

CULTURAL-e

Artículos de divulgación

- Muros que hablan: arte urbano e identidad en la frontera norte de México
- Girlfriend culture como régimen de vigilancia estética entre mujeres
- La (in)visibilización de la mujer en el discurso historiográfico de Mexicali
- Período Especial en Tiempos de Paz. Cambios “Revolucionarios” en Cuba
- Muñequitos cubanos: identidad isleña en la pantalla

Cultura literaria

- Gramática

Ícono

- Cuéntame tu historia



VOL. 3 / NÚM. 2 / 2025

ISSN: 3061-9025



<https://revistacultural-e.uabc.mx/>



Universidad Autónoma de Baja California

Dr. Luis Enrique Palafox Maestre
Rector

Mtra. Edith Montiel Ayala
Secretaria General

Dra. Lus Mercedes López Acuña
Vicerrectora Campus Ensenada

Dr. Jesús Adolfo Soto Curiel
Vicerrector Campus Mexicali

Dra. Haydeé Gómez Llanos Juárez
Vicerrectora Campus Tijuana

Mtro. David Bautista Toledo
Director del Instituto de Investigaciones Culturales-Museo

Dra. Zicri Evelyn Colmenares Díaz
Responsable Área Editorial del IIC-Museo

Comité editorial:

Susana Gutiérrez Portillo; Fernando Vizcarra Schumm; Olga Lorenia Urbalejo Castorena; Areli Veloz Contreras; Mario Alberto Magaña Mancillas; David Bautista Toledo; Christian Fernández Huerta; Clementina Campos Reyes; Raúl Balbuena Bello; César E. Jiménez Yañez; Lya Niño Contreras y Maricela López Ornelas

Equipo editorial:

César E. Jiménez Yañez / Dirección
Zicri E. Colmenares Díaz / Editora Académica / cultural-e@uabc.edu.mx
Rosalba Díaz Galindo / Diseñadora / rosalba.diaz@uabc.edu.mx
Maricruz García Aguayo / Soporte Técnico / garcia.maricruz@uabc.edu.mx

Cultural-e es una revista digital de divulgación científica y comunicación social de la ciencia, de acceso abierto, que se publica semestralmente y es editada por el Instituto de Investigaciones Culturales-Museo de la Universidad Autónoma de Baja California. Dirigida hacia un público general; publica, divulga y difunde -con un lenguaje sencillo, ameno, directo y claro-, contenidos de interés actual relacionados con el ámbito científico, social, cultural, informativo, literario y artístico; vinculados a las ciencias sociales y las humanidades, y en específico; al campo de los estudios culturales, socioculturales y estudios sobre la cultura. Cultural-e se adhiere a los principios de transparencia y mejores prácticas para publicaciones académicas promovidos por el Comité de Ética en la Publicación [COPE] y por el Directorio de Revistas de Acceso Abierto [DOAJ], para asegurar la calidad del proceso editorial y la autenticidad de las publicaciones.

Cultural-e, vol. 3, núm. 2, julio-diciembre 2025, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Baja California a través del Instituto de Investigaciones Culturales-Museo, ubicado en Av. Reforma y calle L sin número, Colonia Nueva, Mexicali, Baja California, C.P. 21100, teléfonos: (52) 686 554-1977 y 686 552-5715, <https://revistacultural-e.uabc.mx>, cultural-e@uabc.edu.mx Editora responsable: Zicri Colmenares Díaz. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo N° 04-2023-060909164400-102 e ISSN electrónico 3061-9025, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la actualización del último número, César E. Jiménez Yañez. Av. Reforma y calle L sin número, Colonia Nueva, Mexicali, Baja California, CP 21100. Última actualización 29 diciembre 2025.

Sitio web: <http://revistacultural-e.uabc.mx/>

Correo electrónico: cultural-e@uabc.edu.mx

Índice

Artículos de divulgación

- Muros que hablan: arte urbano e identidad en la frontera norte de México
- Girlfriend culture como régimen de vigilancia estética entre mujeres
- La (in)visibilización de la mujer en el discurso historiográfico de Mexicali
- Período Especial en Tiempos de Paz. Cambios “Revolucionarios” en Cuba
- Muñequitos cubanos: identidad isleña en la pantalla

Cultura literaria

- Gramática

Ícono

- Cuéntame tu historia

CULTURAL-e

Muros que hablan:

arte urbano e identidad en la frontera norte de México

Rebeca Castiñeiras Varela

Universidade da Coruña

rebeca.cvarela@udc.gal

<https://orcid.org/0009-0005-3250-2122>

CÓMO CITAR

Castiñeiras, R. (2025) Muros que hablan: arte urbano e identidad en la frontera norte de México. *Cultural-e*, 3(2), 4-10. <https://revistacultural-e.uabc.mx/index.php/revistacultural-e/article/view/47>

En la frontera norte de México, los muros son más que simples construcciones: se han convertido en espacios donde la gente expresa sus ideas y experiencias. En ciudades como Mexicali, el arte urbano aparece en calles y paredes como una forma de comunicación que refleja la vida cotidiana, la memoria y la creatividad de la comunidad. Este tipo de expresiones no surgen de manera aislada. En un contexto marcado por la movilidad constante, las diferencias culturales y los retos sociales, los murales y grafitis funcionan como un lenguaje compartido. A través de ellos se cuentan historias que muchas veces no tienen lugar en los discursos oficiales ni en los medios tradicionales.

Este artículo se acerca a estas manifestaciones en Mexicali para mostrar cómo el arte urbano no solo embellece el espacio público, sino que participa activamente en la construcción de **identidades** fronterizas atravesadas por el tránsito, la mezcla cultural y la desigualdad, y que se afirman frente a discursos que históricamente han invisibilizado a determinados grupos sociales.



Identidad

Conjunto de rasgos y características que posee una persona o un grupo y que les permite reconocer sus similitudes y diferencias

Frontera: entre convergencias y desigualdades

Las fronteras no son líneas vacías; son espacios donde se encuentran culturas, memorias y personas diversas, muchas veces frente a sistemas de exclusión. Aquí, las identidades colectivas no son fijas ni homogéneas, sino que se construyen en medio de la tensión, el desplazamiento y la búsqueda constante de reconocimiento. En la frontera norte, las experiencias de movilidad, arraigo precario y contacto cultural permanente dan lugar a formas de vida híbridas, resultado de negociaciones forzadas entre lenguas, tradiciones y modos de pertenencia.

Esta dinámica de encuentros y tensiones no se desarrolla en un plano neutro, sino que está atravesada por relaciones de poder que determinan qué sujetos y qué narrativas logran hacerse presentes. Frente a la idea de una "mezcla armoniosa", la realidad evidencia relaciones desiguales, en las que determinados cuerpos, historias o formas de expresión son sistemáticamente marginados, mientras otros buscan afirmarse desde posiciones de resistencia.

En este escenario, la identidad se convierte en un campo de disputa atravesado por jerarquías sociales, económicas y simbólicas que condicionan quién puede ocupar el espacio público y desde qué lugares se construye la visibilidad. A su vez, la experiencia migrante, el origen y la pertenencia étnica se articulan con dinámicas de desigualdad que dan lugar a vínculos territoriales frágiles pero persistentes, sostenidos por prácticas cotidianas y redes comunitarias que permiten mantener cierta continuidad cultural.

Pervivencia identitaria en territorios de tránsito

En contextos marcados por la movilidad y la presión de modelos culturales del norte, los grupos que habitan Mexicali reconfiguran sus referentes culturales y los proyectan en el espacio local. La presencia de pueblos indígenas, migrantes del sur de México y personas afrodescendientes configura un paisaje cultural diverso (figura 1). Esa continuidad se sostiene en tradiciones, prácticas cotidianas y formas de organización comunitaria que actualizan, más que reproducir, los vínculos con el lugar de origen.

Figura 1. Wise two, Tres emigrantes like the three kings, 2019-2020. Centro histórico, Mexicali.



Fuente: Proyecto realizado en el marco del programa Ciudad Mural Mexicali, con el apoyo de Comex, IMACUM y el Ayuntamiento de Mexicali: <https://acortar.link/9toF9Z>

Nota: "Tres figuras que representan la belleza negra y el poder como forma de resistencia. Dos de ellas portan una antigua máscara africana, mientras que la figura central celebra la fusión de influencias asiáticas y africanas presentes en la ciudad de Mexicali. En conjunto, los elementos refuerzan una lectura de la diversidad cultural como rasgo constitutivo de la identidad urbana fronteriza, marcada por trayectorias migrantes y aspiraciones de tránsito hacia 'el otro lado'" (Ciudad Mural, 2020)

Desde esta perspectiva, el arte urbano se convierte en un canal para la recuperación de memorias, rostros y símbolos, no desde una mirada nostálgica, sino como una forma de afirmar una identidad propia frente a dinámicas que tienden a homogeneizar o borrar la diferencia cultural en el espacio fronterizo (figura 2).

