

2020

¿Escuchas el susurro? Tras las huellas de la llorona blanca en J-ok'el.

María Teresa Grazón Martínez
Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.wou.edu/hlws>



Part of the [Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), [Film and Media Studies Commons](#), [Indigenous Studies Commons](#), and the [Latin American Languages and Societies Commons](#)

Recommended Citation

Grazón Martínez, María Teresa (2020) "¿Escuchas el susurro? Tras las huellas de la llorona blanca en J-ok'el.," *Journal of Hispanic and Lusophone Whiteness Studies (HLWS)*: Vol. 1 : Iss. 2020 , Article 5. Available at: <https://digitalcommons.wou.edu/hlws/vol1/iss2020/5>

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons@WOU. It has been accepted for inclusion in Journal of Hispanic and Lusophone Whiteness Studies (HLWS) by an authorized editor of Digital Commons@WOU. For more information, please contact digitalcommons@wou.edu, kundas@mail.wou.edu, bakersc@mail.wou.edu.



¿ESCUCHAS EL SUSURRO? TRAS LAS HUELLAS DE LA LLORONA BLANCA EN J-OK'EL

MARÍA TERESA GARZÓN MARTÍNEZ

Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas,
Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica

Resumen: El presente artículo analiza la película *J-Ok'el* (2007) bajo la lente de la blanquitud. Dicha coproducción mexicanoestadounidense recrea la historia de la Llorona dándole un giro respecto a su figura, ya no se caracteriza como una mujer indígena o mestiza, sino blanca. De esta manera se abona al análisis de la blanquitud a través de la reflexión sobre las condiciones históricas, sociales y ficcionales, geopolíticamente situadas en el sureste mexicano –Chiapas, en específico, San Cristóbal de Las Casas– que permiten la aparición de un fantasma que no reta el orden colonial establecido y sus relatos hegemónicos, sino que, al contrario, más bien los consolida.

Palabras clave: Llorona; Blanquitud; Blanquitud hispana; *J-Ok'el*; San Cristóbal de Las Casas.

Abstract: This article analyzes the film *J-Ok'el* (2007) under the lens of whiteness. Said Mexican-American coproduction recreates the history of La Llorona, giving it an interesting twist as La Llorona is no longer an indigenous or mestizo woman, but White. In this way, the analysis of whiteness is paid through the reflection on the historical, social and fictional conditions, geopolitically located in the Mexican southeast –Chiapas, specifically, San Cristóbal de Las Casas– that allow the emergence of a ghost that does not challenge the long standing colonial order and its hegemonic narratives, but rather, quite to the contrary, consolidates them.

Keywords: Llorona; Whiteness; Hispanic Whiteness; *J-Ok'el*; San Cristóbal de Las Casas.

Introducción:

Terribles son las cosas que se escuchan de ella, por ejemplo, que ha matado a sus hijos ahogándolos en el río. Sin embargo, nadie nunca ha encontrado evidencia de esto. Aunque se afirme que su leyenda está basada en hechos reales, sus huellas se difuminan en la historia allá en los tiempos de Cihuacóatl. Su lamento, no obstante, sigue presente cobrando cada vez más fuerza: “si escuchas su susurro en la lejanía –se suele decir– es porque ella está más cerca de lo que crees.” Va vestida de blanco, sus cabellos son oscuros, camina despacio y, aunque su presencia intimida y vuelve tóxico el ambiente, su ausencia duele sin misericordia: “ya te he dado la vida, Llorona ¿Qué más quieres? Quieres más.”¹ Ella es la mujer que llora, la Llorona, aunque en territorio Jaguar –Chiapas–, en lengua tzotzil, se le nombra *J-Ok’el*. Es esta una presencia viva y constante en el cotidiano de la gente y en la cultura popular en México y el resto de la Abya Yala. En otras palabras, estamos hablando de un símbolo nacional y un ícono regional el cual, sin embargo, es principalmente un fantasma mexicano cuya historia ha sido reescrita y actualizada cientos de veces (Baxmeyer 2015).

La Llorona emerge como un fantasma, una presencia, un espectro, una representación cargada de colonialidad y necesitada de investigación feminista, pues su corazón está roto al igual que el de sus víctimas, lo que crea un lazo inexorable entre unas y otras y entre ellas y yo. Por eso se hace necesario retornar a sus territorios, esta vez guiada por un camino de flores de Cempasúchil, para seguir preguntando a ella, sobre ella, por ella, y sus representaciones en el cine y la manera como la blanquitud juega aquí un papel determinante como su condición de posibilidad. En este artículo analizo la película mexicana de terror: *J-Ok’el* (2007), escrita por Jeremy Svenson, dirigida por Benjamin Williams y filmada en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, sureste mexicano. Aunque formal y estilíticamente no es una gran pieza cinematográfica, la película hace parte de un renacer del interés por la figura de la Llorona en el cine más actual, tanto mexicano como estadounidense. De igual forma, le suma algo que parece especial: la Llorona en este drama es una mujer blanca viviendo en un contexto indígena contemporáneo. Tradicionalmente, la Llorona ha sido concebida como una mujer indígena o mestiza, lo que hace presumir que en *J-Ok’el* se da un giro que cuestiona, o reafirma, el orden colonial que es condición de posibilidad de la misma historia y sus varias versiones.

El presente ensayo transita a tanto las huellas de esa Llorona blanca como las de otras que le han precedido con objeto de identificar cómo la blanquitud ha sido un factor determinante en este tipo de imagería popular; aspecto este muy poco observado para el análisis social o humanístico y, en particular, desde una perspectiva feminista. Con tal fin, organizo mis argumentos en tres cantos para la Llorona. En el primero de los cantos doy cuenta de su paso por el cine y muestro un ejemplo sobre la forma de operar de la blanquitud; en el segundo hago un contexto necesario sobre la leyenda de la Llorona y su presencia en territorio chiapaneco; en el tercer y último de los cantos, me centro en el análisis de la película *J-Ok’el* para la discusión.

