos de estudiantes y público en general sobre las colecciones de arte del museo, con duración no mayor a una hora; esta actividad incluía información general de la obras de arte, técnica y autor(a), pero no se integraban talleres de expresión plástica complementarios al recorrido por las muestras de arte. Es decir, se realizaban actividades con menor participación e interacción del público.

experiencia personal. En esa perspectiva, se busca darle una importancia singular a las personas que acuden al museo.

La mayoría de los visitantes que participan en el programa *Mi experiencia en el museo* son universitarios, estudiantes y maestros, de todos los niveles educativos (bachillerato, licenciatura y posgrado), así como las áreas administrativas y de servicios (secretariado, servicios generales); también participan grupos de estudiantes de niveles básicos (primaria y secundaria) de escuelas e instituciones culturales dentro y fuera de la Universidad de Colima. Desde luego que el programa está abierto también al público en general³.

Mi experiencia en el museo es una iniciativa necesaria a tono con la política cultural de la Organización Internacional de Museos (ICOM, 2022) sobre la contribución social de los museos de arte, así como la promoción de prácticas de inclusión a públicos diversos. Sin embargo, aún hay retos que cumplir, por ejemplo, el fortalecimiento de un equipo de trabajo capacitado con conocimientos museísticos y pedagógicos, así como los recursos financieros institucionales para su desarrollo y reconocimiento laboral. Generalmente las áreas educativas de los museos en México suelen padecer de las mismas necesidades, por ejemplo, condiciones salariales dignas (Lanata, 2022; Noriega Jiménez, 2019; García García, 2016) y este programa no es la excepción.

Con apenas pocos años de trabajo, el programa educativo *Mi experiencia en el museo*⁴ tiene un impacto favorable en demanda, la asistencia de visitantes en promedio fluctúa entre ciento cincuenta a doscientas personas por mes, lo que repercute en al menos dos mil personas al año⁵. Desde luego que la asistencia incluye la participación integral en todas las actividades principales del programa educativo que incluye recorridos sobre exposiciones, charlas presenciales y en línea, talleres de

3 Información del programa educativo *Mi experiencia en el museo*, se reporta constantemente en las redes sociales de la Pinacoteca Universitaria, se puede consultar la página oficial de Facebook: Pinacoteca Universidad de Colima.

4 En el programa *Mi experiencia en el museo*, un gran apoyo ha sido Alejandra Natalí López Gutiérrez, del área de Comunicación Social de la Dirección General de Museos y Acervo Cultural de la Universidad de Colima, por acompañar en los recorridos y colaborar con fotografías y notas periodísticas. Además de las estudiantes de la Facultad de Pedagogía de la Universidad de Colima, Leeydi Judith Preciado Moreno y Danna Victoria Garibaldi Lozano en los recorridos y talleres, en el periodo de agosto a diciembre de 2025.

5 Datos recuperados a partir de los registros de trabajo de la responsable en el programa educativo de la Pinacoteca Universitaria.

producción artística y cursos de verano. Ampliamos la información de estas actividades de mediación cultural en el museo.

Los recorridos sobre las exposiciones son actividades que invitan a las personas a la reflexión, contemplación y apreciación de cada una de las piezas de arte que conforman las colecciones expuestas en las salas del museo. Se trata pues de una “experiencia estética” entre obra de arte y público (Uribe Alvarado, 2023) acompañada por una narrativa —de la coordinadora del programa— sobre información específica de las obras, como el contexto histórico del autor y obra, las técnicas utilizadas en la obra, además de información general de la producción del artista.

Los talleres artísticos son un recurso educativo complementario a los recorridos, que integra actividades enfocadas principalmente en la realización de ejercicios de dibujo, pintura, escultura, grabado o técnicas mixtas, a partir de la experiencia visual compartida con las obras de arte durante los recorridos en las exposiciones. Son los momentos que permiten a las personas visitantes vivir la experiencia creativa de realizar una propuesta plástica y transmitir con imágenes un mensaje, una idea o un sentimiento.

Las charlas son eventos presenciales o virtuales en donde se exponen temas relacionados a la vida y obra de los autores que conforman las exposiciones. Generalmente las charlas son abordadas por expertos en temas de arte como técnicas, estilos, movimientos, con la finalidad de divulgar conocimiento sobre los autores y su obra.

El curso de verano es un evento enfocado en el público infantil que ofrece, durante las vacaciones de verano de cada año, clases artísticas donde los niños y las niñas pueden aprender diversas técnicas artísticas de una forma lúdica y desarrollar su creatividad e imaginación, además de acercarlos a las propuestas de arte que se encuentran en las salas expositivas⁶. La Figura 2, muestra, como ejemplo, las actividades mensuales del programa *Mi experiencia en el museo*, con un total de asistencia de 227 visitantes.

6 Más información de estos cursos de verano y del programa educativo en general, en entrevista radiofónica en Radio Universo, 94.9 con la coordinadora del programa educativo el 30 de julio de 2025. <https://tinyurl.com/zpkvevjx>

Figura 2. Programa educativo Mi experiencia en el museo. Ejemplo de actividades en el mes de octubre 2025

Modalidad	Actividad	Fecha	Asistentes
Recorrido	Exposición “Onírico” Ricardo Rocha. Estudiantes y profesores de la Preparatoria Regional de Tuxpan, Jalisco.	3 de octubre, 2025	29
Recorrido	“Sábados de más arte en la Pina”. Recorrido y taller de intervención artística en torno de la exposición “Onírico” de Ricardo Rocha.	4 de octubre, 2025	15
Recorrido	Exposición “Onírico” Ricardo Rocha. Estudiantes del Bachillerato 30 de la Universidad de Colima.	7 de octubre, 2025	43
Recorrido (ciclo)	Exposición “Onírico” Ricardo Rocha. Acreditación de actividades culturales para estudiantes de la Universidad de Colima.	9, 10 y 16 de octubre, 2025	10
Recorrido	“Sábados de más arte en la Pina”. Recorrido y taller de intervención artística en torno de la exposición “Vamos a buscar las deidades de Colima” de Pepe Sulaimán.	11 de octubre, 2025	16
Charla en línea	“Onírico” Ricardo Rocha. Charla y recorrido virtual por la exposición.	15 de octubre 2025	54
Recorrido	Exposición “Onírico” Ricardo Rocha. Reunión regional de Vinculación. Universidad de Colima.	22 de octubre, 2025	60
Total, mensual			227

Fuente: Elaboración propia con base en los registros (2025) del programa *Mi experiencia en el Museo*.

Como se muestra en esta Figura 2, en un mes se llevaron a cabo actividades en torno de dos exposiciones de arte: “Onírico” de Ricardo Rocha y “Vamos a buscar las deidades de Colima” de Pepe Sulaimán, en donde participan

un total de 227 personas. La exposición de “Onírico” integra una colección de más de 80 piezas, entre las que se destacan las técnicas de pintura y dibujo, mientras que la exposición “Vamos a buscar las deidades de Colima” está conformada por fotografías y grabados, e integra un audio donde el propio autor explica las fotografías y grabados.

El protocolo de mediación cultural en el museo

Todas las actividades educativas no formales que constituyen el programa *Mi experiencia en el museo* son la base empírica para el diseño, planeación y organización del Protocolo de mediación cultural en el museo de arte Pinacoteca Universitaria. Entendemos al protocolo como un conjunto de procedimientos, prácticas o acciones para organizar de forma sincrónica un programa de trabajo que involucra tres etapas: preproducción (actividades previas a la llegada de los visitantes al museo), producción (actividades de interacción de los visitantes con el patrimonio artístico dentro del museo) y posproducción (actividades de cierre de la jornada). Ver Anexo I, complementario al protocolo.

Todo el protocolo ha sido creado tomando en cuenta la perspectiva de mediación cultural sugerida por las publicaciones relacionadas con el tema (Vizcaíno Estevan, 2025; Fundación UNAM, 2024; Rodríguez, 2022; Paley, 2022; Alderoqui, 2017).

Preproducción

Como fase previa, integra acciones relacionadas con la preparación y logística antes de la llegada de los visitantes al museo, con una dedicación de 23 horas de trabajo e involucra las áreas de Servicios educativos, Dirección General de Museos y Acervos, área administrativa, así como la vinculación con directivos, académicos y docentes dentro y fuera de la Universidad de Colima. A continuación, se detallan siete acciones en particular.

1. Conexión con instituciones

Para cada encuentro con los públicos existe una etapa que implica tiempo de gestión, organización y administración. En esta fase se llevan a cabo un conjunto de trámites a través de llamadas telefónicas y correos electrónicos para concretar citas con los grupos de visitantes a través de instituciones culturales o educativas dentro y fuera de la Universidad de Colima.

2. Diseño de perfiles de grupos de visitantes y acreditaciones

Después de la comunicación previa, se definen perfiles de los grupos de asistentes (edades e intereses), por ejemplo, los grupos completos de estudiantes de nivel medio superior generalmente son de 30 a 40 personas. A partir de ahí, se organizan actividades específicas relacionadas con el programa educativo: recorridos por las salas del museo, charlas y el taller de creación y experimentación plástica, que puede ser pintura, dibujo, barro, grabado o collage. Con esta información básica, se agendan fechas para las visitas.

3. Conformación de grupos de visitantes e invitación

De acuerdo con las características de los grupos programados, se diseñan actividades particulares para cada uno (o varios). Los grupos que mayormente asisten a visitar el museo son estudiantes universitarios de bachillerato de edades entre los 15 y 18 años y licenciatura de edades entre los 18 a los 22 años. Además de estudiantes de maestría y doctorado. También se reciben visitas de escuelas de educación primaria y preescolar, así como grupos de personas adultas mayores y personal de la Universidad de Colima.

4. Gestión de transporte para visitantes (en caso necesario)

Cuando los grupos de visitantes son numerosos se realiza la gestión de transporte con algunas dependencias dentro de la Universidad de Colima para el traslado de los estudiantes o personal administrativo que visita el museo. Esto implica llamadas telefónicas, correos electrónicos y oficios que se realizan en la Pinacoteca Universitaria. También hay grupos de visitantes que atiende esa necesidad de manera interna, desde las escuelas.

5. Diseño de flyers y difusión en medios electrónicos

Para difundir las actividades del área de servicios educativos se diseñan diversos *flyers* que se comparten en los medios de comunicación electrónicos, con el apoyo de la persona responsable del área de comunicación social, quien, además redacta las notas que acompañan los diseños promocionales. Estas dos áreas trabajan de manera coordinada.

6. Preparación de los espacios de exposición

Para iniciar con los recorridos es importante que los espacios estén en óptimas condiciones de iluminación, clima y limpieza. Esta función es

atendida por personal del área de servicios generales de la Pinacoteca Universitaria, previo al abrir al público las puertas del museo. La coordinadora realiza una revisión de los espacios unas horas antes de iniciar las actividades con los visitantes.

