

Ensayo académico

Genealogía pixelada: archivo familiar y heteronormatividad en el cortometraje documental *Huachinango Rojo* (*Behua Xiña'*)

*Pixelated genealogy: family archive and heteronormativity
in the short documentary Red Snapper (Behua Xiña')*

*Genealogia pixelada: arquivo familiar e heteronormatividade no
curta-metragem documental Pargo vermelho (Behua Xiña')*

Recibido: 23 de mayo de 2025

Aceptado: 25 de junio de 2025

Mario Antonio Barro Hernández

Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México

<https://orcid.org/0000-0003-1010-5001>

mariobarrohdez@gmail.com

Resumen • Abstract • Resumo

Este artículo realiza un microanálisis de un plano del cortometraje documental *Huachinango rojo (Behua Xiña')*, de Cinthya Lizbeth Toledo (2021), para explorar cómo la imagen audiovisual cuestiona la genealogía heteronormativa inscrita en los archivos fotográficos familiares de la cultura zapoteca. La escena –retratos pixelados de novias atravesados por una cortina blanca mientras una voz en off evoca “cuando llegan vírgenes al matrimonio” – se interpreta desde teorías sobre cultura visual, archivo, performatividad y política de la imagen. El análisis muestra cómo el pixelado, la sonoridad y la dimensión simbólica de la composición subvierten la idealización del linaje familiar y la violencia ejercida sobre los cuerpos femeninos. En diálogo con Didi-Huberman, Rancière, Hirsch, Glissant y Zunzunegui, se sostiene que el cortometraje funciona como dispositivo de memoria crítica y emancipación simbólica en contextos comunitarios.

Palabras clave: cultura visual, archivo fotográfico familiar, genealogía heteronormativa, performatividad, cine comunitario.

*This article offers a microanalysis of a sequence from the documentary short *Huachinango rojo (Behua Xiña')*, directed by Cinthya Lizbeth Toledo (2021), to examine how audiovisual imagery challenges the heteronormative genealogy inscribed in Zapotec family photo archives. The scene—pixelated portraits of brides behind a white curtain while a voice-over recalls “when virgins arrive at marriage”—is interpreted through theories of visual culture, archive, performativity, and the politics of the image. The analysis reveals how pixelation, sound, and the symbolic dimension of the composition subvert the idealization of family lineage and the violence exerted on women’s bodies. In dialogue with Didi-Huberman, Rancière, Hirsch, Glissant, and Zunzunegui, the short film is argued to operate as a device of critical memory and symbolic emancipation in communal contexts.*

Keywords: visual culture, family photographic archive, heteronormative genealogy, performativity, community cinema.

Este artigo realiza uma microanálise de um plano do curta-metragem documental *Huachinango rojo (Behua Xiña')*, de Cinthya Lizbeth Toledo (2021), para investigar como a imagem audiovisual questiona a genealogia heteronormativa inscrita nos arquivos fotográficos familiares da cultura zapoteca. A cena –retratos pixelados de noivas atravessados por uma cortina branca enquanto uma voz em off evoca “quando chegam virgens ao matrimônio”– é interpretada a partir de teorias sobre cultura visual, arquivo, performatividade e política da imagem. A análise mostra como o pixelado, a sonoridade e a dimensão simbólica da composição subvertem a idealização do linaje familiar e a violência sobre os corpos femininos. Em diálogo com Didi-Huberman, Rancière, Hirsch, Glissant e Zunzunegui, defende-se que o curta funciona como dispositivo de memória crítica e emancipação simbólica em contextos comunitários.

Palavras-chave: cultura visual, arquivo fotográfico familiar, genealogia heteronormativa, performatividade, cinema comunitário.

Ensayo académico

Genealogía pixelada:

archivo familiar y
heteronormatividad
en el cortometraje
documental

Huachinango Rojo
(*Behua Xiña'*)

— Mario Barro Hernández

Introducción

En comunidades del Istmo de Tehuantepec (Oaxaca) persiste un ritual nupcial tan festivo como ominoso: la prueba pública de la virginidad de la novia. La tradición, conocida coloquialmente como *Huachinango Rojo*, consiste en el “rapto” consensuado de una joven por su novio, quienes pasan la noche juntos; a la mañana siguiente las mujeres mayores inspeccionan la sábana matrimonial en busca de una mancha roja de sangre. Si la mancha está presente, la novia es celebrada con bailes y festejos; si no, la pareja es blanco de burlas y se augura un matrimonio desgraciado. Detrás de la música y el colorido de la fiesta subyace, por tanto, una visión heteronormativa y patriarcal donde el honor familiar descansa en la virginidad femenina, reduciendo el valor de la mujer a la preservación de su “pureza” sexual. Este “anacronismo humillante” – como lo describe la directora Cinthya L. Toledo – encarna una *genealogía heteronormativa*: un orden genealógico en que la continuidad familiar depende de la mujer casta que llega virgen al matrimonio. La práctica refuerza un archivo familiar idealizado, donde cada retrato de boda en la pared conlleva implícitamente la premisa de una novia “digna de respeto” por haber manchado la sábana.

