



**Casa abierta al tiempo**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD IZTAPALAPA  
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

**DISPUTAS INFRAPOLÍTICAS POR LA MIRADA**  
**Autorrepresentaciones audiovisuales de los jóvenes del**  
**pueblo urbano de San Juan de Ocotán, Jalisco**

Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas

**AFRA CITLALLI MEJÍA LARA**

Director: Dr. Miguel Antonio Ziri3n P3rez

Asesores: Dra. Martha de Alba Gonz3lez

Dr. Diego Zavala Scherer

## ÍNDICE

<b>0. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>5</b>
0.1 EL PUNTO DE PARTIDA.....	5
0.2 LA APUESTA DE ESTA INVESTIGACIÓN .....	7
0.3 ÉTNICIDAD RELACIONAL.....	9
0.4 LA INFRAPOLÍTICA .....	10
0.5 CIENCIA, CINE Y VERDAD .....	14
0.6 EL TALLER DE CINE COMUNITARIO, EL DOCUMENTAL WEB Y DOCUMACHETE .....	23
0.7 SOMOSSANJUANDEOCOTAN.ORG.....	26
0.8 LA TESIS TRANSMEDIA .....	30
<b>1. UN PUEBLO MARGINAL Y VIOLENTO: SAN JUAN DE OCOTÁN EN LAS FOTOGRAFÍAS DE LA PRENSA.....</b>	<b>33</b>
1.1. SAN JUAN DE OCOTÁN: PRESENTACIÓN HISTÓRICA.....	33
1.2. UN PUEBLO MARGINAL Y VIOLENTO .....	37
1.3. MEDIOS Y PODER .....	39
1.4. SAN JUAN DE OCOTÁN EN LA PRENSA ESCRITA .....	41
1.5. LA FOTOGRAFÍA Y LA CAPACIDAD DE VER .....	44
1.6. LA CIUDAD PELIGROSA.....	47
1.7. LA ACCIÓN GUBERNAMENTAL .....	54
1.8. LA VIALIDAD .....	60
1.9. LA CIUDAD PELIGROSA.....	65
<b>2. LA CULTURA Y LA TRADICIÓN: TÁCTICAS DE AUTOPUESTA EN ESCENA .....</b>	<b>68</b>
2.1. EL NIÑO <i>BULLEADO</i> QUE NADIE QUIERE CONOCER .....	68
2.2. MOVER EL PUNTO DE VISTA.....	71
2.3. YO Y SAN JUAN DE OCOTÁN .....	74
2.4. TÁCTICAS DE AUTOPUESTA EN ESCENA .....	88
<b>3. EL DISCURSO OCULTO DE LA TIERRA: DESPOJO HISTÓRICO Y AGENCIA .....</b>	<b>91</b>
3.1. CONTEXTO DE PRODUCCIÓN .....	91
3.2. LA ESCRITURA COMO HABLA LEGÍTIMA .....	93
3.3. DISCURSOS AJENOS, CONCEPTOS LOCALES .....	95
3.4. LOS DISCURSOS AUSENTES DE LA TIERRA.....	98
3.5. VESTIGIO Y ESCRITURA .....	101
3.6. NUNCA FUIMOS CONQUISTADOS .....	105



3.7.	EL USO ESTRATÉGICO DE LA LETRA ESCRITA.....	109
3.8.	LA UTOPIÍA DEL PASADO RURAL.....	117
3.9.	LAS RUINAS DEL PROGRESO .....	124
3.10.	EL DISCURSO OCULTO DE LA TIERRA .....	137
<b>4.</b>	<b><u>TODOS SOMOS TASTUANES: MEMORIA Y FIESTA RITUAL .....</u></b>	<b>143</b>
4.1.	UNA FIESTA RITUAL .....	143
4.2.	DE LA REPRESENTACIÓN AL RITUAL.....	144
4.3.	LA FIESTA DE LOS TASTAUNES .....	146
4.4.	CORTOMETRAJES COLABORATIVOS.....	148
4.5.	EL SISTEMA DE CARGOS .....	150
4.6.	LAS ETAPAS DEL RITUAL Y EL CICLO ANUAL.....	152
4.7.	DEL DÍA DEL ATOLE A LA LISIÓN .....	153
4.8.	EL NOVENARIO .....	154
4.9.	SER GUERREROS.....	156
4.10.	MEDICIÓN DE LA PLAZA Y MUERTE A SANTIAGO .....	161
4.11.	LAS JUGADAS .....	166
4.12.	EL PASE DE CARGO .....	168
4.13.	LA JUGADA FINAL: TASTUANA <i>GO-PRO</i> .....	172
4.14.	LA COMIDA COMUNITARIA .....	175
4.15.	NEGOCIACIONES .....	177
<b>5.</b>	<b><u>COMO LAS AVES: MIGRACIÓN, VIOLENCIA, Y UTOPIÍA.....</u></b>	<b>181</b>
5.1	COMO LAS AVES .....	181
5.2	NATIVOS Y AVECINDADOS .....	186
5.3	CIUDAD Y TRABAJO.....	190
5.4	PUEBLO Y TRADICIONES .....	193
5.5	DISCRIMINACIÓN Y VIOLENCIA .....	194
5.6	DISCRIMINACIÓN E INTERSECCIONALIDAD .....	196
5.7	TENSIONES HISTÓRICAS .....	199
5.8	VIOLENCIA, VULNERABILIDAD DE LA JUVENTUD Y UNA ANTROPOLOGÍA DEL SUR .....	202
5.9	LAS REDES FAMILIARES .....	204
5.10	LA AUTO-PUESTA EN ESCENA DE LA UTOPIÍA.....	207
<b>6.</b>	<b><u>UN KILO DE MANZANAS AMARILLAS: AMOR, SEXUALIDAD, REGGAETON Y CUERPO.....</u></b>	<b>209</b>
6.1	UN KILO DE MANZANAS AMARILLAS.....	209
6.2	EL ARTE DE SAN JUAN DE OCOTÁN.....	210
6.3	LIBERARSE, EDUCAR O SER PAPÁ.....	211
6.4	LA BANDA Y EL AMOR.....	214
6.5	AMOR Y SEXUALIDAD EN SAN JUAN DE OCOTÁN .....	220
6.6	SEXO Y REGGAETÓN.....	226
6.7	REGGAETÓN, BAILE Y CUERPO .....	231

<b>7.</b>	<b><u>LA CAJA NEGRA DE LA GESTIÓN COMO PROCESO DE EXCLUSIÓN</u></b>	<b>235</b>
7.1.	CONTEXTO DEL PROYECTO	235
7.2.	AUTONOMÍA RELATIVA	238
7.3.	CONTEXTO NEOLIBERAL	240
7.4.	POLÍTICA CULTURAL EN MÉXICO	242
7.5.	PARALELISMOS ENTRE LA POLÍTICA FEDERAL Y ESTATAL	247
7.6.	LA POLÉMICA SOBRE LOS FIDEICOMISOS	249
7.7.	LA CUASI-MICROEMPRESA CULTURAL	251
7.8.	DOCUMOTORA	256
7.9.	LA INFORMALIDAD EXCLUYENTE	259
7.10.	EL CONCURSO POR LOS FONDOS	262
7.11.	LA GESTIÓN COMO CAJA NEGRA	274
<b>8.</b>	<b><u>CONCLUSIONES</u></b>	<b>276</b>
8.1.	EL DISCURSO UNIDIMENSIONAL SOBRE SAN JUAN DE OCOTÁN	276
8.2.	ESCENARIO EN DISPUTA	277
8.3.	PUESTA Y APUESTA EN ESCENA Y REFLEXIVIDAD	278
8.4.	EL SAN JUAN DE OCOTÁN CH'IXI	282
8.5.	DESPOJO, SILENCIO Y DISCURSO OCULTO	284
8.6.	MEMORIA PERFORMATIVA Y RITUAL	286
8.7.	UTOPIÁS Y DESEOS	288
8.8.	RETOS Y DIFICULTADES DEL PROCESO AUDIOVISUAL COLABORATIVO	289
8.9.	ANTROPOLOGÍA VISUAL DEL SUR	291

## 0. INTRODUCCIÓN

### 0.1 El punto de partida

*Este es mi hogar: San Juan de Ocotán. Así que soy un Ocotanense. En mi pueblo nos gusta mucho andar en bici, la música y la fiesta. Territorialmente fuimos devorados por la ciudad, y la modernidad creó fronteras a las orillas de mi pueblo. Nos trajo gasolineras, supermercados, fábricas, fraccionamientos y hasta un estadio de fútbol. Y a pesar de ello resiste siendo un pueblo que mantiene sus tradiciones desde hace cientos de años.*

Texto escrito por Eduardo Loza para el guión del cortometraje *Como las aves*, desarrollado en el Taller de cine comunitario de San Juan de Ocotán

El pueblo de San Juan de Ocotán se ubica en el occidente de la ciudad de Guadalajara, dentro del municipio de Zapopan. Su nombre se deriva de “Ocotlán” que en náhuatl significa “lugar de ocotes”, y existen registros de que éste existía previo a la llegada de los españoles (López Díaz, 2016). Como muchas comunidades campesinas del país, uno de los conflictos históricos de San Juan de Ocotán gira en torno al despojo cíclico de su tierra la cual puede rastrearse hasta la época de la conquista hasta la actualidad. En los últimos años, la ciudad ha crecido de forma exponencial, con lo cual la tierra que antiguamente era agrícola, se ha ido transformando en industrias y fraccionamientos privados para las clases altas de la ciudad, los cuales poco a poco han ido rodeando a San Juan de Ocotán, convirtiéndolo en una colonia de la periferia de Guadalajara, la segunda ciudad más grande de México.

Cardoso de Oliveira (2007) describe cómo en la década de los 50 era común creer que el contacto de una cultura *más desarrollada* con otra *menos desarrollada* generaría un proceso de pérdida de las especificidades culturales de la segunda, en un proceso que se suele llamar como *aculturación*. Sin embargo, a pesar de que San Juan de Ocotán ha dejado de ser un pueblo campesino y actualmente es una colonia la periferia de la ciudad, la *aculturación* no ha se ha dado de forma total. Los pobladores lo siguen considerando un *pueblo* y mantienen mucha de la cohesión social y de sus tradiciones ancestrales. El enfrentamiento del pueblo con los

procesos de conquista, de modernización y de urbanización es mucho más complejo. Esto se puede observar en la celebración más importante del pueblo, la Fiesta de los tastuanes , la cual opera de manera vívida como un espacio performativo de memoria, de resistencia cultural y de identidad colectiva, en donde lo indio y lo monstruoso es tan sagrado como lo comunitario y lo divino.

Los habitantes de San Juan de Ocotán despliegan constantemente diversas estrategias para mantener la idea de un *nosotros*, para preservar y construir espacios desde los cuales puedan mantener cierta autonomía y cierta frontera real y simbólica del *pueblo* frente al *la ciudad* que ahora la circunda. Una de las estrategias para preservar su diferencia frente a la *ciudad* es la construcción fuerte de un *nosotros* como *los habitantes del pueblo de San Juan de Ocotán*. Sin embargo, al mismo tiempo los habitantes de San Juan de Ocotán, son capaces de *vivir en la ciudad* y aprovechar las ventajas que ésta les ofrece. Es así como el caso de San Juan de Ocotán da cuenta de la imposibilidad de considerar como *puras* las categorías de lo rural y lo urbano, lo tradicional y lo moderno, el sometimiento y la resistencia, la reproducción social y el cambio, y nos obliga a dar cuenta de la dimensión fronteriza e *impura* de nuestras sociedades. Sociedades no libres de violencia, donde estas categorías mismas se encuentran en permanente disputa.

Una de las formas de observar esta disputa por las categorías adecuadas y las abyectas es a través de las narrativas de *lo otro*, por ello, una de las discusiones que propuse durante la primera parte de mi investigación en San Juan de Ocotán en mi trabajo de maestría, estuvo relacionada con los discursos sobre la *marginalidad y la exclusión* de los pueblos subalternos, los cuales por un lado, dan cuenta de las condiciones de exclusión y pobreza en las que se encuentran, pero por otro, generan una narrativa dicotómica entre aquellos que están *fuera* y aquellos que están *dentro* del modelo de desarrollo hegemónico. Una de las trampas de este discurso es que al centrar la mirada únicamente en la dimensión de la *exclusión* de los pueblos subalternos, se asume que la única forma que tienen los pueblos subalternos para *salir* de la pobreza, es garantizar su *acceso* a ese modelo de desarrollo. Este fue el discurso de todo el proyecto indigenista mexicano de casi todo el Siglo XX cuyas políticas enfocadas a los pueblos indígenas se tradujeron en políticas asimilacionistas, integracionistas, paternalistas y asistencialistas. Pareciera que el único camino para salir de la pobreza para los pueblos indígenas de nuestro país, implicaba también el abandonar su forma de vida, su cosmovisión y

su cultura. Estas narrativas son a su vez un eco de los discursos coloniales en los que los sujetos *normales* son los sujetos *civilizados y modernos*, mientras que al resto se les considera, *bárbaros, incivilizados, ignorantes*, que deben ser *educados o civilizados* para poder aspirar a *ser* (Castro-Gómez, 2005), y han anulado durante siglos la posibilidad de imaginar otros modelos de vida distintos. Por ello, desde mi maestría, el motor de mi trabajo de investigación en San Juan de Ocotán ha tenido como objetivo preguntarme: ¿Qué quieren los habitantes de San Juan de Ocotán? ¿Quieren entrar? ¿Quieren ser educados y civilizados según los patrones hegemónicos? ¿Acaso la falta de acceso a la educación los convierte en seres pasivos y manipulables? Y a lo largo de esta investigación doctoral también me pregunto: ¿Si ellos construyeran una narración sobre sí mismos qué contarían?

## 0.2 La apuesta de esta investigación

Si la construcción de un *nosotros* es un concepto *relacional*, es decir, que no se puede construir sin la existencia de los *otros*, en esta investigación propongo una aproximación comunicativa, simbólica, imaginaria e inter-subjetiva, es decir, igualmente relacional. Así, una de las apuestas centrales de este trabajo se encuentra en la metodología de construcción de auto-representaciones audiovisuales realizadas de forma colaborativa junto con un grupo de jóvenes de San Juan de Ocotán. Para ello recupero la provocación que coloca la autora india Chakravorty Spivak (1998) con la pregunta *¿puede hablar el subalterno?*. Spivak considera que los sujetos subalternos no tienen voz y que no pueden ser escuchados, especialmente por las elites intelectuales de occidente. Sin embargo, este silenciamiento, en realidad no es falta de *habla*, sino como la misma Spivak explica, es una sordera por parte de las metrópolis del poder y del conocimiento occidentales incapaces de ver y escuchar el *habla* de las culturas diferentes. Uno de los retos de este trabajo es el proponer estrategias de *habla* y de *escucha*, y para ello he decidido apostar, como la columna vertebral de este trabajo, por el uso de metodologías colaborativas de producción audiovisual con los mismos habitantes del pueblo.

La apuesta por el uso del audiovisual tiene que ver por un lado, con mi propia formación como cineasta y con cuestionamientos sobre la materia misma del cine como

herramienta de comunicación y de investigación, pero también por un intento de descentrar al conocimiento logocéntrico sustentado en la palabra. Como comenta Zirión (2015), la dimensión performativa, sensorial y emocional del audiovisual podría considerarse como un paradigma alternativo a la forma hegemónica de conocimiento moderno, sustentado en la razón y en la palabra escrita.

Históricamente los habitantes de San Juan de Ocotán han tenido poco acceso a la escuela y al dominio pleno de la lectoescritura. A pesar de que la escuela era considerada algo *bueno*, los mayores no lo solían considerarla una garantía de un futuro mejor, puesto que “de todos modos no hay trabajo”. Esto ha ido cambiando poco a poco en las nuevas generaciones, sin embargo, hasta hace poco era muy común el abandono escolar y muchos de ellos comparten experiencias relacionadas con la discriminación en el contexto de la escuela. Para los habitantes del pueblo, la escuela les refirma su condición de *atraso* y *marginalidad*, y pareciera que primero debieran aceptar el estigma de ser *bárbaros*, *incivilizados*, *ignorantes* y aceptar ser normalizados como sujetos *modernos modernos* y *civilizados* para luego poder acceder al *conocimiento*. En lugar de ello, los habitantes de San Juan de Ocotán prefieren abandonar la escuela (Mejía Lara, 2013. pp.152-153). Esto genera un círculo vicioso de exclusión sobre la posibilidad de autorrepresentarse utilizando los lenguajes legítimos en el mundo moderno, es decir, lenguajes escritos, ligados a la objetividad, como son los relatos científicos o periodísticos, que tienden a estigmatizarlos. Ejemplo de ello son los discursos gubernamentales y mediáticos, de los que daré cuenta más ampliamente, y que generan una narrativa unidimensional de San Juan de Ocotán como un pueblo marginal y violento de la periferia de la ciudad.

En su reflexión sobre los discursos colonizadores, Silvia Rivera Cusicanqui (2010) sostiene que las palabras “no designan, sino que encubren” las prácticas colonizadoras. Las palabras son ficción, dice. El lenguaje colonial oculta sobre su propia dominación creando cierta retórica que va incubándose en el sentido común, lo que dificulta la posibilidad de nombrarla. Se puede hablar contra el racismo y actuar racistamente. Cusicanqui sugiere que para los pueblos americanos el discurso ha sido una herramienta para evidenciar esta trampa y subvertir el colonialismo generando una comprensión de la realidad y una narrativa social crítica: “En una situación colonial lo ‘no dicho’ es lo que más significa; las palabras encubren

más que revelan, y el lenguaje simbólico toma la escena” (p.13). Rivera Cusicanqui propone entonces una metodología que permita el tránsito entre la palabra y la imagen utilizando la visualidad como una herramienta de contrapunto de las culturas letradas y del logocentrismo colonial que excluye a todos aquellos incapaces de acceder a los centros del conocimiento y la producción de relatos históricos escritos.

### 0.3 Etnicidad relacional

En Estados Unidos a finales de los años 60 y principios de los 70, los estudios sobre la etnicidad proponían el estudio de las características de los pueblos y su comparación con las características de otros pueblos con la finalidad de definir unidades culturales que los diferenciaron. Esta idea inducía a considerar a la condición étnica de los pueblos como entidades preconstruidas, sin embargo fue imposible encontrar esas unidades organizativas o culturales que permitieran la comparación objetiva, que a su vez pudieran construir sus límites étnicos definidos entre los pueblos. Por ello, a partir de los años 70, diversos teóricos, principalmente Fredrick Barth (1970 en Giménez 2006) modificaron la premisa sobre la etnicidad y la proponen como una condición subjetiva, elaborada y percibida, que sólo emerge en un contexto interétnico, es decir frente a la diferencia y el contacto con otros pueblos. Con ello se pasó del estudio de las características objetivas y estáticas de los grupos sociales al estudio de los procesos dinámicos y de fricción de las relaciones sociales (Giménez, 2006). En ese sentido, la etnicidad se concibe como el producto de un proceso de contacto entre grupos sociales diferentes en donde la construcción del *nosotros* surge siempre en oposición a un *ellos*.

Siguiendo ese mismo enfoque relacional, el brasileño Cardoso de Oliveira (2007) propone observar la construcción de la identidad étnica como resultado de lo que él nombra *zonas de contacto interétnico* en las cuales los pueblos construyen su diferencia como consecuencia de la reacción tensa, desigual y muchas veces de dominación entre los pueblo, que a su vez, tiene como resultado un condición de *fricción interétnica*. A esa fricción histórica entre los pueblos, Cardoso le llama *sistema interétnico*, en el cual se construye la etnicidad.

No es objetivo de este trabajo discutir la condición étnica de San Juan de Ocotán, como tal, sin embargo la disusión antropológica sobre la etnicidad nos es útil en la medida que nos

permite incursionar en esa noción del *nosotros* como parte de un sistema de fricción interétnica histórica en la que San Juan de Ocotán opera como una *zona de contacto*. A su vez, esto nos permitirá comprender cuáles son las condiciones subjetivas, percibidas de su propia auto-representación como habitantes de San Juan de Ocotán y quiénes son esos *otros* que participan en ese sistema de fricción, que a su vez, construye y refuerza la frontera de ese *nosotros*. Al ahondar en ese sistema de construcción de un *nosotros-los otros* se visibiliza tanto nuestro papel como habitantes de Guadalajara, como parte de ese sistema de fricción social en el cual Guadalajara ha tenido un papel crucial en la configuración de *San Juan de Ocotán* y en el cual San Juan de Ocotán tiene un papel crucial en la configuración de *Guadalajara*.

#### 0.4 La infrapolítica

Una de las formas de abordar el análisis del poder, es el análisis de los dispositivos de dominación y hegemonía. Una de las formas de analizar las estrategias de emancipación de los pueblos frente al poder, es el análisis de los movimientos sociales, las revueltas y las revoluciones. Este trabajo apuesta por un enfoque distinto, en el que a fricción y la violencia que ha sucedido en esa *zona de contacto* es constante, y por tanto la resistencia se ha vuelto cotidiana también, y lo ha sido durante siglos. Este trabajo apuesta entonces por profundizar en lo que James Scott (2000) nombra como *infrapolítica*, la cual funciona como una política que no tiene pretensiones de ser *política*, sin embargo lo es. Es un tipo de política desplegada por los de abajo, quienes son conscientes de su incapacidad de enfrentar al poder y mucho menos aniquilarlo, sin embargo, debilita al poder porque lo suspende, porque no dialoga con él, porque no le exige, porque opera fuera de su dominio. Mientras las acciones políticas refuerzan *lo político*, las acciones infrapolíticas son para Scott, acciones políticas que suceden fuera del campo del poder, en otros terrenos, con otras narrativas por lo que en vez de combatir al poder, lo anulan.

Para Scott (2000) la infrapolítica tiende a ser una política que sucede todos los días, que no tiene un programa de acción, ni busca una transformación del orden público, que se sustenta en la sabiduría popular y que puede observarse en un diverso conjunto de acciones, gestos, conductas esquivas, chistes, ironías, cuentos populares, las cuales de forma disimulada u oculta,



escamotean la acción hegemónica del poder. Scott describe cómo en ocasiones, las acciones y los discursos se ocultan a los ojos del poder y suceden en la trastienda del espacio público. Mientras en el espacio público podemos observar sumisión y deferencia, en los espacios a los que no tienen acceso los poderosos, en la cocina, en las caballerizas, en los espacios privados, los sujetos cuentan chistes e historias donde los poderosos hacen el ridículo y ejercen pequeñas venganzas simbólicas que refuerzan un sentimiento colectivo sobre la inmoralidad de la dominación. A este discurso Scott (2000) le llama, el *discurso oculto*. Sin embargo, Scott también describe cómo en ocasiones, existen otro tipo de actos o discursos que no pueden suceder en espacios totalmente ocultos, y que en una lógica de acción-reacción, mucho más que de un programa político, los sujetos sometidos pueden ejercer actos de robos, sabotaje, de forma individual o micro, pero también pueden desplegar actos más masivos como las fiestas populares. Todo ello opera a contrapelo de los intereses del poder y dificulta su ejercicio. En ese sentido, la infrapolítica es una política de la no-política, con lo cual al no estar en el campo de acción del poder, al no propiciar un espacio de *diálogo* con el poder o al estar oculto a los ojos del poder, lo debilita de forma capilar, ignorándolo, invalidándolo, entorpeciendo su ejercicio e incluso conformando una resistencia encubierta que en otro momento de la historia podría llegarse a transformar en un movimiento social.

Me parece que aunque el autor no lo enuncia así, lo que Michel De Certeau (1996, 2010) nombra como tácticas y estrategias cotidianas, también podrían leerse en clave de infrapolítica. De Certeau describe cómo en las sociedades contemporáneas los sistemas de sujeción se encuentran cada vez más centralizados, lo cual se traduce en un menor acceso a decidir sobre nuestra vida y nuestro futuro. Autores como Michel Foucault se ha vuelto un paradigma de este tipo de análisis de esta *microfísica del poder* que no se ejerce únicamente desde el Estado, sino que configura disciplinarmente cada uno de los aspectos de la vida del sujeto moderno. Por ejemplo en el mundo del mercado, la mayoría de los sujetos tenemos poca capacidad de incidencia en el diseño de las mercancías que se distribuyen masivamente, a pesar de que éstas que determinan muchos aspectos de nuestra vida. De Certeau analiza cómo a pesar de esta centralización del poder en el mundo moderno, los sujetos siempre tenemos un margen de acción frente a esas imposiciones, y de alguna manera, la acción cotidiana, genera fracturas a la hegemonía del poder. En el caso del consumo, De Certeau describe que esta capacidad de agencia se encuentra en el uso que los sujetos le dan a los

productos “impuestos por el orden económico dominante”. De Certau afirma entonces que a pesar del ejercicio de poder, el análisis social no se puede reducir a ello, y que para dar cuenta de esto se deben analizar los procedimientos igualmente minúsculos, cotidianos cuasi microbianos, a través de los cuales los sujetos ejercen agencia.

A estas acciones, De Certeau las nombra como las *artes de hacer*, las cuales se despliegan en la vida diaria en forma de *tácticas* y *estrategias*. De Certeau también explica cómo a pesar de que es el sujeto el autor de estos actos, éstos no pueden leerse como actos individuales aislados, sino como modos de operación, o esquemas de acción social.

Las *estrategias* se pueden llevar a cabo cuando los sujetos cuentan con un *lugar propio* conquistado y controlado por ellos. Es desde este *lugar propio* que los sujetos pueden relaizar *cálculos objetivos* y movilizar sus fortalezas para actuar en beneficio propio desplegando estrategias. Cuando los sujetos no cuentan con un *lugar propio* y no tienen posibilidades de desarrollar acciones estratégicas, los sujetos se ven obligados a desplegar acciones *tácticas*, que a pesar de que se desarrollan en el *campo de acción del enemigo*, le permiten al sujeto reaccionar *al vuelo*, y aprovechar astutamente las posibilidades que se le van presentando. De Certeu considera entonces que las *tácticas* y las *estrategias* son una especie de *arte débil* que se libra como una batalla de lo cotidiano, que opera como “ardides milenarios de peces hábiles en mimetismos” por lo que generalmente no es visible desde la lógica racional de Occidente (De Certeau, 1996). Estos “procedimientos y ardides” generan un ambiente de “antidisciplina” que a su vez, podría leerse en términos de Scott, como *infrapolítica*.

Por su parte Cornelius Castoriadis (1983, 1989) resalta la capacidad creativa del ser humano como agente de cambio y de transformación social desde su capacidad para imaginar, es decir, para *crear*. A diferencia de la sociología clásica, Castoriadis considera que no existe ninguna necesidad universal del hombre, que éstas se van constituyendo en las sociedades a través de una dimensión simbólica que da orden y acomodo a todas las cosas. Ese orden se traducen en un *legein*<sup>1</sup>, cuya función racional y lingüística es *nombrar para ordenar* y un *teukhein* cuya función es *hacer para ordenar*. Mientras el *legein* se refiere a

---

<sup>1</sup> *Legein*, que viene del griego “hablar, decir, relatar” y a su vez está emparentado con el *logos* que se suele traducir como “razón, orden o razón discursiva”; y *teukhein* viene de *techne*, que se traduce como “técnica o construcción”. Ambos son terminos que utiliza Castoriadis para dar cuenta del mundo instituido.

toda la capacidad de *representar/decir social*, y su función es *distinguir-elegir-poner-reunir-contar-decir* y por tanto opera en una lógica de codificación lingüística; el *teukhein* se refiere a *reunir-adaptar-fabricar-construir el hacer social*, y es una forma de instituir el mundo social a través de las acciones. Diversos teóricos han dedicado su obra al análisis del poder que se configura a través del orden hegemónico instituido de las sociedades, sin embargo, según Castoriadis, si analizamos únicamente el orden instituido no seríamos capaces de comprender los cambios históricos de las sociedades, es decir, la historia misma no podría ser explicable. Castoriadis hace una crítica al pensamiento marxista puesto que considera que cae en el mismo error que Marx advertía cuando planteaba que las categorías con las que pensamos la historia no pueden ser sino producto del desarrollo histórico mismo, y el mismo Marx termina atrapado en la creencia que las características de su época, es decir, el auge del capitalismo industrial del siglo XVII y XVIII, donde la importancia de la economía y del desarrollo técnico se vuelven dominante en la vida social europea, eran el único lente para poder interpretar *toda la historia* pasada, e incluso por venir. Cuando dice que los hombres siempre buscan el mayor desarrollo de sus fuerzas productivas equivaldría a considerar que los valores y la disposición de todas las sociedades sería la de ser capitalistas. Castoriadis propone por el contrario la posibilidad de la diferencia radical entre las sociedades como en su evolución histórica.

De acuerdo con Castoriadis (1983), para poder comprender *el cambio* social es necesario el entedimiento de la dimensión imaginaria de la sociedad. Entendiendo por esta la capacidad creadora del hombre que le permite imaginar relaciones distintas entre significados y significantes y por tanto desestabilizar la institución social, para dar paso al cambio, la alteridad y la transformación social. Analizar únicamente las relaciones de poder que se encuentran en ese mundo simbólico o lingüístico, es suponer que las sociedades son siempre la misma, y nos es imposible dar cuenta del cambio, ni de cómo se instituye una *nueva* significación operante, ni de la posibilidad de romper la identidad e instaurar alteridad, es decir transformación. Castoriadis considera que en el origen de toda significación existe una *creación imaginaria*. Todo símbolo tiene un componente imaginario que le dio vida, del que ni la racionalidad ni las leyes del simbolismo pueden dar cuenta. Al situarse en los límites, en el origen y en el fin de la construcción simbólica, Castoriadis no sólo analiza la forma de

una sociedad dada, sino que coloca el énfasis en la transformación y en la capacidad creadora del hombre como agente de transformación.

Tanto Michel De Certeau (1996, 2010) como Cornelius Castoriadis (1983, 1989) consideran como objeto de estudio la capacidad de *poiesis* del ser humano, es decir, de creación, de transformación, de configuración de un mundo posible, distinto al instituido. Este trabajo tiene esa misma intencionalidad, por lo que analizaré tanto los procesos de creación como los productos audiovisuales realizados colabortivamente con algunos jóvenes de San Juan de Ocotán como espacios a través de los cuales podemos acceder de forma privilegiada tanto a los discursos como a los imaginarios tácticos y estratégicos de los habitantes de San Juan de Ocotán, pensados éstos como *poiesis* social y como un ejercicio de infrapolítica audiovisual.

## 0.5 Ciencia, cine y verdad

Una de las discusiones en las que se sustentan mis apuestas metodológicas surgen de la crisis epistémica que ha sufrido la ciencia en general, como el único relato legítimo para dar cuenta de la *verdad* sobre la naturaleza y sobre el mundo. Desde sus inicios, en el siglo XVI, una de las aspiraciones de este nuevo campo llamado *ciencia*, era la de acceder a la *verdad* de la manera más certera posible, tratando de garantizar que el conocimiento generado no dependiera de la condición ni la subjetividad humana, aspirando a que el saber emanado de éste método pudiera ser considerado como *objetivo, neutral y universal*. A lo largo de los últimos siglos el método científico se consolidó como el único método legítimo para acceder a la *verdad*. Sin embargo, en la segunda mitad del Siglo XX diversos acontecimientos han ido evidenciando no sólo que la ciencia es un producto humano, sino que está muy lejos de poder ser considerada *neutral y universal*. Por el contrario, tal y como describe Santiago Castro-Gómez (2005), este punto cero de observación, o como él lo llama: *Hybris del punto cero*, se tradujo en un modelo de exclusión y de clasificación de la población mundial en donde la cultura occidental, la cual da origen al modelo científico de producción de conocimiento, se enuncia a sí misma como *neutral, normal y universal* y a todo el resto de pueblos se les clasifica de manera estigmatizada como *atrasados, bárbaros, violentos*, o en el mejor de los casos como exóticos. De igual

manera, Boaventura de Sousa Santos (2009) describe cómo el mundo fue dividido en un norte y un sur epistémicos, negando la posibilidad de considerar como legítimas otras formas de conocimiento, sustentadas a su vez, en otras formas de ver el mundo.

Así mismo, en los últimos años se ha ido evidenciando que la ciencia no puede separarse de la subjetividad y la condición humana. La ciencia se valida a partir de los rituales propios de un campo (Bourdieu, 2002), el cual a su vez se configura a través de diversas relaciones sociales y de poder. Su método y sus estrategias narrativas están íntimamente ligadas a cierta forma de ver el mundo, producto de una época y una cultura específica: la Europa del Siglo XVI.

En años recientes, uno de pilares principales de esta discusión en las ciencias sociales se centró en el cuestionamiento del método. Tal y como Margot Weiss (2007) describe, uno de los problemas a los que las ciencias sociales se enfrenta es la concepción del “método como método”, es decir, como una estrategia cerrada que garantiza la obtención de “datos crudos” sobre los cuales posteriormente el investigador puede hacer un análisis teórico, con el cual podrá trasladar los hallazgos particulares en aseveraciones más universales. Según Weiss, la concepción del “método como método”, propicia la falsa idea de un binarismo entre el “dato” y la “teoría”, como si seguir las reglas del “método”, garantizara la anulación total de la subjetividad del investigador, la cual se podría evitar la distorsión etno y sociocéntrica propia para dar cuenta de la racionalidad propia del mundo observado.

Un momento de ruptura importante de esta concepción de lo que Weiss (2007) llama “método como método”, sin duda fue el texto de *La interpretación de las culturas* de Clifford Geertz (1973) en el cual se plantean las ideas principales de lo que posteriormente se concebiría como el “giro interpretativo”. Uno de los principales aportes de éste giro, es lo que Weiss llamaría la concepción de un “método como hermenéutica” es decir, como una interpretación subjetiva. Rosana Guber (2004) describe la propuesta de Geertz como un proceso de interpretación en dos niveles, en el nivel de los sujetos observados, quienes interpretan su mundo a través de su propia experiencia, y en el nivel del investigador quien interpreta lo interpretado por los sujetos. Por ello, los datos obtenidos en el trabajo de campo, no son sino resultado de un proceso intersubjetivo entre personas. Así, el giro interpretativo logra proponer una estrategia de aproximación a la realidad sin dejar de tomar en cuenta la

mediación del investigador, asumiendo que la ciencia es un producto humano, cultural, que de ninguna manera puede ser un “espejo pasivo del mundo exterior” (Guber, 2001).

Ya desde mediados de siglo autores como Alfred Shütz cuestionaban que uno de los principales problemas de la producción del conocimiento era el peligro de sustituir la realidad social con la interpretación del investigador y las abstracciones creadas por la ciencia (Shütz 1932; 1962; 1974 en Gadea, 2018). Gadea describe las críticas de Shütz a sociólogos más clásicos como Parsons por su aceptación ingenua de la existencia de un mundo externo al investigador cuya tarea es observarlo y describirlo lo más fiel posible. Parsons consideraba que existe una diferencia entre el mundo y la percepción del mundo, por lo que la labor del científico social es la de vigilar su metodología de observación para acceder a una percepción del mundo lo más aproximada posible. Por el contrario, para Shütz la percepción del mundo es el mundo mismo ya que no pueden estar desvinculadas la una de la otra. El objeto percibido es el objeto concreto, ya que el objeto no puede existir en la percepción sino a través de sus esquema de percepción subjetiva. Es esta percepción la que le otorga significado al mundo desde su tiempo, su espacio y su propio sistema de relevancias, lo cual le permite al sujeto construir una racionalidad. El proyecto epistemológico de Shütz busca trazar un puente entre las categorías subjetivas y objetivas y eliminar esa dicotomía planteando que el mundo de la vida es una estructura de configuraciones de significado (Gadea, 2018).

Una de las apuestas de este trabajo es recuperar esta propuesta epistémica en la que se propone que la percepción del mundo es el mundo mismo, asumiendo que es a través de la interacción social que los actores actualizan, interpretan, le dan sentido a la realidad y recrean un cierto orden social. La apuesta es poder trasladar esta apuesta al análisis a la construcción social de la realidad que surge de las interacciones sociales que se producen en el acto de filmar. Así mismo, el análisis de estas interacciones no pueden ser leídas sin tomar en cuenta el contexto histórico y social específico en el que se generan. Finalmente, en el caso de esta investigación también debe tomarse en cuenta el dispositivo cinematográfico que también *significa* y detona ciertas interacciones específicas.

Por su parte, al igual que la ciencia, la fotografía y el cine también son productos de la modernidad y de la revolución tecnológica, por lo que la discusión sobre la fotografía y sobre el cine, de la misma forma que las discusiones sobre la ciencia, siempre han estado emparentadas con las discusiones sobre la construcción de la *verdad*. Una de las

características de la fotografía y del cine, en tanto representación, es su similitud con la *realidad*. En el caso del cine además se ve, se mueve y se escucha muy parecido al mundo en el que vivimos. Esta relación mimética con la realidad hace que la potencia comunicativa de cine esté ligada a su *realismo*, es decir, a la percepción de que lo que vemos parece *real*. Por otro lado, aunque en sus inicios el cine era en blanco y negro y no tenía sonido, por lo que no se parecía tanto al mundo real, como ahora, hubo otra razón por la que tanto la fotografía como el cine se consideraron el triunfo de la objetividad moderna: porque estaban hechos por una máquina. Así, la tradición moderna consideró a la imagen fotográfica como la más *objetiva* de todas las representaciones, a pesar de que en un inicio su realismo estético era mucho menor que el de cualquier pintura realista de la época, puesto que las primeras fotografías eran en blanco y negro y con mucho grano. El teórico de la nueva ola francesa André Bazin (1990) describe, la fotografía heredó las aspiraciones de objetividad de la época por el sólo hecho de ser producida por una *máquina*. Esta idea se sumaba a la tradición moderna que consideró a la imagen fotográfica como la más *objetiva* de todas las representaciones, a pesar de que en un inicio su realismo estético era mucho menor que el de cualquier pintura realista de la época, puesto que las primeras fotografías eran en blanco y negro y con mucho grano.

Para dar cuenta de la tensión entre objetividad y subjetividad que existe en el cine, el francés Jean-Louis Comolli (2009) describe cómo el cine, a pesar de su dimensión artística, subjetiva y autoral, siempre va a estar sujeto a su condición objetiva: la *inscripción verdadera*. La *inscripción verdadera* es eso que el cine necesita del mundo para filmarlo. Para que una imagen fotográfica o cinematográfica exista “ha habido cuerpos reales en un tiempo real ante una máquina que también es real, y estas realidades han compartido la misma duración. El registro mecánico del rollo de película da fe de ello” (p. 109). La inscripción verdadera es entonces *esa materia del mundo capaz de refractar luz*, fotones que viajan por el espacio que entran por la lente de la cámara y generen una reacción química en la materia fotosensible de la película -en el cine análogo- o una señal eléctrica en el sensor -en el cine digital-, lo cual se transforma en lo que conocemos como *imagen* fotográfica.

## OBJETIVISMO ÓPTICO-MAQUÍNICO DE LA FOTOGRAFÍA

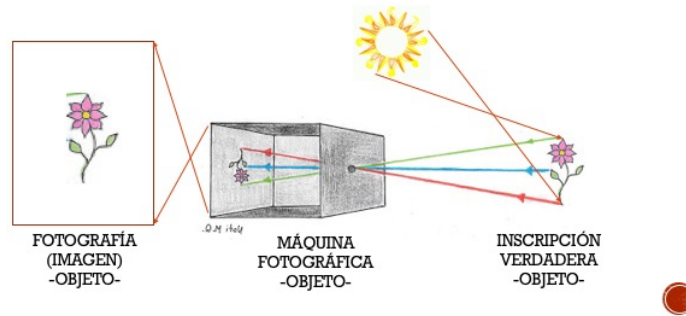


Gráfico de realización propia

En sus inicios, la condición de *imagen-hecha-por-una-máquina* significaba que la fotografía y el cine podían lograr la eliminación de los posibles sesgos que generaría la interferencia de la subjetividad de los sujetos, de la misma forma que pretendía hacerlo la tradición positivista de la ciencia con el método científico. Para los primeros antropólogos que se aventuraron a utilizar la tecnología audiovisual como parte de la práctica etnográfica como Haddon, Spencer y Boas, y posteriormente Bateson-Mead, la cámara era considerada como un medio para objetivar sus observaciones (Henley, 2001). De acuerdo a Henley (2001), esta aspiración científicista se puede observar incluso en el lenguaje de Alfred Cort Haddon, quien en 1898 encabezó una de las primeras expediciones en las que los antropólogos utilizaron cámaras cinematográficas, cuando Haddon llamaba a las cámaras “aparatos”, un término que se suele usar mayormente en los laboratorios cinéticos, equiparándola a un microscopio o un telescopio. Por su parte, Bateson y Mead argumentaban que ellos consideraban a las cámaras como instrumentos de grabación de lo que sucedía en el campo y no como dispositivos para ilustrar ninguna de sus tesis (Bateson y Mead, 1942 en Jacknis, 1988).

Para garantizar la condición de objetividad en el material fotográfico producido por esos *aparatos*, Bateson y Mead generaron una serie de procedimientos que procuraban evitar la menor interferencia posible de la cámara en el comportamiento *natural* de los sujetos



filmados, tales como evitar pedir permiso a los sujetos fotografiados o filmados para conseguir imágenes espontáneas, fingir que estaban fotografiando a los bebés, procurar que los sujetos olvidaran la presencia de la cámara gracias a su prolongada presencia en un solo lugar tomando fotografías. En su introducción a los *Principios de Antropología Visual*, Margaret Mead incluso augura una gran oportunidad etnográfica al contar con una cámara de 360 grados que pudiera estar en el centro de un pueblo filmando la vida cotidiana sin intervención alguna (Henley, 2001).

La idea de que la cámara fotográfica es una *máquina* productora de datos crudos y objetivos, los cuales sólo se conseguirían con la menor intervención humana posible dio origen a una de las corrientes de la antropología visual, cercana a los estilos más objetivistas del cine directo. Como herencia de esas corrientes observacionales objetivistas, es común que muchos antropólogos visuales siguieran estas mismas estrategias que ya sugerían Mead y Bateson, tratando de que la cámara fuera lo más discreta posible y generara la menor *reacción* en los sujetos observados (Jewitt, 2012). Dato curioso es que mientras la fotografía se convertía en la detentadora de la objetividad, Bazin (1990) describe que la pintura, al liberarse del mandato del realismo, dio como origen a las vanguardias de la pintura.

Sin embargo, conforme a lo descrito por Henley (2001), a pesar de estos esfuerzos de hacer de la cámara un instrumento científico y objetivo, el uso de la cámara no se consolidó como un aparato esencial de la antropología ya que su desarrollo tecnológico sucedió en un momento en el que las principales discusiones de las ciencias sociales, tales como el funcionalismo, el marxismo o el estructuralismo se daban en el terreno de la abstracción, mientras el cine etnográfico tiende a mostrar lo particular y lo concreto. Sin embargo, en los últimos años y a raíz de las críticas a la ciencia positiva y las diversas fracturas de los paradigmas de la modernidad, es que desde los años 80 se ha ido abriendo la posibilidad de que el uso de la cámara encuentre nuevamente su lugar tanto en el trabajo etnográfico, como en la antropología en general. De acuerdo con Henley (2001), esto ha sido posible gracias a la aceptación de que la dimensión social no está condicionada por estructuras que la determinan de manera total, sino que por el contrario, ésta sucede también de manera procesal, lo cual genera mayor interés en los casos particulares; así mismo, se ha acrecentado el interés por la dimensión intersubjetiva, la cultura material, los aspectos psicológicos de las relaciones sociales y la dimensión de lo corporal; también ha surgido el interés crítico por

dar cuenta de las relaciones de poder desiguales entre el antropólogo y los sujetos a los que estudia. Finalmente alineados con las posturas más posmodernas, se ha generado conciencia de que los textos producidos por los antropólogos, también son relatos, como todos (Marcus & Fischer, 1986).

En este contexto mucho más crítico hacia la ciencia positiva y hacia la posibilidad de alcanzar una objetividad *pura*, podría considerarse ingenua la idea de que la cámara en tanto *máquina* garantiza la producción de datos crudos y objetivos en los cuáles no están impregnados los intereses del investigador, la subjetividad de los sujetos filmantes y filmados, complejas relaciones de poder, diversas decisiones estéticas, etcétera. Es en esta discusión en la que se enmarcan las apuestas de esta investigación, a través de las cuales pretendo abonar tanto a la discusión epistémica sobre la construcción de representaciones, como a la posibilidad de crear y analizar material fotográfico y audiovisual como parte de la metodología etnográfica. Mi investigación podría considerarse entonces, en un lugar totalmente opuesto al de las tradiciones con aspiraciones más objetivistas de cierto cine directo y así como de la antropología visual más clásica.

En nuestro caso, la cámara no será utilizada como un dispositivo *discreto*, que procuro interferir lo menos posible en la realidad que fotografía o que filma, sino como un dispositivo que detona un *cierto tipo de interacción* social peculiar, mediada por el dispositivo filmico. Nuestro trabajo se acerca más a las apuestas de cineastas como Jean Rouch quien en vez de evitar intervenir, apostaba por un cine que provocaba a la realidad para ser filmada por la cámara. El haber sido nosotros los que propiciamos estos procesos de producción, me ha permitido tener acceso no sólo a los productos finales en forma de fotografías, podcast o videos, también pude observar las interacciones complejas que surgen del acto mismo de fotografiar y filmar. En ese sentido podré dar cuenta no sólo de aquello que los jóvenes narraron sobre sí mismos, sino también de las interacciones y los procesos sociales que suceden en el proceso de construir estas representaciones, analizando las mismas en relación con la dimensión histórica del pueblo de San Juan de Ocotán. Esos procesos dan cuenta no sólo de las tensiones constantes que viven los habitantes del pueblo, situados en esa *zona de contacto* entre lo rural y lo urbano, lo tradicional y lo moderno, el centro y la periferia, el estar *dentro* o estar *fuera*, así como las tácticas y las estrategias simbólicas que se despliegan en los procesos de fotografiar(se), filmar(se).

Para ello propongo utilizar como punto de partida el concepto de *autopuesta en escena* del crítico y cineasta francés Jean-Luis Comolli (2009), el cual, aunque es un concepto emanado de la teoría del cine documental, pretendo recuperarlo desde el campo de la antropología. Para Comolli, la imagen cinematográfica de no-ficción es el resultado de la relación entre el cuerpo filmado y la máquina filmante, la cual podríamos describir como la reacción consciente o inconsciente de los sujetos filmados frente a la cámara. De igual forma que el sujeto filmante, en el sujeto filmado hay elementos que puede controlar racionalmente y otros a los que se reacciona de manera inconsciente o que simplemente no puede controlar. Comolli describe como uno de los elementos clave de la *autopuesta en escena* al hecho de que aunque en el cuadro los espectadores no lo ven, los sujetos filmados sí pueden ver la cámara, los micrófonos, y los sujetos que los filman, por lo que son conscientes de estar siendo filmados. Así mismo, me parece que es a través de esta *autopuesta en escena* que los sujetos se transforman en personajes.

Así, en la relación entre sujeto filmante-máquina-sujeto filmado, existe una interacción subjetiva-objetiva que en la medida de que existe una máquina filmante, se transforma en una *puesta* y una *autopuesta en escena*. Por ello, aunque el objetivo de la investigación es aproximarnos a la mirada de los habitantes de San Juan de Ocotán desde su *habla*, nosotros, como equipo de trabajo y como parte de ese contexto de interacción que se crea en la *puesta* y en la *autopuesta en escena*, no podemos estar fuera de la ecuación analítica, y en algún sentido también formamos parte de *los otros* para los habitantes de San Juan de Ocotán. Desde el diseño de las estrategias de acercamiento y durante todo el proceso del mismo, nuestro equipo fue parte de la *puesta en escena* que impactó en todos y cada uno de los productos audiovisuales realizados junto con los jóvenes de San Juan de Ocotán. En ese sentido los productos que emanaron del *Taller* son a su vez productos de esa *relación* que se genera en la *puesta y autopuesta en escena*, que a su vez debe leerse en el marco de una cierta interacción situada social e históricamente. A esta interacción situada que genera una *puesta* y una *autopuesta en escena* es a la que consideramos en esta investigación como una *producción audiovisual colaborativa*.

Así mismo, los productos audiovisuales realizados no pueden ser leídos como espejos de la realidad. Las teorías clásicas del signo y la representación suelen asumir que la representación es un objeto simbólico *presente* que nos evoca a una realidad *ausente*. En ese

sentido podría parecer que la función del lenguaje es la de reflejar como un espejo la realidad ausente, pero existente, externa al observador (Hall, 1997). La representación pareciera en este sentido una mimesis o una sustitución de la realidad. Sin embargo, tal y como hemos mencionado, en la producción de representaciones audiovisuales de no ficción, intervienen elementos sociales tan complejos que impiden que estos documentales puedan tener una relación transparente con la realidad que dicen narrar. Rodrigo Díaz Cruz (2017) propone dar cuenta de las implicaciones epistemológicas que no son ni transparentes ni neutrales y que implican los procesos de representación en el marco de sus consecuencias valorativas, normativas y jerárquicas, lo que a su vez enmarca en lo que él llama “políticas de la representación”. En ese sentido podría recuperar la propuesta de Rodrigo Díaz Cruz (2017) sobre el performance como un espacio de cuestionamiento de las representaciones. De acuerdo con Díaz Cruz, las teorías del giro performativo cuestionan la representación como una realidad ausente que existió previamente y proponen al performance como una experiencia presente y real, que moviliza emociones, que disloca la realidad y que sucede en el momento. A su vez, De Certeau (1996) propone trasladar el análisis de la dimensión lingüística, y todas las tácticas enunciativas de la misma, a los actos cotidianos, por ejemplo, la apropiación de los locutores de una lengua, la construcción de un presente relativo a un momento y a un lugar y el contrato con el otro como interlocutor en una red de sitios y relaciones. En ese sentido, el cine documental es un espacio privilegiado en el que confluye el lenguaje con el mundo de la vida, los actos cotidianos, las relaciones de poder, la presencia de los cuerpos, pero también la dimensión imaginaria de la sociedad. Dentro del campo de la cinematografía, Stella Bruzzi (2006) cuestiona la forma de entender el cine documental y propone verlo más como un acto performativo, fluido, inestable. Así, la dimensión performativa del documental, y mayormente el documental etnográfico, puede analizarse a través de las complejas interacciones sociales generadas en los procesos de *puesta y autopuesta en escena*, lo cual visibiliza y otorga especial importancia a los procesos de producción y su contexto social e histórico como ejes analíticos de construcción de la realidad.

## 0.6 El Taller de cine comunitario, el Documental web y DocuMachete

Una de las principales apuestas de esta investigación está en la propuesta metodológica, ya que como he mencionado, la columna vertebral del trabajo de campo consistió en detonar procesos de producción audiovisual colaborativos con jóvenes de San Juan de Ocotán. Para ello realizamos en una primera etapa un *Taller de cine comunitario* en el que se habilitó a los jóvenes en el uso del audiovisual, con la finalidad de que ésta pudiera ser una herramienta *habla* en términos de Spivak (1998); posteriormente, en una segunda etapa de trabajo, el material fotográfico y audiovisual realizado durante el *Taller* se integró en forma de un *Documental web* que garantizara que todo este material estuviera disponible para la gente del pueblo. En este sentido, este trabajo no puede entenderse como únicamente académico, sino como un proyecto más amplio que podría considerarse como un proyecto de investigación-acción colaborativa, con múltiples objetivos, el cual continúa detonando proceso con objetivos cada vez distintos. Actualmente, por ejemplo, estamos desarrollando junto con algunos de estos jóvenes una película colaborativa sobre la fiesta patronal más importante de San Juan de Ocotán, la Fiesta de los tastuanes .

El *Taller de cine comunitario* se diseñó junto con el colectivo de cineastas *Documotora*<sup>2</sup> la cual es una productora especializada en cine comunitario y colaborativo cuya influencia principal ha sido el trabajo de *DocuPerú* y su fundador, José Balado, quien estuvo impartiendo talleres de cine colaborativo en nuestra ciudad. El diseño del *Taller* procuraba recuperar su experiencia tanto en el trabajo de barrio, como en la producción de documentales colaborativos, pero también se adaptó a las preguntas y necesidades de mi investigación. Esta no es por tanto una etnografía de San Juan de Ocotán, sino una etnografía de los procesos de producción audiovisual que trataban de representar a San Juan de Ocotán. El San Juan de Ocotán del que daré cuenta es el que surgió de este proceso de interacción compleja, mediada por un dispositivo fílmico, incluyendo los procesos de investigación, producción y difusión de los productos.

Además del colectivo de cineastas de *Documotora* también contamos con la colaboración de alumnos de Comunicación y Artes Audiovisuales del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, universidad donde he dado clases desde hace más de

---

<sup>2</sup> Sitio web de *Documotora*: <https://documotora.wordpress.com/>

15 años. Paralelamente se constituyó otro equipo integrado por Laura Jiménez, experta en temas de memoria barrial y Abigail López, joven historiadora y cronista del barrio, para trabajar con metodologías de historia oral con los adultos mayores del pueblo quienes sospechábamos que no se interesarían por utilizar el audiovisual. Así fue como se conformó un equipo de trabajo de unas veinte personas, y se garantizó la posibilidad de gestión y apoyo económico e institucional para el *Taller de cine comunitario* y las producciones audiovisuales.

El *Taller de cine comunitario* se llevó a cabo todos los sábados por la tarde de junio de 2018 a febrero de 2019 y en él se capacitó a los jóvenes en el dominio técnico y narrativo para la realización de fotografías y productos audiovisuales. A la par, se fueron realizando fotografías y piezas audiovisuales utilizando metodologías colaborativas. Esta primera etapa de trabajo concluyó con la presentación de las películas y la exposición de algunas fotografías en la plaza principal del pueblo.



Logo de *DocuMachete*.  
Productora en resistencia de San Juan de Ocotán

Algunos de los chicos que participaron en el *Taller* decidieron continuar en este proceso de aprendizaje-producción colaborativa comunitaria y se conformaron en un colectivo autodenominado *DocuMachete: Productora en resistencia de San Juan de Ocotán* (<https://www.facebook.com/Documachete>). Con ellos iniciamos una segunda etapa de trabajo. Al

equipo se sumó Esteban Contreras, quien además de trabajar en el DIF municipal, en ese momento se encontraba realizando una maestría a distancia en Comunicación Digital Interactiva en la Universidad Nacional de Rosario, Argentina, por lo que vimos la oportunidad de realizar junto con él un *Documental web* (<http://somossanjuandeocotan.org/>). La idea de generar un *Documental web* es que por un lado fuera parte de su trabajo de campo y por otro permitiera poner a disposición de los habitantes del pueblo todos los productos realizados a lo largo del *Taller*. En esta segunda etapa se realizaron algunos nuevos productos que pudieran complementar la información, ampliar la experiencia y facilitar la

navegación, tales como ensayos fotográficos, líneas de tiempo, piezas sonoras, música, mapas interactivos, etcétera.

La presente investigación da cuenta del trabajo realizado en esas dos primeras etapas. Como mencioné, actualmente nos encontramos en una tercera etapa de trabajo, la cual ya queda fuera de esta investigación, y en ella, a solicitud de los chicos de *DocuMachete* desarrollamos una película documental sobre la Fiesta de los tastuanes , la cual es la fiesta más importante del pueblo, así mismo, en el marco de la pandemia estamos realizando otros productos relacionados con la fiesta que ha sido suspendida durante dos años, como podcast con entrevistas a diversos personajes que participan en ella, la ampliación de fotografías en mantas para ser colocadas en las calles del pueblo, etcétera.