7. Investigación y guion

La coordinadora lleva a cabo una investigación previa a los recorridos para adquirir los conocimientos necesarios y ofrecer una retroalimentación más profunda con los visitantes. La investigación ayuda a organizar un guion o guiones de exposición temática de arte con la que se dialoga con los visitantes.

Esta etapa de dos horas de duración es la puesta en marcha de todo el programa de actividades de los grupos de visitantes dentro del museo, la mediación cultural en su máxima expresión donde los visitantes se vinculan social y simbólicamente con el espacio museístico y su patrimonio, socializan con otras personas, participan activamente en programa previamente preparado y evalúan las acciones. Lo contamos en detalle.

Producción

8. Bienvenida a los visitantes

Una vez que las personas llegan al museo de la Pinacoteca Universitaria, la coordinadora y mediadora de las actividades⁷ da la bienvenida a los visitantes, se presenta con el nuevo grupo, expone algunas indicaciones generales y logísticas básica como lugar donde dejar las bolsas, mochilas o cualquier recipiente que contenga agua porque no pueden introducirlo a las salas. La coordinadora pregunta si entre los visitantes alguien conoce qué es una pinacoteca, esto facilita el acercamiento de las personas con el espacio museístico y destaca su relevancia.

Según las respuestas de los visitantes, la coordinadora comparte información y datos sobre el recinto, como el año de creación, el número de salas y los nombres de las exposiciones del momento, ella menciona las exposiciones programadas para visitar, así como los

⁷ La responsable de la coordinación de todas las actividades educativas del Museo de arte de la Pinacoteca es la misma persona que se encarga de los recorridos educativos, por lo tanto, asume ambas tareas. Algunas veces se menciona en el texto como coordinadora, otras como mediadora.

autores y generalidades técnicas de las obras. Durante la conversación, la coordinadora pregunta a los visitantes “¿de dónde nos visitan?”, ya sea escuela, dependencia o región, además del motivo de la visita.

9. El reconocimiento del museo

Sigue el reconocimiento (acercamiento) del museo en los pasillos del lugar al nuevo grupo de visitantes, que se realiza a unos metros de la puerta de acceso principal. La Figura 1 (mapa de Pinacoteca) presentado anteriormente, ilustra esta acción. La actividad es dirigida por la responsable del área de servicios educativos, en ocasiones con el apoyo de estudiantes universitarios de algunas facultades de la Universidad de Colima, como parte de sus prácticas profesionales. En esta fase, se abordan los antecedentes históricos del edificio, los nombres y número de salas de todo el museo, el tiempo del recorrido varía de acuerdo con cada grupo. Generalmente, se inicia el recorrido en el salón Casa Don Pascual, (Salón del Vitral) espacio que tiene un aforo para aproximadamente cien personas. Se invita a los visitantes a sentarse en las sillas ubicadas en el centro del salón; posteriormente se abre un espacio para el diálogo, la coordinadora invita a los visitantes a observar el lugar con detalles, acompañan las siguientes preguntas: ¿Les gusta el lugar? ¿Habían tenido la oportunidad de estar antes en este museo?

Durante la narrativa histórica del edificio, se abordan las características originales del conjunto de casonas antiguas que conforman la Pinacoteca Universitaria, que justo abrió sus puertas al público en el año de 1996 como museo de arte, y se considera el más importante del estado de Colima por exhibir colecciones de calidad, creadas por artistas con amplia trayectoria nacional e internacional. Hacer un espacio para el reconocimiento del museo, implica, entre otras cosas, valorar cómo se renovó y cambió, cómo pasó de ser conjunto de construcciones antiguas a un museo de arte, sobre todo destacar su importancia como principal guardián del patrimonio cultural y artístico universitario.

10. Información general de las exposiciones

Aquí se aborda información general de la exposición o las exposiciones que se recorrerán como título, nombre del autor, tema central, número de piezas que conforman la colección, técnicas, materiales utilizados, año de creación, contexto histórico de la colección, una semblanza de la vida del autor o autora y sus influencias artísticas. Para introducir a los visitantes a la exposición, se generan preguntas detonadoras de diálogo, por ejemplo:

¿Alguien de ustedes conoce al autor o autores? ¿Habían visto alguna de sus obras anteriormente? De las que han visto ¿Qué es lo que recuerdan? ¿De lo que recuerdan hay algo que les guste o no? Cuando se realizan preguntas a los visitantes durante todo el recorrido, la coordinadora responde y busca formas de integrar las dudas en la propia experiencia de las personas.

También se exponen preguntas relacionadas al título y al tema de la obra de arte expuesta que ayudan a conectar con palabras clave sobre el tema central de la pieza, además detona el diálogo entre las personas; en ocasiones ese momento los visitantes se muestran relajados y contentos, es evidente una interacción entre los visitantes con la obra. Una pregunta fundamental en esta fase es: ¿Ustedes piensan que el arte es importante para la vida? La coordinadora indica que esta pregunta es para pensarla durante el recorrido y responder al final del recorrido. Cuando los grupos de visitantes son niños las respuestas a las preguntas son diversas y desde luego en tonos más sencillos de acuerdo con su edad.

11. Generar empatía con los grupos de visitantes

Durante los recorridos es fundamental fomentar el respeto para la buena comunicación y la empatía del grupo. Una de las estrategias empleadas para empatizar con los visitantes es incentivar la participación, a través de un discurso ameno, sencillo y claro, sonreír y validar cada una de las aportaciones de las personas es fundamental para generar confianza.

Para fortalecer la empatía, la coordinadora dialoga con los visitantes, destaca la importancia de la participación y las opiniones de los asistentes, menciona que el recorrido será un tiempo para compartir su interpretación, así como su sentir sobre las obras vistas. Dar un espacio entre el recorrido para escuchar a las personas los prepara para una experiencia estética más profunda.

12. Recorrido por las salas expositivas

Una vez instalados los visitantes en las salas expositivas, la coordinadora invita a las personas a observar con atención y en libertad las obras expuestas, después indica a los visitantes que, si lo desean, pueden sentarse en el piso para la conversación. Depende de los perfiles del grupo, la invitación se expresa para los grupos de jóvenes, algunas personas lo aceptan, otras no.

El diálogo sobre las obras de arte se detona con algunas preguntas: ¿Qué es lo que vieron?, ¿les gustó lo que vieron? Después de esas preguntas la coordinadora inicia una conversación donde describe la relación del tema de la exposición con cada una de las obras, los elementos que las conforman como el color, las formas, texturas, estilo, composición e influencias artísticas del autor su relación con cada elemento simbólico de la obra: ¿Hay alguna pieza que les haya gustado más? ¿Cuál? ¿Por qué? ¿A alguien le gustaría compartirnos qué interpreta de esa pieza? ¿Alguien nos puede compartir si le produce alguna emoción? ¿Por qué? Las respuestas generan un diálogo abierto, pieza clave para la comprensión de lo que implica todo el proceso de apreciación estética.

Se invierte una hora con treinta minutos en el recorrido de cada uno de los cuatro espacios del museo que concentran a su vez once salas en todo el edificio, como se mostró en la Figura I.

13. Interacción colectiva y reflexión

Como parte de las dinámicas con los visitantes, al final de todo el recorrido por salas expositivas se invita a los asistentes a compartir sus impresiones y reflexiones sobre la experiencia de aprendizaje significativo con toda la apreciación de las obras. Esto se desarrolla en las salas expositivas ubicadas en la Casa del Piano (el Espacio 3). Posteriormente, la coordinadora invita a los asistentes a sentarse, ponerse cómodos o recostarse en el piso y pregunta: ¿Alguien quiere compartir qué le pareció el recorrido?, ¿les gustó?, ¿qué emociones experimentaron? Estas preguntas son punto de partida para la reflexión y participación. Durante el diálogo, la coordinadora les recuerda que al inicio del recorrido realizó una pregunta: ¿Ustedes piensan que el arte es importante para la vida? Es una cuestión detonante para la reflexión y cierre de la actividad por todas las salas.

14. Taller de creación y experimentación

Una vez terminado el recorrido por las salas de exposición inicia el taller de creación y experimentación plástica que se realiza en el Salón del Títere con una duración de 30 minutos. Aquí las personas realizan ejercicios de pintura, dibujo, barro, collage o creación de técnicas mixtas (con diversos materiales). Las dinámicas dentro de los talleres pueden variar de acuerdo con los grupos (número de personas, edades y grado de escolaridad).

Al ingresar, los asistentes se ubican en las mesas de trabajo y se distribuyen los materiales. Posteriormente, la coordinadora explica la

dinámica a seguir, el tema a desarrollar y la duración del ejercicio. Todo el grupo de asistentes trabaja de manera independiente con la asesoría de la coordinadora y apoyo logístico de los estudiantes asistentes en el recorrido. Cada uno de los talleres tienen la finalidad de acercar a las personas a vivir una experiencia significativa en torno de la creación plástica.

15. Reflexión final y muestra de trabajos

Una vez que los asistentes concluyen sus ejercicios dentro del taller de experimentación plástica, la coordinadora invita a los visitantes a compartir algunos trabajos y comentar sus impresiones del ejercicio a manera de reflexión. Este momento es de cierre de las actividades y el tiempo en donde se manifiestan algunas reflexiones finales y diversas emociones de la experiencia estética sobre lo visto en el recorrido por las salas.

16. La evaluación de los visitantes

Después de la actividad de cierre, la coordinadora y los estudiantes asistentes invitan a los visitantes a llenar instrumentos de evaluación que implica capturar el código QR que se encuentra en las salas para responder la encuesta de satisfacción que integra seis preguntas cerradas y se realiza en no más de cinco minutos; esta actividad es fundamental para la mejora de las funciones dentro del museo. Además de este instrumento institucional de evaluación electrónico, recientemente se realiza desde el programa educativo una evaluación cualitativa sobre el sentido particular de la experiencia con base en las siguientes cuestiones: ¿Qué significó para ti la actividad en el museo? ¿Qué beneficios crees que tiene la actividad para ti y la sociedad? ¿Regresarías al museo a una visita, sí o no, por qué?

Posproducción

17. Cierre de actividades y posproducción

La etapa de la posproducción involucra algunas tareas técnicas. Al concluir los recorridos y las actividades con los visitantes, la limpieza de los espacios se realiza por personal de servicios generales de la Pinacoteca Universitaria. La coordinadora se encarga de tareas técnicas como apagar las luces y los aires acondicionados del último salón de trabajo. Asimismo, trabaja en la entrega de formatos de acreditación de actividades culturales, que algunos estudiantes deben llenar como parte de su compromiso como universitarios, esta información es enviada vía correo electrónico a la persona responsable

de área de acreditaciones de la Dirección General de Museos, quien a su vez lo envía al departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Colima. El cierre de este ciclo de tareas ocurre cuando la responsable del área de comunicación social, quien se encarga organizar la información obtenida del registro fotográfico de todas las actividades, envía reportes para su promoción y difusión a la dirección del museo y a los diferentes medios de comunicación electrónicos.