Figura 2. Muo, Levanta la mirada, alza la voz, 2019-2020. Centro histórico, Mexicali



Fuente: Intervención realizada en el marco del programa Ciudad Mural Mexicali. Fotografía de la autora (2024)

Nota: Retrato mural de una niña cucapá, pueblo indígena despojado de sus tierras por modelos económicos extractivistas. La imagen de la niña, con mirada firme, recuerda que la identidad fronteriza también incluye memorias indígenas que resisten al olvido y a la explotación.

Arte urbano como gesto político

Esta afirmación identitaria no se limita al plano simbólico, sino que implica una intervención directa en el espacio público y en las dinámicas que regulan su uso y visibilidad. Los muros de la ciudad son espacios disputados: controlados por mensajes comerciales o institucionales, pero

también susceptibles de ser apropiados por discursos que emergen desde abajo, procedentes de sectores históricamente excluidos de la representación pública. El arte que se despliega en las calles irrumpe en estos lugares y propone otras formas de ver y entender la realidad. Las intervenciones pueden surgir de iniciativas individuales, proyectos colectivos o encargos procedentes de la administración, y cada modalidad condiciona sus alcances, los públicos a los que se dirige y los modos de circulación.

En la frontera norte, el arte urbano se convierte también en un espacio de reivindicación identitaria para mujeres, personas migrantes y disidencias sexuales, cuyos cuerpos y experiencias han sido históricamente excluidos de la representación pública y de los relatos oficiales sobre la ciudad.

Esta dimensión política y simbólica se materializa en los propios temas que ocupan los muros. Murales, grafitis y **esténciles** se multiplican en Mexicali, visibilizando temas como migración (figura 3), violencia de género, discriminación racial o represión estatal. Lo hacen desde el lenguaje de los barrios, conectando con la gente que habita en esos espacios y no solo con públicos especializados.

Esténcil

Técnica de dibujo en donde se emplea plantillas sobre una superficie para generar un grabado o un grafiti.

Figura 3. Eustolio Pardo et alii, América para los americanos, 2022-2023. Muro fronterizo, Mexicali



Fuente: Fotografía de la autora (2024)

Nota: Intervención realizada en el marco de las actividades comunitarias de la Casa de Artes y Oficios La Joyita, un espacio autogestionado que sostiene sus proyectos a través de talleres, actividades formativas y acciones colectivas en el territorio. Este mural interpela directamente el discurso excluyente que ha marcado la historia de la frontera. Las figuras humanas, en movimiento, desafían la idea de pertenencia impuesta desde el poder.

Intervenir un muro es disputar el derecho a nombrar, a existir y a recordar. Cada obra se vuelve un mensaje abierto, una conversación silenciosa entre quien pinta y quien observa. En contextos donde el acceso a medios o espacios institucionales es limitado, la calle se convierte en el escenario principal de expresión. Así, cada mural pintado por una joven migrante, cada frase escrita por una voz trans, cada rostro indígena en una pared representa una afirmación identitaria frente a un entorno que tiende a negar su existencia.

Juventud y expresión

Estas dinámicas cobran especial relevancia entre las juventudes, cuya participación en el arte urbano de la frontera ha sido clave como forma de expresión identitaria. En medio de contextos marcados por el **adultocentrismo**, la criminalización y la precariedad económica, encuentran en el arte una vía para nombrar su experiencia, construir redes y expresar códigos propios.

Adultocentrismo

Tendencia o idea de priorizar las perspectivas de las personas adultas sobre las de las juventudes e infancias.

De este modo, las prácticas artísticas no se limitan a representar identidades ya existentes, sino que participan activamente en su construcción a través del cuerpo, la estética y la ocupación simbólica del espacio público. En el caso de las juventudes, el arte urbano se integra en las maneras concretas de vestir, de expresarse, de habitar la calle y de relacionarse con el entorno urbano.

La elección de colores, tipografías, personajes o mensajes se vincula a gestos cotidianos, jergas compartidas y formas de sociabilidad que fortalecen el sentido de pertenencia a determinados grupos. Por ello, el mural no funciona solo como una imagen aislada, sino como parte de un entramado de prácticas culturales que atraviesan la experiencia diaria y configuran modos específicos de estar y reconocerse en la ciudad, especialmente en contextos donde la visibilidad pública no está garantizada.

Apropiación del espacio y creación comunitaria

Estas prácticas adquieren sentido en el territorio urbano, donde el espacio deja de ser un mero soporte para convertirse en parte activa de los procesos sociales y culturales que atraviesan las rutinas colectivas. La ubicación de los murales resulta clave dentro de los procesos de creación y recepción social, ya que una obra realizada en una colonia periférica, en una escuela o en el propio muro fronterizo cumple funciones distintas a las situadas en zonas céntricas o institucionalizadas de la ciudad.

Las acciones en colectividad y los proyectos de arte comunitario suelen desplegarse en una geografía más diversa, vinculada a barrios, espacios educativos o áreas de tránsito, donde el mural actúa como herramienta de cohesión social, memoria compartida o fortalecimiento del tejido vecinal. Al mismo tiempo, existen intervenciones de carácter individual en contextos periféricos, así como obras ubicadas en centros históricos o espacios visibles de la ciudad que cuentan con respaldo institucional o privado. En estos casos, la localización incide de manera directa en el impacto social de la obra, en los públicos que la reciben y en las funciones que llega a desempeñar dentro de la vida urbana.

Un ejemplo emblemático de reapropiación del espacio público desde el arte comunitario es la Casa de Artes y Oficios La Joyita, ubicada en la colonia Santa Clara de Mexicali.

Este espacio nació como parte de una iniciativa impulsada por la Asociación Civil El Arte Salva y Proyecto Calle 13, con el propósito de acercar el arte a los barrios y fomentar la participación social a través de la creatividad. Desde su fundación, La Joyita ha promovido el embellecimiento de colonias mediante actividades como limpieza comunitaria, reciclaje de materiales y la creación de murales en zonas próximas a la frontera.

Entre sus proyectos más destacados se encuentran las intervenciones artísticas en el muro fronterizo y las clases impartidas por artistas como Tolo Pardo, con becas parciales destinadas a las y los habitantes de la colonia.

De manera complementaria, colectivos como Las Calafias, formado por unas 35 mujeres muralistas de Mexicali, surgen para apoyarse mutuamente en un espacio donde el arte urbano ha sido históricamente dominado por hombres. El nombre del colectivo hace referencia a Calafia, la reina mítica guerrera de la Isla de California, personaje que aparece en la novela de caballería “Las sergas de Esplandián”, escrita en el siglo XVI por Garcí Rodríguez de Montalvo.

En esta obra, Calafia gobierna una tierra habitada solo por mujeres fuertes, valientes y autónomas. Aunque ficticia, su figura ha sido retomada como símbolo de poder femenino y resistencia en el imaginario cultural de la región. Inspiradas en esta figura legendaria, las artistas de Las Calafias crearon una red de colaboración y aprendizaje, compartiendo técnicas y experiencias en un entorno seguro y libre de discriminación.

Hoy, sus murales embellecen a la ciudad y transmiten mensajes de fortaleza, identidad y pertenencia colectiva, reforzando el papel del mural como espacio de visibilidad y autoafirmación compartida en la frontera. El muro se convierte así en un espacio de encuentro y formación, donde el proceso colaborativo —desde la elección del tema hasta la ejecución del mural— construye memoria, fortalece a la comunidad y resignifica los espacios públicos. En ese proceso, no solo se activan vínculos sociales, sino también formas de reconocimiento identitario que encuentran en la imagen pública un lugar desde el cual hacerse visibles.

Visibilizar lo que no se ve

El arte urbano no solo refleja lo existente, sino que amplía los márgenes de lo perceptible. Frente a narrativas de miedo o exclusión, propone imágenes de dignidad, orgullo y esperanza. Al mostrar rostros morenos, cuerpos diversos, símbolos indígenas o lenguas olvidadas, cuestiona la supremacía de lo blanco, lo masculino y lo nacional.

Pintar una barda con el rostro de una mujer desaparecida, un mensaje en lengua nativa o un símbolo migrante es un acto de resistencia y reparación. Cada obra narra, genera sentido y da voz a quienes se han silenciado. Desde esta perspectiva, en ciudades fronterizas como Mexicali, marcadas por la movilidad y la desigualdad estructural, el arte urbano se consolida como una práctica vinculada a la construcción de identidades colectivas, pero también como una estrategia de enunciación. Frente a la

exclusión, la movilidad forzada y las disputas culturales, los muros se transforman en espacios de memoria, denuncia y creación comunitaria. Más allá de su dimensión estética, estas expresiones permiten recuperar relatos silenciados, fortalecer vínculos vecinales y afirmar la presencia de aquellas personas que históricamente han sido invisibilizadas. El arte urbano no solo decora calles: las habita con sentido, las resignifica y las llenan de vida.