En un inicio, no era parte de mis objetivos trabajar únicamente con jóvenes, sin embargo sí era consciente de que un *Taller* de este tipo iba a ser de mucho mayor interés para la población joven, con lo cual, apostamos por convocarlos a ellos. Urteaga Castro Pozo y Moreno Hernández (2020) describen como el imaginario social sobre la juventud los asocia a la irresponsabilidad, a la falta de ambición y de compromiso. Esto se traduce en una situación de exclusión de la vida laboral y política de los jóvenes y tiene como consecuencia un proceso de des-ciudadanización de la juventud mexicana. Por otro lado, Maritza Urteaga Castro Pozo (2011) da cuenta de cómo la etnografía clásica ha “invisibilizado el sujeto joven al interior de las etnias” (2011, p.14) ya que en muchas comunidades el matrimonio solía suceder desde temprana edad, con lo cual la categoría de joven era muy breve o no existía en absoluto, pero también por el tipo de preguntas que se solían hacer los investigadores que solían excluir la categoría de juventud. Sin embargo, según los autores, en los últimos años los estudios sobre la juventud han empezado a ser más visibles, gracias a “el giro hermenéutico [que] ha permitido el retorno del sujeto, el reconocimiento del punto de vista del “nativo” y la interdiscursividad en la construcción del conocimiento antropológico al des-centrar la mirada al objeto, la discusión sobre la diversidad, la identidad, la subjetividad, etcétera, y una preocupación por elaborar nuevas metodologías para estudiar a los sujetos que construyen la contemporaneidad” (2011, p.15). Esta investigación comparte muchos de esas características, por lo que el presente trabajo también puede considerarse como un aporte a los estudios de los jóvenes mexicanos.

## 0.7 Somossanjuandeocotan.org



Tanto el *Documental web* y como el presente texto son productos de mi investigación y de mi trabajo en San Juan de Ocotán, por lo que no pueden leerse como productos separados, y aunque para efectos de las exigencias académicas este texto *es* mi tesis doctoral, el texto mismo está pensado como una tesis transmedia y no está diseñada como un texto lineal sino como un producto que a través de sus hipervínculos dialoga permanentemente con el *Documental web*.

El tipo de productos realizados en el realizados tanto en el *Taller de cine comunitario* como en el proceso de construcción del *Documental web*, tienen un espíritu más bien documental, lo cual fue impulsado tanto por nuestra propia formación, como por las metodologías propuestas para el *Taller*. Sin embargo, siempre dejamos abierta la posibilidad de que las puestas y las autopuestas en escenas fueran lo más libres posibles, sin imponer intencionalmente ningún tipo de concepto de *cine documental*. A pesar de que en los productos se pueden percibir los estilos de los asesores con los que trabajó cada uno de los jóvenes, una de nuestras premisas era procurar hacer propuestas de metodología de producción y de tratamiento narrativo y audiovisual lo fueran lo más congruentes con la mirada de ellos, con sus curiosidades y con las características de los equipos conformados, con lo cual tanto los procesos de trabajo como los productos son muy diversos. En algunos productos se trabajó sobre la voz en *off* o sobre un guion previamente escrito; en otros se dio más espacio al azar de los sucesos que podían acontecer frente a la cámara; en otros se diseñó una puesta en escena muy específica para conseguir algún el efecto; en otros se trabajó sobre un *story board*; incluso en alguno se escribieron diálogos que luego fueron actuados.



El *Documental web* se titula **Somos San Juan de Ocotán** (<http://somossanjuandeocotan.org/>) y en él se albergan todos los productos emanados del *Taller de cine comunitario*. Los apartados que lo componen son los siguientes:

1. **Quiénes somos** (<http://somossanjuandeocotan.org/quienes-somos/>)

En este apartado se encuentran una serie de autorretratos realizados por cada uno de los jóvenes participantes del *Taller de cine comunitario*. El ejercicio se realizó en equipos donde uno de los chicos dirigía su autorretrato y posaba, mientras otro de ellos tomaba la fotografía.

2. **Videomapa** (<http://somossanjuandeocotan.org/videomapa/>)

- En él se encuentran una serie de tomavistas de aproximadamente 1 minuto de duración sobre los lugares más significativos del pueblo para ellos. El ejercicio se realizó de forma individual en un solo plano y sin movimientos de cámara, posteriormente se realizó un ejercicio de diseño sonoro y edición de audio.
- También incluye una serie de movimientos de cámara de aproximadamente 1 minuto de duración sobre trayectos que solían hacer dentro del pueblo. El ejercicio se realizó de manera individual en un solo plano.
- Así mismo, incluye tres cortometrajes sobre situaciones cotidianas del pueblo de entre 1 y 3 minutos de duración. El ejercicio se realizó en equipos donde el equipo escogió la situación, la desglosó en planos, y cada uno de ellos grabó un plano diferente. Posteriormente se editaron para construir la escena completa.

3. **Nuestros abuelos** (<http://somossanjuandeocotan.org/nuestros-abuelos/>)

En este apartado están una serie podcast basados en entrevistas a algunos adultos mayores del pueblo sobre cómo era antiguamente la vida en San Juan de Ocotán. Estos podcast están acompañados con algunos ensayos fotográficos de esos mismos abuelos. Las entrevistas fueron realizadas por mi, por Laura Jiménez y por Abigail López, historiadora y cronista del San Juan de Ocotán, las cuales conformamos un equipo para realizar un trabajo de recuperación de memoria barrial e historia oral. Las fotografías fueron

realizadas en parejas como un ejercicio de retrato por los jóvenes del *Taller de cine comunitario*, el cual consistió en escuchar las entrevistas y proponer algunas puestas en escena que fuera la más representativa de la entrevista posible. La edición de los podcast se realizó en la segunda parte del proyecto en un trabajo conjunto entre algunos de los asesores y algunos de los jóvenes del *Taller*.

**4. Los tastuanes (<http://somossanjuandeocotan.org/los-tastuanes/>)**

En este apartado se encuentran cortometrajes de entre 3 a 5 minutos de duración, sobre su experiencia personal de la Fiesta de los tastuanes . Este fue un ejercicio individual donde cada uno de los jóvenes desarrolló una idea y luego generó un guion, con el requisito de que utilizara la menor cantidad de planos posibles. Posteriormente con ayuda de los asesores, cada uno realizó su corto y la mayoría de ellos también editó o coeditó su propio corto.

**5. Historias (<http://somossanjuandeocotan.org/historias/>)**

En este apartado se encuentran los tres documentales finales del *Taller de cine comunitario* cuya duración es de 30 minutos aproximadamente. Los cortos abordan temas propuestos por ellos mismos. Cada una de las ideas se trabajaron primero de manera individual o en parejas, a través de una conversación larga en la que les pedimos a cada uno de los participantes que expusieran el tema que cada uno de ellos quisiera abordar en la película final. Posteriormente con cada uno de ellos fuimos trabajando en las motivaciones más profundas para abordar esos temas y las ideas iniciales se fueron complejizando hasta llegar a una propuesta más acabada, la cual se expuso al grupo completo. En algunos casos se agruparon las propuestas similares, luego votamos las propuestas y se escogieron tres. A cada uno de los cortos se les asignó a un asesor, y una vez conformado el equipo la idea se volvió a trabajar con todos los miembros del mismo hasta llegar a una propuesta de estructura narrativa y un guion. Las metodologías de trabajo de cada uno de los equipos tanto para construir el guion, como para el rodaje y para el proceso de edición fueron muy distintas y se adaptaron a las características peculiares de cada uno de los equipos.



El primero de los cortos se titula *Propiedad privada*, (<http://somossanjuandeocotan.org/propiedad-privada/>) el cual aborda la transformación que San Juan de Ocotán ha sufrido en los últimos años a consecuencia de la venta de la tierra, el crecimiento de la ciudad y la presión inmobiliaria. En su sinopsis se puede leer: “Antiguamente nuestro pueblo era campesino. La pobreza y el crecimiento de la ciudad hizo que la mayoría de nuestros abuelos vendiera su tierra”.

En ese mismo apartado se encuentra una línea de tiempo sobre la tenencia de la tierra en San Juan de Ocotán titulada *Historia de nuestra tierra*, y un mapa interactivo basado en *Google Earth* en el que se puede observar cómo ha cambiado el paisaje de la tierra de 1984 a 2019, y en el que se puede observar resaltado el mapa de la ampliación del ejido de 1938. Estos dos productos se realizaron en la segunda etapa del trabajo.



El segundo de los documentales se titula *Como las aves*, (<http://somossanjuandeocotan.org/como-las-aves-2/>) y está dedicado a los migrantes que llegan a vivir en el pueblo. En su sinopsis se puede leer: “En San Juan de Ocotán existe una diversidad de lenguas, gastronomía y tradiciones, gracias a la migración”. Este apartado también cuenta con un foto reportaje sobre la comida que los migrantes han traído, el cual se realizó en la segunda etapa de trabajo, por algunos de los jóvenes del *Taller de cine comunitario*.



El tercero de los cortos, se titula *Un kilo de manzanas amarillas* (<http://somossanjuandeocotan.org/un-kilo-de-manzanas-amarillas/>), el cual aborda la relación entre la música, el baile, el amor y la sexualidad, y en cuya sinopsis se puede leer: “Las relaciones amorosas, al ritmo de San Juan de Ocotán son más divertidas”. En la segunda parte del trabajo, se realizó un foto reportaje y una pista de audio sobre los músicos del pueblo.

## 0.8 La tesis transmedia

Por su parte, la tesis está pensada como un documento *transmedia*, recuperando el concepto de Carlos Scolari (2013), quien sugiere que este tipo de productos permite el cruce no sólo de lenguajes mediáticos, sino también de sistemas de significación, con lo cual se pueden expandir los mundos narrativos de un texto. Para efectos de las exigencias académicas este texto *es* mi tesis doctoral, pero como mencioné antes, el texto mismo no está diseñado como un texto lineal sino como un producto que a través de sus hipervínculos dialoga permanentemente con el *Documental web*.

La tesis, cuenta con una introducción y siete capítulos. En esta introducción se coloca también el planteamiento de la investigación, en el cuál doy cuenta de mis puntos de partida, de mis posicionamientos teóricos y metodológicos, así como mis apuestas de la investigación. Partiendo de la provocación que coloca la autora india Chakravorty Spivak (1998) quien considera que los sujetos subalternos no tienen voz y que no pueden ser escuchados, especialmente por las elites intelectuales de occidente, sin embargo, este silenciamiento, en realidad no es falta de *habla*, sino como la misma Spivak explica, es una sordera por parte de las metrópolis del poder y del conocimiento occidentales incapaces de ver y escuchar el *habla* de las culturas diferentes. Así mismo, describo las apuestas principales de este trabajo, las cuales están relacionadas con el uso de metodologías colaborativas de producción audiovisual con un grupo de jóvenes del pueblo, como parte medular trabajo de campo. Esto con la idea de proponer nuevas formas de *habla* y de *escucha* y recuperando la dimensión performativa, sensorial y emocional del audiovisual como un paradigma alternativo a la forma hegemónica de conocimiento moderno, sustentado en la razón y en la palabra escrita (Zirión, 2015).

En el Capítulo 1, titulado *Un pueblo marginal y violento*, hago un ejercicio de contraste de mi trabajo etnográfico con un análisis del discurso de la prensa sobre San Juan de Ocotán, con especial énfasis en el análisis de la visualidad generada por las fotografías que acompañan las notas sobre el pueblo de San Juan de Ocotán. Las fotografías se analizarán como *textos visuales* que despliegan cierto discurso que suelen ser usadas por la prensa como una ilustración realista de los hechos. En ellas podemos observar un discurso unidimensional

sobre San Juan de Ocotán como un lugar pobre y peligroso, donde sus habitantes son víctimas o victimarios, seres pasivos, sin capacidad de agencia. Así mismo, observamos cómo el poder simbólico de los medios forma parte de los *sistemas de diferenciaciones* que dictan los regímenes de normalidad y anormalidad de los sujetos modernos, constuyendo una cierta noción de *otro* y una zonificación de la peligrosidad de la ciudad. Posteriormente observaremos cómo estos discursos influyen en la construcción de la identidad de los jóvenes del pueblo.

En el Capítulo 2 utilizando la metodología de análisis de la puesta y la autopuesta en escena de los productos audiovisuales realizados durante el *Taller de cine comunitario* pudimos observar que los jóvenes eran conscientes de la mirada estigmatizada de su pueblo como marginal y violento. Y desde el inicio hasta el final del *Taller* los jóvenes desplegaron diversas tácticas discursivas que pudieran contrarrestar ese discurso unidimensional de su pueblo, para lo que utilizaron principalmente los conceptos de la *cultura* y las *tradiciones* como características positivas de San Juan de Ocotán.

En el Capítulo 3, analizo la realización colaborativa con los jóvenes del pueblo, de una línea de tiempo titulada *Historia de nuestra tierra* y del documental *Propiedad privada* en el cual se aborda el despojo territorial que históricamente ha sufrido San Juan de Ocotán. En estos procesos se evidenció cómo desde hace siglos, San Juan de Ocotán ha sido despojado de su tierra una y otra vez: en la época de la conquista, en la Reforma, durante el periodo porfirista, y actualmente con la reciente reforma al Artículo 27 de la constitución que permite que la tierra se privatice. El acelerado crecimiento y gentrificación de la ciudad de Guadalajara ha hecho que en los últimos años San Juan de Ocotán esté frente a lo que tal vez sea su último ciclo de despojo, para finalmente dejar de ser un pueblo campesino y encontrarse rodeados de tierra privadas a la que ya no tienen acceso. Dado que estas batallas se están librando justo ahora, el discurso sobre la tierra opera como un *discurso oculto* (Scott, 2000), que para existir necesita ser desplegado lejos de los ojos del poder.

En el Capítulo 4. doy cuenta de la fiesta más importante del pueblo, la Fiesta de los *tastuanes*. Para ello analizo una serie de cortometrajes realizados por los jóvenes sobre la misma, en los que se observa cómo la fiesta, que seguramente inició siendo una representación con fines evangelizadores de la intervención divina del Santo Santiago durante la conquista del Occidente de México, en la actualidad es una fiesta ritual en la que

se despliega el *ethos* comunitario y guerrero del pueblo, y en la que se puede leer a través de su dimensión performática muchas huellas de la historia de San Juan de Ocotán así como de sus complejos procesos de construcción identitaria en la actualidad.

En el Capítulo 5 recupera la temática migratoria y la experiencia del trabajo realizado en el cortometraje *Como las aves*, en el cual los jóvenes que participaron, quienes en su mayoría no son originarios de San Juan de Ocotán, describen cómo gracias a su cercanía con la ciudad, San Juan de Ocotán es un pueblo receptor de migrantes. Dan cuenta de las dificultades y la discriminación que sufren los habitantes *avecindados* del pueblo, pero también despliegan la utopía de una comunidad tolerante a la diferencia donde todos pudiéramos aprender de los otros, y donde pudiéramos reconocer que las *tradiciones* de San Juan de Ocotán se ven enriquecidas por las personas que llegan a vivir allí.

En el Capítulo 6, se analiza la realización del cortometraje *Un kilo de manzanas amarillas* en el que el chico más joven del *Taller de cine comunitario* decide indagar en los conceptos de amor y de sexualidad de los habitantes del pueblo. Al mismo tiempo, se observa cómo esta joven utiliza de forma táctica la presencia de nuestras cámaras y micrófonos para explorar sus propias curiosidades sobre la sexualidad no heteronormativa y la dimensión del cuerpo como parte de la sensualidad y el deseo.

El Capítulo 7 es la descripción de cómo se gestionó y administró todo el proyecto. Éste capítulo bien podría estar al inicio de la tesis, como el punto de partida del proyecto, sin embargo, decidí dejarlo al final, ya que no fue sino hasta el final del proyecto cuando fuimos conscientes de la necesidad de abrir frente a los jóvenes participantes en el *Taller* abrir la *caja negra* de la gestión. Fue en ese momento que nos dimos cuenta de que la falta de conocimiento de los procesos de financiación de proyectos como éste se convierte en un proceso de exclusión, el cual se puede traducir en una falta de acceso a la posibilidad de la enunciación, al *habla*, o a disputar su mirada.

# 1. UN PUEBLO MARGINAL Y VIOLENTO: SAN JUAN DE OCOTÁN EN LAS FOTOGRAFÍAS DE LA PRENSA

## 1.1. San Juan De Ocotán: presentación histórica

Existen indicios de que San Juan de Ocotán existía desde antes de la conquista. En las crónicas de los conquistadores la región se describe como una zona en donde se cultiva cacao, frutales como guayaba y capulines, tomate, algodón, chile, frijoles, maíz, donde se comía pescado y se extraía sal, se curaban con hierbas y raíces y comían tamales, tortilla y atole (Mountjoy, 2016). En contraparte los relatos de los conquistadores nombran a todos los pueblos de la región con el nombre genérico y despectivo de *chichimecas*, a los cuales consideraban como “bestias” y como culturas inferiores a las del centro del país.

La conquista de esta región del país fue un proceso muy violento, además de la disminución de la población a consecuencia de la guerra, muchos indígenas huían de sus pueblos cuando sabían que era inminente la llegada de los españoles. Por otro lado, una de las estrategias de pacificación de los indios de la región era la de separar poblaciones enteras de sus territorios originales, provocando desarraigo y evitando levantamientos rebeldes (Regalado Pinedo, 2016b). Por todo ello, no es posible determinar si la población originaria de San Juan de Ocotán era tecuexe, coca o caxcana y se cree que su población tiene un origen multiétnico.

Como muchas comunidades campesinas del país, uno de los conflictos históricos de San Juan de Ocotán en torno al despojo cíclico de su territorio el cual pueden rastrearse hasta la época de la conquista. En su lucha por el reconocimiento de su territorio, en 1684 San Juan de Ocotán obtuvo su título virreinal, conocido como *Fundo legal*, el cual ha servido como sustento para el reconocimiento del antiguo asentamiento del pueblo. Alrededor de ese *Fundo legal* se fueron estableciendo algunas haciendas de españoles. A mediados del Siglo XIX, las Leyes de Amortización y de Reforma que pretendía desconocer las propiedades de la iglesia también tuvo como consecuencia, la privatización de los títulos emitidos por la Corona española, con lo cual, los habitantes de San Juan de Ocotán se vieron obligados a dividir su tierra comunal

en “solares” privados, lo cual facilitó la invasión y la venta de la tierra a particulares. Existe el registro de una demanda de los pobladores, quienes en 1902 denunciaban que sus tierras estaban invadidas por “ricos particulares” y en 1904 presentaron una denuncia por los despojos sufridos por la proliferación de haciendas.

Desde entonces los habitantes del pueblo han luchado por la restitución de su territorio, para lo que durante el Siglo XX los campesinos se constituyen en asamblea ejidal y en 1928, por fin lograron la dotación de 529 hectáreas. En 1938 logran una ampliación de 1647 hectáreas más. Para los años 70, un grupo de ejidatarios que no había logrado el reparto, se constituyó en un segundo ejido y consiguieron una dotación de 3077 hectáreas. Actualmente en San Juan de Ocotán conviven ambos ejidos, el Ejido San Juan de Ocotán y el Ejido Lázaro Cárdenas.

En los últimos años, a raíz de la entrada de México al modelo neoliberal y la reducción de los apoyos al campo se ha dado un fenómeno de migración masiva hacia las ciudades lo cual se ha traducido en un rápido crecimiento de la ciudad de Guadalajara y poco a poco San Juan de Ocotán se vio circundado por fraccionamientos privados y exclusivos que se ofertaban a las clases altas como una solución a los crecientes problemas de inseguridad de la ciudad. A raíz de entonces San Juan de Ocotán ha sufrido la permanente tensión entre seguir viviendo en la pobreza o vender su tierra. En un inicio, por ser de tipo ejidal la tierra tampoco se podía vender a los precios del mercado. Generalmente se malbarataba para luego pasar a manos de los fraccionadores, quienes lograban regularizarla y venderla a precios altos a las clases altas de la ciudad.

Como todos los pueblos del país, San Juan de Ocotán solía ser un pueblo campesino que dependía de la siembra del maíz para su subsistencia. Sin embargo, sus habitantes han procurado garantizar otras fuentes de ingreso. Sus pobladores recuerdan que algunos de sus ancestros solían trabajar en las haciendas cercanas por salarios entre 1 y 1.5 pesos diarios. Los hombres, además de trabajar el campo, también solían recolectar y vender leña en Zapopan y en Guadalajara. Las mujeres hacían lo mismo con las flores. Sin embargo, mucho de este territorio circundante ha estado históricamente en disputa. En los últimos años, a raíz del crecimiento de la urbe, la mayoría de los hombres solían intercalar el trabajo de la tierra con el trabajo como albañiles, principalmente en la construcción de casas y parques tecnológicos que también han ido rodeando a San Juan de Ocotán. Las mujeres por su parte empezaron a laborar como



trabajadoras domésticas de las casas de los estos nuevos fraccionamientos habitados por las clases altas de la ciudad.

Actualmente San Juan de Ocotán se ubica dentro del municipio de Zapopan, en el occidente de la ciudad de Guadalajara, la segunda ciudad más grande de México. Hasta hace poco, Zapopan era conocido como la *Villa maicera* porque en este municipio se producían grandes cantidades de maíz, sin embargo, en últimos años, la ciudad de Guadalajara ha sufrido un crecimiento acelerado y Zapopan se ha convertido, por un lado, en una zona que alberga polos de desarrollo industrial y diversos parques tecnológicos, pero también se ha transformado en una zona urbana donde habitan las clases altas de la ciudad, mayormente en fraccionamientos cerrados. En torno a estos fraccionamientos se construyen plazas comerciales, campos de golf, escuelas, universidades privadas, hospitales y obras viales destinadas al automóvil. Así mismo, es esta zona de la ciudad donde se realiza la mayor actividad económica y financiera de Jalisco. Actualmente el pueblo de San Juan de Ocotán está rodeado por tres avenidas de tránsito rápido: la carretera a Nogales, la Avenida Aviación y el Periférico. Por el lado norte, colinda con uno de los fraccionamientos privados más conocidos de la ciudad, el fraccionamiento Valle Real. Por el lado sur también se encuentra la cementera Apasco. En medio de estos desarrollos comerciales e industriales y fraccionamientos exclusivos es que quedó atrapado el pueblo de San Juan de Ocotán. En la actualidad, San Juan de Ocotán vive la contradicción de estar perdiendo su tierra agrícola a consecuencia de la presión inmobiliaria que genera el crecimiento de la ciudad pero al mismo tiempo, tanto los habitantes originarios de San Juan de Ocotán, como los migrantes que suelen llegar a vivir allí, describen la enorme ventaja de tener cerca las diversas fuentes de trabajo que ofrecen tanto la construcción y las industrias cercanas.

Una de las características singulares de San Juan de Ocotán es que a pesar de ser un pueblo vecino de los asentamientos urbanos de Zapopan y de Guadalajara, y actualmente se encuentra dentro en la Zona Metropolitana de la ciudad, aún mantiene mucha de su cohesión social y muchas de sus tradiciones relacionadas con su calendario litúrgico. Una de las fiestas más importantes del pueblo, sobre la que me centré en mi tesis de maestría es la llamada Fiesta de los tastuanes, que se celebra los días 25, 26 y 27 de julio de cada año. En ella se da cuenta de la guerra del Mixtón, en la que los Tastuanes (o Tlatuanis) se rebelan a la contra la violenta conquista del occidente de México por parte de Nuño de Guzmán, así como la pérdida de su

territorio a lo largo de su historia. La primera parte de la fiesta se hace un recorrido por las casas de cada uno de los tastuanes *elegidos*, para invitarlos a salir a la guerra. Posteriormente los tastuanes escenifican la *Medición de la plaza* que escenifica la compra de una tierra de manera ilegal a un desvergonzado personaje conocido como el *Sirinero*. Cada Tastuán, decora su casa con motivos relacionados al personaje de la *Danza* que va a representar. Los diálogos que utilizan los participantes de la representación son una mezcla de náhuatl antiguo y español y éstos están escritos en un texto al que conocen como el *Coloquio*. Una vez que cada Tastuán acepta la invitación, se despoja de sus vestimentas y se coloca el vestuario de tastuán, el cual consiste entre otras cosas en una máscara monstruosa de larga cabellera hecha con crin de caballo y un machete de metal. El sonido del de los machetes golpeando el suelo o chocando entre sí es un sonido que inunda al pueblo desde días antes del inicio de la Fiesta, hasta su culminación. Cuando los Tastuanes compran la tierra aparece el verdadero dueño de la tierra que era Santiago, y le dan muerte. En la segunda parte de la Fiesta, Santiago resucita en forma de santo, montado en su caballo y portando una espada y dan inicio a una serie de *jugadas*, en las que los tastuanes provocan la ira del Santo y éste debe responder golpeando a los tastuanes con su espada. Cada golpe del santo es una especie de bendición para los tastuanes que lo enfrentan.

Como muchas otras fiestas de conquista que se celebran en el país, Guillermo de la Peña (1998), describe cómo la fiesta genera una “resistencia cultural” por parte de los pueblos conquistados. Tal y como describo en mi tesis de maestría (Mejía Lara, 2013), la Fiesta de los tastuanes no es una tradición congelada en el tiempo y pone de manifiesto muchos de los elementos simbólicos de la identidad y los imaginarios colectivos contemporáneos de los habitantes de San Juan de Ocotán.

San Juan de Ocotán es un pueblo que ha sufrido muchas transformaciones en los últimos años y además de verse circundado por la ciudad, su población también se ha transformado por la migración. A diferencia de la mayoría de los pueblos más alejados de Jalisco, los cuales tienen a ser pueblos expulsores de migrantes, San Juan de Ocotán es un pueblo receptor. Los migrantes mencionan que en San Juan de Ocotán el alquiler es mucho más barato que en otros barrios de Guadalajara, además que en sus alrededores “hay mucho trabajo”, tanto en los fraccionamientos como en las industrias. Así mismo, manifiestan que les gusta el ambiente pueblerino de San Juan de Ocotán, la cual les permite a los recién llegados, mantener algunas

de sus tradiciones y festividades. Una de las comunidades más grandes de migrantes es la comunidad de zapotecos de Oaxaca, quienes suelen celebrar, cumpleaños, bodas y fiestas religiosas de forma tradicional, utilizando trajes tradicionales y cocinando comida de su región. Sin embargo, al mismo tiempo los migrantes dan cuenta de las dificultades para ser aceptados por parte del resto de habitantes de San Juan de Ocotán, pocos de ellos consiguen mayordomías para las fiestas religiosas e incluso, algunos de ellos dicen haber sufrido abiertamente discriminación y violencia. Así, San Juan de Ocotán se encuentra en una condición de permanente cambio y tensión, no ausente de violencia, entre la vida rural y la vida urbana, entre la vida moderna y la conservación de las tradiciones ancestrales.

## 1.2. Un pueblo marginal y violento

Pese a toda esta complejidad, los discursos gubernamentales y mediáticos sobre San Juan de Ocotán, suelen ser discursos unidimensionales donde se le describe como un barrio marginal y violento de la zona metropolitana de Guadalajara. Ya desde mi primer trabajo sobre San Juan de Ocotán, realizado durante la maestría (Mejía Lara, 2013) observaba cómo los discursos sobre la exclusión y la marginalidad de los pueblos subalternos no pueden interpretarse como narrativas neutras y objetivas.

Se supondría que la medición de la pobreza y de bienestar tiene como objetivo la posibilidad de paliar la pobreza en la que viven ciertos sectores del país la cual se mide con indicadores que asumen como condición universal de bienestar ciertas condiciones económicas, tales como el ingreso, el acceso a la seguridad social, la calidad de la vivienda, los servicios básicos de vivienda -como agua corriente, drenaje, energía eléctrica, gas-, el rezago educativo o una alimentación nutritiva y de calidad. En los últimos años estos indicadores también contemplan ciertas condiciones sociales asociadas a los derechos humanos, la cohesión social, el acceso a las vías de comunicación y el acceso a la información (CONEVAL, 2019). Sin embargo, sustentados en indicadores estadísticos se justifica la categorización de las poblaciones de manera dicotómica en poblaciones que están *dentro* y otras que está *fuera* de un cierto modelo de desarrollo. Esas narrativas dan por hecho que estar *dentro* de *ese* modelo de desarrollo es la única *normalidad* a la que todos los sectores

sociales debemos de aspirar. Con ello se invisibiliza la violencia y el costo que ese modelo de desarrollo les ha significado a ciertos pueblos, para quienes el acceso al bienestar social, les ha obligado al abandono de su cosmovisión y su *ethos*, viéndose obligados a renunciar a su forma de vida para acceder a la única que les garantiza salir de la pobreza: una vida más *desarrollada* y más *moderna*. A su vez, estas narrativas refuerzan los discursos coloniales que dividían a la población mundial en sujetos occidentales, a los cuales se les consideraba como *civilizados* y *modernos*, y el resto de la población, a la que se les nombra como *bárbaros*, *incivilizados* o *ignorantes* (Castro-Gómez, 2005), anulando así la posibilidad de imaginar modelos distintos de bienestar social.

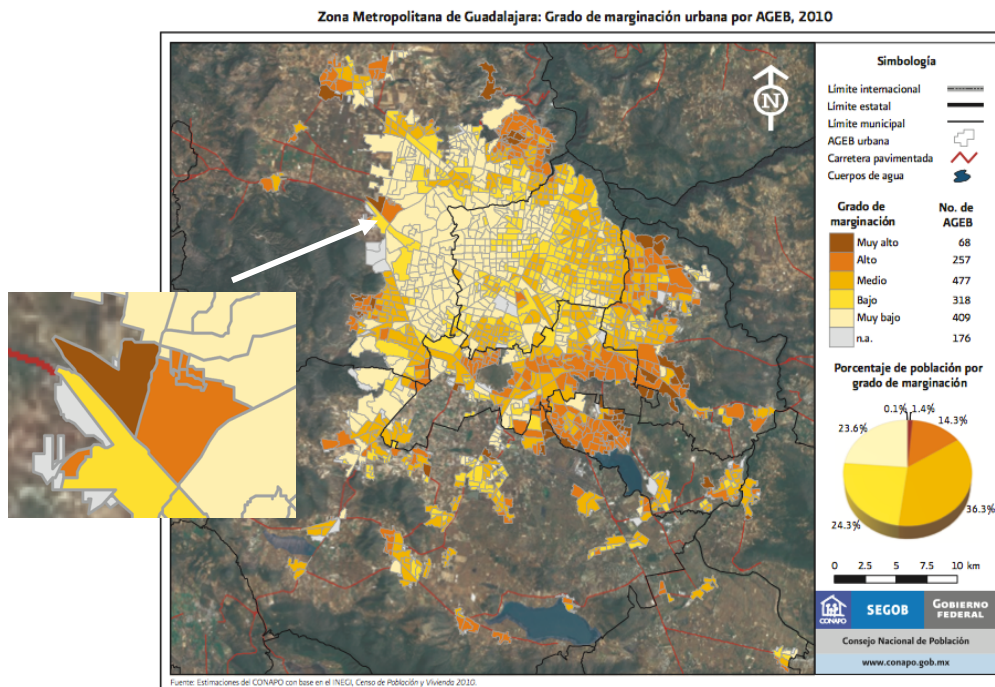


Imagen tomada de Consejo Nacional de Población del Gobierno Federal, 2010

Las narrativas que clasifican a los pueblos según su grado de *marginalidad* también suelen ir acompañados de un sistema clasificatorio de las poblaciones en las que se construye una *otredad* estigmatizada. Ejemplo de ello es cuando en el Plan Parcial de Desarrollo del Ayuntamiento de Zapopan se considera necesario “Establecer la normatividad urbana en el área, cancelando la marginalidad y anarquía que han prevalecido al respecto” (Ayuntamiento de Zapopan, 2002). Al enunciar la condición de la marginalidad asociada a una cierta disposición que se nombra despectivamente como *anarquía*, se categoriza una cierta forma de vida, en este caso relacionada con una forma de construir calles y casas, como si ésta fuera *incorrecta*, la cual debe ser corregida a través de normativas que obliguen a los habitantes de San Juan de Ocotán a vivir de forma *correcta*.

En este trabajo he decidido centrarme en el análisis de los discursos mediáticos, ya que éstos son una de las instituciones con mayor capacidad para circular mensajes de forma. En este trabajo de investigación analizaremos el discurso de la prensa escrita. Por otro lado, ya que la imagen se ha vuelto un relato cada vez más dominante en nuestras sociedades contemporáneas haremos un especial énfasis en el análisis de los discursos visuales en las fotografías que acompañan las notas periodísticas. Por su condición mimética con la realidad las fotografías suelen ser usadas por parte de la prensa como una ilustración realista de los hechos y como prueba de *verdad*. Estas imágenes que circulan masivamente, se van sedimentando lentamente en la memoria colectiva de lo que *sabemos* de San Juan de Ocotán.

### 1.3. Medios y poder

La sociología clásica suele asociar a los medios de comunicación con la construcción de un consenso social y con la generación de un espacio de debate público necesario para la construcción de las democracias modernas, sin embargo, esta premisa suele invisibilizar la relación de los medios y el poder (León, 2015). Tal y como Thompson (1998) describe, las características de los mensajes que se producen y circulan por los medios de comunicación permite que éstos se puedan reproducir y distribuir a gran escala y dependiendo de la materia en la que se fijan, pueden viajar por el espacio y persistir en el tiempo. Desde la imprenta hasta los medios digitales, los mensajes que circulan a través de los medios de comunicación han adquirido una dimensión y un poder antes inimaginable. Los medios de comunicación

transformaron el mundo moderno, modificaron las nociones de tiempo, de espacio, historia, pero sobre todo, reconfiguraron las relaciones de poder.

El análisis del poder que ejercen los medios de comunicación por parte de Thompson, a su vez se inspira en la teoría de los campos sociales de Bourdieu (1984 en Thompson, 1998), en los que dependiendo de la posición que un sujeto ocupa dentro de cierto campo de interacción, éste dispone de cierto tipo de recursos para alcanzar sus intereses de manera efectiva. Uno de los recursos de los que disponen estos sujetos, es el *poder simbólico*. El poder simbólico, según Bourdieu sería aquel que ejerce un individuo sobre otros, para a través de un acto comunicativo obtener algún tipo de beneficio. Así, en la modernidad los medios de comunicación se han convertido, de acuerdo a Thompson, en una de las instituciones paradigmáticas de ejercicio del poder simbólico. Esta investigación pretendo profundizar en esa tensión, desde el sentido simbólico y comunicativo de lo que Rodrigo Díaz (2017) nombra como *políticas de la representación* en las cuales generan tienen implicaciones epistémicas, valorativas, normativas y jerárquicas sobre el mundo.

Por su parte, en su análisis sobre el poder, Michel Foucault (1976) describe un tipo de poder que ordena la realidad a través de ciertos *sistemas de diferenciaciones*, los cuales dictan los regímenes de normalidad y anormalidad de cada época, a las cuales Foucault llama *epistemes*. Estos sistemas de diferenciaciones permiten el mantenimiento de los privilegios y la acumulación de los beneficios de ciertos sujetos, así como la puesta en funcionamiento de una cierta autoridad. Los medios de comunicación, en el mundo moderno, son espacios privilegiados para la circulación de discursos y ejercicio de poder simbólico pero también son dispositivos de construcción de los sistema de diferenciaciones, en los que se clasifica y organiza la realidad de determinada manera, los cuales conforman una parte relevante de nuestra experiencia de eso que llamamos *realidad*. Esa experiencia de realidad, no es de ninguna forma una experiencia neutra y se traduce en lo que Rodrigo Díaz Cruz (2017) llama *políticas de la representación*, las cuales tienen diversas implicaciones epistémicas, valorativas, normativas y jerárquicas que impactan en lo que Díaz Cruz llama, recuperando a Heidegger, como nuestro “estar en el mundo”. Con éste concepto se evoca, no a la existencia del *mundo* en sí, sino a nuestra experiencia humana de existir, es decir, de experimentar el mundo desde nuestra experiencia subjetiva, desde nuestra propia interpretación del mismo y desde nuestro punto de vista situado.

## 1.4. San Juan de Ocotán en la prensa escrita

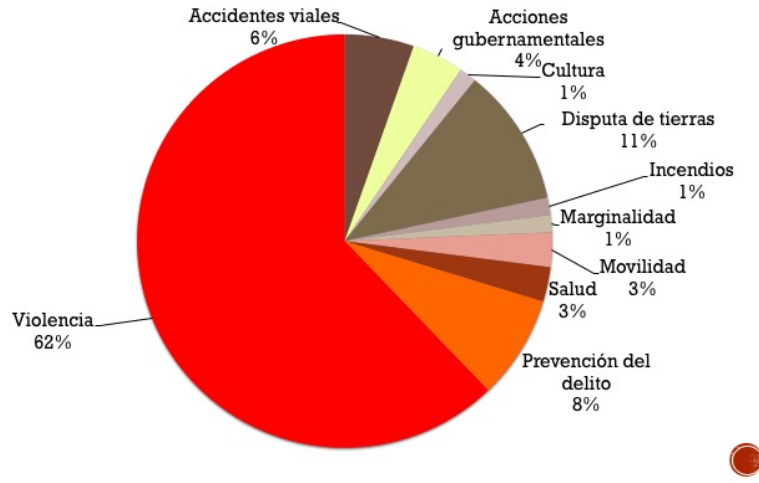
Con la finalidad de sistematizar el discurso mediático sobre San Juan de Ocotán, realicé el seguimiento de notas de periódico utilizando el sistema de las *Alertas de Google*<sup>3</sup> con dos cortes en el tiempo las cuales corresponden a dos etapas de trabajo de campo en San Juan de Ocotán, la primera durante mi maestría y la segunda durante mi doctorado. En ambos casos primero realicé un análisis de discurso detectando los temas principales que se abordaban en las notas. El primer corte de tiempo fue de abril de 2011 al 13 de octubre de 2013 que dio como resultado 74 notas de las cuales el 62 % fueron notas relacionadas con violencia, en las que San Juan de Ocotán figura como uno de los “focos rojos” de la ciudad y en las que aparecen temas como el robo, las pandillas y la violencia juvenil. Como observamos en la Figura 2, si sumamos las notas que se refieren a prevención del delito y las de violencia, el porcentaje de notas que relacionan a San Juan de Ocotán con problemas delincuenciales sube al 70% (Mejía Lara, 2013).

El segundo seguimiento de notas se realizó de octubre 2018 a octubre de 2020 y dio como resultado 232 notas.<sup>4</sup> Como podemos observar en la Figura 3, en este seguimiento encontré muchas más menciones a diversos tipos de accidentes, además de los accidentes viales, como explosiones e inundaciones, por lo que agrupé las notas de accidentes y desastres, las cuales corresponden a un 19 % del total de notas. También podemos ver que las notas sobre violencia disminuyeron al 19% pero aumentaron las de las acciones gubernamentales para prevenir el delito, también con 19%, ocupando en su conjunto el 38% de las notas. Estos cambios podrían estar relacionados con la disminución de los enfrentamientos entre pandillas en las calles de San Juan de Ocotán, las cuales en los últimos años han sido prácticamente *pacificadas* por el narcotráfico, el cual en el segundo sondeo sólo se menciona en un par de notas sobre un decomiso de un cargamento de cristal que sucedió en las cercanías del pueblo, sin relacionarlo directamente con San Juan de Ocotán.

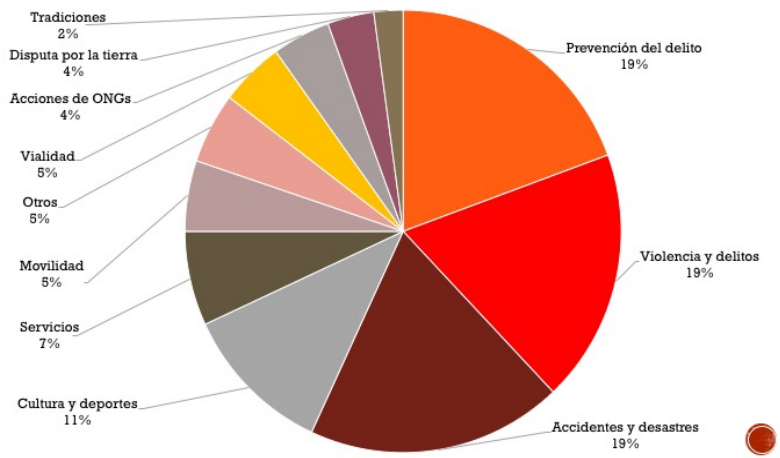
---

<sup>3</sup> Las *Alertas de Google* es un servicio que ofrece el motor de búsqueda de *Google* a través de <https://www.google.com/alerts>, el cual notifica a los usuarios cuando detecta un nuevo contenido en la web sobre cierto tema. Los “temas” se ingresan en el sistema a través de palabras clave. En este caso la palabra clave utilizada fue “San Juan de Ocotán”. El sistema permite filtrar el tipo de fuente: noticias, web, blog, video, foros, finanzas, libros. En este caso, filtramos sólo las fuentes noticiosas.

<sup>4</sup> Para poder comparar los dos cortes temporales, en este segundo sondeo eliminé del análisis porcentual dos temas totalmente coyunturales, asociados al primero, a la escasez de gasolina que se dio al inicio del sexenio del actual presidente de México, Andrés Manuel López Obrador y el segundo, a la pandemia de Covid-19.



Gráfica de elaboración propia. Seguimiento de notas de abril de 2011 a octubre de 2013

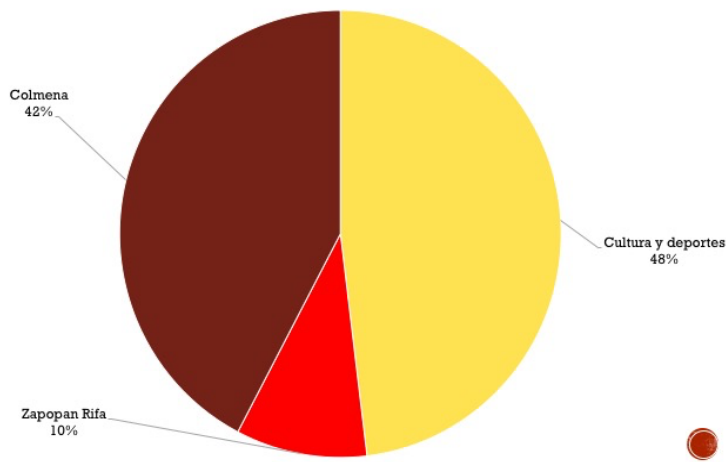


Gráfica de elaboración propia. Seguimiento de notas de octubre de 2018 a octubre de 2020



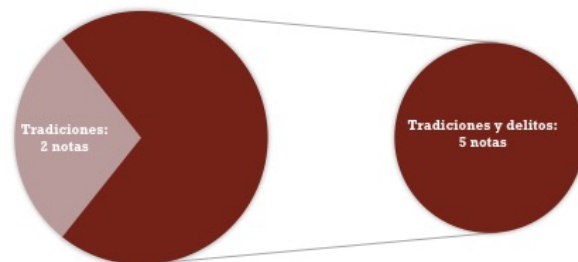
Sin embargo, a pesar de que el tema de la violencia disminuyó éste sigue presente en muchas de las notas como tema secundario. Por ejemplo, si agrupamos las notas sobre cultura y deportes con las de intervención gubernamental que mencionan programas de cultura y deportes como estrategias de prevención del delito, como podemos ver en el siguiente gráfico, las notas de cultura y deporte corresponden al 48% de ese total, mientras que aquellas en las que se mencionan programas de cultura y deporte como programas de prevención del delito, corresponde al 52%, de las cuales 42% se dedican al recién inaugurado centro comunitario *Colmena*, que en palabras del propio presidente municipal de Zapopan está destinado a brindar “talleres de oficios para reintegrar a las personas a la vida productiva, cursos para erradicar la violencia hacia las mujeres y la violencia intrafamiliar, talleres para evitar las adicciones, así como actividades para niñas y niños como clases de fútbol, karate, danza, música, multimedia, audio visual entre otras”; y el 10% se dedican al proyecto de *Zapopan Rifa*, el cual es un programa de prevención del delito impulsado por el Instituto de la Juventud de el municipio de Zapopan en Coordinación con la

Universidad de Guadalajara y la organización no gubernamental Sarape Social que ofrece talleres de rap y de grafiti a los jóvenes de barrios que viven violencia y sufren de algún tipo de adicción para que, como dice el presidente municipal los jóvenes de “se conduzcan por un camino correcto”.



Gráfica de elaboración propia. Seguimiento de notas de octubre de 2018 a octubre de 2020. Notas sobre cultura y deportes y notas sobre intervención gubernamental que mencionaban la cultura y el deporte como tema secundario.

Así mismo, a pesar de que San Juan de Ocotán conserva muchas de sus tradiciones y las fiestas patronales son parte de la columna vertebral de la organización comunitaria del pueblo, el tema de las tradiciones sólo aparece en siete de las 232 notas y como podemos ver en el siguiente gráfico, en sólo en dos de ellas, las tradiciones no aparecen asociadas a delitos, mientras en las 5 notas restantes relacionan las prácticas tradicionales a hechos delictivos, como la realización de fogatas o el uso de pirotecnia de manera ilegal.



Gráfica de elaboración propia. Seguimiento de notas de octubre de 2018 a octubre de 2020. Notas sobre tradiciones.

## 1.5. La fotografía y la capacidad de ver

El papel de la imagen se vuelve cada vez más dominante en la circulación de mensajes y en la configuración de nuestras sociedades contemporáneas, por lo que no podemos pensarlas como discursos menores frente a la palabra. Por otro lado, la fotografía, a diferencia de otro tipo de representaciones visuales, se parece tanto al mundo, que puede llegar a confundirse con su referente (Barthes, 1990), y solemos olvidar que lo que observamos es una fotografía y no la *realidad*, por ello la fotografía puede generar la sensación de estar frente a una experiencia *cuasi* verdadera (Sontag, 1981). Esta experiencia *cuasi* verdadera hace de la fotografía un dispositivo comunicativo que suele ser utilizado por los medios de comunicación como evidencia de los *hechos* descritos y como prueba de *verdad*.

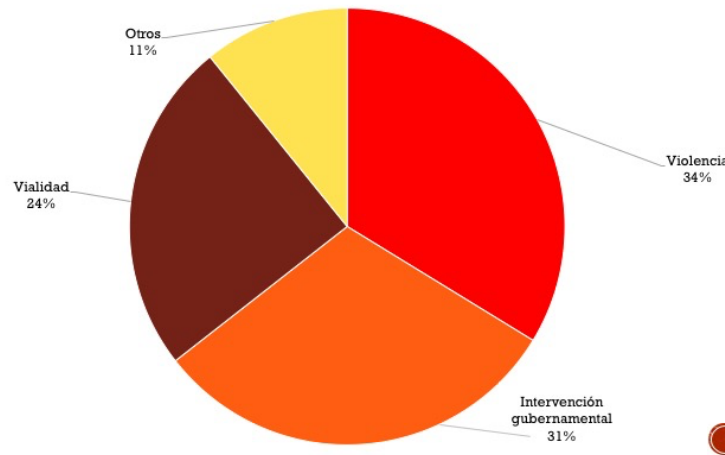
Lo visible, como todo sistema de representación, tampoco puede ser considerado como *neutral* y no debe ser leído únicamente desde la semiótica de la imagen, sino como parte de lo que Foucault (1976) nombra como un *campo de batalla*, y como un dispositivo de administración de poder. En un análisis de la condición visual en la obra de Foucault, Martin Jay (2008) plantea cómo para Foucault la función de la mirada del sujeto moderno es

un ejercicio de dominación racional, y la estructura de poder sustentada en la mirada se ha objetivado en tecnologías de vigilancia, en el desarrollo de máquinas de observar y en máquinas de registrar lo observado, es decir, en la posibilidad de ver sin ser visto. En ese mismo sentido Cristian León (2015) plantea que para Foucault la modernidad es el momento en que el mundo deviene imagen y la vigilancia se transforma en un principio organizador de la economía del poder. Para ello, además de detectar la dimensión discursiva de la imagen, Foucault también propone observar cuáles son las instituciones que administran y custodian esas imágenes, qué topología imaginaria movilizan, qué tipo de significación generan, qué tipo de subjetividades producen, qué tipo de verdades y valores detentan.

Es imposible pensar que las imágenes son discursos desligados del texto escrito, así como no podemos pensar el texto escrito desligado de la evocación visual que despliega en su narrativa, incluso tampoco podemos pensar en el texto desligado de su propia condición visual, como grafía. Menos aún en la prensa escrita donde texto e imagen se suelen complementar en una *imagentexto* (Mitchell, 2009). Sin embargo, a pesar de ello, consideramos que las imágenes de la prensa despliegan en sí mismas una experiencia particular de lo que a través de ellas *conocemos* de San Juan de Ocotán, las cuales a su vez se integran a la memoria colectiva de la sociedad sobre esa *periferia* de la ciudad que sin haber estado allí, *podemos ver*. En ese sentido, abordaremos las imágenes como textos en sí mismos, es decir, como unidades comunicativas delimitadas que pueden leerse como sistemas que integran un conjunto discursivo (Vilches, 1997). Por ello, de la misma forma que se hizo con las notas, las fotografías encontradas fueron agrupadas de acuerdo al tema desplegado en su propio discurso visual, más allá del tema abordado por la nota que la acompañaba en algo que llamaremos *texto visual*.<sup>5</sup> Los temas abordados en los discursos de las fotografías fueron los siguientes:

Temas	Número de fotografías
Violencia	56
Intervención gubernamental	51
Vialidad	41
Otras (pobreza, intervención de ONGs, tradiciones)	18
Total	166

<sup>5</sup> En aquellas fotografías cuyo discurso era ambiguo, sí se utilizó el tema de la nota escrita como referente para su agrupación.



Gráfica de elaboración propia. Fotografías que aparecieron en el seguimiento de notas de abril de 2011 al 13 de octubre de 2013 y de octubre de 2018 a octubre de 2020.

Posteriormente, traté de hacer un ejercicio heurístico de *re-construcción* de ese discurso visual por parte de los medios sobre San Juan de Ocotán. Para ello, seleccioné diez fotografías de cada uno de los tres principales temas y las organicé de tal forma que pudiéramos obtener un *texto visual* que diera cuenta, en una sola imagen, del discurso que se despliega por parte de la prensa sobre San Juan de Ocotán.

Para poder hacer esta selección de diez fotografías de cada uno de los temas principales, dividí cada uno de esos temas en subgrupos de fotografías cuyos subtemas, recursos narrativos o puestas en escena fueran similares. La selección de fotografías se realizó procurando respetar de manera proporcional estos subtemas, recursos narrativos y estrategias de puesta en escena, que los medios usaron para abordar cada uno de los grandes temas. Posteriormente hice un ejercicio de interpretación del discurso que se despliega por estos conjuntos de fotografías que conformaron cada uno de esos *textos visuales*.

## 1.6. La ciudad peligrosa

Las fotografías que abordaban el tema de la violencia fueron 56. Como se observa en la siguiente tabla, del total de fotografías, 31 son fotografías documentales, cuya veracidad se construye por la presencia del fotógrafo en el lugar de los hechos; 15 de ellas son fotografías ilustrativas de la violencia, las cuales utilizan imágenes que hacían alusión a la violencia de manera genérica sin dar cuenta del contexto, probablemente éstas no fueron tomadas en San Juan de Ocotán e incluso, tal vez fueron tomadas de bancos de imágenes del medio y en más de una ocasión, encontré imágenes de este tipo repetidas en diferentes notas del mismo periódico; en 5 fotografías se presentaba a los presuntos criminales perpetradores de los hechos violentos, una vez que fueron detenidos; y finalmente en 5 fotografías se mostraban sucesos violentos utilizando la reconstrucción de los mismos de forma ficcional.

Temas / Recursos narrativos / Puesta en escena	Número de fotografías	Porcentaje	Fotografías escogidas
Fotografías documentales.	31	55%	5
Fotografías ilustrativas de la violencia.	15	27%	3
Fotografías de presentación de presuntos criminales.	5	9%	1
Fotografías de reconstrucción de los hechos violentos.	5	9%	1
Total	56	100%	10





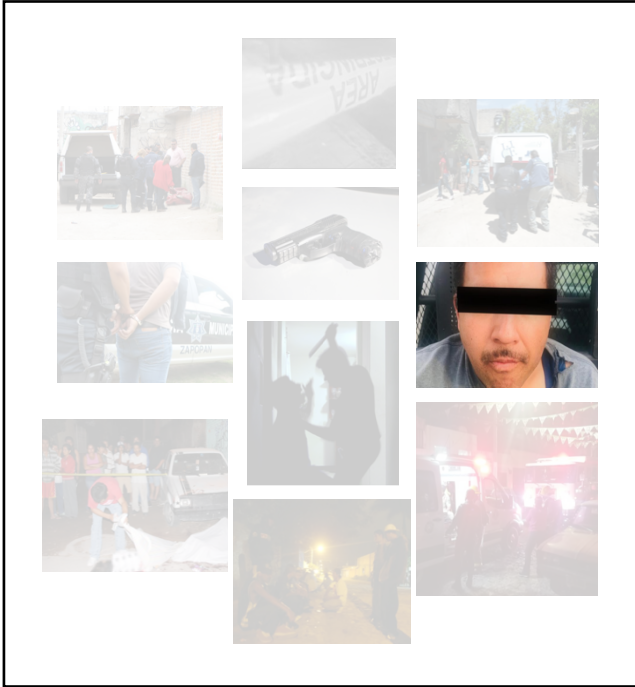
Texto visual realizado con fotografías que abordan el tema de la violencia. Tomadas del seguimiento de notas de prensa de abril de 2011 al 13 de octubre de 2013 y de octubre de 2018 a octubre de 2020.



*Texto visual* realizado con fotografías documentales que abordan el tema de la violencia. Tomadas del seguimiento de notas de prensa de abril de 2011 a octubre de 2013 y de octubre de 2018 a octubre de 2020.

En la mayoría de fotografías documentales el fotógrafo da cuenta de la intervención de la autoridad después de que el hecho de sangre sucede. Por tanto, el sujeto de la acción es la autoridad, principalmente policíaca. Con la policía también aparecen paramédicos y personal del Instituto Jalisciense de Ciencias Forenses. Su labor es la de custodiar la escena del crimen, atender heridos, levantar cuerpos. Éstas son fotografías que denotan la peligrosidad del entorno. Los planos abiertos muestran el piso de tierra, automóviles viejos, los ladrillos de las casas, y

denotan la condición marginal del lugar donde ocurrieron los hechos, contribuyendo al estigma de la relación de la pobreza con la violencia. En estas fotografías documentales los habitantes de San Juan de Ocotán son personajes secundarios que observan pasivamente la intervención gubernamental. No son uno, no tienen rostro, no tienen identidad, ni protagonismo en la escena. Las fotografías los usan como parte del escenario, son muchos, son colectivo y se encuentran en una actitud morbosa: son mirones que no hacen *nada* sino esperar que la autoridad intervenga.



*Texto visual* realizado con fotografías que abordan el tema de la violencia y que muestran a presuntos criminales. Tomadas del seguimiento de notas de prensa de abril de 2011 a octubre de 2013 y de octubre de 2018 a octubre de 2020.

El único rostro que aparece en primer plano es el de un hombre de San Juan Ocotán, quien se presenta a un como presunto delincuente y se muestra con una pleca negra que le cubre los ojos, con la que se protege su identidad. La identidad protegida, también termina siendo negada, y lo que obtenemos es la imagen genérica de un *delincuente*. Lo que observamos es su color de piel, su bigote, su camisa rota. De igual forma que sucede en las fotografías anteriores donde la pobreza es asociada a la violencia. Son embargo, en esta fotografía, la violencia también está

asociada con un género: el de un hombre; y con un color de piel: la tez morena.





Figura 9. Texto visual/ realizado con fotografías ilustrativas, que abordan el tema de la violencia. Tomadas del seguimiento de notas de prensa de abril de 2011 a octubre de 2013 y de octubre de 2018 a octubre de 2020.

Por su parte, las fotografías de ilustración, son aquellas que no se toman en el momento del suceso narrado en la nota y suelen ser tomadas de los archivos de los medios. Muchas de ellas son utilizadas cientos de veces en notas del mismo medio o incluso de medios diferentes <sup>6</sup>. En las tres fotografías escogidas vemos la típica tira amarilla que delimita la escena de un crimen, la presentación de un arma sobre la mesa y a un grupo de jóvenes en una esquina, que podría estar situada en cualquier barrio de la ciudad. Estas imágenes subrayan la violencia de forma genérica

sin situarnos específicamente en San Juan de Ocotán.