Huachinango rojo (Behua Xiña') (Toledo, 2021) aborda este ritual desde una perspectiva de crítica cultural, combinando estrategias documentales, animación y performance. La cineasta, originaria del Istmo, parte de una investigación etnográfica previa –incluida una tesis académica sobre el tema– para construir un cortometraje como “denuncia urgente y pertinente” de dicha tradición. Como declaró Toledo en una entrevista personal con el autor (22 de abril de 2025), su objetivo no era simplemente “hablar mal” de su comunidad, sino abrir un espacio de reflexión sobre la dualidad entre celebración y violencia: “la fiesta... llena de música y colores” *versus* “la parte de la sangre... el dolor, la violencia” que nunca se menciona. La autora expone que *Huachinango rojo* se divide en dos partes –una festiva y otra oscura– precisamente para revelar “lo que pasa, pero no se dice”. Asimismo, el cortometraje ofrece distintos registros narrativos: 1) un modo documental, con testimonios y escenas de la realidad; 2) segmentos de animación para exponer con ironía el código cultural; 3) secuencias performáticas simbólicas que exploran las emociones en torno al rito. Esta aproximación polifónica, que mezcla lo real y lo alegórico, enriquece el discurso visual y permite una crítica desde dentro de la cultura zapoteca, más que un simple señalamiento externo. De hecho, Toledo aclara que su filme “no busca señalar [el rapto] como una tradición salvaje o atrasada”, sino mostrar que “no es el único camino para todas las mujeres” e invitar a conversar sobre derechos sexuales desde la infancia. La película, narrada 90% en zapoteco y concebida para exhibirse en las propias comunidades, se propone así subvertir las narrativas hegemónicas de género dentro del contexto local, estimulando la reflexión intergeneracional sobre el cuerpo, la imagen y la memoria colectiva.

En este artículo se estudia este plano de *Huachinango rojo* (Figura 1) para profundizar en cómo el lenguaje visual del filme articula su crítica. El plano en cuestión muestra una pared repleta de retratos fotográficos familiares con una operación de pixelado digital en los ojos de las personas que aparecen en ellos; el vano vacío de una ventana en la pared es atravesado por unas cortinas blancas movidas por el viento, mientras una *voz en off* femenina afirma: “[...] cuando llegan vírgenes al matrimonio”.

FIGURA 1. Fotograma de *Muro de retratos con rostros pixelados en Huachinango rojo (Behua Xíña')*. Toledo (2021).



A partir de esta escena, se explora cómo la película reconfigura el archivo fotográfico familiar –esos retratos heredados que suelen preservar la memoria ancestral y la narrativa idealizada de la familia– para confrontarlo con la realidad silenciada de la violencia simbólica. La investigación se inscribe en el campo de la cultura visual y los estudios de la imagen, y dialoga con autores que abordan la política de la representación visual y la performatividad cultural. Por un lado, se retoman los planteamientos de Marianne Hirsch (1997) sobre la fotografía familiar como constructora de memorias e idealizaciones engañosas, así como la noción de *postmemoria* y la transmisión intergeneracional de traumas a través de imágenes. Por otro lado, se consideran las reflexiones de Georges Didi-Huberman (2010) acerca de la visibilidad e invisibilidad en las imágenes: toda representación visual tiene un “envés” donde las formas aparentemente claras pierden nitidez y revelan contradicciones ocultas. Esta idea es clave para entender el efecto de pixelación en los retratos –una perturbación de la legibilidad que expone las fisuras del relato familiar–. Asimismo, se incorpora la teoría de Jacques Rancière (2014) sobre la *distribución de lo sensible*, según la cual el arte y la política intervienen al “hacer visible lo que no lo era” y traer

nuevos sujetos a la escena. En la escena analizada, la inserción de la voz disidente y la alteración visual de las fotografías actúan, en términos rancierianos, como una reconfiguración de lo sensible: aquello normalmente invisible (la violencia tras la tradición) irrumpen en el espacio visible del álbum familiar. También se dialoga con el pensamiento de Édouard Glissant (2017), particularmente con su reivindicación del *derecho a la opacidad*, mediante el cual aboga por el derecho de las personas y las culturas a no ser por completo transparentes o “legibles” según los parámetros hegemónicos. Esta noción de opacidad resulta sugerente para interpretar la elección estética de mostrar los rostros pixelados, es decir, oscurecer de manera deliberada las identidades familiares en aras de una nueva lectura crítica. Por último, desde la teoría fílmica, se retoman aportes de Santos Zunzunegui sobre el análisis de la imagen. Zunzunegui (1989) señala que la fotografía fija es un objeto “extraordinariamente silencioso” y en particular *refractario* al análisis, en comparación con el cine o la literatura. Hacer “hablar” a una foto –extraerle significado latente– exige un abordaje minucioso, semiológico e interdisciplinario. En este estudio se asume ese reto analítico: apoyados en un enfoque cualitativo, se descompone el plano fotograma a fotograma para desvelar cómo elementos visuales y sonoros en apariencia sencillos (fotografías, pixelado, un velo al viento, *voz en off*) configuran un potente discurso sobre la performatividad de la imagen y la construcción de la genealogía heteronormativa.