Tápame con tu rebozo, Llorona, porque me muero de frío

Leyenda histórica y leyenda viva, patrimonio cultural intangible de la Ciudad de México, la Llorona habita a sus anchas los mundos del cine, la literatura, las series de televisión, las redes sociales, pues aprovecha cualquier plataforma que le sea funcional a sus fines: no dejarse borrar, insistir. Por citar algunos ejemplos, la Llorona ha participado en series mexicanas como *El Chavo del 8* (Gómez Bolaños 1973), venezolanas como *Archivos del más allá* (Oliveri, 2002), estadounidenses como *Supernatural* (Kripke 2005) o *Grimm* (Carpenter et.al. 2011) y reality

shows como *¡Nailed It! México* (2019). En la música, la Llorona ha bailado desde cantos populares oaxaqueños hasta propuestas como las de Joan Baez, Eugenia León, Lila Downs, Banda Bostik, Susana Harp, Voodoo Glow Skulls, Caifanes, el “checo” Acosta y el Mago de Oz, inmortalizándose en la ceremonia de los premios Grammy Latinos 2019, cuando tres cantantes mexicanas de distintas generaciones y tendencias musicales –Aida Cuevas, Natalia Lafourcade y Ángela Aguilar–, le rinden homenaje. En la literatura, la Llorona ha sido musa, entre otros, de Artemio del Valle-Arizpe (“La llorona” 1936), Rudolfo Anaya (*The Legend of La Llorona* 1984), Sandra Cisneros (“El arroyo de La Llorona” 1992), Marcela Serrano (*La Llorona* 2008), Bernardo Esquinca (“Año cero” 2010) y todo un abanico de autoras chicanas como Gloria Anzaldúa, Cherríe Moraga, Ana Castillo y Alicia Gaspar de Alba. La Llorona aprende rápido, por lo cual ya ha protagonizado de manera exitosa el mundo de los “memes” divulgados por Facebook; por ejemplo, a propósito del inicio de la temporada escolar, se publica un meme que dice: “cuando la Llorona vio los precios de los útiles escolares, dejó de buscar a sus hijos” y otro que, a propósito de la violencia contra las mujeres, anuncia: “la Llorona avisa que ahora saldrá antes de las 6 pm, pues tiene miedo.” Por último, vale la pena nombrar la puesta en escena: *La Llorona. El corazón de esta tierra* (2015), en los hermosos canales de Xochimilco, Ciudad de México.

En el cine, existe una importante lista de producciones audiovisuales que hacen referencia al fantasma quien, en palabras de García Riera, es la: “única contribución del todo mexicana a la galería de espantos del cine de horror.” (1992 82) La presencia de la Llorona ha sido constante desde la década del treinta del siglo XX, época del cine de oro mexicano, cuando se estrena: *La Llorona* (Ramón Peón 1933). En adelante, la Llorona protagoniza un número importante de películas nacionales como extranjeras fantásticas, de ciencia-ficción y de terror, en donde su representación varía según las tendencias cinematográficas así como la normativa moral de cada periodo y las tendencias del mercado cultural en el nivel internacional (González Manrique 2013): *La herencia de La llorona* (Magdaleno 1947), *El grito de la muerte* (Méndez 1958), *La llorona* (Cardona 1960), *La maldición de la Llorona* (Beledón 1963), *El Santo y Mantequilla Nápoles en la venganza contra la Llorona* (Delgado 1974), *Las lloronas* (Villarreal 2004), *Haunted from Within* (Cruz 2004), *The Wailer* (Navia 2006), *The Cry* (Santistevan 2006), *Kilómetro 31* (Castañeda 2006), *The River: Legend of La Llorona*, *Curse of La Llorona* y *Llorona Gone* (Williams 2006), *J-Ok’el* (Williams 2007), *The Wailer 2* (Miller 2007), *La leyenda de la Llorona* (Rodríguez 2011), *The Wailer 3* (Barbera 2012), *La Llorona* (Bustamante 2019) y *La maldición de la Llorona* (Chaves 2019). A esto se debe sumar esa escena inmortal de la película *Frida* (Taymor, 2002), donde Frida Kahlo –Salma Hayek– se sienta a tomar tequila junto a Chávela Vargas mientras ésta entona la *Llorona* (Garzón 2016).

Como se dijo antes, en la década del treinta aparece la primera película de la Llorona, del director Ramón Peón quien, en un contexto postrevolucionario y bajo un discurso nacionalista, donde el mestizaje como proyecto del Estado-Nación adquiere un significado mayor (Mora Bayo 2011), retoma la historia reelaborada en el siglo XIX de una mujer que lamenta la muerte de sus hijos y recrimina su acto despiadado.² Como lo muestra González Manrique esta película, moviéndose entre el presente narrativo y un pasado virreinal, cuenta la historia de una serie de infanticidios que se relacionan con una desgracia anterior: una mujer indígena ha sido burlada por un caballero español quien la embaraza, niega a sus hijos y la abandona, cambiándola por una mujer blanca peninsular, no dejándole otra opción que matar a sus hijos enterrando un cuchillo en sus pechos –referencia al sacrificio humano azteca. Esta mujer retorna como fantasma para garantizar los efectos de su venganza: si sus hijos mestizos no tienen cabida en el mundo colonial, los hijos de linaje blanco tampoco tendrán un futuro

posible. De esta manera, continúa González Manrique, se establece una clave narrativa que seguirán las otras películas de la Llorona, incluso *Las lloronas* de Villarreal, única película de la saga dirigida por una mujer.

Pareciera, en ese sentido, que la Llorona se hace *cliché* de película, un estereotipo de mujer y que de ella, más allá de su llanto, nada se puede decir ya. En definitiva, la saga de la Llorona aparentemente está anclada a la discusión por lo mestizo, como mezclas encarnadas y como ideología oficial en México, y cómo ello es parábola fundacional de la nación postcolonial, bien de forma celebratoria, bien de forma crítica, pues refiere al “amor” y sus frutos –pese al abandono– y a la “violación originaria” y sus bastardos –gracias al abandono–. En la práctica y en efecto: “el mestizaje elimina por completo el legado de una historia de violencia sexual implícita en la unión cultural. Desplaza y delimita la violencia al periodo colonial e invisibiliza la continuidad de este legado en el presente.” (Mora Bayo 41) De esta forma, lo que causa horror son los fantasmas que la colonialidad ha creado y su retorno para cuestionar el hoy; en especial, aquello relacionado con el tema aún tabú de la sexualidad pues es cuerpo de mujer quien da a luz mestizos y, con ellos, a todo un proyecto de nación (Fregoso 1996). Entonces, La Llorona es símbolo de un colectivo que debe olvidar su pasado colonial y enfrentar el mundo moderno desde su propio mestizaje, así eso implique perpetuar el continuum de violencia sexual contra las mujeres planteado desde la Colonia y más en territorios indígenas, como el chiapaneco, en donde aún se viven prácticas violentas que parecieran sólo habitar el antiguo mundo de las haciendas:

La cultura de violencia en las fincas permeo todos los aspectos de la vida cotidiana, y se dirigió de forma específica hacia los cuerpos de las mujeres indígenas. La violencia sexual fue un aspecto al que se aludió en casi todas las conversaciones con las mujeres. Ellas evocaban memorias sobre como el rancharo, el “patrón”, exigía que solo muchachas le llevaran tortillas a su casa, a una hora específica cuando se encontraba solo en casa. También narraron historias sobre el derecho de pernada, derecho del patrón o del mayordomo de acostarse con una virgen antes de su noche de bodas. En múltiples ocasiones, las mujeres entrevistadas explicitaron que “cuando una mujer se quería casar, el primero que tenía el derecho de estar con ella era el patrón”. También recordaron múltiples ejemplos de las amenazas del rancharo cuando emitía comentarios como el que no era responsable por las acciones de sus hijos, si ellos fueran a encontrarse con las muchachas bañándose en el río. (Mora Bayo 50)

No obstante, hay un aspecto de la historia de la Llorona en el cine que poco se ha explorado: el vínculo que une a las mujeres protagonistas del drama y que configura sus existencias a través de la blanquitud. En ese sentido, aquí también hay huellas de la Llorona blanca que han sido ignoradas. Es el caso de Margarita De Montesclaros y Luisa del Carmen, en la película *La llorona* (Cardona 1960), la cual reescribe la historia narrada por Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza, en *Tradiciones y Leyendas Mexicanas* (1885), inaugurando la era gótica del cine mexicano (Según 2009). Margarita es una joven blanca de clase alta, en el presente narrativo, quien debe lidiar con la prohibición de su tío Don Gerardo De Montesclaros, un exponente de la colonialidad del saber, de casarse. Dicha prohibición no radica tanto en una cuestión erótica o amorosa, sino de parentesco, pues el primogénito de Margarita está condenado a morir a causa de un antiguo pecado y la consecuente maldición. Margarita no lo comprende y sufre por ello porque, en pleno siglo XX, su aspiración es tener una familia, además siente la presión de su novio quien busca formalizar la relación. Y pese a que esta fábula parece ser una banal

historia de amor, no lo es porque enmascara un drama peor: Margarita sólo tiene existencia real, en tanto mujer blanca, si es útil a la perpetuación del orden que la hace posible, la blanquitud; en consecuencia, debe parir crías blancas (Garzón 2020). Sin hijos, Margarita es sólo un adorno, su humanidad está en suspenso. Así las cosas, Margarita logra convencer a su tío y se casa, queda embarazada y se dedica a criar a su primogénito, heredero del linaje del tío no del esposo –otro juego para perpetuar la blanquitud de los Monteclaros–.

La terquedad de Margarita permite la entrada en escena de Luisa del Carmen, hija de una princesa india y un conquistador español, quien ha burlado a la muerte y ha sobrevivido siglos como un fantasma en pro de cumplir su promesa: “mi venganza será más cruel que vuestra traición y se prolongará más allá de vuestros hijos y de los hijos de vuestros hijos.” (Cardona 1960) En efecto, Luisa del Carmen, en el siglo XVI, ha sido burlada por Don Nuño de Montesclaros quien la rapta, la seduce y entabla con ella una relación amorosa ilícita, pues implica sexo sin lazo matrimonial. Una vez Luisa del Carmen queda embarazada, Nuño pierde interés y la abandona para casarse con una blanca aristocrática. Pese a la sangre “blanca” que Luisa del Carmen posee en su calidad de mestiza, Nuño la repudia y a sus hijos:

- Y aunque no hay ley que me obligue a protegeros seré generoso con vuestros hijos
- ¿Con mis hijos? ¿Acaso no lo son también vuestros? –
- Son hijos de estas tierras y tienen sangre vuestra–
- ¿Qué queréis decir? –
- No puedo explicarme mejor– (Cardona 1960)

Una gota de sangre blanca no hace a una mujer blanca y menos en una dinámica de rápidos procesos de mestizaje y blanqueamiento donde la blanquitud puede ser usurpable. En ese sentido, la blanquitud sólo se garantiza cuando una mujer de sangre limpia se transforma en “don”, al decir de Rubin (1986), es decir, objeto intercambiable para sellar pactos de parentesco a través del matrimonio heterosexual, en grupos cerrados de blancos, lo que implica no sólo tener la “sangre limpia”, también poseer decencia, educación, una apariencia, capitales económicos y no romper los tabúes del mestizaje, la homosexualidad y los cambios de roles de género. Cuando Luisa del Carmen se resiste a los coquetos de Nuño da cuenta que, pese a que parece blanca, no posee el estatus de una mujer blanca; en consecuencia, se niega a ser seducida y perder la honra, único garante en su caso de una alianza matrimonial que le permita ascender en la pirámide socio-racial. Una vez cae en los brazos de Nuño, Luisa del Carmen se ilusiona con la posibilidad de ser esposa de un hombre sin mancha de sangre y garantizar una unión matrimonial a través de sus hijos, quienes ya han dado un pequeño salto en la empresa de blanqueamiento.

No lo logra, su mestizaje la condena a no poder devenir don de intercambio, pues su sangre está manchada y su honra perdida. Frente a ello y por el dolor del desamparo, mata a sus hijos y regresa cuantas veces sea necesario para impedir que la descendencia de Nuño exista. Entonces, la indolencia de Nuño marca el destino de Luisa del Carmen y de Margarita. Sin embargo, Luisa del Carmen y Margarita no son del todo diferentes, la representación las hermana. A decir verdad, ambas son edificadas desde la blanquitud, con la excepción de que Luisa del Carmen tiene el cabello negro mientras Margarita es rubia. No obstante, la blanquitud excede la piel. Más allá de eso, es difícil ubicar el mundo indígena en la existencia de Luisa del Carmen y en su cuerpo, puesto que sin la referencia de la madre princesa indígena nada a su alrededor hace inferir su origen mestizo lo que, por cierto, le da privilegios como contar con servicio doméstico, situación que la ubica un escalón arriba de otras mujeres racializadas de manera más brutal. Una vez más, el mestizaje de Luisa del Carmen es una versión de élite,

aspira a la blanquitud (Viveros 2010)³, bien porque lo indígena es entendido ya como mestizo y representado de tal manera o porque se desea el blanqueamiento que es, al fin de cuentas, lo que Nuño le quita a Luisa del Carmen. Entonces,

es a través de la mezcla que se blanquean progresivamente las características culturales consideradas inadecuadas para la construcción de un sujeto ciudadano moderno. El proceso de mestizaje, de mezclar y modificar expresiones culturales para que obtengan niveles de “civilización, de moralidad y modernidad” más adecuadas, opera como un factor blanqueador (de la Cadena, 2000). Es una lógica que recae en la idea de que la cultura se puede mejorar, de la misma forma que la sangre se “mejor” en la época de castas, al “incorporar” a lo largo de las generaciones el mayor número de genes blancos (Katzew, 2004; Mora Bayo 43)