En las dos primeras se hacen alusión al imaginario de nota roja o incluso de thriller cinematográfico y aunque la autoridad policial no aparece a cuadro, la fotografía da cuenta de su acción a través de la cinta amarilla y la presentación de armas. La última parece una fotografía documental. En ella se observa a un grupo juvenil reunido en una banqueta. Ésta es de las pocas imágenes en las que los personajes -supuestos jóvenes de San Juan de Ocotán- sí tienen protagonismo, sin embargo, también aparecen en grupo y tampoco *hacen nada*, con lo cual se subraya su falta de agencia. Además, al ser una fotografía nocturna, los jóvenes se convierten en personajes de la noche y la imagen connota peligrosidad.

<sup>6</sup> Para diferenciar las fotografías de ilustración de las documentales, utilicé la herramienta de *Google images* que a través de <https://images.google.com/> ofrece un servicio de búsqueda utilizando imágenes en vez de palabras. El buscador ofrece temas relacionados con la imagen, imágenes similares y sitios web donde la imagen se ha utilizado.



Figura 10. *Texto visual* realizado con fotografías que abordan el tema de la violencia a través de una puesta en escena ficcional. Tomadas del seguimiento de notas de prensa de abril de 2011 a octubre de 2013 y de octubre de 2018 a octubre de 2020.

En el contexto noticioso se incluyeron fotografías con puestas en escena ficcionales para representar la violencia en San Juan de Ocotán. Para la prensa, es casi imposible anticipar un hecho violento por lo que la cámara del periodista está condenada a llegar siempre tarde, es por ello que las imágenes documentales muestran escenas de la acción que sucede después de los hechos de sangre. En los últimos años, la popularización de las cámaras fotográficas en los teléfonos celulares permite que los eventos imprevistos puedan ser fotografiados o

filmados por algunos testigos que se encontraban en el lugar, y cada vez es más común que la prensa utilice algún material *amateur* dentro de sus coberturas. Además, en los últimos años, la prensa ha empezado a utilizar puestas en escena ficcionales como parte de la ilustración de los sucesos violentos. Estas puestas en escena tienden a *mostrar* los hechos de sangre mientras éstos ocurren.

En la imagen escogida vemos a dos hombres a contraluz, mientras uno ataca al otro con un cuchillo. El contraluz permite que la identidad de los hombres no sea revelada, pero en la nota se señalan como habitantes de San Juan de Ocotán. A diferencia del resto de fotografías, en ésta se subraya el dramatismo de la acción. La expresión de los rostros se dibuja a través de sus perfiles. Se denota horror. Las sombras están barridas con lo cual se da la sensación de movimiento y de espontaneidad. Desde los años 60 Guy Debord (1995) describía a la sociedad moderna como una *sociedad del espectáculo*, donde no solamente estábamos invadidos por imágenes, sino que la vida misma tendía a espectacularizarse. El espectáculo no se encontraba solamente en los medios de comunicación, sino que éstos habían penetrado en la esencia de la sociedad y habían hecho de su espectáculo un modelo de vida dominante. La inclusión de este tipo de imágenes dentro de las notas de prensa nos

muestra cómo los editores de noticias ceden ante un cierto *deseo de ver* por parte de los consumidores del medio. Al utilizar este dispositivo ficcional se elimina toda posibilidad de que la imagen fotográfica pueda tener la función de *documento*, transformándose así en un espectáculo de la realidad (Comolli, 2009). Sin embargo, a pesar de su condición ficcional este tipo de imágenes se suman, igual que el resto de fotografías, a la memoria visual de lo que *conocemos* de San Juan de Ocotán. El espectáculo es más real que la realidad misma, ya que es una realidad a la que no podemos acceder, a tal grado que la imagen *sustituye* al mundo.

En el *texto visual* conformado por fotografías de prensa sobre San Juan de Ocotán, la violencia se muestra a través de patrullas, ambulancias, vehículos forenses, cintas amarillas delimitando la escena del crimen, las esposas en las manos de un criminal, cadáveres en el piso cubiertos con sábanas blancas, la agresión de un hombre a otro con un cuchillo, una pistola, un detenido con los ojos cubiertos, jóvenes peligrosos que habitan la ciudad durante la noche. Todo moviliza un imaginario intertextual relacionado con la nota roja y dan cuenta de hechos de sangre, de delitos cometidos o la condición peligrosa de la ciudad. Las fotografías denotan una cierta suciedad en su composición y una aparente ausencia de postproducción, lo cual nos remite a una cierta espontaneidad propia de la velocidad con la que acontecen los sucesos, dando la sensación de que la fotografía hubiera sido tomada con prisa o hubiera sido hecha por un testigo *amateur*, sumándose así al discurso realista de todas las fotografías.

El lugar del fotógrafo nos coloca en un lugar privilegiado para *ver*. Vemos violencia pero no nos toca el cuerpo. La fotografía de nota roja nos garantiza ver a una distancia segura. La prensa gráfica nos permite adentrarnos a un mundo en el que no quisiéramos estar presentes. Vemos, como dice Foucault (1976) *sin ser vistos*, pero también *sin ser tocados*.. Ese *mirar* nos habla del lugar simbólico que ocupamos de este lado de la imagen. Nos permite construir la alteridad. La cinta amarilla nos advierte: “area restringida”. De aquel lado de la cinta está San Juan de Ocotán, *los otros*, de este lado, estamos *nosotros*: los lectores de los medios, los periodistas, los fotógrafos, los policías, los médicos y los forenses. Los sujetos adecuados de la ciudad.

Las imágenes plantean además, una doble moral. Por un lado, asumen nuestro *deseo de ver* (Comolli, 2009) la violencia y nos la muestran. Incluso aquello que no pudo captar el

fotógrafo se reconstruye. Pero por otro lado, la encubren: La pleca negra cubriendo los ojos del presunto delincuente, la sábana blanca y los pixeles que nos impiden ver los cadáveres, el contraluz de los hombres agrediéndose con un cuchillo. Las escenas evocan sucesos violentos pero no nos los muestran del todo. Asumen que somos un espectador que consume el horror ajeno, con un cierto límite moral. Sin embargo, aquí seguimos: mirando.

### 1.7. La acción gubernamental

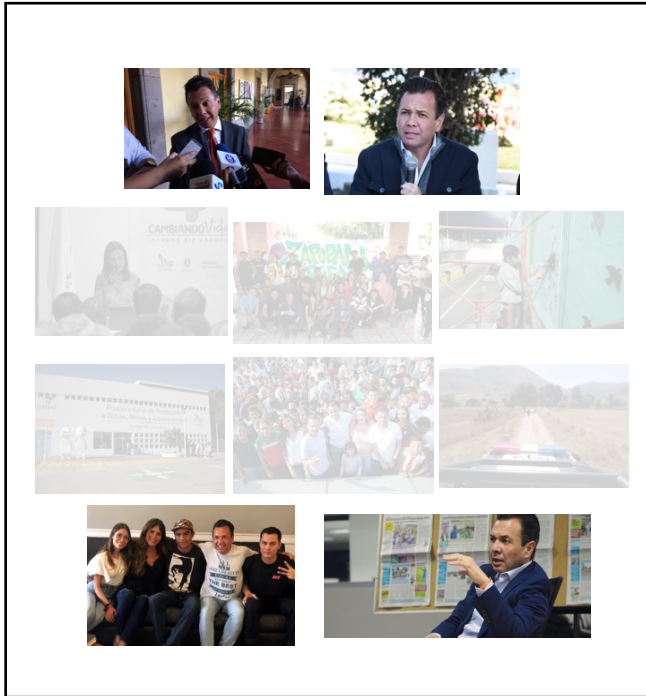
Las fotografías dedicadas a las acciones del gobierno en San Juan de Ocotán fueron 51, de las cuales 18 están dedicadas exclusivamente a Pablo Lemus, presidente municipal de Zapopan. Aunque si contamos las que están dedicadas a otros temas pero en las que también aparece Pablo Lemus, esta cifra aumentaría a 25 fotografías; 12 de las fotografías estaban dedicadas a otras instituciones o funcionarios, además de Pablo Lemus, como presidentes municipales anteriores a él, la presidenta de Desarrollo Integral de la Familia (DIF), jefes de la policía, etcétera; 14 de las fotografías estaban dedicadas a acciones de gobierno para reducir la violencia, disminuir el consumo de drogas y prevenir el delito entre la población infantil y juvenil, a través de programas culturales y deportivos; 7 fotografías estaban relacionadas con otro tipo de acciones gubernamentales para disminuir la violencia.

Temas / Recursos narrativos / Puesta en escena	Número de fotografías	Porcentaje	Fotografías escogidas
Fotografías sobre Pablo Lemus.	18	34%	4
Fotografías de otros funcionarios y otras instituciones municipales.	12	23%	2
Fotografías sobre acciones gubernamentales para reducir la violencia en la población infantil y juvenil.	14	30%	3
Fotografías de acciones gubernamentales no culturales para disminuir la violencia.	7	13%	1
Total	51	100%	10





Texto visual sobre acciones gubernamentales realizado con fotografías tomadas del seguimiento de notas de prensa de abril de 2011 al 13 de octubre de 2013 y de octubre de 2018 a octubre de 2020.



*Texto visual* sobre acciones gubernamentales donde aparece Pablo Lemus, realizado con fotografías tomadas del seguimiento de notas de prensa de abril de 2011 a octubre de 2013 y de octubre de 2018 a octubre de 2020.

En las fotografías de las acciones gubernamentales, pareciera que el gobierno de Zapopan *es* únicamente su presidente municipal Pablo Lemus. En los discursos fotográficos Pablo Lemus es quien está a cargo de prácticamente todas las acciones que se realizan en San Juan de Ocotán. La mayoría de las fotografías de Pablo Lemus son primeros planos o planos medios en los que se enfatiza al personaje hablando, dando una entrevista, explicando algo, dando un informe. El discurso describe a un presidente municipal dando explicaciones a la población o dando órdenes de gobierno.

En estos primeros planos Lemus porta saco pero no siempre trae corbata. Su identidad es enfatizada y construida de manera intencionada como un político formal pero de buen gusto, relajado y poco ortodoxo.

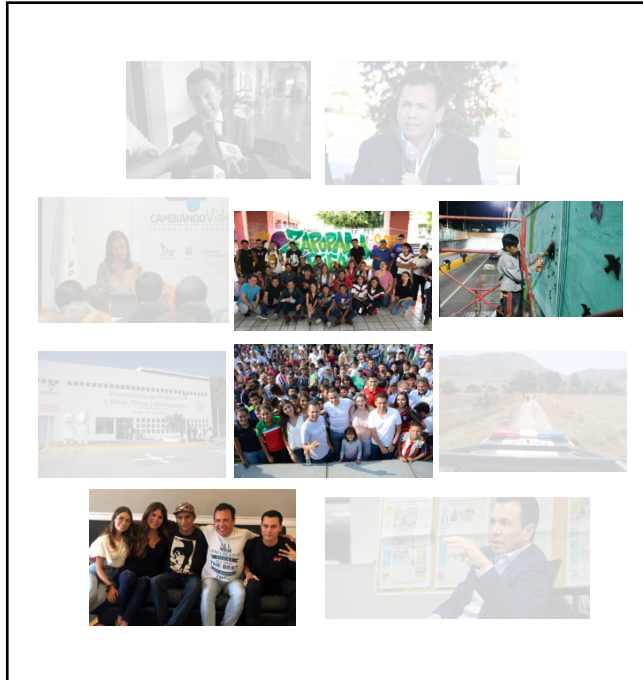


Texto visual realizado con fotografías sobre acciones gubernamentales de instituciones y funcionarios municipales distintos de Pablo Lemus. Tomadas del seguimiento de notas de prensa de abril de 2011 a octubre de 2013 y de octubre de 2018 a octubre de 2020.

En las fotografías de otros funcionarios distintos de Pablo Lemus, podemos observar que el protagonismo que cobran los personajes en ellas es evidentemente menor. Por ejemplo, el punto de vista de la fotografía donde vemos a presidenta del Desarrollo Integral de la Familia (DIF) de Zapopan, mientras ofrece su informe de actividades es desde el público detrás de un montón de cabezas. Su relevancia parece que no es personal, sino institucional ya que su rostro está acompañado por los logotipos de su institución y la frase de *cambiando vida*.

Sin embargo no podemos ignorar que la funcionaria que aparece en la imagen es la esposa de Pablo Lemus. El DIF es una institución de asistencia social que opera a nivel federal, estatal y municipal, cuyo objetivo es la atención a las poblaciones en condiciones vulnerables “a través de generar autonomía económica, fortalecer los derechos humanos, ofrecer servicios de salud integral, fomentar la participación ciudadana y aplicar acciones preventivas”(Sistema DIF Zapopan, 2018). Históricamente el DIF suele ser presidido por las esposas de los gobernantes en turno, y en Zapopan no es la excepción, ya que Maya Villa, esposa de Pablo Lemus, es quien preside el DIF Zapopan y quien aparece en la fotografía. Pablo Lemus no aparece en esta imagen pero es evocado como *el esposo* de esta mujer. A pesar de que el DIF tiene atención a diversos grupos sociales vulnerables, en las imágenes se enfatiza el trabajo realizado con niños y jóvenes. En la segunda imagen observamos uno de sus edificios en donde se puede leer “Procuraduría de protección a niños, niñas y adolescentes”. Con lo anterior, se consolida la figura del matrimonio Lemus-Villa como una pareja dedicada al bienestar de los más desfavorecidos, principalmente los niños y los jóvenes a través de las acciones de la municipalidad y DIF, cuyo objetivo es *cambiar vidas*.





Texto visual realizado con fotografías sobre acciones gubernamentales para reducir la violencia en niños y jóvenes. Tomadas del seguimiento de notas de prensa de abril de 2011 a octubre de 2013 y de octubre de 2018 a octubre de 2020.

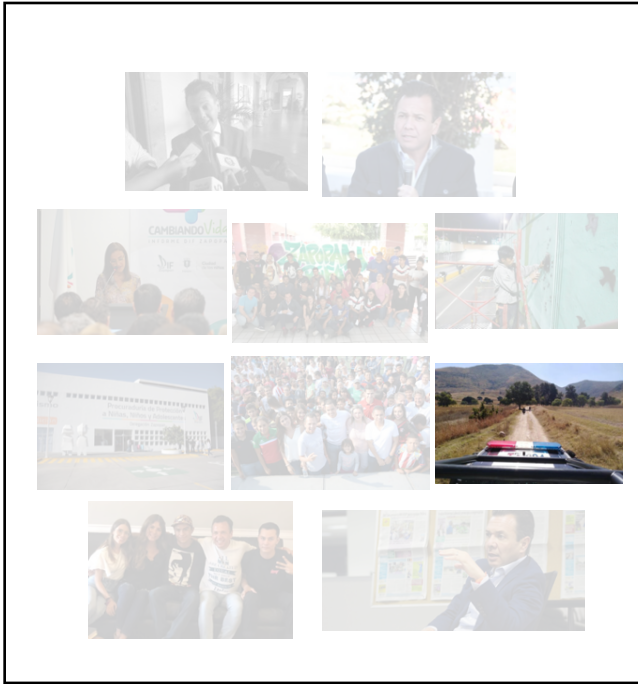
De igual forma que sucede con el DIF, la mayoría de las acciones de gobierno que aparecen en las fotografías están relacionadas con programas para erradicar la violencia y el consumo de drogas entre los niños y los jóvenes. Se asume así que los niños de San Juan de Ocotán son potenciales consumidores de drogas y futuros delincuentes. *Salvar* a los niños y los jóvenes de éste destino parece ser la acción más importantes del gobierno en San Juan de Ocotán, ya que incluso las acciones de gobierno de tipo meramente deportivas o culturales, tienen como parte de sus objetivos el ofrecer

actividades alternativas de deporte y esparcimiento a los niños y jóvenes del barrio para evitar que “caigan” en el consumo de drogas o en la comisión de delitos. Para ello el gobierno ofrece talleres de grafiti y de rap, por programa de *Zapopan rifa*, así como actividades deportivas y talleres productivos que se imparten en un centro comunitario llamado *Colmena* dirigidos a los niños y a los jóvenes de colonias marginales, para “evitar las adicciones” y “reintegrarlos a la vida productiva”. En varias de éstas fotografías también aparece Pablo Lemus posando con los niños y los jóvenes que participan en estos programas. Por ello en este *texto visual* hice una excepción metodológica e incluí también una de las fotografías clasificadas como fotografías de Pablo Lemus, ya que él aparece abrazando a unos jóvenes que participaron en un taller de *Zapopan Rifa*.

Nuevamente, se construye la identidad de Pablo Lemus como la de *político que salva niños y jóvenes de la periferia de la ciudad*. En estas imágenes, en vez de saco, porta una camiseta o ropa más casual, con lo cual se construye la imagen de un político más informal, capaz de abrazar a los niños y los jóvenes e incluso sentarse en el piso a posar con ellos. Sin embargo, la identidad de los niños y los jóvenes de San Juan de Ocotán nuevamente no es relevante. En la mayoría de las fotografías los niños y los jóvenes aparecen como *grupo*. En



la única fotografía donde no hay un grupo, la relevancia del discurso no está en el personaje sino en la acción que realiza, que es pintar un mural, y con ello accede a que *el gobierno*, es decir Pablo Lemus, le *cambie la vida*, y sea *salvado* a través del grafiti.



Texto visual realizado con fotografías sobre acciones gubernamentales para reducir la violencia. Tomadas del seguimiento de notas de prensa de abril de 2011 a octubre de 2013 y de octubre de 2018 a octubre de 2020.

Además de *salvar* a los niños y los jóvenes de su destino violento y delincuencia, el gobierno despliega patrullas y control policial. Para los niños: deporte, grafiti y talleres culturales. Para el resto: control policial. Estos discursos generan una continuidad narrativa del discurso sobre la violencia de las notas periodísticas. Los habitantes del pueblo de San Juan de Ocotán detectan como necesidades primordiales la falta de agua y de servicios médicos, pero estas acciones de gobierno están prácticamente ausentes de las fotografías. Las acciones

de gobierno están relacionadas con la violencia y su erradicación.

Como podemos observar, en las fotografías relacionadas con las acciones gubernamentales en San Juan de Ocotán, el interlocutor tampoco son los habitantes del pueblo. En las imágenes no se muestran, por ejemplo, los talleres que se ofertan en la *Colmena* para que los habitantes de San Juan de Ocotán se interesen en ellos y se inscriban. Tampoco se abordan los temas más apremiantes para los habitantes del pueblo, como la falta de agua. El interlocutor de las fotografías somos los posibles votantes de Pablo Lemus, y en el discurso mediático somos construidos como un interlocutor preocupado por una violencia a la que le tememos. El personaje de Pablo Lemus se construye como el personaje que va a erradicar esa violencia. Las imágenes están hechas para calmar a la población. Lemus despliega a la policía y trabaja con las futuras generaciones para contener la violencia de San Juan de Ocotán, evitando que éste siga siendo, como lo llama la prensa: un *foco rojo* de la ciudad.

## 1.8. La vialidad

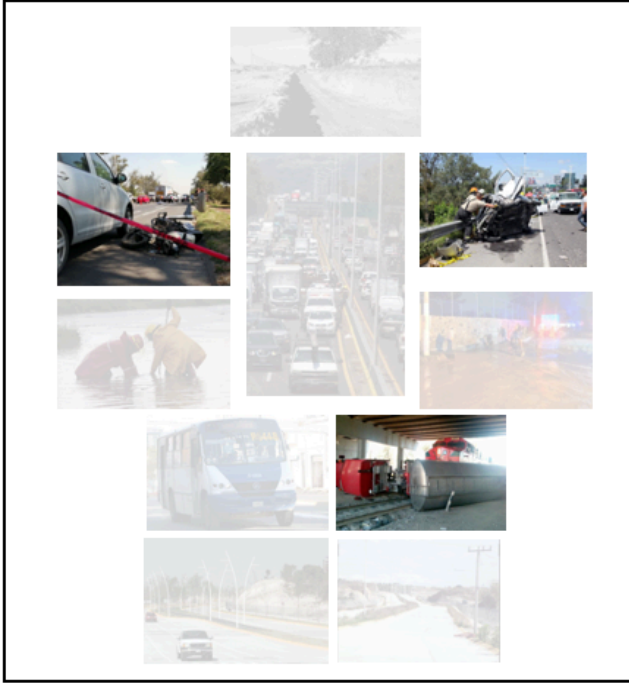
La vialidad fue el tercer tema más abordado por parte de las fotografías de la prensa cuando se habla de San Juan de Ocotán. 13 de las fotografías daban cuenta de accidentes viales, 12 mostraban la construcción de obras viales como avenidas o pasos a desnivel; 8 daban cuenta de inundaciones en las calles; 4 fotografías mostraban el tráfico; 4 daban cuenta de condiciones de movilidad del pueblo.

Temas / Recursos narrativos / Puesta en escena	Número de fotografías	Porcentaje	Fotografías escogidas
Fotografías sobre accidentes viales.	13	32%	3
Fotografías sobre inundaciones viales	8	19%	2
Fotografías sobre tráfico	4	10%	1
Fotografías sobre movilidad	4	10%	1
Fotografías sobre obra vial.	12	29%	3
Total	41	100%	10



Texto visual de fotografías sobre vialidad. Tomadas del seguimiento de notas de prensa de abril de 2011 al 13 de octubre de 2013 y de octubre de 2018 a octubre de 2020.

En las fotografías dedicadas al tema de la vialidad vemos tráfico, accidentes, inundaciones, las nuevas arterias que pueden solucionar los problemas viales de la zona y un microbús. Sin embargo, ninguna de las imágenes muestra la vialidad dentro de San Juan de Ocotán.



En las fotografías sobre accidentes viales se suele enfatizar lo aparatoso del suceso. El punto de vista busca el mejor ángulo para mostrar los fierros retorcidos de los vehículos chocados. Son fotografías espectaculares que muestran la destrucción producida por las colisiones en las que participan autos, tráilers, una motocicleta e incluso el tren. En ninguna de ellas se pretende, por ejemplo, reflexionar sobre los errores en la vialidad que llevaron al accidente.

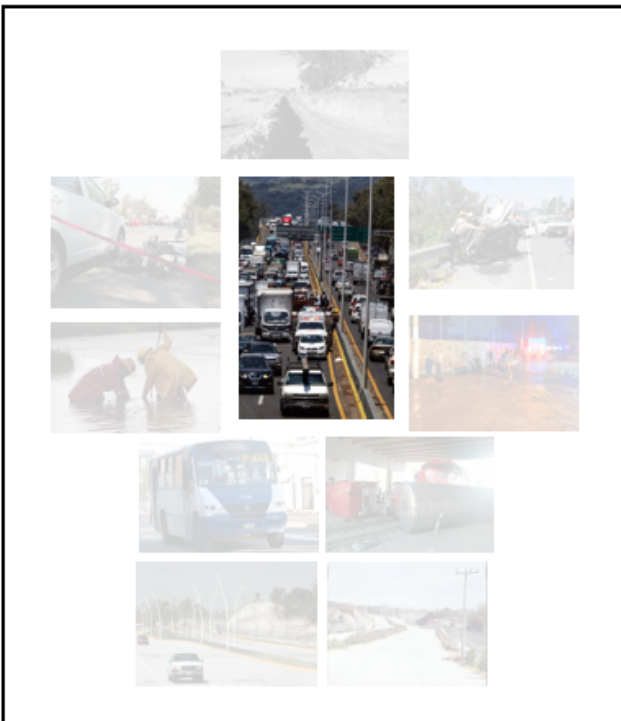
*Texto visual* realizado con fotografías accidentes viales.  
Tomadas del seguimiento de notas de prensa de abril de 2011 a octubre de 2013  
y de octubre de 2018 a octubre de 2020.





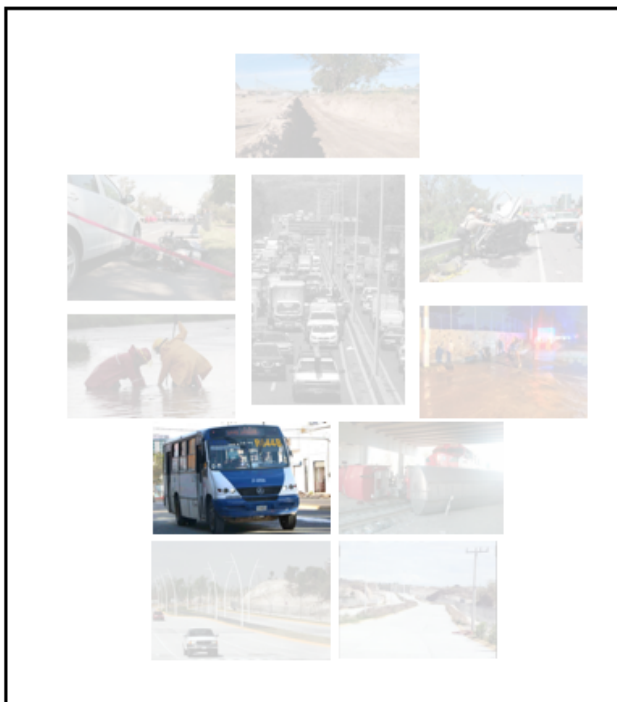
*Texto visual* realizado con fotografías sobre inundaciones dentro del tema de vialidad. Tomadas del seguimiento de notas de prensa de abril de 2011 a octubre de 2013 y de octubre de 2018 a octubre de 2020.

En otras fotografías se puede observar las calles inundadas y la acción del gobierno, para restablecer la vialidad. Con estos dos grupos de imágenes se subraya nuevamente una condición de peligrosidad del pueblo, pero en este caso vial, pero al mismo tiempo se genera una invisibilidad total de lo que sucede dentro de San Juan de Ocotán.



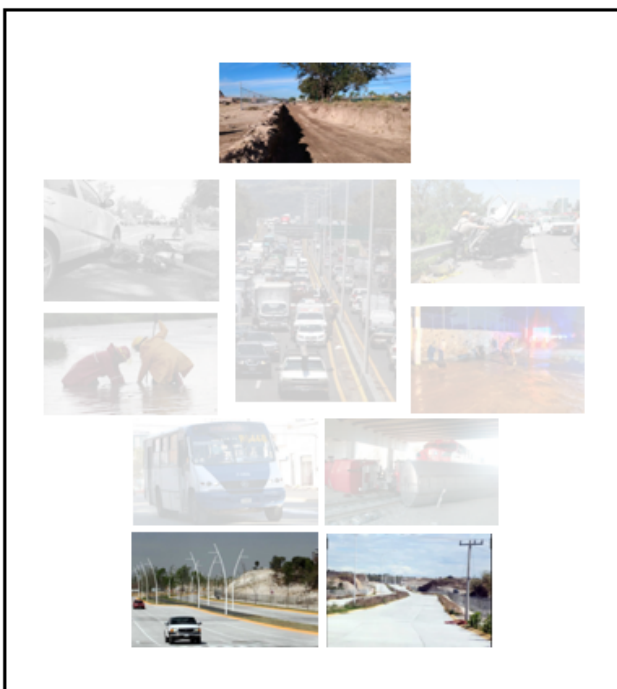
*Texto visual* realizado con fotografías sobre tráfico, dentro del tema de vialidad. Tomadas del seguimiento de notas de prensa de abril de 2011 a octubre de 2013 y de octubre de 2018 a octubre de 2020.

Así mismo, como podemos ver, la mayoría de las imágenes están relacionadas con el uso del automóvil. En las fotografías donde se observa el tráfico, lo que vemos son las avenidas que rodean a San Juan de Ocotán, la Avenida Aviación, el Periférico y la Avenida Vallarta, la cual conecta a la ciudad con el noroeste del país.



*Texto visual* realizado con fotografías movilidad dentro del tema de vialidad. Tomadas del seguimiento de notas de prensa de abril de 2011 a octubre de 2013 y de octubre de 2018 a octubre de 2020.

Ya que la mayoría de imágenes se dedicaban al tema del automóvil, separé el tema de la movilidad para dar cuenta de las fotografías que daban cuenta de otros sistemas de movilidad utilizados por la mayoría de los habitantes de San Juan de Ocotán, tales como la bicicleta o el autobús. Observamos una fotografía genérica de un minibús del sistema de transporte público de la ciudad, sin embargo, la fotografía no fue tomada dentro de San Juan de Ocotán.



*Texto visual* realizado con fotografías sobre nuevas vialidades. Tomadas del seguimiento de notas de prensa de abril de 2011 a octubre de 2013 y de octubre de 2018 a octubre de 2020.

Finalmente, podemos observar las obras viales en proceso o recién inauguradas. Ninguna de ellas están dentro del pueblo de San Juan de Ocotán, pero se asocian a San Juan de Ocotán porque estas eran sus tierras y en las notas donde aparecían se daba cuenta de conflictos legales con los ejidatarios quienes por fin habían accedido a vender su tierra para construir estas avenidas. Estas fotografías no fueron clasificadas en un apartado dedicado a los conflictos agrarios puesto que el tema de la imagen era sobre la vialidad.

Como mencioné, el crecimiento de la ciudad ha provocado que lo que anteriormente eran terrenos ejidales de San Juan de Ocotán donde los pobladores sembraban maíz, ahora se ha ido transformando en una de las zonas más alto plusvalor de la ciudad. Por ello, esta zona se encuentra en constante transformación y las fotografías de la prensa da cuenta de las nuevas vialidades que se están construyendo o que ya están listas para dar paso a los vehículos de los nuevos pobladores de la zona que viven en los fraccionamientos privados, los cuales en los últimos años han terminado por rodear San Juan de Ocotán. Al abordar el conflicto agrario desde la vialidad, es decir, desde el triunfo de que los ejidatarios por fin accedieron a vender sus tierras para hacer calles, evidencia que el interlocutor de las fotografías no son tampoco los habitantes del pueblo, sino los habitantes de los nuevos fraccionamientos que requieren de mejores vialidades para llegar a sus casas.

## 1.9. La ciudad peligrosa

Observamos entonces que de acuerdo a las narrativas mediáticas San Juan de Ocotán, éste se representa como un lugar *distinto* a la ciudad de Guadalajara, como una colonia pobre que pone en peligro a los verdaderos habitantes de la ciudad. Una zona intransitable y habitada por seres violentos o pasivos. Víctimas o victimarios. La identidad y la capacidad de agencia, de los habitantes de San Juan de Ocotán pareciera inexistente. A su vez, el que *detiene* la peligrosidad que emana de San Juan de Ocotán es el presidente municipal de Zapopan, a través de su figura de autoridad cercana a la gente. Y lo hace de dos formas. A través de programas de apoyo a los niños y a los jóvenes del pueblo, los cuales tal vez por su inocencia, todavía pueden ser *salvados*. A ellos el presidente municipal les ofrece rap, grafiti, deporte y talleres de oficios como una forma de evitar que caigan en el consumo de las drogas y la delincuencia. Y a través de seguridad policíaca. Acciones y operativos contra la delincuencia que calman a la población y demuestran que su presidente municipal los protege.

Volviendo a Foucault, pensando a la ciudad como tecnología, las fotografías de este tipo hechas por los medios de comunicación, podrían operar aquí como parte de los dispositivos de control de las poblaciones a través de un sistema de diferenciación entre *San Juan de Ocotán* y *Guadalajara* generando una frontera aparentemente infranqueable y violenta de exclusión social. *Guadalajara*, podría operar como “la ciudad leprosa del

medievo” que expulsa a los enfermos, y *San Juan de Ocotán* podría operar como una “ciudad apestada”, que contiene en su propio interior a la enfermedad, y debe mantenerse excluida del resto de la población (Besserer & Nieto, 2015, p.20). En ambos casos se edifica un muro. Una frontera. Esta premisa refuerza la categorización del espacio de manera dicotómica en dos espacios sociales: el primero es un espacio *normal*, que está adentro (Guadalajara) y el otro es un espacio *anormal* que está afuera (San Juan de Ocotán), pero debería estar adentro, por lo que su *anormalidad*, debe ser corregida. Las fotografías que acompañan las notas forman parte de esos sistemas de diferenciación tanto de la población de San Juan de Ocotán como de zonificación de la ciudad.

Éste discurso, en tanto discurso público, podría ser leído en términos de Scott (2000) como el “autorretrato de las élites dominantes donde éstas aparecen como quieren verse a sí mismas” (p.42 ), con lo cual en las fotografías de la prensa no sólo muestran la representación de San Juan de Ocotán como un pueblo peligroso y violento, también consruye la noción de un *nosotros*, como habitantes de Guadalajara, ajenos de San Juan de Ocotán y como espectadores imaginarios de los medios. Las fotografías subrayan una relación desigual entre el que fotografía y el que es fotografiado, es decir entre el que representa y el que es representado. Y el espectador imaginario de los fotógrafos de la prensa somos *nosotros*, los que vivimos en *Guadalajara* y no en *San Juan de Ocotán*. Y esos *nosotros* somos colocados en igualdad de condiciones con las autoridades gubernamentales, con la policía y con el fotógrafo mismo, y a la vez somos *distintos* de los habitantes de San Juan de Ocotán, quienes en las fotografías tienen el papel de los *otros*. Los que miran las fotografías son (*somos*) sujetos civilizados y racionales que actuamos frente a los hechos y nos escandalizamos por los sucesos de este lugar violento. Los que son mirados *son* violentos, incapaces de demandar, proponer, exigir, resolver y sólo observan o aceptan mansamente ser *corregidos*. Así, las fotografías que circulan en los medios de comunicación sobre San Juan de Ocotán se pueden leer como una tecnología de visibilidad asimétrica en el que *los medios*, y por ende, nosotros como consumidores-espectadores de esos medios miramos *sin ser vistos*.

Los discursos sobre la *otredad* de los pueblos subalternos no pueden interpretarse como narrativas neutrales. Esta categorización de las poblaciones refleja la herencia colonial en la cual se categoriza a los sujetos como sujetos *normales*, los cuales son sujetos *civilizados* y *modernos*, mientras que al resto se les considera, *atrasados*, *bárbaros*, *incivilizados*,



*ignorantes*, los cuales deberían ser *educados y civilizados* para integrarse cabalmente a la *sociedad*, es decir para poder aspirar a *ser* (Castro-Gómez, 2005). Ciertamente, a través de estas notas de periódico y de estas fotografías conocemos muy poco sobre San Juan de Ocotán.

## 2. LA CULTURA Y LA TRADICIÓN: TÁCTICAS DE AUTOPUESTA EN ESCENA

### 2.1. El niño *bulleado* que nadie quiere conocer

Desde el primer ejercicio que realizamos fue evidente que los chicos eran conscientes de la mirada estigmatizada de su pueblo como marginal y violento. En sus breves relatos describieron cómo suele decirse que San Juan de Ocotán es un lugar “bajo”, del que se tiene un “mal concepto”, pues “se cree que hay delincuencia”. Diego dijo que San Juan de Ocotán es como “el niño gordito del salón, como el niño *bulleado* al que nadie quiere conocer, porque todos tienen un prejuicio de él”.

A lo largo del *Taller* en diversas ocasiones los jóvenes manifestaron su preocupación y molestia por el estigma que su pueblo sufre por ser considerado un pueblo marginal y violento, pero también por sus orígenes indígenas, por su color de piel, porque hablan con un acento particular, por su religiosidad, etcétera. Los jóvenes se suelen lamentar de que la gente “de *afuera*” diga que “aquí matan y asaltan”, que “aquí todos traen machete” que “los de San Juan de Ocotán somos muy conflictivos”, que incluso “la policía nos tiene miedo”. También se quejaron de que cuando las autoridades quieren “presumir” la tradición jalisciense de la Fiesta de los tastuanes, prefieren ir a Nextipac, una comunidad vecina de San Juan de Ocotán donde también se realiza este festival, porque consideran que San Juan de Ocotán “es una comunidad muy violenta”. Mencionaron que algunas personas los consideran gente “tapada” o “de pueblo”, entre otras cosas porque son muy religiosos. Compartieron anécdotas sobre cómo sus compañeros de escuela se reían de ellos por su forma de hablar o porque llevaban “lonches de frijoles” o que no querían ir a sus casas a hacer las tareas de equipo “porque les daba miedo”. Ya que San Juan de Ocotán está rodeado de fraccionamientos privados donde viven las clases altas de la ciudad, también es común que sufran situaciones de discriminación de forma cotidiana. Horte contó que en día caluroso escuchó a alguien de un fraccionamiento vecino que iba a pedirle a la gente de San Juan de Ocotán que “se echaran

una danza para que ya lloviera” haciendo alusión a su condición indígena. Mayra, que estudió Ciencias de la Comunicación, trabajaba como niñera en los fraccionamientos privados contiguos a San Juan de Ocotán, para pagar la universidad, y en una ocasión sospecharon que había robado en la casa donde trabajaba.

Al ingresar al coto te revisaban todo, hasta los pecados, y al salir igual. Un día, a la hora de la salida chequé, firmé y con una actitud muy déspota me dice (el policía de guardia) que abra la mochila, y la abrí, pues yo muy segura de mi y muy apurada porque ya iba muy tarde a la uni. Abrí la mochila y ese día llevaba mi compu y mi cámara también, entonces me dice que de quién era eso y le dije que mío que era estudiante y creo que le enseñé mi credencial. Y me empieza a revisar a fondo la mochila y a interrogar más y me dice algo como de "tu no puedes pagar eso, no puede ser tuyo" (...). Me detuvo, yo no sabía que hacer, la señora ya no estaba en la casa y me dijo de aquí no te mueves hasta que se aclare, y me decía muchas cosas, yo con mi nudo en la garganta toda enojada. Ya al final se comunicó con ella y pues le dijo que si podía revisar si no faltaba una cámara y una laptop de su casa a lo que la señora dijo que no. Le dije: ya ve que no soy una ratera y sabe que tantas cosas le dije, y ya me dejó ir. Y yo iba berreando de coraje en el camión (Conversación con Mayra Díaz, 2019).

En las entrevistas que realizamos a algunos de los abuelos del pueblo también surgieron anécdotas de la discriminación que sus pobladores han sufrido a lo largo de los años. Don José Guadalupe recuerda que antes de dejarlos *entrar* a la ciudad de Guadalajara los solían bajar del camión y los subían sobre una cama de aserrín para ser revisados.

Ya casi para entrar a Guadalajara, donde están los Arcos para entrar, para allí donde está la Minerva, así allí lo bajaban a uno, de allí del camión lo bajaban a uno. Y ya de ahí ya caminaba uno donde esta eso que le digo, una cosa así de madera con aserrín y ya, ya pasaban y nos revisaban, y ya podíamos subir de vuelta al camión para al llegar al centro. (Entrevista a José Guadalupe, 2018)

También recuerda que no los dejaban *entrar* con su vestimenta tradicional y de hecho eran multados por ello, por lo que entre los hombres del pueblo se solían prestar o alquilar los pantalones.

Antes no usábamos el pantalón, usaba un calzoncillo blanco, camisa blanca, y un este... un ceñidor (...). Y luego de ahí el gobierno ya pues ordenó que se usará el pantalón y todo aquel no trajera esto, su multa, su multa sí señor (...). Le cobraban a uno una multa por no traerlo y ya trayendo el pantalón pues ya lo dejaban pasar, ya no le cobraban nada (...). Si iban a allá al centro de Guadalajara mandaban al hijo, anda con el señor fulano, porque eran pocos señores que tenían unos pantalones y los alquilaban. Iba uno: señor dice mi papá que si le sobra del pantalón, que si le alquila. Y ya el señor si ya lo había alquilado, ya el señor decía, mira dile a tu papá que no los tengo aquí ya se los llevaron, pero allá en tal parte, allí salen los que se los llevaron y allí cuando vengan de allá para acá allí que te preste el pantalón que ya hablaste conmigo (...) Habían unos señores del gobierno que andaban en eso, anda caite, o te vas a alzar un rato qué porque el pantalón ¿on ta? Y entonces pues ya se vino este... modernizando, modernizado. (Entrevista a José Guadalupe, 2018)

Si rastreamos este tipo de prácticas discriminatorias a lo largo de la historia podemos encontrar por ejemplo que desde la época de la conquista a los pobladores originarios de la región se les nombraba como *chichimecas*, que en náhuatl significa “perro”, con lo cual el término se usaba despectivamente como una forma de diferenciarlos de los pueblos del centro del país, cuyas sociedades eran consideradas más *civilizadas* y complejas. En el México independiente, el discurso liberal consideraba a los indígenas y su organización comunitaria como una forma de atraso y fanatismo que impedía el desarrollo del individuo libre. A su vez, los discursos nacionales del siglo XX solían asociar la condición indígena a la pobreza y a la ignorancia, por lo que para poder *salir* de la marginalidad y *acceder* al desarrollo pleno, a la escolaridad y a la urbe, había que abandonar la lengua y la cultura indígena. Ejemplo de ello es el conocido texto del antropólogo Manuel Gamio *Forjando Patria (pro-nacionalismo)* publicado en 1916 el cual generó una huella profunda en la política pública respecto de los pueblos indígenas del México postrevolucionario. El texto es contradictorio en tanto que por un lado manifiesta una preocupación constante por la explotación y la marginación en la que vivían los pueblos indios y critica las leyes existentes que únicamente representaban a una minoría de ascendencia europea y que no correspondía a la conformación sociodemográfica del país donde el sector mayoritario de la población era indígena. Sin embargo, por otro lado Gamio considera que la solución a la condición marginal de los pueblos indios debe hacerse

desde un proyecto de integración lento y paulatino de los indígenas a la sociedad occidental. Para Gamio, sólo la “fusión de razas” y un proceso de homogeneización de la población a nivel biológico, cultural y lingüístico, -donde el español debía ser la lengua franca-, era la única forma de lograr lo que él llamaba “una verdadera nación consolidada”, como Alemania y Francia. (Castillo Ramírez, 2013). Durante años, éste fue el eje de la política indigenista en México, en el cuál existía la paradoja del aprecio por el mundo indígena, pero al mismo tiempo la necesidad de propiciar una cultura nacional, mestiza y progresista (De la Peña, 2006), a la cual los indígenas sólo podían acceder si abandonaban su condición de indios. Todos estos procesos se han traducido en nuestro país en discriminación y racismo. Al igual que muchos pueblos indígenas de nuestro país, han sufrido históricamente los habitantes de San Juan de Ocotán.

## 2.2. Mover el punto de vista

Como vimos en el capítulo anterior, en la actualidad las narrativas mediáticas representan a San Juan de Ocotán como una colonia pobre y peligrosa, habitada por seres violentos, que ponen en peligro a los *verdaderos* habitantes de la ciudad de Guadalajara. Este discurso genera una zonificación de la ciudad y de clasificación de sus poblaciones, donde algunos se encuentran *dentro* del modelo civilizatorio, del modelo de desarrollo y del modelo de urbanización *adecuados*, y otros, en este caso los habitantes de San Juan de Ocotán, se encuentran *fuera* de él. Desde este punto de vista, es decir desde el punto de vista de *adentro*, los sujetos *normales, modernos y civilizados* no podríamos imaginar que nadie de manera voluntaria querría estar *afuera*, es decir, nadie querría estar en una condición de desventaja e inferioridad. Por ello, desde este punto de vista, lo adecuado sería que los habitantes de San Juan de Ocotán *ingresaran* al mundo moderno que la ciudad les ofrece: *educándose, civilizándose*. Sin embargo, aunque los habitantes de San Juan de Ocotán aprovechan muchas de las ventajas que les significa estar dentro de la ciudad de Guadalajara, por ejemplo, valoran el acceso y la cercanía de las fuentes de trabajo, incluso muchos de los jóvenes que participaron en el *Taller de cine comunitario* ya forman parte de una generación que ha tenido acceso a la escuela y la consideran una herramienta de asenso social, pero al mismo

tiempo no están dispuestos a abandonar ciertos elementos cruciales de su forma de vida. Para comprender por qué, debemos mover el punto de vista.

Esta investigación pretende ser una aproximación a ese *otro* punto de vista. Para ello uno de los ejes metodológicos de este trabajo consistió en la generación de un *Taller de cine comunitario* en el que, a la par que capacitábamos a los jóvenes del pueblo en el uso del dominio del equipo técnico y la narrativa del audiovisual, también fuimos generando diversos productos fotográficos, sonoros y cinematográficos a través de los cuales los jóvenes participantes del *Taller* expresaran sus propios puntos de vista. Ese punto de vista podría ser considerado como *mirada* en términos cinematográficos, pero también analizado como *habla*, en términos en términos de Spivak (1998).

Al mover el punto de vista podemos observar la contraparte de los discursos racistas y estigmatizantes sobre el pueblo. Desde el primer ejercicio que realizamos en el *Taller de cine comunitario*, todos los jóvenes participantes del *Taller* enfatizaron frente a la cámara, aspectos que consideraron *positivos* de San Juan de Ocotán. El primer ejercicio que realizamos fue una presentación en la que cada uno de los jóvenes debía presentarse a sí mismo y presentar a San Juan de Ocotán. Mientras uno de los chicos estaba frente a cámara, otro de ellos manipulaba la cámara y otro de ellos hacía la claqueta. El objetivo técnico del ejercicio era aprender a hacer foco de manera manual y a reconocer algunos de los botones de la cámara. Posteriormente los chicos se rotaban con la finalidad de que todos estuvieran tanto frente a la cámara como detrás de la cámara.

En el video grabado lo que vemos es la imagen de cada uno de los ellos sentados frente a la cámara, pero en el campo de visión de ellos se encontraba todo el dispositivo filmico que hacía posible la videograbación: la cámara, el micrófono, la claqueta, las personas que los operaban y el resto de sus compañeros. Todo esto configuraban una *puesta en escena*. La *puesta en escena* es entonces la dimensión subjetiva-objetiva que se moviliza por parte del sujeto-máquina que filma. Este sujeto, o sujetos, filmantes, toman una serie de decisiones sobre cómo filmar y con qué equipo técnico hacerlo con lo cual generan una *puesta en escena*. Así mismo hay dimensiones de la puesta en escena que salen del control del sujeto o los sujetos filmantes, por ejemplo, su género, su edad, su clase social, etc. Todos estos elementos que se movilizan por parte del dispositivo filmico humano-maquinico, ya sean decididos o

no, impactarán en la *autopuesta en escena* de los sujetos filmados, en cómo el sujeto filmado se mostrará frente a la cámara transformándose en un *personaje*. Tal y como Comolli (2009) menciona, “el cuerpo filmado, en la medida que es el de un cuerpo que desea, dirige a la máquina un mensaje silencioso que constituye su manera de integrarla a su campo mental; su manera de, digámoslo así, domesticarla. El cuerpo filmado entra en un proceso de *autopuesta en escena*, que es lo que la máquina registra” (pp.109-110)



Fotografías tomadas como parte del registro del *Taller de cine comunitario* en San Juan de Ocotán, 2018

Ante la solicitud de presentar a San Juan de Ocotán frente a la cámara, primero los jóvenes se posicionaron personalmente, mencionando que ellos *son* de San Juan de Ocotán y que para ellos San Juan Ocotán es “muy importante” porque es su “lugar natal”, donde crecieron y vivieron sus primeras experiencias de vida, resaltando que para ellos es un lugar “bonito”. Posteriormente hicieron uso de un discurso que consideraron legítimo para defender a su pueblo asociándolo a dos conceptos principales: la *cultura* y las *tradiciones*. Incluso utilizaron el lenguaje gubernamental con el que se suele nombrar a aquellos pueblos con cierta riqueza cultural que potencialmente puede ser explotada turísticamente y dijeron que San Juan de Ocotán era un “pueblo mágico”. De acuerdo a la Secretaría de Turismo “un Pueblo Mágico es un sitio con símbolos y leyendas, poblados con historia que en muchos casos han sido escenario de hechos trascendentes para nuestro país, son lugares que muestran la identidad nacional en cada uno de sus rincones, con una magia que emana de sus atractivos; visitarlos es una oportunidad para descubrir el encanto de México” (Secretaría de Turismo del Gobierno de México, 2021). Los jóvenes subrayaron que San Juan de Ocotán es un pueblo

“lleno de tradiciones” y de “cultura” y donde vive gente con mucho “talento”. Como ejemplos de su “arte”, mencionaron la música de banda -que permanentemente irrumpía en las entrevistas-, pero también el grafiti y el rap. Supongo que el grafiti y el rap adquirieron un *status de arte* gracias al programa de *Zapopan Rifa*, un programa de prevención del delito impulsado por el Instituto de la Juventud del Municipio de Zapopan en Coordinación con la Universidad de Guadalajara y la ONG Sarape Social. *Zapopan Rifa* ofrece talleres de rap y de grafiti a los jóvenes de barrios que viven violencia y sufren de algún tipo de adicción. Esta tendencia se mantuvo a lo largo del trabajo.

En este caso se observa entonces la conciencia de los sujetos filmados del papel que tiene en nuestra sociedad los medios de comunicación como herramientas de comunicación con *otro*, que está *afuera* y que tal vez estaba personificado por nosotros como sujetos filmantes, pero también por la cámara, como tecnología que fija un mensaje audiovisual y finalmente por un posible espectador que ellos imaginaron que desconoce otras dimensiones de San Juan de Ocotán que no sean el estigma de ser un pueblo ignorante y atrasado con altos índices de delincuencia.

### **2.3. Yo y San Juan de Ocotán**

El segundo ejercicio del *Taller* consistió en una serie de autorretratos para los que se les pidió a cada uno de los participantes que llevaran un objeto significativo y que planearan un autorretrato utilizando este objeto. Como he mencionado, cada ejercicio del taller tenía siempre un doble objetivo: por un lado, el dominio de la tecnología y del lenguaje audiovisual, y por el otro, la generación de un producto, en este caso, el autorretrato. El ejercicio se realizó en equipos donde todos los participantes debían turnarse para fotografiar y para ser fotografiados. A su vez, cada equipo tenía asignado un asesor, el cual apoyaba tanto en las decisiones creativas como técnicas de cada foto. Cada uno de los jóvenes fotografiados debía diseñar su propia fotografía, escoger una locación y pensar en un encuadre. Hay que aclarar que el ejercicio se realizó dentro de las instalaciones del DIF<sup>7</sup>, por

---

<sup>7</sup> El Sismte para el Desarrollo Integral de la Familia (DIF) es un Organismo Público Descentralizado dedicado a acciones de asistencia social, relacioandas con la protección de la familia, niñas, niños y adolescentes, del desarrollo integral del individuo y de aquellos quienes por su condición física, mental o social enfrentan una



lo que la locación de la fotografía estaba constreñido a ese lugar. Por su parte, cada uno de los fotógrafos debía cumplir las indicaciones de su compañero, y con ayuda del asesor, debía controlar tanto el foco como la exposición de la cámara, temas que se abordaron al inicio de la sesión. Los autorretratos aparecen en la sección *Quiénes somos* del documental web: <http://somossanjuandeocotan.org/quienes-somos/>.

El último ejercicio del *Taller de cine comunitario* consistió en la producción de tres cortometrajes sobre temas propuestos por ellos mismos. Para la generación de propuestas, se realizó un ejercicio individual o en parejas donde cada uno de los jóvenes compartían uno o varios temas que les interesaría realizar en los cortos finales del *Taller*. La instrucción del ejercicio era proponer el tema que quisieran, ya fuera documental o ficción, y que el tema podía estar relacionado con San Juan de Ocotán o no. El tono del ejercicio fue el de una charla bastante informal donde ellos hacían sus propuestas iniciales y posteriormente yo les iba haciendo preguntas a través de las cuales pudiéramos ir profundizando en la complejidad del tema, procurando también buscar la relación de los temas propuestos con su punto de vista personal sobre el mismo. Posteriormente estas ideas se votaron y se escogieron tres de ellas, sobre las cuales profundizaremos en otros capítulos. Los productos finales del *Taller* están en el apartado de *Historias* del *Docuemntal web*: <http://somossanjuandeocotan.org/historias/>. En la comparación entre uno de los primeros ejercicios y uno de los últimos ejercicios podremos observar los vasos comunicantes entre la autopuesta en escena de sí mismos y la autopuesta en escena de su pueblo como parte de sus *tácticas de autopuesta en escena*, donde además se puede observar lo que cada uno de ellos consideró que *debía decirse* sobre San Juan de Ocotán.

---

situación de vulnerabilidad. El DIF Zapopan nos prestó sus instalaciones en San Juan de Ocotán para la realización del *Taller de cine comunitario*.

## Mayra



Autorretrato de Mayra realizado dentro del *Taller de cine comunitario*.  
San Juan de Ocotán, 2018

En el ejercicio de autorretrato Mayra decidió mostrarse a través de una autopuesta en escena en la que se cubrió el rostro con la cámara fotográfica. Lo argumentó diciendo que era estudiante de Ciencias de la Comunicación y que suele trabajar haciendo fotografías en eventos sociales. Al fondo se observan las siluetas de unos niños jugando.

Esta primera foto estaba un poco fuera de foco, por lo que le pedimos que repitiera su autorretrato para ser publicada en el *Documental web* del proyecto, y la fotografía que repitió fue muy similar, sólo que al hacerla en otro lugar, el fondo es distinto, evidenciando que la locación no era relevante, pero la intención de cubrirse el rostro con la cámara sí. Su identidad en ese sentido, está desplegada en ambas fotografías en relación con su carrera, que es la de la comunicadora. La escolaridad, el oficio de fotógrafa y el dominio de la tecnología se vuelven en ellas relevantes. No me parece casual que haya escogido esa autopuesta en escena, en el contexto de un *Taller de cine*, en donde seguramente Mayra consideró que la cámara también es un aparato apreciado por nosotros.



Autorretrato de Mayra para el doc-web  
[somossanjuandecotan.org](http://somossanjuandecotan.org). San Juan de Ocotán, 2019

Una de las razones por las que argumentó cubrirse el rostro fue porque Mayra dice ser bastante tímida y durante el *Taller* siempre procuró evitar aparecer a cuadro. Mayra dice que le cuesta trabajo hablar en público y opinar durante las reuniones. Esto contrasta con su personalidad siempre alegre y bromista.

La familia de Mayra es originaria de San Juan de Ocotán, y su abuela es ejidataria, por lo que para los cortometrajes finales, Mayra propuso hablar sobre el “amor a la tierra”, argumentando que a pesar de que muchos de los habitantes de San Juan de Ocotán ya no subsisten de sus cosechas, muchos de ellos mantienen una identidad asociada a su pasado campesino y procuran seguir cultivando maíz cada temporal. Es interesante cómo esta

dimensión “campesina” estuvo ausente en su autorretrato, pero sí consideró que era un tema relevante para representar *positivamente* a San Juan de Ocotán.

Una vez concluido el *Taller* Mayra ha colaborado en diversas ocasiones en otras producciones de *Documotora*, que es la productora que apoyó todo el proceso del taller y actualmente es miembro de *DocuMachete*, la *productora en resistencia de San Juan de Ocotán*, que surgió de este proceso de trabajo colaborativo con los jóvenes de San Juan de Ocotán.

## Horte



Autorretrato de Horte realizado dentro del *Taller de cine comunitario*.  
San Juan de Ocotán, 2018

Horte muestra el rostro, lo inclina hacia un lado y sonríe a la cámara tumbada sobre la hierba verde. Sonreír para una fotografía no es un hecho universal, es una tradición de nuestro tiempo, que ha popularizado la autopuesta en escena de la felicidad como un imperativo de la fotografía contemporánea. Horte buscó un encuadre *lindo* y el objeto que usó para que la acompañara dijo que no era significativo, ya

que olvidó llevar un objeto propio, y el puerquito azul con el que posó se lo prestó uno de los asesores, sin embargo, tal vez también le vino bien usarlo porque connota ternura.