El método empleado es, pues, un microanálisis fílmico (Zunzunegui, 1996) con fines interpretativos. Se describe primero el contenido visual y auditivo del plano seleccionado de forma detallada y denotativa (resultados), y en esa fase se evita emitir juicios de valor o interpretaciones definitivas. La descripción se apoya en capturas de pantalla (*frames*) y esquemas que ilustran la composición. Luego, en la sección de “Conclusiones”, se pasa a una lectura connotativa e interdisciplinaria, vinculando los hallazgos visuales con los referentes teóricos mencionados y con testimonios proporcionados por la propia directora en entrevistas. Esta estructura permite distinguir con claridad entre lo observado y su significación interpretada. El objetivo final es demostrar cómo, en un solo plano de *Huachinango rojo*, conflu-

yen la memoria familiar, la voz comunitaria y la intervención artística para desmantelar un relato genealógico tradicional desde dentro. Este estudio contribuye a los debates sobre la política de la imagen en contextos indígenas: muestra cómo el cine contemporáneo puede funcionar como un archivo contrahegemónico, donde la reconfiguración de las imágenes familiares –su pixelación, resignificación y puesta en escena junto a elementos performativos– se convierte en un acto crítico que cuestiona los pactos sociales sobre los que descansa la identidad colectiva. En suma, el análisis de este plano particular aspira a evidenciar la capacidad del lenguaje audiovisual para *performar* (hacer actuar) la crítica social, al mismo tiempo que preserva el respeto hacia la complejidad cultural y al “derecho a la opacidad” (Glissant, 2017) y abre paso a imaginarios genealógicos más plurales y diversos.

Contexto visual del cortometraje

Huachinango rojo construye su discurso mediante la yuxtaposición de estilos visuales. Antes de examinar el plano específico, conviene situarlo dentro de la secuencia global. El cortometraje inicia mostrando aspectos *documentales* de la fiesta: vemos a la comunidad en pleno jolgorio, los preparativos de la boda y elementos del ritual del huachinango rojo. Más adelante, tran-



FIGURA 2. Fotograma animado de *Huachinango rojo* que satiriza el ritual: la novia (al centro) es observada por una procesión de familiares y conocidos con cabezas de huachinango. Toledo (2021).

sita hacia modalidades más simbólicas, entre ellas una sección animada y otra performativa. Por ejemplo, la directora incluye una llamativa secuencia animada de estilo collage que ilustra de forma irónica la presión social alrededor de la novia. En dicha animación, una joven vestida de blanco con velo camina cariacontecida, rodeada de una multitud de figuras humanas cuyas cabezas han sido reemplazadas por peces rojos (huachinangos) repetidos en serie (Figura 2).

Esta representación gráfica, de tono casi caricaturesco, condensa la idea de una comunidad homogeneizada por un código sexual represivo (todos portan el mismo pez rojo de “deshonra” sobre los hombros). Así, la animación introduce una crítica explícita mediante la ironía visual, que evidencia la *cosificación* de la mujer (reducida a su capacidad de “sangrar” o no) en medio de un colectivo que marcha ciegamente bajo la norma. Después, el cortometraje da paso a una sección *performativa*: en un paraje desértico de dunas, cinco mujeres istmeñas realizan una danza ritual inspirada en el huachinango rojo (Figura 3).



FIGURA 3. Escena performativa en *Huachinango rojo*: un grupo de mujeres istmeñas baila en la arena portando enaguas rojas y máscaras, en alusión a la sangre ritual y a las identidades silenciadas, extienden sus faldas y las agitan al viento; mientras unas aparecen con el torso descubierto, la mujer central, de pie e inmóvil, mira al horizonte con semblante serio. Toledo (2021).

Este performance visualiza el conflicto entre liberación y opresión: el color rojo de las faldas simboliza la mancha de sangre celebrada por la tradición, pero aquí las mujeres lo toman en sus manos y lo convierten en danza autónoma. La máscara dorada sobre sus rostros sugiere tanto la pérdida de identidad impuesta por el ritual (el anonimato de la novia como sujeto de honor o deshonra), como la fuerza colectiva para resignificar ese símbolo. La atmósfera crepuscular de la escena –cielo malva y arena– añade una cualidad atemporal, como si estas mujeres fueran apariciones fuera del tiempo lineal, al confrontar el pasado (el peso de la costumbre) desde un presente consciente.

