

La India María como figura antiheroica. Una mirada semiótica al filme *El coyote emplumado*

INDIA MARÍA AS AN ANTIHERO: A SEMEIOTIC REVIEW OF THE FILM *EL COYOTE ENPLUMADO* [THE FEATHERED COYOTE]

Yohan Ramón Godoy-Graterol*
Yusmery Coromoto González-Pacheco*

Resumen: Una figura antiheroica del cine poco reseñada es la India María, interpretada por la artista mexicana María Elena Velasco. La actriz obtuvo un gran éxito en la industria tras protagonizar varias comedias que giraban en torno a las aventuras de este personaje. Nuestra investigación encuentra su soporte en la semiótica, así, proponemos un análisis de tipo persuasivo/interpretativo del director/espectador con el propósito de explicar las reglas sintácticas cinematográficas utilizadas en la cinta *El coyote emplumado*. La narratividad que se desprende del estudio del discurso invita al destinatario final a reflexionar sobre su realidad a fin de buscar el bien común de una sociedad que aprecie su identidad y tenga sentido patriótico.

Palabras clave: artes escénicas; cine; historia del cine; director de cine; filmación; película; aculturación; identidad cultural; semiótica

Abstract: A little-reviewed anti-heroic figure in cinema is India María, played by Mexican artist María Elena Velasco. The actress was very successful in the industry after starring in several comedies that revolved around the adventures of this character. Our research finds its support in semiotics, thus, we propose an analysis of the persuasive/interpretative type of the director/spectator with the purpose of explaining the cinematographic syntactic rules used in the film *El coyote emplumado*. The narrativity that emerges from the study of discourse invites final recipient to reflect on their reality in order to seek the common good of a society that appreciates its identity and has a patriotic sense.

Keywords: performing arts; film media; history of cinema; film makers; film making; films; acculturation; cultural identity; semiology

* Universidad de Los Andes,
Venezuela
Correo-e: johannsmat@yahoo.com
Recibido: 10 de abril de 2020
Aprobado: 22 de enero de 2021



*Para toda sociedad es vital contarse a sí misma
su historia, si pretende definir una identidad.*

Héctor Padrón

LOS INICIOS DEL CINE MEXICANO Y SU POPULARIDAD

En muchos lugares del planeta, el cine se utiliza para proyectar las realidades sociales, políticas, religiosas y culturales de una determinada geografía, es por ello que se le considera un recurso de la alternabilidad educativa.¹ En Latinoamérica, esta industria, en sus comienzos, tenía la finalidad principal de visibilizar las riquezas culturales, políticas y económicas, así como también los imaginarios sociales de la región.

Uno de los países que más ha explotado el séptimo arte es México. A comienzos del siglo XIX, la realidad de la revolución fue la punta de lanza para empezar a realizar guiones y documentales que mostraran los distintos paradigmas existenciales de los mexicanos; de hecho, para ciertos productores, Pancho Villa fue la primera estrella del cine nacional (Standish, 2009).

La industria fue creciendo y perfeccionó tanto sus técnicas como recursos de producción. A lo largo de las décadas de 1930 y 1950 alcanzó su punto más alto de filmaciones, a esta época se le conoce como la edad de oro del cine mexicano. De esta manera,

el desarrollo de las artes en la década de 1930 también alcanzó al cine, el número de producciones fue en aumento y poco a poco la cinematografía mexicana se afianzó primero en el gusto nacional y luego en el regional (Silva Escobar, 2011: 13).

1 La alternabilidad educativa es un recurso que provee la posibilidad de proyectar nuevas miradas a la semiótica educativa en función del cine latinoamericano como pedagogía de la cotidianidad, la identidad y la cultura.

Como se puede apreciar, su éxito consistió básicamente en que sus guiones eran muy auténticos y regionalistas, totalmente desligados de la industria hollywoodense. Los géneros que tuvieron mejor aceptación fueron las comedias rancheras, las farsas, los melodramas y el cine de ficheras (en burdeles).

Al estudiar las comedias, puede observarse que el primer gran éxito lo obtuvo el filme *Allá en el rancho grande* (1936), en este tipo de producciones las canciones alternan con el diálogo. Luego aparecen figuras que hicieron historia dentro del género, como Mario Moreno con su personaje Cantinflas, arquetipo² de una persona inocente pero irreverente e irrespetuosa, así como Resortes, Viruta, Capulina, Tin Tan, Susanito Peñafiel y Don Venancio.