A diferencia de lo que piensa el mismo director de la película –“el cine es un entretenimiento, y quien me diga que su función es educar, yo le respondo: ¿qué hacen entonces las universidades, están cerradas? (en Flores 2018)–, yo soy de las que defiende que el cine y sus mensajes hacen parte de las tecnologías pedagógicas y de subjetivación coloniales que construyen un yo y un “nosotros” y de ahí radica su importancia porque, de alguna forma, también “educa”. En consecuencia, los textos audiovisuales poseen una riqueza más allá de la imagen, eso lo sabemos, y una vocación que trasciende el entretenimiento, eso también lo sabemos, por lo que habilitan lecturas a contrapelo; por ende, críticas y en contexto que dan cuenta de una o varias realidades que siguen estando presentes. Desde este punto de vista en esta historia, la cual aquí funge a manera de ejemplo, no hay una apuesta mestiza, sino blanca a tal punto que al final quien triunfa es Margarita y su linaje. La Llorona sale de escena y aguarda su retorno, pues ella no se puede esfumar, no se deja disipar. De ahí que la Llorona sea una historia de blanquitud, como lo es mi propia historia, por eso una corretea a la otra siguiendo las huellas de cada quien, sabiendo siempre que: “no se puede ahuyentar lo que no existe, pero tampoco se lo puede difuminar. No se puede expulsar ni reintegrar lo que existe en tanto no existente, o más bien, lo que no es nunca determinable, nunca asible” (Parrini 33). Nunca asible, “tápame con tu rebozo, Llorona, porque me muero de frío”.

El que no sabe de amores, Llorona, no sabe lo que es martirio

La Llorona ha pasado a ser parte de la vida de muchos como una leyenda, cuyos orígenes se bifurcan en dos posibilidades, cuatro personajes y un solo crimen. La primera bifurcación es prehispánica y cuenta cómo la diosa nahua Cihuacóatl (del náhuatl *choka* –llorar– y *cibuatl* –mujer–), regresa después de estar muerta –fallecida en el parto– para predecir la caída del imperio Azteca. Luego de emerger del lago Texcoco, camina en las noches por las calles de Tenochtitlán, gimiendo: “-¡Hijitos míos, pues ya tenemos que irnos lejos! Y a veces decía: Hijitos míos, ¿a dónde los llevaré?” (Shagún en León Portilla 4). En ocasiones, esta historia se traslapa con la de Tonantzin, la madre protectora. La segunda bifurcación es propiamente colonia ya que aparece en el periodo virreinal para contar la historia de una princesa indígena (o una mujer mestiza) que se “enamora” de un caballero español entregándose a él para una vez abandonada para decidir matar a sus hijos ahogándolos en el río. Frecuentemente, esta historia se solapa con el drama de Malinche, la mujer traidora.

La Llorona nace siendo múltiple y dolorosa, pues su aparición sólo es posible por las empresas imperiales en nuestro territorio; que datan de 1492, e implican un cambio radical y violento en el orden de la existencia en la Abya Yala y cuyo fundamento es una división

ontológica entre lo humano y lo no humano construida a través de una clasificación racial de los cuerpos: cuerpos inferiores y superiores, irracionales y racionales, primitivos y civilizados, tradicionales y modernos (Lugones 2008, Quijano 2000). Al parecer, la Llorona no sólo nace de semejante conjunción, también queda atrapada en ella: diosa indígena y mujer indígena, mujer mestiza, cuyo destino es la extinción junto a los suyos. Esta supone la única resolución, el único escape: la muerte de sus primogénitos la lleva a perder su humanidad, en tanto la madre que mata es un monstruo y debe ser castigada por toda la eternidad con el dolor más profundo. En consecuencia, la Llorona “es una mera sombra de un ser humano, reducida para siempre al único aspecto que le queda de su vida anterior: su pena” (Baxmeyer 75).

Historias semejantes recorren todo el territorio de la Abya Yala y los Estados Unidos; en particular, en estados del sur como Arizona, Texas y Nuevo México. También hace acto de presencia en países como Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Honduras, Colombia, Panamá, Venezuela, Argentina, Chile, Uruguay, donde se pueden encontrar espectros femeninos vestidos de blanco que lloran cerca de fuentes de agua dulce:

En la frontera entre Costa Rica y Panamá, territorio bribris, se encuentran las itsas o itsos, mitad mujer mitad gallina, que lanzan gemidos cuando un niño está a punto de morir. En la selva amazónica del Perú habita la Ayaymama, en Chile está la Pacullén, en la zona guaraní se ha visto a la Itá Guaymín y en Colombia a la Patasola y a la Llorona, todas relacionadas de manera íntima con la madre asesina, habitante de lagos, ríos, cascadas u otras fuentes de agua en un mundo rural, capaz de predecir vientos fuertes o tormentas, que castiga a los hombres e invita a las demás mujeres a “llorar conmigo, matar conmigo”, porque ha perdido por infanticidio o secuestro a sus hijos. (Garzón “Nunca regalé...” 81)

En el México de hoy, la Llorona es una presencia viva en contextos indígenas. Es miembro de la comunidad y cumple una función moral que se traduce en el castigo de hombres “malos”. En ese sentido, su misión es preservar un orden, tal y como ocurriera en épocas prehispánicas. A propósito, Baxmeyer (2015) reseña:

Una investigación etnográfica reciente en Xicotepec de Juárez, ubicado en la Sierra Norte del Estado de Puebla, cuyos resultados podemos generalizar sin gran riesgo, ha probado que en esta región la Llorona tiene una presencia indiscutible. Sin embargo, leyendo las entrevistas uno tiene la impresión de que, a fin de cuentas, aquí la Llorona no molesta a nadie. Puede ser peligrosa para hombres imprudentes, infieles o borrachos, eso sí. Pero su peligrosidad parece algo natural, como la violencia en las ciudades, el viento o la sequía. Su existencia no perturba ni el orden discursivo ni la organización social. No altera el modo de pensar de la gente. Al contrario: sobre todo en el norte de México, la Llorona no sólo no se encuentra apartada de la comunidad. En cierto modo, forma parte de la comunidad. (77)