Tras estas secuencias alegóricas, el filme retorna a un tono más sobrio para ofrecer, entre el minuto 16:32 y el 16:57 un momento de reflexión visual: el plano del muro de retratos familiares pixelados con la cortina blanca objeto de análisis. En términos narrativos, este plano opera como bisagra entre los testimonios documentales y la conclusión del cortometraje. A diferencia de la animación y la performance anteriores (cargadas de metáforas explícitas), aquí la cámara se posa sobre un escenario aparentemente cotidiano y estático: el interior de una vivienda tradicional, donde una pared exhibe múltiples fotografías familiares enmarcadas. Sin embargo, se introduce una distorsión: todas las fotos se ven desenfocadas mediante un efecto de pixelado digital. Es en este entorno que emerge la *voz en off* reveladora, sincronizada con el movimiento de una cortina al viento.

Una pared cubierta de retratos fotográficos

La escena se desarrolla en un espacio interior con iluminación artificial, posiblemente colocada a la derecha (fuera de campo). Dominando la composición, se encuentra un muro de bloques grises, rugosos, sin aplanar, cubierto por retratos enmarcados. Se distinguen al menos una docena de fotografías colgadas en distribución irregular, que abarcan varias generaciones –podemos inferir por siluetas y vestimentas que son fotos típicas de un *archivo familiar* expuesto en casa–. No obstante, los rostros de cada retrato no son nítidos, sino que aparecen deliberadamente borrosos a través de un pixelado cuadrangular. Este pixelado varía en intensidad: en algunas fotos apenas se reconocen las formas humanas, convirtiéndose en masas de color; en otras se

intuyen figuras, pero con la franja horizontal de las miradas difuminadas. El efecto visual hace ver el álbum familiar a través de un filtro de baja resolución, por lo que se crea una sensación de distancia y anonimato. Pese a la distorsión, se alcanzan a percibir ciertos tonos predominantes –por ejemplo, en varias imágenes sobresale el blanco de los vestidos de novia y el negro de los trajes formales, lo que indica retratos de bodas– y la disposición general sugiere fotos de parejas y retratos grupales tradicionales (posiblemente fotografías de matrimonio, fotos de estudio de la familia nuclear, etcétera). Los marcos de madera y metal están enfocados, por lo que contrastan con el contenido pixelado, lo cual enfatiza que la *intervención* (el desenfoque) recae sobre las personas retratadas y no sobre el objeto en sí (Figura 1).

En el punto central del encuadre, en donde ocupan aproximadamente un tercio de la imagen, cuelgan dos tiras ligeras de tela blanca a la manera de una humilde cortina. Esta improvisada cortina se mueve libremente mecida por el viento que proviene del otro lado de la ventana que cubre. El movimiento no es brusco sino oscilante: la tela se infla hacia adentro de la habitación y se retrae hacia el vano de la pared en un vaivén rítmico. En ciertos momentos, la cortina blanca pasa por delante de los retratos, cubriendolos de forma parcial; luego, con el vaivén, los vuelve a descubrir. Este juego de ocultar y revelar es continuo durante el plano. La cortina, al ser blanca y estar iluminada, captura la luz volviéndose casi resplandeciente en contraste con la pared sombreada por una tira de papel picado color rojo suspendida del techo. Cuando se interpone frente a las fotos, el lienzo agrega una capa extra de difuminación –por instantes, los retratos pixelados quedan tapados tras la tela blanca, volviéndose casi invisibles, apenas siluetas de color detrás del velo–. Cuando el viento la aparta, las fotografías vuelven a aparecer en su nitidez imperfecta (pixelada). Es importante notar que la cortina blanca evoca de inmediato la idea de una sábana nupcial o un velo de novia. Su textura ligera y color puro remiten de forma simbólica a la tela usada en la prueba de virginidad (la sábana que se busca manchar de rojo) y al velo tradicional que cubre el rostro de la novia virgen en la ceremonia. Aquí, esa tela aparece agitada, inquieta, sin mancha visible alguna. En términos visuales, su movimiento introduce vida y dinamismo en una escena por

lo demás estática: los retratos son objetos inanimados, pero el cortinaje que los roza les confiere una suerte de presencia fantasmal, como si una *ráfaga del exterior* (de la realidad) ingresara al santuario familiar de las fotos.

La composición del plano no es fija por completo (hay un lento desplazamiento de la cámara de acercamiento hacia el vano de la ventana). El encuadre es amplio, y abarca casi toda la pared desde el suelo hasta cerca del techo, y suficientemente abierto para incluir todos los elementos en juego. No hay figuras humanas presentes en persona en este espacio –sólo sus fotografías–, lo cual otorga un carácter casi *escenográfico* o metafórico al lugar. Tampoco se aprecian otros muebles o decoraciones destacadas más que los cuadros, la cortina y el papel picado, que concentra la atención en esos elementos. El sonido ambiente es dominado por el suave ajetreo del viento, audible en el vaivén de la cortina y un leve murmullo exterior distante. No se percibe música de fondo en este momento; el tono es contemplativo y silencioso, lo que crea expectativa.