Entre las imágenes arquetípicas presentadas en este tipo de películas se encuentra el pobre, el político, el galán, el rico; todos ellos están presentes en la cultura mexicana como un reflejo de lo cotidiano y de la conducta colectiva. Así,

[los] modelos de vida y los valores que el cine mexicano de la época proyectó en la pantalla cumplieron la doble función de presentar estereotipos³ con los que el público podía identificarse (Silva Escobar, 2011: 20).

Con respecto a lo anterior, nos planteamos las siguientes interrogantes: ¿todavía se encuentra vigente esa doble función en la cinematografía mexicana? En caso de existir ¿cómo se ha representado, de forma heroica o antiheroica? ¿Qué nos dice esto sobre la identidad nacional? ¿Las producciones de María Velasco han logrado rescatar la figura del indígena mediante el personaje de la India María?

2 Para este trabajo, se entiende por 'arquetipo' un objeto que guarda significación con las imágenes mitológicas de la cultura griega, sea un héroe o antihéroe.

3 El concepto 'estereotipo' está demarcado por atributos homólogos a una cultura que denota su espacio y temporalidad, aceptados por la mayoría de un grupo social.

En el cine mexicano de los años setenta comenzó un proceso de adaptación de técnicas y diversificación de los medios debido a que las interpretaciones humorísticas usadas mostraban un problema de agotamiento. Para los años ochenta, dicha configuración “ha[bía] participado intensamente en las disputas por la representación de las identidades colectivas: las étnicas, las de género y las de otros sectores sociales, como los migrantes” (Jablonska, 2018: 227). El estado físico de los actores tampoco era el mismo, muchos ya habían fallecido, por lo tanto, las producciones se redujeron significativamente mientras surgían personajes que se adaptaran a las temáticas en boga.

En medio de esa búsqueda aparece María Velasco, quien realizó su primer protagónico en *Tonta, tonta, pero no tanto* (1972). A esta cinta siguieron *Pobre, pero honrada* (1973), *La madrecita* (1974), *La presidenta municipal* (1975), *El miedo no anda en burro* (1976), *Duro, pero seguro* (1978a), y *La comadrita* (1978b). En todas ellas, interpretó el personaje de la India María, al que se mantuvo fiel hasta el final de su carrera con *La hija de Moctezuma* (2014). Lo característico de las representaciones de Velasco es que poseía una personalidad individual y buscaba la manera de representar los anhelos y deseos de un sector menos favorecido, usando el humor para visibilizar los grandes problemas de la sociedad.

La India María tuvo gran aceptación por parte del público gracias a que surgió en presentaciones callejeras, luego pasó a la televisión y, finalmente, a la pantalla grande. Con cada película ganaba adeptos que acudían en gran número a los estrenos. La clave de su éxito estuvo en que daba vida a un personaje que hasta el momento se encontraba invisibilizado: el indígena. Cabe señalar que otros intentos por construir un estereotipo similar fracasaron, por ejemplo, la Paisana Jacinta, que provocó una reacción negativa

entre los espectadores por promover el racismo y la discriminación, según indica el Centro de Culturas Indígenas del Perú (2014).

María Velasco se arriesgó al construir su personaje, pero esto era necesario, ya que las fórmulas usadas hasta el momento habían decaído. Junto a los directores con los que trabajó, la actriz enfocó sus esfuerzos en refrescar el género de la comedia sin perder la esencia que había caracterizado al cine nacional, a saber, el énfasis en la mexicanidad.⁴ Aun cuando las producciones de Velasco recibieran críticas por promover estereotipos racistas y clasistas, de acuerdo con Doncel de la Colina y Maeda González (2019), queda claro que el proceso de aculturación⁵ entre la sociedad estadounidense y la mexicana en ese momento histórico estaba en un nivel intermedio y la mexicanidad no se consideraba mayormente identitaria.