Cada mural plantea preguntas abiertas: ¿quién tiene derecho a nombrar?, ¿quién a permanecer?, ¿quién a ser visto? Las respuestas no son únicas ni definitivas, pero siguen apareciendo cada día, con nuevos trazos, nuevas voces y nuevos colores. En ese gesto de pintar, escribir o intervenir el espacio público, se afirma una identidad que resiste, que recuerda y que transforma el modo de habitar en la frontera.

Referencias:

- Giménez, Gilberto. (1999). Territorio, cultura e identidades. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, V(9), 25-57.
- Giménez, Gilberto. (2009). Cultura, identidad y memoria. *Frontera Norte*, 21(41), 7-32.
- Valenzuela Arce, José Manuel (2014). Side to side: Identidades juveniles (trans)fronterizas. En J. M. Valenzuela Arce (Coord.), *Tropeles juveniles. Culturas e identidades (trans)fronterizas* (pp. 15-40). Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.

Girlfriend culture

como régimen de vigilancia estética entre mujeres

Cristina Fernanda Soto Esquer

Universidad Autónoma de Baja California

c.sotoesquer@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6395-9540>

CÓMO CITAR

Soto, C. (2025) Girlfriend culture como régimen de vigilancia estética entre mujeres. *Cultural-e*, 3(2), 11-16.

<https://revistacultural-e.uabc.mx/index.php/revistacultural-e/article/view/49>

En Instagram y TikTok es muy común escuchar expresiones como “yo me visto para las mujeres/las *girls*” o “no me visto para el *male gaze*”. En un primer nivel, puede leerse como gesto de desplazamiento del mandato de agrandar a los hombres; donde las *influencers* y usuarias de redes afirman que su arreglo no está dirigido a audiencias masculinas, sino a otras mujeres que aprecian el estilo y la creatividad. En esa clave, la expresión puede funcionar como afirmación de complicidad femenina, amistad y reconocimiento mutuo, cercana a la idea de *girlfriend culture* como espacio de apoyo y disfrute compartido.

Male gaze:

Trad. mirada masculina. Es representación de las mujeres desde una lógica masculina y patriarcal que las convierte en un objeto de deseo o de servicio

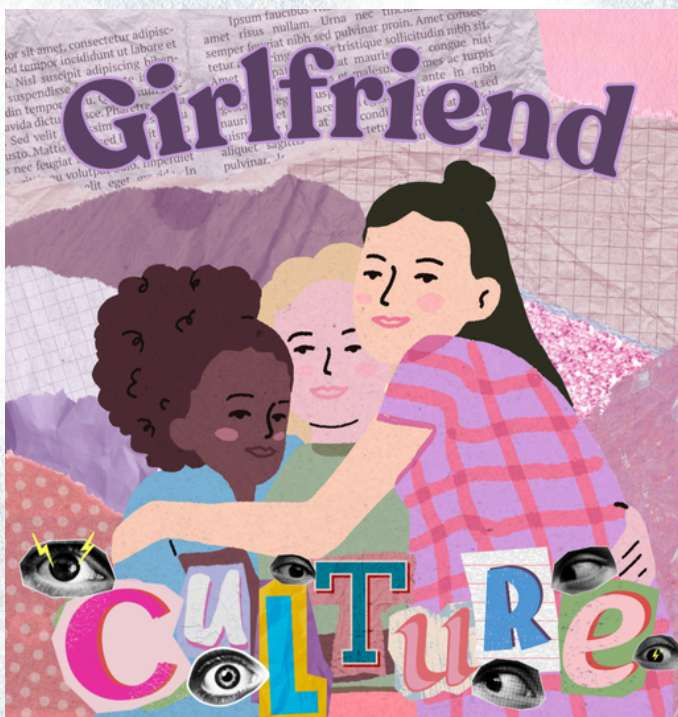


Imagen: Canva

Girlfriend culture:

Trad. cultura de la amistad femenina

Girlfriend culture es un concepto propuesto por la académica Alison Winch de la Universidad de Londres, para describir el conjunto de prácticas y discursos en los que las formas de sociabilidad femenina se articulan con el consumo, la hipervisibilidad y la regulación recíproca de los cuerpos, es decir, es un fenómeno cultural y social entre las mujeres que tienen como propósito apoyarse mutuamente pero también implica controlar en cómo deben comportarse, verse o expresarse corporalmente.

Alison propone la idea de la vigilancia entre ellas y sostiene que “desarrollando la configuración del **panóptico** de **Foucault**, las mujeres regulan los cuerpos de unas y otras a través de redes afectivas de control que constituyen un **ginecóptico**, donde las muchas amigas vigilan a las muchas amigas” (Winch, 2013, p. 10) esto se traduce en prácticas de monitoreo mutuo y deja ver que cuestiones cotidianas de la apariencia (cuerpo, maquillaje y vestimenta) suele estar dirigida a una audiencia que observa, hace juicios, comenta y compara.

Panóptico

Modelo de control y vigilancia en donde una persona pueden vigilar a muchas sin que estas supieran cuando estaban siendo observadas. Como resultado, las personas se sienten constante vigiladas y ajustaban su conducta y comportamiento por sí misma, aun cuando nadie las observa.

Michell Foucault

Filósofo, sociólogo y psicólogo francés. Utilizó el panóptico para explicar cómo el poder puede controlar a las personas en la vida cotidiana, no solo mediante castigos, sino a través de normas y vigilancia.

Ginecóptico

Modelo de control corporal en donde las mujeres se vigilan mutuamente.

En el marco de la cultura digital contemporánea, la *girlfriend culture* es una forma de validación entre mujeres que puede funcionar con lógicas colaborativas de hipervisibilidad, dado que el *male gaze* se internaliza hasta el punto de que las mujeres nos reconocemos como objeto y aprendemos a ser observadas. Esta lógica es un punto de partida clave para pensar la objetivación del cuerpo femenino y la vigilancia estética a través del ginecóptico, donde también aprendemos a asumir nuestros cuerpos como objetos permanentemente evaluables.

A diferencia del *male gaze* más tradicional, en este caso estoy haciendo referencia a regímenes de juicios entre mujeres. Donde la tendencia a mercantilizarnos al servicio del deseo masculino no desaparece, se interioriza, se redirige y se utiliza para un sistema de comparación y control entre nosotras. Adicionalmente, los procesos de cuidado del cuerpo se presentan como oportunidades de disfrutar espacios de autocuidado, pero funcionan como rutas para acumular prestigio, ventajas simbólicas

dentro de esa cultura y alcanzar la autorrealización. La noción de trabajo estético (*aesthetic labour* en inglés), permite definir la labor que realizan sobre su apariencia para adecuarse a las demandas de los mercados y de consumo.

En la literatura sobre el trabajo estético se ha insistido en que el cuerpo es literalmente cosificado y mercantilizado, para convertirse en un producto y/o servicio. También se ha elaborado desde las rutinas de belleza y el maquillaje, que se intensifican en contextos de vigilancia, cuando las mujeres examinamos exhaustivamente cada detalle de nuestros rostros y cuerpos, en una práctica que se desborda para convertirse en una microgestión de la apariencia. En este sentido, al articular este concepto y el ginecóptico, puedo señalar que arreglarse es una forma de trabajo no reconocido que se nos exige de forma desproporcionada a las mujeres.