Sobre esta calma visual y sonora, la *voz en off* de una mujer adulta enuncia una frase: “[...] cuando llegan vírgenes al matrimonio”. Esta línea forma parte de un testimonio más extenso que el espectador atento ha de escuchar antes y después (de ahí las primeras palabras elididas, sugeridas por los puntos suspensivos). No obstante, el plano analizado coincide justo con esta oración. La entonación es reflexiva, pausada, con cierto dejo de crítica o ironía. Por el contexto del documental, entendemos que es la voz de una *informante local* (posiblemente una mujer mayor de la comunidad) quien explica las expectativas tradicionales. La frase completa es: “[La sociedad dice que las mujeres son más valiosas] cuando llegan vírgenes al matrimonio”. En el plano de la imagen, justo cuando suenan estas últimas palabras, se produce el corte a la pared de retratos pixelados, como si permitiera ver de frente esa galería de antepasados mientras la voz pronuncia “vírgenes al matrimonio”. No es casual: la sincronía entre la exposición de las fotos y el contenido de la *voz en off* sugiere una conexión intencional. Tras esta frase, la pausa: el viento en la cortina también amaina, la tela cae casi inmóvil. Se crea así una imagen fija momentánea: los retratos difusos alineados, sin el velo enfrente, mientras resuena en la mente la

idea de “vírgenes al matrimonio”. Hacia el final del plano (que tiene una duración aproximada de 5 a 7 segundos), la *voz en off* continúa con su reflexión y la cortina entonces vuelve a moverse ligeramente descubriendo a través del movimiento de acercamiento de la cámara, lo que parecía un fondo muerto se activa como campo de aparición simbólica. En la oscuridad del vano, una figura femenina se revela progresivamente. Está a contraluz, inmóvil, vestida de rojo. No habla, no mira, no entra en el archivo. Está, simplemente. Y su sola presencia desborda la gramática del plano. Esa mujer encarna la figura excluida del parentesco: la que no cumple con los requisitos del linaje, la que no “llegó virgen al matrimonio”. No está en los retratos; habita el margen, el fuera de campo que el viento ha abierto. Y ahí la escena concluye, con un fundido a negro dando paso al siguiente plano: un primerísimo primer plano de la mirada a cámara de una niña enfocada a la perfección.

En síntesis, el plano analizado nos presenta cuatro elementos en interacción: *a*) los retratos familiares pixelados, que constituyen el *escenario simbólico* del archivo genealógico; *b*) la cortina blanca al viento, elemento dinámico que conecta el interior con el exterior y metafóricamente el pasado familiar con el presente en movimiento; *c*) la *voz en off* femenina, que introduce el texto oral de la tradición, funcionando como clave de lectura para la imagen; *d*) el movimiento de cámara, casi imperceptible, que convierte lo que parecía un campo vacío en un espacio simbólico, donde lo excluido cobra densidad visual, y hace visible lo que ha sido sostenidamente invisibilizado: la figura de quien no cumplió con las condiciones morales para ser parte del archivo. Esta imagen, por tanto, no representa una genealogía alternativa, sino que inscribe una crítica a la genealogía misma. La coordinación de estos elementos en tiempo real –el pixelado visible, el ondear del velo, la frase pronunciada y el giro revelador del sutil movimiento de cámara– produce un efecto significativo: mientras la voz verbaliza una norma cultural (“que lleguen vírgenes”), la imagen simultáneamente la pone en entredicho, mostrando rostros familiares *borrosos y velados*. Los resultados observados de este análisis señalan que no hay una ilustración literal (no vemos ni sangre ni novias de forma directa), sino una representación sutil y crítica: los retratos pixelados son *huellas de personas*, pero negadas en su individualidad; la cortina evoca

la pureza, pero está inquieta; la voz transmite la regla social, pero su tono denota cuestionamiento. Todos estos indicios preparados en la secuencia de resultados sientan las bases para una interpretación más profunda, que abordaremos en la siguiente sección.

Conclusiones

El plano descrito despliega un lenguaje visual de gran riqueza simbólica, cuyo sentido emerge al contrastarlo con las teorías y contextos culturales antes discutidos. En primer lugar, desde la perspectiva de la crítica al archivo fotográfico familiar, podemos leer la pixelación de los retratos como un acto de *desarticulación* de la narrativa genealógica tradicional.

Siguiendo a Marianne Hirsch (1997), las fotografías familiares suelen construir un relato idealizado de las relaciones y perpetuar ciertos valores dominantes. En los álbumes familiares, “respondemos a una imagen idealizada” –dice Hirsch–, ocultando las contradicciones entre la apariencia y la realidad vivida. En *Huachinango rojo* la pared de retratos representa ese imaginario familiar ideal: cada foto (bodas, aniversarios) conmemora la integración de la mujer al linaje bajo la norma heteronormativa (matrimonio respectable, presumiblemente tras la comprobación de su virginidad). Sin embargo, la decisión de Toledo de mostrarlos borrosos/pixelados funciona como una estrategia subversiva análoga a las “máscaras literales y metafóricas” que menciona Hirsch: un recurso para exponer la brecha entre la realidad y el ideal. El pixelado actúa aquí como una máscara digital que, de manera paradójica, *revela* al ocultar. Al no permitirnos ver con claridad los rostros de padres, abuelos y recién casados, la cineasta impide la complacencia en la típica escena entrañable del hogar. Nos fuerza a enfrentar un archivo ambiguo e incómodo: sabemos que son nuestros mayores, pero no podemos reconocerlos del todo; su identidad está en entredicho. Este gesto puede interpretarse como una crítica a la *complicidad silenciosa* del archivo fotográfico en la reproducción de la violencia simbólica. Las fotos familiares, en su “silencio extraordinario”, normalmente *callan* los hechos incómodos –