En territorio Jaguar, Chiapas, según lo explica Federico Aguilar Tamayo, existen diversas presencias espectrales femeninas que se asocian a la Llorona o son ella misma: la Tisigua, Tishanila, Xpak'intè, Yehualcíhuatl, Mala Mujer, Malora, J-Ok'el. En la cultura popular chiapaneca, estas mujeres suelen ser mestizas o blancas (“güeras”) por lo que, en cierto sentido, como lo asegura Aguilar Tamayo, el ideal de belleza hegemónico de occidente cruza, llegando a determinar, estas representaciones (Aguilar Tamayo, 2019). Sobre el tema, José Francisco Flores, en su compilación *Leyendas coletas y de Chiapas* (1998), asegura como la Llorona “es alta,

blanca y se adivina tras el velo que cubre su rostro sus bellas facciones” (Flores en Aguilar Tamayo 198). Las huellas de una Llorona blanca se empiezan a dibujar aquí no por un mero ideal de belleza, sino por lo que lo hace posible: su blanquitud. Se entiende aquí por blanquitud como uno de los mecanismos más completos de dominación propios de la colonialidad, el cual opera no sólo como aspiración socio-racial que significa una “mejor” vida o como “garantía” de linaje hispano, sino que también opera como una entramada red de biopoder que intenta administrar la totalidad de la existencia, en contextos de alto mestizaje y sus propios paradigmas.

En Chiapas, una blanquitud colonial aún permanece vigente y su presencia posee una fuerza inusitada. Este es un territorio indígena, habitado por diversos grupos originarios; por ejemplo, en la actualidad, la mayor parte de la población de San Cristóbal de Las Casas, capital cultural del estado, está conformada por tzeltales y tzotziles, quienes son el mayor grupo de hablantes de familias lingüísticas de herencia maya (Viqueira 2007) y mestizos. Los llamados “coletos” representan la pequeña elite blanca de la ciudad quienes, desde su fundación en 1528, se han ubicado en el centro geográfico, social, económico y racial de la ciudad a través del monopolio de los cargos públicos, desplazando hacia las periferias empobrecidas a las personas indígenas (Aubry 1991, Contreras 2007). Entonces, en medio de esta dinámica de colonialidad permanente que intenta mantener las fronteras bien establecidas, así como la identidad del nosotros colesito diferente al otro indígena e imponerse a los flujos dinámicos de la vida cosmopolita de hoy y a las mismas luchas indígenas –representadas por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, San Cristóbal de Las Casas termina siendo una paradoja: centro del poder “colesito” y capital “de facto” de los Altos tzotziles-tzeltales (Rus 2012).

La blanquitud, en consecuencia, cruza la vida de las mujeres en la ciudad. Entre otros, existe continuidad en el trabajo doméstico remunerado, extensión del trabajo de servidumbre de esclavas o mujeres indígenas propio de la estructura colonial y característico de la finca hacendaria chiapaneca, que es realizado por mujeres indígenas –denominadas sirvientas o muchachas– quienes sufren innumerables formas de racismo y segregación y pocas veces pueden acceder al sistema educativo formal o a un nivel socioeconómico diferente al de la pobreza (Cuero, 2019). Por ello, no es de extrañar que muchas jóvenes indígenas aspiren a construir una imagen de sí mismas mestiza que, en realidad, es blanca y urbana; lo que no sólo les promete mejores posibilidades laborales, sino también, mejores opciones matrimoniales insertas en una lógica de blanquearse.. Una de las tácticas usadas con tal fin se relaciona con la ropa, es decir, el uso de ropa no tradicional, maquillaje, entre otras prácticas corporales asociadas a lo “colesito”, ya que, como indica Eugenia Bayona

En la actualidad, en Los Altos, las categorías indígena y ladina se mantienen como identidades étnicas diferenciadas por marcadores visibles como la ropa, el idioma, y otras imaginadas como las costumbres, la sangre o los rasgos físicos. En esta categorización, la vestimenta juega un papel crucial para la identificación y presentación de cada grupo. Así, el estrato dominante de los ladinos o colesitos, como se autodenominan los habitantes de San Cristóbal, vestirá de manera occidental y evitará las prendas indígenas para demostrar en su cuerpo una distinción social y un rango superior a la cultura indígena. (16)

No sorprende que, en el contexto san cristobalense y sus alrededores, la Tisigua o *J-Ok'el* sea un espectro blanco, elegante y bello, pues dichas trazas la transforman en la reiteración de un fetiche erótico funcional para sus propios intereses; es decir, la Tisigua –con este nombre es más conocida– seduce y castiga a hombres que han cometido alguna falta o crimen, para ello

usa su “belleza”, pero también su autoridad moral como mujer blanca, dado que sólo ella determina quién merece su escarmiento y por cuáles motivos. La Tisigua enamora a los hombres y los pierde dando cuenta de una eterna actualización de la colonialidad en su faceta erótica: la mujer blanca es la única capaz de blanquear la raza y, en ese sentido, es guardiana del orden, lo que la convierte en un objeto de deseo para hombres racializados y un objeto de potencial repudio para hombres blancos, pues en ella recae también la posibilidad del oscurecimiento de lo blanco. Así, la mujer blanca se establece como el “ángel del hogar,” figura literaria propia de las letras decimonónicas— que reproduce la colonia, aunque también en objeto de raptó por parte de caciques indígenas u otros individuos ubicados en los estrados bajos de la pirámide racial que resisten a la misma “manchando” la pureza de las blancas (Cruz de Amenábar, 2011). La terrible sentencia de Baxmeyer sobre que la dominación sexual de los españoles, ejercida sobre mujeres indígenas, negras y blancas, crea la base para una dominación política en Latinoamérica. En este sentido, como estrategia de blanqueamiento o de resistencia, acceder sexualmente a una mujer blanca es una estrategia con garantía de éxito para algunos varones. Sin embargo, la Tisigua no es una mujer, es un espectro, un fantasma que usa el fetiche de la blanquitud para mentir haciendo suponer que ella es la agente de la seducción, que está dispuesta a romper las barreras raciales y el tabú del mestizaje cuando, en realidad, busca una reafirmación del orden que le dio vida y se la quitó. “El que no sabe de amores, Llorona, no sabe lo que es martirio.”