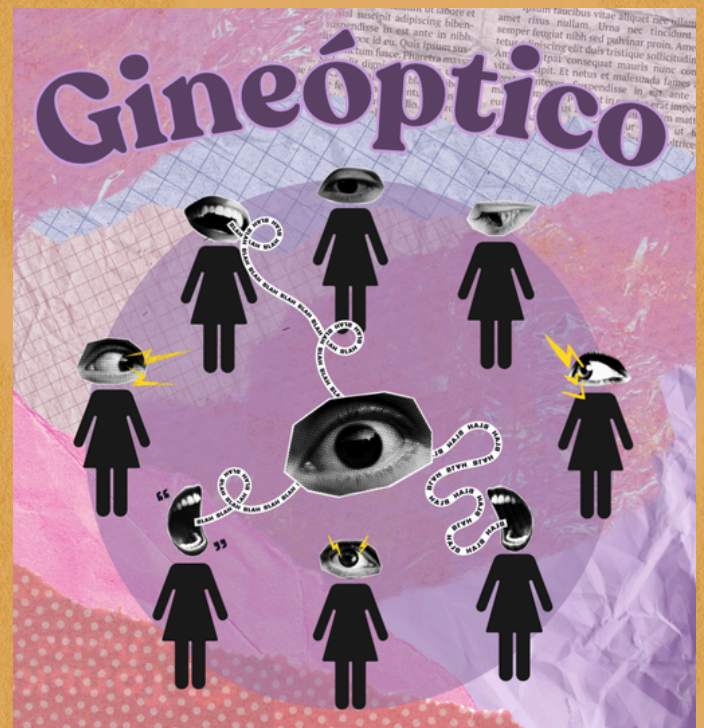


Imagen: Canva

En esa misma línea, el trabajo estético implica necesariamente hablar de belleza como capital. La belleza puede convertirse en poder social, económico y simbólico, al valorar ciertos rasgos físicos y desvalorizar otros. Desde esta perspectiva, el capital estético está imbricado en historias coloniales y racismo estructural, es un marcador simbólico de superioridad cultural y moral en una jerarquía donde la blancura se asocia con inteligencia, éxito, respetabilidad y feminidad legítima. Así, la belleza se convierte en un capital distribuido de forma desigual, que se acumula mejor cuando el cuerpo se aproxima al ideal blanco, delgado, joven y normativamente femenino.

Ahora, el **postfeminismo** describe un clima cultural donde el feminismo y sus objetivos se dan por sentados, desplazando la atención desde las desigualdades estructurales, hacia las decisiones individuales. En este marco, el trabajo estético se presenta como una elección libre y deseada, fuente de satisfacción y de expresión individual.

El maquillarse, vestirse a la moda, estar siempre presentable se entienden como prácticas de autocuidado, tiempo a solas o estrategias de superación personal, que incluso se llegan a vincular con el bienestar y la salud mental; logrando matizar u ocultar presiones estructurales que las hacen obligatorias. El feminismo neoliberal fomenta una subjetividad que concibe la propia vida como un proyecto empresarial que debe ser continuamente optimizado, en sintonía con las exigencias del mercado y la sociedad contemporánea.

Postfeminismo

Paradigma cultural que da por sentado la agenda feminista y desplaza la desigualdad hacia decisiones individuales, reforzando normas de género mediante consumo, autoexigencia y gestión de la imagen.

Las *influencers*, economías de visibilidad y el *Get Ready With Me*

Las ***influencers***, literalmente, son trabajadoras dedicadas a su apariencia, dado que su imagen, su estilo de vestir, sus rutinas de belleza, constituyen su producto. Su cuerpo es, de manera simultánea, su herramienta de trabajo y mercancía. La literatura sobre el feminismo neoliberal, lo presenta como una celebración de la autonomía individual y del desarrollo personal, responsabilizando a las mujeres de gestionar por sí mismas las desigualdades estructurales. En esta racionalidad, la *influencer* aparece como un modelo aspiracional, una mujer que hace rentable su cuerpo y su vida cotidiana, bajo una premisa de empoderamiento.

Influencer

creadoras de contenido que construyen visibilidad y capital (social, cultural y económico) en plataformas sociodigitales.

En este punto, resulta clave detenerse en un formato específico de contenido que hace visible y monetizable esa gestión cotidiana de la apariencia, los llamados *Get Ready With Me* abreviados comúnmente como GRWM. Se trata de videos breves en los que la *influencer* se arregla frente a la cámara, desde el *skincare*, al maquillaje, peinado, elección de outfit y, finalmente, accesorios y calzados.

Este tipo de contenido constituye una relación cara a cara, mediada por la pantalla, en la que la *influencer* sostiene una mirada a cámara que simula contacto visual directo con las espectadoras, como si estuviera frente a ella y le produce la sensación de estar conversando directamente.

Dentro de esta puesta en escena, cobran sentido las expresiones como “yo me visto para las mujeres/las *girls*” o “no me visto para el *male gaze*”, como fórmulas que reorientan al público objetivo del contenido, al mismo tiempo que intensifican la idea de que vestirse y arreglarse siempre está dirigido a una audiencia que observa, valida y comenta. En otras palabras, en este tipo de contenido el arreglo personal se presenta como elección, creatividad y autocuidado, pero también activan dinámicas de reconocimiento entre mujeres y refuerza la idea de que arreglarse es para el agrado o validación de otras mujeres, como gesto de complicidad y sororidad, pero inserto en economías de visibilidad y vigilancia.



Imagen: Canva

Estas expresiones surgen en un horizonte postfeminista como rechazo al mandato de agrandar a los hombres, pero se enuncian dentro de un régimen que sigue exigiendo cuerpos visibles y consumibles, ahora para audiencias femeninas y plataformas que monetizan esa atención. Desde otra vertiente, se ha señalado que la objetificación y la comparación constante con ideales corporales mediáticos tienden a filtrarse en la vida cotidiana a través de conversaciones entre amigas centradas en el cuerpo, donde los comentarios autocríticos y el discurso corporal negativo normalizan la vigilancia sobre la apariencia y se vinculan con mayores niveles de insatisfacción corporal, baja autoestima y trastornos alimentarios.

Entonces, la amistad entre mujeres puede brindar acompañamiento y contención, pero también, ser un punto de referencia sobre normas de belleza, delgadez y peso. Entonces, la sociabilidad femenina no ocurre al margen del mercado, sino que se articula con la cultura del consumo. La *influencer* es, así, una emprendedora estética cuya capacidad de activar redes afectivas entre seguidoras que la reconocen como una amiga.

Por eso, esta crítica no busca demonizar a las *influencers* que disfrutaron de arreglarse y compartirlo en redes, ni reproducir el dicho de que “el peor enemigo de una mujer es otra mujer”. Más bien intento bosquejar cómo la amistad entre mujeres es capturada por sistemas patriarcales, racistas y neoliberales que necesitan que las mujeres vigilen, trabajen y monetizen sus cuerpos para sostener formas específicas de consumo, visibilidad y trabajo.

Reconocer la ambivalencia de arreglarse, que puede ser tanto espacio de goce y creatividad, pero también un lugar de vigilancia estética horizontal, abre la posibilidad de imaginar otras prácticas que sigan siendo gozosas y creativas, pero que cuestionen de manera más frontal los mandatos de blancura, perfección y sobreexigencia que hoy organizan buena parte de la cultura visual y digital.

En un contexto postfeminista y neoliberal, a través del ginecóptico, la vigilancia patriarcal se descentraliza y se distribuye. Las mujeres son interpeladas a vigilarse entre sí, a corregirse, a motivarse para trabajar más en su cuerpo, al mismo tiempo que encuentran en esos vínculos afectivos experiencias genuinas de amistad, identificación y cuidado.

La cuestión, entonces, no es moralizar la crítica entre mujeres, sino analizar cómo medios, industria de la belleza y consumo se apropian de esa sociabilidad y la convierten en un elemento fundamental de la vigilancia estética al servicio del patriarcado neoliberal.



Imagen: Canva

Referencias:

- Abidin, Crystal. (2018). *Internet celebrity: Understanding fame online*. Emerald Publishing. <https://n9.cl/u9h1f>
- Avenkle, Felicia. [@feliciaavenkle]. (12 de agosto de 2024). Female gaze VS. male gaze makeup! [Vídeo]. Instagram. <https://www.instagram.com/reel/C-lFaWrOnRw/?igsh=bDdsdTbSbWR1M2h1>
- Berger, John (1972). *Ways of Seeing*. London: Penguin.
- Caballero, María. [@mariaxng]. (15 de febrero de 2025). hablamos del "man repelling"... [Video]. Instagram. <https://www.instagram.com/reel/DGG4sJho7s5/>
- Elias, Ana Sofía; Gill, Rosalind; & Scharff, Christina. (2017). *Aesthetic labour: Rethinking beauty politics in neoliberalism*. Palgrave Macmillan.
- Farfán, Valeria. [@valsfarfan]. (4 de mayo de 2024). Terapia femenina. [Vídeo]. Instagram. https://www.instagram.com/reel/C6jgr_JrkgT/?igsh=MWI2OXkyenNodnU0aQ==
- Galleguillos, Mila. [@milagalleguillos]. (27 de octubre de 2024). Inserte audio de TikTok que dice: "no me quiero vestir para los manesss, yo me quiero vestir pa' las mujeres, para cuando me veas en la calle digas wow inspo total" [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/DBpgh-vvGY7/>
- Jha, Meeta. (2015). *The Global Beauty Industry. Colorism, Racism, and the National Body*. New York: Routledge.
- Mair, Carolyn. (2018). *The Psychology of Fashion*. Londres: Routledge.
- McRobbie, Angela. (2009). *The aftermath of feminism: Gender, culture and social change*. London: Sage.
- Rottenberg, Catherine. (2018). *The Rise of Neoliberal Feminism*. New York: Oxford University Press
- Tamayo, J. [@jisleinetamayo]. (15 de mayo de 2024). Yo me visto para las girls. [Fotografía]. Instagram. https://www.instagram.com/p/C7A3zJGtK_8/
- Twins Team [@twinssteam]. (28 de junio de 2025). Terapia Femenina, no me apures mientras me estoy maquillando ok? Gracias [Vídeo]. Instagram. <https://www.instagram.com/reel/DLYivu3tVjV/?igsh=c2FzZjVxdGRoaJlx>
- Warhurst, C., & Nickson, D. (2020). *Aesthetic labour*. SAGE Publications Ltd, <https://doi.org/10.4135/9781529702002>
- Winch, A. 2013. *Girlfriends and postfeminist sisterhood*. Palgrave Macmillan.
- Witz, A., Warhurst, C., & Nickson, D. (2003). *The Labour of Aesthetics and the Aesthetics of Organization*. Organization, 10(1), 33-54. <https://doi.org/10.1177/1350508403010001375>