El museo en perspectiva crítica

La instauración de los servicios educativos en los museos constituyó un parteaguas para la vida de estos espacios de arte (De la Torre, 2002). En ese sentido, consideramos que el programa *Mi experiencia en el museo* marca precedente y además representa un impulso de trabajo similar para la red de museos del estado de Colima.

La perspectiva de la mediación cultural (Fundación UNAM, 2024; Vizcaino Estevan, 2025; Rodríguez, 2022; Alderoqui, 2017), como ya fue mencionado, es una base para nuestra propuesta metodológica del protocolo de mediación cultural que concentra tres fases y diecisiete acciones, así como otros detalles técnicos complementarios: lugares, tiempos, responsables y recursos (se muestran en el Anexo I).

Nuestro trabajo también puede ser analizado por algunos elementos de la museología crítica que replantea el papel de los museos en la sociedad (Torres Aguilar Ugarte, 2025; Bergeron y Rivet, 2021), en cierta forma integra una propuesta metodológica para visualizar prácticas cotidianas en los museos con finalidad de modificarlas. Surge a finales de los años setenta y los ochenta (Lorente Lorente, 2006) como corriente de pensamiento posterior a la “nueva museología”, busca cuestionar las estructuras de poder y narrativas dominantes de los museos en varias partes del mundo, atender la inclusión, la diversidad, así como la participación de los públicos en los museos (Torres Aguilar Ugarte, 2025; Ariese y Wróblewska, 2022; Noriega Jiménez, 2019; Flórez Crespo, 2006; Lorente Lorente, 2006). De alguna manera expone el poder transformador, democrático, creativo y comunitario de todas las prácticas de mediación cultural en los museos.

El debate teórico sobre la museología crítica es amplio, este es tema de otro escrito, sin embargo, reconocemos que en algún sentido fortalece e impacta nuestra propuesta metodológica del protocolo de mediación

cultural, específicamente porque reconoce el enfoque inclusivo de las experiencias humanas en el museo, valora la incorporación del aprendizaje significativo de los visitantes, resalta el sentido de interacción colectiva que las personas establecen con el museo y, en general, evidencia algunas prácticas creativas que reflejan la sensibilidad y la capacidad de transformación de los públicos en su interacción con el museo.

A partir de esta delimitación conceptual, retomamos las siguientes funciones formalizadas con el protocolo de mediación cultural, las cuales puede cumplir el museo de arte Pinacoteca: espacio de conversación, espacio de reconocimiento e interacción, espacio de apropiación, espacio de creación, y espacio de valoración. De forma explícita o implícita, estas acciones incorporan la museología crítica en sus perspectivas.

El museo como espacio de conversación

Durante la fase de producción del protocolo (desde la acción 8 a la 16) hay varios momentos donde la coordinadora del programa educativo realiza preguntas detonadoras a los visitantes, todas (alrededor de 30) son una forma de facilitar los procesos de diálogo colectivo con y entre los asistentes, donde no se imponen los temas, pues ante una pregunta, entre todos y todas se escucha y retroalimenta. La mediadora del museo promueve una conversación que involucra reflexión y participación. Justamente el diseño de las preguntas tiene una gramática cualitativa de sistema abierto (no hay respuestas binarias) para que las personas puedan sentirse integradas en el grupo y desde luego que puedan expresarse con libertad.

En función de lo anterior, reforzamos lo dicho por algunos autores que abordan la educación no formal en museos, en el sentido de que el museo es un “detonador de la conversación” (García Canclini, 2025), un “activador de conversaciones en sentidos múltiples” (Vizcaíno Estevan, 2025), por lo tanto, un “instrumento de diálogo” (Lovay, 2022). De la misma forma, la museología crítica alude a transformar el museo en un espacio de mediación participativa y activa (Torres, 2025; Noriega Jiménez, 2019; Flórez, 2006, Lorente Lorente, 2006).

Estudiando la decolonialidad de los museos desde el ámbito de la educación, Chitima (2021) sugiere que algunas prácticas de mediación pueden contribuir a mejorar el aprendizaje en los museos, destaca el lenguaje utilizado por el mediador para dirigirse a los visitantes, señala

la importancia de cuidar y vigilar lo informado en las visitas de forma vertical; por ello consideramos que la forma y contenido de las preguntas abiertas contribuyen a cuestionar el sentido del arte y de la propia experiencia de los visitantes en el museo.

El museo como espacio de reconocimiento e interacción

La empatía, como acción humana de ponerse en el lugar del otro y compartir sus sentimientos, justamente es una capacidad que se evidencia en los museos (Lanata, 2022; Paley, 2022 y 2024; Arieze y Wróblewska, 2022) y el museo de arte Pinacoteca no es la excepción. Durante los recorridos con los visitantes en las salas expositivas (fase de producción del protocolo, acción 12), la coordinadora integra la empatía desde el propio guion pensado en grupos particulares, también en la estrategia de preguntar y de comunicar. En la interacción entre las personas y las obras de arte busca generar confianza para que las personas se sientan cómodas en el proceso de aprendizaje, modula su voz, utiliza un tono de voz suave con ritmo moderado y volumen alto o medio, pero convincente acorde con el perfil del grupo.

Para la recepción de grupos visitantes, se realiza una invitación directa a través de las instancias correspondientes; cada grupo es particular es irrepetible, por ello se prepara un guion o guiones de trabajo y se utiliza un lenguaje acorde con los perfiles específicos de los invitados, esto ayuda mucho en socialización y empatía entre ellos durante su visita. El guion no es un manual para seguir paso a paso, se trata de una investigación que implica un proceso de exploración profunda sobre los artistas de las salas, el contexto histórico y social de sus obras, con el objetivo de generar nuevas formas de apreciar las propuestas de arte y contribuir a nuevas formas de conocimiento.

La Pinacoteca es un museo de arte de la Universidad de Colima, desde esa perspectiva, la identidad universitaria es un elemento evidente que vincula a muchos de los grupos invitados: estudiantes de todos los niveles -desde preparatoria a posgrado-. Esta decisión en un sentido incluye y genera identidad. Para ampliar la perspectiva, invitamos también a grupos que no son universitarios -escuelas secundarias, primarias y algunas personas adultas que no asisten en grupo-, es decir, procuramos ser incluyentes en la diversidad tanto de niveles educativos y de conocimiento, como de la edad.

La propia definición de museo avalada por el Consejo Internacional de Museos (ICOM, 2022), alude a la importancia de la inclusión, diversidad y accesibilidad, como lo sugiere la museología crítica. Los visitantes mencionaron, en su mayoría, nunca haber asistido a una visita educativa en un museo de arte, es decir, esta es una forma de abrir posibilidades a nuevos públicos. Las siguientes figuras ilustran actividades complementarias a este apartado.

Figura 3. *Reconocimiento e interacción en el museo*



Nota. Un grupo de visitantes sentados en el piso observan y dialogan en el museo sobre algunas de las formas que identifican en cada uno de los cuadros de la exposición, *Imaginando un Jilguero* de Gil Garea (inaugurada en el año 2024). Dijeron que las piezas sugieren rostros por algunas manchas de color y algunos registros de pigmentos y texturas que interpretan como ojos, boca, nariz.

Fuente: Registros de octubre de 2025, Programa educativo *Mi experiencia en el museo*, Museo de Arte Pinacoteca, Universidad de Colima, México

Figura 4. *Reconocimiento e interacción en el museo*



Nota. Momento previo donde se comparte la información introductoria de la exposición. La coordinadora dialoga con un grupo de niños, algunos levantan la mano para pedir su turno de participar, ellos generalmente muestran entusiasmo e interés por todas las actividades del museo.

Fuente: Registros de octubre de 2025, Programa educativo *Mi experiencia en el museo*, Museo de Arte Pinacoteca, Universidad de Colima, México

El museo como espacio de apropiación: recorridos por las salas

En el museo de la Pinacoteca cada una de las exposiciones se define de forma aislada e independiente al área de Servicios Educativos, en ese sentido, los recorridos se organizan cuando la exposición está abierta al público. Ya mencionamos que los recorridos educativos o visitas mediadas es un modelo más incluyente que visitas guiadas (Vizcaíno Estevan, 2025; Rodríguez, 2022; Lanata 2022), por ello, el recorrido de las salas expositivas (acción 12 de la fase producción) y reconocimiento del espacio (acción 9) para apreciar las obras en el museo Pinacoteca son acciones importantes para reforzar la mediación cultural.

Una vez que llegamos a una sala expositiva para iniciar la actividad, cada grupo puede definir el orden de la visita, una obra de arte puede ser más atractiva que otra y eso es lo que vuelve diversa y rica la experiencia porque algunos recorridos pueden centrarse en unas piezas que les parecen más atractivas que otras y eso indica la secuencia. Esto puede estar marcado, incluso por las edades de los mismos grupos, es decir, los grupos de niños se pueden centrar en alguna pieza que les parece más colorida o atractiva por sus colores, mientras que algunos jóvenes se pueden centrar en los elementos de textura o las atmósferas de las piezas, mientras que las personas adultas pueden centrar su atención en otros elementos con los que se identifican por el contexto social de la obra.

Es decir, invitar a las personas a observar y preguntar sobre lo visto abre las posibilidades de dirigir la experiencia de recorrido más interactivo y por lo tanto más diverso, desde una perspectiva de mediación, no de visita guiada tradicional que es una dinámica que se centra en el discurso del guía, no de la mirada de las personas, como nosotros hemos elegido trabajar. Esta forma de acompañar a los grupos es más incluyente y abona a una lectura de la obra de arte más completa, es decir, desde esa perspectiva es que podemos decir que el arte cumple su función de ser vivido y puede impactar en las personas. Además, los grupos de visitantes eligen las piezas sobre las que se dialoga a partir de las preguntas que dirige la coordinadora. En ese sentido, es una dinámica que requiere sensibilidad y empatía para tener el control de los recorridos.

En el ejercicio final de evaluación grupal, aparece la pregunta ¿ustedes creen que el arte es útil para la vida? La coordinadora realiza la interrogante al inicio del recorrido y retoma al cierre de la actividad (acción 13) como un momento de diálogo que pone al centro las emociones, fortalece la escucha y la empatía. Los visitantes dijeron que reflexionar sobre el arte es crucial para valorar la experiencia, el arte puede mejorar la capacidad de expresión e incidir en el bienestar personal que ve reflejado de forma inmediata, también dijeron que el arte puede ayudar a reflexionar sobre la propia existencia humana, puede ayudar a comunicar, a sentir y conocer nuestras emociones. Además de pensar sobre si gustó o no la experiencia, esta pregunta invita a valorar la posibilidad de regresar al museo, descubrir que el arte es para todas las personas, no solamente para “los que saben de arte”, que los museos son espacios abiertos, accesibles y no edificios fríos e inaccesibles, sino espacios vivos. Con ello, se sintetiza la importancia de “valorar las experiencias humanas”, base de la mediación

cultural (Vizcaíno Estevan, 2025; Kobelinski 2024; Arteinformado, 2024; Paley, 2022 y 2024; Lago, 2019) y también mencionado en la museología crítica (Noriega Jiménez, 2019; Flórez, 2006; Lorente Lorente, 2006). Las siguientes fotografías ilustran actividades complementarias a este apartado.