No sé qué tienen las flores, Llorona, las flores del campo santo

“Voy a estar bien. Vamos a estar bien”, dice la madre indígena hace más de quinientos años tras ahogar a sus dos hijos varones en las aguas de una laguna, arriba de las montañas de los Altos. De inmediato, cobra consciencia de lo que ha ocurrido y empieza a gritar: “Mis hijos, mis hijos”. No es su decisión, un susurro apenas audible, cuyas palabras no se alcanzan a comprender, le habla y, posiblemente, la posee, quitándole su voluntad. ¿Será por eso que antes de observar a la madre infraganti en su acto criminal la vemos corriendo por el bosque? ¿Intenta escapar de esa voz? ¿Qué dice el susurro? Es una historia antigua, pero no se puede datar con exactitud. El hecho es que ese susurro permanece en el tiempo y, de vez en vez, cuando hay corazones rotos de madres y de hijas o hijos, vuelve a aparecer con fuerza para hacer de las suyas. Su nombre: *J-Ok'el*, la mujer que llora en lengua tzotzil, quien habita sin ser una presencia prohibida el territorio Jaguar y se desplaza por él a veces para perturbar el orden, a veces para confirmarlo. Esta vez, empieza con la secuencia arriba descrita. Distanciándose del cine dorado y gótico de México, *J-Ok'el* (2007), al decir de Vargas (2011), se inscribe en un pequeño *boom* de cintas de terror “glocales”, es decir, su realización es posible por la sumatoria de estrategias cinematográficas en expansión y la reconstrucción de lo local, regional y nacional, lo que puede explicar que ésta, en particular, sea una producción mexicana y estadounidense.

Opera prima de Benjamin Williams, hablada en inglés y en tzotzil, con un elenco donde participan actores estadounidenses (Dee Wallace-Stone y Tom Parke) y mexicanos (Ana Patricia Rojo, Diana Bracho, Jesús Ochoa y Angélique Boyer) y filmada en San Cristóbal de Las Casas, como ya se ha dicho, *J-Ok'el* narra la historia de George Christensen (Tom Parker) un joven estadounidense — que regresa a la pequeña ciudad en busca de su hermana menor, quien ha desaparecido misteriosamente. Una vez allí, George descubre una serie de desapariciones de niñas y niños que no tienen otra explicación que la presencia de la Llorona, temida y respetada por la comunidad, al punto que de ella sólo se puede hablar en voz baja. De nacionalidad estadounidense, George es un ser racional que cree en hipótesis y pruebas, no en

“basura medieval”, por eso su función es la de ser el investigador del caso de su hermana menor –Carolina Moret (Natzeli Morales Richard)–. Con relación a su pasado se sabe poco: es el hijo mayor de una pareja estadounidense separada cuya madre –Helen Moret (Dee Wallace)– vuelve a contraer nupcias con Paul Moret, de quien no es clara su procedencia, con el cual tienen una hija. Aunque George ha vivido de niño en San Cristóbal no posee ningún lazo con el territorio diferente al de su madre y hermana; en consecuencia, es representado todo el tiempo como el “güero” que no tiene cabida en la ciudad. La primera secuencia en la que aparece George es muy dicente a propósito: en el transporte público que lo lleva del aeropuerto a la ciudad –combi–, se marea y debe vomitar mientras una familia indígena se burla de él. Entonces, George es un personaje más caricaturesco que dramático. Sobre su relación con su madre y hermana es evidente que la misma no existe, pues George en casi diez años únicamente a escrito dos cartas a la pequeña, quien además sufre de asma severa. Así que no son explícitos los verdaderos motivos que llevan a George a regresar.

La focalización de la historia es, por obvias razones, la de George y la de Carmen Romero (Ana Patricia Rojo), amiga de George y traductora entre el mundo de él y el mundo indígena, quien también es una mujer blanca. La mirada de ambos blanquea todo el mundo de *J-Oke’el* a través de su folclorización, la cual acontece de dos formas: la primera refiere a lo indígena, en abstracto, como depositario de la “verdad,” al punto que George sólo tiene la capacidad de “ver” lo que sucede a su alrededor luego de ser partícipe de una ceremonia indígena. La segunda representa a lo indígena como es escenografía y adorno, ya que lo que se muestra como indígena en la película no es más que la representación comercial creada en los últimos años con la finalidad de atraer turismo al estado –música de marimba en la calle, Parachicos–⁶. Por ejemplo, cuando George entra a la catedral para observar a las madres en sus prácticas espirituales, la referencia visual remite a la iglesia de Chamula, que es uno de los lugares turísticos a visitar en la región. No es gratuito que San Cristóbal sea declarada “Pueblo Mágico” por la Secretaria de Turismo de México, en 2003, y “Ciudad Creativa” por la Unesco, en 2015. Así las cosas, el contexto, la historia y la misma *J-Oke’el* son representaciones estereotipadas desde la visión blanca, entre las cuales *J-Oke’el* carece de singularidad al punto que de ella sólo tenemos la certeza de su susurro y la promesa de su venganza.

Para reafirmar todo lo anterior, la historia da un giro que llega a ser inesperado. Helen Moret, madre de George, quien es un personaje lejano y hermético, representante de la blanquitud sin duda alguna –vive en lo que parece ser una hacienda lo que es una reminiscencia del antiguo régimen de haciendas en el territorio–, toma protagonismo porque ha escuchado el susurro de *J-Oke’el* y, de esta forma, se ha convertido en la Llorona. El giro es inesperado, pues en toda la saga filmográfica de la Llorona nunca una mujer estadounidense –gringa– había tomado el lugar del espectro, pues éste es acervo de mujeres indígenas, mestizas y migrantes, lo que implica una actualización y una transferencia sólo posible porque Helen y *J-Oke’el* comparten el mismo destino de abandono. Ciertamente, la historia de Helen está marcada por el abandono de sus dos maridos, el segundo más trágico que el primero en tanto está de por medio Carolina, la hermana enferma de George. El abandono y sus consecuencias se transfieren de *J-Oke’el* a Helen. Ahora bien, no sólo hay una transferencia sino una inversión de la historia de la Llorona, pues ahora el hombre que representa la blanquitud –Paul– es quien abandona a la mujer que representa a la blanca y la cambia por una mujer racializada, condenando la vida de la madre y la hija, pues ese “pecado” determina el nuevo despertar de *J-Oke’el* y su decisión de llevarse a las y los niños que están malditos por el pecado de la madre o del padre.