Horte pertenece a un grupo de jóvenes católicos de San Juan de Ocotán, y los sábados suele impartir sesiones de catecismo a los niños del pueblo. La primera vez que la vimos fue liderando un evento de jóvenes frente al templo, con micrófono en mano. Los padres de Horte no son originarios de San Juan de Ocotán, pero Horte sí nació en el pueblo y es una enamorada de San Juan de Ocotán, de sus tradiciones y de sus fiestas. Por ello el tema que propuso para los cortometrajes finales fue sobre la Fiesta de los tastuanes . Antes de eso, Horte ya había hecho un ejercicio individual de un video de tres minutos sobre esa festividad, en la que Horte desarrolló su fascinación por los tastuanes puesto que representan la “rebeldía y la resistencia” de los habitantes de San Juan de Ocotán. Sin embargo, Horte insistía que

había que hacer un video más largo como trabajo final, puesto que para ella, *las festividades, las tradiciones y la fe* son el orgullo del San Juan de Ocotán y muy poca gente las conoce.

Actualmente, Horte también pertenece a *DocuMachete* y su insistencia en dar a conocer la Festa de los tastauanes ha tenido como resultado que actualmente estamos desarrollando con ellos una película colaborativa sobre esa Fiesta.

## Taylor



Autorretrato de Taylor realizado dentro del Taller de cine comunitario.  
San Juan de Ocotán, 2018

En aquel entonces la conocíamos por Isabel, pero unos meses más tarde nos pidió que la llamáramos Taylor Punk. Trabaja vendiendo juguetes para niños en la plaza del pueblo. Sus padres tampoco son originarios de San Juan de Ocotán, su padre es de Zacatecas y su madre es de la comunidad indígena de Mezcala. Taylor

eligió la vaqueta de una máscara de un tastuán sin terminar con la que se cubrió el rostro, porque ella y su hermano hacen máscaras para la Fiesta de los tastuanes . Además, en la imagen porta una camiseta de *Sailor Moon*. Taylor es muy buena dibujante y le gusta el *manga* y el *animé* y ha sido la encargada de hacer los *story board* de algunos ejercicios. Actualmente Taylor también es miembro de *DocuMachete*, sin embargo, su participación es intermitente, ya que a veces debe trabajar y no puede asistir a las reuniones de trabajo.

La primera idea de Taylor fue la música, “me da curiosidad por qué a la gente le gusta la banda”, género musical muy popular en el pueblo. La segunda idea eran sobre las leyendas de San Juan de Ocotán, porque “la gente cree mucho en fantasmas y brujería”. Mencionó que a la gente le da miedo pasar por la plaza porque antes allí era el panteón; que había procesiones de fantasmas por el pueblo; contó la historia de “la carreta de la muerte” que pasa en algunas calles tirada de caballos, que cuando se escucha es porque alguien cerca se va a morir pronto; también narró la historia de que una vez se metieron unas lechuzas al templo pero en realidad eran personas, que “en realidad eran nahuales”, los cuales son personas que se convierten en animales. Contó que hay una señora del pueblo que espanta a

las lechuzas porque decía que eran brujas. Al final confesó que a ella no le gusta la música de banda, que ella escucha más bien rock y punk y también dijo que ella ella no creía en esas leyendas pero las propuso porque le parecían interesantes y porque son parte de las *tradiciones* del pueblo.

## Mike



Autorretrato de Mike realizado para el doc-web somossanjuandeocotan.org. San Juan de Ocotán, 2019

Mike no estuvo presente en esa sesión de autorretrato, con lo cual su autorretrato lo hizo después. Mike escogió posar en el kiosco del pueblo con sus audífonos en el cuello y su ukelele. Detrás de él vemos al templo y un niño jugando. Para Mike como para la mayoría de habitantes de San Juan de Ocotán, la plaza del pueblo es un lugar esencial, en el que confluye memoria, vivencias cotidianas y la interacción social más importante del pueblo. Durante el *Taller* realizamos un ejercicio de un videominuto sobre un lugar significativo del pueblo y Mike lo hizo también en la plaza. Aunque sus padres no son originarios de San Juan de Ocotán, él llegó al pueblo desde que tenía dos años y dice que la plaza del pueblo le recuerda su infancia en San Juan de Ocotán.

En aquel entonces Mike estudiaba el último año de la preparatoria y actualmente estudia la licenciatura en fotografía porque dice que a él le cuesta hablar y encontró en la imagen fotográfica una forma de expresión. Igual le sucede con la música cuando toca su ukelele, por eso lo escogió. Mike dice que el *Taller de cine comunitario* ha sido clave para tomar esta decisión profesional en su vida. Actualmente Mike también pertenece a *DocuMachete*. La *plaza* como espacio urbano de confluencia y de memoria compartida, la *iglesia* como espacio de fe y el *ukelele* como una actividad artística son los elementos que escogió para su autoretrato.

Para los cortometrajes finales la propuesta de Mike fue hacer un documental que transformara la visión de “cholos y drogadictos” del pueblo. Dijo que quería mostrar “la otra



cara de la moneda de aquí de Ocotán. Cómo se vive, dando un aspecto positivo de lo que es aquí en el pueblo”, dar a conocer “lo que la gente puede hacer (...), la cultura y tradición que tiene el pueblo, la creencia religiosa que tiene, el arte inclusive (...) la música y el graffiti (...), los artistas... mostrar más que nada el lado positivo”. Para Mike, la *cultura*, las *tradiciones* y las *creencias religiosas* son cosas muy relevantes de la vida de San Juan de Ocotán. Y a pesar de que él no suele asistir y aceptó que no la conoce tanto, también propuso el tema de la Fiesta del Santo Santiago, porque le daba curiosidad conocer la historia de cómo en la fiesta se relata que los habitantes del pueblo que “no se dejaron conquistar”.

### Diego



Autorretrato de Diego realizado dentro del *Taller de cine comunitario*.  
San Juan de Ocotán, 2018

Diego decidió posar con una guitarra de pie, en medio de unos árboles. Su autopuesta en escena es como si estuviera concentrado en su música y nadie lo observara, en una actitud un tanto romántica.

La familia del padre de Diego es originaria de San Juan de Ocotán, y la de su madre es de un pueblo del sur de Jalisco llamado Zapotiltic. Se casaron cuando ella

tenía 16 años y desde entonces viven en San Juan de Ocotán. Su papá es ejidatario, pero como muchos otros hombres de su generación, también trabajó muchos años como albañil.

Diego propuso indagar en la estabilidad de los lazos sociales del barrio, no sólo las familiares, que son de por sí lazos fuertes, sino también los lazos de amistad trascienden generaciones. Diego describió cómo por ejemplo, cuando unos vecinos son amigos desde niños, toda su familia hace parte de esa amistad, y los hijos también terminan siendo amigos. Una de las hipótesis de Diego es que esos lazos se perpetúan porque las familias permanecen en el mismo lugar, incluso en la misma cuadra, otra de sus hipótesis es que los amigos de la cuadra son como una segunda familia y cuando alguien se cambia de casa estos lazos a veces se rompen. Diego también cree que esto ha ido cambiando en los últimos años, con la violencia y la presencia del narco en el barrio, incluso el secuestro de algunos jóvenes, que ha

provocado que la gente se mude de casa y se rompa la convivencia cotidiana entre vecinos que habían compartido cuadra por años.

Diego había terminado la preparatoria cuando iniciamos el *Taller* y actualmente estudia Derecho, tema que según él comenta, fue inspirado entre otras cosas, por el corto final en el que participó relacionado al tema de la tenencia de la tierra en San Juan de Ocotán.

## Sachi



Autorretrato de Sachi realizado dentro del *Taller de cine comunitario*.  
San Juan de Ocotán, 2018

En su autorretrato, Sachi decidió mostrar sus habilidades como bailarín. Para ello llevó un pañuelo y decidió hacer un *split*. La fotografía se diseñó con una velocidad lenta, para generar el efecto de barrido del pañuelo.

Sachi fue el miembro más joven del *Taller de cine comunitario*.

En aquel momento tenía 14 años y desde un inicio mostró su total fascinación por la danza. Sachi cuenta que solía ayudar a sus amigas quinceañeras a montar la coreografía del vals para sus fiestas, y haciendo eso ganaba un poco de dinero. Decía que su mayor sueño era el de montar una “academia de baile”. Los padres de Sachi son de Oaxaca y pertenecen a la comunidad zapoteca del pueblo. Aunque Sachi ya no lo habla, sí entiende el idioma ya que éste se habla en casa.

La propuesta inicial de Sachi para los cortos finales fue sobre “el arte” que hace la gente en San Juan de Ocotán, “que a veces no se reconoce mucho”. Decía que quería dar a conocer “cómo es San Juan de Ocotán en las artes”, porque “es lo que identifica un pueblo”. Por ejemplo el grafiti, la elaboración de máscaras para la Fiesta de los tastuanes , la elaboración de sillas y de otro tipo de artesanías. Cuando Sachi habla de sí mismo coloca el tema de la danza y cuando habla de San Juan de Ocotán, coloca el tema del arte y de las artesanías del pueblo.

## Eduardo



Autorretrato de Eduardo realizado dentro del *Taller de cine comunitario*.  
San Juan de Ocotán, 2018

Eduardo escogió posar con un libro porque dice que le gusta mucho leer. En la imagen se observa sentado con las piernas cruzadas leyendo concentrado un libro gordo. De fondo se observan algunas bancas y un pedazo del jardín. Eduardo y su familia son originarios de San Juan de Ocotán, sus padres están separados y vive con su madre

y sus hermanos. Eduardo cuenta que suele ser muy tímido y no suele salir mucho de su casa.

Para cortometraje final Eduardo propuso hablar “de otras personas que vienen de otros lugares, de otros Estados, [porque] he visto personas con vestimenta muy tradicional, como de Oaxaca, yo quisiera saber por qué vinieron, por qué escogieron San Juan de Ocotán, si su plan era irse de su casa, qué tiene de especial aquí”. Cuando le pregunté por sus hipótesis respondió que él creía que “encontraron en San Juan de Ocotán un lugar con mucha tradición, como yo suelo pensar que los estados sureños son, que tienen más tradición de México. Allá se hacen mejor los días de muertos, de allá es muy famosa la comida mexicana... Y yo pienso que como aquí en San Juan de Ocotán tiene mucha cultura... yo supongo que es por eso, que encontraron un lugar que también tiene cultura igual que su estado: las fiestas, la música”.



## Alexis



Autorretrato de Alexis realizado dentro del  
Taller de cine comunitario.  
San Juan de Ocotán, 2018

Alexis posa de pie junto aun árbol. Sus manos las pone detrás del cuerpo denotando que cierta seriedad. Mira a cuadro y sonríe levemente. Su actitud es formal pero su vestimenta es juvenil. Viste una camisa de manga larga a rayas un pantalón de mezclilla y una cachucha negra volteada para atrás.

Alexis también es de origen zapoteco. Sus padres llegaron a San Juan de Ocotán cuando tenía tres años y es primo de Sachi. Ambos se apellidan Sachiñas por lo que algunos de sus amigos, también le dicen Sachi. Su familia también es parte de la comunidad zapoteca de San Juan de Ocotán, la cual es la comunidad migrante más grande del pueblo, y tienen su propia red y sus propias celebraciones religiosas.

Alexis propuso hablar del oficio de albañilería en San Juan de Ocotán, porque “la gente de aquí es a lo que más se dedica (...) y no hay ningún documental que hable de eso”. Hasta hace algunos años, muchos hombres del pueblo solían alternar el trabajo del campo con el trabajo en “la obra”, pero cada vez se trabaja menos en el campo. Alexis comentó que también ha trabajado en “la obra” como “chalán” y que admira la gente que trabaja de eso porque es un trabajo muy pesado “aunque mucha gente cree que es fácil”. Ellos logran “agarrarle el modo”, y parece que “cargan las cosas como si nada” pero comentó que no sabe “cómo aguantan”. También admira que trabajan en equipo y son muy unidos y que cuando están en la obra “todo se comparten”. Alexis considera que es un oficio que deberíamos reconocer más porque es un trabajo difícil que hace posible que tengamos casas dónde vivir. Alexis proponía hacer énfasis en los “fierros”, que son los encargados de la estructura de metal de las construcciones, ya que su hermano es “fierro” y considera que ese es el trabajo más pesado de todos y la gente que lo realiza es admirable.

## Avelardo



Autorretrato de Avelardo realizado dentro del Taller de cine comunitario.  
San Juan de Ocotán, 2018

Avelardo decidió posar de pie, frente a unos columpios donde se encuentran jugando unos niños. En su rostro se dibuja una tenue sonrisa y su postura y las manos detrás del cuerpo connotan una actitud formal, la cual se suele asociar a la masculinidad. Sin embargo, su vestimenta, de *jeans*, camiseta y cachucha volteada, es relajada, juvenil.

Al ver unos niños al fondo da la sensación de que aquello es un parque, y tanto la postura de Avelardo, como los niños jugando, connotan un ambiente libre y alegre.

La familia de Avelardo es de San Juan de Ocotán, algunos de ellos todavía son ejidatarios y tienen tierras. En su familia la generación de Avelardo es la primera que tiene estudios superiores y Avelardo estudió Diseño industrial. Actualmente trabaja en una mueblería diseñando muebles. Durante la primera parte del *Taller* Avelardo participó muy activamente, y mucho del trabajo de postproducción de su equipo, así como algunas fiestas del grupo, se realizaron en una casa de su familia. Sin embargo, al terminar las producciones de los cortos finales, Avelardo decidió no continuar en *DocuMachete* ni en la realización del *Documental web*, puesto que su trabajo estaba siendo cada vez más demandante.

Para el trabajo final Avelardo propuso diversos temas. Primero propuso el tema de las leyendas que contaba “la gente de antes”, por ejemplo, que en la plaza que “como fue un panteón, se aparecen muchas cosas en la noche, mucha gente dice que salen animales por una calle, que puercos y así, que salen enanitos, y habla mucho la gente de los *chanes* (...) que son duendecitos, porque antes estaba muy despoblado (...) antes aquí era un arroyo y la gente iba a lavar o por agua o así, y que allí salían esos llamados *chanes*, y que si agarraban a la gente, se enfermaban (...) y había que llevarles comida y ya, te aliviabas”. También propuso otros temas en los que no profundizó mucho, como el tema de los oficios, dijo que uno de los más “fuertes” es el oficio de “fierro”, propuso el tema de “las bicicletas, porque la gente

de San Juan de Ocotán se mueven en bicicleta”, el tema de la medicina tradicional que se usa mucho en el pueblo.

Avelardo fue el único que propuso algunos temas que podrían ser considerados como problemáticos, en lugar de enfatizar elementos positivos del pueblo. A estos temas, Avelardo les llamó temas “sociales”. Uno de ellos fue sobre los problemas renales que aquejan al pueblo y que se suele decir que es por la calidad del agua, pero se desconoce la razón. Sin embargo, el tema que consideró más relevante fue sobre cómo se ha ido vendiendo la tierra que antes era de cultivo y en la que ahora se han ido construyendo fraccionamientos privados. A Avelardo le preocupaba cómo con este cambio, se ha ido transformando la forma de vida de los habitantes del pueblo, ya que antes “todo era natural” y ahora hay más basura, más contaminación, más caos, más enfermedades y los niños viven más encerrados en sus casas.

## Juan Carlos



Autorretrato de Juan Carlos  
realizado dentro del Taller de cine comunitario.  
San Juan de Ocotán, 2018

En aquel entonces se presentó por su nombre artístico de rapero: *Carlos Mota*. Meses antes había participado en los talleres de rap y grafiti de *Zapopan Rifa* y en su casa tenía montado un pequeño estudio de grabación, en donde él y sus amigos grababan canciones de rap. Aunque también le gusta bailar banda. Decía que el rap era para cantar y la banda para bailar. Escogió como objeto para ser representado un aerosol con el que se suele hacer grafitis. En la fotografía lo vemos con uno de sus dibujos, un aerosol en la mano, una camiseta con estampado militar y una gorra negra volteada. Su rostro es serio y su mirada se dirige hacia el horizonte. El escenario es una pared blanca neutra pero se alcanza a ver un tubo de metal.

En algún momento Juan Carlos dejó de ir al *Taller* porque su familia lo “ingresó” a un *anexo* de desintoxicación de drogas. Por eso, ya no participó en los ejercicios finales pero no ha dejado de estar en contacto con el grupo. Desde que salió del *anexo* dejó de hacer rap y nos pidió que le llamemos sólo Juan Carlos, volvió a

la preparatoria y ahora trabaja en el rancho de su familia, la cual todavía conserva sus tierras ejidales. Juan Carlos dice que quiere terminar la preparatoria y estudiar agronomía y actualmente su indumentaria ha cambiado completamente, suele portar sombrero y en las fotos de su Facebook suele posar montado en caballos y rodeado de vacas.

## Joss



Autorretrato de Joss, realizado para el Documental web.  
San Juan de Ocotán. 2019

Joss tampoco estuvo en la sesión de autorretratos, con lo cual su autorretrato lo realizó después para ser incluida en el *Documental web*. Joss decidió, igual que Mayra utilizar la cámara fotográfica como su objeto significativo, ya que Joss hace fotografías para eventos sociales, como bodas, quince años, bautizos, etcétera. En su imagen el fondo es neutro permitiendo que su imagen resalte, de la misma forma que se suelen hacer retratos dentro de un estudio. Joss mira a la cámara y sonrío de lado, de forma un tanto artificial, con lo cual

subraya que está posando, de tal forma que le da importancia al acto de fotografiar, tanto con la cámara que tiene en sus manos, como en su disposición a posar para ser fotografiado.

Joss fue el único que en su primera propuesta no propuso algo sobre San Juan de Ocotán. Además de fotógrafo, Joss es paramédico y voluntario de la Cruz Roja, por lo que propuso un documental sobre los “héroes anónimos de la Cruz Roja”, los paramédicos, los bomberos, quienes a veces arriesgan su vida para salvar la vida de otros. Joss hablaba de que en este tipo de trabajos lo que se gana de salario no es comparable con el sentido de servicio y de “vocación” que existe detrás pues es un trabajo que “llena” de otra manera pues “hacer algo por los demás” en situaciones donde más lo necesitan, “da mucha emoción”.

En el siguiente cuadro podemos observar los discursos propuestos por los jóvenes participantes del *Taller*, tanto en sus autorretratos, en donde se despliega más fuertemente el *yo*, como en las propuestas para los cortometrajes finales en donde se despliega con más fuerza el *nosotros*, como habitantes de San Juan de Ocotán:

NOMBRE	AUTORETRATOS -YO-	CORTOS FINALES -SAN JUAN DE OCOTÁN-
Mayra	Cámara fotográfica Cubrirse el rostro Parque de fondo	El amor a la tierra
Horte	Puertquito azul Sonrisa, felicidad, amabilidad Hierba y parque de fondo	La Fiesta de los tastuanes
Taylor	Vaqueta de máscara de tastuán / Camiseta de Saylor Moon Cubrirse el rostro Árboles de fondo	La música de banda Las leyendas del pueblo
Mike	Ukelele Sonrisa, felicidad, amabilidad Plaza de pueblo e iglesia de fondo	La cultura, la tradición, la música, el grafiti: los artistas del pueblo. La Fiesta de los tastuanes
Diego	Guitarra Concentrado, romántico Árboles de fondo	Los lazos sociales del barrio La familia
Sachi	Pañuelo en movimiento / danza Hace un split en el piso Cancha de fondo	El artistas y los artesanos de San Juan de Ocotán
Eduardo	Libro Concentrado leyendo Bancas de fondo	Las tradiciones que los migrantes traen a San Juan de Ocotán
Alexis	Sonrisa leve, formal y juvenil Árboles de fondo	El oficio de albañilería
Avelardo	Sonrisa, formal y juvenil Parque de fondo	Leyendas Los fierros Las bicicletas Problemas renales en el pueblo El cambio de vida a consecuencia de la urbanización del pueblo
Juan Carlos	Bote de pintura en aerosol para hacer grafiti Un dibujo Mira fuera de cuadro Un tubular urbano de fondo	-
Joss	Cámara fotográfica Mira a la cámara, sonríe de lado, posa. Fondo neutro, blanco	Héroes anónimos de la Cruz Roja

## 2.4. Tácticas de autopuesta en escena

A pesar de que a los medios de comunicación se suelen considerar como un tipo de poder que equilibra y vigila al poder del Estado, en muchos países de América Latina los medios de comunicación masiva, como la televisión, han estado ligados al Estado, a diversos poderes políticos o a las oligarquías nacionales, lo cual ha tenido como consecuencia muy poca autonomía como lo que Bourdieu (2002) nombra como campo intelectual. Esto se ha traducido en una abierta censura hacia temas que pudieran afectar a los intereses del poder. En ese contexto el cine documental se ha construido como un medio mucho más autónomo, capaz de dar cuenta de la corrupción, las injusticias, los movimientos de oposición, las atrocidades cometidas por las dictaduras, los crímenes de estado, etcétera. Por ello que una de las vocaciones del cine documental en América Latina es el de visibilizar o denunciar conflictos sociales o políticos que suelen ser censurados o ignorados por los medios de comunicación. Este fenómeno se ha incrementado gracias al giro digital que ha abaratado costos y permitido la distribución de las películas en medios alternativos.

Si comparamos los temas propuestos por parte de los jóvenes participantes del *Taller de cine comunitario* únicamente los temas “sociales” propuestos por Avelardo se sumarían a esta tradición del documental latinoamericano, ya que sólo él dar cuenta de *problemas* que aquejan al pueblo (subrayados en gris en la tabla). El hecho de que únicamente Avelardo propusiera hablar de los problemas de San Juan de Ocotán nos hace pensar, que el resto de ideas propuestas no tienen que ver necesariamente con su consumo cultural sino con una reacción *táctica*. Las acciones *tácticas* son descritas por De Certeau (1996) como acciones que puede movilizar un sujeto a pesar de las condiciones de sometimiento a las que se encuentra, pero éstas no suelen contar con un *lugar propio* simbólico o real desde donde desplegar acciones más planeadas. Al no contar con un *lugar propio* las acciones tácticas suelen utilizar la fuerza del *otro*, subvirtiéndola para lograr algún tipo de beneficio.

Contrario a los temas “sociales” propuestos por Avelardo, la mayoría de los jóvenes buscaron construir un discurso *positivo* del pueblo, con la finalidad táctica de contrarrestar los discursos que suelen estigmatizar a San Juan de Ocotán como un pueblo *atrasado, ignorante pobre y violento*. Y para ello propusieron hablar de *la cultura, la tradición, la fe, el trabajo, el amor por la tierra, los lazos sociales y familiares*. Como mencioné, esta

tendencia se mantuvo a lo largo de todo el *Taller* con matices que iremos describiendo a lo largo de los siguientes capítulos. Esta necesidad de generar un discurso *desestigmatizante* por parte de los jóvenes da cuenta del uso táctico en términos simbólicos que hicieron de nuestra presencia, de nuestras cámaras y del *Taller de cine comunitario* en San Juan de Ocotán como herramientas para contrarrestar la mirada de discriminación y racismo. De forma paralela, los jóvenes estuvieron permanentemente atentos de cuidar que lo que se divulgara en los productos realizados no fomentara los discursos que estigmatizan a San Juan de Ocotán como un pueblo ignorante, marginal o violento.

De acuerdo a Marc Angenot (2010), los discursos sociales hegemónicos determinan todo lo que se dice y lo que se escribe en un contexto social específico. Estos no pueden ser analizados como discursos individuales, ya que cualquier opinión personal subyace al sistema del discurso social, el cual construye un marco de “lo decible” en una época y un lugar precisos, con tópicos, doxas y mapas gnoseológicos determinados. A su vez, el discurso social al ser un proceso intersubjetivo, genera cadenas dialógicas con una importante carga ideológica.

Es relevante que el discurso desestigmatizante escogido por los jóvenes fuera: *la cultura, la tradición, la fe, el trabajo, el amor por la tierra, los lazos sociales y familiares*. No pretendo hacer un análisis de la trayectoria que han sufrido a lo largo del tiempo estos conceptos como parte del discurso social, pero sí podemos detectar algunas marcas en las que se puede observar los giros que han dado conceptos centrales de estos discursos, como lo son la *cultura* y la *tradición*. En la matriz de pensamiento moderno la *tradición* solía asociarse al pasado, mientras la modernidad, el progreso, el desarrollo, la ciencia, la tecnología, nos remitiría al presente e incluso al futuro. Por ello, la persistencia de la *tradición en el presente* sólo podría ser considerada como una condición anacrónica de atraso. Este fue el discurso del México liberal del siglo XIX y del México postrevolucionario del siglo XX. Tal y como plantea Arias Marín (2016), la modernidad es un concepto “post-tradicional” donde se le niega al pasado cualquier poder normativo sobre el presente. Sin embargo, en el caso de Europa, las guerras mundiales pusieron en cuestión la supuesta condición racional y autónoma del hombre moderno generando una “sensación de vértigo [que] precipitó una mirada al pasado” (p.248) con la finalidad de comprender los errores cometidos.

En este marco de crisis de la modernidad, en la segunda mitad del siglo XX dio inicio lo que autores como Stuart Hall (2007) consideran como un giro cultural en las ciencias sociales. Los estudios culturales no sólo colocaron el tema de *la cultura* como un tema central de estudio, también propusieron nuevas formas de concebir la cultura, en las cuales se desplaza la idea de cultura como cultura ilustrada, tradicionalmente relacionada con las bellas artes y se propone un concepto de cultura más abierto que integra la diversidad de formas de vida.

Así mismo, en los últimos años, el concepto de cultura también ha dado un giro, con su entrada en el mundo de la economía. Mientras anteriormente la dimensión de la cultura era un campo totalmente separado del campo de la economía, a partir de los años 80, a partir de la apertura de fronteras propiciada por el neoliberalismo, se fomentó que las industrias manufactureras del llamado primer mundo se mudaran a países más pobres en donde podían pagar menos impuestos, ofrecer menos prestaciones a sus obreros y pagar salarios más bajos, dando origen al fenómeno de la maquila. Este fenómeno se tradujo en altos índices de desempleo en Europa y en Estados Unidos. En Europa, uno de los modelos propuestos para reponer esos puestos de trabajo fue el fomento del turismo y de lo que ahora se conoce como industrias creativas. Este giro del uso de la cultura como un *recurso* (Yúdice, 2002), en forma de turismo cultural o industria cultural se ha adoptado por muchos países como una estrategia de fomento económico, por lo que la relevancia de la *cultura* en la política pública es cada vez mayor. Ejemplo de ello es el nombramiento de las *Capitales culturales* para atraer turismo o en el caso de México, el nombramiento de los pueblos como *Pueblos mágicos*.

Podríamos imaginarnos que es a través de estos giros que el concepto de *tradicción* se aproxima al de *cultura* y se cuela en los imaginarios sociales para aparecer como un elemento que de pronto puede formar parte legítima de las formas de vida contemporánea. Es en ese contexto que los jóvenes de San Juan de Ocotán detectaron cierta legitimidad en el discurso social hegemónico (Angenot, 2010) para hablar de temas que en otro momento podrían haber sido motivo de discriminación, como su fe, sus fiestas tradicionales e incluso, en otros momentos también de sus orígenes indígenas.



### 3. EL DISCURSO OCULTO DE LA TIERRA: DESPOJO HISTÓRICO Y AGENCIA

#### 3.1. Contexto de producción



Los trabajos finales del *Taller de cine comunitario* fueron tres cortometrajes de media hora basados en temas propuestos por ellos mismos. Uno de los temas seleccionados estuvo relacionado con el tema de pérdida del territorio ejidal de San Juan de Ocotán a consecuencia del crecimiento de la ciudad. El documental que surgió de esta propuesta se tituló *Propiedad privada*. En la segunda etapa de trabajo se realizó un documental web (<http://somossanjuandeocotan.org/>) con la idea de poner a disposición de los habitantes del pueblo, tanto los documentales finales, como todos los productos audiovisuales realizados a lo largo del *Taller*. Así mismo, en esta segunda etapa de trabajo se realizaron algunos nuevos productos que pudieran complementar la información, ampliar la experiencia y facilitar la navegación del *Documental web*. Para complementar el apartado dedicado a la tierra la tenencia de la tierra en San Juan de Ocotán se realizó una línea de tiempo titulada *Historia de nuestra tierra*, un mapa interactivo basado en *Google Earth* en el que se puede observar cómo ha cambiado el territorio de 1984 a 2019, así como el mapa de la ampliación del ejido San Juan de Ocotán de 1938. Todo esto se puede consultar en: <http://somossanjuandeocotan.org/propiedad-privada/>.

Tratar de indagar las situación de la tenencia y el despojo de la tierra en San Juan de Ocotán fue muy complicado. Todo el proceso de investigación y producción del documental *Propiedad privada* como de la línea de tiempo *Historia de nuestra tierra* podría considerarse como lo que Francisco Ferrándiz llama “etnografía como campo de minas”, las cuales se desenvuelven en contextos de violencia y que nos obligan a extremar cautelas, anticipar peligros y dificultades, a enfrentarnos a un sinnúmero de dilemas éticos así como plantear

estrategias de anticipación de obstáculos o situaciones peligrosas tanto para el investigador como para los sujetos con los que se trabaja (2008).

Por un lado, el “campo de minas” al que nos enfrentamos al producir la *Historia de nuestra tierra y Propiedad privada* estuvo relacionado a la condición de secrecía con la que se mantiene todo lo que se refiere a ventas o juicios relacionados con la tierra ejidal de San Juan de Ocotán, incluso para los mismos pobladores. Esto nos enfrentó a una primera dificultad sobre el acceso a la información, pero también, cuando teníamos acceso a algunos datos, podíamos observar lo delicado que sería publicar esa información, ya que ésta puede afectar alguno de los cientos de juicios y disputas actuales, entre ejidatarios y particulares, entre ejidatarios y empresas, entre ejidatarios y el gobierno municipal, entre familiares del pueblo o incluso entre ejidatarios mismos. Tan solo como ejemplo, hace unos días supe que otro de los investigadores que trabajó en San Juan de Ocotán será citado por un abogado sobre la información publicada en su tesis, la cual da cuenta de algunas disputas de tierras entre el ejidatarios y particulares.

Por otro lado, a consecuencia del crecimiento de la ciudad, la presión inmobiliaria que existe sobre la tierra que antiguamente pertenecía a San Juan de Ocotán cuenta con una plusvalía nunca antes vista, ya que en esta zona se construyen fraccionamientos de lujo para las clases altas de la ciudad. En estas transacciones hay mucho dinero de por medio y los actores involucrados son los sectores más poderosos de la ciudad, pero también tuvimos indicios de que en ellas pueden estar involucrados recursos provenientes del narco. Si la divulgación de esa información llegara a afectar a los intereses de algunos de estos actores podríamos poner en peligro tanto a nuestro equipo de trabajo, como a los jóvenes que participaron en el *Taller de cine comunitario* que viven en San Juan de Ocotán. Finalmente, los ejidatarios de San Juan de Ocotán han aprendido a remar en estas aguas pantanosas, y a negociar, no siempre de manera tersa, ni legal, con este tipo de actores, con lo cual si no se cuenta con la información completa -lo cual es prácticamente imposible-, es muy fácil caer en señalamientos parciales hacia uno y otro lado.

Siendo un tema tan delicado y difícil de abordar, desde el inicio de nuestro trabajo de investigación, una de las preguntas a las que nos debimos enfrentar fue: ¿Para qué hacer una recuperación histórica sobre la tenencia de la tierra de San Juan de Ocotán? Pregunta que nos

hicimos primero al interior del equipo, pero que luego también nos vimos obligados a responder en varias ocasiones al ser increpados por diversos actores cuando intentábamos conseguir la información. Parecía que a los habitantes de San Juan de Ocotán, no sólo no les interesaba su historia, sino que era molesto que a alguien más le pudiera interesar. Sin embargo, paradójicamente, éste sí era un tema de interés de los jóvenes que participaban en el *Taller*, tanto, que al concluir nuestro trabajo, ahora uno de ellos, Diego, estudia la licenciatura en Derecho “para defender la tierra” de su pueblo. Responder esa pregunta se convirtió uno de los objetivos primordiales de este capítulo.

### 3.2. La escritura como habla legítima



Iniciaré describiendo la línea de tiempo *Historia de nuestra tierra* (<https://somossanjuandeocotan.org/linea-del-tiempo-2/>) la cual da cuenta del proceso de reconstrucción colectiva de la tenencia de la tierra en San Juan de Ocotán, ya que aunque fue un ejercicio posterior a la realización del documental, nos remonta a un pasado más lejano del pueblo.

El ejercicio de la línea de tiempo fue un trabajo basado principalmente en la lectoescritura. Es decir, había que revisar textos históricos y luego había que traducirlo en pequeñas entradas de máximo 100 palabras, por lo que, a diferencia del trabajo audiovisual de los documentales, los jóvenes que participaban en el *Taller* consideraban que esta actividad era menos lúdica que la producción audiovisual y más complicado para realizar. A esto se sumó la presión del tiempo para concluir un producto terminado en una fecha determinada por las instituciones que financiaban el proyecto y que la mayoría de los chicos del *Taller* estudian y trabajan durante la semana. Por ello, la mayoría del trabajo de revisión bibliográfica y redacción de las entradas estuvo a mi cargo, sin embargo, se mantuvo la dimensión colaborativa en las sesiones de los sábados, donde discutíamos y reflexionábamos sobre los hallazgos y tomábamos decisiones conjuntas.

Esto nos conduce nuevamente a la pregunta sobre la posibilidad de *habla* (Spivak, 1998), donde la posibilidad de dedicarle tiempo a la actividad de investigar y escribir sobre

la propia historia está determinado a ciertas condiciones económicas: ¿Quiénes tenemos el privilegio de dedicarle tiempo a la indagación de nuestra propia historia y generar productos culturales sobre la misma? Y por otro lado, este acceso está supeditado al dominio de la lectoescritura, por lo que la hegemonía logocéntrica del conocimiento -entendiendo por logocéntrico esa manera de pensar que da prioridad a la dimensión racional y lingüística del pensamiento-, se convierte en un factor de exclusión.

No todos los pueblos ni todas las culturas del mundo fundan sus saberes en esta forma de conocer y la dificultad que vivieron los jóvenes al hacer este trabajo da cuenta de los obstáculos que enfrentan ciertos sectores sociales al enfrentarse a esa matriz de conocimiento. Las corrientes postcoloniales del pensamiento, describen cómo, además de la dominación política y económica, los procesos coloniales también implicaron la imposición de cierta forma de pensar y de conocer como si fuera la única forma de generar conocimiento. Durante la modernidad, en el mundo occidental la matriz de pensamiento racional dio origen a la *ciencia* y ésta se impuso al resto del mundo, través de los procesos coloniales, como la única forma legítima de conocer, considerándola como un conocimiento *universal*. Sin embargo, ni el método, ni el conocimiento *científico* son *universales*, sino que están ligados a una matriz cultural occidental. Dona Haraway (1997) describe, por ejemplo, cómo la literatura científica tomó su estilo del contexto cultural que le dio origen, es decir, la cultura caballeresca de la Inglaterra del Siglo XVII caracterizada por la objetividad, la moralidad, el honor, un espíritu inexpresivo y la modestia.

En ese mismo sentido, Santiago Castro-Gómez (2005) describe cómo a través de los procesos coloniales, la cultura occidental se impuso a sí misma como modelo de la *normalidad*, instaurando lo que él llama la “*Hybris* del punto cero”, el cual opera como punto neutro de la observación del mundo, es decir, como la única mirada objetiva y universal. Así, mientras la epistemología occidental se impone como *neutra, objetiva, moderna y universal*, las epistemologías del resto de pueblos del mundo se consideran como excepciones exóticas. En ese mismo sentido surge la pregunta por la falta de *habla* de Spivak (1998) quien al dar cuenta de los procesos coloniales en la India, describe cómo los sujetos subalternos han vivido procesos históricos de silenciamiento por pertenecer a una matriz de pensamiento diferente a la occidental. Por *habla* Spivak no se refiere al idioma, sino a toda una epistemología que les es ajena. Podríamos trasladar ese cuestionamiento a nuestro trabajo y

preguntarnos si ¿pueden los habitantes de San Juan de Ocotán conocer y dar cuenta de su propia historia, si la *Historia*<sup>8</sup> se escribe y se divulga en una lógica científica-logocéntrica que les es ajena?

### 3.3. Discursos ajenos, conceptos locales

La exclusión que sufren ciertos sectores sociales frente a la hegemonía del conocimiento logocentrado podría ser considerado como una falta de *capital cultural* (Bourdieu, 1997), el cual se refiere a una cierta habilidad o conocimiento que otorga poder a los sujetos en un campo determinado. Sin embargo, considerarlo como una *falta* nos coloca nuevamente en la dicotomía planteada de que hay que *subsana* esa *falta*, dando por hecho que los pueblos como San Juan de Ocotán se encuentran en una especie de *atraso* que sólo el hombre educado, blanco, civilizado, occidental, puede subsanar: hay que llevarles escuelas y educarlos. En esa premisa se ha sustentado gran parte del proyecto indigenista y del proyecto educativo del siglo XX en nuestro país. Sin embargo, para los habitantes de San Juan de Ocotán el espacio escolar y el mundo académico no se pueden considerar espacios neutros de acceso al conocimiento. En este caso, más que dar por hecho esa *falta*, me interesa problematizarla.

La discusión sobre la condición de *lo académico* se puso en tela de juicio desde el momento mismo de escoger un título para la línea de tiempo *Historia de nuestra tierra* (<http://somossanjuandeocotan.org/linea-del-tiempo-2/>). Mientras yo prefería utilizar el término de *territorio*, el cual a mi me parecía más adecuado, porque además de referirse únicamente a una delimitación geográfica, teóricamente también nos remite a las relaciones sociales, culturales, políticas y económicas que se desenvuelven en él (Llanos-Hernández, 2010). Sin embargo, los jóvenes participantes del *Taller de cine comunitario* prefirieron utilizar el término *tierra*, ya que *tierra*, les remitía a un lenguaje más “sencillo y fácil de apropiar”, y que evoca a “nuestras raíces”. El término *territorio* por el contrario les parecía que tenía un sentido más “académico” e incluso “político”, con lo cual consideraban que utilizarlo podía ser un impedimento a que la página fuera “más cercana a la gente” de San

---

<sup>8</sup> Utilizaré la mayúscula en la palabra *Historia* como una forma de subrayar la condición hegemónica de la Historia tradicional.

Juan de Ocotán, e impediría que le “entendieran mejor” y se “apropiaran de ella”. En ese caso el rechazo a *lo académico* va acompañado por el rechazo a *lo político* y esto han sido expresado en diferentes momentos a lo largo del desarrollo del proyecto. La libertad con la que externaron su rechazo a *lo académico* y a *lo político* tal vez fue posible gracias a que el *Taller de cine comunitario*, parecía estar mucho más ligado a *lo artístico*.

Aunque en el pueblo existe un imaginario sobre la educación como algo “bueno”, que podría ser una herramienta de “superación”, cuando los habitantes del pueblo narran sus propios itinerarios educativos, la escuela no aparece como garantía de un futuro mejor, y el contexto escolar es vivido como un espacio de discriminación. A pesar de que los jóvenes del *Taller* son en su mayoría estudiantes, y reconocen en sí mismos esta condición como un logro personal, comprenden y comparten el imaginario colectivo del resto de los habitantes de San Juan de Ocotán relacionado con *lo académico*, y son conscientes de que mientras en otros contextos el lenguaje académico podría ser una herramienta de validación de un discurso, saben que en San Juan de Ocotán, generaría lo opuesto, ya que éste es el lenguaje de los *otros*, que como ya he mencionado, viene cargado de un grado de violencia y exclusión.

De igual forma sucede con *lo político* ya que el actuar de las distintas instituciones del Estado también son vividas como agentes de exclusión social, de despojo, de discriminación e incluso de muerte<sup>9</sup>. Esa desconfianza se reafirma permanentemente con diversas vivencias cotidianas en las que las instituciones gubernamentales se consideran como poco confiables. Ejemplo de ello es una situación que vivimos al inicio del proyecto, ya que nuestras actividades se iban a realizar en las instalaciones de un centro comunitario que estaba a punto de ser inaugurado, llamado *Colmena*, perteneciente al gobierno de Zapopan, y que en palabras del municipio estaría destinado a brindar “talleres de oficios para reintegrar a las personas a la vida productiva, cursos para erradicar la violencia hacia las mujeres y la violencia intrafamiliar, talleres para evitar las adicciones, así como actividades para niñas y niños como clases de fútbol, karate, danza, música, multimedia, audio visual

---

<sup>9</sup> Además de las múltiples vivencias de discriminación que suelen narrar los habitantes del pueblo, tal vez la historia más violenta que permanece en la memoria colectiva es la desaparición forzada y tortura de 18 jóvenes y en 1998 a manos de un grupo de militares de la XV Zona Militar sobre la cual profundizaremos en el Capítulo 5.

entre otras”<sup>10</sup>. Nuestro proyecto sería uno de los talleres inaugurales ofertados por parte de la *Colmena* y nosotros aceptamos anunciarlo así. Sin embargo, la inauguración de la *Colmena* se retrasó un año puesto que ésta coincidía con las elecciones estatales, municipales y presidenciales de 2018, y la obra se detuvo. Hubo mucha especulación sobre las razones por las que la obra no continuó y entre los habitantes del pueblo se sospechaba que el dinero destinado a este tipo de proyectos sociales se había destinado a las campañas de los partidos políticos en el poder<sup>11</sup>, tema que suscitó reclamos hacia nuestro equipo.

Por otro lado, nos fuimos enterando del descontento que generó la construcción de la *Colmena* en ciertos sectores sociales del barrio. Para unos, ese recurso debía ser destinado a necesidades más apremiantes para el pueblo, como la falta de agua, la cual es una demanda constante de los pobladores. Para otros, la *Colmena* no debería ser un centro social, sino un museo dedicado a la Fiesta de los tastuanes, cosa que también se le había prometido al pueblo en otra ocasión, promesa que no se cumplió. Todo esto nos alertó en la manera como debíamos presentarnos y a pesar de que nuestro *Taller* se realizó en las instalaciones del DIF municipal, a partir de entonces tuvimos que ser bastante cautelosos y dejar siempre claro que nuestro equipo era independiente. Desde entonces fuimos conscientes de que para tener la confianza del pueblo debíamos deslindarnos de toda institución gubernamental.

En el discurso hegemónico de la modernidad *lo académico y lo político* suelen ser consideradas esferas seculares de emancipación del hombre. En ese discurso, el conocimiento académico nos permitiría liberarnos del yugo de la ignorancia. Contar con un

---

<sup>10</sup> Aquí una nota oficial del Gobierno de Zapopan en la que se presenta la *Colmena* de San Juan de Ocotán: <https://www.zapopan.gob.mx/entrega-zapopan-ciudad-de-los-ninos-centro-comunitario-colmena-en-san-juan-de-ocotan/>

<sup>11</sup> Al momento que iniciamos nuestro trabajo en San Juan de Ocotán, la presidencia de Zapopan estaba gobernada por Pablo Lemus Navarro, perteneciente al partido de Movimiento Ciudadano, a su vez encabezado por Enrique Alfaro. En las elecciones de 2018, Alfaro ganó la gubernatura y Lemus se reeligió como presidente Municipal. Sin embargo, a pesar de que las *Colmenas* habían sido aparentemente un proyecto impulsado por Lemus, no sólo la obra de la *Colmena* de San Juan se detuvo, sino que cuando la obra se reinició el sentido completo del proyecto se transformó. En un inicio, el proyecto pertenecía a la Coordinación general de gestión integral de la ciudad y era parte de todo un proyecto de incidencia para el uso seguro de espacios públicos. Por ello, dentro de su personal también contaban con un grupo de urbanistas y arquitectos quienes proyectaban y gestionaban modificaciones urbanas junto con la misma gente del barrio, luego, estos espacios se “activaban” con los trabajadores sociales, psicólogos sociales, educadores, de la *Colmena*. Después de la reelección de Lemus y el triunfo de Alfaro, las *Colmenas* fueron trasladadas a la Coordinación general de construcción de comunidad, donde también está la Dirección de cultura. Todo el trabajo urbanístico se eliminó del proyecto, se despidió a todo el personal y sólo se renovaron contratos a los coordinadores de talleres de artes y oficios dentro de las mismas *Colmenas*. Todo esto suscitó la sospecha de que el trabajo urbanístico realizado en la primera fases del proyecto fue usado de manera electoral.

capital cultural para acceder y crear conocimiento, así como el ejercicio de *lo político* nos permitiría crear instituciones de representación democrática que a su vez nos liberaría de la autocracia monárquica. Pero la *modernidad* ha llegado de otras formas a San Juan de Ocotán, a veces como un espacio de discriminación en el caso de la escuela, como abusos y mentiras en el caso de las instituciones gubernamentales. Y en el caso de la tierra, como despojo. En ese sentido para los jóvenes del *Taller* el concepto de *territorio* llega cargado de esa dimensión excluyente asociada a *lo académico* y *lo político* por lo que el título final de la línea de tiempo fue: *Historia de nuestra tierra*.

### 3.4. Los discursos ausentes de la tierra

La literatura dedicada a San Juan de Ocotán es poca<sup>12</sup>: La tesis de licenciatura de Mario Alberto Gutiérrez Contreras “Grado de dependencia tecnológica de los agricultores de San Juan de Ocotán, Mpio. de Zapopan, Jalisco, en el cultivo del maíz” (1992); la tesis de licenciatura de Abigail López Díaz, joven historiadora y cronista del barrio titulada “Los Tastuanes de San Juan Ocotán Jalisco: Historia y tradición” (2016), la cual posteriormente fue publicada por el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco; mi tesis de maestría “Siempre fuimos guerreros: Tácticas y estrategias simbólicas de los habitantes de San Juan de Ocotán” (2013) y la tesis doctoral de Francisco Talavera Durón “Hijos del relámpago: etnicidades conurbadas en San Juan de Ocotán” (2016).

En todos estos textos se dedica al menos un apartado a la compleja situación sobre la tenencia de la tierra en San Juan de Ocotán, sin embargo, en todos estos textos también existen huecos importantes. Como mencionaba anteriormente el acceso a la información referente a la tenencia de la tierra de San Juan de Ocotán, por un lado, es difícil de localizar y por otro lado es información muy delicada. Las transacciones no siempre son legales, e implican sumas importantes de dinero, hay mucha presión por el sector inmobiliario y los

---

<sup>12</sup> Sería interesante rastrear las razones del poco interés por parte de los estudiosos de las ciencias sociales en San Juan de Ocotán, a pesar de que podría considerarse como uno de los pueblos de origen precolombino que subsiste dentro de la segunda ciudad más grande del país, Guadalajara.



ejidatarios negocian y se enfrentan con actores de mucho poder en la ciudad e incluso al narco.

En el trabajo de campo algunos de los entrevistados afirmaban que a nadie se interesaría en ese tema, otros minimizaban la información que nos podrían ofrecer. Los ejidatarios nos daban información demasiado fragmentada, ya fuera porque no contaban con datos más precisos o porque no los querían compartir. Por otro lado, la historia reciente está dispersa en notas de periódicos y documentos agrarios dispersos en diversos juicios y archivos. En general fue muy evidente el poco acceso que los pobladores de San Juan de Ocotán tienen a su propia historia, tanto lejana como reciente.

La información sobre la historia de la tenencia de la tierra de San Juan de Ocotán tiene muchas similitudes con las de muchos de los pueblos campesinos de nuestro país, sin embargo, para los jóvenes del *Taller*, existe poca noción de las interrelaciones que existen entre los sucesos globales o nacionales con la historia local de su pueblo y con las propias preocupaciones concretas que externaban los jóvenes participantes del *Taller* respecto de la reciente pérdida de la tierra agrícola.

A pesar de ser una generación que domina bien el uso de internet, las redes sociales y de ser ávidos consumidores de tutoriales de todo tipo, cuando les pedimos que hicieran búsquedas en internet sobre la historia de San Juan de Ocotán, los jóvenes solían perderse en la fragmentación de la información de los motores de búsqueda. Como todos sabemos, los procesos de indexación de sitios web no tienen como objetivo la discriminación de la información por grado de confiabilidad, ni tampoco pretende que garantice la divulgación del conocimiento. Sólo como ejemplo, cuando realizamos la búsqueda de “historia de San Juan de Ocotán”, las primeras cinco entradas que *Google* ofrece son:

- Una entrada de *Wikipedia* donde describe a San Juan de Ocotán como una localidad del municipio de Zapopan, que en la época prehispánica pertenecía al tlatonazgo de Tala; que en el pasado su población fue campesina y que actualmente vive del oficio de la albañilería o como trabajadores de las industrias cercanas; que es famosa por sus grupos musicales y por la Fiesta de los tastuanes . Esta entrada no se considera una publicación acreditada por faltas de referencia.

- Una nota del periódico *Informador* del 23 de diciembre de 2013 con el titular “San Juan de Ocotán, la colonia más conflictiva de Zapopan” en la que autoridades municipales explican que en la zona hay al menos tres pandillas de alta peligrosidad.
- Una nota de periódico de *La Jornada* titulada “La negra noche de San Juan de Ocotán”, con la crónica de hechos del 14 de enero de 1998, cuando un grupo de 20 jóvenes del barrio fue secuestrado por un grupo de militares.
- Una nota del periódico *Crónica Jalisco* titulada “San Juan de Ocotán, entre ciudad moderna y tradición”, la cual describe brevemente la Fiesta de los tastuanes y ofrece datos generales de la ubicación del pueblo.
- Una entrada del sitio de “inteligencia comercial” *Market Data México*, en la que se describen datos comerciales de la zona y se ofrecen estadísticas de la población, como habitantes, edad, ingreso, etcétera.

Si hacemos la búsqueda dentro de *Google académico* los resultados que ofrece son artículos, tesis, textos y citas de textos académicos que no sólo no son fáciles de leer para los jóvenes de San Juan de Ocotán, ni para el resto de sus habitantes, sino que les generaba la sensación de sentirse perdidos entre tanta información, sin poder discriminar, ni saber por dónde empezar.

Este tipo de ausencias nos evidenciaba la necesidad de profundizar en el conocimiento de la historia de San Juan de Ocotán, que les permitiera a los jóvenes del *Taller* contextualizar a sus propias preocupaciones sobre la tenencia de la tierra, nos reafirmó la necesidad de hacer la línea de tiempo y un documental dirigido al resto de habitantes del pueblo que hablara sobre estos temas. Incluso justificaba la necesidad de escribir este capítulo de tesis. Sin embargo, las dificultades a las que nos enfrentamos y las ausencias en la información no pueden ser leídas únicamente desde la *falta*, puesto que esa ausencia no significa que no haya *historia* en San Juan de Ocotán. Si somos capaces de asumir que no todo el conocimiento se construye desde la matriz logocéntrica, la ausencia de textos históricos nos enfrenta a una pregunta más profunda sobre los procesos de memoria sobre la tierra en San Juan de Ocotán. En este capítulo abordaremos algunas de las huellas de esos *discursos ocultos* que se fueron develando en el proceso de construcción de la *Línea de tiempo* y del documental *Propiedad privada*. Es importante resaltar que la *otra* parte de esta respuesta se encuentra en el siguiente capítulo dedicado a la Fiesta de los tastuanes , donde el ritual opera como una especie de

texto histórico ritual y performático, a través de la cual se puede acceder al pasado lejano del pueblo y a la memoria colectiva sobre el despojo cíclico de la tierra desde la época de la conquista.

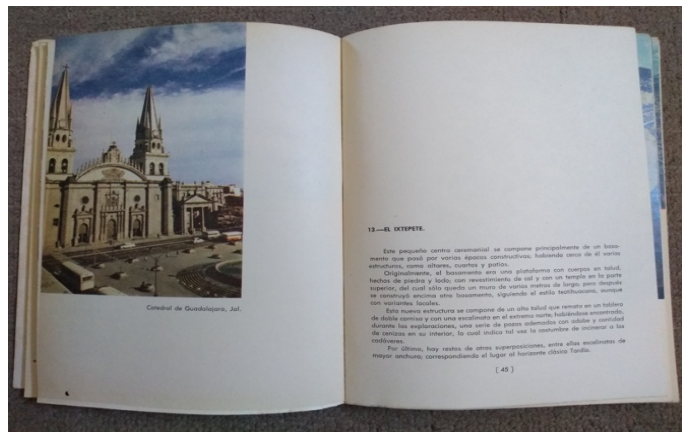
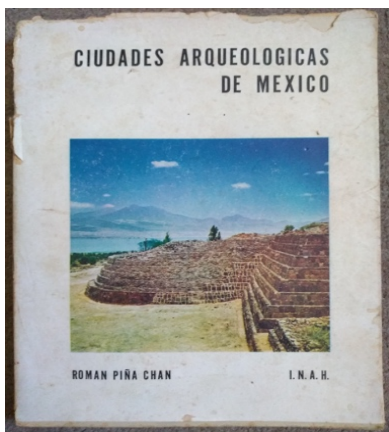
### 3.5. Vestigio y escritura

En las búsquedas en internet sobre la historia del Occidente precolombino, los textos que los jóvenes participantes del *Taller* encontraban eran páginas demasiado generales que les impedía poder relacionar su propia historia, con la Historia descrita en ellas. Ejemplo de ello es el texto de Claudia Espejel Carbajal en la revista *Arqueología Mexicana* que describe los estados que actualmente conforman el Occidente, que “incluye los estados actuales de Michoacán, Colima, Jalisco, Nayarit y Sinaloa, a la que a veces se agregan partes de Guanajuato, Aguascalientes, Zacatecas, Durango y Guerrero”, describe las condiciones geográficas de la zona, las cuales califica como “diversos y contrastantes”, con “una serie de lagunas y esteros a la orilla del océano Pacífico y bordeada al este por el abrupto relieve de la Sierra Madre Occidental, de donde bajan los ríos hasta la costa a lo largo de cañones y barrancas. En el centro se introduce el Eje Neovolcánico Transversal, zona templada salpicada de volcanes, entre ellos el de Fuego de Colima y el Ceboruco, y de lagos como los de Cuitzeo, Pátzcuaro y Chapala. En este último desagua el río Lerma, que recorre el paisaje por el norte desde Toluca, y ahí nace el río Santiago que desemboca en el mar. En el sur se levanta, casi desde el océano, la abigarrada Sierra Madre del Sur cortada por el río Balsas y coronada por extensos bosques de coníferas”, sobre la cultura prehispánica menciona que existía un “diversidad cultural que prevaleció en la región”. Posteriormente describe las etapas del Postclásico Temprano en el que “hacia 900 d.C. se produjeron cambios radicales en la región Occidente, que en algunos casos se manifestaron por el completo abandono de importantes sitios” y “los territorios al norte del río Lerma fueron ocupados paulatinamente por grupos nómadas y no volvieron a formarse ahí sociedades complejas”. El Postclásico Tardío en el que entre 1100 y 1200 d.C. vuelve a haber un cambio abrupto y “la unidad cultural que se había alcanzado en la costa noroccidental se rompe, la cerámica del estilo Aztatlán deja de producirse y la región queda fragmentada en pequeños núcleos de población

desvinculados del resto de Mesoamérica” (2019). Todo esto parecía demasiado “lejando” y ajeno para los jóvenes del *Taller*.

Como mencioné, otros de los textos que los jóvenes encontraban eran demasiado académicos y se les dificultaba discernir qué era lo relevante. Desde finales del siglo pasado los arqueólogos que estudian el Occidente de México reconocen que los estudios de esta región eran pocos, recientes y se encontraban muy fragmentados por lo que consideraban la necesidad de fomentar el diálogo para a la larga, ir construyendo juntos una historia precolombina de la región, hasta entonces ausente (Ávila et al., 1998).

La arqueología como ciencia dedicada a comprender el pasado del hombre a través de sus restos materiales, se sustenta en el concepto del *vestigio*. Los vestigios arqueológicos del Occidente de México eran mucho menos magníficos que los del centro y sur del país. Tenochtitlán, Teotihuacán, de Monte Albán, de Palenque, de Chichén Itzá, etcétera, no sólo son vestigios valiosos para la arqueología, también han sido ampliamente explotadas por el sector turístico. En cambio, el Occidente de México parecía tener un pasado precolombino escueto y aburrido. Ejemplo de ello es esta publicación de la INAH de 1993, dedicado a las ciudades arqueológicas de México, en la cual, Jalisco aparece con una modesta mención dedicada al Ixtépete, la cual no se acompaña ni siquiera por una foto de las ruinas, sino de la Catedral de Guadalajara, y en donde explica que éste, es simplemente “un pequeño centro ceremonial”.