Figura 5. *Recorrido por las salas expositivas del museo*



Nota. Con interés y atención, las personas visitantes recorren los pasillos del museo, observan el lugar e identifican cada una de las salas y sus dimensiones. Este momento invita a sentirse parte del espacio y recorrerlo con familiaridad; los visitantes dejan de ser extraños. Fuente: Registros de octubre de 2025, Programa educativo *Mi experiencia en el museo*, Museo de Arte Pinacoteca, Universidad de Colima, México.

Figura 6. *Interacción de una niña con obra artística en sala de exhibición*



Nota. Una niña señala algunas formas del cuadro del artista Gil Garea en la exposición *Imaginando un jilguero*. Se acerca a la obra sin tocarla y, con su mano, identifica un rostro y lo describe. Este momento representa la oportunidad de expresar lo que observa sin miedo a equivocarse y con la certeza de ser escuchada, lo que contribuye a borrar las barreras impuestas por las visitas guiadas tradicionales.

Fuente: Registros de octubre de 2025, Programa educativo *Mi experiencia en el museo*, Museo de Arte Pinacoteca, Universidad de Colima, México.

El museo como espacio de creación

Con última actividad del recorrido, el museo de la Pinacoteca se transforma en un taller donde las personas se convierten en productoras de arte motivadas por el contexto. Es decir, se trata de un espacio de creación experimental (acción 14 del protocolo) o espacio de múltiples presencias (Lovay, 2022), con prácticas más allá de la mera contemplación (Ariese y Wróblewska, 2022).

Una vez que producen un trabajo artístico después de escuchar narrativas y ver piezas de arte que podrían involucrar sus sentimientos y su propia vida, todos los grupos de visitantes disfrutaban de la misma

forma. Cada uno de los talleres son el complemento de los recorridos, es importante la experiencia visual y el intercambio de ideas como ejercicio final sobre lo visto en las exposiciones, esa experiencia es la sustancia que da cuerpo a cada ejercicio de pintura o dibujo dentro de los talleres.

Figura 7. *Taller de experimentación artística*



Nota. Taller de experimentación y creación artística realizado al término del recorrido de la exposición *Onírico* de Ricardo Rocha.

Fuente: Registros de octubre de 2025, Programa educativo *Mi experiencia en el museo*, Museo de Arte Pinacoteca, Universidad de Colima, México.

Figura 8. *Participación estudiantil en el taller de experimentación artística*



Nota. Grupo de estudiantes universitarios de nivel bachillerato y licenciatura durante el taller de experimentación y creación artística, realizado después del recorrido de la exposición *Onírico* de Ricardo Rocha.

Fuente: Registros de octubre de 2025, Programa educativo *Mi experiencia en el museo*, Museo de Arte Pinacoteca, Universidad de Colima, México.

Como complemento a las figuras 7 y 8, señalamos que a partir de la reinterpretación de cada una de las piezas de arte se abordaron los siguientes temas: la figuración en el arte, el dibujo como medio de expresión, el paisaje en las pinturas del autor, la identidad humana, la familia, la pareja, los sueños, lo irreal. Una vez que cada uno de los jóvenes habló sobre su percepción de algunas de las obras, pudieron realizar de forma libre una propuesta de pintura en donde integraron elementos que recordaron de las obras expuestas. Los ejercicios fueron libres, con materiales como pigmentos, lápices y tintas, todos sobre un mismo formato de papel. En este taller los estudiantes pudieron apropiarse del espacio, sentirse parte de él. El espacio fue inspiración para sus creaciones porque pudieron mirar algunas de las piezas como si estuvieran en el estudio del artista, mientras realizaban sus ejercicios de pintura.

El final de taller de creación, los asistentes, estudiantes universitarios de nivel pregrado y preparatoria, comparten sus trabajos realizados durante la actividad del taller para la fotografía de grupo; todos se ven contentos, están de acuerdo en mostrar su logro, esa es la intención de las últimas dos fotografías, las piezas de creación logradas en el cierre de la actividad del día.

Figura 9. *Trabajos finales de experimentación y creación artística*



Nota. Producciones finales elaboradas por los participantes como resultado del proceso de experimentación y creación artística desarrollado durante el programa educativo.

Fuente: Registros de octubre de 2025, Programa educativo *Mi experiencia en el museo*, Museo de Arte Pinacoteca, Universidad de Colima, México.

Figura 10. *Muestra de resultados del proceso creativo*



Nota. Trabajos finales derivados del taller de experimentación y creación artística, en los que se reflejan los aprendizajes y exploraciones realizadas por los participantes.

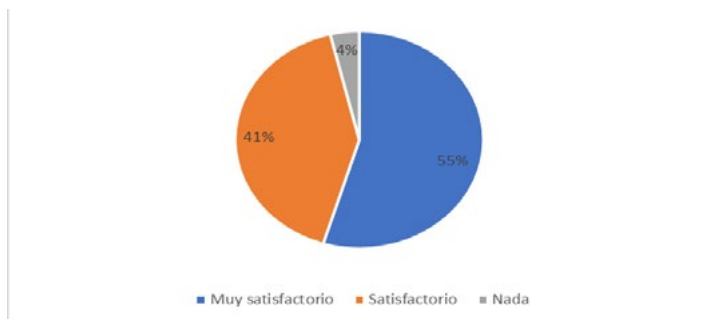
Fuente: Registros de octubre de 2025, Programa educativo *Mi experiencia en el museo*, Museo de Arte Pinacoteca, Universidad de Colima, México.

El museo como espacio de valoración del público

Como parte final de la fase de producción del protocolo (acción 16), retomamos las respuestas de cuatro grupos de jóvenes universitarios de pregrado y bachillerato en octubre de 2025, a partir de las interrogantes finales de la actividad educativa ¿Qué significó para ti la actividad en el museo? ¿Qué beneficios crees que tiene la actividad para ti y la sociedad? ¿Regresarías al museo a una visita, sí o no, por qué? Con las respuestas de los jóvenes generamos las siguientes gráficas (figuras 11, 12 y 13). La primera ilustra el sentido de la actividad museística con niveles de satisfacción muy relevantes; la segunda responde a altos beneficios de ir al museo que les servirá para su desarrollo personal, emocional y para la creatividad, así como para el trabajo comunitario. Además, mostraron un genuino interés por volver a participar en este tipo de actividad como lo ilustra la tercera gráfica. Por lo tanto, la experiencia de aprendizaje es bien valorada, eso es un reflejo de que el programa, al menos desde estas

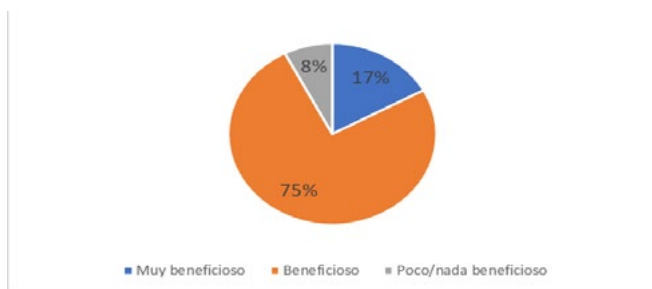
formas de recuperación tiene impacto positivo. En términos metodológicos, consideramos que aplicar instrumentos de evaluación es una forma de conocer lo que piensan los visitantes. Analizar los procesos de apropiación cultural del arte implica un trabajo mayúsculo, si bien una lectura básica ilustra lo significativo que representa para los visitantes la experiencia en el museo, sin duda un impacto significativo que puede transformar las experiencias estéticas.

Figura 11. ¿Qué significó para ti la actividad en el museo?



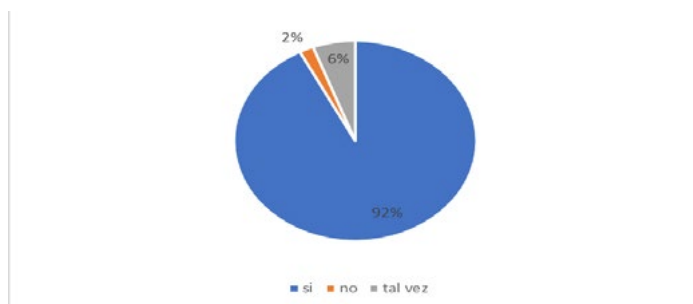
Fuente: Registros de octubre de 2025, Programa educativo *Mi experiencia en el museo*, Museo de Arte Pinacoteca, Universidad de Colima, México.

Figura 12. ¿Qué beneficios tiene la actividad para ti y la sociedad?



Fuente: Registros de octubre de 2025, Programa educativo *Mi experiencia en el museo*, Museo de Arte Pinacoteca, Universidad de Colima, México.

Figura 13. ¿Regresarías al museo a una visita?



Fuente: Registros de octubre de 2025, Programa educativo *Mi experiencia en el museo*, Museo de Arte Pinacoteca, Universidad de Colima, México.

Conclusiones

A lo largo de este documento de corte metodológico hemos compartido la experiencia de trabajo con el programa de educación no formal *Mi experiencia en el museo*, creado para fortalecer las relaciones de las personas con el arte.

El programa está en sintonía con el debate académico y reflexivo de reconfigurar las prácticas de mediación cultural de los museos en México y en varios países del mundo, pensar en espacios más humanos, donde las personas se apropien de lo visto y aprendido con las piezas de arte a partir de sus esquemas de percepción y valoración cultural. Se trata de contribuir no sólo a nivel informativo de lo que se exhibe en el recinto museístico sino también enriquecer la experiencia significativa con procesos de producción plástica individuales y colectivos como cierre de la mediación cultural dentro del museo. Creemos que es una mirada incluyente de los espacios museísticos para formar ciudadanía y recuperar el valor humano y sobre todo sensible en un entorno cada vez más globalizado, consumista y estandarizado donde la rapidez de la vida diaria marca las agendas.

Estamos de acuerdo en los museos para todos y todas, individuos y grupos, a partir de ello destacamos el valor colectivo del programa *Mi experiencia en el museo*, ya que en todas las visitas se trabaja con grupos de perfiles específicos que ciertamente deciden y participan en lo individual, pero también generan experiencias y diálogo colectivo que enriquece la propia perspectiva de lo aprendido.

Aunque las actividades de este programa tienen sus antecedentes en el año 2021 y se nombró como tal en el año 2023, prácticamente está en la fase de nivel de desarrollo, pero los resultados logrados en este tiempo son un reflejo de su impacto social, institucional y cultural. Es visible que este programa involucra varias áreas y acciones de todo el museo, y que en sí mismo es un catalizador de gestión de trabajo al interior de la Universidad de Colima y de gestión al exterior de la propia institución. Sobre la marcha y con el tiempo, este programa seguramente incrementará su impacto en el futuro no muy lejano, en ese sentido es necesario desde el nivel institucional tomar decisiones a nivel de presupuesto y equipo humano para planear nuevas fases que se avencinan.