No era tarea fácil elegir un personaje de este tipo cuando el cine mexicano estaba marcado por el patriotismo, ya que el “indio se encontraba junto a la china poblana y al charro en la cima del simbolismo nacional” (García Rojas, 2016: 121). Así pues, María Velasco logró crear un personaje que resaltara una figura popular dejada de lado porque se consideraba que los indígenas nada podían aportar a la sociedad. García Rojas afirma que a finales del siglo XX:

el indio se posicionó como parte de una nueva mexicanidad en la que contribuía ensanchando la riqueza histórica de México, no sin dejar de ser observado como parte del atraso social, aspectos que fueron retratados en numerosos filmes donde se consolidó un estereotipo de lo indígena (2016:120).

4 Este término resalta las raíces precolombinas mayas y mexicas, y busca preservar lo autóctono, como otras culturas latinas, árabes y británicas.

5 Dicho fenómeno se produce cuando grupos o individuos de diferentes culturas establecen un contacto continuo que provoca un cambio en las normas culturales originales de al menos uno de los involucrados.

En esta construcción estereotipada, la India María no arriesga su vida por los demás, tampoco tiene superpoderes ni es fuerte, atractiva, letrada o representante de la alta esfera social. Por el contrario, se trata de una “mujer indígena pobre que emigra a la ciudad y supera los obstáculos con su humor y su astucia” (Rashkin, 2015: 129). La India María se convierte en una antiheroína por su autenticidad y por resaltar valores nobles, como la honradez, la sinceridad, la sencillez, la amistad y la fidelidad a las prácticas tradicionales sin sentirse avergonzada.

El productor Gerald Huillier, quien trabajó con María Velasco, comentó en una entrevista: “[la India María] no sabe leer ni escribir” (Huerta, 2015); sin embargo, la actriz logró dotar de inteligencia y dignidad a este personaje, que era sincera y ecuánime en cada momento. Respecto a dicha cuestión, la originalidad constituyó el secreto de su notoriedad, pues visibiliza desde una perspectiva histórica los valores y creencias propios del pueblo mazahua.⁶ La tendencia personal de Velasco de construir un estereotipo positivo del indígena fue replicada en diferentes lugares por otros artistas que tenían la misma inquietud. Nahmad Rodríguez afirma:

Esta enérgica protesta contra los estereotipos visuales sobre los indios mayas, generados desde la hegemonía cinematográfica localizada en Hollywood, muestra cuan actual es el debate por las imágenes de los indígenas en los medios de comunicación. Las comunidades originarias de América Latina y del mundo enfrentan una encarnizada lucha por implantar representaciones más fidedignas sobre ellos, su cultura y su pasado (2007: 106).

6 Los mazahuas son un grupo indígena que habita en un territorio extenso situado en los valles de Toluca e Ixtlahuaca y parte del Estado de Michoacán. Entre sus actividades productivas se encuentra el cultivo de maíz. En algunos casos, las mujeres son las encargadas de las actividades del hogar además de responsabilizarse del pastoreo de los animales, mientras que los hombres se ocupan de la agricultura.

Como todo imaginario social,⁷ la India María resultó ser una figura antiheroica para el pueblo nacional y del continente “al ser México el productor cinematográfico más grande de Latinoamérica” (Castro Ricalde, 2014: 11). Los medios masivos de comunicación, como la televisión, prensa escrita y emisoras, actualmente suelen ser herramientas o armas de guerras no convencionales que tratan de imponer un discurso de poder al transmitir un mensaje de discordia, mentira, zozobra, inconformidad y despilfarro. Aun así, muchos espectadores pueden encontrar una verdad única en el personaje de Velasco, que es todo lo opuesto a lo anterior y legitima la ética de una sociedad capaz de mantener sus valores morales, culturales y religiosos.

ELEMENTOS SINTAGMÁTICOS GENERALES DE *EL COYOTE EMPLUMADO* (1983)

En toda cinta existen recursos y materiales tanto visuales como sonoros que enriquecen la producción de sentido que le imprime el director. Dichos elementos están bien organizados y se relacionan entre sí, con una intencionalidad que se combina para articular el discurso fílmico. Para su desconstrucción, es necesario “el examen de los componentes del lenguaje cinematográfico que permiten distinguir una película de cualquier otra, es decir, los 5 componentes esenciales: Imagen, Sonido, Montaje, Puesta en Escena y Narración” (Zavala, 2010: 65).