Fotografía propia del libro “Ciudades arqueológicas de México” de Román Piña Chan

Otros de los vestigios arqueológicos precolombinos que se conocían del occidente de México eran las *Tumbas de tiro*, mucho menos divertidas que los enormes huesos de un mamut que durante años se exhibía junto a ellas en el Museo Regional de Guadalajara. No fue sino hasta finales de los años 90 que inició el estudio sistemático de los vestigios piramidales conocidas como los Guachimontones<sup>13</sup>, ubicados en el municipio de Teuchitlán a una hora de Guadalajara, cuyo auge se sospecha que fue entre el 400 y el 200 antes de Cristo. En los últimos años el concepto de *vestigio* se ha ido ampliando por parte de la arqueología, para incluir en su práctica la observación de la modificación del entorno natural por parte hombre y para hacer de su labor un trabajo cada vez más interdisciplinar (Ruano et al., 2016).

Si la arqueología se sustenta en los vestigios, la historia como disciplina científica, está intrínsecamente relacionada con la práctica de la escritura. De hecho, la escritura como práctica de fijación de realidades, se convirtió en el fetiche de toda disciplina moderna que a su vez, aspirase a ser una *Ciencia*. De esta manera, en la práctica de la Historia tradicional, para que un suceso del pasado pudiese ser considerado como un hecho histórico, debería entre otras cosas, haber dejado una huella documental que permitiese al historiador una reconstrucción fidedigna y objetiva de los sucesos. Por ello, en la historia tradicional la escritura se convirtió en la única forma de validación de los hechos del pasado. En nuestro territorio, fue a partir de los procesos coloniales que se impuso a la escritura como modelo de fijación y validación de todo lo que podía ser importante. Es así que San Juan de Ocotán, entró en el mundo de la Historia en el momento de la conquista a través de una escritura que no solamente no le era propia, sino que era una lengua mentirosa. La boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2010) describe cómo en los procesos colonizadores, la palabra se ha utilizado como un lenguaje que *oculta* la verdad, que en vez de nombrar la realidad que nos rodea decide encubrirla para facilitar el sometimiento. Decir por ejemplo que la conquista fue un proceso evangelizador, encubriendo el genocidio y el despojo; decir que se está contra el racismo y actuar racistamente.

Podríamos pensar que la idea de que la única forma científica de validar los hechos históricos a través de fuentes documentales es un concepto trasnochado de la historia, pero la misma Abigail López Díaz, historiadora y cronista de San Juan de Ocotán, nos compartió

---

<sup>13</sup> Sitio oficial del los Guachimontones <https://www.guachimontonesoficial.com/blank>

que para su tesis de licenciatura en historia sobre los Tastuanes de San Juan de Ocotán (2016) debió utilizar como fuente la historia oral de los habitantes del pueblo, cosa que fue cuestionada y rechazada por parte de sus profesores de la universidad, como una fuente “poco fidedigna”. Actualmente la tesis de Abigail López Díaz es un referente bibliográfico para todos los que hacemos trabajo de campo en San Juan de Ocotán, yo la utilicé como una referencia en mi tesis de maestría *Siempre fuimos guerreros* (Mejía Lara, 2013) y Francisco Talavera, la utilizó como parte de su bibliografía para su tesis doctoral *Los hijos del relámpago* (Talavera Durón, 2016). En 2016 la tesis de Abigail López fue publicada por el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco (2016), con lo cual, la dimensión de la fugaz y *poco fidedigna* oralidad de las entrevistas de Abigail, ha logrado ser fijada, es decir validada, por la letra escrita en su propio libro y en nuestras respectivas tesis.

Si nos remitimos a un pasado más lejano, las fuentes primarias de los sucesos históricos sobre los procesos de conquista son textos escritos por religiosos o militares o funcionarios españoles. Algunos de estos cronistas eran designados por la Corona española, otros eran cronistas aficionados, con lo cual existía cierta diversidad en los relatos, pero existía homogeneidad en el *punto de vista del conquistador* (Añón & Battcock, 2013). Existieron algunas crónicas realizadas por los indígenas pero también fueron de alguna manera parte de un *sistema colonial* que legitimaba la dominación española, además esos textos difícilmente comparten los valores de veracidad actuales (Rozat, 2013). Spivak (1998) describe cómo en el proceso de conquista de la India produjo una clase social letrada y educada en la ideología de los colonos, la cual no sólo desdeñaba a su propia gente considerándola salvaje y atrasada sino que se convirtió en el sector que podía hablar en nombre de todos los demás.

Nosotros nos vimos obligados a utilizar estos mismos textos como fuente de nuestro trabajo, dificultad que ha sido ampliamente señalada por diversos historiadores, dando origen a textos tan polémicos como la “Visión de los vencidos” escrito por Miguel León Portilla, publicado por la editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1959, el cual más allá de las críticas recibidas, se convirtió en un texto muy popular, puesto que planteó el problema principal de la descripción histórica de la conquista: quién la cuenta.

Tal vez uno de los precursores del pensamiento crítico sobre la Historia tradicional fue el alemán Walter Benjamin, el cual ha sido plasmando principalmente en sus Tesis sobre

la filosofía de la historia. En su Tesis No. 7, Walter Benjamin afirma que la historia es escrita por los vencedores y que los productos culturales emanados de ella no son sino producto de la barbarie cometida contra los perdedores de la historia. Cada una de las premisas de Benjamin desarrolladas en sus tesis, tienen una singular potencia descentralizadora de la noción de tiempo y de historia clásicos. Sin embargo, desde un enfoque descolonial no puede dejar de observarse que el pensamiento crítico sobre la construcción de historia por parte de este y otros pensadores europeos sólo fue visible cuando las guerras acontecieron en su propio territorio, pero fueron totalmente ciegos cuando la violencia de la Historia se ejerció durante siglos contra otros pueblos del mundo, no blancos, no europeos, realizando genocidios en nombre del cristianismo, o de la civilización, o del progreso.

### 3.6. Nunca fuimos conquistados



Colocamos como punto de inicio de nuestra *Línea de tiempo* el intervalo entre el año 900 y el 1300 antes de Cristo que aunque podría parecer un intervalo de tiempo largo y ambiguo, éste fue un dato que nos permitió mostrar que en la región existió un pasado precolombino con una cultura uniforme, llamada por los arqueólogos Aztatlán la cual contaba con centros ceremoniales y rutas de comunicación (Mountjoy, 2016). Esta sensación de uniformidad regional nos permitió generar una intertextualidad con los imaginarios existentes sobre los *vestigios* de otras civilizaciones precolombinas de México.

El año “once casa”, de acuerdo al calendario azteca, el conquistador Nuño Beltrán de Guzmán llegó a lo que hoy conocemos como el Occidente de México a conquistar a los pueblos que ellos nombraban despectivamente como “chichimecas”, como un sinónimo de “bestias”, “bárbaros” o “salvajes”. Cuando en 1529, Nuño Beltrán de Guzmán

partió en hacia estas tierras anunció que su empresa exporatoria consistía en conquistar a los teúles y a los chichimecas que vivían en esta región (Regalado Pinedo, 2016a).

El proceso de conquista por parte de Nuño de Guzmán fue violento y siniestro, y el ejército con el que avanzó hacia tierras occidentales fue uno de los más grandes de la historia. Se volvió tan conocida la crueldad de Nuño de Guzmán que algunos pueblos prefirieron el suicidio colectivo antes de enfrentar a las atrocidades del conquistador. Incluso en las crónicas escritas por los españoles lo describen como un castigo de Dios para estas tierras. En su avance Nuño de Guzmán solía incendiar los pueblos por los que pasaba, destruía los lugares religiosos y los ídolos indígenas, torturaba a los gobernantes indígenas para obtener sus riquezas y esclavizar a los nativos (Regalado Pinedo, 2016b).

Con el apelativo de “chichimecas” los españoles no sólo homogeneizaban una vasta diversidad de pueblos indios de la región occidente y norte del país, considerándolos ignorantes, salvajes y violentos e inferiores respecto de las culturas del centro, sino que con estas características justificaban emplear los métodos más crueles durante la conquista (Álvarez, 2016). En la actualidad, San Juan de Ocotán es un pueblo estigmatizado como un pueblo marginal, violento y peligroso y como vimos anteriormente, esto se puede observar de manera muy evidente en el discurso de la prensa, en la que la mayoría de las notas que hablan sobre San Juan de Ocotán están en la sección de nota roja y dan cuenta de hechos de sangre. Por ello en la *Línea de tiempo* fue importante hacer el ejercicio de dar historicidad a la discriminación y la violencia ejercida hacia los pueblos indígenas desde la época de la conquista.

Una fecha emblemática de la historia de la ciudad de Guadalajara es cuando en 1530 la tropa de Nuño de Guzmán llegó a la provincia de Tonallán (ahora Tonalá). En la página oficial del Gobierno de Jalisco, se dice que la reina Cihualpilli Tzapotzinco, junto con los señores de sus provincias tributarias optaron por “hacerle una recepción pacífica dado su invencible poderío” y lo recibieron “con obsequios como miel, aguacates, cebollas y algunas frutas, y para decirles que ya tenían noticias de su venida y que los esperaban amigablemente, aunque algunos de sus vecinos se oponían” (Secretaría General del Gobierno de Jalisco, n.d.). En esta narrativa se invisibiliza que una de las razones de esta recepción era la fama de cruel y sanguinario de Nuño de Guzmán. Otra suerte fue la que corrieron los gobernantes de



Tzalatitán y Tetlán quienes decidieron enfrentar al ejército español y fueron violentamente derrotados.

Una de las características del paso de Nuño Beltrán de Guzmán por la región fue el fracaso constante al que se enfrentó por las radicales diferencias en las condiciones geográficas, naturales y sociales del Occidente de México, con lo cual no fue posible aplicar las mismas estrategias de conquista que en el centro del país, que consistía principalmente en la generación de alianzas con los enemigos de los pueblos a conquistar y la obligación de alimento y tributo a los pueblos sometidos. En el Occidente de México los poblados eran muy pequeños y su saqueo no era suficiente para dar de comer al enorme destacamento compuesto por 400 españoles y 10 mil indios, con lo cual pronto empezaron a pasar hambre. En su camino hacia el norte, enfrentaron inundaciones, selvas, montañas escarpadas, inhóspitos desiertos. Por otro lado, los indígenas no solían oponer resistencia frontal, como la que estaban acostumbrados los españoles, en ocasiones abandonaban los pueblos cuando sabían de la llegada de Nuño de Guzmán y luego la atacaban por la retaguardia matando sólo a algunos soldados o a su ganado. Algunos autores han comparado esta estrategia con la guerra de guerrillas. A su llegada a Culiacán la tropa estaba hambrienta, asustada y disminuida. Por ello decidió cambiar su estrategia y en lugar de continuar con el avance militar decidió iniciar con la fundación de ciudades: Culiacán, Guadalajara -en las cercanías de Juchipila-, Villa de Nuestra Señora de la Purificación- al sur de Compostela-, Chilametla -entre Culiacán y Compostela, en la costa de Tepic-. En ellas esclavizaban a los indígenas o los obligaban a pagar tributo. Se sabe de huidas y suicidios masivos de muchos de los poblados sometidos, lo cual provocó un desastre demográfico que terminó afectando a los mismos conquistadores (Regalado Pinedo, 2016b).

Algunos nativos comenzaron a rebelarse pero se les reprimía sanguinariamente, por lo que en 1540 los líderes de diversos pueblos se unieron para promulgar un levantamiento general contra los españoles. Las crónicas españolas relatan estas reuniones como aquelarres dirigidos por brujas que resucitaban a los antepasados indígenas. A esta guerra se le conoce como la guerra del Mixtón ya que después de varias victorias y de haber sitiado la ciudad de Guadalajara, situada en aquel entonces en Nochistlán Zacatecas, los rebeldes se atrincheraron un peñón de muy difícil acceso conocido como el peñón del Mixtón. Nuño de Guzmán solicitó refuerzos. Primero acudió Pedro de Alvarado quien después de varias derrotas murió

aplastado por un caballo. Ante el temor del avance de los rebeldes “chichimecas” hacia la Nueva España el virrey Antonio de Mendoza acudió con un ejército de 50 mil hombres los cuales iban arrasando a “fuego y sangre” los pueblos que iban cruzando con la orden de acabar con toda insurrección (Álvarez, 2016). Esta vez, los rebeldes del Mixtón fueron derrotados. Se cuenta que muchos de los sobrevivientes, antes de ser sometidos, se suicidaron tirándose desde el peñón. Sin embargo, Tenamaxtle, uno de los jefes indígenas logró escapar con vida y se refugió en las escarpadas montañas de Nayarit, donde los españoles no tenían acceso. Posteriormente Tenamaxtle se alió con el jefe Chapuli y juntos sumaron a más pueblos. A pesar de la derrota sufrida por los indígenas en el Peñón del Mixtón, Zacatecas, el periodo de enfrentamientos entre indígenas y españoles continuó por años. Algunos autores consideran que la zona nunca fue totalmente pacificada.

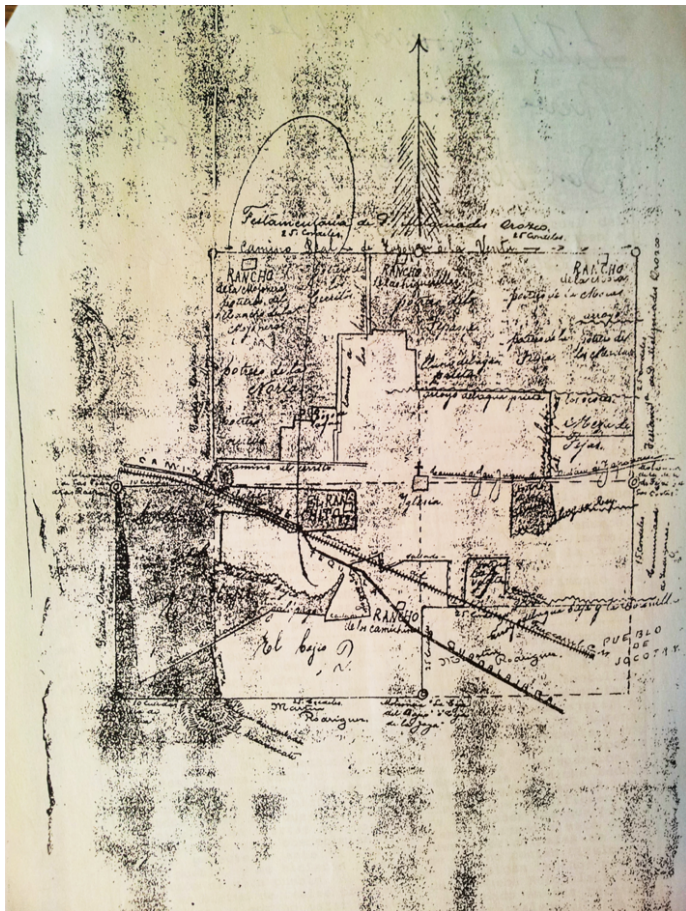
Una de las estrategias de conquista, fue el borramiento de los rastros de la memoria histórica de los pueblos precolombinos. Paradójicamente a este periodo, se le conoce como el periodo de *pacificación* de los chichimecas. Una de las estrategias de esa *pacificación* por parte de los españoles fue la movilización de indígenas hacia los nuevos asentamientos poblacionales fundados por los españoles en donde los chichimecas no erran la población mayoritaria, sino nahuas o tlaxcaltecas, generando desmovilización y desarraigo. Para algunos historiadores, las masacres, las epidemias y los movimientos poblacionales borraron la memoria que pudo haberse guardado de esas naciones (Álvarez, 2016).

Sin embargo, los discursos ocultos han dejado huellas en la memoria colectiva del pueblo y la guerra del Mixtón permanece en la narrativa de la Fiesta de los tastuanes , la cual es la fiesta más importante del pueblo. La guerra del Mixtón es el primer lazo importante que liga la narrativa de la Historia y la memoria colectiva del pueblo de San Juan de Ocotán, por ello, a este apartado de la historia decidimos dedicarle varias entradas dentro de la *Línea de tiempo*. Tastuán o tastoán es una variación de la palabra náhuatl “tlatoani” que se podría traducir como jefes o gobernantes en náhuatl y la Fiesta de los tastuanes inicia con la representación de los jefes indígenas organizando el levantamiento y transformándose en guerreros para salir a luchar contra los conquistadores españoles. En la fiesta se suelen utilizar variantes del grito de guerra de los indios contra los españoles en náhuatl: “Axcan kema, tehvatl, nehvatl” (“¡Ahora sí, tu muerte o la mía!”). En San Juan de Ocotán, los Tastuanes suelen gritar: Axkan kema, aiskita diablo, tehvatl, nehvatl, urri mero diabloh” (¡Ahora sí,

mira diablo, tu muerte o la mía, urra mero diablo!), donde podríamos pensar que “diablo” está asociado a la herejía indígena, sin embargo, durante la Fiesta suceden diversas inversiones de símbolos y los tastuanes pueden ser considerados también como los “abuelos” o los “antepasados” de los cuales los habitantes de San Juan de Ocotán se sienten orgullosos, a pesar de su “monstruosidad”. Para los pobladores, este discurso oculto sobre el pasado indígena, se vuelve presente de otra manera, sin datos precisos, ni claridad de los sucesos históricos, pero con una memoria que se configura de forma ritual y performática. Como parte de las estrategias de reciprocidad, realizamos un cortometraje a solicitud de Alfredo Serrano, quien es miembro de la Cofradía del Santo Santiago y en años pasados fue presidente de la mesa directiva. Alfredo Serrano es también uno de los artesanos más conocidos que realiza máscaras para la Fiesta de los tastuanes y nos pidió que le hiciéramos un cortometraje sobre su trabajo. En el corto (<https://vimeo.com/315107968>) Alfredo comenta que “en San Juan de Ocotán se hace la Fiesta de los tastuanes del 25 al 27 de julio en una batalla a muerte con Santiago el Apóstol para no dejarnos conquistar”.

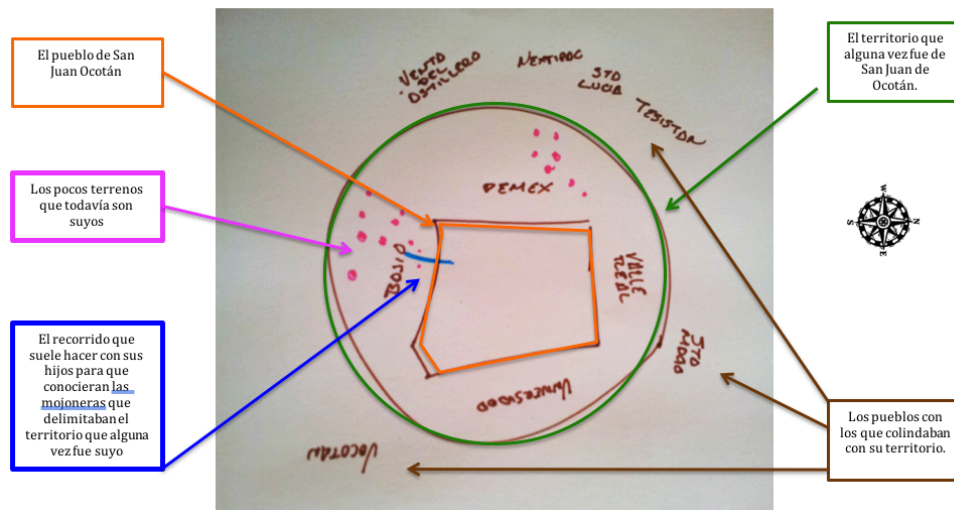
### **3.7. El uso estratégico de la letra escrita**

Después de la guerra, Ocotlán, ahora San Juan de Ocotán, fue entregado a la encomienda de Talapocol (Tala) perteneciente al encomendero Francisco Godoy. Éste vendió sus derechos a Alonso Martín y finalmente de Juan Fernández. En 1594 San Juan de Ocotán pasó directamente a manos de la corona. Un siglo después, en 1696 la real Audiencia de la Nueva Galicia otorgó por escrito el título del “Sitio y fundo legal” a la comunidad indígena de San Juan de Ocotán. Este es tal vez el momento más relevante de la Historia de San Juan de Ocotán puesto que reciben por primera vez un documento por parte del régimen político/escrito en el que se reconoce la legítima posesión de su tierra. El llamado *Fundo legal* comprendía el asentamiento de la población y la tierra de labor alrededor del pueblo, para lo que se midieron 30 cordeles (1.3km) hacia los cuatro puntos cardinales y se colocaron mojoneras. En total se calcula que el fundo legal contaba con unas 1700 hectáreas.



No todos los pobladores de San Juan de Ocotán conocen la fecha ni los datos exactos que se describen los documentos virreinales, pero todos los habitantes originarios del pueblo *saben* que hubo un momento en que la Corona española, reconoció la legítima posesión de su tierra y les dio un título con el cual también pueden dar cuenta de la antigüedad de su pueblo. La existencia de ese título virreinal es parte del imaginario sobre el territorio de los habitantes del pueblo el cual los remite a un territorio perdido, de dimensiones desconocidas, utópico y magnífico.

Así mismo, en la primera parte de mi investigación durante mi maestría, encontré una marcada delimitación de fronteras tanto reales como simbólicas entre el pueblo de San Juan de Ocotán y la ciudad de Guadalajara, así como el resto de poblaciones vecinas. Éstas se pueden observar en el siguiente esquema realizado por uno de los sujetos entrevistados en el cual se observan dos dimensiones, la primera, en verde, asociada al territorio imaginario de lo que alguna vez fue suyo y les fue despojado, y en anaranjado, las fronteras del pueblo que lo delimitan de manera radical con las colonias e industrias colindantes (Mejía Lara, 2013).



Dibujo realizado por un habitante de San Juan de Ocotán, sobre el imaginario del antiguo territorio del pueblo, para la investigación "Siempre Fuimos Guerreros" (Mejía Lara, 2013)

Ya en la primera parte de esta investigación había encontrado que para los habitantes de San Juan de Ocotán, la tierra opera como lo que De Certeau (De Certeau, 1996) llama el *lugar propio* desde donde los sujetos pueden generar estrategias de resistencia cotidiana. De Certeau describe que si los sujetos cuentan con un *lugar propio* desde donde los sujetos pueden analizar las amenazas y proyectar acciones, entonces pueden generar acciones estratégicas. En cambio, si los sujetos no cuentan con ese *lugar propio* y deben realizarse en el terreno del poder, se ven obligados a utilizar ese poder a su favor a través de acciones tácticas. Los habitantes de San Juan de Ocotán, realizan permanentemente acciones tácticas en situaciones en la que no tienen control de la situación, por ejemplo, aunque no tienen control sobre el estigma que recae sobre ellos como un pueblo violento, utilizan ese adjetivo tácticamente para, a través del miedo, mantener dominio y autonomía sobre su territorio. Sin embargo, es *la tierra* es uno de los pocos espacios que les permite actuar estratégicamente desde un *lugar propio*, por eso es tan importante la existencia de títulos, legitimados por la letra escrita, reconocido por la autoridad en turno (Mejía Lara, 2013). Por ello, una de las luchas del pueblo de San Juan de Ocotán ha consistido en el reconocimiento de su tierra en los *títulos de propiedad* reconocidos legalmente. Y desde entonces hasta el día de hoy y los

sanjuanenses se han vuelto expertos en ese *saber* relacionado con la dimensión legal de esa modalidad de letra escrita.

Si el *Fundo Legal* les permitió a los habitantes de San Juan de Ocotán la construcción del *lugar propio*, paradójicamente en el proceso posterior a la independencia, durante el siglo XIX fue su pulverización. Son conocidas las pugnas entre liberales y conservadores durante los primeros años del México independiente, y el paulatino triunfo del sector liberal, hasta llegar a la promulgación de las Leyes de Reforma y el triunfo como presidente de Benito Juárez. De la misma forma que sucedió en otros países de América, las leyes promulgadas por los líderes criollos después de la independencia de España estuvieron inspiradas por los ideales liberales provenientes principalmente de Francia, las cuales trataban de poner fin a los absolutismos monárquicos y a los privilegios de la iglesia católica (Murgueitio Manrique, 2015). Los ideales liberales se sustentaban en la idea del hombre como un ser racional, con derechos inalienables, como la vida, la libertad y la propiedad privada. En ese sentido, para los liberales no sólo eran caducas las formas de propiedad comunitaria, sino que consideraban que a cambio de su protección, la Iglesia y la Corona habían mantenido un sistema de enriquecimiento a través de la recaudación tributaria que había que abolir. En segunda mitad del siglo XIX, como parte de este proceso, el *Fundo legal* obtenido en 1696 es desconocido por el gobierno.

Desde mediados del siglo XIX la tierra de San Juan de Ocotán se repartió entre los vecinos del pueblo en forma de terrenos llamados “solares”. Una vez que la tierra dejó de ser comunal y fue dividida, algunos de los predios fueron invadidos, otros comprados a bajo costo y se generaron condiciones que dieron origen al despojo sistemático de la misma. La pobreza y la subdivisión de la tierra propició un proceso paulatino de venta de la tierra, generalmente a muy bajo precio. En los documentos históricos se puede observar que a partir de 1840 comienzan las disputas por la tierra entre los nativos y supuestos compradores, se acusan de malas mediciones de la tierra vendida, invasiones de terrenos que no habían sido vendidos, etcétera<sup>14</sup>. Al perder el reconocimiento legal de la tierra comunal también se mermó la capacidad colectiva para defender la tierra por lo que los campesinos se veían obligados a hacer denuncias de manera individual. Estas disputas continuaron hasta inicios

---

<sup>14</sup> Archivo Histórico del Estado de Jalisco, Colección Tierras y Aguas, Legajo 87, Volúmen 331, expediente 10.



del siglo XX. En 1902 San Juan de Ocotán reclama al gobierno la invasión de sus tierras por “ricos particulares que nos rodean”, sin embargo los afectados impidieron la medición de la tierra por parte del gobierno y en 1904 Juan Carrillo, apoderado legal, presentó ante la recaudadora de rentas de Zapopan una denuncia por los despojos sufridos ante la proliferación de las haciendas y en defensa del *Fundo legal*<sup>15</sup>. Todos estos fenómenos favorecieron, como en muchos lugares del país, el crecimiento de las haciendas que poseían enormes cantidades de tierra. Para finales del siglo XIX e inicios del Siglo XX las haciendas de entre 10 y 100 mil hectáreas, pertenecían a unas 1000 familias y abarcaban entre el 80 y el 90 % de todas las comunidades habitadas de México.

De acuerdo a la historiadora y cronista del pueblo Abigail López (2016), estos sucesos se pueden observar en el pasaje de *La medición de la plaza* de la Fiesta de los tastuanes . Abigail López analiza algunos pasajes del *Coloquio*, el cual es una especie de guion en el que están escritos los parlamentos de los personajes en una mezcla entre castellano y náhuatl, y llega a la conclusión de que en el pasaje de *La medición de la plaza*, los tastuanes representan a los hacendados que le quitan la tierra al pueblo; a su vez, el pueblo es representado por Santo Santiago que es traicionado. Por su parte la antropóloga Olga Nájera-



Fotografía del *Sirinero* durante la *Medición de la plaza* Fiesta de los tastuanes , 2019.

Ramírez (1997) describe que el *Sirinero*, que es como una especie de caporal del Santo Santiago, lo traiciona vendiendo la tierra a su nombre a los tastuanes. El *Sirinero* representaría entonces al pueblo que traiciona a los suyos, al indio con máscara de hombre blanco. De hecho el *Sirinero* lleva una máscara de hombre blanco.

A principios del Siglo XX, los habitantes de San Juan de Ocotán se encontraban en una condición de extrema pobreza y su territorio estaba rodeado de diversas haciendas en las que muchos de ellos trabajaban como jornaleros ganando entre 1 y 1.5 pesos por día<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Archivo Histórico del Estado de Jalisco, Archivo Agrario, Expediente 13, Poblado San Juan de Ocotán, Municipio Zapopan, Restitución y Dotación de Tierras.

<sup>16</sup> Comisión Nacional Agraria, Oficialía Mayor. Expediente de restitución y dotación de ejidos al pueblo de San Juan de Ocotán, año 1928.

La Revolución mexicana y las reformas a la Ley agraria en 1915 y a la Constitución de 1917 permitieron a los habitantes de San Juan de Ocotán renovar la defensa de su territorio comunitario de forma legal para obtener un nuevo reconocimiento escrito del *lugar propio*. Desde 1914, miembros de la comunidad de Ocotán denunciaron ante la Secretaría de Gobierno del estado el desconocimiento de las autoridades locales sobre la existencia de su *Fundo legal*, así como la ocupación de sus tierras por parte de los hacendados locales (López Díaz, 2016) y en 1915 los indígenas inician demandas para la restitución del territorio que les había sido arrebatado de manera ilegítima.

Hemos leído con toda atención el Decreto promulgado por el C. Primer Jefe de la Revolución Encargado del Poder Ejecutivo, sobre los ejidos para los pueblos y apoyados en los artículos que nos favorecen venimos a suplicar se abra la averiguación correspondiente sobre la manera como adquirieron los que en la actualidad están poseyendo los terrenos que forman los ejidos de nuestro pueblo, y el efecto acompaña el presente legajo que contiene los títulos primordiales extendidos desde en tiempo del virreinato español, pues en nuestros conceptos los actuales poseedores no tienen los derechos legales para gozar de los productos de estas tierras<sup>17</sup>.

En su defensa, los afectados argumentaron que las tierras fueron compradas a los campesinos o en remates, ya que los indios no habían pagado los impuestos prediales respectivos y en 1917 se negó la restitución.

En 1917 se promulga una nueva Constitución en la cual se incluye el Artículo 27 que determina la subordinación de la propiedad privada al interés colectivo, la restitución de tierras y la posibilidad de solicitar nuevas dotaciones cuando ésta fuera insuficiente para cubrir las necesidades básicas. Para ello, se crea la figura del ejido, el cual sólo podía ser explotado de manera colectiva y sería indivisible e inalienable -es decir, no podía ser vendido-. Utilizando este nuevo marco legal los campesinos de San Juan de Ocotán continúan la lucha por la restitución de su tierra. Desde entonces existen varios censos y diagnósticos para analizar la restitución de la tierra. En el censo de 1923 se dice que en San Juan de Ocotán

---

<sup>17</sup> Archivo Histórico del Estado de Jalisco, Archivo Agrario, Expediente 13, Poblado San Juan de Ocotán, Municipio Zapopan. Diciembre de 1920.



vivían 290 personas, con 93 jefes de familias y que en ese momento contaban con 724 hectáreas de las cuales sólo son aprovechables 500, y se sugiere un reparto de entre 5 y 15 hectáreas por familia<sup>18</sup>. No fue sino hasta 1928 que por fin se logra la dotación ejidal de 529 hectáreas provenientes de: La Venta del Astillero 320 ha (la cual contaba con 6348 ha), de la Hacienda La Mora y anexas 72 ha (la cual contaba con 1606 ha), del Rancho San Francisco 30 ha (la cual contaba con 457 has), de la propiedad de Manuel Morales Orozco, 71 ha, terrenos de Emilia Gutiérrez Castro, 47 ha, y de terrenos de Ángel Orozco, 100 ha (que tenía 2622 has)<sup>19</sup>.

En 1938 el ejido de San Juan de Ocotán demuestra el aumento de su población y su situación precaria aún cuando sus terrenos estaban cultivados, y consigue una ampliación de 1647 hectáreas<sup>20</sup>. El Rancho San Francisco, alegó para no ser afectado por la ampliación ya que había sido fraccionado y vendido en partes, pero como no tenía lienzos o divisiones y se desecharon los alegatos. La ampliación obligaba a los ejidatarios a no realizar talas en las zonas boscosas.

La nueva figura legal, ya no era el *Fundo* sino el *ejido* y el *Consejo ejidal*, con lo cual éste se convirtió en el nuevo *lugar propio* (De Certeau, 1996) desde el cual los campesinos de San Juan de Ocotán han podido negociar con el poder; tanto con las autoridades gubernamentales (como en el amparo interpuesto por la supuesta invasión de terrenos del ejido por parte el Municipio de Zapopan para la construcción de la prolongación de la avenida Juan Palomar y Arias); como con sectores privados con mucho poder económico y político de la ciudad (como la familia Álvarez del Castillo con la que se disputa como el predio de la Coronilla donde se encuentra ubicada la Universidad Autónoma de Guadalajara, el cual que abordaré más adelante).

---

<sup>18</sup> Archivo Histórico del Estado de Jalisco, Archivo Agrario, Expediente 13, Poblado San Juan de Ocotán, Municipio Zapopan. Marzo de 1923.

<sup>19</sup> Archivo Histórico del Estado de Jalisco, Archivo Agrario, Expediente 13, Poblado San Juan de Ocotán, Municipio Zapopan. Febrero de 1928.

<sup>20</sup> Comisariado Ejidal de San Juan de Ocotán. Acta de posesión y delinde relativa a la ampliación provisional parcial de ejidos al poblado de San Juan de Ocotán, Municipio de Zapopan del Estado de Jalisco. Enero de 1938



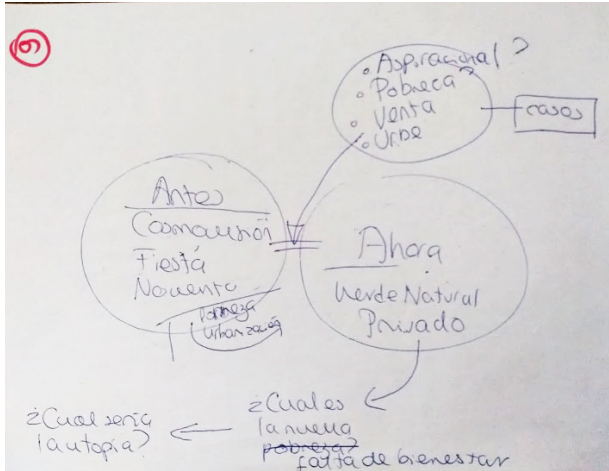
con lo cual evidencia no sólo que ese título virreinal seguía arraigado en el imaginario de los pobladores, sino que eran conscientes de que su traducción en un título en papel, reconocido por las autoridades, podía dar sus frutos. Y así fue. Sustentados en el *Fundo Legal*, los campesinos se conformaron inicialmente en una Comunidad Indígena de San Juan de Ocotán y posteriormente en el ejido de Lázaro Cárdenas. Actualmente en San Juan de Ocotán coexisten dos ejidos, el ejido de San Juan de Ocotán y el ejido Lázaro Cárdenas.

### 3.8. La utopía del pasado rural



El documental *Propiedad privada* (<https://vimeo.com/350015833>) aborda la transformación que San Juan de Ocotán ha sufrido en los últimos años a consecuencia del crecimiento de la ciudad y la pérdida de la tierra. El tema de la *tierra* fue propuesto inicialmente por Mayra y por Avelardo. Una vez que cada uno de los chicos definieron su propuesta para ser desarrollada en los cortos finales, las llevamos a votación en el grupo y se escogieron las tres ideas que se producirían. Posteriormente se conformaron equipos y a cada equipo se le asignó un asesor.

Al equipo de Mayra y de Avelardo, se sumaron Diego y Horte y se me asignó a mí como asesora del documental. A partir de allí, comenzamos el trabajo de desarrollo del guion. La propuesta de Mayra se refería al pasado rural de San Juan de Ocotán, al “amor a la tierra” y la siembra de maíz como una forma de vida que se ha ido perdiendo con el tiempo. En el caso de Avelardo, proponía hablar de cómo a consecuencia de la pérdida de la tierra, en el presente los pobladores de San Juan de Ocotán cada vez tienen un estilo de vida más urbana y los espacios verdes que eran suyos, ahora son propiedad privada.



Después de poner en común las diversas ideas que podían complementar las propuestas iniciales de Mayra y de Avelardo, el primer ejercicio que hicimos fue la generación de una posible estructura narrativa y una primera propuesta de tratamiento audiovisual del documental donde hubiera tres momentos: un pasado, un proceso de transición y un presente.

El corto *Propiedad privada* está protagonizado por Don Ignacio y Doña Paula, dos adultos mayores del pueblo quienes acompañados por Diego y Horte recorren algunos lugares de los alrededores del pueblo recordando cómo era la vida campesina y cómo estos lugares se han ido privatizando y urbanizando. En la sinopsis del documental *Propiedad privada* se puede leer:



Imagen tomada de la presentación del documental *Propiedad privada* dentro del *Documental web somossanjuandeocotan.org*

La propuesta inicial de Mayra era abordar el “trabajo de campo y cómo ha cambiado a través del tiempo, cómo era antes y cómo es hoy” ya que decía que su abuela le solía contar “lo que hacía en el campo y cómo le ayudaba a su abuelito, cómo sembraban y todo eso (...) que antes era bien bonito”. Cuando le pregunté por los motivos para abordar este tema dijo que ella “ve a su papá y a su abuelita que les apasiona la siembra y eso”, y que por ende ella

también le gusta el campo y el trabajo de campo, “me gusta presumirles a mis amigos que nosotros todavía seguimos sembrando, que es una tradición, que es algo que nos gusta (...) de hecho mi papá no paga trabajadores, nos lleva a nosotros, y nosotros le ayudamos a sembrar o a resembrar o a quitar la hierba”.

También comentó que una de las cosas que se preguntaba era por qué seguían sembrando si “ya ni se saca para vivir, pues, de lo que se vende del maíz, casi casi se saca nada más lo que se invirtió, no hay ganancia pues, y también eso es lo que se me hace interesante, por qué seguir sembrando si no hay ganancia pues”. Cuando le pregunté sobre cuál era su hipótesis de por qué la gente seguía sembrando a pesar de que desde hace tiempo ya no pueden vivir de la siembra me respondió que su papá “lo hace por amor a su tierra (...) yo siento que el amor nació desde con mi abuelito, que siempre desde chiquito se lo llevaba y todo, y a nosotros también mi abuelito nos sembró ese amor a la tierra desde chiquitos, porque mi abuelito tenía animales allá, tenía muchas tierras y nos llevaba desde niños y nos enseñaba que eso era lo que nos daba de comer, siempre la tierra, que debemos de cuidarla y protegerla siempre, porque era lo que nos hacía vivir, que no nos pertenecía que nomás era prestada y esas palabras las tenemos siempre presentes”. Mayra también contó que cuando ella se acuerda de su infancia recuerda que “eramos felices allá, teníamos un columpio en un guamúchil, corriendo en la tierra y así...”

En la sistematización colectiva de lo que debía abordar el documental en la secuencia sobre *el pasado* se llegó a las siguientes conclusiones:

- Antes, el trabajo consistía en la agricultura, la crianza de animales y el trabajo como jornaleros en las haciendas vecinas.
- Para hacerse de ingresos económicos a veces los hombres recolectaban leña y las mujeres recolectaban flores en los bosques aledaños y las vendían en la ciudad.
- No tenían servicio de agua potable, las mujeres solían ir caminando a los lugares donde hubiera riachuelos u ojos de agua para lavar la ropa, bañarse y traer agua en cántaros para beber. No había mucho transporte, era común que los habitantes del pueblo hicieran largas caminatas hasta el centro de Zapopan o hasta algún lugar donde pudieran encontrar un transporte público para ir a Guadalajara. No era común asistir a la escuela y los que lo hacían era común que desertaran. Tenían poco acceso a los servicios de salud. En general tenían poco acceso a los servicios básicos.

- La vida cotidiana era tranquila, no había un sentimiento de inseguridad. La gente recolectaba leña para hacer fuego y para vender. Además del maíz la gente solían recolectar frutas y quelites para cocinar. Las fiestas marcaban la vida social del pueblo.
- La vivencia de *la tierra* propia incluía esos bosques y esos ojos de agua que *no tenían dueño*, y era más grande que el ejido.
- A pesar de ser ejidatarios y tener tierra, había mucha pobreza y carencias de todo tipo.

Después de discutirlo en el equipo consideramos que el tratamiento audiovisual de este apartado se discutió que debería hacernos sentir esa vida rural, por lo que en la imagen debería componerse de planos abiertos, donde se viera el campo verde, evitando que en ellos hubiera rastro de la ciudad. También pensamos que deberían ser tomas largas y haber pocos cortes procurando que la cadencia emulara el ritmo de la vida antigua.



Still del documental *Propiedad privada*

También pensamos que la parte del *pasado*, debería recuperar la memoria de los adultos mayores del pueblo que todavía pudieran recordar esa vida rural, campesina, y comprender a través de sus recuerdos las razones por las que al arraigo a la tierra es un asunto tan

importante en San Juan de Ocotán. Hicimos un ejercicio para definir los perfiles de los posibles personajes que podrían aparecer en el documental basados en las hipótesis de los jóvenes de por qué la gente vende la tierra:

- Un personaje que no vendió y que se ha resistido a la presión inmobiliaria por lo que Mayra llamó *amor a la tierra*.
- Un personaje que vendió porque ya no puede sobrevivir de la tierra y se ve obligado a buscar otro oficio para vivir.
- Un personaje que vendió por alguna *urgencia* económica, para pagar alguna deuda, por alguna manda religiosa, por algún cargo oneroso en las fiestas del pueblo, como el del Santo Santiago, que está obligado a pagar toda la comida comunitaria durante los tres días de la fiesta.
- Un personaje que vendió porque prefiere dejar de ser campesino y tener un oficio distinto para vivir, tratando de asimilarse a la vida urbana.

Los personajes finales fueron Doña Paula y Don Nacho. Así mismo, pensamos que cada uno de ellos fuera acompañado en cuadro por alguno de los jóvenes del equipo, que detonara la conversación con los personajes, y que también mostrara la genuina curiosidad por parte de las generaciones jóvenes sobre el pasado rural del pueblo. Así mismo pensamos que estas conversaciones debían darse en forma de recorridos en locaciones específicas que pudieran detonar la memoria de la vivencia relacionada con la tierra. Don Nacho es el padre de Diego, por lo que fue muy claro que era Diego quien lo acompañaría. En el caso de Doña Paula, Horte accedió a ser quien la acompañara.

Para la construcción del guion, realizamos algunas entrevistas preliminares tanto a Doña Paula como a Don Nacho y posteriormente realizamos un *scouting* buscando las locaciones donde consideramos que se podría:

- detonar la memoria de los personajes sobre sus vivencias en torno a la *tierra* y que
- fueran espacios planos abiertos, campo verde y no hubiera rastros de la urbe.

Dado el crecimiento de la ciudad, esto no fue tan fácil, pero al final, para el apartado del *antes*, escogimos:

- Un campo de maíz en el Bajío, para hablar de la siembra, con Don Nacho.



- Una zona no urbanizada entre San Juan de Ocotán y Valle Real, cerca a los ojos de agua donde Doña Paula solía ir por agua.



Still del documental *Propiedad privada*

Don Nacho narró cómo desde niño solía trabajar en el campo, su padre se lo llevaba para ayudarlo a “abonar la tierra, desenzacatar... había mucho trabajo para los niños antes, y ahorita ya pura fábrica”. También describió el trabajo del

campo, en el que “había que madrugar para irnos al campo a trabajar, tenía uno que levantarse temprano (...) y desde las 5 de la mañana a chingarle (...) nos veníamos sin almorzar, el almuerzo llegaba a las 10 de la mañana, y un rato para almorzar y a pegarle, como el trabajo era en el mes de marzo abril que empiezan los solazos, la hora de comer era a la 1, a la 1 ya llegaba el mandadero con la comida nos sentábamos a comer descansar un ratito y a seguirle hasta las 3 de la tarde, era la hora de salida porque había que dejar descansar a los animales para el día siguiente”. Sin embargo, a pesar del esfuerzo físico, para Don Nacho “la vida en el campo es más bonita, más chida, más libre, más sana, más agusto, el aire está menos contaminado (...) hay chance de que si ya salió un conejo, hay que *darle cran*, si lo alcanzas, y a comer conejo”. Para Don Nacho en el campo “se la pasa uno bien (...) bien agusto, te levantas y no hay quién te diga nada, ni quien se admire de ti, ni quién voltee a verte, todo es más libre”. Y comparándolo con la vida urbana dijo que “aquí quién te atropella, un chapulín, una lagartija”. Al final de la conversación dice que a él le gustaría “tener árboles frutales, como guayaba fresa, guayaba calvillo, duraznos, manzanos”.





Still del documental *Propiedad privada*

Por su parte, la memoria de Doña Paula en torno a la tierra, estaba relacionada con el corte de leña, con la pizca de flores de San Juan, con la comida, con las fiestas, con el agua y con las creencias religiosas. Mientras Horte y ella caminaban por el campo,

Doña Paula constantemente se detenía a cortar flores y hierbas para cocinar. Cuando vio anís se agachó y dijo “vamos a llevar para hacernos un pozole de anís, compramos una docena de elotes, y para que no quede tan verde le echamos un chillito y ya listo está..”.

Para Doña Paula, por un lado, “estábamos todos pobres... antes”, pero al mismo tiempo, constantemente afirmaba que antes había “mucho” de todo, que “en antes vieras cuanta flor de San Juan había en todo esto (...) bien bastantísima, había bien mucha y mucha hierba (...) mucho, muchas flores, aquí todo esto se da mucha flor de San Juan, mucha leña. Antes venía uno y se hacía unos terciotes de leña, se lo llevan en la cabeza cargando... Ya pues ya se acabo ese tiempo ya ahorita ya no hay puras estufas (...). Había bien mucha pobreza, antes, pero estaba uno muy contento por que había mucho animal, había mucho pollo... No compraba uno, pues casi no vendían (...) había mucho blanquillo, había mucho que comer y luego mucha verdura, por que había mucha calabacita y luego del frijol que se sembraba, mucho ejotes, cortaba uno ejotes y luego se los echaba a los frijoles cuando estaban recién cocidos, bien ricos, bien ricos (...) Y pues antes este... aunque uno no, no tenía demasiado dinero pero... Ummm pos, era mas, mas este... bueno pues era mas tranquilo todo. Luego las fiestas no eran como ahora (...), las fiestas se hacían en la calle por que en las calles no había carros (...) había mucho guajolote, en las fiestas, el guajolote, se les llevaba a las novias a sus casa, ya cuando se iban a casar”.

Como mencioné la locación escogida era cerca de un lugar donde había unos ojos de agua y las mujeres del pueblo solían ir a bañar a los niños, lavar ropa y recoger agua para la casa. Los lugares donde nace o circula agua están relacionados con diversas creencias

Doña Paula relacionó el lugar con las leyendas de los *chanes*, que en otras regiones se llaman *chaneques*, los cuales en ocasiones se suelen relacionar con el inframundo, con el cuidado de los bosques y del agua. De acuerdo a Doña Paula, los *chanes* “nosotros no los vemos los que sí los ven son los niños”. Contó que su nieta le dijo que por donde estaban los ojos de agua “estaban unos niños chiquitos y nos decían vengan, vengan, vengan... (...) y les digo ‘ya no se anden yendo’ por que se las van a llevar un día, y ‘ey no abuela ya no vamos a ir’, pero es por aquel lado donde les salían los animalitos”. Doña Paula explicó que que si un niño hablaba con ellos podían caer enfermo y entonces la gente les hacía ofrendas pequeñas para que los niños sanaran, y que “más adelante había muchos trastecitos, platitos y jarritos llenos de comidita, a los jarritos pues se les pone el atolito y luego sopita o lo que quieran de comida y luego ya los traen [a los niños] de donde los llamaban”.

Para Doña Paula, igual que para Don Nacho, la vida antes era mejor, porque antes “estaba bien bonito”. De igual forma que en las entrevistas realizadas para mi tesis de maestría (Mejía Lara, 2013), el imaginario utópico del pasado rural opera como una categoría táctica (De Certeau, 1996) frente a la violencia del presente y la ausencia de futuro sobre el que no pueden proyectar, o que les subraya su condición de *atrasados*. Ese pasado utópico está asociado por un lado a una forma de vida rural y a una época donde la tierra era grande y era suya. En la siguiente escena donde Don Nacho y Diego conversan sobre un risco del cerro observando a lo lejos la ciudad y Don Nacho evoca el imaginario utópico del pasado grandioso del pueblo cuando dice que “en el título virreinal [San Juan de Ocotán] llegaba de aquí hasta el templo de Aranzazú”, cosa que sería imposible puesto que el templo se encuentra en el centro de la ciudad, pero que remite al imaginario utópico de una época muy antigua previa a los ciclos de despojo periódico que ha sufrido el pueblo desde la época de la conquista.

### **3.9. Las ruinas del progreso**

El ciclo más reciente de despojo de la tierra para los habitantes de San Juan de Ocotán inicia en los años 80 a partir de la entrada del modelo neoliberal cuando México inicia un proceso de conversión del modelo de producción ejidal al modelo de producción agroindustrial para

satisfacer la demanda internacional de frutas y hortalizas, con lo cual la posibilidad de vivir del maíz fue cada vez más difícil. A nivel nacional, esto se tradujo en un proceso de migración masiva del campo a la ciudad y por primera vez en nuestra historia a partir de 1980, la población rural comienza a ser menor que la del campo. De acuerdo al informe realizado por el Instituto de Información Territorial del Estado de Jalisco (Gutiérrez Pulido et al., 2013), el porcentaje de población en localidades urbanas con 15 mil o más habitantes pasó de 20% en 1950 a 54.2% en 1980 y a 63% en 2005. Según el Censo de Población y Vivienda (INEGI, 2010) este porcentaje ya había subido a 78%. Así mismo, de acuerdo al mismo informe del Instituto de Información Territorial del Estado de Jalisco, en 1950 el 52.1% de la población vivía en localidades menores a 2,500 habitantes, pero a consecuencia de la migración del campo a la ciudad en 2010 ya sólo el 13.4% de la población vive en esas localidades más pequeñas. Mientras en 1940 la Zona Metropolitana de Guadalajara (ZMG) tenía 316,708 habitantes, para 2010, de los 7.4 millones de habitantes contabilizados en el Estado de Jalisco, 4.5 se encontraban en la ZMG lo cual nos muestra un crecimiento explosivo de la población urbana. Para 2020, de los 8.3 millones habitantes del Estado de Jalisco, casi 5 millones se encuentran en la ZMG (1,385,629 en Guadalajara, 1,476,491 en Zapopan, 727,750 en Tlajomulco, 569,913 en Tonalá y 687,127 en Tlaquepaque), lo cual corresponde a más de la mitad de los jaliscienses (INEGI, 2020).

Por su parte, el municipio de Zapopan, conocido como la *Villa maicera*, poco a poco fue abandonando su vocación agrícola y actualmente se distingue por ser una de las zonas urbanas de mayor crecimiento de la ciudad y en donde se realiza la mayor actividad comercial, empresarial y financiera de Jalisco. Todo este proceso se consideró como parte del *progreso* y la *modernización* de nuestro país, sin embargo, la situación económica de los campesinos del país, empeoró considerablemente.

La cercanía de San Juan de Ocotán con la ciudad de Guadalajara tuvo como ventaja que le permitió evitar la migración, pero por otro lado, ha tenido como desventaja la presión especulativa por parte de las inmobiliarias que ven en la tierra agraria de San Juan de Ocotán una gran oportunidad para generar desarrollos inmobiliarios de alta plusvalía, puesto que éstas se encuentran en las zonas donde viven las clases altas de la ciudad. Muchos de estos fraccionamientos siguieron el modelo de fraccionamientos privados en los que destacan las

berreras físicas para impedir el acceso a personas que no vivan en ellos y que se ofrecen como una solución a los problemas delincuenciales de la ciudad.

Es en este contexto que Avelardo, propone abordar cómo en últimos años ha cambiado la vida en San Juan de Ocotán; cómo antes se tenía una vida más cercana a la naturaleza y ahora todo está más sucio, más contaminado; cómo ahora su vida está más acotada a los interiores de las casas y los niños juegan cada vez más en con el celular y cada vez menos al aire libre, como hacían sus padres y sus abuelos. Poco a poco fuimos profundizando en su preocupación y fuimos encontrando que éste fenómeno estaba relacionado con la pérdida de la vida rural del pueblo, ya que antes todos eran campesinos, y a pesar de que el pueblo era pequeño, tenían acceso a los bosques, a las parcelas y a los potreros que lo circundaban, pero con la “llegada” de la ciudad, ahora el pueblo está rodeado por industrias, avenidas de tránsito pesado y fraccionamientos privados.

Para argumentar su idea Avelardo utilizó un dicho que escuchó en alguna ocasión y que se le quedó grabado, el cual dice que “mientras nuestros abuelos vivían en lugares hermosos, rodeados de naturaleza, ahora tenemos que trabajar todo el año y pagar miles de pesos para ir de vacaciones a los pocos lugares naturales que quedan”. Así mismo, profundizando en la idea, encontramos la relación entre la pérdida del acceso al mundo rural, con la venta de la tierra por parte de los campesinos del pueblo. Avelardo llegó a la conclusión de que sí sigue habiendo espacios verdes alrededor de San Juan de Ocotán, ya que hay parques, campos de golf y universidades con grandes jardines, pero los habitantes del pueblo ya no tienen acceso a estas áreas verdes porque son espacios privados.

Consideramos entonces que el tratamiento de la segunda y la tercera parte del documental debería ir transitando de las imágenes rurales al presente urbano. La ciudad debería irse viendo poco a poco hasta que termináramos develando el paisaje urbano que rodea al pueblo y finalmente el documental mostrara cómo los espacios verdes que todavía existen, ahora son privados.

De acuerdo a lo mencionado por los jóvenes, hubo un periodo de transición, en el que la relación entre Guadalajara y San Juan de Ocotán fue más evidente y cada vez fue más difícil vivir de la siembra del maíz:

- El trabajo del campo se fue acompañando de otro tipo de labor, como el de la albañilería. Las mujeres vendían flores en Zapopan o Guadalajara. Para sostener el trabajo del campo, los campesinos solicitan apoyos gubernamentales como Procampo.
- Empezó a haber servicios básicos en el pueblo. El gobierno prometía la llegada de los servicios públicos. Algunos comenzaron a tener acceso al Seguro Social gracias a sus trabajos fuera del pueblo. Se empezó a construir escuelas en el pueblo, y los pobladores podían acceder más fácilmente a ellas.
- La economía comenzó a mejorar gracias a los trabajos de albañilería, de obreros o trabajadoras domésticas.
- La migración hacia San Juan de Ocotán crece, con lo cual la gente comienza a rentar cuartos y locales e incluso la tierra.

Finalmente, algunos elementos que se discutieron sobre la condición *presente*:

- Aunque el trabajo en el campo no es suficiente para vivir, algunos ejidatarios siguen sembrando maíz de temporal, tal vez por tradición, identidad o como una forma de no perder los derechos ejidales.
- La mayoría de jóvenes no quieren seguir siendo campesinos porque lo asocian a la pobreza y al atraso cultural.
- En general los servicios con los que cuentan son deficientes. Hay una preparatoria en el pueblo. Hay un centro de salud pero su servicio es malo. Hay constante escasez de agua. El desarrollo urbano del pueblo no está pensado para los habitantes del pueblo. Sólo han pavimentado las calles que atraviesan el pueblo para que las crucen los habitantes de los fraccionamientos de los alrededores.
- Mucha gente vende su tierra y recibe grandes cantidades de dinero, pero no saben administrarlo y terminan malgastándolo. Entre más dinero tienen, más lujos necesitan. Al final, se quedan sin tierra y sin dinero.
- La vida cotidiana está más concentrada en la parte urbana del pueblo. Cada vez tienen menos acceso a los bosques y las parcelas de los alrededores. Ahora sólo los que tienen dinero pueden ir a disfrutar de ir a vacacionar a lugares naturales.