La (in)visibilización de la mujer en el discurso historiográfico de Mexicali

Mejía Sánchez Cindy Nayely

Universidad Autónoma de Baja California

nayely.mejia@uabc.edu.mx

<https://orcid.org/0009-0008-6514-4992>

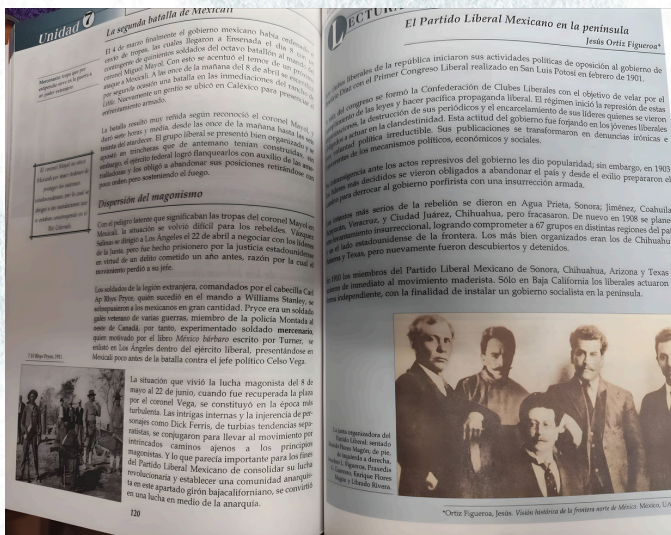
CÓMO CITAR

Mejía, C. (2025). La (in)visibilización de la mujer en el discurso historiográfico de Mexicali. *Cultural-e*, 3(2), 17-20.

<https://revistacultural-e.uabc.mx/index.php/revistacultural-e/article/view/53>

¿Has notado que cuando leemos la historia de una ciudad los nombres que suelen repetirse son de hombres? Políticos, empresarios, líderes comunitarios... los vemos en las placas conmemorativas, en las calles que llevan sus apellidos y, claro, en los libros de historia. Si recuerdas tus libros de primaria o secundaria, seguramente te vienen a la mente esas fotos en blanco y negro de hombres con traje, bigote y pose solemne, como si ellos solos hubieran construido el país. Nada de eso era casual.

A lo largo de todos esos procesos, las figuras que aparecen en los relatos oficiales son, otra vez, hombres: ingenieros que dirigieron obras, empresarios que encabezaron proyectos agrícolas, funcionarios que tomaron decisiones políticas y líderes comunitarios que ocuparon los espacios visibles. Esta repetición no solo muestra quiénes tenían ciertos cargos, sino también cómo se eligió contar la historia. Nada de esto surge “sólo porque sí”: es resultado de una forma particular de seleccionar y organizar el pasado.



Fotografía: Zicri Colmenares. Fuente: Jesús Ortiz Figueroa, *Historia de Baja California* (2001)

La historia de Mexicali no es diferente. Situada en el extremo noroeste de México, esta ciudad fronteriza —que separa México y Estados Unidos— ha crecido entre el desierto y el río Colorado, entre días de calor y un ritmo de vida siempre en movimiento. Su desarrollo estuvo marcado por procesos económicos y políticos que moldearon su identidad: la colonización agrícola impulsada por la Colorado River Land Company a inicios del siglo XX, el auge algodonero que transformó el valle, y la industrialización y expansión maquiladora de los años sesenta y setenta.

Pero, ¿por qué la historia se cuenta así?, ¿por qué unas personas quedan al centro y otras en los márgenes? Para entenderlo, primero hay que detenerse en cómo se construye lo que creemos que es “la historia”. Ahí entra la historiografía, que no es otra cosa que la manera en que escribimos e interpretamos el pasado. No es un simple recuento de hechos: es un proceso donde se decide qué es importante, qué se ordena primero, qué se descarta y qué se convierte en “lo que pasó”. Y esas decisiones nunca son neutrales: responden a los valores, ideas y prioridades de la época. Todo eso —esas elecciones, silencios y énfasis— es lo que termina formando un discurso.

Cuando hablamos de discurso, hablamos justamente de eso: de la forma en que una sociedad cuenta el mundo. Qué se considera relevante, cómo se explican las cosas, qué versiones se repiten y cuáles no. Las escuelas, los gobiernos municipales, los archivos, la prensa y hasta las historias que contamos en la familia terminan reproduciendo estos discursos, que con el tiempo parecen naturales, como si siempre hubieran sido así.

Pero durante gran parte del siglo XX, ese discurso —y la historiografía que produjo— estuvo atravesado por un sistema social que otorga mayor legitimidad pública a los hombres y los colocaba como representantes “naturales” de la comunidad. Esto se expresaba en reglas que parecían obvias: quién podía participar en política, quién firmaba documentos, quién ocupaba puestos de dirección, quién escribía crónicas y quién custodiaba los archivos. Desde esos espacios se definía qué merecía guardarse para el futuro y qué quedaba fuera del registro.

Era una mirada pública centrada en las experiencias masculinas de la época no porque no hubiera mujeres presentes en esos mismos espacios, sino porque las normas sociales no las reconocían como sujetas históricas con derecho a ser nombradas. De aquí surge lo que podemos llamar discurso patriarcal. No hablamos solo de “hombres en el poder”, sino de un marco completo que, durante décadas, definió qué valía como historia y quién podría ocupar el centro del relato.

Bajo ese marco, los protagonistas legítimos eran quienes inauguraban obras, dirigían empresas, firmaban acuerdos o aparecían en fotografías oficiales. Y este enfoque moldeó directamente la historiografía. Si la historia se escribió desde los criterios dominantes de la época lo que se consideró “importante” fue lo que encajaba en esa visión del mundo.

Las mujeres formaron parte activa de la vida pública de Mexicali desde sus orígenes: trabajaron en comercios, impulsaron asociaciones civiles, fundaron y gestionaron escuelas, participaron en movimientos comunitarios y también en la política local.

Estuvieron en los mismos escenarios donde se definía la ciudad. Lo que ocurrió fue otra cosa: en los documentos oficiales y los relatos históricos, su presencia quedó reducida a etiquetas que las vinculaban a roles familiares —“la esposa de”, “la madre de”— o a descripciones genéricas que las dejaban sin nombre propio. Es decir: sí estaban, pero eran nombradas desde una mirada que no las reconocía como actrices históricas.

Por eso la historia oficial terminó narrando sólo una parte de lo que realmente pasó. Pero cuando revisamos con más cuidado fuentes como *La Voz de la Frontera*, *La Crónica*, los archivos municipales, fotografías antiguas o testimonios familiares, aparece un panorama muy distinto. Surgen maestras normalistas que impulsaron la educación en colonias populares; trabajadoras agrícolas que sostuvieron la economía del valle durante el auge algodonero; comerciantes y emprendedoras del centro histórico que fueron clave para el crecimiento urbano; enfermeras que participaron en la formación de los primeros servicios de salud; y organizadoras comunitarias que articularon comités y proyectos barriales.

En años recientes, esta forma de contar la historia ha comenzado a ser cuestionada por el trabajo de historiadoras y de nuevas generaciones de investigadoras que han vuelto a mirar los archivos, la prensa local y la memoria comunitaria con otras preguntas. Es desde ahí que empiezan a aparecer, con mayor claridad, las mujeres de las que se ha venido hablando a lo largo de este texto. Mujeres que no estuvieron al margen, sino en espacios clave de la vida pública de Mexicali.