como la coerción sobre la sexualidad femenina-, ofreciendo la imagen pulida de la familia “honorable”. Aquí, al volverlas opacas, Toledo rompe ese silencio visual, logra “hacer hablar” a las fotos mediante la intervención estética: el pixelado es el lenguaje con el que las fotografías aparentemente mudas empiezan a deciros algo más –nos dicen, quizá, que *así* lucen nuestras tradiciones cuando las miramos de cerca: difusas, problemáticas, llenas de vacíos imposibles de ignorar.

Un segundo eje es el de la política de la imagen y la performatividad. Rancière (2014) define la política precisamente como la aparición de “lo que no se veía” y la toma de palabra de quienes eran inaudibles. En este plano, podemos afirmar que la conjugación de voz e imagen genera una escena de disenso: la *voz en off* femenina –quizá la de una mujer zapoteca reflexionando sobre la tradición– emerge para desafiar el discurso dominante. Al decir “cuando llegan vírgenes al matrimonio”, no está celebrando la norma, sino exponiéndola de forma crítica (según se desprende del tono y del contexto, que continúa cuestionando esa exigencia). Esta voz pertenece a quienes históricamente eran reducidas al silencio o al simple “ruido” de fondo en la conversación pública (las mujeres sujetas al ritual). Su testimonio representa a los sujetos subalternos que se vuelven sujetos hablantes que narran su propia realidad. De acuerdo con Rancière (2014), la política inicia cuando aquellos “que no tenían tiempo” ni voz se hacen visibles y audibles en el espacio común. Eso ocurre en *Huachinango rojo*: la directora, una mujer istmeña joven, se apropió del espacio de representación (la pantalla, equivalente a la plaza pública) para que la voz de su comunidad –en especial de las mujeres– irrumpa con su verdad. El plano del muro de retratos se convierte así en un campo de disputa simbólica: por un lado, los retratos encarnan la versión oficial de la genealogía (cada foto es como un certificado de cumplimiento social); por otro, la *voz en off* introduce la memoria viva que esa genealogía omitió. Es un momento en que la imagen familiar es resignificada performativamente: ya no es sólo un conjunto decorativo, sino el escenario de un acto de habla subversivo. A nivel formal, la coordinación del movimiento de la cortina con el discurso refuerza esa noción de revelación de lo oculto. Cuando la tela se aparta y deja ver la silueta de la mujer que representa lo opuesto a aquello que se quiere mostrar en las fotos, se produce un efecto

to casi de *estriptis* conceptual: la película desnuda la estructura latente tras cada boda retratada, y exhibe la condición (la virginidad) que debió cumplirse para que esa foto existiera. Es un instante de verdad estética, en el sentido que Rancière (2014) da a la emancipación del espectador: se nos muestra, sin didactismo obvio, pero con potente combinación sensorial, la tensión entre la felicidad aparente del retrato y la coerción real sobre los cuerpos. Se cumple así la máxima rancieriana de que el arte es político no por sus mensajes panfletarios, sino por cómo “reencauda lo visible y lo invisible” y moldea nuevas formas de percepción sensible. Aquí, lo invisible (la sangre no vista, el trauma silenciado) se vuelve sensible a través de una ausencia palpable: los rostros velados y la sábana ondeando sin mancha.

En tercer lugar, la escena dialoga con la idea de performatividad desde dos ángulos. Por un lado, el ritual mismo del huachinango rojo es un *acto performativo* en el sentido antropológico: encarna mediante gestos (mostrar o no un pañuelo manchado) la validación pública de un estado (la pureza de la novia, la honra de la familia). Ese acto produce efectos reales en la comunidad (festejo o escarnio), lo que constituye lo que Judith Butler llamaría una *performatividad de género* –es decir, reitera la norma de la mujer casta para ser aceptada–. En el plano analizado, la cortina blanca funge como *símbolo performativo*: al moverse y cubrir/descubrir las fotos y el fondo de la ventana, remite al movimiento de una *cortina teatral* que se corre para revelar la verdad escénica. Podemos interpretar que la cortina “representa” la sábana nupcial, pero aquí su *performance* es fallida o inconclusa: ondea sin llegar a mostrar ningún rastro rojo, señal de que la expectativa de la mancha (y por tanto de la confirmación virginal) está siendo puesta en duda. La cortina blanca agitándose vacía de sangre es casi un *contraperformance*: en lugar de consumar el acto esperado (probar la virginidad), escenifica un escenario alterno donde esa prueba no se da o no importa. La imagen de la sábana blanca inmaculada, en conjunción con la frase “[...] cuando llegan vírgenes”, puede leerse como una ironía visual, una especie de pregunta tácita: *¿y si no llega manchada, qué valor tiene?* Así, la película efectúa un *performance visual crítico* dentro del propio plano, con lo que reta el ritual en sus mismos términos simbólicos.