Still del documental *Propiedad privada*

En una de las escenas del documental *Propiedad privada*, Don Nacho y Diego se encuentran sentados en un risco desde donde observan el avance de la ciudad hacia sus terrenos, Diego menciona que desde allí “Guadalajara se ve pequeño”, luego Don Nacho le cuenta a su

hijo que el ejido anteriormente era más grande” porque ahorita ya nada más se toma en cuenta de Periférico para acá”. Don Nacho dice que “tiene “3,700 hectáreas lo que forma parte del ejido (...) cubre todo lo que es el cerro, hasta la carretera Nogales, pasa todavía para allá al cuartel de los soldados y hasta la de Ramón Corona, todo eso era del ejido”.

Posteriormente Don Nacho le cuenta que “ya ahorita como ya las parcelas se están acabando, pues ya nada mas queda esto del cerro, todo esto es del ejido pero es ya es fondo común, es zona protegida, pero está al cuidado del ejido, de la comunidad, que anteriormente era comunidad indígena de san juan de Ocotán, ya ahorita es comunidad ejidal. Se convenció pa’ que se hiciera la conversión de comunidad indígena a comunidad ejidal, supuestamente pa’ que tuvieran más dominio sobre la tierra, sean dueños mas directos, porque anteriormente el terreno indígena, era indígena pero era terreno comunal, no se puede vender, no se puede negociar, es inembargable... y por conveniencia, por convenir a los grandes, los de arriba los convencieron para que se hiciera la conversión de comunidad indígena a ejido, ya van a poder tramitar sus títulos de propiedad, ya van a poder ser dueños directos, ya van a poder vender como ustedes quieran, al precio que quieran, en fin .. así los convencieron, se hizo la conversión de comunidad indígena, a ejido. Y pues antes no sabia nadie, nadie sabía nada, ni leer ni escribir, así es que pues como se orientaban, o quien sabía hasta, o hasta donde era. Ya cuando empezaron unos a orientarse, fue que se dieron cuenta de todo eso, pero ya estaba invadido hasta Los cubos, ya de construcción (...)”.

Cuando Don Nacho menciona que hubo una conversión de comunidad indígena a ejido y que a partir de entonces ya se pueden tramitar títulos de propiedad, muy

probablemente se está refiriendo a la entrada del *Procede*, pero es significativo que él lo menciona como si fuera el momento que dejaron de ser comunidad indígena.

Como parte de las políticas neoliberales, el presidente Carlos Salinas de Gortari promovió en 1992 la reforma del artículo 27 de la Constitución. Esta reforma terminó con el reparto agrario y derogó la primacía de la tenencia de la tierra comunal y ejidal para promover en su lugar el régimen de propiedad privada a través del *Programa de Certificación de Derechos Ejidales y Titulación de Solares Urbanos: Procede*, el cual otorga a la Asamblea ejidal la facultad para decidir su incorporación. Esta reforma ha sido para muchos una vuelta a las políticas liberales del siglo XIX en términos de tenencia de la tierra ya que se promueve que los ejidatarios adquieran títulos de propiedad de manera individual. Tanto la Comunidad Indígena San Juan de Ocotán como el Ejido Lázaro Cárdenas se incorporaron al *Procede*. De esta manera las tierras que antes fueron ejidales pueden venderse a particulares de forma legal.

El la siguiente escena, Diego y Don Nacho avanzan por el campo. Mientras caminan Diego le pregunta a su papá por qué cree que la gente vende sus parcelas. Don Nacho responde que “por varios motivos, puede ser necesidad, por vicio, o por tener dinero nada más, la cosa es que venda uno y los demás pos... la envidia. (...) lo vuelve a uno presumido, el dinero hace presumida a la gente”. Diego le pregunta si él se ha visto en la necesidad de vender. Don Nacho responde que en efecto, él tuvo una “necesidad, de que mi muchacho había nacido mal, entonces en cuanto nació me lo llevé al Seguro a internarlo y estuve allá como quince días, tres semanas, casi un mes, día y noche allí velándolo, no me dejaban entrar a verlo, pero ya me conformaba con verlo de allí de afuera. Pero de ver cómo estaba, que le cambiaban sangre por varias veces, como cinco veces le cambiaron sangre, entonces yo hice la promesa de que si se aliviaba lo iba a dar de *sanjuanero* [participante de la fiesta de San Juan]. Por esa promesa, como no había dinero.. yo tenía en qué apoyarme”. Cuando Don Nacho se refiere a que tenía en qué *apoyarse* quiere decir que poseía tierra, la cual podía vender para pagar la fiesta. Su hijo se curó, por lo que Don Nacho dice que “de allí salió para hacer la fiesta de Mario [su hijo] y fue una fiesta muy buena, hubo baile hasta las dos de la mañana, mucha comida, repartimos comida dos veces”.



Still del documental *Propiedad privada*

Poco a poco en medida de que la escena avanza, se va develando el edificio de las *Villa Panamericanas*, las cuales fueron construidas en el bosque del Bajío, para ser sede de los deportistas que llegaban a participar en los *Juegos Panamericanos* que se llevaron a

cabo en nuestra ciudad en 2011. Las *Villas Panamericanas* fueron construidas en terrenos del ejido vecino de Jocotán y su edificación ha sido sumamente polémica porque en ella se invirtieron más de 350 millones de pesos de dinero público, por haber sido construida en la zona del Bajío, que además de ser una zona natural protegida, es una de las zonas estratégicas de absorción de agua fluvial para los mantos freáticos de la ciudad y finalmente porque actualmente la edificación fue abandonada. Los edificios de las *Villas Panamericanas* fueron considerados como emblemáticos para el documental como un ejemplo del avance de la ciudad sobre los terrenos boscosos de los ejidatarios.

La pobreza de la clase campesina detonada por el fomento a la agroindustria y la renuncia al modelo de producción ejidal, la alta plusvalía de la zona detonada por los desarrollos de familias como los Leño y las reformas al Artículo 27 que actualmente permiten la privatización de la tierra, han detonado un proceso masivo de venta de la tierra y mucha de la tierra que se consiguió restituir a San Juan de Ocotán durante el siglo XX ahora nuevamente es *propiedad privada*. Don Nacho dice que “los ricos tomaron en cuenta se metieron, lo invadieron, pero ese terreno es de nosotros, pero ya sabían a quién pertenecía. Ese terreno se lo amachinó, se lo agarró Leño, él lo fraccionó, él lo negoció y empezó a fraccionar y vender lotes. Tráiganme a la gente, les voy a dar de 40 mil pesos y me reconocen ya el terreno. Y así se hizo Leño de ese terreno, de todo lo que es la Ciudad Universitaria”. En esta zona de la ciudad los desarrollos inmobiliarios fueron impulsados por la familia Leño Álvarez del Castillo (Celis Galindo, 2010). La familia Leño es una familia de mucho poder en el estado de Jalisco, son dueños de la Universidad Autónoma de Guadalajara, del ahora extinto periódico *Ocho columnas*, del equipo de fútbol *Los Tecos* y son conocidos por



sus posturas de ultraderecha católica y neofascista y se les ha acusado de apadrinar organizaciones de trabajo anticomunista durante los años 70, como *El Yunque*. Prueba de las relaciones de esta familia con el poder político es la designación de Enrique Álvarez del Castillo como gobernador del estado de Jalisco de 1983 a 1988. Es justamente en esos años que se inicia el desarrollo urbano en los alrededores de San Juan de Ocotán utilizando la estrategia de compra de tierra ejidal a muy bajo precio, el posterior desarrollo de urbanizaciones y una vez concluida ésta, se conseguía fácilmente la regularización por parte de las autoridades. Es así que San Juan de Ocotán inicia un nuevo proceso de pérdida de la tierra por procesos de compraventa de tierra ejidal, lo cual en aquel entonces todavía era ilegal.



Stills del documental *Propiedad privada*

La segunda escena de Doña Paula se realizó sobre un puente peatonal para cruzar el Periférico, desde donde se puede observar la tierra que antiguamente era de San Juan de Ocotán. Nuevamente Doña Paula recuerda que en esa zona “eran puras parcelas y éstos puros cerros, todo eso, aquí, todo eso (...) Valle real, Los Pericos, Wal-Mart, de la avenida para acá todo eso [era de San Juan de Ocotán]”. Doña Paula también recuerda que “tenía bien mucha agua, antes allí veníamos al agua, (...) aquí abajo eran puros

manantiales. No, pues aquí había mucho nacimiento, pero lo aterraron, y ahora ya cuál (...). Había bien mucha agua y ahora ya no porque como es privado, ya no se puede (...) lo vendieron, todo, todo, todo, las parcelas las vendieron”. Horte resalta la paradoja de que en la zona hubiera tanta agua comparado con la escasez de agua que existe hoy en San Juan de Ocotán y cuando le pregunta si hay gente del pueblo que estaba dispuesta a vender y otra que no, Doña Paula reafirma “pues sí, porque se mueren los grandes quedan los hijos y pues lo

hijos hacen lo que quieren”. Luego Doña Paula insiste “eran puros arroyos, puros arroyos”. Doña Paula lamenta la imposibilidad de acceder a la que antes era su tierra y de acceder a esos ojos de agua a los que iban antes, porque “ya es todo eso es muy respetuoso por que como ya es pura gente que compró todo aquello ya hay muchas casas de muchas personas que allí compraron (...) y ahora ya no dejan porque ya cuidan”.

Tanto Doña Paula como Don Nacho, asocian al *pasado* con una vida rural pobre y de trabajo duro, pero al mismo tiempo, en la que tenían acceso a la tierra, al agua, abundante comida, y una vida más sana. Por el contrario, en el *presente*, son menos pobres, pero ya no tienen acceso a la tierra, ni al agua. En ninguna de estas dos visiones del pasado, del presente y del futuro de Mayra, de Avelardo, de Doña Paula y de Don Nacho se alinean a los conceptos teleológicos de la historia moderna, asociados al *progreso*, en la cual se asume que cada etapa de la historia debe ser *mejor* que la anterior, gracias a una evolución lineal que avanza siempre *hacia adelante*. Mientras Mayra se interesa por el pasado campesino del pueblo y lo describe como un estadio de cosas mejor al actual, Avelardo se preocupa por el presente, en el que se vive una vida cada vez más urbana, más contaminada, más encerrada, como consecuencia de la pérdida de la tierra. Ni en uno ni en otro está presente la idea de que el pasado estaba al servicio del presente ni que el presente haya mejorado el pasado. En todos los casos, el futuro está ausente. Esta concepción del tiempo y de la historia ha aparecido de diferentes formas a lo largo de mi trabajo de investigación en San Juan de Ocotán. El futuro aparece como una categoría violenta que no se puede garantizar ni a través de la escuela, ni del trabajo, por lo que la anulación del imaginario del futuro opera como una táctica cotidiana.

La última secuencia del corto, que fue diseñada principalmente junto con Avelardo, consistió en un collage de imágenes hechas en forma de *travellings* de recorridos alrededor de San Juan de Ocotán, con la finalidad de dar cuenta de cómo se ha transformado el paisaje que antiguamente era rural, y que ahora se convierte en fraccionamientos para las clases altas de la ciudad, donde sí existen áreas verdes, pero los habitantes del pueblo ya no tienen acceso a ellas porque son *privados*. El diseño sonoro de la secuencia iniciaba con sonidos del campo, viento, pájaros, los cuales poco a poco se van transformando en ruidos saturados de maquinaria de construcción y al final, en sonidos urbanos, como ambulancias y carros.



Collage hecho con stills de la última secuencia del documental *Propiedad privada*

En el concepto tradicional de la *historia*, ésta siempre evoluciona hacia un futuro *mejor*, con lo cual sus consecuencias negativas deben leerse como daños colaterales al servicio de un beneficio mayor. Sin embargo, éste concepto se ha venido resquebrajando a partir del siglo XX principalmente a consecuencia de las profundas crisis generadas por las dos Guerras Mundiales. Fue a partir de esos hechos que empezaron a surgir preguntas sobre un posible fracaso de la *modernidad* y sobre el peligro de una razón instrumental<sup>21</sup> al servicio de los poderosos. En su Tesis No. 9, Walter Benjamin, critica profundamente la noción tradicional de la Historia y pone de manifiesto cómo el progreso no debe leerse únicamente como evolución, sino también como destrucción, ya que a su paso, deja un montón de ruinas, ignoradas y abandonadas en el pasado por el huracán del progreso que nos avienta hacia el futuro. Para Walter Benjamin, la teleología intrínseca a la Historia tradicional es una especie de religión secular, que se sustenta en la idea de que los sucesos del pasado están concatenados evolutivamente y cuyo propósito metafísico es el llamado *presente*. Como si el sentido de todo suceso histórico fuera la generación del suceso siguiente; como si los sucesos tuvieran como propósito la evolución lineal y acumulativa para avanzar siempre hacia un futuro mejor (Löwy, 2002).

Por otro lado, no podemos dejar de leer la historia de San Juan de Ocotán como la historia de un despojo cíclico de lo que ellos llaman “su tierra”. Uno de los teóricos más importantes que describe el proceso de despojo del capitalismo moderno es sin duda Carlos Marx. En su texto *Marx y la cuestión del despojo*, Roux (2008) describe que una de las claves de la teoría marxista es “un análisis crítico del capital como forma de dominación que reveló en la violencia, el despojo y la destrucción de la comunidad natural”. Roux describe cómo en su texto de *El capital* (1995, en Roux 2008), Marx realiza un análisis del capitalismo como una forma de vida fundada en relaciones asimétricas de poder que genera vínculos de dominio y subordinación cuyo origen es la *acumulación originaria*, que no es sino el despojo y la privatización de los bienes y los medios de producción y de subsistencia de los hombres libres, es decir, “el saqueo y la dominación colonial, el tráfico de esclavos africanos, el despojo de tierras comunales, la apropiación privada de bienes públicos, leyes laborales

---

<sup>21</sup> El concepto de “Razón instrumental” es un concepto acuñado por Max Horkheimer en su texto *Crítica de la razón instrumental* publicado en 1967, en el cual analiza cómo la racionalidad propuesta por el proyecto moderno como un concepto liberador, ha sido transformada en una herramienta de dominación y manipulación de las masas gracias a los avances técnicos de la industria cultural.



draconianas, guerras comerciales, sistema de impuestos, deuda pública, crédito internacional y sistema proteccionista, aparecen en ese paisaje como métodos de un plurisecular proceso histórico que de la conquista española de América, a las leyes de cercamiento de las tierras comunales en Inglaterra y del sistema colonial holandés a la expropiación británica en la India, marcaron desde el siglo XVI el nacimiento histórico del mundo moderno colocando temporalmente a Europa como su epicentro”.

Por su parte, David Harvey (2005), actualiza el concepto marxista de *acumulación originaria* y demuestra que el imperialismo y la política colonial no son cosa del pasado, sino que son características intrínsecas al capitalismo mismo. Harvey considera que nos encontramos frente a un *nuevo imperialismo* provocado por los procesos de sobreacumulación a los que es proclive al capitalismo. La *acumulación originaria* provocada por los procesos coloniales, ha generado tanta acumulación de capital, que a su vez se encuentra en un proceso de crisis, provocado, tal y como Marx predijo, por un proceso de sobreacumulación de capital. La sobreacumulación del capital produce excedentes de trabajo, es decir, desempleo, y excedentes de capital, es decir, exceso de oferta, lo cual se traduce en que las mercancías se vendan a bajo precio y generen pérdidas, produciendo una devaluación del capital. Para evitar su devaluación, el capital debe invertirse en proyectos que den ganancias a futuro o expandirse hacia nuevos territorios, lo que ha provocado que vastas cantidades de capital busquen sitios a donde puedan expandirse. Sin embargo, el problema es que esos territorios deben contar con recursos, con lo cual es común que estas inversiones vayan acompañadas de proyectos de *revitalización económica* de la actividad capitalista y financiera en cada lugar, los cuales incluyen “la mercantilización y privatización de la tierra y la expulsión forzosa de las poblaciones campesinas; la conversión de diversas formas de derechos de propiedad –común, colectiva, estatal, etc.– en derechos de propiedad exclusivos; la supresión del derecho a los bienes comunes; la transformación de la fuerza de trabajo en mercancía y la supresión de formas de producción y consumo alternativas; los procesos coloniales, neocoloniales e imperiales de apropiación de activos, incluyendo los recursos naturales; la monetización de los intercambios y la recaudación de impuestos, particularmente de la tierra; el tráfico de esclavos; y la usura, la deuda pública y, finalmente, el sistema de crédito. El estado, con su monopolio de la violencia y sus definiciones de legalidad, juega un rol crucial al respaldar y promover estos procesos” (p.113). Harvey

demuestra que la *acumulación originaria*, la cual era considerada como un proceso del surgimiento del capitalismo, basada en la depredación, el fraude y la violencia, en realidad es una práctica permanente del mismo, por ello, Harvey propone sustituirlo por el concepto de *acumulación por desposesión* como una característica intrínseca al capitalismo el cual no genera un estado de armonía, sino que por el contrario produce mayores niveles de desigualdad social.

Aunado a la crítica sobre el concepto teleológico de la historia, en las Tesis sobre filosofía de la historia de Walter Benjamin también aparece el concepto de *víctima*. El progreso es considerado como un concepto violento que va dejando ruinas a su paso, por lo que para Benjamin, la única emancipación posible de la humanidad es la recuperación de la historia, no sólo desde la mirada de los vencedores y del su progreso, sino de todo el pasado, incluyendo de las víctimas que la historia dejó a su paso. Inspirados en estas críticas al concepto de historia, diversos pensadores han propuesto a la *memoria* como una herramienta de reparación del sufrimiento de las víctimas. El filósofo español Manuel Reyes-Mate, dedicado al estudio del holocausto, retoma la idea de que la historia de occidente se ha erguido sobre el sufrimiento de las víctimas, pero ya que su sufrimiento se considera como el precio que había que pagarse para que el progreso pudiera continuar avanzando hacia adelante, son las víctimas las únicas que parecen estar interesadas en la recuperación de este pasado oculto. Para las víctimas de la Segunda Guerra Mundial, evitar el olvido tiene como finalidad el evitar la repetición de lo que sucedió en los campos de concentración, es una especie de “nunca más” y el temor a la repetición se convirtió en la máxima de la memoria (Mate, 2008). La memoria se convierte entonces en un estandarte de las víctimas para que el reconocimiento de sus sufrimiento evite la repetición de los hechos. Tanto el documental *Propiedad privada* como la línea de tiempo *Historia de nuestra tierra* pueden ser considerados como artefactos de memoria que ofrecen a las víctimas una especie de justicia blanda (Reyes Mate, 2008), que da cuenta del despojo histórico que han sufrido los habitantes de San Juan de Ocotán. Sin embargo, esto no significa que los habitantes del pueblo sean víctimas inermes ante la situación.

### 3.10. El discurso oculto de la tierra

A pesar de que la línea de tiempo *Historia de nuestra tierra* como el documental *Propiedad privada* dan cuenta del despojo cíclico de la tierra que ha sufrido el pueblo desde la época de la conquista, eso no significa que los habitantes de San Juan de Ocotán sean únicamente víctimas. Como plantea Alán Arias Marín (2016) no es ético renunciar a la noción de víctima como el centro de gravedad de los discursos de derechos humanos, sobre todo, donde los hechos tienden a desaparecer de la historia, como si las víctimas no existiesen. Mientras en el discurso moderno, el cual está regido por el futuro y el pasado no tiene ningún poder normativo, el concepto de *víctima* surge como un elemento de memoria que permita que los hechos cobren un nuevo significado y puedan reconfigurar el presente (pp. 140-145), procurando ofrecer justicia a las víctimas de cualquier situación violenta, como un acto de reparación y dignidad. En términos jurídicos los estudios de victimología describen a la víctima como aquella cuyos derechos han sido violentados o que ha sufrido una afectación individual o colectiva y que ha tenido como consecuencia un sufrimiento injusto. Sin embargo, por otro lado, también es importante cuestionar la noción hegemónica de *víctima* que por un lado tiene una carga predominantemente jurídica, y por otro remite a una situación de “postración sufriente”, que proviene de su etimología religiosa el cual debe demostrar su condición de víctima y para poder demostrar que lo es, lo cual puede convertirse en un “espectáculo de un cuerpo sufriente inmolado”, donde para ser creíbles, las víctimas deben demostrar su “indefensión, sometimiento, debilidad, reconocimiento negativo como meras víctimas, al final, variadas formas de menosprecio, redundan en un bajo potencial de protesta, una restricción de sus alcances organizativos, convocatorias de solidaridad compasiva, manipulaciones políticas y facilidades al chantaje de las víctimas indirectas” (p.159).

La noción de víctima parece restarles a los sujetos su capacidad de agencia y transformación de su condición y “enmascaran contenidos de exclusión y marginalidad, menosprecio y afán de credibilidad, así como auto-conmiseración y bajo potencial de protesta” (p.160). Por el contrario, los habitantes de San Juan de Ocotán, han aprendido *algunas cosas* en los 500 años desde que su tierra está en el centro de la disputa, y desde entonces despliegan muy diversas estrategias y tácticas, en defensa de su *lugar propio*. Ante

los despojos constantes de su tierra, los habitantes de San Juan de Ocotán, han sido *víctimas*, pero eso no significa que no tengan capacidad de agencia.

Como mencioné al inicio de este capítulo, durante el proceso de investigación y desarrollo del documental los jóvenes del *Taller* se enfrentaron a las mismas dificultades que yo había vivido para acceder a información sobre el tema de la tierra. Intentamos entrevistarnos con diversos actores que nos pudieran dar información relevante respecto de la tierra y que a su vez, pudieran ser personajes del documental. Como mencioné al inicio del capítulo, se nos negaba la información, se nos cuestionaba los motivos para indagar estos temas, y cuando teníamos acceso a la misma, nos dábamos cuenta lo delicado que era divulgar esa información.

En varias ocasiones los personajes que ya habían aceptado participar en el documental, nos cancelaron a última hora. Una de las primeras veces que sucedió esto fue muy desconcertante para los jóvenes del *Taller*, y generó enojo y decepción, por lo que en vez de continuar el trabajo debimos hacer un alto y tratar de analizar juntos las razones de la cancelación. Un análisis superficial podría llegar a la conclusión de que el ocultamiento de la información, la negación para participar en el documental y los constantes cuestionamientos a nuestras indagaciones, pareciera que los habitantes de San Juan de Ocotán, como víctimas del despojo histórico de su tierra optaran por el olvido y por la negación de la memoria.

El caso era el de una mujer mayor que vivía a las afueras del pueblo. A los jóvenes les gustaba el personaje ya que recordaba que cuando ella era niña su madre había vendido una parcela porque estaban en una situación de pobreza muy extrema y con el dinero que había obtenido de la venta, había comprado comida, una mesa y dos sillas para su casa, con lo cual se evidenciaba el abuso que cometían muchos compradores pagando la tierra a muy bajo costo, tema que había surgido a lo largo de la investigación. En otro testimonio similar un señor les contó que había vendido su parcela, pero cuando le pagaron no supo qué hacer con el dinero en efectivo, y temeroso de ser robado, le pidió al comprador que se lo siguiera guardando y desde entonces el señor iba de vez en cuando con los compradores de su tierra y les pedía un poco de dinero para comprar comida, pero nunca recibió el dinero completo.



Actualmente San Juan de Ocotán está rodeado por industrias y fraccionamientos privados destinados a las clases altas de Guadalajara, las cuales a su vez, detonan toda una serie de inversiones para abastecerlos, de servicios y comercios, como plazas comerciales, escuelas privadas, hospitales, clubes de golf, etcétera. Este escenario genera una enorme presión inmobiliaria y la especulación por el valor de la tierra es inmenso. Los ejidatarios de San Juan de Ocotán están lejos de ser sumisos y no sólo han encontrado estrategias para obtener beneficio propio sino que se han vuelto expertos en nadar en aguas pantanosas y muy peligrosas, enfrentándose a los actores con más poder de la ciudad, como lo es la Familia Leño, de la cual ya dimos cuenta en un apartado anterior, o la Cementera *Apasco*, actualmente *Holcim de México*, que a su vez pertenece a *Holcim Group*, la cual es una transnacional con base en Suiza; e incluso en los últimos años, tal vez también con inversionistas cuyos recursos pueden estar asociados a dinero proveniente del narco.

Es muy interesante cómo a pesar de entrar al programa *Procede*, no han disuelto el Consejo ejidal y a diferencia del siglo XIX que se vieron obligados a enfrentar los juicios contra los terratenientes de forma individual, en esta ocasión, los juicios que sigue encarando la comunidad son enfrentados comunitariamente y un porcentaje de las ganancias por la venta de la tierra, son repartidas a todos los ejidatarios. En los últimos años han aprendido a dominar unas reglas y una fuerza que originalmente no era suya, sino impuesta, y han aprendido a obtener el mayor beneficio económico que puedan por sus tierras de forma táctica. Han aprendido derecho ejidal, conocen los huecos y los errores de la ley y con ello, se hacen *justicia* ellos mismos. En casi todos los ejidos del país, es común por ejemplo, que cuando un ejidatario o un posesionario quiere privatizar su tierra, debe pagar un porcentaje del costo comercial de la misma al ejido, para que éste de la anuencia de su retiro. Si la tierra tiene un plusvalor importante, como es el caso de San Juan Ocotán, el dinero de cada transacción representa sumas importantes que se suelen dividir entre los ejidatarios. Por ello los procesos de compra-venta suelen ser interpretados como actos de enriquecimiento de los ejidatarios y es por ello que los éstos suelen ser vistos como agentes de poder económico y político dentro del pueblo. Así mismo, no es casual que uno de los hombres con más poder en el pueblo fuera el abogado del ejido, quien falleció recientemente y al cual se le despidió con todos los honores<sup>22</sup>. Ignorar la agencia táctica que el ejido ejerce cuando se organizan

---

<sup>22</sup> No daré el nombre del abogado por cuestiones de seguridad.

para enfrentar los juicios y tratar de conseguir la mayor ganancia posible de las ventas de tierra, es pensar que los habitantes del pueblo de San Juan de Ocotán son sujetos inermes, sometidos por su condición de pobreza, marginalidad, o por su falta de acceso a la educación, incapaces de generar acción, condenados a la sumisión frente a los abusos del poder.

Sin embargo las estrategias para conseguir este beneficio no se puede develar, es por ello que el ocultamiento del discurso es una de las tácticas más importantes del pueblo. Por ejemplo, en el documental Don Nacho cuenta él “hizo una promesa de venta” cuando su hijo estaba en el hospital e hizo la manda de dar a su hijo de *sanjuanero*, lo cual le implicaba hacer una gran inversión de dinero. Su hijo se curó y la fiesta sí se realizó, con lo cual probablemente Don Nacho sí recibió algún adelanto a cambio de esa promesa de venta. Sin embargo, Don Nacho mismo dice que “yo prefiero el terreno que el dinero, porque el dinero en un rato se va, y el terreno no, el terreno, si un cachito tienes, el terreno allí está, pasan años y años y es patrimonio de los muchachos, de los hijos, por eso me vi obligado a negociar, y hasta ahorita no se ha cerrado el asunto, el negocio, y el terreno sigue siendo mío”. Es probable que la entrega de ese adelanto no se realizó formalmente y una vez que pudo realizar la fiesta de San Juan, Don Nacho prefirió ya no recibir más dinero, por lo que el asunto “no se ha cerrado” y Don Nacho todavía conserva su tierra.

La señora que nos canceló la entrevista, también contó que ella fue despojada de su tierra por su propio hermano, quien a la muerte de su padre, había puesto toda la tierra a su nombre. Este tipo de despojos entre hermanos y más hacia las mujeres es común entre ejidatarios, ya que en el derecho agrario, los ejidos se consideran indivisibles y para ello, y a diferencia del derecho civil, en el derecho agrario, al morir los padres sólo se debe nombrar a uno de los hijos como heredero. Por otro lado, no en todas las familias consideran que las mujeres tienen el derecho de ser ejidatarias y a la muerte del padre, es común que el heredero sea un hijo varón. Algo similar nos sucedió con otra entrevista. La señora nos contó que su hermano le había quitado su tierra y ahora ni siquiera le dirigía la palabra. Después de narrarlo, se detuvo, lloró un poco, y luego nos pidió editar y eliminar ese pedazo de la entrevista. Después de reflexionarlo junto con los jóvenes del *Taller* llegamos a la conclusión de que la señora nos canceló la entrevista porque ella temía que lo que dijera en el documental afectara el juicio contra su hermano.

Otro ejemplo de ello es la amenaza que sufrimos al intentar grabar en la locación donde Doña Paula señalaba que estaban unos ojitos de agua, en los que antes de que en el pueblo hubiera drenaje, traían cántaros de agua para sus casas e iban a lavar ropa. Había leyendas de que en los ojitos de agua vivían los *cheneques* y que había que llevarles un poco de comida en trastecitos pequeños para que no enfermaran a los niños. No daré detalles de la ubicación del predio por cuestiones de seguridad. El día del scouting recorrimos toda la zona y algunos de ellos también recordaron que allí se solía bañar cuando eran niños. Al final del día concluimos que esta sería una de las locaciones principales para la primera parte del documental, ya que al colocar la cámara en una perspectiva podíamos ver sólo campo y Doña Paula nos podía narrar cómo era la vida de *antes*. El primer día de rodaje planeamos hacer las tomas que no incluyeran a ningún personaje, para que los jóvenes se fueran familiarizando con el equipo de grabación y adquirieran seguridad, por lo que ese día nuestro *shooting list* iniciaba en esa locación. Sin embargo, en esa ocasión a diferencia del día del *scouting* ya no pudimos entrar al lugar. En cuanto llegamos un joven que estaba sentado afuera de una casa, hizo una llamada y nos hizo saber que hablaba de nosotros diciendo “traen cámaras y micrófonos”. Activamos el protocolo de seguridad planeado, que consistía en mandar un audio con los hechos y activar la ubicación en tiempo real de *Whatsapp*. En cuanto entramos al predio una camioneta nos interceptó en el camino. De ella bajó un hombre con un radio en la mano y nos dijo que estaba prohibido entrar a ese lugar. Le explicamos que sólo queríamos hacer unas tomas del campo y ante nuestra insistencia nos amenazó. Se dirigió a los jóvenes del barrio y les dijo que si ellos eran del bario, deberían saber “con quién se estaban metiendo” si entrábamos al lugar. Todos comprendimos que era una amenaza grave e inmediatamente, nos retiramos y nosotros también comprendimos que toda esa situación no podía ser abordada en el documental.

El libro “Los dominados y el arte de la resistencia” de James Scott (2000) inicia diciendo “si la expresión ‘hablarle con la verdad al poder’ tiene todavía un halo utópico incluso en las democracias modernas, se debe sin duda a que rara vez se practica”. Por eso, según Scott, los grupos dominados pueden incluso mostrar una actitud de sumisión frente a los grupos dominantes, pero en espacio privado y lejos de los ojos de los poderosos, pueden desplegar toda una serie de estrategias resistencia simbólica. En el caso de los habitantes de San Juan de Ocotán, la resistencia es también legal y económica. La batalla para conservar

la tierra en algunos casos o para obtener los mayores beneficios por ella, en otros, se da en condiciones de desigualdad histórica, muy complejas y peligrosas, en las cuales hay intereses muy grandes, mucho dinero de por medio.

Por un lado las modificaciones impulsadas por Carlos Salinas de Gortari en 1992 al artículo 27 de constitución que permite que la tierra se privatice, y por otro lado el acelerado crecimiento de la ciudad, hacen que esa batalla que se esté librando justo ahora. Es por ello que esa información donde los ejidatarios de San Juan de Ocotán no son sólo víctimas, sino agentes que han dominado las estrategias legales y simbólicas relacionadas con la tierra, que han aprendido a nadar en aguas pantanosas, a enfrentarse a actores poderosos y a ganar juicios ejidales, no puede hacerse pública. Todo el discurso asociado a la agencia que pueden ejercer los ejidatarios, se mantiene como los que Scott llama *discurso oculto* que permite que las víctimas consigan algún tipo de beneficio, a pesar de que el discurso público continúe dominado por el poder. En ese sentido, ese discurso no podía aparecer en el documental.

## 4. TODOS SOMOS TASTUANES: MEMORIA Y FIESTA RITUAL

### 4.1. Una fiesta ritual

Las fiestas religiosas son parte de la columna vertebral del pueblo de San Juan de Ocotán. La más importante de ellas es sin duda, la llamada *Fiesta de los tastuanes*, la cual se dedica al Santo Santiago y se celebra los días 25, 26 y 27 de julio, sin embargo sus preparativos inician desde el año anterior. La *Fiesta de los tastuanes* es una fiesta ritual en la que por un lado se genera un ruptura con la vida cotidiana y las estructuras que la regulan y pone en evidencia las tensiones y contradicciones más profundos de su comunidad (Turner, 1998). En ella también se condensa mucha de la memoria relacionada y los imaginarios colectivos del pueblo, sobre la conquista, sobre su pasado indígena y campesino, sobre el despojo constante de su tierra y opera lo que De Certeau (1996) llama un “productor de acontecimientos”, donde se despliegan reglas, valores y esquemas de acción posibles.

La *Fiesta de los tastuanes* también es una muestra de la dimensión diversa de nuestras sociedades, en las que es imposible imaginar, incluso dentro de las ciudades, un único *ethos* o una única cosmovisión unificadora, donde no existe una única forma de ser *mexicano*, ni una única forma de concebir el mundo y ni el universo (Geertz, 1973), ni una única forma de vivir la historia, ni sus consecuencias, ni el momento presente. Los ideales de un México moderno, mestizo e igualitario se fundaron en el borramiento (Derrida, 1986) de la diversidad cultural de nuestro país y en la invisibilización de la violencia que significó para muchos de estos pueblos el proceso de homogeneización. Al mismo tiempo la presencia de elementos *arcaicos* en las culturas latinoamericanas suele asociarse a cierta inmadurez política y social y a la incapacidad de nuestros países de conseguir ser naciones *maduras* y *modernas*. Esto

ha sido parte de los elementos que construyen las categorizaciones de países en *vías de desarrollo* o países del *tercer mundo*. Sin embargo, en los últimos años América Latina ha vivido un proceso de explosión de esta heterogeneidad y tal como Silvia Rivera Cusicanqui (2018) menciona, “en los años setenta y ochenta el debate intelectual daba por supuesta la inminente homogeneización o hibridación cultural de las sociedades latinoamericanas, desde mediados de los noventa vivimos la múltiple irrupción de pasados no digeribles o indigeribles” (p.17). A pesar de que celebrar la *Fiesta de los tastuanes* les implica situarse en las fronteras de la legitimidad moderna y se les estigmatice como indios, violentos o salvajes, la persistencia de este tipo de festividades nos da cuenta de *algo* que se atesora cuidadosamente por parte de los pobladores de San Juan de Ocotán.

## 4.2. De la representación al ritual

No se conoce el origen exacto de la festividad, pero se sabe que durante el siglo XVI era común la escenificación de pasajes bíblicos por parte de los frailes españoles, como parte de las estrategias evangelizadoras de los indios americanos. Así mismo, se cuenta con evidencia de que durante el siglo XVI los frailes reconocían la importancia de la vida ritual por parte de los indígenas precolombinos. En una carta, fray Pedro de Gante mencionaba que “toda su adoración dellos a sus dioses era cantar y bailar delante dellos”. Por ello, es posible que lo que pudo haber iniciado como una escenificación didáctico teatral española de los pasajes bíblicos, con fines evangelizadores, se fue apropiando y transformando en una serie de rituales y dramas vívidos, mucho más parecidos a lo que los indios americanos solían celebrar (Krpan, 2015).

En las crónicas medievales españolas, el Santo Santiago es conocido por realizar una intervención divina, en las batallas de los cristianos contra los musulmanes tratando de recuperar el territorio de la península ibérica, con lo cual adquirió el apelativo de *Santo Mata Moros*. Se dice que una vez en América, los españoles solían invocar al Santo *Matamoros* en las batallas contra los indios. Es probable que la *Fiesta de los tastuanes* haya surgido como una escenificación con fines evangelizadores de la milagrosa intervención de Santo Santiago

durante la conquista, en la Guerra del Mixtón, en la que los españoles lograron derrotar a los indios que se rebelaron a ser conquistados.

Se conoce como Guerra del Mixtón a la rebelión indígena que tuvo lugar entre 1540 y 1551 después de que los gobernantes de diversos pueblos del occidente de México, cansados de la violencia y la exigencia injusta de pago de tributos, decidieron expulsar a los conquistadores españoles de nuestro territorio. Los indios triunfaron en casi todas las primeras batallas, posteriormente se atrincheraron en el cerro del Mixtón, en el actual estado de Zacatecas. Los españoles diezmados solicitaron ayuda, y ante el temor del avance de los indios hacia la capital de la Nueva España, el virrey Antonio Mendoza acudió con un ejército de 50 mil hombres que iba arrasando los pueblos a su paso. Se dice que los españoles se encomendaron al Santo Santiago y gracias a eso, por fin, después de una sangrienta batalla, los indios fueron derrotados.



Fotografía de un *tastuán* durante la *Fiesta* de 2019. Esta es una de las fotografías que se ampliaron en mantas para ser colocadas en las calles del pueblo durante la pandemia, ya que la *Fiesta* fue suspendida.

El vocablo *tastuán* o *tastooan* viene del náhuatl *tlathoani* o *tlatoani*, nombre con el que se solía llamar a los gobernantes. *Tlathoani* también se puede traducir literalmente como “señor que habla”. Esto se puede asociar a que la rebelión indígena estaba liderada por los jefes de diversos pueblos. En la fiesta de San Juan de Ocotán, los *tastuanes* suelen ser representados de manera monstruosa con grandes narices y cabellos largos hechos con colas de caballo y en la mano siempre portan un machete con el que golpean constantemente el suelo.

En una lectura lineal de la festividad, el Santo Santiago representaría el triunfo español durante la guerra del Mixtón, que a la vez sería una metáfora de la dominación de los indios por parte de los españoles. A

su vez, los *tastuanes* representarían a la dimensión pagana y rebelde de los indios. Sin embargo, como veremos, en la Fiesta de los *tastuanes* de San Juan de Ocotán se entremezclan de manera compleja diversos símbolos y vivencias, que como el antropólogo Guillermo de la Peña (1998) describe, puede llegar a invertir los símbolos centrales de la misma.

### 4.3. La Fiesta de los *tastuanes*

Después de la celebración de un novenario, la Fiesta de los *tastuanes* inicia el 25 de julio por la mañana con la *Salida de los tastuanes a la guerra*, en la que cada uno de ellos es visitado en su casa. La celebración se lleva a cabo siguiendo el *coloquio*, que consiste en una especie de guion, en cuyos diálogos se mezcla el náhuatl y el castellano antiguo. Cada uno de los participantes debe ensayar el *coloquio*, para poder repetir los diálogos y también debe ser capaz de improvisar. Después de recibir la invitación, cada *elegido* se transforma en *tastuán* colocándose su vestuario, máscara y machete, y una vez transformado se suma al recorrido para invitar a la guerra al resto de los *tastuanes*.

Posteriormente inicia la *Medición de la plaza*, en la que los *tastuanes* recorren los cuatro puntos cardinales de la misma y “hacen trato” con el *Sirinero*, quien representa a una especie de ayudante de Santiago, para que éste les venda la tierra. Cuando Santiago aparece reclamando su tierra, lo matan. En el lugar donde muere Santiago aparecen frutas y verduras que se regalan a la gente.

Finalmente, Santiago resucita y regresa montado en su caballo blanco para vengar su muerte. En este momento dan inicio las *jugadas*, las cuales duran los tres días siguientes, y en las que los *tastuanes* ataviados con machetes se enfrentan al Santo Santiago, quien montado en su caballo, responde la provocación de los *tastuanes cueréandolos*, es decir golpeándolos con su espada.

Cabe aclarar que la *Fiesta de los tastuanes* de San Juan de Ocotán no es un espectáculo ni una representación. Es una fiesta ritual en la que los que observan también participan de él con mayor o menor implicación, pero tampoco ocupan una condición de espectadores. A diferencia de una representación teatral los participantes de un ritual tienen una vivencia



intensa y suelen sufrir una transformación basada en esa vivencia. Como mencionaba uno de los jóvenes del *Taller de cine comunitario*, en la *Fiesta* reafirmas que “somos alguien dentro de la comunidad”.

Como en la mayoría de las fiestas rituales, hay una demarcación del espacio ritual, lo que Víctor Turner (1998) llama “arena”, el cual es un escenario concreto en el que se llevarán a cabo las actividades sagradas. En esta arena, durante el ritual se crea un espacio “liminal”, que está simbólicamente, y en ocasiones físicamente, *fuera* del espacio normal de las estructuras sociales de la vida cotidiana, en la cual se despliegan los símbolos que despiertan emociones y expresan ideas abstractas, las cuales, gracias al ritual, se vuelven inteligibles para los participantes del mismo. Son estos símbolos donde según Turner, se encuentran los sentidos profundos del ritual. En el caso de San Juan de Ocotán, todo el pueblo se pone de fiesta, todo el pueblo se decora y se transforma y es susceptible de convertirse en una “arena”, por lo que todo el pueblo se convierte en un espacio “liminoide” que durante los días de la *Fiesta* funciona con unas reglas particulares y en el cual se despliegan una serie de sistemas simbólicos. En ellos se encuentran muchas de las claves del ritual.

La *Fiesta de los tastuanes* cada es más grande y majestuosa. Los pobladores cuentan que antiguamente siempre eran los mismos los que participaban en la *Danza*, pues sólo ellos conocían el *coloquio*, pero ya que toda la población estaba ávida de participar, hace algunos años, nuevas generaciones de cofrades de la *Mesa directiva* han empezado a incluir a personas más jóvenes. También han incluido la figura del *tastuán de más* para que más personas puedan participar junto con la *Danza elegida*. Por otro lado el cargo de Santiago se debe apalabrar desde años atrás ya que hay muchos que lo quieren, a pesar de ser un cargo oneroso, ya que implica pagar toda la comida comunitaria que se ofrece al pueblo durante los tres días de la *Fiesta* (López Díaz, 2016). Incluso en alguna ocasión se ha considerado la posibilidad de aumentar uno día más a los tres días previstos de celebración, cosa que no se ha conseguido por “respeto a la tradición”.

#### 4.4. Cortometrajes colaborativos

Pretender interpretar un ritual tan complejo como la *Fiesta de los tastuanes* tiene diversos desafíos epistémicos. Primeramente la fijación. Generar una interpretación, fijarla en el papel y validarla desde la academia es en sí misma una situación delicada, puesto que la *Danza de los tastuanes* no sólo tiene interpretaciones complejas, diversas y contradictorias, sino que también es una tradición viva que ha ido cambiando con el tiempo y ha ido generando nuevas significaciones e imaginarios en sus pobladores y que seguramente va a continuar transformándose a lo largo del tiempo. Cuando en el *Taller de cine comunitario* pusimos sobre la mesa cuáles eran las características principales de la *Fiesta de los tastuanes*, uno de los elementos relevantes fue la “diversidad de interpretaciones”, es decir, la capacidad que tiene una fiesta como ésta para que todos la vivan con intensidad desde aquello que les es significativo. Sin embargo, cuando en el *Taller de cine comunitario* externé una preocupación similar, una de las chicas más conocedoras de la Fiesta me respondió que una tradición tan antigua y arraigada en el pueblo no iba a ser afectada por un producto audiovisual ni académico de nadie. Es con esa modestia que me aventuro a ahondar en esta experiencia.

El segundo peligro, es el peligro de la traducción. Algo que se experimenta año con año por parte de los habitantes de un pueblo, que se vive desde la fe, y desde la emoción, con el cuerpo, con el movimiento, con el ritmo de la música de la chirimía y la cadencia de los versos del *coloquio*, con el sonido constante del golpeteo de los machetes sobre el piso, con la adrenalina del momento, acompañada de alcohol y bajo los rayos del sol... Algo que cobra vida cada que se vuelve a vivir, es imposible pretender *traducirlo* a la letra escrita y al lenguaje académico, cuyo plano de discusión está en el mundo intelectual.

Por estas razones, la apuestas metodológicas de análisis de la *Fiesta*, además de mi propio trabajo de observación y descripción etnográfica, fue el uso de herramientas audiovisuales realizadas colaborativamente con jóvenes del pueblo. A pesar de que sigue siendo un proceso de traducción, o si se quiere incluso de transmutación de la experiencia vívida de la *Fiesta*, el audiovisual es una herramienta cuya capacidad sensorial es mucho más adecuada para dar cuenta de la dimensión ritual y performativa de la misma, de los sonidos, de las cadencias, de los movimientos del cuerpo. Por otro lado la dimensión colaborativa con

los jóvenes del pueblo me ha permitido acceder a puntos de vista diversos de lo que para ellos es relevante de la Fiesta, tanto a nivel temático como en sus decisiones visuales y sonoras, con lo cual también surge el tema de la diversidad de las vivencias e interpretaciones.

Como he explicado antes, todos los ejercicios realizados durante el *Taller de cine comunitario*, tenían como objetivo habilitar a los jóvenes participantes en el uso técnico del equipo, así como en la construcción narrativa de productos audiovisuales, pero también tenían como objetivo la generación de productos que pudieran dar cuenta de su punto de vista sobre su propia realidad. Los cortometrajes sobre la *Fiesta de los tastuanes* fueron el primer ejercicio narrativo del *Taller* para el cual debían hacer un guion y pensar en lógica de planos y montaje. Así mismo, este ejercicio tenía como objetivo el desarrollar un punto de vista personal, con lo cual invitamos a cada uno de los jóvenes participantes del *Taller* a que desarrollaran pequeños cortometrajes de máximo cinco minutos y la menor cantidad de planos posibles, sobre su propia experiencia y mirada sobre la fiesta. Posteriormente asignamos un asesor para a cada proyecto.

En la segunda etapa del trabajo, todos estos cortometrajes fueron montados sobre una fotografía interactiva de un altar del *Tastoan Pilatos*<sup>23</sup> (<http://somossanjuandeocotan.org/los-tastuanes/>).



Fotografía de la interfaz interactiva para acceder a los cortos sobre la Fiesta de los tastuanes, del documental web somossanjuandeocotan.org

<sup>23</sup> El uso de *tastoán* o *tastuán* suele ser indistinto y ambas formas están correctas. En mi caso, yo he optado por el uso de *tastuán* porque he percibido que es el más común en San Juan de Ocotán.

#### 4.5. El sistema de cargos

Durante el *Taller de cine comunitario* estuvimos trabajando los ejes más importantes de la fiesta. El primero que surgió fue el tema de la “comunidad”, ya que para los jóvenes del *Taller* la *Fiesta* es un espacio de comunión, cohesión y solidaridad ya que todos aportan algo para que la *Fiesta* se haga año con año y salga lo mejor posible. La dimensión comunitaria se objetiva en acciones muy diversas que se garantizan a través del sistema de cargos cuyo compromiso, dependiendo de la complejidad del cargo, suele asumirlo la familia completa. Además de los cargos, en la fiesta colaboran voluntarios de todo el pueblo.

Sacerdote del pueblo	Él coordina toda las actividades de la fiesta junto con la mesa directiva. Debe revisar y aprobar las propuestas de la Mesa directiva.
Mesa directiva de la cofradía del Santo Santiago	El cargo dura tres años y está constituida por presidente, secretario y tesorero, los cuales se proponen como planillas y luego son votadas por los habitantes del pueblo al término de una misa un par de meses antes del inicio de la última fiesta de la Mesa directiva anterior. Son encargados de la coordinación general de la fiesta y resolver los asuntos logísticos para la misma, como el cierre de calles, los permisos ante el Ayuntamiento, etcétera.
Santo Santiago	Es el cargo máximo de la fiesta, y a pesar de que es un cargo individual, toda la familia debe colaborar en todas las actividades que le corresponden. Es encargado de representar al Caballero o a Santo Santiago en cada uno de los momentos que se le requiere, así como durante los tres días de la fiesta. Los días de la fiesta, generalmente debe contar con un sustituto para poder cubrir todas las <i>Jugadas</i> , quien suele ser su hijo. Debe estar presente en las reuniones para la organización de la fiesta y tiene un papel de autoridad durante el año que detenta el cargo. Es un cargo que sólo pocos pueden costear puesto que también es el encargado de pagar la comida comunitaria durante los tres días de la fiesta.
Danza elegida de Tastuanes:  1. Herodes 2. Pilatos 3. Caifás 4. Anás 5. Fibrarás 6. Barrabás 7. Lucifer  8. Jilote 9. Elote 10. Frijol	Cada uno de los Tastuanes tiene un papel distinto dentro del <i>Coloquio</i> , por lo que tienen como responsabilidad, estudiar y ensayar su papel además de decorar su casa para recibir a la Danza el día de la fiesta. También es un cargo que suele asumir la familia completa.  Algunos de los Tastuanes tienen nombres asociados al demonio o a enemigos bíblicos de Jesús, con lo cual podríamos pensar que se les asocia al mal, a todo aquello indeseable por parte de la religión católica.  Otros de los Tastuanes tienen nombre de los alimentos típicos en el pueblo. Con lo cual en lugar de asociárseles al mal, están relacionados con la vida y con la cultura alimentaria del mismo.

11. Garbanzo 12. Calabaza 13. Tastuán de más 14. Primero Rey 15. Segundo Rey 16. Tercer Rey 17. Perrito rastrero 18. Sirinero 19. Capitán Moro General	El Tastuán de más, se ha implementado recientemente como una estrategia para poder incluir a más personas que querían participar en la Danza. Los Reyes se les suele asociar con los Reyes católicos. El Perrito rastrero, el Capitán moro general y el Sirinero son ayudantes de Santiago y no portan máscaras monstruosas. El Sirinero, de hecho, lleva vestuario y máscara de hombre blanco.
Diputados	Su cargo tiene como responsabilidad los cuetes de la fiesta. Los diputados compran y lanzan los cuetes. El sistema de cuetes no sólo es una marca sonora de la festividad, sino que funciona como una especie de reloj que dicta las temporalidades y la ubicación de los eventos durante de la Fiesta. La gente puede reconocer qué sucede y dónde sucede gracias a los cuetes y comentan que si no suenan, la gente se desubica. Esta responsabilidad incluye también que haya cuetes los días 25 de todos los meses del año.
Mayordomos	Ellos son los encargados de pagar la música de la fiesta. En todas las procesiones del novenario debe haber una o varias bandas que acompañan la caminata, también suele haber música en la comida comunitaria y por las noches hay un baile en la plaza del pueblo.
Tenanches	Este grupo está constituido por mujeres. Ellas son las encargadas de las flores que adornan el templo y las procesiones de la fiesta.
Capitanes Guardia Guardia especial	Son los encargados de guardar el orden durante la <i>Fiesta</i> , durante las procesiones y <i>jugadas</i> . Van en avanzada para cerrar las calles.

Además de los cargos oficiales, existen muchas más actividades en las que participan diversos actores del pueblo que también hacen posible la fiesta, como los músicos tradicionales que acompañan a los *tastuanes* -que van en parejas donde uno de ellos toca la chirimía y otro el tambor-, los conjuntos de música de banda del pueblo, las cocineras que hacen la comida comunitaria, las familias que reciben la imagen de Santo Santiago en su casa durante el novenario, los coros del templo, los *tastuancitos* y su familia quienes acompañan la imagen durante el novenario, los artesanos que realizan las máscaras, las costureras que hacen los vestuarios, todos los *tastuanes de más* que no pertenecen a de la *Danza elegida* pero que participan en las *jugadas* contra Santo Santiago, además de todos los voluntarios, familias y amigos que apoyan y participan todas estas actividades.

#### 4.6. Las etapas del ritual y el ciclo anual

En su estudio sobre los rituales Víctor Turner (1998) da cuenta de tres etapas en las que generalmente se desarrolla el proceso ritual. La primera es la etapa de la “separación”, la cual puede ser una etapa transitoria entre el mundo social cotidiano y el espacio ritual. Generalmente esta es una etapa preparatoria del ritual en la que los participantes transforman el espacio convirtiéndolo en un espacio sagrado, es decir, en lo que Turner llama “arena”. En esta etapa los participantes suelen dejar su ropa mundana y se visten con los trajes ceremoniales. Posteriormente hay una etapa de ruptura en la que se genera un espacio “liminal” sagrado que permite que se lleve a cabo el ritual, el cual está fuera de las estructuras sociales de la vida cotidiana, por lo que es un espacio social ambiguo. En este espacio liminal se genera un tipo de socialidad distinta a la cotidiana que nombra como *communitas*, la cual opera como espacio alternativo a las estructuras de la sociedad. Es un espacio sagrado que permite trasgredir lo social establecido para luego reconstruirlo. Este espacio de comunión es liberador ya que permite romper con las estructuras previas y generar utopías sociales o vivencias intensas que refuerzan los valores comunitarios. Esta vivencia comunitaria mencionada por los jóvenes, podría dar cuenta de esa *communitas* de Turner. Cuando los chicos describieron la capacidad comunitaria que detona la *Fiesta de los tastuanes*, enfatizaron en una serie de lazos solidarios en los que todos buscan “dar lo mejor de sí”, lazos que perduran después de la fiesta. Incluso la gente cuenta que hace algunos años existían pandillas en cada barrio que no podían acercarse a los barrios contrarios, salvo durante la *Fiesta de los tastuanes*. Así mismo mencionaron que la capacidad misma de organizar una fiesta tan compleja visibiliza la “fuerza de San Juan de Ocotán”. Finalmente la última etapa es la de la integración, la cual garantiza el regreso a lo social pero después de haber sufrido algún tipo de transformación.

El ciclo de la *Fiesta de los tastuanes* inicia un año antes de la misma. Como describiremos, la Fiesta es tan grande que está compuesta por diversos procesos rituales de *separación-liminalidad/communitas-integración* a lo largo de todo el año y no se restringen únicamente a los tres días en que se lleva a cabo la *Fiesta* misma. La generación de *communitas* está allí, latente, tejiéndose desde un año antes.

En un tiempo-espacio San Juan de Ocotán es una colonia marginal de la periferia de Guadalajara, y sus habitantes son campesinos, albañiles, trabajadoras domésticas, obreros, estudiantes, etcétera. Pero cada tanto San Juan de Ocotán ingresa en un tiempo-espacio *otro*, *alternativo* en donde el pueblo es bendecido por el poderoso “Hijo del trueno”, como se le conoce a Santo Santiago, y sus habitantes se trasmutan en Cofrades, Tenanches, Capitanes, Diputados, Guardias, Mayordomos, Tastuanes o Santiagos. Cada 25 de cada mes en que se ofrece una misa al Santo Santiago, cada reunión de la cofradía, cada ensayo de la *Danza*, cada *Día del atole*, cada *Lisión* cada día del novenario, y por fin, en la culminación de la *Fiesta* misma, cuando la *Danza elegida* y todo el sistema de cargos se pone en práctica. Sin embargo, durante todo el año, cada tanto, se construye la latencia de ese espacio liminal alternativo a la estructura social de la vida cotidiana, con su propia racionalidad y sus propio *ethos*. Esta es una de las potencias de la Fiesta.

#### **4.7. Del Día del atole a la Lisión**

Podríamos decir que el ciclo anual de la fiesta inicia *El día del atole*, el cual se celebra el segundo domingo de julio, cuando la familia de quien representó a Santo Santiago el año en curso, entrega como ofrenda unos enormes cazos de atole y varios canastos de pan *torcido* a la familia de quien representará a Santo Santiago el siguiente año. Recibir el atole y el pan significan por un lado aceptar el compromiso del cargo más importante y el más oneroso de la fiesta, con lo cual por un lado se garantiza la continuidad de la misma, pero también es una ayuda económica para el *nuevo Santo Santiago*, ya que el pan y el atole después se vende por a la gente del pueblo, y esta venta ayuda a solventar todos los gastos que corresponden a su cargo. El *Día del atole* también es el día de las *tastuanas* ya que son las mujeres las que hacen el pan y el atole y ese día las mujeres se ponen la máscara y bailan al ritmo de la chirimía, pero en lugar de machete, portan grandes cucharas de madera con las que baten el atole.