Los estudios contemporáneos de la museología crítica abordados señalan la importancia de ceder la centralidad de las personas en los museos, demandan la inclusión y la diversidad, por ello, es importante también evidenciar el trabajo humano de quienes diseñan propuestas, pues son quienes contribuyen con sus conocimientos y sus funciones laborales a ofrecer servicios de educación no formal en el museo. En ese sentido, destacamos la propuesta del Protocolo para la mediación cultural, pues es como un libro abierto en términos de metodología porque evidencia en diversos frentes lo que se hace, cómo se hace y quién lo hace en términos de procesos y decisiones en la experiencia estética interactiva. Además, destacamos también cinco funciones para el museo Pinacoteca (espacio de conversación, espacio de reconocimiento e interacción, espacio de apropiación, espacio de creación y espacio de valoración). Es necesario que estas ventanas de procesos y temporalidades puedan ser compartidas en diversas plataformas de difusión; en el campo académico de las áreas que estudian el tema de museos y público hacen falta más trabajos que compartan estos caminos metodológicos de aprendizaje significativo.

El programa educativo *Mi experiencia en el museo* va de la mano con la propuesta metodológica del Protocolo de mediación cultural, éste no puede trabajar sin aquel. El protocolo ayuda a darle seguimiento a los procesos de aprendizaje significativo, involucra no solo un área en términos de organización institucional, sino toca todas las ramas de la toma de decisiones al interior del museo, desde la directiva hasta la de servicios. El protocolo de mediación cultural que desarrollamos en este texto seguramente puede ser mejorado con el tiempo, con la demanda de visitantes y con la integración de nuevos miembros en el área educativa, que a veces suele ser poco valorada.

El arte viene bien a todos y a todas, visitar los museos es una herramienta que puede ayudarnos a ser mejores personas. *Mi experiencia en el museo*, como cualquier actividad asociada, puede al fomentar la empatía, el pensamiento creativo, las actividades colectivas, el sentido de identidad, el respeto a los otros, el fomento a los valores, la inclusión social, entre otras acciones favorables a la sociedad. En un estado como Colima, y en varias regiones de México, donde la violencia social cada vez alcanza niveles altos, se requiere un refuerzo de políticas públicas sociales más incluyentes.

Referencias

- Alderoqui, S. (2017). Elogio de los visitantes. En M. Bialogorski y M. M. Reca (Comps.), *Museos y visitantes: Ensayos sobre estudios de público en Argentina* (pp. 95–122). Consejo Internacional de Museos – Argentina (ICOM Argentina). https://www.academia.edu/34211978/Elogio_de_los_visitantes
- Ariese, C. E. y Wróblewska, M. (2022). *Practicing decoloniality in museums: A guide with global examples*. Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv23dx2pf>
- Arteinformado (2024, mayo 29) Imaginar museos más humanos: empatía, solidaridad y creatividad al centro. *Arte Informado Magazine* <https://www.arteinformado.com/magazine/n/imaginar-museos-mas-humanos-empatia-solidaridad-y-creatividad-al-centro-729>
- Bergeron, Y. y Rivet, M. (2021). Introducción. Descolonizar la museología o “reformular la museología”. *ICOFOM Study Series*, 49(2) <https://doi.org/10.4000/iss.3508>
- Bialogorski, M. y Reca M. M. (Comps.). (2017). *Museos y visitantes: ensayos sobre estudios de público en Argentina*. Consejo Internacional de Museos, Argentina.
- Bonilla Guerra, K. y Riquelme, G. M. L. (2022). Museos: Su influencia pedagógica en el tiempo, el caso mexicano. *HistoriAgenda*, 4(43), 617. <https://revistas.unam.mx/index.php/historiagenda/article/view/81561>
- Chávez Méndez, M. G., Covarrubias, K. Y, y Uribe, A. B. (Coords.). (2013). *Metodología de investigación en ciencias sociales. Aplicaciones prácticas*. Universidad de Colima.
- Colman, F. J. (2022). Museos y educación: una revisión bibliográfica. *VECTORES*, 1(1), 1529. <https://doi.org/10.56375/ve1.1-8>

- Consejo Internacional de Museos (ICOM). (2022, agosto 24). Definición de Museo. ICOM. <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>
- Chitima, S. S. (2021). Decolonizing museum education. *ICOFOM Study Series*, 49(2). <https://doi.org/10.4000/iss.3575>
- De la Torre, G. (2002). La educación en los museos de arte: Recuento de experiencias y perspectivas actuales. *Gaceta de Museos*, 26/27. pp. 28-33. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos/article/view/14511>
- Fundación UNAM (2024, agosto 20). Graciela de la Torre: incansable labor de promover el arte mexicano especialmente en los jóvenes. <https://www.fundacionunam.org.mx/rostros/graciela-de-la-torre-perez-en-la-incansable-labor-de-promover-el-arte-mexicano-especialmente-entre-jovenes/>
- Flórez Crespo, M. del M. (2006). La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León, MUSAC. *De Arte. Revista de Historia del Arte*, (5) 231-243. <https://doi.org/10.18002/da.v0i5.1558>
- García Canclini, N. (2015). El museo como conversación. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5KPro7MvZeE>
- García García, A. (2016). Breve y pequeña historia de la educación en museos. *Mito. Revista Cultural*, (46), 18. <https://revistamito.com/breve-y-pequena-historia-de-la-educacion-en-museos/>
- García Martínez, R., García Murillo, J. y Servín Hernández, B. (Comps.). (2022). *Escribir al hilo: Clínica de escritura sobre prácticas educativas en museos. Ensayos reunidos*. Fundación Proa, MUAC–Museo Universitario de Arte Contemporáneo.
- Gómez-Mendoza, Y. (2022). Estado del arte sobre la educación en museos (2000-2020): demarcación de un estudio acerca de los procesos educocomunicativos en museos de ciencias. *Tecné, Episteme y Didaxis: TED*, (52), 267282. <https://revistas.upn.edu.co/index.php/TED/article/view/13909/11228>
- Hernández Hernández, F. (2006). *Planteamientos teóricos de la museología*. Trea Gijón. https://www.academia.edu/49452997/PLANTEAMIENTOS_TE%C3%93RICOS_DE_LA_MUSEOLOG%C3%8DA

- Instituto Nacional de Estadística y Geografía [INEGI]. (2025, mayo 16). Estadísticas de museos EM, Reporte de Resultados. https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2025/museos/EstMuseos2024_RR.pdf
- Kobelinski, M. (Ed.). (2024). *História pública, museus e comunidades: Conexões Brasil-Argentina*. Editora CRV. <https://doi.org/10.24824/978652516613.1>
- Lago González, E. (2019, enero 29). El pulso vital del museo 2: El museo: o es social o no es museo. *Museos Creativos*. <https://patytorres69.wixsite.com/museoscreativos/post/el-pulso-vital-del-museo-2-el-museo-o-es-social-o-no-es-museo>
- Lanata, V. (2022). Educadoras de museos. Investigar desde la empatía. En R. García Martínez, J. García Murillo y B. Servín Hernández (Comps.). *Escribir al hilo. Clínica de escritura sobre prácticas educativas en museos: Ensayos reunidos* (pp. 42-53). Fundación Proa y MUACMuseo de Arte Contemporáneo de México.
- Lorente Lorente, J. P. (2006). Nuevas tendencias en la teoría museológica: a vueltas con la Museología crítica. En *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, (2), p. 24-33. <https://www.researchgate.net/publication/28136549>
- Lovay, S. M. (2022). *Decolonizar museos desde las múltiples presencias*. En 10º Encuentro Iberoamericano de Museos (Ibermuseos, México). <https://10encuentro.ibermuseos.org/tematicas/decolonizacion/>
- Nigatu, T. F., Trupp, A. y Teh, P. Y. (2024). A Bibliometric Analysis of Museum Visitors' Experiences Research. *Heritage*, 7(10), 5495-5520. <https://doi.org/10.3390/heritage7100260>
- Noriega Jiménez, C.O. (2019, mayo 16). Entrevista a la maestra Graciela de la Torre: la fuerza de la inteligencia, la congruencia y la honestidad. *Capitel*. <https://capitel.humanitas.edu.mx/entrevista-a-la-maestra-graciela-de-la-torre-la-fuerza-de-la-inteligencia-la-congruencia-y-la-honestidad/>
- Paley, G. (2022). El museo humano (pensamientos heréticos hacia la reinención museal). En R. García Martínez, J. García Murillo y B. Servín Hernández (Comps.). *Escribir al hilo. Clínica de escritura sobre prácticas educativas en museos* (pp. 54-73). Fundación Proa y MUAC (UNAM).

- Paley, G. (2024). Declaración colectiva hacia museos más humanos. En M. Kobelinski (Ed.). (2024). *História pública, museus e comunidades: Conexões Brasil-Argentina* (pp 51-29) Editora CRV.
- Rodríguez, J. N. (2022). Narrativas díscolas. La irreverencia como práctica educativa. En R. García Martínez, J. García Murillo y B. Servín Hernández (Comps.). *Escribir al hilo. Clínica de escritura sobre prácticas educativas en museos: Ensayos reunidos* (pp. 2641). Fundación Proa y MUACMuseo de Arte Contemporáneo de México.
- Sistema de Información Cultural [SIC]. (s. f.). Museos en Colima. Secretaría de Cultura del Gobierno de México. https://sic.cultura.gob.mx/lista.php?table=museoyestado_id=6ymunicipio_id=-1
- Torres Aguilar Ugarte, P. (2025, mayo 27). La museología crítica: Un análisis global de sus enfoques. *Museos Creativos*. <https://museoscreativos.com.mx/2025/05/27/la-museologia-critica-un-analisis-global-de-sus-enfoques/>
- Universidad de Colima. (s.f -a.). Historia, Dirección General de Patrimonio Cultural. <https://portal.ucol.mx/dgpc/historia.htm>
- Universidad de Colima. (s.f.-b). Red de museos universitarios, Dirección General de Patrimonio Cultural. <https://portal.ucol.mx/dgpc/red-museos.htm>
- Universidad de Colima. (2004, septiembre 29) Acuerdo núm. 24 del 2004, por el que se le otorga el nombre de Pinacoteca Universitaria al inmueble revitalizado ubicado en Vicente Guerrero núm. 35 de esta ciudad. Rectoría. https://portal.ucol.mx/content/docrevista/documento_566.pdf
- Uribe Alvarado, S. L. (2023). *Arte público y jóvenes. Una experiencia estética dialógica*. Universidad de Colima. <https://doi.org/10.53897/LI.2023.0005.UCOL>
- Uribe, A. B. (Coord.). (2023) *Conocimientos básicos para iniciar investigaciones en ciencias sociales*. Universidad de Colima. <https://doi.org/10.53897/LI.2022.0016.UCOL>
- Vizcaíno Estevan, T. (2025). Hacia los museos de las experiencias humanas. Una propuesta desde la arqueología pública y la antropología social. *El Futuro Del Pasado*, 16, 193–237. <https://doi.org/10.14201/fdp.31766>

Apéndice.