En un análisis sintagmático es preciso detectar dichos signos y códigos mediante una regla o método que permita aprobar su validación y facilitar un acercamiento a la interpretación del entorno, siendo este un criterio que considera la combinación de distintos elementos para que

7 Término acuñado por Cornelius Castoriadis con el propósito de otorgarle a las sociedades una cohesión y coherencia de lo enunciado y llenar de sentido lo construido colectivamente.

el espectador pueda aprehender dicha realidad. De forma general, en la Tabla 1 se detalla cada uno de los sonidos, imágenes y palabras que más resaltan en la película *El coyote emplumado*

(1983), de María Elena Velasco. Por su parte, en la Tabla 2 se identifican los elementos sintagmáticos y se profundiza en las relaciones de significado que existen entre ellos:

Tabla 1. Elementos sintagmáticos

ELEMENTO SINTAGMÁTICO	DESCRIPCIÓN
Sonido A	Comenzando la película, se oye un fondo musical de corte prehispánico que se empleaba para ritos y danzas.
Sonido B	Cuando el personaje va llegando al pueblo, entre la transición del campo a la costa se escucha la canción "Acapulqueña".
Imagen A	Referencia a los letreros al entrar a Acapulco, en su mayoría escritos en inglés para los turistas.
Imagen B	Se ve un coyote emplumado, escultura mexicana que data de entre 1500 y 850 a.C., exhibida en el Museo Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México.
Imagen C	En el momento de llevarle comida a su novio en la cárcel, la mujer le ofrece unos tlacoyos (empanadas de maíz desgranado).
Imagen D	El chofer le sirve chilate (Bebida creada por los dioses) preparado a partir de cacao, arroz, canela y azúcar.

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 2. Relaciones sintagmáticas

ELEMENTO SINTAGMÁTICO	DESCRIPCIÓN
Sonido A	Da inicio el desarrollo de la identidad e idiosincrasia del personaje o actor semiótico. Se aprecia a la protagonista en su ambiente natural, visualizado mediante un plano general abierto que se combina con el sonido A, resaltando la narrativa general que se producirá en todo el filme.
Sonido B	En la escena, se pueden apreciar los efectos de cámara que van combinando los versos de la canción con las imágenes captadas. Destacan el <i>travelling</i> y la panorámica, que dan entrada a nuevas escenas.
Imagen A	Se realiza una serie de movimientos ópticos, como <i>zoom</i> , para enfatizar el mensaje de cada letrero (indicios). Al mismo tiempo, se representa la expresión sorpresiva del personaje al darse cuenta de que dichos rótulos no están escritos en su idioma.
Imagen B	Se muestra la escultura del coyote emplumado, objeto y condición semiótica del filme, que hace referencia a un símbolo presente en la historia mexicana. Los directores buscan internalizar en su discurso cinematográfico el valor y significado que tiene y representa la figura para la identidad colectiva de los mexicanos.
Imagen C	Se visualiza una comida típica de la gastronomía mexicana, que se prepara con ingredientes locales. Los directores usan una propia. de tipo plano busto para enfocar los alimentos que ingiere el actor.

Fuente: Elaboración propia.

Continúa

ELEMENTO SINTAGMÁTICO	DESCRIPCIÓN
Imagen D	Se distingue una bebida típica mexicana que se prepara con frutas de la región siendo sustituida por refrescos azucarados e importados. Se emplea la cámara frontal con una escala de plano americano, que abarca las expresiones de satisfacción de los actores al beber.
Diálogo A	En el momento en que los personajes observan los letreros en la ciudad, mediante un movimiento óptico llamado <i>crash zoom</i> , expresan: “Ay tata, tantas letras y yo sin saber leer”, “¿Entonces qué, usted nos trajo para Acapulco o para los Estados Unidos?”, “Es que todos los letreros son para los norteamericanos”, “¿y los mexicanos qué?, que nos muerda un burro”.
Diálogo B	Después del incidente con la camioneta, el chofer los invita a tomar una bebida y afirma: “lamentablemente, son costumbres que se están perdiendo, ojalá se pudieran recuperar”, “sí, porque esto está más sabroso que los refrescos de botella”.

Fuente: Elaboración propia.