Con esta inversión de la fábula, la cual parece acabar con la blanquitud, lo que se produce es una confirmación del orden. El “pecado” del padre refiere al mestizaje y al consecuente oscurecimiento de su sangre y, por extensión, el oscurecimiento de Helen y su pérdida de estatus. La mujer indígena aquí también se transforma en fetiche sexual, en términos de que es el objeto de deseo por el cual Paul abandona a su familia. El objeto subalterno seduce al sujeto hegemónico haciendo que la mujer blanca pierda su blanquitud. Y cuando una mujer blanca pierde su blanquitud, prefiere la locura o la muerte (Garzón 2020). Así, *J-Oke’el* aprovecha a estos corazones rotos, posee a Helen, y la lleva no por la senda del “mal”, sino por la de madre protectora. Entonces, lo que parece no ser posible acontece: una “gringa” deviene Llorona y mata a su hija, otra inversión más, pues la Llorona suele matar varones primogénitos. Carolina, la hermana desaparecida de George, sólo es una excusa, un recuerdo, no posee materialidad y cuando se la refiere en la película se hace a través del fantasma de una niña morena, mestiza, que asedia a George. Si es cierto que Carolina es mestiza existe la posibilidad que su padre también lo sea, lo que complejiza mucho más las cosas, pues aquí habría otra inversión: la mujer blanca sería abandonada por el hombre racializado y de su vientre emergería el mundo mestizo lo que, de nuevo, confirma el orden, pues George, el joven blanco constituido completamente por la blanquitud al ser el primogénito de Helen, es el llamado a ser el héroe, salvar a su hermana y terminar con la Llorona, lo que implica acabar con su propia madre.

Sin embargo, quién puede acabar con la Llorona si ella es resistencia y revolución en algún sentido. George no logra su cometido, pues no salva a su hermana, ni a su madre y no logra dar fin a la leyenda. En la secuencia final de la película, cuando George entierra al último niño secuestrado por la Llorona, ésta se le vuelve aparecer llorando, de nuevo como la *J-Oke’el* original: el fantasma de la mujer indígena. Así que, una vez más, la Llorona se transfiere de Helen a *J-Oke’el*. Sin embargo, esto no restaura un orden antiguo, sino sigue apostando a la reiteración de lo colonialidad y la blanquitud, pues se sugiere que George y su amiga Carmen inician una relación amorosa. Y aunque Carmen es chiapaneca, no es una mujer indígena y tampoco mestiza: ella es blanca con un hijo mestizo —otro “pecado”—, por lo que la pareja fundante es blanca. Así, las huellas de la Llorona blanca nos conducen al mundo de la blanquitud, donde el mestizaje es un imposible, y quién tienen el poder de narrar la historia son los que están arriba en la pirámide del poder y la raza. Indudablemente, si George y Carmen fundaran un parentesco en San Cristóbal de Las Casas, el mismo sería blanco y, tal vez, al hacerlo puedan “reescribir” la historia de su propio drama, de sus pérdidas, y acallar los susurros de la mujer que llora. En suma, el mundo de *J-Oke’el* no es un mundo inmaterial propio de los fantasmas, sino el mundo construido desde la herida colonial cuyas relaciones de poder lo cruzan todo, no sólo en la película, también en la vida cotidiana de la ciudad en la realidad. Una realidad-ficción hecha por, parafraseando a Baxmeyer (2015 80), la derrota y la resistencia, el terror y la esperanza por partes iguales, en dónde sólo queda preguntarse “qué tienen las flores, Llorona, las flores del campo santo, que cuando las mueve el viento, Llorona, parecen que están llorando.” Y, tú, ¿escuchas el susurro?

Bibliografía

- Aguilar Tamayo, Federico. *Del sombrero a la Tisigua*.^[1] un estudio sobre la leyenda de espantos en Chiapas. Tesis doctoral en Ciencias Sociales y Humanísticas. Cesmeca-Unicach, 2019.
- Aubry, Andrés. *San Cristóbal de Las Casas. Su historia urbana, demográfica y monumental. 1528-1990*. INAREMAC, 1991.
- Bayona, Eugenia. “Trajes indígenas y mercancías étnicas en Los Altos de Chiapas”, *Cuicuilco*, 23/65, 2016, pp.11-39.
- Baxmeyer, Martin. “El fantasma de la frontera. La Llorona como símbolo nacional en la literatura chicana y del Norte México”, *Interdisciplinary Mexico*, Vol. 4, No. 8, 2015, pp. 74-86.
- Cardona, René (director) y José Luis Bueno (productor). *La Llorona* [Cinta cinematográfica]. Producciones Bueno, 1960
- Contreras, Julio. “El cabildo de San Cristóbal de las Casas, Chiapas. (1876-1911)”. *La ciudad de San Cristóbal de Las Casas, a sus 476 años: una mirada desde las ciencias sociales*. Dolores Camacho Velázquez, Arturo Lomelí González, Paulino Hernández Aguilar, coordinadores. Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, 2007. pp.60-71
- Cruz de Amenábar, Isabel. “Imágenes de civilización y barbarie en el sur de Chile: rapto de mujeres blancas por caciques indígenas desde Ercilla a Rugendas”. *Barroco y fuentes de la diversidad cultural. Memoria del II Encuentro Internacional*. s.e, 2011. pp.103-113.
- Cuero Montenegro, Astrid Yulieth. “Relaciones laborales racistas y sexistas en el trabajo doméstico remunerado en Chiapas”. *Ruralidades, cultura laboral y feminismos en el sureste de México*, coordinadora Ramos Maza, Teresa. Cesmeca-Unicach. 2019, pp. 159-188.
- Flores, Silvana. “Entre monstruos, leyendas ancestrales y luchadores populares: la inserción del Santo en el cine fantástico mexicano”, *Secuencias*, Vol.48, 2018, pp.9-34.
- Fregoso, Rosa Linda. “Espacio simbólico de México en el cine chicano”. *México, Estados Unidos: encuentros y desencuentros en el cine*. Centro de investigaciones sobre América del Norte-UNAM, 1996. pp.189-196.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano: 1929-1937*. Universidad de Guadalajara, CONACULTA, Cal y Arena. 1992.
- Garzón Martínez, María Teresa. “Nunca regalé el llanto. Lamento, silencio y re(ex)istencia en la Llorona”. *Feminismo, cultura y política: prácticas irreverentes*, ed. Mónica Cejas. UAM-Xochimilco/ Ítaca, (2016). 78-98
- . *Blanquitud. Una lectura desde la literatura y el feminismo descolonial*. en la frontera, 2020
- González Manrique, Manuel Jesús. “El estigma de Eva en la leyenda mexicana la llorona”.^[2] Su representación cinematográfica”, *Revista de Antropología Experimental*, Vol.13, 2013, pp.541-556.
- Lugones, María. “Colonialidad y género”, *Tabula Rasa*, 2008), pp.73-101. ≤ <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf> [Consultado el 15 de noviembre de 2019]
- Martínez Gómez, Raciél Damón. “El gótico mexicano. Otra vuelta de tuerca”, *Hispanet Journal*, Vol.4, 2011, pp.1-24 ≤ <http://www.hispanetjournal.com/ElGoticoMex.pdf> [Consultado 2 de noviembre de 2020]
- Mora Bayo, Mariana. “La autonomía indígena y la mujer zapatista frente al legado del mestizaje”. *Contracorrientes: apuntes sobre igualdad, diferencia y derechos*. Marco Aparicio Wilhelmi, editor. Documenta Universitaria, 2011. pp.39-57.