Protocolo (complemento) para la mediación cultural del programa Mi experiencia en el museo. Pinacoteca Universitaria de la Universidad de Colima, México

Etapas	Acciones	Lugares	Tiempo	Responsables internos (pinacoteca)	Responsables externos	Recursos materiales
Preproducción	1. Conexión con instituciones	Área de Servicios educativos, Área de extensión (coordinación de agenda interna)	2 horas	Responsable del área de Servicios educativos	Directivos y coordinadores académicos, docentes de UCOL y otras escuelas del estado. Personal de apoyo (estudiantes)	Teléfono, computadora con internet. copias e impresiones
	2. Diseño de perfiles de grupos de visitantes	Área de Servicios educativos	4 horas	Responsable del área de Servicios educativos	Responsables de acreditaciones culturales (Dirección de Arte y Cultura UCOL)	Teléfono, computadora con internet. copias e impresiones
	3. Conformación de grupos de visitantes e invitación	Área de Servicios educativos, Dirección General de Museos y Acervo, Área administrativa	4 horas	Responsable del área de Servicios educativos	Directivos y coordinadores académicos, docentes de UCOL y otras escuelas del estado	Teléfono, computadora con internet. copias e impresiones
	4. Gestión de transporte en caso necesario	Área de Servicios educativos (si el caso lo requiere)	2 horas	Responsable del área de Servicios educativos	Directores (as) de escuelas o dependencias	Teléfono, computadora con internet. copias e impresiones
	5. Diseño de flyers y difusión en medios	Área de diseño y comunicación social	2 horas	Responsables del área de diseño y comunicación social	No aplica	Computadora con internet. copias e impresiones
	6. Preparación de los espacios de exposición	Área de espacios expositivos	1 hora	Responsable del área de Servicios educativos, Personal de servicio generales	No aplica	Equipo de limpieza
	7. Investigación y guion	Área de servicios educativos	8 horas	Responsable del área de Servicios educativos	No aplica	Computadora con internet. copias e impresiones

Etapas	Acciones	Lugares	Tiempo	Responsables internos (pinacoteca)	Responsables externos	Recursos materiales
Producción	8. Bienvenida a los visitantes, información general	Pasillo del museo	15 minutos	Responsable de las áreas: Servicios educativos, Comunicación social (registro fotográfico), Personal de apoyo (estudiantes)	No aplica	Equipo de video y cámara de fotografía
	9. Reconocimiento del museo (acercamiento)	Pasillo del museo	10 minutos	Responsable del área de Servicios educativos, Responsable área de comunicación social (registro fotográfico)	No aplica	Equipo de video y cámara de fotografía
	10. Información general de las exposiciones	Espacios expositivos	10 minutos	Responsable del área de Servicios educativos, Responsable área de comunicación social (registro fotográfico)	No aplica	Equipo de video y cámara de fotografía, sillas, colecciones y obras expuestas. Iluminación, clima
	11. Generar empatía con los grupos de visitantes	Espacios expositivos	10 minutos	Responsable del área de Servicios educativos	No aplica	Equipo de video y cámara de fotografía, sillas, colecciones y obras expuestas. Iluminación, clima
	12. Recorrido por las salas expositivas	Espacios expositivos	20 minutos por sala	Responsable del área de Servicios educativos, Responsable área de comunicación social (registro fotográfico)	No aplica	Equipo de video y cámara de fotografía. Sillas, colecciones y obras expuestas. Iluminación, clima
	13. Interacción colectiva, y reflexión	Espacios expositivos	15 minutos	Responsable del área de Servicios educativos	No aplica	
	14. Taller de experimentación plástica	Espacio 4: Salón del Títere	30 minutos	Responsable del área de Servicios educativos, Responsable área de comunicación social (registro fotográfico), Personal de apoyo (estudiantes)	No aplica	Mesas, sillas, material para pintar, dibujar y barro (arcilla), equipo de video y cámara de fotografía
	15. Reflexión final y muestra de trabajos de visitantes	Espacio 4: Salón del Títere	20 minutos	Responsable del área de Servicios educativos, Responsable área de comunicación social (registro fotográfico), Personal de apoyo (estudiantes)	No aplica	Mesas, sillas, equipo de video y cámara de fotografía
	16. Evaluación de los visitantes	Espacios expositivos	10 minutos	Responsable del área de Servicios educativos, Responsable área de comunicación social (registro fotográfico), Personal de apoyo (estudiantes)	No aplica	Mesas, Sillas

Etapas	Acciones	Lugares	Tiempo	Responsables internos (pinacoteca)	Responsables externos	Recursos materiales
Posproducción	17: Cierre de actividades. Limpieza de espacios	Espacio 4: Salón del Títere	30 minutos	Personal del área de Servicios Generales	No aplica	Material y equipo de limpieza
	18. Cierre de actividades. Llenado de formatos de acreditación	Área de Servicios educativos	1 hora	Responsable del área de Servicios educativos. Personal de extensión	No aplica	Computadora conectada a internet
	19. Cierre de actividades. Difusión en medios electrónicos	Área de comunicación	1 hora	Responsable área de comunicación social y diseño	No aplica	Computadora conectada a internet, teléfono

Reseña

No soy un robot¹ *La lectura y la sociedad digital* de Juan Villoro

I am not a Robot: Reading and the Digital Society

Carlos Antonio Cárdenas Roque

Universidad de Colima; Colima, México

<https://orcid.org/0009-0000-5114-0271>

No soy un robot es una obra cuyo título fácilmente podría evocar a una novela de ciencia ficción y de ficción no tiene nada; es un llamado a cuidar la cultura de las letras, es una obra que invita a reflexionar sobre el uso de la tecnología y su impacto en la cultura. Es una radiografía social que ejemplifica de muchas maneras cómo el ser humano está siendo superado por la tecnología, como dice Juan Villoro (2024) “resulta imperioso reflexionar en un momento en que la especie pierde facultades que son asumidas por las máquinas” (p. 9). El libro es fácil de leer, lleva al lector casi de la mano por muchos escenarios a través de un lenguaje narrativo que permite sin problema alguno ubicar los distintos contextos que el autor expone. Aborda la política, la economía, la historia, y hasta la astronomía desde lo anecdótico.

Sin duda, el autor es un escritor multifacético; sus trabajos evidencian una creatividad que se refleja en obras que van desde la novela *El libro salvaje*, publicada en 2008 por Fondo de Cultura Económica y que está enfocada hacia las juventudes —es quizá una de sus obras más reconocidas—, hasta el ensayo *Efectos personales*, por la editorial Era en el año 2000;



¹ Villoro, J. (2024). *No soy un robot* (3.ª ed.). Anagrama.



en ellas, Villoro combina la crítica literaria con experiencias personales. Es evidente que hay una evolución en sus obras; Villoro es cronista, periodista, ensayista y podríamos decir que hasta narrador mexicano contemporáneo, sin embargo, y sin perder su estilo de escritura, en este libro muestra un mismo hilo conductor: el impacto de los medios digitales y la relación entre humanos y la tecnología.

Esta obra reseñada es una oportunidad para entender la relación entre literatura, tecnología y vida cotidiana, para ello, el autor entrelaza datos, nombres, obras, momentos y contextos, sin dejar de lado el enfoque digital y sus efectos en el lenguaje, la lectura profunda, y las formas en que las personas se relacionan con el universo digital. Villoro analiza cómo la cultura se transforma con la digitalización y sus algoritmos².

Este libro se enfoca en abordar la cultura a través de cuatro dimensiones: la cultura digital, la cultura de la lectura, la cultura global contemporánea y la cultura como refugio humano. En la primera, analiza cómo las redes sociales y sus algoritmos, bajo la lógica binaria del “me gusta/no me gusta”, moldean la forma en que nos relacionamos con la información, con los otros y con nosotros mismos. En la segunda, plantea la lectura como una práctica cultural que se resiste a la homogeneización de las pantallas. Villoro sostiene que la lectura es una forma de resistencia frente a la lógica binaria de las redes sociales y la superficialidad digital³. En la tercera, aborda fenómenos actuales como la posverdad, las *fake news*, la vigilancia digital y la aceleración tecnológica como parte de una transformación cultural profunda que no solo afecta a la política o la economía, sino también a las costumbres y valores cotidianos. Finalmente, en la cuarta parte, hace un llamado a preservar y revitalizar la dimensión cultural en la vida digital a través de la escritura. Así, su obra se convierte en un espacio que alimenta el debate y la reflexión sobre el devenir de la cultura y sus vínculos con el mundo digital, en una sociedad cada vez más dominada por la tecnología.

No soy un robot. La lectura y la sociedad digital, es una obra de trescientas veinte páginas, dividida en dos partes: a) La desaparición de la realidad y b) Formas de leer, subdivididas en pequeños apartados; el primero tiene treinta y dos páginas, el segundo, veinte. En ambas se encuentran un sinfín de términos que ahora son parte del vocabulario

2 m. Conjunto ordenado y finito de operaciones que permite hallar la solución de un problema.

3 Entrevista con *El País* publicada el 29 de diciembre de 2024.

de las personas y que son usados con mucha cotidianidad, tanto así, que sin ellos no se podrían interpretar ciertos contextos. Estos anglicismos y neologismos son hoy por hoy referentes obligados en cualquier conversación que se inserta en el mundo virtual, palabras como *red*, *internet*, *laptop*, *Facebook*, *Twitter*, *followers*, *password*, *trolls*, *selfie*, *reality shows*, *Instagram*, *Google*, *Telegram*, *dron*, *smartphone*, *likes*, *X*, *tuits*, *hashtag*, *spam*, *home office*, *community manager*, *influencer*, *fake news*, *unfollow*, *reality*, *smart cities*, *e-book*, *chats*, *web*, *YouTube*, *trending topic*, *clic*, *zapping*, entorno digital, universo 2.0, son algunas de las que Villoro emplea a lo largo de su texto para darle forma y contenido, significados y resignificados conceptuales que le ayudan a explicar el universo digital y sus implicaciones en la cultura. Es importante mencionar que el autor no se detiene mucho en definir o explicar estos anglicismos y neologismos que usa a lo largo de su obra, sino que da por hecho que el público lector los conoce y entiende.

La desaparición de la realidad

Villoro explica la forma en que las personas conviven con la tecnología y la progresiva desvinculación con la realidad. Da cuenta de los riesgos y oportunidades que se enfrentan con el uso de la tecnología y sus efectos en la cotidianidad. Destaca la repercusión que ha tenido en diversos escenarios de la historia moderna, explicándolo con un tono personal y anecdótico que permite al público identificarse con múltiples momentos compartidos, además de citar obras de intelectuales y ensayistas como a Susan Sontag, Umberto Eco, Éric Sadin y Byung-Chul Han, quienes, al igual que Villoro, reflexionan sobre la cultura, la comunicación y la sociedad contemporánea.