Por otro lado, desde la perspectiva de la directora y su puesta en escena, este plano es un acto performativo de memoria. Las fotos familiares originalmente fueron tomadas para conmemorar eventos felices y fijar identidades (quién es parte de la familia legítima). Al pixelarlas, Toledo realiza un *acto sobre el archivo*: lo transforma, lo hace “otro”. Esta acción tiene eco en la noción de opacidad de Glissant (2017). El filósofo caribeño argumentaba que las culturas subalternas tienen el derecho de no transparentarse por completo ante la mirada dominante, de mantener una parte irreductible de sí mismas sin traducir. En este caso, la pixelación de los rostros de los antepasados zapotecos puede interpretarse como una reclamación de esa *opacidad*. Las personas retratadas –nuestra cadena genealógica– no van a ser expuestas para el escrutinio fácil ni para el exotismo visual; al contrario, se les devuelve una suerte de anonimato dignificante. Esto puede parecer contradictorio (¿por qué ocultar los rostros de quienes se quiere honrar?), pero tiene su lógica: Glissant (2017) sostiene que “exigir transparencia” es una voluntad colonizadora, mientras que abrazar la opacidad es afirmar la autonomía de la identidad. Toledo, al pixelar, en cierto modo le niega al espectador –tal vez ajeno a la cultura– la plena accesibilidad a esos sujetos, con lo que los protege tras un velo digital. A la vez, esa opacidad cumple una función crítica interna: *des-familiariza* las fotos familiares para que la comunidad zapoteca también las vea con nuevos ojos, no con la mirada acostumbrada que normaliza la tradición. En otras palabras, al oscurecer las imágenes, la cineasta ilumina las estructuras que antes permanecían invisibles tras la nitidez engañosa de la foto. Didi-Huberman (2010) sugiere que la representación visual tiene un “*under side*” (envés) donde las formas pierden claridad y así desafían el entendimiento fácil. Aquí, esa falta de claridad (el pixelado) es lo que nos obliga a pensar: ¿qué no se nos está mostrando? ¿Por qué estas fotos de boda aparecen borrosas en una obra que trata sobre la importancia de la virginidad en los vínculos matrimoniales del Istmo? La respuesta no viene dada de manera explícita, pero el espectador activo la construye: *porque quizás esas memorias felices esconden algo doloroso, algo que sólo se aprecia cuando las imágenes fallan en su claridad*. Estamos, en cierto sentido, ante una imagen-síntoma

(Didi-Huberman, 2010). La escena del muro pixelado es sintomática de un malestar histórico: la disonancia entre la pompa familiar y la violencia hacia las mujeres. La historia oficial (el álbum nupcial) se fisura y asoma su síntoma (el trauma silenciado) en forma de píxeles y de un velo inquieto.

No menos importante es la dimensión de género y agencia que se manifiesta. La *frase en off* “[...] cuando llegan vírgenes al matrimonio” pronunciada por una mujer, sobre imágenes de antepasados, genera un diálogo intergeneracional implícito. Es como si las mujeres del presente les hablaran a las mujeres del pasado (las de las fotos) y a las del futuro (las niñas que aparecerán en el siguiente plano). Este diálogo rompe la linealidad genealógica heteronormativa –que suele concebir la historia familiar como una sucesión incuestionada de madres abnegadas y novias virtuosas– para proponer una genealogía alternativa, basada en la solidaridad crítica femenina. La *voz en off*, al develar la carga impuesta a las jóvenes, establece una continuidad diferente: la de la conciencia y la resistencia. Podríamos decir que se gesta una genealogía disidente dentro de la familia: las mujeres dejan de verse como eslabones de una cadena patriarcal, y se asumen como sujetas con derecho a reinterpretar esa cadena. Esta idea conecta con la decisión de Toledo de incluir a mujeres de la comunidad en su proceso creativo –organizó talleres de foto y sexualidad con chicas locales antes de filmar y con el impacto que el filme tuvo al proyectarse en el pueblo (donde, según relata, las mujeres empezaron a contar “a mí me pasó” abiertamente). Es decir, la película misma operó como un *performance* social que permitió actualizar la memoria de esas fotos familiares con las voces vivas de sus protagonistas reales.