Ahí está, por ejemplo, Felipa Velázquez, quien fue una figura clave para que los campesinos del Valle de Mexicali obtuvieran tierras en el Movimiento Asalto a las Tierras; o Aurora Jiménez de Palacios, quien comenzó su carrera política en Mexicali buscando impulsar el derecho al voto de las mujeres en 1952. Estos casos muestran que las mujeres estuvieron presentes en la vida pública de Mexicali, aunque sus trayectorias no fueron incorporadas plenamente en la historiografía local. Nombrarlas hoy no es solo un acto de reconocimiento, sino una forma de evidenciar que la historia de la ciudad siempre fue más amplia y diversa de lo que el relato tradicional permitió ver.

Lo anterior muestra que las mujeres estuvieron en todas partes: en la educación, la salud, la economía, la organización social y la vida cultural. Su participación no fue “extra” ni marginal: fue parte del desarrollo cotidiano de Mexicali. Lo que pasó es que las formas de contar la historia —esas formas heredadas del discurso patriarcal— no las reconocían como protagonistas, porque

asociaban lo histórico con espacios de autoridad formal ocupados mayoritariamente por los hombres.

Reconocer esto no significa “agregar” a las mujeres al relato como si fueran un anexo que faltaba, ni suponer que estaban ocultas. Significa entender que la memoria histórica de Mexicali quedó incompleta, moldeada por quienes tenían el poder de escribir, guardar y decidir qué sería recordado.

Felipa Velázquez



Fuente: [El algodón Salino](#)

Referencias:

- García, Janet y Solís, Marlene. (2018). Feminismos en la frontera norte de México: Un análisis desde la interseccionalidad y las identidades complejas. Estudios de Género, El Colegio de México.
- Guardia, Sara. (2015). La escritura de la historia desde las mujeres en América Latina. Lima: CEMHAL – Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina.
- Scott, Joan W. (1993). Género e historia. México: Fondo de Cultura Económica.

Período Especial en Tiempos de Paz.

Cambios “Revolucionarios” en Cuba

Yacit Sánchez Díaz

Universidad Autónoma de Baja California

yacit.sanchez@uabc.edu.mx

<https://orcid.org/0000-0001-7867-8485>

CÓMO CITAR

Sánchez, Y. (2025). Período Especial en Tiempos de Paz. Cambios “Revolucionarios” en Cuba. *Cultural-e*, 3(2), 21-25.
<https://revistacultural-e.uabc.mx/index.php/revistacultural-e/article/view/54>

El abuelo Isac, hombre de campo y de pocas palabras, no entendía muy bien qué era eso del “Período especial en tiempos de paz”. Un día decidió visitar a su hermano Felipe, juez del pueblo, para que se lo explicara.

— Felipe, ¿qué es eso del Período Especial?—preguntó curioso.

— Es como un túnel oscuro por donde ha entrado la Revolución—respondió el juez con solemnidad—, pero allá, al final, se ve una lucecita, y esa es la salida.

Isac asintió sin comprender del todo, aunque las palabras de Felipe le parecieron tranquilizadoras y llenas de optimismo. Al día siguiente, se levantó antes del amanecer para ir por el pan y preparar el desayuno a su familia, que sumaban veintidós entre hijos y nietos, pero al llegar a la panadería, no había pan. Frustrado, volvió a casa de

su hermano y exclamó:

— ¡Felipe! ¿Te acuerdas eso que me dijiste, lo del túnel y la lucecita? ¡Pues resultó ser un cocuyo, porque la oscuridad sigue!

Anécdota popular cubana de Tacajó. Municipio Báguanos. Provincia de Holguín

Cuba es una isla situada en el mar Caribe, ha sido, desde 1959, el escenario de un proyecto revolucionario que transformó su sistema político, su economía y la vida cotidiana de sus habitantes. Desde el establecimiento de un Estado Socialista de partido único, hasta las sucesivas crisis económicas, la historia del país se ha contado muchas veces desde los grandes discursos oficiales; sin embargo, son estas pequeñas historias familiares, como la del abuelo Isac frente al llamado "Período Especial en Tiempos de Paz", las que revelan cómo se vivieron realmente esos cambios en la vida diaria.

En los últimos años de la década de 1980, el mapa político mundial comenzó a reconfigurarse para los países socialistas. La caída del **Muro de Berlín** en 1989, una edificación que, más allá de ser una frontera física, simbolizaba la separación ideológica entre los mundos socialista y capitalista, marcó el inicio del colapso del **bloque socialista** y abrió una nueva etapa en la configuración política mundial. Poco después, el desmoronamiento de la Unión Soviética puso fin a la llamada Guerra Fría y dio paso a un mundo "unipolar", con Estados

Unidos como potencia **hegemónica** y el neoliberalismo como “fórmula” económica para buena parte del planeta, especialmente en los antiguos países socialistas de Europa del Este, que iniciaron su transición hacia el capitalismo.

Muro de Berlín

Muro que dividía a la ciudad de Berlín (Alemania) en dos entidades políticas: República Federal de Alemania (RFA) y República Democrática de Alemania (RDA) esta última perteneciente a los países socialistas de Europa del Este.

Bloque Socialista de Europa de Este

También conocido como bloque soviético, incluía a la Unión Soviética, Albania, República Democrática de Alemania (RDA), Checoslovaquia, Hungría, Polonia, Bulgaria, Rumanía, Yugoslavia.

Hegemónica

Supremacía o predominio que ejerce un grupo, Estado, clase social o cultura sobre otros, generalmente legitimada por normas, ideas o consensos. En política internacional, se refiere a la capacidad de un país para imponer su agenda y dominar o influir en las decisiones y rumbo de otros países, sin recurrir a la fuerza sino mediante superioridad económica, cultural o ideológica.

Para Cuba, ese giro global no fue un simple cambio en un escenario lejano. Durante décadas, la isla había sostenido buena parte de su economía gracias al comercio preferencial y la ayuda del llamado campo socialista, especialmente de la Unión Soviética y del Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME), que garantizaban petróleo, insumos industriales y un mercado seguro para el azúcar cubano.

Cuando a inicios de los años noventa esta estructura, que sustentaba la economía cubana, se vino abajo, el país perdió de un golpe a su principal apoyo económico y entró en una crisis profunda bautizada por Fidel Castro en el año 1990 con el eufemismo de "Período Especial en Tiempos de Paz", una especie de economía de guerra, sin conflicto bélico, pensada para resistir el derrumbe del campo socialista y no abandonar el proyecto socialista.

A partir de ese momento, la realidad cubana se convirtió en un sostenido "Período Especial en Tiempos de Paz" de amplia temporalidad. La crisis económica que siguió a la caída del bloque socialista supuso la entrada en un estado de excepción hasta entonces desconocido que se complementaba con los problemas de la vida diaria.

Por eso, como dice el refrán cubano, "cuando el mal es de *cagar* no valen guayabas verdes", en medio de esa situación, el recrudecimiento del embargo económico que Estados Unidos mantiene sobre Cuba, desde los primeros años de la Revolución, terminó por agravar todavía más el panorama, con nuevas trabas comerciales y financieras que limitaron aún más el acceso del país al mercado internacional y con ello la vida de los ciudadanos.

¿Qué significaba en la práctica aquel "Período Especial en Tiempos de Paz"? Detrás de ese término se escondía una realidad muy concreta para la gente común: apagones prolongados, transporte público casi paralizado, escasez de alimentos y medicinas, falta de combustible, y bajos ingresos en la economía familiar, había que "inventar y conseguir" todo el tiempo para poder suplir las necesidades básicas. Mientras tanto en el discurso oficial se hablaba de sacrificio, resistencia y de una luz al final del túnel, pero en muchos lugares sobre todo en las zonas rurales esa luz a veces parecía tan débil como el **cocuyo** de la anécdota inicial, que apenas alcanza para orientarse en medio de tanta oscuridad.

Cocuyo

Insecto bioluminiscente propio de América tropical, de unos tres centímetros de longitud, color pardo y con manchas amarillentas en el tórax, que emite una luz verde durante la noche. En la cultura popular, el cocuyo es conocido por la luz que produce, similar a una luciérnaga, y por ello a menudo se utiliza metafóricamente para hablar de la esperanza en medio de la oscuridad.

Cocuyo



Fuente: Misanimales.com

La crisis del Período Especial, para muchos cubanos, constituyó un quiebre profundo en su manera de entender la Revolución, el futuro y hasta la confianza en que "el sacrificio tendría recompensas". Más allá de la escasez, obligó a replantear proyectos de vida, aceptar nuevas desigualdades, ver partir a familiares en sucesivas oleadas migratorias y aprender a moverse en una realidad donde el ingenio, las redes de apoyo y el humor popular se volvieron mecanismos de supervivencia emocional. En ese proceso, cambiaron también los lenguajes: aparecieron nuevos chistes, refranes, frases hechas y una memoria compartida que, hasta hoy, funciona como archivo afectivo de aquella etapa.