La *Lisión* o elección ocurre el primer domingo del mes de julio y consiste en la elección de la *Danza elegida* que lo acompañará durante la *Fiesta*. Tradicionalmente éste era un cargo que se ganaba por un sorteo que se hacía el día de la *Lisión*. Sin embargo, en los últimos años la *Mesa directiva* ha permitido otras estrategias para su elección, por ejemplo,

algunos de los *tastuanes* pueden ser elegidos por el mismo Santo Santiago, o por otros de los cofrades importantes, con lo cual el día de la *Lisión* es más bien el anuncio público de los participantes de la *Danza*, pero los *elegidos* ahora lo saben con antelación.

Para la *Lisión* se decora el kiosco de la plaza y se colocan sillas para todos los cofrades de Santo Santiago. La gente del pueblo se arremolina alrededor y el evento se convierte en una verbena popular a la que asisten principalmente amigos y familiares de los *elegidos*. Una vez iniciado el acto, el sacerdote del pueblo nombra a cada uno de los participantes de los diferentes grupos: tenanches, capitanes, mayordomos, así como los *tastuanes* de la *Danza elegida*. Es común que los *tastuanes* lleven decorado su machete y una vez que son nombrados lo levanten al aire en señal de orgullo de portar el cargo. A partir de la *Lisión* el ambiente del pueblo cambia y muchas de las actividades cotidianas se trastocan. En muchas tiendas se anuncia la venta de machetes y cada vez más se escucha por todos lados el sonido de éstos golpeando el pavimento.

#### 4.8. El novenario

Cada día, desde nueve días antes del inicio de la *Fiesta* una familia distinta recibe a la figura del Santo Santiago en su casa. Desde ese momento el pueblo decora sus calles con papel picado rojo con blanco, que son los colores del Santo. Todos los días del novenario, a las siete de la mañana se hace una misa en el templo y desde allí se hace una procesión que lleva la figura del Santo hasta la casa de la familia que lo recibirá. La familia que recibe al santo suele ofrecer un desayuno para todos los que vienen acompañando a la imagen desde el templo y adecúa y decora su casa para que la gente pueda visistar al Santo durante todo el día. A las seis de la tarde una nueva procesión regresa la imagen al templo donde se hace una nueva misa.



Mike realizó un corto titulado *La fiesta del templo* (<https://vimeo.com/345138440>) en el que se observa la misa matutina. La decoración de la iglesia con flores, telas y pendones rojo con blanco. También se observan los chales bordados con la figura del Santo que portan las tenanches como uniforme de su grupo. Se escucha al padre



mencionando la acción de gracias que debe representar esta celebración eucarística. Mike buscó grabar los rostros concentrados de la gente en la misa como una forma de mostrar la devoción del pueblo. Mientras vemos los rostros de la gente se escucha el coro cantar “Señor ten piedad”. Al terminar la misa, se observa a la gente saliendo del templo ya con luz de mañana.



Por su parte Sachi decidió hacer un corto sobre los preparativos para la llegada del Santo a la casa de una familia, titulado *Las mañanitas* (<https://vimeo.com/345138593>). El corto *Las mañanitas* inicia con una escena donde se observan los grandes cazos en los que la familia que recibe al Santo Santiago prepara desde la madrugada para dar la bienvenida a todos los que participan en la procesión. Luego en una historia paralela, se observa una escena todavía de madrugada donde llega la gente a la misa. Se observa el templo totalmente decorado con cenefas rojas, símbolo del Santo Santiago y se escuchan las campanas y el inicio de la misa. Regresando a la primera locación, se observa a la familia de los que reciben al Santo sirviendo los platos de carne con chile y frijoles. Poco a poco las historias se unen con la llegada de la gente en procesión, los cueteros, los estandartes, la gente cargando al Santo Santiago en su vitrina, las *tenanches* uniformadas con su rebozo blanco bordado. La escena concluye con aplausos y luego inicia música de banda. Cuando se escucha la música de banda inicia la repartición de la comida, los platos de carne con chile y el café. El corto concluye con unos niños vestidos de *tastuancitos* que bailan con máscaras monstruosas de cabellos largos y machetes. Sachi escogió esta historia porque quería mostrar la dimensión social de la *Fiesta*, cómo la gente prepara comida para ofrecer gratuitamente a los acompañantes de la procesión, la música, los cuetes, la convivencia.

Ni Mike ni Sachi suelen participar activamente en la fiesta. A Mike la fiesta le daba un poco de temor y no la conocía mucho. De hecho se ha interesado más en la celebración a raíz de que hicimos estos ejercicios en el *Taller*. Escogió la misa porque considera que la dimensión religiosa, aunque no es la más vistosa, es la parte “central” de la fiesta. Por otro lado la familia de Sachi son migrantes zapotecos y tampoco participa activamente en la *Fiesta* dedicada al Santo Santiago. De hecho la comunidad zapoteca de San Juan de Ocotán, que es la comunidad migrante más numerosa del barrio, tiene su propio calendario litúrgico y sus

propias fiestas y celebraciones. Sin embargo, mientras los relatos típicos sobre de la *Fiesta* suelen enfatizar la dimensión folclórica de la misma, ambos lograron mostrar en sus cortos algo que se conoce poco de la fiesta: la dimensión religiosa, que es poco llamativa pero muy relevante para los habitantes del pueblo, así como algunos aspectos no conocidos de la fiesta pero que suelen generar lazos de solidaridad familiar y vecinal, como lo es la preparación de del desayuno comunitario los días del novenario.

Los cortometrajes de *La fiesta del templo* y *Las mañanitas* dan cuenta de dos elementos relevantes de la Fiesta: la fe y la convivencia. Mientras en la misa la gente aparece seria y devota, en el momento festivo, la comida y la música de banda rompen con la solemnidad. De acuerdo a la propuesta de Turner (1998) los rituales dan cuenta de los conflictos y las contradicciones de una sociedad. En este caso lo sagrado y lo profano comparten “arena” en el ritual.

#### 4.9. Ser guerreros



El 25 de julio por la mañana, todo está listo para el inicio de la fiesta ritual dedicada al Santo Santiago y los *tastuanes*. El día inicia con un desayuno comunitario, donde la familia del Santiago elegido ofrece para todo el pueblo chilaquiles, carne con chile o menudo. Posteriormente se escenifica la salida de los *tastuanes* a la guerra. Juan Carlos decidió grabar el momento en el que uno de los 22 *elegidos* se transforma en Tastuán para posteriormente *Salir a la guerra* (<https://vimeo.com/345136543>).

Los Tastuanes suelen tener los nombres de los enemigos de Jesucristo, como Herodes o Barrabás, o al diablo como Anás o Lucifer, pero también nombres asociados a alimentos provenientes de la tierra, como Tastuán Elote o Tastuán Calabacita. En el video de Juan Carlos se observa el nombre de Tastuán Barrabás. Luego se observan detalles de los productos que se encuentran en una mesa: frutas, cerveza, tequila, dulces, flores, monedas doradas de chocolate y billetes falsos. La pared del fondo de la mesa está decorada con flores rojas y con una imagen del Santo Santiago. La decoración es hecha por la familia, la cual primeramente escoge un lugar de su casa, un patio, una sala, para luego decorarla con los

elementos que generarán la arena ritual donde cada uno de los *elegidos* se transformará en Tastuán. También se observa un detalle de una máscara de Tastuán colgada. Las máscaras de los Tastuanes son hechas de vaqueta sobre la que se coloca una enorme nariz de madera decorada con la intención de parecer monstruosa. A su vez, la máscara lleva una peluca hecha de cola de caballo que simula una larga cabellera. Este es tal vez el último escenario del proceso de “separación” del ritual en el que como menciona Turner (1998), las personas abandonan sus antiguos atributos sociales para adquirir los necesarios para el ritual.

El chico que aparece en el video es un joven vestido con camisa a cuadros y pantalón negro. Mientras se observa la acción se escucha una voz en *off* en la que el se presenta como Víctor Daniel Díaz de la Torre. En la imagen vemos la *invitación a la guerra* en la que un personaje con un gorro de colores rojo y blanco, al cual se le conoce como *Perrito rastrero*, entra a cuadro y saluda a Víctor, luego entran algunos tastuanes y bailan juntos mientras escuchamos música de chirimía. Posteriormente vemos cómo Víctor se va transformando en Tastuán. Víctor se coloca unos pantalones cortos, una casaca elegante, unos guantes, un pañuelo, un machete y finalmente la máscara. En ese momento Víctor deja de ser Víctor y se convierte en Barrabás. Ya no es un jovencito de 14 años, ahora es uno de los líderes indígenas que se dirige a la guerra.

En la lectura clásica de la fiesta *ser tastuán* consistiría en representar al demonio, al enemigo de Dios y del Santo Santiago, patrono del pueblo. De acuerdo a Guillermo de la Peña (1998), para el historiador Alberto Santoscoy (1984) el aterrador símbolo del Santiago montado en un caballo blanco constituía el símbolo del aniquilamiento del mundo indígena y el surgimiento de una cultura de conquista en la que la dominación colonial era inevitable por lo que al indio se le solía representar como un ser desdichado con una cultura empobrecida y en este caso monstruoso. En ese mismo sentido, la *Fiesta de los tastuanes* se ha interpretado una conmemoración de la milagrosa intervención del Santo Santiago en la batalla del Mixtón que tuvo lugar de 1540 a 1551 en la que los españoles lograron derrotar a los indios rebeldes donde los jefes indígenas de la región. Sin embargo, el orgullo con el que Juan Carlos filma y con el que Víctor narra transformarse a sí mismo en *tastuán*, nos evidencia que es imposible sostener el discurso binario en el que el Santo Santiago representa

a Dios, al bien y al triunfo de la conquista de los españoles y los *tastuanes* representan a los indios, al demonio y al mal.

Guillermo De la Peña (1998) recupera a Shadow (1985) quien habla de una identidad latente, la cual sólo aparece en algunas ocasiones como rituales o conflictos abiertos y podría ser la que se expresa en la *Fiesta de los tastuanes*. De la Peña considera que esta festividad se han ido mezclando elementos que permiten a los pobladores construir identidades “alternativas mediante las cuales se definen a sí mismos y construyen códigos no previstos de la cultura dominante”. Así mismo, menciona que estas identidades “no alienadas” a su vez se pueden convertir en proyectos militantes o permanecer como lo que él llama “resistencias semánticas”, que se manifiestan en una forma “más discreta e incluso oblicua, pero puede conllevar una explosiva carga de subversión, en cuanto está dirigido a transformar los significados de la vida cotidiana” (p.85). Esta resistencia semántica es la que puede incluso conseguir generar una inversión del símbolo central.

En el primer pasaje de la *Fiesta* mientras los *tastuanes* se invitan unos a otros a la guerra, pareciera que lo que se celebra no es la derrota, sino la rebelión de los indios quienes cansados de las violentas incursiones de Nuño de Guzmán, de la crueldad de los encomenderos, de la represión y la explotación constante, deciden aliarse para enfrentar militarmente al enemigo. Los jefes indígenas son presentados, primero en forma de ricos y poderosos campesinos, que para salir a la guerra se transmutan en monstruos diabólicos de los que los habitantes del pueblo se sienten orgullosos. En el video, mientras Víctor se viste de *tastuán*, en *off* nos cuenta su experiencia:

Para mi se siente una emoción, pues esto yo ya lo llevo en la sangre, lo traigo por herencia desde mi abuelo, hasta mis hermanos más chicos. Es sentir cómo me pongo una armadura con la que peleaban antes. No estoy tan grande para ser elegido. Me veo grande pero tengo 14 años y esto ya me lo han inculcado desde chiquito, y pues sí se siente muy bonito, la verdad.

Luego, repite uno de los diálogos que los *tastuanes* suelen decir en su *coloquio*, el cual, como mencioné antes, es un texto que usan como guía para la escenificación:

Como dicen también sangre nueva y de la alianza, para que año con año salga mucho mejor esta danza, y porque te lo digo digo y lo sostengo tengo, y amo a Dios ¿Me iguala o no me iguala?

Víctor evoca así la re-creación de una memoria histórica y de un imaginario colectivo de resistencia que atraviesa al pueblo y que se enseña de padres a hijos.



Así, en San Juan de Ocotán el sentido de *ser tastuán* has sido resignificado de formas mucho más complejas. Ejemplo de esta conciencia de la identidad de resistencia es uno de los cortos que hicimos por encargo de Alfredo Sánchez, quien fue presidente de la *Mesa directiva* de la Cofradía y además es uno de los artesanos que hace máscaras de Tastuanes más conocidos del pueblo. Alfredo nos pidió que realizáramos un video (<https://vimeo.com/315107968>) que le pudiera servir para mostrar y difundir su trabajo. En él dice que la fiesta es:

Una batalla a muerte con Santiago el Apóstol para no dejarnos conquistar (...). El tallado de la madera se hace de rasgos agresivos ya sea de animales o de personas. ¿Por qué? Porque no queremos ser dominados. Tastuán significa “el hombre con voz de mando”.



Por su parte, Horte realizó un corto titulado *Misteriosos personajes* (<https://vimeo.com/345137722>). En el corto Horte describe que sus padres no son de San Juan de Ocotán, por lo que de niña no conocía la *Fiesta* ni a los *tastuanes*, por lo que éstos le generaban al mismo tiempo miedo y curiosidad “por saber quiénes eran esos misteriosos personajes”. No fue hasta cuando estaba en la secundaria y pudo disfrutar de la fiesta con sus amigos que pudo admirarlos “al ver la bravura, la habilidad y la fuerza de esos seres mounstrosos que se resisten a ser dominados por el más fuerte”. En el corto Horte dice que

desde entonces decidió “ser partícipe de la fiesta, siempre”, porque se ve reflejada “en ese sentimiento de coraje fortaleza y rebeldía”.

Según la antropóloga Olga Nájera-Ramírez (1997), quien estudia la Fiesta de los *tastuanes* en el pueblo vecino de Jocotán, la fiesta es un lazo simbólico de los habitantes del pueblo con sus raíces precolombinas y en ella se observa una simbología que no es pura o unidimensional, sino híbrida, ya que los *tastuanes* son al mismo tiempo animales incivilizados e indios valientes que se resisten a la subyugación; Santiago es al mismo tiempo el conquistador blanco, pero también el sanador del pueblo. La fiesta es entonces, tanto indígena como española, y para Nájera-Ramírez, la fiesta permitiría aceptar la conquista pero al mismo tiempo construye un marco de referencia de elementos subversivos.

Horte es una chica muy católica, los sábados por la mañana ofrece sesiones de catecismo para niños y es parte de un grupo de jóvenes católicos del pueblo, los cuales organizan entre otras cosas la Pascua juvenil, con lo cual para ella el sentido religioso de la fiesta es muy importante, sin embargo, en el corto decidió hablar de la “bravura” de los *tastuanes*, con la que se identifica. Así podemos ver cómo las vivencias religiosas de la fiesta coexisten de manera paralela con otros discursos que también se hacen vivos en la fiesta, como los de la rebeldía y de fortaleza de los *tastuanes*. Así, vemos que no sólo lo pagano y lo sagrado entran en juego en la arena de la *Fiesta*, el sometimiento y la bravura son dos fuerzas que también entran en tensión durante todo el ritual.

Cuando iniciamos el desarrollo de las ideas para los cortos finales, Horte proponía dos temas, uno era sobre los *tastuanes* y el otro sobre la experiencia educativa de los habitantes de San Juan de Ocotán. Durante la conversación sobre su propia experiencia en la escuela narró que ella era muy buena estudiante, por lo que una vez concluida la secundaria sus papás le consiguieron una beca en una escuela privada. Fue así que la preparatoria y la licenciatura las cursó dentro del Tecnológico de Monterrey, el cual se encuentra muy cerca de San Juan de Ocotán. Horte narró esta experiencia como un cambio muy duro en su vida. Mientras por un lado, había conseguido el privilegio de estar en una escuela privada, pero por otro primera vez se sintió en una condición de rezago académico frente a sus compañeros. También describió la dificultad de adaptarse a un grupo social con una clase distinta. Al final

de la conversación concluyó diciendo que tal vez allí tuvo que sacar su “*tastuán* interno”, y encontrar fortaleza y luchar para no quebrarse ni dejar la escuela.



Fotografía tomada del Facebook de uno de los habitantes de San Juan de Ocotán

Ya en la primera parte de este trabajo de investigación había encontrado yo que la identidad “guerrera” de los habitantes de San Juan de Ocotán está presente en los imaginarios colectivos del pueblo (Mejía Lara, 2013), la cual aquí vemos cómo surge de una memoria colectiva. Sin embargo, éste no es un tema que se viva como parte de un pasado que no tenga continuidad con el presente. Son esas *batallas* presentes, continuas y cotidianas las que hacen que la Fiesta siga siendo tan vigente.

Un tatuaje común en los jóvenes de San Juan de Ocotán dice que “Dios le da las peores batallas a sus mejores guerreros”, con lo cual nuevamente observamos que “ser guerreros” es parte de la identidad actual de los habitantes del pueblo. Horte comenta que tanto esta frase como la Fiesta tienen mucha relación pues muestran cómo el pueblo ha dado batalla muchas veces para salir adelante, y que incluso ahora “viven muchas dificultades, pero las vamos a vencer”, aunque estas no sean fáciles. Su corto muestra la relación entre lo subjetivo y lo comunitario, dando cuenta de una construcción identitaria, en donde la dimensión religiosa de la *Fiesta de los tastuanes* convive con la vivencia personal de fortaleza y rebeldía, sentimientos eminentemente políticos o mejor dicho, infrapolíticos, que siguen vigentes en los habitantes del pueblo. Así mismo, evidencia cómo el orden simbólico de la *Fiesta* está íntimamente relacionado con el orden social de San Juan de Ocotán.

#### 4.10. Medición de la plaza y muerte a Santiago

A media mañana del 25 de julio, y una vez que se reunió todo el ejército de *tastuanes*, da inicio la *Medición de la plaza*, en la cual los *tastuanes* recorren cada uno de los cuatro puntos

cardinales de la plaza central del pueblo. Mientras la miden, negocian con el *Sirinero* la compra de las tierras. Sin embargo, el *Sirinero* no es el dueño de las tierras, sino Santiago. El *Sirinero* es una especie de caporal de Santiago quien al ofrecer la venta de las tierras de Santiago, en realidad, lo está traicionando. El *Sirinero* es uno de los miembros de la *Danza* que no tiene rostro monstruoso, su máscara es la de un hombre blanco y su vestuario es rojo con blanco, como el de Santiago. Este personaje además de traidor, es trapichero y tiene un aire de bufón. En cada uno de los cuatro puntos cardinales en los que se inicia la representación el *Sirinero* hace una entrada espectacular, ya sea sentado en una silla que llevan algunos jóvenes en hombros o montado en una cuatrimoto rodeado de muchachas guapas, etcétera. Así mismo, durante la *Medición de la plaza* realiza diversos artilugios para convencer a los *tastuanes* de la compra, como regalarles cervezas tanto a los *tastuanes* como al público o sacar a muchachas a bailar cuando suena la chirimía.

En cada uno de los cuatro puntos cardinales de la plaza se realiza una negociación siguiendo la guía del *coloquio*, el cual todos debieron ensayar con semanas de anterioridad. Como ya mencioné el *coloquio* es una mezcla de castellano antiguo con palabras en náhuatl y se recita con una cadencia particular, exagerada, rápida, asociada también a la personalidad de los *tastuanes*, que en general parecen exaltados y en lugar de caminar trotan, a la vez que van golpeando los machetes contra el piso. Cada tanto hacen una pausa y los *tastuanes* piden música, entonces inicia la música del tambor y la chirimía, la cual está asociada a la figura de los *tastuanes* -es “su música”-, por lo que cuando suena, los *tastuanes* se alegran y se ponen a bailar. El baile de los *tastuanes* es un baile animalesco, repetitivo y en el que los *tastuanes* dan saltitos y gruñen divertidos. De hecho, toda la gente del pueblo dice sentir que se “alegra el corazón” cuando escuchan el sonido de la chirimía. Es común que los *tastuanes* se tomen la cabellera, tal vez porque es tan larga que les cubre el rostro, pero también se ha convertido en una característica de su forma de bailar. Y cuando bailan también golpean el machete contra el piso.

Hacia el final de la *Medición de la plaza*, en uno de los puntos cardinales, sacan una mesa y sobre ella despliegan mapas, y mientras “negocian” señalan a los cuatro vientos mientras continúan recitando el *coloquio*. En la última de las cuatro paradas, los *tastuanes* sacan grandes fajos de dinero falso, pagan al *Sirinero* por la tierra negociada y la venta se consuma.



El siguiente momento sucede en el atrio de la plaza. El *Sirinero* se arrepiente de la traición y trata de ahuyentar a los *tastuanes* con unas varas de árbol, como se suele ahuyentar a los animales. La fallida persecución con las varas culmina cuando Santiago aparece y reclama sus tierras, que para ese momento ya no son suyas, sino de los *tastuanes*, quienes al verlo, le dan muerte. Para ello, lo llevan junto a la cruz del atrio y lo colocan bajo una cobija y cuando quitan la cobija, en el lugar de Santiago aparecen frutas y verduras que los *tastuanes* toman y avientan hacia el público, quien se arremolina para recibirlos. Santiago, a su muerte se convierte en alimento, es decir en una fuente de vida.

La historiadora y cronista de San Juan de Ocotán, Abigail López Díaz (2016) interpreta la *Medición de la plaza* como parte de la representación de una memoria histórica en la que se recrea el proceso de pérdida de la tierra durante el siglo XIX. Después de la Independencia de México de 1810, surgió una pugna entre diversos grupos sobre el proyecto de país que se quería construir. De manera general, los grupos se podían agrupar en posturas más conservadoras, que pretendían que México fuera una monarquía, igual que la española, pero con independencia de ésta y el liberales, inspirados principalmente en los preceptos democráticos de la Revolución Francesa, quienes pretendían que México fuera un país democrático, con un espíritu liberal. El liberalismo de la época defendía, entre otras cosas el respeto a las garantías individuales y la propiedad privada, como una forma de combatir las injusticias políticas del feudalismo monárquico. A mediados del siglo XIX, esta batalla concluyó con el triunfo paulatino del sector liberal y muestra de ello es la llegada al poder de Benito Juárez y la promulgación de las leyes de amortización y de Reforma, las cuales obligaban a la privatización de todos los bienes de la iglesia. Sin embargo, este proceso también se tradujo en el desconocimiento de los títulos virreinales que reconocían la tierra comunitaria, una forzada privatización y la consecuente subdivisión de la tierra en “solares”. La fuerza comunitaria para defender la tierra se vio mermada y esto aunado a una condición de pobreza extrema orilló a muchos campesinos a vender de tierra a cambio de pocos pesos, las cuales en ocasiones también iban acompañadas de invasiones de otros terrenos que no habían sido vendidos. Imposibilitados de actuar como comunidad, las denuncias y juicios de compra-venta irregulares o invasiones de tierra, debían realizarse a título personal, en los cuales, los campesinos solían perder. Esto se tradujo en un proceso paulatino de despojo de

su tierra, el cual de acuerdo a lo descrito por Abigail López, se observa en *La Medición de la plaza*:

... el momento de recrear el drama contenido en la “Medición de la plaza”; ahí lo que se está expresando es una compraventa de 4 haciendas, las cuales pertenecen a Santiago apóstol (la comunidad en sentido simbólico), el cual no queda enterado en ningún momento de las transacciones que se están efectuando, ya que están siendo efectuadas por su administrador, que es el que tiene el personaje Sirinero, uno de los cuatro personajes de la celebración y que posiblemente represente a la autoridad indígena que sanciona la entrega de terrenos a los nuevos poseedores. Los negocios son solicitados por *tastuán* Herodes y *tastuán* Pilatos, éstos respaldados por los Reyes (los hacendados), que son los que cuentan con el dinero para efectuar el evento (...). Es decir, hay un esquema que sintetiza la cuestión de oscura adjudicación de terrenos (López Díaz, 2016. p. 78-79)

Conforme a lo descrito por López, esta parte de la Fiesta es una reelaboración de la memoria histórica en la que Santiago representa simbólicamente al pueblo engañado, y los *tastuanes* y los *reyes* representan a los hacendados.

Es muy interesante esta interpretación de Abigail López Díaz (2016) que hace como historiadora, pero también con una mirada *emic*, es decir, una interpretación nativa, también es una habitante del pueblo, y miembro de una de las familias más cercanas a la *Fiesta de los tastuanes*. En ambas interpretaciones, ya sea como una memoria histórica de colonia o de los despojos del siglo XIX, la Fiesta da cuenta de una memoria histórica del pueblo y en la que el despojo de la tierra aparecen como *símbolo central*.

Una de las figuras más interesantes me parece que es el personaje del *Sirinero*, quien según López Díaz (2016) es la autoridad indígena que traiciona a su propio pueblo. Similar es la interpretación de Olga Nájera-Ramírez (1997) sobre el *Cyrineo* de Jocotán (*Sirinero* en San Juan de Ocotán), como un indígena con “máscara de hombre blanco”, cercano a Santiago, quien es español, por lo que es una especie de “mestizo traidor”. Me parece que ésta figura se podría asemejar a la figura de la Malinche quien ha sido considerada como el prototipo de la traición de su propio pueblo. En su análisis sobre la política colonia la escritora india Gayatri Spivak (1998) da cuenta de una figura similar, “una clase que pueda funcionar como intérprete entre nosotros y los millones a quienes gobernamos (...) indios en sangre y

color pero ingleses en gusto”. En el caso de Spivak este grupo de “locales instruidos” se convirtieron en los únicos que podían tener contacto con los colonos puesto que hablaban su lengua y comprendían su cultura, ya que éstos no comprendían a las grandes masas iletradas y heterogéneas locales. En el caso del *Sirinero*, no parece un “local instruido” de gustos refinados, sino más bien un bufón ridículo con vestuario de español y máscara de hombre blanco. Es un personaje que quiere ser lo que no es y de esa forma traiciona a su pueblo. Diversos testimonios del pueblo dan cuenta de la samsión social que existe hacia aquellos que después de vender la tierra pretenden “ser lo que no son” y hay muchas historias que dan cuenta de cómo terminan siempre perdiéndolo todo. La venganza simbólica de los habitantes de San Juan de Ocotán está en el énfasis de su ridiculización.

Es curioso que ninguno de los jóvenes haya hecho un video sobre esta parte tan importante de la Fiesta, en la cual se condensan muchos símbolos del mismo, a pesar de que les preocupa cómo su pueblo ha ido perdiendo su tierra. Tal vez una de las razones es por que es la parte más compleja y abigarrada del ritual, en donde se producen diversas inversiones que no son fáciles de describir sin caer en aparentes contradicciones. Como he dicho, la *Fiesta* no es un espectáculo y el énfasis no está puesto en la comprensión del público asistente. Los *tastuanes* llevan máscaras con lo cual no es fácil escuchar los versos que recitan, pero tampoco lo que dicen es muy inteligible. Se pueden observar las payasadas del *Sirinero*, y todos aplauden a su llegada, se pueden observar los mapas y el dinero, la gente se alegra cuando el tambor y la chirimía tocan y los *tastuanes* bailan, ya que la escena no sólo es muy plástica, sino que invade el ambiente con emoción. Sin embargo, tal vez sólo los que participan en la *Danza* logran tener vivencias intensas que les permite construir significados profundas de esta parte del ritual, cosa que no ha sucedido con ninguno de los jóvenes del *Taller*.

En este sentido, la cámara ha tenido un papel relevante. A pesar de que no hicimos un corto sobre *La medición de la plaza* y de que pusimos la regla de no grabar más allá de lo que estaba previsto en cada uno de los guiones, al tener una cámara en sus manos, la emoción les hizo tener necesidad de ver y grabar “lo más posible”, impulso que no pudimos detener porque nosotros también caímos en él. Por otro lado, la cámara, junto con la confianza que para ese momento ya nos habíamos ganado con los miembros de la *Cofradía*, nos abrió las puertas para acceder a lugares donde no todo mundo tiene acceso, por ejemplo, a las casas

decoradas de cada uno de los *tastuanes elegidos* en donde se produce la invitación a la guerra y la transformación de cada uno de ellos en el *tastuán* que le corresponde, como Sachi cuya familia es migrante zapoteca y Mike cuya familia no ha estado involucrada en cargos de la fiesta. Así que a pesar de no tener un corto sobre esta parte de la *Fiesta*, tenemos un montón de material de archivo que es el resultado de un ejercicio no previsto en el que los jóvenes tuvieron que “filmar para ver” (Comolli, 2002), es decir, “servirse de la cámara para comprender” (p.154), tanto lo que no se podía ver como lo que se había dejado de ver por haberlo naturalizado, y que sólo vuelve al campo de visión y cobra una renovada importancia cuando se filma. No es casual entonces, que sea justamente la *Fiesta de los tastuanes* el tema que quieren seguir filmando y para ello nos han pedido que continuemos trabajando junto con ellos.

#### 4.11. Las Jugadas



Joss realizó un corto titulado “Sentimientos de un tastoan” (<https://vimeo.com/345138079>). En el video de Joss se da cuenta de la experiencia de un *tastuán* en una *jugada*. Las *jugadas* inician después de que el Santo Santiago es muerto y resucita montado en su caballo blanco, ataviado con una espada para vengar su muerte. Primero son los *tastuanes elegidos* los que se enfrentan a él, posteriormente las *jugadas* se llevan a cabo en diferentes calles del pueblo y pueden participar los *tastuanes* de ese barrio. Los *capitanes* son los encargados de guardar el orden de cada una de las *jugadas* y sólo dejan entrar a uno por uno a los *tastuanes* que se enfrentarán con el Santiago, también son ellos quienes los sacan, muchas veces jalándoles de sus largas cabelleras, cuando consideran que su tiempo ha terminado. En el video de Joss, se observa a un *tastuán* ataviado con machete entrando en la *jugada* y enfrentándose con Santiago, el hombre del caballo y la espada. Lo provoca burlescamente, luego se acerca lo más posible y lo enfrenta con el machete con la punta mirando hacia abajo. Por su parte, Santiago debe intentar golpearlo con su espada, y el *tastuán* producra defenderse interponiendo el machete. Las marcas que quedan por los golpes recibidos por Santiago suelen ser considerados bendiciones que reafirman la identidad guerrera del pueblo. A la par, escuchamos la voz off de uno de los *tastuanes*:

Mi nombre es Jesús López, a mi lo que me gusta el es dialecto, la vestimenta, los trajes, las pelucas, que son las máscaras de los *tastuanes*. Se siente mucha desesperación y adrenalina, al querer entrar (a una *Jugada*). Y a la hora de que ya te meten se siente un buen gusto el brincar y el bailar y el estar recibiendo los espadaños del Santiago y pues tener que cubrirte, como va la tradición, haciendo el papel que nos toca. La *cuereada* aquí en San Juan de Ocotán es la de una persona arriba de un caballo dándole espadaños a los *tastuanes*. Cuando nos tocan varios golpes buenos en las manos en la panza en la espalda que quedan bien marcados se siente un buen gusto, es un gusto aquí de la tradición recibir los azotes. Representan que hiciste bien tu papel que entraste a la tradición, a lo que va. Es importante, porque ahí garantizas que hiciste un buen papel. Me visto y lo hago porque es algo que me inculcó mi papá desde chico. Yo lo hago por la tradición.

En el video también se observa a la multitud haciendo un círculo alrededor de la *jugada*. Como he dicho, la gente que observa las *jugadas* no es un público que observa desde *afuera*, ya que en las *jugadas* no existe, como en los espectáculos, una *cuarta pared*. Todo sucede al interior de un círculo que los capitanes vigilan pero que no es impenetrable, es común que los caballos reculen, relinchen o que los *tastuanes* se caigan entre la multitud y la cercanía física de las personas con el suceso provoca que la emoción que vive el Santiago y el *tastuán* sea compartida por la gente, quienes aplauden cuando un *tastuán* hace un buen papel, se ríen cuando Santiago los tira y gritan cuando el *tastuán* o el Santiago se acercan demasiado y los obligan a correr. En las *jugadas* se evidencia que el ritual no sólo tiene un sentido simbólico, sobre todo es una experiencia que despierta emociones potentes, entre ellas lo que los jóvenes del *Taller* han nombrado como “adrenalina”.

En las *jugadas* también se observa la ambigüedad de los elementos de la *Fiesta*. No es el bien y el mal enfrentándose en batalla, como tradicionalmente se piensa. Los *tastuanes* provocan al Santo con el machete en la mano en dirección hacia abajo, el Santo responde golpeándolos lo más fuerte posible con su espada. Todo esto podría leerse como un símbolo de sumisión. Sin embargo, para los *Tastuanes* las *jugadas* generan orgullo y su forma de desempeñar correctamente su papel es luchar con valentía y con fuerza. Horte menciona que el orgullo del pueblo se observa cuando alguno de ellos cae al piso y se levanta

inmediatamente porque “en San Juan de Ocotán nos caemos y nos volvemos a levantar”. Por otro lado, en las jugadas no hay ganador alguno. Si el *tastuán* recibe un golpe, también recibe una bendición. Si el *tastuán* logra defenderse de los golpes con el machete, es porque ha *jugado* bien.

De acuerdo a Turner (1998) los símbolos rituales también tienen como función el instigar a la acción social. A su vez, Scott (2000) describe cómo algunas de las estrategias de resistencia de los dominados no tienen como función el transformar las condiciones de dominación, pero sí logran generar una conciencia colectiva sobre la injusticia de la dominación. En este caso, no se libra la batalla para ser ganada, pero se exalta la importancia de saber luchar. Así mismo, las *jugadas* son un ejemplo y una vivencia intensa donde se reafirma cómo deben ser libradas las batallas: con orgullo de ser *tastuanes* y con valentía de enfrentar a un enemigo más fuerte. Se levanta el machete, pero el filo debe estar mirando hacia el piso. Se provoca al enemigo pero no se busca ganar la batalla, sólo se debe “jugar bien”. Si se caen, no deben tener vergüenza, se deben levantar inmediatamente. Si se reciben golpes, son bendiciones que los harán más fuertes.

#### 4.12. El pase de cargo



Edgar, uno de los jóvenes participantes del *Taller de cine comunitario*, escogió abordar el cambio de cargo en su cortometraje titulado “El hombre del caballo y la espada” (<https://vimeo.com/345136967>). Edgar es un chico muy creyente y sus preocupaciones en el *Taller* estuvieron constantemente ligadas a temas religiosos, a la pérdida de valores morales en el pueblo y a que no se reconozca la faceta religiosa de los habitantes de San Juan de Ocotán: “sólo se habla de la violencia del pueblo, pero nunca se habla de su fe”. Edgar cuenta con una cámara propia y también a veces trabajaba como fotógrafo en algunas fiestas del pueblo, en bodas, bautizos o quince años. Para Edgar era difícil mantener su presencia constante en el *Taller* ya que durante el día estudiaba y luego hacía turnos nocturnos en el trabajo. Era común que llegaba al *Taller* del sábado por la tarde sin haber dormido, por lo que no pudo mantenerse hasta el final del proceso.

En el corto de Edgar vemos al Santo Santiago *de este año* montado en su caballo *cuereando* a la gente del pueblo. La *cuereada* a la gente común consiste en dar tres golpecitos con la espada como símbolo de bendición. Estos pueden ser más suaves o más fuertes dependiendo de la edad de la persona. Paralelamente escuchamos la entrevista de Toribio Santos Huerta, el Santo Santiago *del año próximo* quien explica que el cargo lo asumió para que el “santito, el patrón de San Juan de Ocotán” le concediera que su hijo tuviera “salud”.

Asumir cargos de la Fiesta por temas de salud es común en el pueblo, y muchos de sus habitantes relatan los milagros cumplidos después de asumir cargos en la *Fiesta* o de prometerle mandas. Toribio Santos relata que hace doce años su esposa tuvo parálisis cerebral y a cambio de su recuperación él pagó una manda en la que se vino de rodillas desde la Avenida Aviación hasta el templo. Este es un ritual que se suele practicar el primer día de la *Fiesta de los tastuanes*; también cuenta que al siguiente año su sobrino corría el riesgo de perder un pié después de ser atropellado y arrastrado por un *trompo* de cemento, lo cual le generó 25 fracturas, pero que “ya anda caminando y anda bien gracias a Dios y al santito”. Concluye que por eso ahora decidió asumir el cargo de Santiago: “si el santito me hizo un favor”, él está pagando “el milagro que me concedió”.

En las primeras escenas del corto se observa la calle decorada con una manta de la familia anunciando su cargo y luego a los miembros de la familia extensa Santiago, todos vestidos igual, con pantalón de mezclilla y camisa blanca bailando música de banda mientras esperan la llegada de la familia del *Santiago de este año*. Toribio Santos también cuenta que hace unos 40 años su abuelo también fue *Santiago*.

Una vez que llega el Santiago *de este año*, el presidente de la *Mesa directiva* lo presenta con el Santiago *del próximo año* en un diálogo mezclado entre castellano y náhuatl con la cadencia típica del *coloquio*. Los dos Santiagos se abrazan e inicia la celebración. Se toca música de chirimía y los *tastuanes* bailan.

Al final del video Toribio Santos se sienta en una silla elegante y es sacado de su casa cargado en la misma mientras la gente le aplaude y lo sigue. El video concluye con la salida de Toribio Santos de su casa. Mientras, en *off*, se escucha la voz de un *tastuán* recitando algunos textos en náhuatl del *coloquio*.

Los elementos que Edgar escogió para su video nos muestran la complejidad del tejido de elementos simbólicos de la Fiesta como una fiesta ritual: el *Pase de cargo* de un Santiago a otro, lo cual garantiza la continuidad de la celebración, igual que sucede con el *Día del atole*. También se muestra cómo el cargo es una responsabilidad familiar, que por un lado se hereda de generación en generación y que por otro se compromete y se asume por parte de toda la familia. En el ritual no sólo están presentes los dos Santiagos, a uno y a otro los acompaña toda su familia extensa, son ellos, adultos y niños uniformada con el mismo color de ropa los que bailan esperando y celebran la llegada del Santiago, son ellos los que asumen junto con Toribio la responsabilidad del cargo.

Así mismo, se observa la dimensión mística de la fiesta y el papel que tiene el Santiago en la realización de milagros y su fuerza sanadora, tanto en la interpretación de Toribio sobre su cargo, como en el acto del Santiago de *cuerear* a las personas. La vida y la salud son sagradas y es el Santo el que las protege. El Santo es un santo milagroso, pero a cambio de los “favores” hay que intercambiar promesas, mandas, asumir cargos. A su vez, la promesa sagrada es un valor, y ésta generalmente está asociada a garantizar la continuidad de la *Fiesta*. La gente cuenta que si estas promesas no son cumplidas, el “Hijo del trueno” también se puede transformar en un Santo vengador, y como la gente dice, puede provocar que alguien enferme, que su hijo sea atropellado o incluso la muerte de un familiar.

También se exalta la dimensión festiva de la fiesta, la cual es un orgullo y una alegría, con la música de banda luego con música de la chirimía, acompañada por baile y bebidas alcoholicas y con los versos del *Coloquio*. La mezcla de castellano antiguo con una especie de náhuatl mal dicho, y y la cadencia misma con que se dicen los versos del *Coloquio* son en sí mismo un símbolo complejo del ritual. Todos los que participan en la fiesta deben dominar esta forma de hablar. Por ejemplo cuando el presidente de la *Mesa directiva* presenta a los dos Santiagos, pregunta:

Quien es el *cahualilo* 2019? (se acerca a Toribio Santos)

*Icas la bendición de mi padre, Icas la bendición de Dios, Icas la bendición de Santiaguito el Apóstol.*

Estamos orgullosos de venir representando.. caballero: Jesús Vargas.



En el video también se escucha la voz off que introduce y luego cierra el corto.

Porque de San Juan de Ocotán soy, tierra linda y tierra mía,  
donde la gente dice que somos de sanre bravía,

pero este bonito gusto tenemos de andarnos paseando con la  
caja muerta y la chirimía.

Y hay San Juan no te me rajes y que siga la mata dando, y que  
año con año esta bonita tradición se siga festajendo,

porque si faltara la música de la *Torcuata cabazona* en mi  
pueblo ya no serían *tastuanes*.

Pero tenemos ese bonito gusto de contar con ella en estos días  
para que nos llenen con gusto y alegría nuestros tristes  
corazones,

con unos bonitos sonos casi para sacar chispas, rayos y  
centelleas y acabarnos nuestras bonitas suelas con toda mi  
*chirihuinada nehual*?

*O no nehual?*

----

Y acérquense todos los que han de ver y casi porque les traigo  
estos versos para toda mi *chirihuinada nehual*

Y casi no mi *chipía chihuatlizte, guala o no guala para toda  
mi chihuirinada nehual?*

Y casi porque la Familia Santos Huerta los recibe con gusto y  
alegría y pasar ante toda mi *chihuirinada nehual* reconocer  
mis lindos palacios, mis buenos aposentos, mis toros brutos y  
cabrestos, o trancales maranales, *cuales o no cuales*.

Y casi porque los recibimos con gusto y alegría a degustar sus  
buenos plomos derretidos, sus aguas amargas, de esas verdes  
matas que no nos matan pero cómo nos hacen andar a gatas,  
sus buenas barrotas de plata.

Pasaros a degustar sus buenos calabazales, sue buenos  
elotales a manos llenas llévese toda mi *chihuirinada nehual*.

*O no no son nehual chihuirinada nica?*

Ser capaz de repetir los versos y usar las frases en náhuatl e incluso ser capaz de improvisar con ellas es una habilidad para hacer nacer el espacio del ritual. Los versos y la cadencia con las que se recitan construyen sensorialmente la *arena* (Turner, 1998) en el que aparece un espacio liminal, fuera de la lógica imperante en la vida cotidiana, que despliega una memoria y un imaginario colectivo de una alegría antigua, asociada al mundo indígena, donde se hablaba de otras maneras, donde se escuchaba música de chirimía y se acompañaba de alcohol y de baile. De pronto ese mundo se hace presente y se puede vivir con toda su emoción e intensidad. Con toda su “adrenalina”, como lo dicen los jóvenes del *Taller*.

Una vez aceptado el compromiso, se inicia el pase de estafeta para el cargo de *Santo Santiago del año siguiente* el cual se consolida cuando en la misa del último día de la fiesta el *Santiago del año en curso* también le transfiere el vestuario al *Santiago del año que viene*. Después de la misa, el nuevo Santiago y sus ayudantes, juegan la última *jugada* de ese año, que en realidad es la primera *jugada* del año que sigue, en la cual se enfrenta a todos los *tastuanes* del pueblo. A partir de ese día y durante todo el año se asumen todas las responsabilidades del cargo, debe asistir a todas las reuniones preparatorias de la *Fiesta*, debe asistir a los ensayos de la *Danza* y a las misas que se realizan todos los días 25 de cada mes.

#### 4.13. La Jugada final: Tastuana Go-Pro



Taylor realizó un corto sobre la *jugada final* titulado “Tastuán Go-Pro” (<https://vimeo.com/345137913>) para el cual se colocó una cámara *Go-pro* en la máscara de un *tastuán*, con la intención de generar el efecto de una toma subjetiva de la *jugada final*. Como mencioné, antes de la *jugada final* se celebra una misa en la que se hace el cambio del cargo del *Santiago de este año*, con el *Santiago del año siguiente*. Para ello, uno le traspasa a otro su vestuario, el primero se lo quita y otro se lo pone y al ponérselo asume la investidura de Santiago y la responsabilidad que durará todo el año hasta que concluya la Fiesta del año siguiente. Una vez concluido el ritual religioso, inicia el aquelarre.

Para ese tercer día de *Fiesta* los que asumieron cargos ya están un poco relajados y el alcohol circula por todo el pueblo. En la *jugada final* pueden participar todos los *tastuanes*

*de más* del pueblo, por lo que en vez de celebrarse en una calle, se suele celebrar en las canchas de fútbol o en algún otro terreno grande y abierto. Los *tastuanes* pueden ser cientos y llegan corriendo en grupos como manadas al lugar, haciendo ruidos animalescos y golpeando los machetes contra el suelo. Ya que son tantos los *tastuanes* que hay ese día, que se hacen varias *jugadas* a la vez, en diferentes partes del campo. En ellas participa tanto el Santiago que adquirió el cargo como diversos miembros de su familia. En esta ocasión los capitanes ya no controlan a los *tastuanes*, por lo que tal vez ésta sea la primera y pero tal vez la más difícil de las *jugadas* del nuevo Santiago.

Las máscaras y los vestuarios también aquí son muy diversos. Se pueden observar desde los más tradicionales, como los de otros pueblos que también celebran danzas de *tastuanes*, pero también se pueden encontrar cosas muy surreales, como alguien con una máscara de paja como las que se usan en algunas festividades del centro del país, con un saco de cemento Apasco y en vez de machete, un serrucho.

La familia de Taylor no es originaria de San Juan de Ocotán, sus padres no son de Jalisco y se mudaron allí después de vivir un tiempo en el centro de la ciudad. Aparentemente las rentas estaban a buen precio y el padre tenía una buena ubicación para tener su puesto de productos de ixtle. Taylor siempre se ha sentido extranjera del pueblo y considera que la gente originaria es “muy cerrada”. Tampoco es muy católica y en general siempre suele ser muy crítica de la iglesia. Sin embargo, desde hace algunos años, primero su hermano, y después ella, hacen máscaras de *tastuanes*. Principalmente porque son bien pagadas.

Para Taylor decidir hacer un corto sobre la *Jugada final* en forma de subjetiva de un *tastuán* estaba relacionado con un deseo: sentir la adrenalina que se siente al *ser tastuán*, o en este caso *ser tastuana*. Una de las características de la cámara subjetiva es su radicalidad, ya que la cámara sustituye los ojos del personaje, por lo que además de que no vemos al personaje, la cámara se mueve *como el personaje*. En el video, no vemos a Taylor, *somos Taylor-tastuana* corriendo por entre la multitud, luego ingresando entre un grupo de *tastuanes* que brincan al ritmo de la música de banda, la cámara baila y se ladea. Se escuchan machetes golpeando y se observa el cielo del atardecer. Luego se observa una *jugada* y a un *tastuán* cayendo. Luego vemos la mano de Taylor con machete que golpea el machete de otro *tastuán*. Finalmente vemos que se quita la máscara y Taylor aparece a cuadro, con su

cabello corto pintado de azul y una camiseta negra con una calavera de la banda de punk rock *Misfits*.

Ya que *ser tastuán* es una actividad que sólo pueden hacer los hombres, descubrirse como chica hasta el final también tiene la intención de jugar con el engaño y con la subversión. Sin embargo, una subversión como ésta tiene mucho menos sanción social en el contexto de la *jugada final* en la que más o menos, todo se vale. En la primera parte de la investigación observé que la Fiesta era como un espacio primordialmente masculino (Mejía Lara, 2013) en la que las mujeres participan principalmente en la cocina y en el cargo de las *tenanches*, que son las encargadas de la decoración floral del templo, y por ello, me imaginé que las chicas jóvenes del pueblo no se identificaban tanto con el ritual, pero durante el *Taller* y a través de los cortometrajes realizados encontré que algunas jóvenes de San Juan de Ocotán reclaman con su deseo la posibilidad de tener acceso a la vivencia de *ser tastuanas*, y reivindican sentimientos similares a la identidad guerrera, valiente y rebelde del resto de los habitantes varones de San Juan de Ocotán.



Fotografía propia. Horte portando una máscara de *tastuán* el Día del atole

En esta fotografía vemos a Horte el *Día del atole*, portando la tradicional máscara y machete. Como antes mencionaba el *Día del atole* sucede más o menos un mes antes del inicio de la fiesta, y es el día que la familia del que representa al Santo Santiago de este año lleva atole a la familia del que representará al Santo Santiago el año siguiente. Al recibirlo, se sella el compromiso. Ya que son las mujeres las que hacen el atole, ese día, son ellas las que tienen el derecho de portar la máscara. Actualmente Horte y Mayra son las impulsoras de un nuevo proyecto de producción en el que estamos desarrollando el guion para un

documental colaborativo sobre la Fiesta de los *tastuanes* y Taylor sigue participando en él.

#### 4.14. La comida comunitaria

La *Comida comunitaria* es posible gracias a la participación de diversos actores, todos voluntarios. Primeramente es el Santo Santiago y su familia, ya que la *Comida comunitaria* es su responsabilidad. Además del sistema de cargos, en los que ya expliqué que suele participar la familia completa, también existen otras actividades en las que participan personas voluntarias. La *Comida comunitaria* es un ejemplo de la mezcla de estos dos sistemas. Como este gasto es tan oneroso también es aligerado con las ventas del atole y el pan *torcido* que le dona el Santiago del año previo, que se vende el *Día del atole*, pero también hay personas que suelen hacer donaciones de insumos para la comida, como costales de arroz, o de maíz, cajas con verduras, etcétera. Finalmente la *Comida comunitaria* no sería posible sin la participación de las mujeres voluntarias cocinan y tortean, así como algunos hombres que fungen como sus ayudantes, trayendo leña, prendiendo el fuego, moviendo los enormes cazos donde preparan la comida, etcétera. Ninguno de ellos cobran por este trabajo, pero a cambio se les suele regalar una porción de los guisos que preparan para que los compartan con sus familias. En agradecimiento, alguna de las bandas locales les llevan música a la cocina y los *tastuanes* bailan con las señoras.



Avelardo realizó un video sobre la *Comida comunitaria* titulado “Picadillo” (<https://vimeo.com/345136344>) el cual es uno de los platillos típicos de la misma. En el video aparece una de las cocineras explicando que en cada turno de comida participan unas cuarenta mujeres, sin contar a las que hacen las tortillas, y que ellas tienen “el costumbre de venir a ayudar cada Santiago”. También cuenta que para hacer el desayuno sale de su casa a las 5 de la mañana, pero que lo hace “con gusto”. Luego, nos lleva a hacer un recorrido por la enorme cocina comunitaria en la cual se observan al menos seis enormes cazos sobre fuego hecho con leña. La señora muestra el platillo del picadillo, que es una especie de caldo de res rojo, el cuál según explica, se hace con “cilantro, chayote, calabaza, zanahoria”. Luego muestra otro cazo más pequeño en el que está cocinando el jitomate y otro donde se están friendo las tortillas, ambos para los chilaquiles del día siguiente. En otro cazo grande se cuecen los frijoles y en el resto se está cocinando la carne para “los menudos” del desayuno.

La cocinera explica que es “muchacha, mucha gente que viene”. Describe que para las comidas comunitarias de cada año se necesitan hasta dos toneladas de carne de res. Luego la señora nos muestra la “bodega” donde se almacena todos los ingredientes para la comida y nos presenta a sus compañeras, quienes mencionan que todas son “muy unidas”. Luego nos presenta a los señores que también trabajan en la cocina “acarreado leña, meneando el cazo, acarreado carne, llevando la sopa de arroz, llevando todo lo que uno les pida”. Finalmente explican que el “simple y único propósito de venir aquí es la fe y agradecer al Santo Santiago”. Otra de ellas coincide que lo que las mueve a participar es la fe que le tienen “al santito”.



A su vez, Eduardo hizo su un corto titulado “Mesa para 1 (millón)” (<https://vimeo.com/345137433>) el cual inicia con un plano de la calle donde se observa a toda la gente que se dirige al comedor comunitario. Al fondo, se escucha el tambor y la chirimía que suelen acompañar a los *tastuanes*. Luego se observa la fila que debe hacerse para que le sirvan la comida y a algunas personas que ya vienen con su plato servido. Luego en un paneo largo vemos a todas las mujeres que tortean las tortillas, las cuales están situadas en varios círculos, cada uno alrededor de un comal. Algunas tortean, otras voltean las tortillas y conviven alegres. En otro paneo vemos el interior de la cocina, con todos los cazos al fuego, y el último es un paneo de 360 grados que nos sitúa al interior del comedor, hecho con grades carpas y mesas y sillas plegables y donde están las mesas y la gente comiendo.

El primero de los elementos que los chicos del *Taller de cine comunitario* consideraron como relevantes de la *Fiesta de los tastuanes*, fue la dimensión comunitaria de la misma, ya que la *Fiesta* genera espacios de convivencia, reforzamiento de lazos y un sentido de pertenencia. Uno de los espacios relevantes que mencionaron en los que se refuerzan estos lazos comunitarios fue la *Comida comunitaria*, por lo que aunque ésta no se considere del todo parte del ritual, sí podría considerarse un importante espacio “liminoide” que funciona con sus propias reglas y da cuenta de los valores sociales de la comunidad, de cooperación para que la comida quede lo mejor posible y en donde nadie cobra por el trabajo realizado y la comida se ofrece gratuitamente a todo el pueblo. Turner (1998) describe los espacios “liminoides” como espacios donde se desdibujan las estructuras y los estratos sociales, donde

todos los participantes están en igualdad de condiciones. Al ofrecer una *Comida comunitaria* el cargo del Santiago, garantiza un espacio para el pueblo, al que todos tienen acceso sin importar su condición económica. En este espacio se observa la importancia de la fe como el motor de la participación, y la fe se objetiva en solidaridad y trabajo cooperativo. Esta fe y esta solidaridad detonan una convivencia alegre que se observa en la cocina. Pero también se observa el valor del agradecimiento. La gente participa porque le agradece al Santo los “favores” cumplidos. También a las mujeres que cocinan se les agradece llevándoles música y regalándoles parte de la comida que realizaron para que compartan con sus familias.

#### 4.15. Negociaciones



En el corto titulado “La mentira” (<https://vimeo.com/345138225>) Mayra cuenta que ella iba a la fiesta desde niña. Observamos el ambiente festivo de la plaza del pueblo durante la *Fiesta*. Un padre jugando con su niño con el machete, el niño lleva una máscara de *tastuán* y se escuchan los típicos golpes de machetes que se suelen escuchar por todos lados durante la Fiesta. Al mismo tiempo la voz en *off* de Mayra nos cuenta que “San Juan de Ocotán es tierra de guerreros” y que ella desde niña, vivió la tradición de los *tastuanes* “muy de cerca”. Luego vemos al público que a su vez observa una *jugada*, algunos desde las azoteas, otros amontonados en las calles en donde se llevan a cabo. Luego entre las cabezas de la gente, vemos a un Santiago *cuereando* a un *tastuán*. Mayra cuenta que desde niña ella se emocionaba mientras iba montada en hombros de su padre en medio de la multitud, y que desde entonces “conoció la adrenalina”.

Luego también nos cuenta que en la adolescencia en la *Fiesta* conoció la “sensación de la libertad” cuando la dejaban estar todo el día fuera de su casa sola con sus amigos. En las imágenes vemos un grupo de jovencitas chateando y luego jóvenes bailando banda. Observamos una *jugada* que es excepcionalmente emocionante porque se está llevando a cabo sobre un gran charco que se formó después de la lluvia y en ella se enfrenta un Santiago con un grupo de varios *tastuanes* a la vez. Se ve a unas jovencitas que la observan y que igual que Mayra, se emocionan mucho con las peripecias de los *tastuanes*. Algunos de los

*tastuanes* se caen en el lodo y otros entran al quite. Cuando los *Tastuanes* golpean el piso con el machete, salpican con el agua. Mayra describe que eso ha cambiado conforme ha ido creciendo ya que “la edad suma responsabilidades”. Cuenta que cuando entró a la universidad, las fechas de la *Fiesta* coincidían con las de sus exámenes finales por lo que no podía estar en la celebración. Finalmente nos confiesa que “el año pasado decidí decir una mentira” para poder ir a la *Fiesta*. Que en su escuela dijo que tenía que trabajar turno completo y los profesores accedieron hacerle un examen por adelantado, y otro a las cinco de la mañana y en línea, “todo por poder volver a vivir la libertad de las fiestas de mi pueblo”.