- Parrini Roses, Rodrigo. “El Poder, los fantasmas y los cuerpos. Políticas corporales y subjetivación en la Transición Chilena”. *Revista Enfoques: Ciencia Política y Administración Pública*, Vol.5, 2006 pp.29-45
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. *Colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales*, compilador Lander Edgardo. Clacso, 2000. pp.201-246.
- Rubin, Gayle. “Tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo”, *Revista nueva antropología*, VIII/30, 1986, pp.35-96.
- Rus, Jan y Diane Rus. 2012. “El impacto de la migración indocumentada en una comunidad tsotsil de los Altos de Chiapas, 2001-12”. *Anuario*, 2012 n.p.
- Seguin, Philippe. “La Llorona, diferentes versiones cinematográficas de una misma pena”, *Estudios Hispánicos*, Vol.50,2009, pp.245-266.^[1]_[SEP]
- Vargas, Chavela. “La Llorona”. *La Llorona*. Warner Elektra Atlantic Corp / WEA International, 2003.
- Vargas, Juan Carlos. “Kilómetro 31. Horror transnacional y globalizado”. *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio Argentina, Brasil, España y México*. Universidad de Guadalajara, 2011. pp.485-498
- Viqueira, Juan Pedro. “Historia crítica de los barrios de Ciudad Real”. *La Ciudad de San Cristóbal de Las Casas: A sus 476 años. Una mirada desde las Ciencias Sociales*, Dolores Camacho, Arturo Lomelí coordinadores. CONACULTA, 2007.
- Viveros, Mara. “La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual”. 2010 pp.1-25 ≤http://ucaldas.edu.co/docs/seminario_familia/Ponencia_MARA_VIVEROS.pdf > [Consultado 2 de noviembre de 2020]
- Williams, Benjamin (director) y Juan Carlos Arizmendi et al. (productor). *J-Ok'el*. [Cinta cinematográfica]. Producción independiente, 2007.

Notas

¹ Es una cita extraída de la canción *La Llorona*, en la versión que populariza Chavela Vargas, en el año 2002, para la película *Frida* y cuya autoría permanece desconocida. La canción fue publicada en el album: *La Llorona* (2003). Todas las citas entre comillas, al igual que los subtítulos, pertenecen a la misma canción a menos que se indique otra cosa.

² En este punto es importante hacer un contexto, de la mano de Seguin (2009): “A mitad del siglo XIX la leyenda constituía un género aparte, y en ese proceso de construcción de la nación, era indispensable crear una literatura que resaltara su desarrollo, otorgando la palabra al pueblo recién nacido, y permitiendo de esta manera que expresara sus temores, deseos y aspiraciones. En esta tarea, el rescate literario de los relatos y leyendas de la tradición oral, los cuales combinaban diversos elementos de brujería, fantasmas, tesoros, otorgó la oportunidad de proveer a la literatura de elementos que la caracterizarían como nacional. Es en esta etapa donde la leyenda de la Llorona resurge y se instala dentro de la memoria del colectivo para nunca más dejar ese lugar privilegiado. Hablando de los diversos autores que abarcaron el tema de La Llorona durante el siglo XIX se podrían citar a muchos de ellos tales como José María Marroquí, Juan de Dios Peza, Vicente Riva Palacio, Guillermo Prieto, José María Roa Barcena, y para el siglo XX a Gustavo Rodríguez, Octavio Paz y Luis González Obregón. Sin embargo, de entre estos autores sobresalen las versiones hechas por Juan de Dios Peza en colaboración con Vicente Riva Palacios y posteriormente la realizada por Luis González Obregón, ya que con sus célebres textos de leyenda y tradiciones mexicanas se han encargado de rescatar a La Llorona del olvido popular.” (249)^[1]

³ Mora Bayo (2011) provee de más elementos para pensar el mestizaje como una versión de elite para el caso mexicano, cuando asegura que: “Hay que recordar que el mestizaje ha sido la base ideológica que se halla en de la producción del ciudadano moderno, al que se contraponen a los pueblos indígenas, que solo existen como sus raíces y orígenes y, por lo tanto, su destino inevitable y progresivo sería desaparecer (Hale, 1996). El mestizaje ha servido como fundamento para la elaboración de políticas gubernamentales enfocadas a integrar los pueblos indígenas y mejorar sus condiciones económicas. Me refiero a políticas estatales que se pueden agrupar en tres etapas distintas: el indigenismo chisico de los 40'-60'; el indigenismo participativo de los 70' y 80'; el neo-indigenismo con lógicas desarrollistas de las dos administraciones panistas de años recientes (Barre, 1983; de la Peza, 1995; Villoro,1979). (40)

⁶ Los Parachicos son personajes que danzan en la fiesta tradicional de Chiapa de Corzo, pueblo que colinda con Tuxtla Gutiérrez, capital del estado chiapaneco, realizada en el mes de enero y que es declarada Patrimonio Inmaterial por la Unesco. Para ver el papel cultural que juega la música de marimba en Chiapas, remitirse a: Martín de La Cruz López Moya. *Caleidoscopio sonoro. Músicas urbanas en Chiapas*. Chiapas: UNICACH/UNAM/JP, 2017.