De forma paulatina, el país empezó a cambiar. Para sostener el proyecto socialista en medio de las dificultades, se abrió la puerta a la inversión extranjera, se impulsó el desarrollo acelerado de la industria turística y se legalizó la circulación del dólar estadounidense en la economía cotidiana. Se descentralizaron algunas formas de gestión comercial externa a través de la creación de corporaciones y empresas mixtas que operaban con capital extranjero, se autorizó el trabajo en el sector privado, sobre todo en los servicios, y surgieron cooperativas agrícolas que intentaban hacer más eficiente la producción de alimentos.

Estos cambios resultaban, a la vez, sorprendentes y contradictorios para muchos cubanos: en nombre del socialismo se empezaba a convivir con lógicas de mercado capitalista, con hoteles para turistas inaccesibles para los ciudadanos y con nuevas desigualdades visibles en la vida

diaria, porque esas transformaciones económicas elevaron el nivel adquisitivo de una parte de la población, sobre todo de los que estaban vinculados a la industria turística y al trabajo en el sector privado, mientras el resto seguía enfrentando la escasez y los bajos ingresos. Para quienes vivían en zonas rurales o tenían limitado acceso a la información, la sensación era la de estar entrando en un mundo nuevo cuyas reglas no siempre se entendían, mientras el discurso oficial insistía en la resistencia y continuidad de la Revolución.

La casa de los refranes de Sancti Spíritu



Fuente: Escambray.cu

Tres décadas después, muchas de aquellas escenas parecen repetirse, pero en un contexto aún más desgastante. Hoy Cuba enfrenta una nueva crisis económica marcada por apagones prolongados, escasez de medicinas, aumento constante de los precios de productos básicos y alimentos, además del endurecimiento del embargo estadounidense. Ese escenario ha impulsado un nuevo éxodo hacia Estados Unidos, América Latina y Europa, mientras quienes permanecen en la isla reconocen en lo que viven ecos del antiguo Período Especial,

aunque esta vez la sensación es la de una crisis más larga, más profunda y sin horizonte claro de mejora.

En medio de esa realidad, aun cuando existen oportunidades comerciales y de cooperación con países como Venezuela, Rusia, China y Vietnam, la economía cubana sigue chocando con un problema básico: para comprar hay que tener con qué pagar o, dicho en buen cubano, "el muerto alante y la gritería atrás". Específicamente, eso significa que el país necesita reunir recursos para saldar deudas, cumplir sus compromisos financieros y pagar los productos que importa antes de aspirar a nuevos créditos o inversiones, algo especialmente difícil en un escenario de ingresos limitados y fuertes restricciones externas. Para el cubano común, no se trata solo de cifras o deudas:

duele sentir que la vida queda suspendida, que los proyectos se aplazan una y otra vez y que la esperanza se parece cada vez más a la del abuelo Isac, escuchando hablar de una luz al final del túnel mientras comprueba que, en realidad, lo que alumbraba es apenas el cocuyo de siempre.

"Recordar es volver a vivir", dice otro refrán popular cubano. Muchas veces, es necesario recordar el pasado para entender las dinámicas del presente, incluso nuestra propia historia que, con sus aciertos y desaciertos, nos permite reconstruir el pasado y aprender de él. Por eso, aunque la historia nos indica que algunos errores se repiten, también nos enseña que podemos evitar caer en las mismas dificultades si examinamos con atención esas experiencias y buscamos una salida distinta.

Referencias:

Arroyo, Graciela. (1996). Construcción y disolución del socialismo en la URSS y Europa del Este (una perspectiva teórica - histórica). *Enfoques teóricos, RI*, (69), 13-21. <https://es.scribd.com/document/886990221/Graciela-Arroyo-Constr-y-disol-socialismo>

Marquetti, Hiram. (2021). *Las crisis en el desarrollo económico de Cuba*. Clacso.

Martínez, Fernando. (2005). *En el horno de los 90*. Ciencias Sociales

Rodríguez, José Luis. (2020). A 30 años del inicio del Período Especial en Cuba y las enseñanzas de la historia. Cuba Periodistas. <https://acortar.link/JghDX5>

Muñequitos cubanos: identidad isleña en la pantalla

Aliena Armas Enriquez

Universidad Autónoma de Baja California

aliena.armas@uabc.edu.mx

<https://orcid.org/0009-0008-2302-2196>

CÓMO CITAR

Armas, A. (2025). Muñequitos cubanos: identidad isleña en la pantalla. *Cultural-e*, 3(2), 26-30. <https://revistacultural-e.uabc.mx/index.php/revistacultural-e/article/view/55>

Si lees la palabra muñequitos, ¿qué es lo primero que viene a tu mente? Imagino que puedes asociarlo con títeres, muñecas o figuras con las que jugábamos en la infancia. En algunos países del Caribe como Puerto Rico, República Dominicana y Cuba, el término hace referencia a las caricaturas o dibujos animados. Seguro recuerdas al conejo Bugs Bunny, El Rey León, El Pájaro Loco o Tom y Jerry. Estas caricaturas fueron un espacio de entretenimiento y diversión para personas pequeñas y adultas; también se usaron para reflejar las virtudes y defectos de la sociedad, hacer críticas o simplemente como propaganda.

Bugs Bunny



Fuente: [Sykonist](#)

El Pájaro Loco



Fuente: [El parque de los dibujos](#)

Vampiros en La Habana



Fuente: [Cine fantástico](#)

En el caso cubano, luego del triunfo de la Revolución (con mayúscula) y con la creación del Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficos; “los muñe”, como también se les llama en su forma coloquial, llegaron a las pantallas de la población cubana. Personajes como *Guaso* y *Carburo*; *Pepe*, el trompetista de *Vampiros en La Habana*; *Tabey* y muchas más; eran transmitidas cada tarde desde el año 1960. Estas animaciones contribuyeron a la legitimación de la nueva administración establecida y lo cual garantizó que desde edades tempranas se consolidara un sentimiento patriótico acorde al contexto imperante.

En cada uno de los episodios transmitidos, se reforzaba la identidad cubana, a través de los personajes arquetípicos como “el héroe” que, no respondía a la típica figura de capa y espadas, sino aquel que peleaba en los campos de batalla durante las guerras de independencia o quien eran ejemplo de buena conducta. Por ende, existe una generación de personas cubanas que, de forma habitual, emplea en su argot frases populares “cubanísimas” que reflejan características idiosincráticas. Expresiones como “hasta la vista compay” o “¡Mientes!, rata inmunda” que nacieron en los muñequitos y marcaron una época, y pasaron a formar parte del imaginario popular. De esta forma, a través de los espacios infantiles, el gobierno procuró que las generaciones más jóvenes se formaran con los ideales socialistas.

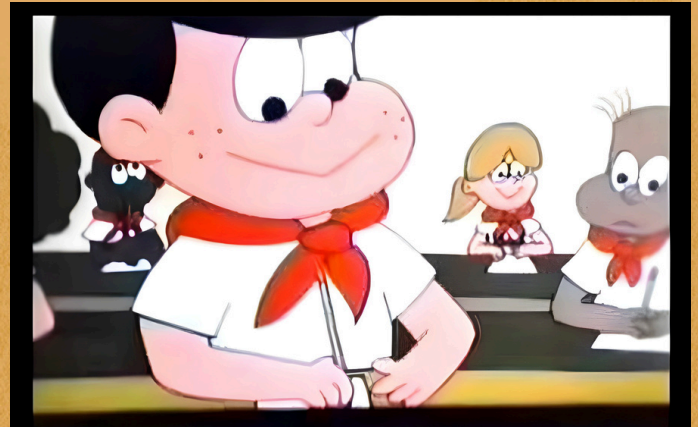
Nacieron así personajes inolvidables, entre ellos *Matojo*, creado por Manuel Lamar Cuervo (Lillo), uno de los personajes infantiles cubanos que saltó de la historieta al cine de animación. Como protagonista de varios cortometrajes sus historias muestran a un niño, curioso y travieso, quien interactúa con su familia, amigos en la comunidad y en varios episodios como **pionero** en su entorno escolar. La trama, de carácter educativo, no muestra a un personaje malvado ni negativo, sino un cúmulo de situaciones complicadas por las que atraviesa Matojo para dejar una lección moral. Su naturaleza es similar a la de un niño que comete errores, pero que aprende de ellos.

Pionero

El término hace referencia a los estudiantes que cursan de primero a noveno grado de la escuela primaria.

Por ejemplo, en el episodio *Matojo no nada*, muestran al niño con temor al agua. En un principio se pudiera pensar que el capítulo se basa solo en la natación y el miedo a ella, pero al analizar a detalle se observan varias situaciones por las que es importante que Matojo aprenda a nadar; una ellas, es cuando se ve a sí mismo como un miliciano defendiendo al país de un ataque yanqui (escenario común en diferentes animaciones cubanas). Esta escena refuerza las ideas de ataque militar y defensa a ultranza de lo ya conquistado.