UNA CONFIGURACIÓN DE SENTIDO DE LOS ELEMENTOS SINTAGMÁTICOS

Desde la teoría semiótica, a partir del pensamiento peirceano, se estudian las condiciones tríadicas de los elementos sintagmáticos generales de la película, relacionando entre sí los significantes y significados, y su interpretación con respecto a la realidad. Comenzamos con el actor semiótico representado por la India María. Los directores hacen recaer sobre este personaje una carga simbólica que va desde el vestuario hasta su modo de vivir, con la intención de que el espectador sitúe, mediante el sonido A, la cultura mexicana ancestral, de acuerdo con la narrativa de la cinta. Más adelante, presenciamos una secuencia de transición del campo a la ciudad donde las tomas se combinan con la letra de una canción que describe la belleza de las zonas turísticas de México, como Acapulco.

Con la imagen B, los directores buscan captar la atención del espectador hacia una escultura que funciona como disparador de la trama, pues todos los personajes la buscan como si fuese un objeto tan preciado que hasta los extranjeros desean comprarla. Las imágenes C y D introducen al público en el contexto de la gastronomía mexicana, que estaba perdiendo popularidad frente a otras no autóctonas. Estas representaciones

visuales se conjugan con las palabras A y B, que tienen la intención de hacernos reflexionar sobre el rescate de dichos elementos gastronómicos y de valorar la identidad nacional del mexicano.

El filme, de manera general, busca sensibilizar al receptor sobre el indígena, que lamentablemente ha sido desplazado debido a la aculturación y la enajenación de sus costumbres. Desde una mirada semiótica, hemos logrado establecer relaciones entre el director y el espectador mediante el texto fílmico. Este método de análisis e interpretación tiene como objetivo “precisar la naturaleza estética y semiótica de la película, para lo cual desde esta perspectiva se estudian los componentes formales de la película” (Zavala, 2010: 65).

El presente trabajo tuvo como fin analizar las reglas sintácticas cinematográficas utilizadas en el filme *El coyote emplumado* a fin de distinguir la continuidad entre director y espectador (semiosis); dicha relación sugiere un análisis persuasivo/interpretativo, puesto que toda cinta, como ente comunicativo, se encarga de informar y hacer creer a los espectadores un determinado tema o trama mediante imágenes, sonidos y diálogos, como lo muestra la Figura 1.

De acuerdo con Peirce (1988), existe una jerarquía de signos al percibir una imagen u objeto. En el texto cinematográfico, el icono se

codificado. Aunque la finalidad es muy clara, no es seguro que cada espectador lo haya interpretado de la manera en que lo plantearon o proyectaron dichos directores, esto se debe al proceso de semiosis (configuración de sentido en una escena tras otra).

Finalmente, *El coyote emplumado* posiblemente tuvo como intención mejorar la situación o paradigma existencial de los mexicanos en esa época, sin embargo, hoy se experimenta otra realidad enmarcada por el miedo entre la construcción del muro fronterizo entre Estados Unidos y México. Los nuevos directores de cine tendrán que invocar a algún antihéroe o héroe para enfrentar dicha situación y, a su vez, distanciarse de ella. Con este trabajo, invitamos a docentes, divulgadores y público en general a compartir modelos de vida y valores indígenas usando la comedia, el drama u otros géneros cinematográficos, con el fin de reflexionar sobre su contexto, buscar el bien común de la sociedad y apreciar los valores e identidad de estas culturas.