Villoro analiza cómo las personas usan y entienden la tecnología —lo virtual—, afirmando que “el capitalismo digital encontró en las redes sociales un eficaz modo de neutralizar el descontento” (p. 36) y que “la nueva guerra mundial no ha sido declarada, pero ya sucede en el ciberespacio” (p. 25). Además, el autor plantea que cuando se elogia la tecnología sin reflexión se corre el riesgo de perder el sentido crítico, y que, por el contrario, quienes defienden la cultura y la escritura a menudo son vistos como opositores al avance tecnológico y, por tanto, del “progreso”.

El autor cuestiona el papel de la tecnología en una sociedad que no es consciente de sus efectos, insistiendo en que la presencia física se ha

vuelto opcional y que “la identidad ya no la determina la persona, sino su imagen” (p. 58). Plantea que la identidad ya no es fija, sino que se diluye y se redefine constantemente, es decir, una *identidad líquida*. Explica que las redes sociales digitales permiten construir identidades virtuales donde todo es posible, aunque esta práctica genera preocupación en el usuario por no estar a la altura del sujeto virtual creado. El fenómeno que retrata en su obra retoma lo planteado por Zygmunt Bauman (2000), quien, veinticuatro años antes, ya se refería a la *modernidad líquida*, caracterizada por la constante transformación, la inestabilidad y la flexibilidad.

En la red, la reacción es inmediata, sin mediación ni fronteras. Hoy, el mayor riesgo es sufrir un linchamiento en redes sociales. Villoro explica que vivimos en un mundo dominado por algoritmos que predicen y guardan nuestros gustos, convirtiéndonos en clientes cautivos. Advierte que la cultura del “me gusta” virtual erosiona nuestra capacidad de conexión con lo genuino. Su planteamiento principal parece una queja teñida de apatía, mezclada con cierto asombro: ¿qué nos hace verdaderamente humanos frente a la tecnología? A lo largo de la obra, el autor nos confronta con esta realidad virtual y sostiene que tanto la literatura como la cultura son la última frontera para resguardar la creatividad y la esencia humana. Villoro busca convencernos de que la literatura puede diferir los efectos del mundo digital: el universo 2.0, como él lo nombra.

En esta obra, Villoro hace un retrato de las nuevas formas en que las personas se relacionan, escriben, viven, sienten o hablan. Se trata de un ensayo de carácter antropológico y literario que pone énfasis en la identidad y la cultura de las y los mexicanos dentro del universo digital. Similar a lo que en 1950 hizo Octavio Paz en el *Laberinto de la soledad*, ambos utilizan el ensayo como formato para analizar y describir las transformaciones culturales de México, critican a la sociedad contemporánea combinando datos, anécdotas y referencias culturales, aunque desde contextos históricos distintos.

Villoro al retratar estas nuevas realidades o formas sociales, describe a las “familias disfuncionales por el aislamiento de sus miembros” (p. 118) y, por otro lado, analiza la nueva cultura laboral, donde el espacio y la presencia física son opcionales gracias a plataformas como Zoom. De esta manera, emergen nuevas construcciones sociales; afirma que “la identidad está en proceso de redefinición” (p. 118). Dentro de esta perspectiva,

surgen los nativos digitales, “quienes rara vez leen periódicos establecidos y participan poco en actividades comunitarias” (p. 120). Frente a la carencia de información veraz, redes sociales como Instagram, Facebook, YouTube y TikTok proyectan una versión limitada y distorsionada de la realidad derivada de la cultura algorítmica de la que se puede ser presa en el mundo digital. Hoy “la credibilidad de la información depende más de la popularidad de un *influencer* que de la reputación de la fuente” (p. 121), fracturando la transmisión de ideas y valores. Vivimos en una “cultura algorítmica” que simplifica la experiencia humana a datos y reacciones instantáneas, promueve la inmediatez y la uniformidad.

El autor agrega que derivado de los hábitos de consumo, la sociedad vive del espectáculo, es decir, se deja llevar por lo efímero del contenido. Villoro señala que esta dinámica genera una ilusión de libertad, cuando en realidad están atrapados en burbujas digitales que nos dictan qué leer, qué ver y hasta qué pensar. En contraste, la cultura de la lectura rompe esa lógica porque obliga a detenerse, imaginar, cuestionar y explorar mundos que no responden a un cálculo matemático predeterminado.

Formas de leer

Villoro hace un recuento y análisis de obras literarias, ensayos y hasta poesías de autores con los que busca ejemplificar cómo la naturaleza de la literatura enriquece la imaginación y la creatividad de quienes leen sus obras, en contraposición de lo digital; primero en papel y después aborda su evolución a *e-book* y sus bondades, que permite dar seguimiento y por tanto saber las preferencias de los lectores.

En este apartado es interesante cómo el autor invita a reflexionar sobre la pregunta ¿y si el libro se inventara hoy? (p. 190). Y añade: ¿podemos inventar hacia atrás, reordenar de manera retrospectiva la historia de la técnica? (p. 190). Radicalmente cambiarían los costumbres de una sociedad que está altamente digitalizada. La utopía de un mundo al revés: lo más nuevo no sería la tecnología, sino el libro, un objeto que, a diferencia del celular, las personas los trajeran por todas partes. Sin embargo, reconoce que la cultura digital ha alterado el paradigma de la lectura (p. 194). Puede sentirse la nostalgia del autor cuando comenta que antes del internet, la Ciudad de México tenía más y mejores librerías que ahora (p. 192). Y que las herramientas digitales han hecho del libro un recurso cada vez menos utilizado. Villoro insiste en que la literatura es fundamental a través de

los clásicos como Charles Dickens o García Márquez. Insiste en que, al ser rehenes de la tecnología, las redes sociales no aportan a una reflexión compleja si vienen como resultado de una predicción algorítmica. El autor advierte que el resultado de la dependencia digital hace que los usuarios o cibernautas pasen horas navegando en diversas plataformas, pero lamentablemente pocos minutos en un texto. El exceso de información y la facilidad de estar en otro contenido al mismo tiempo provoca que las personas usuarias brinquen de un texto a otro sin detenerse a reflexionar; por lo tanto, no hay secuencia y la lectura queda fragmentada.

Sin duda alguna la red cumple con su propósito: con un clic es posible encontrar lo que sea. Todo un universo al segundo. Villoro cuestiona la facilidad con la que brincamos del hígado a Dios, al brócoli, siempre y cuando interese a quien lo solicita. Afirma que “navegar a la deriva en el océano virtual es posible, pero las opciones son tantas que no se tiene una visión de conjunto y se ignora lo que se descarta” (p. 217). La red se muestra como una herramienta que responde a la curiosidad inmediata, más que como un medio que estimule la generación de nuevas preguntas.

Advierte que “la cultura depende de lo que entendemos, pero también de lo que creemos entender” (p. 121). Hoy por hoy el *trending topic* constituye una representación efímera de las multitudes: proyecta la ilusión de una reflexión colectiva, un interés común, pero en realidad se trata de un fenómeno pasajero cuya vigencia se limita al tiempo que tarda en imponerse un nuevo tema en la agenda digital. Los nativos digitales son un reflejo de ello. Su nivel cultural se adapta sin reflexionar. Es decir, se mueven entre pequeños textos, líneas sueltas sin capacidad de distinguirlos ni de darles coherencia o integrarlos en un todo como sí se hace en una lectura profunda y reflexiva. Para Villoro la clave está en combinar los modos de leer, es decir, la lectura en papel —esa que hace reflexionar e imaginar— con las bondades de la tecnología, ambas pueden coexistir, pero se requiere de habilidades de un lector que se forma fuera del entorno digital. Villoro enfatiza: “el exceso de información dificulta el razonamiento y el exceso de reflexiones, la sabiduría” (p. 245). Bajo esta perspectiva, el autor de la obra advierte que los lectores capaces de discriminar información —seleccionar lo valioso y reflexionar sobre ello— son cada vez menos, debido a que un exceso de datos y estímulos en el entorno digital dificulta la formación de un pensamiento crítico profundo. En otras palabras, la abundancia de información no garantiza sabiduría, y se requiere una práctica de lectura profunda y equilibrada,

que combine papel y tecnología, para desarrollar verdaderas habilidades de discernimiento.

¿Cómo medir lo que ignoramos? Es un cuestionamiento con el cual Villoro reta al público lector y lo confronta. Su planteamiento es claro: cuidar la cultura literaria y el lenguaje en un presente en el que sabe que el internet y la inteligencia artificial llegaron para quedarse.

La obra *No soy un robot. La lectura y la sociedad digital*, aporta elementos, datos y reflexiones que se vuelven un referente para el debate que cada vez toma mayor fuerza no sólo en la academia sino en la sociedad en general. Los efectos del mundo digital son tangibles en la cultura, en el lenguaje y hasta en las formas en cómo se interpreta lo que se lee. No quiero omitir que la obra es un texto muy ameno, pero también debo advertir que te deja un ánimo de sentimientos encontrados; por un lado, reconocer los beneficios del universo digital como el acceso inmediato a información y conocimiento, y por otro, el impacto negativo en la lectura profunda, en la transformación del lenguaje y la gran dependencia digital que se tiene sobre los dispositivos inteligentes, pero sobre todo, el riesgo de caer en información superficial o manipulada por terceros que buscan beneficiarse de las tendencias que pueden generar los algoritmos. Juan Villoro, en esta obra, hace una radiografía casi exacta de lo que día a día se experimenta en carne propia: los efectos del mundo digital en la cultura de una sociedad contemporánea.

En conclusión, *No soy un robot. La lectura y la sociedad digital* es una obra en la que Villoro nos recuerda que, aunque la tecnología ofrece oportunidades sin precedentes, no se debe ceder al vértigo de la información inmediata. Villoro confronta al público lector con la paradoja de vivir conectados pero distraídos, informados pero superficiales, e invita a cultivar mentes lectoras críticas capaces de combinar el papel y la pantalla. Advierte que las plataformas digitales han convertido al libro en un dispositivo minoritario (p. 203). Y la lectura profunda, la literatura y la escritura lejos de ser objetos del pasado, son refugios y herramientas que permiten navegar en el universo digital con discernimiento. Como dice Villoro, leer es traducir (p. 221) y lo mejor de leer es seguir leyendo (p. 240). Sin embargo, los lectores y las lectoras cada vez son menos, y la lectura es una forma mediante la cual la memoria se sostiene y se renueva, desafiando al universo digital y la inteligencia artificial.

Referencias

- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1994). *El laberinto de la soledad* (20.^a ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Real Academia Española. (s. f.). Algoritmo. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.).
- Villoro, J. (2000). *Efectos personales*. Era.
- Villoro, J. (2008). *El libro salvaje*. Fondo de Cultura Económica.
- Villoro, J. (2024). *No soy un robot* (3.^a ed.). Anagrama.
- Villoro, J. (2024, diciembre 29). *Juan Villoro: “La lectura nos rescata de la lógica binaria de las redes”*. *El País*. <https://elpais.com/mexico/2024-12-29/juan-villoro-la-lectura-nos-rescata-de-la-logica-binaria-de-las-redes.html>

Carlos Antonio Cárdenas Roque. Mexicano. Doctor en ciencias sociales por la Universidad de Colima. Líneas de investigación: gobernanza democrática, cultura política y participación ciudadana, con énfasis en comunicación política, educación cívica y uso de tecnologías digitales para la deliberación pública. Correo: croque@ucol.mx.