Vampiros en La Habana



Fuente: [Ecured](#)

Chuncha es otro clásico de la animación cubana. Creada por Gaspar González en 1966, fue concebida como una serie con capítulos independientes que reflejan la vida de Chuncha, una adulta mayor cuya edad no es impedimento para realizar las labores cotidianas en el barrio. Con su característica frase ¡Alabao!, su función principal era reflejar la vida en los Comités de Defensa de la Revolución (CDR), organización creada en 1960 por Fidel Castro para contribuir a la vigilancia, entre los vecinos, en contra de los numerosos sabotajes que se realizaron a inicios de la Revolución (con mayúscula). Luego, dicho organismo, además de cumplir su función principal se convirtió en una

entidad integradora de los vecinos que organizaban trabajos voluntarios, como la recolecta de materias primas y el reconocimiento a personas destacadas.

Chuncha



Fuente: [Ecured](#)

Ese fue el espacio principal de desarrollo de Chuncha, desde donde se plasmó la sabiduría y picardía de la típica abuela **cederista** cubana, que enseñó a la población a cómo enfrentar los problemas cotidianos con ingenio, conciencia y humor. En sus aventuras, lidia con situaciones cómicas y conflictivas que iban desde enfrentar a ladrones, defender a su hogar y hasta reprender a su perro travieso Cacharro, quedó en el imaginario popular cubano como la señora que transmite mensajes de carácter social y educativo.

Cederista

Personas que forman parte de los Comités de Defensa de la Revolución (CDR)

Ciertamente, muchos personajes marcaron la memoria de los cubanos, pero el más destacado y con mayores características de héroe fue el conocido Elpidio Valdés (**el coronel mambí**) que todas las niñas y niños seguían. Este protagonista que ya cuenta con 54 años de creado, destacó tanto por su apariencia física como por los valores morales que transmitió. Juan Padrón, su creador, realizó una ardua labor de investigación sobre el siglo XIX cubano con el contexto de la guerra de independencia; por ende, el resultado fue un “muñe” fiel a la realidad y a los libros de historia.

El coronel mambí

Guerrillero y luchador independentista cubano que se enfrentó al dominio español durante las guerras de independencia del siglo XIX.

Entre los elementos distintivos del personaje se encuentran: el uniforme del Ejército Libertador Cubano, el machete empleado para las batallas, el armamento, así como las expresiones, bebidas y paisajes son fielmente retratados. Con la cubanización de los personajes principales y su dote de humor, astucia y ridiculización al ejército español, este fue un espacio esperado no solo por las generaciones jóvenes, sino por la familia toda.

La historia de estas animaciones evidencia como la televisión y los medios de difusión masiva no quedó exenta de su función socializadora a través de los “muñequitos”. Fueron puntos principales para construir no solo la idiosincrasia, sino también el sectarismo y adhesión incondicional al

proyecto socialista. Cada personaje asumió la **cubanía** que les permitió entrar en los corazones de miles de cubanos y crear grupos de pertenencia. Se observa entonces, que el arte y la cultura comenzaron a ser una de las principales fuerzas políticas, e incluso, el movimiento cultural se convirtió en eje y centro de la vida del pueblo cubano.

Uno de los principales programas que rigió el trabajo cultural en este contexto fue el discurso pronunciado por Fidel Castro llamado Palabras a los intelectuales en 1961, en cuyo contenido se evidenció las

Cubanía

Conjunto de rasgos, características, tradiciones y valores propios de la sociedad cubana

posiciones dogmáticas del nuevo gobierno. “Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada” expresión más empleada en el momento de definir lo políticamente correcto si de cultura se trataba y de esa forma se fundaron espacios de creación en cada municipio y provincia.

Los muñequitos, además de mostrar las características del héroe cubano como sujeto activo de la propaganda y potenciador de las ideas de la Revolución (con mayúsculas), también alimentaban valores, sentimientos y estructuraban la identidad individual y colectiva de la nación. Ellos influyeron en la toma de decisiones y la forma de cómo el cubano interpretaba al mundo, por lo que es importante tenerlos en cuenta para comprender a la persona cubana en las generaciones más jóvenes.

Referencias:

Acaso, María. (2006). *Esto no son las torres gemelas. Cómo aprender a leer la televisión y otras imágenes*. Madrid: Los libros de la Catarata.

Monleón, Vicente y Carbonell-Moliner, Roberto. (2023). Influencia de los asustadores cubanos en el imaginario visual del colectivo infantil. *Observar*. 17, (pp. 22-43)

Gramática

César E. Jiménez-Yañez

Universidad Autónoma de Baja California

jimenez.cesar@uabc.edu.mx

<https://orcid.org/0000-0002-4018-3126>

CÓMO CITAR

Jiménez-Yañez, C. (2025). Gramática. *Cultural-e*, 3(2), 31-32.

<https://revistacultural-e.uabc.mx/index.php/revistacultural-e/article/view/51>

Aún no podía abrir los ojos pero mis sentidos poco a poco reaccionaban preparándose para escribir un nuevo párrafo de mi vida. Lo de ayer, ¡ufff!, bueno... lo de ayer ya era parte de otra página que se anexaba al pretérito perfecto simple de mi existencia. Esos nacientes rayos de luz que se colaban por mi ventana, anunciaban que comenzaba una novel oración. La sábana se palpa tibia, cálida y suave formando un diptongo perfecto con mi cuerpo que me niega ser parte de esta dramaturgia. Mientras, mi conciencia se impone para establecer las coordenadas del lugar, la fecha y la hora, recordándome con ello que sigo siendo parte de este sintagma.

Yo, escondido entre los paréntesis de mis cobijas sólo espero que llegue ese grito militar que confirmará el modo imperativo de la bienvenida: ¡Levántateee, ya es hora! Ahhhh, pero ese rayo de luz, esa intrusa y madrugadora línea boreal que de a poco se posiciona como un prefijo que se superpone y subyuga a mi semitransparente sábana, rebelándose a toda esta dictadura gramatical. Mi almohada no presenta oposición ante semejante turba luminosa. Hago un repaso: ojos semiabiertos, sonidos nítidos, mano derecha en la cara y conciencia lúcida. Sí, ya estoy despierto.

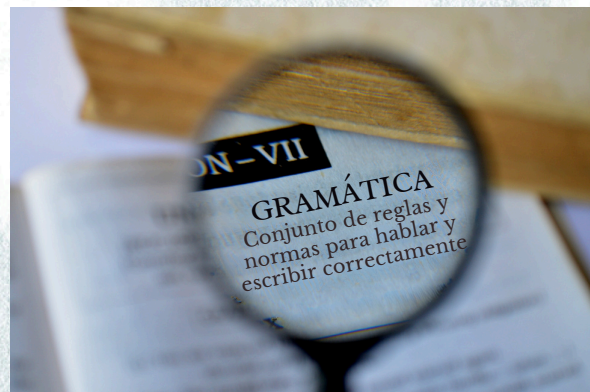
Suena la alarma, levanto la mirada y veo el reloj, me confundo, me acabo de dar cuenta

que los números uno y dos tienen tres letras; que tres tiene cuatro y que cuatro tiene seis. Recién en el número cinco existe un equilibrio entre fonemas y grafemas, ese equilibrio perfecto que te da la paz y tranquilidad de esos "cinco minutos más". En este momento, estos cinco minutos representan un párrafo inconmensurable.

Respiré profundo, tragué saliva, abrí más los ojos y me estiré. Miré el reloj fijamente con cara poco amigable pero él siguió avanzando. Me incorporé y me senté al margen izquierdo de la cama para dar inicio a mi día. Alcé la mirada y me detuve a observar; todo seguía ahí en perfecto orden del silabario: pared, percha, piso, polvo y puerta. Intenté de ponerme en pie muy rápido pero la inmensidad de mi minúsculo cuarto me provocó un mareo, comencé a sentir un grave hiato con mi realidad. Comencé a sentirme la vocal débil de este recurso ortográfico. Este frío hiato me tenía de rehén, a mí, un héroe que ríe, cree, lee, se preocupa y coexiste en esta egoísta oración.

Me afirmé de la cama, tomé aire y me volví a conjugar en presente. Yo soy y estoy aquí, en mi cuarto, como un punto aparte listo para ser el siguiente título que le dé sentido a esta narrativa diaria. Hasta aquí, todo se puede resumir en una página con 450 palabras.

César E. Jiménez-Yañez



Cuéntame tu historia



Teresa Rodríguez Ruiz Esparza

Universidad Autónoma de Baja California

teresa.rodriguez@uabc.edu.mx

<https://orcid.org/0009-0004-4581-8356>