En conclusión, el plano del muro de retratos pixelados atravesado por la cortina blanca en *Huachinango rojo* condensa, en su sutileza, una poderosa crítica visual al archivo familiar y a la genealogía heteronormativa zapoteca. A nivel formal, la escena emplea la estética de la ausencia (rostros difuminados, sangre no mostrada, silueta a contraluz) para articular un mensaje presente: lo que no vemos (la nitidez de los rostros) es tan elocuente como lo que vemos. Esta dialéctica de visibilidad/invisibilidad confirma la tesis de que las imágenes pueden “hablar” tanto por su contenido como por su falta deliberada de él. A nivel cultu-

ral, el montaje de ese plano enfrenta dos memorias: la memoria oficial, festiva, encapsulada en las fotografías, y la memoria subterránea del dolor y la injusticia, sugerida por la intervención visual y la voz crítica. El resultado es una relectura política del archivo: la familia zapoteca, presentada tradicionalmente como matriarcal y fiestera, es mostrada también atravesada por la misoginia y la violencia. No se trata de negar la cultura –Toledo celebra también la fortaleza y alegría de las mujeres istmeñas–, sino de problematizar en torno a ella, de permitir que en el “museo” familiar entre el aire fresco (el viento) y se muevan los velos del tabú. En este sentido, la directora ejerce lo que Rancière (2014) llamaría una “política de la estética”: reorganiza los elementos sensibles (fotos, voces, movimiento) para abrir un nuevo espacio de percepción en el espectador, invitándolo a cuestionar lo aparentemente normal.

Desde una perspectiva de decolonialidad estética, podría argumentarse que *Huachinango rojo* hace con este plano una doble reivindicación. Por un lado, al reclamar el derecho a narrar (se) –una mujer zapoteca narrando su propia historia, usando su idioma y sus símbolos–, desmonta la mirada exotizante que podría reducir este ritual a una curiosidad folclórica. La pixelación impide cualquier voyerismo fácil: no se “consumen” rostros indígenas, más bien se presenta un problema humano universal (el control sobre el cuerpo de las mujeres) en clave local. Por otro lado, la película reivindica la opacidad no para encubrir la injusticia, sino para preservar la complejidad identitaria. En este plano, la *opacidad pixelada* de los ancestros podría verse como un gesto de respeto (no exponerlos al escarnio de nuestro análisis externo) a la vez que una *celebración* de la posibilidad de reimaginar la tradición. La imagen velada de nuestros abuelos y abuelas nos dice que la cultura no está escrita en piedra ni visible por completo en una foto: siempre hay margen para reinterpretar, para tejer nuevas relaciones. Al cuestionar una genealogía tradicional basada en la pureza sexual, se sugiere que existen –o deberían existir– otros modos de construir la familia y la comunidad, sin violencia ni vergüenza. Quizás esas alternativas no se ven aún con claridad (de ahí los píxeles, la niebla visual), pero el primer paso es desenfocar la vieja imagen para poder imaginar la nueva.

En suma, el análisis de este plano demuestra cómo *Huachinango rojo* logra, mediante recursos visuales y sonoros cuidadosamente orquestados, una crítica profunda y a la vez poética de la política de la imagen en la cultura zapoteca. La pared de retratos pixelados deja de ser un simple fondo para convertirse en un palimpsesto donde se inscribe un debate: tradición *vs.* cambio, recuerdo *vs.* olvido, ver *vs.* no ver. La cortina blanca –metonimia de la pureza impuesta– ya no permanece estática en el altar familiar, sino que irrumppe agitada por el viento de la conciencia. Y la voz de la mujer zapoteca, antes confinada al murmullo de la cocina o al chisme entre vecinas, resuena ahora *en off* con autoridad, nombrando aquello que durante generaciones fue innombrable. Esta confluencia de elementos produce un momento cinematográfico de gran potencia simbólica, que ejemplifica cómo el cine comunitario oaxaqueño contemporáneo puede actuar como dispositivo de memoria crítica. *Huachinango rojo* rescata historias encerradas (“historias que llevaban muchísimos años encerradas”, en palabras de la directora) y las libera en la pantalla, no con estridencia, sino con la sutileza de la imagen reflexiva. La contribución de Toledo y su obra es, en última instancia, mostrarnos que la emancipación comienza por la mirada: al mirar de nuevo nuestras fotos de familia con ojos pixelados, aprendemos a ver a través de la cortina del mito y, quizás, a imaginar futuros en los que las nuevas generaciones –esas niñas y niños a quienes la directora dedica el filme– puedan *posar* para fotografías muy distintas, ya no definidas por la violencia de género, sino por la libertad y la diversidad.



REFERENCIAS

- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen: Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).
- El rito zapoteco de la virginidad (2024, 2 de mayo). *letraese. La Jornada*. <https://letraese.jornada.com.mx/2024/05/02/el-rito-zapoteco-de-la-virginidad-6443.html>.
- Glissant, É. (2017). *Poética de la relación*. Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press.
- Imcine (s. f.). «*Huachinango rojo (Behua Xiña')*» de Cynthia Lizbeth Toledo: *La fiesta de la sangre*. <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia/huachinango-rojo--behua-xina--de-cynthia-lizbeth-toledo--la-fiesta-de-la-sangre>.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Prometeo Libros.
- Toledo Cabrera, C. L. (2021). *Huachinango rojo (Behua Xiña')* [Cortometraje documental]. México: Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine).
- Zunzunegui, S. (1989). *Pensar la imagen*. Cátedra.
- _____. (1996). *La mirada cercana: Microanálisis fílmico*. Paidós.