REFERENCIAS

- Castro Ricalde, Maricruz (2014), "El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional", *La Colmena*, núm. 82, pp. 9-16.
- Centro de Culturas Indígenas del Perú (2014), "Discriminación racial en los medios de comunicación peruanos: El caso del programa humorístico "La Paisana Jacinta", en *Informe sombra del presentado por el Estado peruano. 85º periodo de sesiones*, Ginebra, Centro de Culturas Indígenas del Perú, disponible en: <http://es.scribd.com/doc/236174667/El-Caso-del-Programa-Humoristico-La-Paisana-Jacinta>
- Cortés, Fernando (dir.) (1972), *Tonta, tonta, pero no tanto*, cinta cinematográfica, México, América Films/Diana Films/Teleprogramas Acapulco.
- Cortés, Fernando (dir.) (1973), *Pobre, pero honrada*, cinta cinematográfica, México, Diana Films.
- Cortés, Fernando (dir.) (1974), *La madrecita*, cinta cinematográfica, México, Diana Films.
- Cortés, Fernando (dir.) (1975), *La presidenta municipal*, cinta cinematográfica, México, América Films/Diana Films.
- Cortés, Fernando (dir.) (1976), *El miedo no anda en burro*, cinta cinematográfica, México, Diana Films.
- Cortés, Fernando (dir.) (1978a), *Duro pero seguro*, cinta cinematográfica, México, Diana Films/Estudios América.
- Cortés, Fernando (dir.) (1978b), *La comadrita*, cinta cinematográfica, México, América Films.
- De Fuentes, Fernando (dir.) (1936), *Allá en el rancho grande*, cinta cinematográfica, México, Bustamante y Fuentes.
- Doncel de la Colina, Juan Antonio y Carla María Maeda González (2019), "La India María: recepciones ambivalentes bajo la mirada de los universitarios indígenas", *Comunicación y Sociedad*, e7385, disponible en: <https://doi.org/10.32870/cys.v2019i0.7385>
- García Rojas, Gerardo Emmanuel (2016), "La representación del indio mexicano en los filmes *María Isabel* y *El amor de María Isabel* de 1967 y 1968", *Goliardos*, núm. 20, pp. 118-129, disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/gol/article/view/61186>
- Huerta, César (2015), «'La India María' disfrutaba pasar desapercibida», en *El Universal*, 1 de mayo de 2015, México, disponible en: <https://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/2015/la-india-maria-preferia-pasar-desapercibida-1096755.html>
- Jablonska, Aleksandra (2018), "La disputa por las identidades étnicas en el cine mexicano contemporáneo", *Catedral Tomada*, vol. 5, núm. 9, pp. 220-252, disponible en: <https://doi.org/10.5195/ct/2017.265>
- Lipkies, Iván (dir.) (2014), *La hija de Moctezuma*, cinta cinematográfica, México, Vlady Realizadores.
- Nahmad Rodríguez, Ana Daniela (2007), "Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes. México y Bolivia a través del cine y el video", *Latinoamérica*, núm. 45, pp. 105-130.
- Peirce, Charles Sanders (1988), *El hombre, un signo*, Barcelona, Crítica.
- Rashkin, Elissa (2015), *Mujeres cineastas en México*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Silva Escobar, Juan Pablo (2011), "La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social", *Culturales*, vol. 7, núm. 13, pp. 14-27.
- Standish, Peter (2009), "Desarrollo del cine mexicano", en *Acortando distancias: la diseminación del español en el mundo. Actas del XLIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Madrid, pp. 519-528.
- Velasco, María Elena y Alfredo B. Crevena (dirs.) (1983), *El coyote emplumado*, México, Producciones Antonio Matouk.
- Zavala, Lauro (2010), "El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica", *Casa del Tiempo*, núm. 30, pp. 65-69.

YOHAN RAMÓN GODOY GRATEROL. Universidad de Los Andes (ULA), Venezuela. Ha laborado en diferentes instituciones a nivel de educación media general y universitaria. Ha publicado trabajos de investigación en revistas indexadas a nivel nacional e internacional. De enero de 2017 a diciembre de 2019 coordinó la línea de Investigación Semiótica y Discurso Científico del Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Literarias (LISYL) del Núcleo Universitario Rafael Rangel de la ULA. Actualmente, está culminando la Maestría en Ciencias de la Educación con mención en Planificación de la Educación en la Universidad Nacional Abierta Local Trujillo (UNA), Venezuela, y desde diciembre de 2019 pertenece al Centro Regional de Investigación en Ciencias, su Enseñanza y Filosofía (CRINCEF) de la ULA como miembro activo en calidad de investigador invitado.

YUSMERY COROMOTO GONZÁLEZ PACHECO. Licenciada en Educación, mención Geografía y Ciencias de la Tierra. Ha laborado como docente en el nivel de educación media general y publicado algunos trabajos de investigación en revistas indexadas. Actualmente, se encuentra adscrita a la Coordinación de Registro Académico de la Zona Educativa del Estado Trujillo, en el área de Evaluación. Asimismo, está adscrita al CRINCEF.



Recuerdo de una ciudad gris, de la serie *Mar incendiado* (2021). Óleo sobre lino: Xilberto Loera-Núñez.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.