Reseña

Grupos etarios y ciencias sociales: La edad como marcaje sociocultural y categoría de análisis

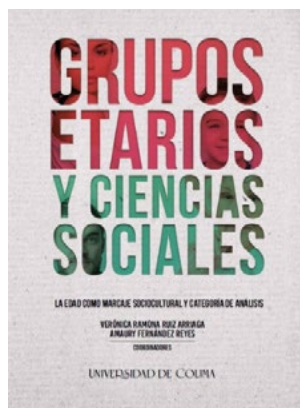
Age groups and social sciences: Age as a sociocultural marker and category of analysis

Rafael Molina Sandoval

Universidad Autónoma de Tlaxcala; Tlaxcala, México

<https://orcid.org/0000-0002-0433-9277>

El libro titulado *Grupos etarios y ciencias sociales: La edad como marcaje sociocultural y categoría de análisis*¹, es producto del Seminario Permanente de Estudios Etarios, integrado por académicos de El Colegio del Estado de Hidalgo; Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social; FES Iztacala, UNAM; Universidad Autónoma de Tlaxcala; Universidad de Colima; Universidad Autónoma de Coahuila y Universidad Autónoma de San Luis Potosí. El documento “se inscribe en el ámbito de los estudios culturales y uno de los principales aspectos que están presentes en estas líneas corresponde a la preocupación básica acerca del papel que juega la cultura en la dinámica individual y social” (Ruiz y Fernández, 2024, p. 6). Se divide en dos apartados temáticos y siete capítulos, en los cuales se retoma el enfoque freudiano para explicar la importancia cultural como constructora de la edad.



1 Ruiz Arriaga, V. R. y Fernández Reyes, A. (Coords.). (2024). *Grupos etarios y Ciencias Sociales: La edad como marcaje sociocultural*. Universidad de Colima.



Estudios sobre las Culturas Contemporáneas

Volumen 3, Número 5, enero-junio 2026, pp. 185-188

ISSN 1405-2210 / eISSN 3061-7537

<https://doi.org/10.53897/RevESCC.2026.5.07>

En el capítulo uno, La edad culturizada y el desarrollo, la autora Verónica Ruiz Arriaga aborda la categoría edad desde el enfoque de la culturización, cuya naturaleza sustentada en estereotipos, roles y mandatos propician oportunidades o desigualdades de desarrollo según la edad; esta es analizada desde enfoques cronológicos, civiles, biológicos, psicológicos, legales y sociales o funcionales; la base teórica se sustenta en la antropología, sociología y psicología principalmente. Así, la cultura es observada “como la base en la que se deposita una serie de ideas que generan desigualdades de diversa índole en la sociedad de que se trate” (Ruiz, 2024, p. 21). Las conclusiones indican que las diferencias entre el estudio cronológico de la edad con respecto a las condiciones culturales de la misma, son un tanto diferentes en sus abordajes, ya sea como formas de interpretación y recolección de datos empíricos.

Felipe Roboam, en el capítulo dos, aborda la importancia de la religión y su relación con respecto a la edad, pues esta es determinante en la cultura y la vida: “desempeña un papel fundamental en la vida social y cultural” (Vázquez, 2024, p. 35). Metodológicamente, analiza las creencias y prácticas que cambian con el paso del tiempo, de tal manera que “la dimensión espiritual influye en la conducta y la identidad otorgando sentido a la existencia y a las acciones individuales” (Vázquez, 2024, p. 51). Al igual que en el primer capítulo, Vázquez coincide en reconocer la importancia de la edad como factor que debe ser vinculado en los estudios de la vida, del comportamiento y, sobre todo, la influencia de lo cultural.

Angélica Rodríguez y María Salguero abordan el tema de la edad de las personas migrantes en edad de vejez. Para estas autoras, el grupo etario de personas mayores o de la tercera edad se convierte en el eje de estudio, trazan líneas de reconstrucción de trayectorias de migración de retorno de migrantes irregulares o indocumentados y, metodológicamente, a través del estudio de las experiencias migratorias de retorno, los hallazgos muestran que una vez que el o la migrante ha sido explotada laboralmente en el país de Norteamérica, a su regreso enfrenta severos retos de reinserción familiar, social, económica y de salud principalmente, pues, a diferencia de las juventudes, las y los migrantes de retorno ya han perdido sus capacidades físicas, ya no rinden o presentan alguna enfermedad (Rodríguez y Salguero, 2024).

Otra reinterpretación sobre la condición etaria en la vejez se encuentra en el capítulo cuarto, donde Salguero y Rodríguez analizan la

masculinidad, paternidad y vejez con hijos e hijas en la adultez. Afirman que en este enfoque el estudio se circunscribe en torno a la Agenda 2030. El seguimiento metodológico permite a las autoras recuperar importante información sobre este proceso de envejecimiento de los hombres. Las autoras ponen en relieve que la complejidad para la correlación y atención de estas personas están vinculadas con sus trayectorias de vida, incluyendo sus contextos educativos, sociales, laborales y económicos; asimismo, independientemente del tipo de atención o apoyo paternal a los hijos, esto no garantiza una reciprocidad de cuidados durante la vejez (Salguero y Rodríguez, 2014).

En el segundo apartado, Estudios sobre juventudes, la juventud como categoría de estudio se torna relevante en cuanto mantiene vigente su preponderancia demográfica en México; asimismo, se reconoce que este grupo etario tiene requerimientos muy variados, así como los problemas que enfrentan quienes lo constituyen (Ruiz y Fernández, 2024).

El apartado inicia con en el capítulo quinto, evalúa la categoría edad en la juventud desde la perspectiva de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL); Amaury Fernández reconoce las desigualdades como distribuciones inequitativas, sociales y culturales, ya que tienen como eje transversal la edad. Los conceptos de generación y edadismo influyen y determinan la desigualdad de acuerdo con los ciclos de edad. Los ciclos de vida se pueden analizar a partir de la economía, la educación, la cultura, la política, la salud, entre otras, y, además, analizar dichas relaciones intra e intergeneracionales. El estudio de las desigualdades etarias relacionadas con los distintos ciclos de vida requiere de métodos y enfoques de investigación a partir de la delimitación, interpretación e interrelación con los demás grupos etarios.

Ya en el sexto capítulo titulado Juvenicidio en México: apoyos, necesidades sociales y descuidadización, su autora Iris Rubí desarrolla la categoría *juvenicidio gota a gota* como concepto emergente; éste se caracteriza por la precarización, pobreza, desigualdad y estigmatización. La condición de vulnerabilidad sostenida y perpetuada por la violencia en las personas jóvenes encuentra su forma más extrema en la eliminación física, por lo tanto, se estigmatiza al joven o a la joven como amenazante según los territorios de los que proviene o en los que nace, por lo cual, puede sufrir violencia con mayor facilidad ante la instrumentalización

y criminalización del joven para llegar a una inminente tortura y muerte llamada juvenicidio, siendo que el Estado debería implementar alternativas para atender las problemáticas.

Finalmente, en el capítulo séptimo, titulado El confinamiento por covid-19 narrado por un grupo de jóvenes universitarios mexicanos, 2021, Rivera González parte de la pregunta ¿Cómo un grupo de jóvenes universitarios vivieron la experiencia del confinamiento y todo lo que ello representó y significó en sus vidas personales, familiares y escolares? El estudio tuvo una muestra de 29 personas jóvenes de 20 a 22 años de edad, estudiantes de antropología en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí; 23 mujeres (79.4 %) y 6 hombres (20.6 %). Los hallazgos muestran que los contextos familiares en los que el estudiantado vivió el confinamiento alteraron las formas en que interactuaron con otros compañeros, amigas, amigos, parejas y demás familiares, generando diversos efectos psicológicos, físicos, conectividad y de salud principalmente; asimismo, en el ámbito académico hubo cambios significativos.

En general, vale la pena esta lectura en cuanto nos provee tanto de teorización sobre la culturización de la edad, como la posibilidad de reconocer las metodologías teórico-empíricas, las cuales develan un amplio campo de investigación que deben estar en primer orden de importancia, pues más que el estudio de lo cronológico, la influencia cultural se expresa en distintas formas, tales como, estigmatización, exclusión, juvenicidio, etcétera, en las distintas franjas etarias. Las realidades vivenciales de pobreza, falta de educación, de oportunidades laborales, sociales, deportivas, políticas, económicas, entre muchas más, son un vasto campo para el análisis científico, académico y de cultura general; así, a través de esta obra, los autores nos proveen nuevas formas epistemológicas de interpretación de esa realidad que cada día impacta en los distintos grupos etarios en general y, en específico, en quienes sus posibilidades de desarrollo ha estado culturalmente relegadas por el atraso y la estigmatización.

OBSERVACIONES PARA AUTORAS Y AUTORES

ESTUDIOS SOBRE LAS CULTURAS CONTEMPORÁNEAS es un espacio editorial para la publicación de trabajos originales de investigación o de reflexión teórica y metodológica en relación con la cultura contemporánea. Los artículos que se presenten para su posible publicación deberán tratar explícitamente la problemática de la cultura, desde cualquier punto de vista: histórico, sociológico, antropológico, semiótico o filosófico, entre otros.

Cada manuscrito recibido será sometido a arbitraje para evaluar su calidad científica, así como la pertinencia de su publicación.

Las colaboraciones deben enviarse a través del sitio <https://revistasacademicas.ucol.mx/index.php/culturascontemporaneas/about/submissions>

El ánimo que orienta el trabajo de quienes dictaminan para ESCC no reside únicamente en evaluar la calidad de los textos para ser publicados, sino también -de manera fundamental- en contribuir al avance de la investigación en cultura, mediante la lectura y las discusiones académicas de los trabajos presentados a dictaminación.

Notas:

a) Consulte la versión electrónica de los criterios editoriales en el sitio <https://revistasacademicas.ucol.mx/index.php/culturascontemporaneas/about/-submissions#authorGuidelines>, donde se incluyen los utilizados por nuestro Consejo Editor para cada tipo de texto que se publica: artículo temático, artículo metodológico, ensayo y reseña, con el propósito de cooperar en el avance del análisis de la cultura desde el ámbito académico;

b) Únicamente serán considerados para su posible publicación aquellos artículos, ensayos y reseñas que cumplan con todos los requisitos estipulados;

c) El proceso de dictaminación de los textos puede durar varios meses;

d) Las colaboraciones que sean aprobadas se comprometerán a otorgar la autorización para que *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* publique su obra, por lo que deberán llenar y enviar la carta sobre derechos de autor correspondiente.