El corto de Mayra se observa la dimensión emocional y subjetiva de las experiencias vividas durante la *Fiesta*, las cuales reafirman su pertenencia al pueblo, la cual va acompañada de “adrenalina” y una identidad “guerrera” que ya hemos mencionado. Pero también, Mayra habla de una “sensación de libertad”. En ese periodo liminal que generan los rituales también es común que se permite que los individuos se relacionen de maneras distintas a las que lo hacen en el mundo social cotidiano. Podríamos pensar que este espacio liminal sucede sólo en los espacios sagrados del ritual, en las misas, la *Salida a la guerra*, la *Medición de la plaza*, las *jugadas*. Pero lo que Mayra describe es otro espacio liminoide más, en el que también se aleja de las reglas normales de vida cotidiana y en este caso, le permite que le den permiso de hacer cosas para las que normalmente no tiene. La convivencia intensa con gente de su edad y el baile dan cuenta de cómo la *Fiesta* también ha integrado lógicas de ruptura-construcción mucho más contemporáneas.

Así mismo, Mayra nos habla de las tensiones que existen entre lo tradicional y lo moderno, al no poder ser honesta con sus profesores y decirles que la *Fiesta* tiene gran importancia para ella. Esa misma tensión se observa en el corto de Diego titulado “El valor del trabajo” (<https://vimeo.com/345136790>). Mayra opta por mentir en la escuela para estar en la *Fiesta* pero Diego opta por irse de la *Fiesta* y aceptar el trabajo. El corto de Diego es una puesta en escena ficcional, en la cual escuchamos en *off* una entrevista de trabajo escrita por él mismo. En el diálogo en *off* con su reclutadora Diego prefiere que le llame por su segundo nombre, “Armando”, porque se escucha “más formalgo. Mientras vemos en un plano secuencia a un personaje haciendo el papel de “Armando”,





vestido de camisa azul cielo y corbata oscura, primero recibiendo la bendición de su madre, saliendo de su casa con un portafolios en la mano y caminando por una calle, en un momento el personaje abre la carpeta y verifica que los papeles que lleva están en regla, luego, saluda a alguien y continúa caminando. Al fondo se escucha música de banda y luego de chirimía con lo cual se intuye el ambiente de fiesta, y los locales sabrán que son los días de la *Fiesta de los tastuanes*.

RECLUTADORA: Tienes 23 años, vives con tus papás, tienes la prepa...  
(pausa) ¿Vives en San Juan de Ocotán?

ARMANDO: (tímido) Sí.

RECLUTADORA: ¿No son muy fiesteros allí?

ARMANDO: (haciéndose el gracioso) Poquito, nomás, como unos veinte bailes al año.

RECLUTADORA: ¿Ahorita hay fiestas allí no? ¿A este.. Santo Santiago o una cosa así no?

ARMANDO: Sí.

RECLUTADORA: El asunto es que tenemos mucha producción y se necesita ir lo más pronto que se pueda. ¿Tienes oportunidad de empezar hoy mismo?

ARMANDO: ¿Hoy?

Cuando Armando llega a la puerta de la iglesia se observan los pendones con motivos del Santo Santiago y una multitud de gente en misa.

RECLUTADORA: Mira, Armando, te voy a decir la verdad, yo necesito alguien formal, no quiero que un día me salga con que viene la fiesta, que tienes que faltar, que no se que. Hoy es 25, la producción se necesita ir a más tardar el 27. Si quieres el trabajo, necesito que empieces hoy mismo. No tienes problema con eso ¿o sí?

Armando se detiene frente a la puerta, se persina y se percibe la duda. La cámara gira alrededor del personaje y vemos el rostro de Armando y mirando hacia la iglesia, detrás de él se observa la plaza, el kiosko y el castillo de cuetes listo para ser detonados. Armando se persina y en *off* responde.

ARMANDO: No.

En ambos cortos se muestra cómo tanto Mayra como Diego viven y comprenden la importancia de la *Fiesta* pero al mismo tiempo, conocen las reglas y la importancia del mundo moderno, que les exige un manejo del tiempo distinto, estudiar y trabajar. Esta yuxtaposición de mundos no está exenta de tensiones y de violencias que bien conocen los habitantes de San Juan de Ocotán, quienes a lo largo de los siglos han generado diversas tácticas y estrategias para sobrevivir en ambos mundos, para entrar y salir del pueblo, para entrar y salir de la ciudad, para vivir con toda intensidad la guerra del Mixtón, la pérdida de la tierra del siglo XIX y luego ser ciudadanos urbanos y trabajar y estudiar. Mayra lo considera una “responsabilidad”. Las responsabilidades del adulto en el mundo urbano en choque con la vivencia liberadora que le ofrece la Fiesta del pueblo. Ella opta por la Fiesta, pero no renuncia a la responsabilidad y por ello usa la mentira. La mentira es una táctica que le permite evitar la confrontación, quedar bien con sus profesores, hacer sus exámenes y no perderse ni de la escuela ni de la Fiesta. En el caso de Diego, su opta por dejar la fiesta por reconocer “valor del trabajo”, al menos por este año.

## 5. COMO LAS AVES: MIGRACIÓN, VIOLENCIA, Y UTOPIÍA

### 5.1 Como las aves



El cortometraje de 27 minutos, *Como las aves* (<http://somossanjuandeocotan.org/como-las-aves-2/>) es uno de los tres cortometrajes finales realizados durante el *Taller de cine comunitario* realizado colaborativamente con jóvenes de San Juan de Ocotán. Este corto fue realizado por Eduardo, Taylor, Mike y Alexis, con asesoría de Alejandro Bernal y la asistencia general de Norma Lamadrid. A través del corto, los jóvenes del *Taller* buscaban ofrecer una reflexión sobre las personas que actualmente viven en San Juan de Ocotán pero son originarias de otro estado de la República mexicana. En él se observa cómo los migrantes que llegan al pueblo se adaptan a algunos aspectos de la cultura local, pero también tratan de conservar algunos elementos de su cultura nativa que para ellos son relevantes.



Imagen tomada de la presentación del documental *Como las aves* dentro del documental web [somossanjuandeocotan.org](http://somossanjuandeocotan.org)

A pesar de que los jóvenes del *Taller* consideran que la cultura local se enriquece con la cultura de los *avecindados*, como se suele llamar a la gente que llega a vivir a San Juan de Ocotán, estos también sufren discriminación por ser “de afuera”. *Como las aves* se presenta diciendo que “En San Juan de Ocotán existe una diversidad de lenguas, gastronomía y tradiciones gracias a la migración”.

El desarrollo de ideas para los cortometrajes finales se realizó en parejas, donde cada uno de ellos, expresaba el tema que les interesaba abordar de manera personal y cada uno de ellos proponía una o varias ideas que quisieran desarrollar en los cortos finales. Después de que los jóvenes proponían un tema, yo les hacía preguntas a través de las cuales pudiéramos ir profundizando en la complejidad del tema, así como en las razones personales para abordarlo. La idea de hacer un documental sobre los *avecindados*, es decir los migrantes que llegan a vivir a San Juan de Ocotán, la propusieron Eduardo y Taylor. Una vez escogido el tema, al equipo se sumaron Alexis y Mike.

Eduardo es originario de San Juan de Ocotán y él propuso realizar un cortometraje sobre los migrantes que llegan a vivir a su pueblo porque le interesaba hablar “de otras personas que vienen de otros lugares, de otros estados”. Pero después de que le pedí que nos compartiera las razones personales para hablar de este tema, aceptó que se debía a su amistad con Alexis, quien es de origen zapoteco. Con lo cual el tema de la amistad entre nativos y *avecindados* se convirtió en un tema central de la película. En el caso de Taylor, el tema de la migración no fue su primera opción, primero propuso varios temas con los que no se sentía tan identificada, por lo que cuando le pedí que pensara en algo que verdaderamente le interesara a nivel personal, propuso el tema de la migración. Taylor sí nació en San Juan de Ocotán, pero sus padres no son originarios del pueblo, por lo que ella no se considera del todo nativa de allí. Cuando propuso el tema dijo que quería “preguntarle a la gente que viene de afuera cómo se siente aquí, cómo los han recibido, qué les gusta y por qué decidieron quedarse aquí”.

Una vez constituido el equipo, se asignó al cineasta Alejandro Bernal, como asesor y a Norma Lamadrid, como asistente del mismo. La metodología de desarrollo, rodaje y edición de cada uno de los cortos se adaptó a los intereses, disponibilidades y habilidades de los miembros del equipo. Así mismo, cada tanto se realizaban sesiones conjuntas entre todos los equipos y todos los asesores donde todos retroalimentábamos el desarrollo de todos los

cortos, sugeríamos ideas para los guiones, aportábamos soluciones para el rodaje y al final realizamos tres visionados de cortes de edición.

Para continuar con el desarrollo del guion, Alejandro propuso un primer ejercicio de investigación en el que los chicos entrevistaran a diferentes migrantes del pueblo, con la finalidad de obtener más información. Eduardo y Alexis hicieron varias entrevistas a la comunidad zapoteca de San Juan de Ocotán. Taylor, quien vende juguetes para niños en la plaza del pueblo, le iba preguntando a la gente que pasaba de dónde eran y logró entrevistar a algunos desconocidos que no eran originarios del pueblo. Mike no pudo realizar ninguna entrevista. Con este primer ejercicio podemos observar no sólo la lógica natural de trabajar de cada uno de ellos, sino las redes a las que tienen acceso, en tanto migrantes. Alexis tuvo fácil acceso a la red de familias zapotecas que viven en el pueblo y ni Taylor ni Mike cuentan con una red fuerte dentro del pueblo, ya que sus padres no son originarios de allí. Taylor lo pudo resolver preguntando a la gente en la plaza, la cual se constituye como el espacio público más importante del pueblo.



Mike manipulando la cámara Go-Pro.  
Fotografía tomada como *making off* del rodaje de *Como las aves*

En el caso de Mike, sus padres tampoco son originarios de San Juan de Ocotán y él llegó al pueblo cuando tenía dos años. El dice ser muy tímido y de hecho el primer tema que propuso para desarrollar en los cortos finales, fueron las expresiones artísticas del pueblo, y cuando le pregunté por los motivos personales para proponer este tema argumentó que a él le llama la atención los

lenguajes que le permiten que la gente se exprese sin necesidad de hablar. Las redes de Mike se tejen más en el espacio escolar y según comenta Alejandro Bernal, la decisión para sumarse al equipo estuvo más asociada a la afinidad que tenía con Eduardo y Alexis quienes, aunque no eran sus amigos cercanos, sí eran sus compañeros en la preparatoria, y no tanto a su condición como migrante.

El segundo ejercicio que realizaron fue el visionado de la película de *Temporada de patos* (2004) de Fernando Eimbcke para que pudieran imaginarse momentos de la vida cotidiana que pudieran dar cuenta de esas “diferencias” entre los nativos y los avecindados,

pero también similitudes, elementos que enriquecen la cultura local, y la amistad o lazos afectivos entre ambos. Alexis y Eduardo imaginaron una escena donde veían televisión en español y la familia de Alexis comentaba lo que aparecía en la televisión en zapoteco. También imaginaron escenas donde ambos compartían la comida oaxaqueña. Por su parte Taylor compartió diversas anécdotas de discriminación que ella misma había vivido. Es así como Alejandro le propuso a Taylor que también fuera un personaje del corto.

Mike prefirió no aparecer en el corto, porque decía que “no le gusta salir” a cuadro. Mike estaba en un momento de definición profesional, ya que siendo su papá albañil, Mike quería estudiar arquitectura, pero también le gustaba mucho la fotografía, por lo que quería aprender más sobre los aspectos técnicos del rodaje, principalmente de fotografía. Así que Mike dijo que preferiría estar más detrás de cámaras aprendiendo fotografía. Actualmente Mike estudia la *Licenciatura en Artes visuales para la expresión fotográfica* y él cuenta que esta experiencia fue importante para su decisión.

Otro ejercicio de investigación fue el mapeo de las calles del pueblo donde viven migrantes. En este ejercicio encontraron que muchos de los migrantes con orígenes comunes, suelen vivir en las mismas calles o en calles aledañas, por lo que con los grupos más numerosos de migrantes se puede georreferenciar su ubicación. Una de las reflexiones que surgieron del ejercicio es que a pesar de que los migrantes se aglutinan entre ellos hay territorios que comparten, en donde se cruzan con los nativos del pueblo y con migrantes de diferentes orígenes. Es así como el *cruce entre las historias* fue decidido narrativamente con la idea de que en un primer nivel, los personajes compartieran el territorio de la cotidianidad, pero luego también se evidenciara el espacio de la convivencia y de la amistad. Es así como a nivel narrativo, *Como las aves* se construyó con el cruce de las historias de Eduardo, Alexis y Taylor. Primero cada uno de ellos se presenta a sí mismo y cuenta su historia, y en algún momento su propia historia se cruza con la de los otros. Eduardo pasa por la parada donde Taylor toma el autobús y luego Taylor pone su puesto de juguetes que suele vender en la plaza del pueblo, donde Alexis espera sentado en una banca a que llegue Eduardo.

Equipo del rodaje del documental *Como las aves*

En ese mismo sentido apareció el tema de la bicicleta. Todos los miembros del equipo de *Como las aves* llegaban siempre en bicicleta al *Taller*, con lo cual, la bicicleta se convirtió también en un elemento que comparten, como personas que viven en San Juan de Ocotán, migrantes o no migrantes, pero que también les permite recorrer ese espacio en el que sus historias se entrecruzan. De

la misma forma, se planeó que prácticamente todo el rodaje se realizara utilizando la bicicleta como herramienta de transporte del equipo de producción.

La estructura del corto se trabajó entre todos, pero las escenas y la voz en *off* de cada uno de ellos las diseñaron y las escribieron de forma individual con el apoyo de Alejandro Bernal. Durante el rodaje los puestos de cámara y sonido se rotaban entre los que no aparecían a cuadro, y ya que Mike no apareció en el corto, su participación en la dimensión técnica fue mayor, tal y como él quería.

Ninguno de los chicos del equipo contaba con una computadora donde pudieran editar, por lo que la edición de las secuencias individuales las realizaron en la casa de Alejandro. La edición que realizaron los chicos era muy básica y tenía como finalidad que perdieran el miedo a la computadora y el programa, pero sobre todo, que pudieran ir definiendo junto con Alejandro la estructura de su secuencia. Al final de cada sesión Alejandro “se quedaba con tarea”. Posteriormente Alejandro preparaba varias versiones de cada escena y se las mostraba a todo el equipo en sesiones que se realizaban en el DIF de San Juan de Ocotán. En esas sesiones se discutían las escenas entre todos y se volvía a reanudar el trabajo individual en casa de Alejandro. Cuando ya se tenía un primer corte, la edición más fina la realizó prácticamente Alejandro Bernal, quien de igual forma que en la primera parte, les iba mostrando a todos los avances de la edición y todos opinaban y sugerían cambios.

## 5.2 Nativos y avecindados

San Juan de Ocotán se encuentra en una ubicación que nos hace pensar que probablemente siempre ha tenido un movimiento poblacional importante. Antiguamente Ocotlán se encontraba a medio camino entre la región de Etzatlán y Tala y la antigua Tonallan, los cuales fueron centros poblacionales y políticos importantes, tanto en la época precolombina como en la época virreinal. Así mismo, la historiadora Abigail López (2016) quien recupera a Ignacio Dávila Garibi y Peter Gerhard, comenta que la movilización poblacional generada tanto por la conquista, como por la Guerra del Mixtón en 1540, hace pensar que en la región se asentaron indios tecuexes, cazcanes, tepehuanes, cocas, e incluso purépechas y zacatecos, razón por la cual es muy difícil rastrear los orígenes étnicos de San Juan de Ocotán. En la configuración geográfica posterior a la colonia, San Juan de Ocotán quedó ubicado muy cerca de la ciudad de Guadalajara, del centro de Zapopan, así como en el límite del camino que conectaba con el corregimiento de Tala y así como la región con el noroeste de la región, con el pueblo de Tequila, la ciudad costera de Puerto Vallarta y con los estados de Nayarit, de Sinaloa, de Sonora y de Baja California.

Después de varios intentos por fundar Guadalajara y ser asediados por los indios rebeldes de la región, la ciudad por fin logra su asentamiento definitivamente en el Valle de Atemajac en 1542. Desde entonces Guadalajara se consolidó como uno de los principales centros administrativos y comerciales del país y a partir del siglo XIX se convirtió en la segunda ciudad más grande de México. Desde la segunda mitad del siglo XX, se consolidó como una ciudad industrial, con una economía en permanente crecimiento. Esto, aunado a un proyecto de país sustentado en el desarrollo y la industrialización provocó que al igual que muchas ciudades del México, Guadalajara tuviera un crecimiento poblacional acelerado a consecuencia de la migración. Como mencionamos en capítulos anteriores, de acuerdo al informe realizado por el Instituto de Información Territorial del Estado de Jalisco (Gutiérrez Pulido et al., 2013) el porcentaje de población en localidades urbanas con 15 mil o más habitantes era de 20% en 1950 y según el Censo de Población y Vivienda (INEGI, 2010) este porcentaje subió a 78% en 2010. De acuerdo a antropólogo Guillermo de la Peña (2006), entre 1959 y 1970 Guadalajara recibió una enorme cantidad de migrantes que venían a la ciudad en busca de trabajo y muchos de ellos se convirtieron en migrantes permanentes de la



ciudad, aunque las primeras generaciones solían volver a sus pueblos de origen durante las fiestas patronales.

A diferencia de muchas de las comunidades campesinas de México, que durante el proceso de urbanización e industrialización de los últimos años del siglo XX se vieron obligados a migrar hacia las ciudades, el caso de San Juan de Ocotán el proceso fue a la inversa, ya que fue la ciudad la que llegó a él. Esto se tradujo en dos fenómenos, por un lado, como ya mencionamos, la expansión de la mancha urbana provocó una importante presión inmobiliaria para que los campesinos vendieran su tierra de cultivo para construir parques industriales y fraccionamientos privados para las clases altas de la ciudad que ahora rodean todo el pueblo. El segundo fenómeno, fue la llegada masiva de migrantes a San Juan de Ocotán. San Juan de Ocotán cuenta con 17,959 habitantes, de las cuales 14,792 son nacidas en la entidad y 3,167 son recién llegados (INEGI, 2020). Sin embargo, esta cifra no da cuenta de los migrantes de segunda generación que tal vez ya nacieron en el pueblo, pero siguen siendo considerado “de afuera” por no tener lazos familiares con la gente del pueblo como Taylor.

Así mismo, conforme a lo que Guillermo de la Peña (2006) describe, muchos de los migrantes del campo que llegaron a la ciudad entre los años 60 y 70 eran de origen indígena, purépechas de Michoacán, otomíes de Querétaro, mixtecos de Oaxaca, nahuas de Hidalgo, pero también en menor cantidad zapotecas y mixes de Oaxaca, huastecos postinos, mazahuas mexiquenses. De acuerdo al censo de 2010 (INEGI, 2010), en Jalisco había 53,695 hablantes de lenguas indígenas, de las cuales según el Padrón de Comunidades y Localidades Indígenas del Estado de Jalisco, 9,844 residían en el municipio de Guadalajara, 7,339 en Tlaquepaque, 3,389 en Tonalá, y 22,155 en Zapopan, dando como resultado un total de 42,727 en la Zona Metropolitana de Guadalajara (ZMG), de los cuales se calcula que 2,249 viven en San Juan de Ocotán. Sin embargo, los expertos consideran que esta cifra está subestimada. Guillermo de la Peña (2006) afirma que las cifras mostradas en los censos eran inferiores a la población indígena real y calculaba que en aquel año en la Zona Metropolitana de Guadalajara, podrían vivir más de 50 mil hablantes de lenguas indígenas. Para 2020, según el INEGI, existen 67 mil personas hablantes de lenguas indígenas en el Estados de Jalisco, pero podríamos sospechar, como De la Peña sugiere, que tal vez son muchos más. De acuerdo este mismo censo, en San Juan de Ocotán viven 1,105 hablantes de lenguas indígenas (INEGI, 2020), sin

embargo, esta cifra no da cuenta de los migrantes que viven en el pueblo y no son indígenas o hablan únicamente el español.

Como mencioné, el primero que propuso la idea de hacer un corto sobre la migración fue Eduardo, quien aunque es originario de San Juan de Ocotán. Comentó que “he visto personas con vestimenta muy tradicional, como de Oaxaca, yo quisiera saber por qué vinieron, por qué escogieron San Juan de Ocotán, si su plan era irse de su casa, qué tiene de especial aquí”. Posteriormente cuando le cuestioné por qué le interesaba a nivel personal hablar de este tema, me reiteró que porque “había visto muchas personas, señoras con sus faldas de colores”. Sin embargo, cuando insistí para que nos compartiera sus razones personales para proponer este tema, reconoció que el tema de la migración le interesaba porque “Alexis [uno de sus mejores amigos, y compañero del *Taller de cine comunitario*], sus padres vienen de Oaxaca y él ha sido mi amigo desde segundo de primaria y las veces que he ido a su casa, sus papás se agarran hablando zapoteco. Yo no les entiendo pero es interesante que hablen así y todos entiendan, Sachi [se refiere a Alexis, ya que su apellido es Schiñas] no lo habla pero sí lo entiende, (...) también por su comida, una vez me invitaron algo y no se qué era”. Como mencioné, uno de los temas del corto fue el de la amistad de Eduardo, habitante originario de San Juan de Ocotán, con Alexis de origen zapoteco, así como su curiosidad por comprender las razones por las que su familia se quedó a vivir en San Juan de Ocotán.

La comunidad zapoteca es la comunidad más numerosa de migrantes en San Juan de Ocotán. Los padres de Alexis provienen de Villa de San Blas Atempa, Oaxaca, y llegaron a San Juan de Ocotán a finales de los años 90, cuando Alexis tenía tres años de edad. Alexis cuenta que sus papás salieron de Oaxaca buscando trabajo, puesto que a pesar de que la familia de la mamá de Alexis sí tiene tierra en su pueblo, no lograban sobrevivir con el trabajo del campo. Llegaron aquí porque “les dijeron que era barato”. Los primeros años, Alexis cuenta que se mudaban con regularidad, procurando pagar lo menos posible. Cuando algunos de sus familiares venían de visita, algunos se iban quedando y poco a poco gran parte de su familia ahora vive en San Juan de Ocotán. Alexis comprende el zapoteco pero ya no lo habla. Alexis cuenta que la gente del pueblo les suele llamar “paisas” de forma despectiva o usan el origen de oaxaqueño como sinónimo de “tonto”, en frases similares a “como si fueras de Oaxaca”. Dice que antes era algo que le ofendía mucho y cree que tal vez por eso, él se volvió

tímido y tenía pocos amigos. Es así que se hizo amigo de Eduardo, porque ambos dicen que eran “los tímidos del salón”.

A Eduardo le daba curiosidad saber qué piensan de San Juan de Ocotán, cómo es su pueblo en Oaxaca y las diferencias entre ambos lugares. También se preguntaba por los choques culturales que la familia de Alexis podía haber vivido a su llegada, aunque cuando le preguntaba qué quería decir con esos “choques” se imaginaba cosas simples, como el idioma, o la comida. Cuando le cuestioné sobre la discriminación me dijo que sí existía que “los ven como forasteros”, como “vendedores de droga” e hizo la comparación con los prejuicios que despiertan los mexicanos en Estados Unidos, que dicen sólo “cosas malas” de los migrantes. Eduardo considera que la gente piensa eso de los migrantes sólo “porque no son de aquí”. Pero, de manera opuesta, Eduardo reiteró que él cree que “cada quien puede ir a donde ellos crean que puede desarrollarse mejor, por el bien suyo y de su familia”. Su condición crítica hacia este tipo de discursos discriminatorios, estaba atravesada evidentemente por su amistad de años con Alexis y su cercanía con su familia.

En el corto *Como las aves*, después del plano donde vemos las burbujas de jabón que salen de los juguetes que vende Taylor en la plaza del pueblo, vemos a Alexis sentado en una banca, esperando la llegada de Eduardo. Se saludan, compran juntos algunas cosas y se dirigen a la casa de Alexis. Durante el desarrollo del guion otra de las premisas que los chicos querían desarrollar era que los migrantes enriquecen la cultura local. En la voz en *off* de Eduardo dice “creo que los migrantes ayudan a reforzar nuestras tradiciones para que sigan vivas porque ellos conocen lo que representan”. Cuando Alejandro Bernal les pidió que reflexionaran sobre elementos concretos que pudieran representar cómo se enriquecía la cultura local con la presencia de los migrantes, inmediatamente pensaron nuevamente en la comida, pero también en las fiestas que hacen los zapotecos.

Una de las escenas que diseñaron en complicidad con Maribel, la mamá de Alexis fue la preparación de algún plato típico oaxaqueño que no se hiciera en Jalisco. Así en el corto Eduardo y Alexis van a casa de Alexis para que su mamá les enseñe a hacer empanadas Oaxaqueñas. Maribel hace la masa, hace la salsa y enciende una fogata. Eduardo y Alexis hacen las empanadas y Maribel los dirige y las fríe. En algún momento Alexis olvida poner el plástico en el tortillero y se le pega la masa, lo cual provoca la risa de su mamá: “no puso el plástico el menso”.

La mamá de Alexis ya habla español, pero para el corto Alexis le pidió que hablara zapoteco. En la escena Alexis le pide que hable más lento para traducirle a Eduardo. Y mientras traduce que su mamá compró el queso oaxaqueño a un señor que pasó por su casa, Alexis se ríe y diciendo “me llaman experto en traducir”. Maribel, también en zapoteco, invita a Eduardo a una fiesta que habrá el siguiente sábado y le dice que tiene que bailar, pero Eduardo dice que no le gusta bailar. Maribel insiste que tiene que bailar para que se enseñe. Eduardo le pide a Alexis hable un poco en zapoteco pero él dice que entiende pero no sabe hablarlo bien y que sólo conoce algunas palabras. Su mamá le reclama que “no quiere aprender”, pero Alexis responde “quién dice que no”. En la escena vemos la comida y la lengua como dos elementos que preserva la comunidad zapoteca, y cómo estas tradiciones se van perdiendo de generación en generación. Al final de la escena Maribel invita a Eduardo a comer: “*guada’lu ti gueta*”. Alexis traduce literalmente “significa te invito a comer una tortilla” y explica que “así dicen los de Oaxaca cuando invitan a alguien” a comer.

### 5.3 Ciudad y trabajo

Tanto para Eduardo como para Taylor, una de las razones para hacer el corto era reflexionar sobre las razones por las que los migrantes vienen y luego se quedaban a vivir en San Juan de Ocotán. Su hipótesis era que probablemente para los migrantes San Juan de Ocotán es un buen destino porque ya “tienen todo”, porque “no es muy aislado ya el pueblo”.

El corto *Como las aves* inicia con el recorrido de Eduardo por el pueblo montado en una bicicleta. Luego vemos sus fronteras, la avenida Aviación y las vías del tren, una de las fronteras del pueblo, la cual también se han convertido un espacio asociado a la migración de los centroamericanos que viajan ilegalmente hacia el norte sobre los trenes de carga, con el objetivo de cruzar la frontera de Estados Unidos. Sin embargo, con el endurecimiento de las políticas migratorias en Estados Unidos, muchos de ellos se ven obligados a quedarse en México y algunos incluso se han quedado a vivir en San Juan de Ocotán. Luego vemos a las industrias que rodean al pueblo por la zona de las vías del tren y mientras vemos a un grupo de aves que vuelan y luego se posan sobre los silos de las fábricas aledañas, mientras Eduardo describe en *off* que “quizás el hecho de seguir siendo un pueblo que tiene cerca las

comodidades de la ciudad, ha permitido que muchas personas de Oaxaca, Veracruz, San Luis Potosí, Guerrero, Chiapas y algunos centroamericanos migren a mi pueblo”.

Posteriormente en la escena donde Eduardo y Alexis se sientan a comer las empanadas que prepararon, Eduardo entrevista a Maribel sobre las razones para migrar y ella hace referencia a las condiciones de pobreza de su pueblo. Maribel cuenta que “mi pueblo es muy chiquito y muy pobre pues. Es muy pobre la gente de allá por eso es que uno mejor agarra sus cositas y va a buscar por dónde (...) allá antes no había nada de futuro de allá, cuando tu quieres formar tu familia pues ya no hay manera. Las mujeres hacían totopos, tortillas, los hombres pues como son campesinos, van a trabajar en el campo y cuánto es que le pagan un día de trabajo en el campo, 40 pesos, 60 pesos. El que tiene más dinero según ellos y te tiene lastima, te puede pagar 60 pesos antes. Y ahora te pueden pagar como mínimo 100 pesos ahora (...) Trabajo sí hay, de eso no hay queja, pero el pago es bien poquito pues, para mantener tú a tú familia, para crecer, no se puede”.

A diferencia de Eduardo, Taylor no propuso el tema de la migración como primera opción. Como mencioné en un capítulo anterior, la primera idea de Taylor fue la música de banda, ya que éste género musical es muy popular en el pueblo. Sin embargo, cuando la cuestioné por su interés por ese género, aceptó que realmente a ella no le gusta mucho la banda y más bien le gusta el rock y el punk. De hecho su apodo completo es Taylor Punk. Su segunda propuesta fue sobre las leyendas de San Juan de Ocotán, porque “la gente cree mucho en fantasmas y brujería”. Pero al final aclaró que ella no creía en fantasmas. No fue sino hasta después de un rato de conversar, tratando de indagar en las razones personales para abordar estos temas, cuando aceptó que en realidad no se sentía tan relacionada con ninguno de ellos. Como expliqué antes mi hipótesis es que los propuso porque al igual que sus compañeros, optó por temas que podrían ser asociados a la *cultura* y las *tradiciones*, los cuales consideraron que podían operar como discursos contrahegemónicos frente a las narrativas que describen a San Juan de Ocotán únicamente como un pueblo violento y marginal.

Después de un rato de pensar en temas que realmente fueran relevantes para ella, fue que finalmente surgió el tema de la migración. Taylor comentó que a ella le parecía interesante hacer un documental sobre ese tema para “preguntarle a la gente que viene de afuera cómo se siente aquí, cómo los han recibido, qué les gusta y por qué decidieron

quedarse aquí. Taylor comentó que “la renta no es tan cara”, que “está cerca de todo”, que “aquí tienen la escuela, la secundaria, y ahorita ya hasta tienen prepa”.



Story Board realizado por Taylor para el corto *Como las aves*

A Taylor le gusta mucho dibujar cómic estilo manga, por lo que para el corto *Como las aves*, además de escribir su voz en *off*, ella también hizo el *Story board* de su propia historia. En el corto vemos a Eduardo que pasa en bicicleta por la parada del camión donde Taylor espera y allí inicia la historia de Taylor. Taylor sube al camión y la vemos yendo a buscar al centro

de la ciudad los juguetes que vende en la plaza del pueblo. Deambula entre las tiendas, toma el tren ligero. Luego Taylor se presenta diciendo: “Mi padre es de Guanajuato, mi madre de Mezcala de la Asunción. Migraron de su lugar de origen hace muchos años, ambos decidieron quedarse en la ciudad de Guadalajara, en donde años más tarde se conocieron y decidieron formar una familia. Vivieron en la zona centro y en algunas colonias hacia el oriente, en donde mi padre compró un terreno, pero al retrasarse en un pago, les embargaron. Tuvieron que ir a vivir con un compadre, ya que en las casas que rentaban no aceptaban niños. En junio del 74 un amigo los invitó a una fiesta en San Juan de Ocotán y les comentó que las rentas eran más económicas; en esos 2 días, mi padre consiguió un lugar para rentar y se cambiaron a este sitio. Mi hermana mayor recuerda que no se quería venir a vivir aquí, porque ya se había acostumbrado a la ciudad, su escuela y a sus amigos. Aún no había muchas casas, ni todos los servicios, pero los patios eran amplios y el lugar tenía algunas ventajas para el trabajo de mi padre”.

Como vemos, en todos los casos los motivos para migrar están relacionados con la pobreza. No con la falta de trabajo, sino con los bajos ingresos que no son suficientes para mantener a una familia. Así mismo, uno de los motivos para que los migrantes se queden en San Juan de Ocotán tiene que ver con que los alquileres de las casas son más bajos que en el

resto de la ciudad, pero que al mismo tiempo tienen acceso a los servicios de la urbe, la buena comunicación con el centro de Zapopan y de Guadalajara, la presencia de escuelas y hospitales pero sobre todo, la cercanía de fuentes de trabajo y con salarios mejores que en sus lugares de origen.

#### 5.4 Pueblo y tradiciones

Durante el proceso de investigación y desarrollo del guion, que incluía la narración de sus propias experiencias, los jóvenes encontraron que la cercanía a los lugares de trabajo y a los servicios no eran el único motivo para que los migrantes se quedaran en San Juan de Ocotán. También encontraron que una de las razones por la que la gente se queda es su “ambiente pueblerino”. Velazco Ortiz (2007) menciona que los primeros estudios sobre migración describen cómo los procesos migratorios transforman tanto los lugares de origen, cuando los migrantes retornan, como los lugares a donde suelen migrar, y es común que las urbes a las que llegan, se transforman en espacios “con fuertes signos de ruralidad”. En el caso de San Juan de Ocotán, la “ruralidad” es algo que ya existía en el pueblo, cosa que facilita la adaptación de los recién llegados.

En la entrevista Taylor también comentó que “yo creo que aquí se sienten cómodos en su ambiente y les da miedo socializar con otro tipo de personas”. En su caso dice que “ya todo mundo me conoce, o puedo salir a tal hora a la calle y como ya me conocen ya no tan fácilmente me buscan pleito”. Eduardo también comentó que él creía que los migrantes “encontraron en San Juan de Ocotán un lugar con mucha tradición, como yo suelo pensar que los estados sureños, son los que tienen más tradición de México. Allá se hacen mejor los días de muertos, de allá es muy famosa la comida mexicana... Y yo pienso que como aquí en San Juan de Ocotán tiene mucha cultura. Yo supongo que es por eso, que encontraron un lugar que también tiene cultura igual que su estado: las fiestas, la música”.

El corto *Como las aves* inicia con un recorrido de Eduardo en bicicleta por San Juan de Ocotán, donde percibimos su ambiente pueblerino, las calles empedradas, las paredes a medio pintar, las bicicletas que recorren las calles, los puestos callejeros. Mientras, escuchamos la voz en *off* de Eduardo que se presenta a sí mismo como un “ocotanense”.

Eduardo regresa en su bicicleta hacia el interior del pueblo, vemos el tianguis y las calles llenas de gente, puestos de artesanías, de comida, de fruta, de ropa, de flores, una banda de música. Eduardo dice que “a pesar de ello resiste siendo un pueblo que mantiene sus tradiciones desde hace cientos de años. Una de las tradiciones mas representativas es la *Fiesta de Santo Santiago* y los *tastuanes*, ya que es reconocida en el estado de Jalisco por ser grande y recibir a muchos visitantes y aunque no estoy tan familiarizado con las costumbres y tradiciones estoy contento de que sigan persistiendo”.

Mientras vemos a Eduardo circular con su bicicleta al interior del pueblo vemos las calles adornadas por papel picado y lo escuchamos decir: “yo creo que tanto los ocotanenses y los migrantes tenemos algo en común: tradiciones. Para mí representan como un pedazo de tierra que nos recuerda lo que somos, lo que sentimos y que no estamos dispuestos a perder”. A ese segundo motivo para que los migrantes se queden en San Juan de Ocotán, Eduardo lo nombra como *tradiciones*. A esas *tradiciones* las relaciona con una dimensión territorial, semi-rural e identitaria de San Juan de Ocotán, la cual podría asemejarse a los lugares de origen de los migrantes. Luego también vemos la gasolinera y el tráfico que circula por la avenida Aviación, una de las fronteras del pueblo, mientras Eduardo continúa en *off*: “territorialmente fuimos devorados por la ciudad y la modernidad creó fronteras a las orillas de mi pueblo, nos trajo gasolineras, supermercados, fábricas, fraccionamientos y hasta un estadio de futbol”. En oposición a la dimensión semi-rural de San Juan de Ocotán pareciera que en la tanto el territorio como esta identidad pareciera que se diluyen.

## 5.5 Discriminación y violencia

En San Juan de Ocotán, la relación entre habitantes *originarios* y migrantes *avecindados*, como se les suele llamar, no siempre ha sido fácil. De uno y de otro lado suele haber constantes choques y prejuicios. En ese sentido, la condición de *avecindados* construye un entramado de diversas fronteras étnicas al interior del pueblo.

Una segunda pregunta que se hacía Taylor cuando propuso el tema era sobre la discriminación que sufren los *avecindados*. Taylor consideraba que en el pueblo sí se siente una diferencia entre los habitantes originarios y “la gente que viene de otros lados”, y cuenta



que para ella, aunque ya nació allí, ha sido “bien difícil” adaptarse a San Juan de Ocotán, que ella “sentía que no tenía mucho en común y la mayor parte de la adolescencia, me desbalagaba yo también para otros lados, iba para el centro, para zapopan, para otros lados”. También cuenta que como no tiene el acento del pueblo la suelen confundir con los migrantes de Oaxaca o de Puebla y a veces le han dicho *paisa*, término peyorativo que se suele usar con los migrantes de esos estados de la República. En el corto *Como las aves*, Eduardo, voz *off* describe que “lamentablemente, no somos tan unidos y solemos separarnos dentro de San Juan de Ocotán poniendo fronteras simbólicas que nos alejan el uno del otro solo por haber nacido en un lugar distinto”.

En el corto Eduardo le pregunta a Maribel si en el pueblo “los han visto de mala manera” y Maribel reconoce que a pesar de las ventajas de vivir en San Juan de Ocotán, también han sufrido discriminación. “No quieren a los oaxacos aquí (...) Nos dicen que tenemos que regresar porque somos puro indio, porque somos de Oaxaca. Pero yo como le digo a mis hijos ‘no hagan caso, mientras ellos estén ladrando nada más, que ladren, que nos muerdan es otra cosa’. Pero así como nosotros no les hacemos caso... No, pos rompieron los vidrios...”. Maribel hace referencia a que hace poco alguien les rompió a pedradas los vidrios de una ventana.

*Oaxacos, paisas y húngaros* son apelativos que suelen usarse de forma despectiva para nombrar a los indígenas que vive en el pueblo. “Nos dice húngaras” dice Maribel. Cuando Eduardo pregunta qué es eso, Maribel responde que confunden a las oaxaqueñas con “húngaras verdaderas” es decir con “gitanas”. “Nos confunden por la falda larga (...) y nos dicen: - ¡Húngara, húngara! A mí me ha pasado unas cuantas veces” Y luego cuenta que alguna vez cuando le gritan burlonamente que si les lee la mano, ella responde en ese mismo tono: “te vas a morir allá adelante, maldito...”, y luego, se ríe.

Sin embargo, la tensión entre originarios y avecindados puede tener consecuencias mucho más violentas. Además del vidrio roto, Maribel les contó que hace unos años, cuando todavía las pandillas de jóvenes se reunían en las esquinas del pueblo, a ella le tocó presenciar la muerte de un joven frente a su casa. Ella trató de auxiliarlo y a consecuencia de eso, ella y su familia también vivieron acoso y amenazas. Reconociendo lo sensible del tema, Alejandro Bernal y el equipo procuraron que Maribel viera el primer corte del documental y decidiera si dejar este testimonio. Aunque para Maribel no era peligroso, Alexis sí consideró que no

era seguro que su mamá contara esa historia en público por lo que esa escena se eliminó del corte final.

En los últimos años la presencia de las pandillas prácticamente ha desaparecido, y a pesar de que la gente tiene la percepción de que el pueblo “está más tranquilo”, muchos dicen que esa aparente pacificación fue a consecuencia de la entrada *del cártel* al pueblo. Ya no hay enfrentamientos entre pandillas, pero sí hay jóvenes desaparecidos y asesinatos entre grupos que dominan barrios distintos del pueblo. Semanas después de que concluyó el *Taller*, el hermano mayor de Alexis fue golpeado brutalmente porque, según Maribel, “lo estaban confundiendo con alguien más”. Y después de casi veinte años de vivir en San Juan de Ocotán, la familia de Alexis prefirió no poner su vida nuevamente en riesgo y se mudaron del pueblo. Estas situaciones de violencia vividos por la familia de Alexis y Maribel, muestran el peligro que corren los jóvenes de las familias más pobres de la ciudad, sobre todo en el contexto de la llegada del narco a los barrios; pero también evidencia que dentro de ellos, los jóvenes migrantes se encuentran en una condición todavía más vulnerable. De este tema hablaré más adelante.

## 5.6 Discriminación e interseccionalidad

En el corto Taylor narra que “desde niña traté de adaptarme e identificarme con San Juan de Ocotán, pero tampoco la escuela ayudó a sentirme parte, porque tuve problemas desde el kínder. Lo malo es que conforme van pasando los grados, las bromas y la violencia con los compañeros se van volviendo menos inocentes. En secundaria ni se diga, fue más difícil. Antes no le llamaban bullying ó acoso escolar”. Luego, Taylor reflexiona sobre la importancia que le damos a nuestro lugar de origen y cómo en San Juan de Ocotán no la consideran “de allí” porque sus padres no son originarios del pueblo. “Siempre nos preguntamos ¿quiénes somos? y ¿a dónde pertenecemos? (...) Hace algunos años alguien me pregunto: ¿de dónde eres?, de aquí, respondí. Y me dijo: no, si tus papás no nacieron aquí, tú tampoco eres de aquí. Entonces ¿de dónde chingados soy? Si no nací en Guanajuato, ni en Mezcala de la Asunción. ¿Realmente importa pertenecer a algún lugar? Me lo he preguntado tantas veces”.



Storyboard realizado por Taylor para el corto *Como las aves*

Taylor considera que esa sensación de no sentirse integrada en el pueblo también está relacionada con su orientación sexual. En la voz en *off* narra: “siempre supe que era distinta al resto, cuando al fin tuve claro que mi orientación sexual era diferente lo oculté. De algún modo me encerré en mi misma, era algo muy personal y tenía miedo de la reacción de la familia. Salí del closet a los 18 años porque alguien cercano se enteró y esa presión me orillo a decirlo. Fue muy incómodo. Nadie debería sentarse frente a todos para dar explicaciones y esperar a ser aprobado o no, solo por ser distinto a lo ya establecido por una sociedad machista y heteronormada. Al final es amor y es muy difícil salir con alguien y tener que fingir que es solo tu

amiga, esconderse como si fuera algo malo. Y para colmo tener que lidiar con homofóbicos, recibir sus críticas, ofensas, incluso hasta golpes. Solo te queda resistir y aparentar que no te jode por dentro. En esa situación no te deja otra opción más que aprender a defenderte, si no te levantas solo no puedes esperar a que alguien venga a levantarte. Conseguir empleo era difícil por tener tatuajes y perforaciones. Cuando al fin podría conseguir alguno, te das cuenta que también allí eres discriminado”.

Tal y como proponen las teorías feministas sobre la interseccionalidad, la condición subalterna de Taylor no se puede leer únicamente desde su condición homosexual, sino que ésta también se encuentra atravesada por su condición de clase y por su condición migrante.

Como explica Viveros Vigoya (2016), el término de interseccionalidad surge desde los diversos colectivos de mujeres negras expresándose contra el feminismo blanco quienes pretendían englobar a todas las mujeres en esa categoría sin tomar en cuenta los sesgos de raza y de género que hacían completamente distinta la experiencia de ser mujer, con lo cual se da cuenta de la imposibilidad de “separar opresiones”. Por su parte, Platero (2012), explica el concepto de interseccionalidad como una “maraña” de elementos que atraviesan al sujeto, donde la sexualidad no normativa juega un papel relevante en las condiciones de desigualdad de los sujetos, pero que esta no puede ser visto como elementos aislado, por el contrario debe ser entendida como un elemento ligado siempre a otros que también generan desigualdad. La desigualdad desde este punto de vista se configura a través de la noción de *diferencia*. Este concepto sirve entonces para poder identificar las estructuras de poder que rigen la vida de los sujetos, y generan discriminación y desigualdad por ser considerados *diferentes*.

Recuperando estas tradiciones podemos observar cómo la condición de clase y la condición migrante se entretrejen con la condición homosexual de Taylor construyendo una identidad desarraigada de San Juan de Ocotán y diferenciada de la cultura hegemónica del pueblo, lo cual en su experiencia también se traduce en desventajas y discriminación. En el corto, Taylor dice que “hay diferentes formas de discriminación, el sentirse excluido ya sea por color de piel, estatura, forma de vestir, orientación sexual e ideología de género. La gente ya se acostumbro o tal vez lo ha normalizado tanto, que al preguntar a otros si han sufrido discriminación dirán que no, por miedo o pena, y eso más que triste, a mi punto de vista me parece injusto”.

Una de las desventajas que Taylor vive al interior del pueblo es que en San Juan de Ocotán las relaciones están marcadas por las redes familiares, y en ocasiones estas redes compensan la falta de recursos para resolver cosas. Por su preferencia sexual, Taylor no ha hecho familia con las familias nativas y tiene más dificultad para acceder a estas redes. Por otro lado, Taylor comenta que su familia es demasiado “pequeñita”, comparándola con el tamaño de las familias de San Juan de Ocotán, con lo cual constantemente comenta que no tiene quién la apoye, y por lo que frente a la falta de recursos se encuentra en una situación todavía más vulnerable. Por ejemplo, hasta hace poco Taylor vivía en una privada que estaba a las afueras del pueblo, sobre la Avenida Periférico, y en una reciente ampliación de esa avenida tuvieron que dejar la casa y buscar apresuradamente dónde vivir. Finalmente

lograron encontrar unos “cuartos” en un lugar donde comparten patio con los dueños, que a su vez tienen gallinas, por lo que no se podían llevar a sus tres perros. Lograron quedarse con uno de ellos pero después de mucho buscar no encontraron quién se quedara con los otros dos y se vieron obligados a sacrificarlos.

Ella también dice que a consecuencia de la discriminación por parte de los habitantes originarios, si tuviera la posibilidad sí se iría de San Juan de Ocotán, y si no lo hace es porque debía cuidar a su madre que estaba enferma y porque el papá de Taylor prefiere seguir viviendo en San Juan de Ocotán porque lo considera un lugar barato y cercano a los puntos donde puede vender su mercancía. En los últimos años Taylor también vive de vender juguetes en la plaza del pueblo, con lo cual ahora también ella depende económica de este espacio. En el corto vemos a Taylor poniendo su puesto de juguetes en la plaza y mientras vemos las burbujas de jabón que salen de los juguetes que promociona y escuchamos su voz *off* expresando su deseo: “tal vez algún día yo migre como lo hicieron mis padres, pues solo los de espíritu libre no pertenecemos a ningún lugar”.

## 5.7 Tensiones históricas

Es difícil comprender del todo las razones por las que se genera tal tensión entre los habitantes *nativos* del pueblo y los *avecindados*. En su tesis doctoral *Los hijos del relámpago* (2016), Francisco Talavera considera que en el caso de San Juan de Ocotán se genera un fenómeno que él llama *nuevas etnicidades conurbadas*, las cuales surgen en espacios donde una etnicidad histórica, como lo es la de los habitantes originarios del pueblo, se enfrenta a un conjunto de identidades provocadas por los flujos migratorios. De acuerdo a Talavera, los procesos de conurbación generan tensiones culturales, sociales y territoriales en permanente disputa, las cuales se pueden observar en un cierto uso de una identidad étnica ligada al territorio tradicional, detentada por los pobladores originales del pueblo frente a la identidad de los migrantes que llegan al pueblo. Talavera considera que en algunos casos los llamados “pueblos originarios” utilizan esta acepción como una estrategia para protegerse del *avance* de la ciudad, pero también como una forma para diferenciarse de los migrantes. Así mismo, Talavera considera que estos enfrentamientos complejizan las relaciones y generan nuevas fronteras socioculturales, teniendo como resultado nuevas identidades flexibles e híbridas.

Un ejemplo muy mundano de estos roces cotidianos donde se generan tensiones culturales, sociales y territoriales se puede observar en el uso de la vivienda. Cuando los migrantes comenzaron a llegar al pueblo, muchos de los habitantes de San Juan de Ocotán comenzaron a construir cuartos para rentar en lo que antes eran los corrales de sus casas. Incluso, otros de ellos aumentaron un piso extra a su vivienda. Estos cuartos de alquiler les generaba un ingreso extra, sin embargo, esto también ha tenido como consecuencia un incremento en la densidad poblacional del pueblo y provocaba que nativos y avecindados compartan espacios pequeños de vivienda para familias completas en las que unos y otros compartan el patio o la entrada. Es común que a raíz de esta situación se generen constantes tensiones porque “ponían la música muy fuerte”, porque “dejan la puerta abierta” porque “son muy cochinos”. Una señora se quejaba de que los inquilinos siempre dejaban la puerta abierta, se le salió su perro y lo atropellaron. Podemos encontrar decenas de anécdotas como estas en diferentes contextos de convivencia.

Por otro lado, si rastreamos la historia del pueblo en las narrativas de sus propios habitantes, podemos encontrar cicatrices de sucesos que podrían dar cuenta, al menos de forma parcial, de la desconfianza hacia todo aquello que “viene de afuera”. Como he mencionado, en los discursos de los habitantes de San Juan de Ocotán, todos los procesos de *modernización*, incluyendo la reciente *llegada* de la ciudad al pueblo, han implicado una doble vivencia. Por un lado la cercanía a las fuentes de trabajo, a las escuelas, así como los diversos servicios que ofrece la urbe, es algo que aprecian y aprovechan, tanto nativos como avecindados, sin embargo, en los relatos pareciera que ese bienestar conllevan siempre una pérdida, la cual hemos descrito a lo largo de todo el texto como la vivencia de un despojo cíclico que ha sufrido el pueblo, tanto de su tierra como de su cultura.

El despojo de la vida es sin duda el más brutal y una de las narrativas que sobrevive en la memoria colectiva de los habitantes del pueblo está asociado a la migración. La gente de San Juan de Ocotán reconoce que la migración se ha incrementado en los últimos años, y ubican este aumento a partir de los años 90, con la llegada de militares. Las historias que circulan en el pueblo sobre la llegada de los militares están relacionadas con la llegada de la violencia al pueblo. Los migrantes eran militares que venían al Campo Militar XV, ubicado en La Mojonera, a 5 km de San Juan de Ocotán, el cual se construyó en 1992 y cuenta con una extensión de 128,000 m<sup>2</sup>. En un inicio las instalaciones se utilizaron para el 3er Batallón

de transportes, posteriormente por el Centro de Adiestramiento Básico Individual Regional, el Grupo Aeromóvil de Fuerzas Especiales y otras dependencias del Instituto Armado pertenecientes a la V Región Militar (Secretaría de la Defensa Nacional, n.d.). En un principio el Campo Militar no contaba con instalaciones para vivienda, por lo que muchos de los militares, principalmente indígenas mixes de Guerrero, se asentaron en San Juan de Ocotán. Esta primera migración marcó de forma muy negativa las relaciones entre *nativos* y *avecindados* y gestó todo un imaginario sobre los indígenas del sur que todavía permanece en el pueblo, a los cuales se les llama despectivamente como *paisas*.

Los *nativos* cuentan que antes de eso, el pueblo era “más pobre pero más tranquilo”. Los mayores recuerdan la existencia de una policía comunitaria llamada *La ronda*, que estaba constituida por hombres del pueblo que eran nombrados por los delegados y que cambiaba cada tres años. Los hombres de *La ronda* no estaban armados, y sólo “traían su sarape” y a veces, palos, y lo que más hacían era detener borrachos. Pero en últimos años eso cambió, y muchos lo asocian a la llegada de los militares al pueblo. Se dice que con ellos, llegó la marihuana y la violencia. Sobre ellos se cuentan historias de todo tipo, desde peleas en las fiestas, hasta robo de novias. Pero la historia más violenta que permanece en el imaginario colectivo es la historia de la desaparición forzada de un grupo de jóvenes de San Juan de Ocotán a manos de los militares, después de que uno de ellos perdiera su arma en el pueblo. Tanto la prensa como algunos informes tanto de la Comisión Estatal de los Derechos Humanos de Jalisco, como de Amnistía Internacional dan cuenta del suceso, que ocurrió el 14 de diciembre de 1997, cuando en efecto, un militar perdió su pistola en el pueblo. Ninguno de los informes narran las condiciones del hecho pero en la narrativa popular, algunos dicen que estaba en una fiesta, otros dicen que estaba borracho. Aparentemente el militar consideró que se la robaron. El domingo siguiente, un comando compuesto por 28 miembros del Grupo Aeromóvil de Fuerzas Especiales (GAFE), dirigidos por el teniente coronel Julián Guerrero Ramos, a bordo de tres camionetas vestidos con ropas azul marino y pasamontañas y armados con pistolas y fusiles, entraron con lujo de violencia a diversos domicilios y secuestraron al menos a 18 jóvenes entre los que se encontraban 6 menores. La gente del pueblo cuenta que ni siquiera buscaron a los que les quitaron la pistola, sino que detuvieron a jóvenes aleatoriamente, y que el hecho parece haber sido una venganza contra el pueblo en general, como una especie de castigo ejemplar. Algunos cuentan que los mataron, otros que mataron a algunos de ellos,

y que sus cuerpos fueron encontrados en el cerro del Coli, que está al lado de San Juan de Ocotán. Los testimonios publicados relatan que los jóvenes fueron víctimas de tortura y que Salvador Jiménez López no sobrevivió. Su pies fueron perforados con clavos y murió ahogado con su sangre cuando le cortaron la lengua . Su cuerpo mutilado y desnudo fue encontrado en el poblado de Guachinango, en el municipio de Ameca (Rivera, 1998). En una nota del periódico *La Jornada*, la madre de Salvador declara: “Estaba mi hijo muy torturado. Le mocharon la lengua, le quemaron los pies, le golpearon la cabeza, traía el ojo hinchado, le hicieron muchas cosas... le mocharon allá... donde era hombre” (TLAHUI, 1998). Pocos años después se construyó una zona habitacional para los militares dentro del Campo Militar XV, lo cual permitió que muchos militares se mudaran del pueblo, pero la gente dice que se fueron por miedo a represalias y que a raíz de entonces los miembros del ejército tenían casi prohibido entrar a San Juan de Ocotán.

## **5.8 Violencia, vulnerabilidad de la juventud y una antropología del sur**

Las situaciones de violencia de las que fuimos testigos durante el proyecto, nos evidencia la vulnerabilidad en la que viven de forma cotidiana los jóvenes de San Juan de Ocotán. La violencia en México se ha recrudecido en los últimos años, principalmente a partir del sexenio de 2006-2012 cuando el expresidente Felipe Calderón quien declaró la “guerra contra el narco” que implicó el despliegue de las fuerzas armadas en todo el país para capturar a los altos mandos de los cárteles de la droga, sin embargo, esto sólo generó fracturas, guerras internas, disputas por los territorios, una multiplicación de grupos criminales y una diversificación de actividades delictivas, lo cual se terminó por traducir en un aumento de la violencia. Esto aunado a un deficiente sistema de impartición de justicia, ha generado un contexto de vida en el que muchos de los mexicanos seamos víctimas o testigos del horror y de la muerte.

De acuerdo al Índice de Paz en México de 2015 a 2019, la tasa de delitos con violencia subió 40%, mientras que las tasas de delitos sexuales crecieron 60%; en los últimos 5 años los homicidios se han multiplicado y pasamos de 15 muertes por cada 100,000 habitantes en 2015 a 28 en 2019, haciendo del homicidio la principal causa de muerte entre las personas de 15 a 44 años, y la cuarta más frecuente entre niños de cinco a 14 años; también en 2019



se observa un incremento de 18.3% en la tasa de delitos sexuales. Así mismo, la presencia de organizaciones criminales ha tenido un incremento significativo, y entre 2006 y 2018 hubo 35 conflictos entre cárteles del narcotráfico en nuestro territorio, y desde 2015, la tasa de crímenes de la delincuencia organizada ha aumentado más de 46%. El mayor deterioro se observó en la tasa de delitos de narcomenudeo, que se incrementó 75% (Institute for Economics and Peace, 2020).

Según el informe sobre fosas clandestinas y registro nacional de personas desaparecidas o no localizadas (Comisión Nacional de Búsqueda de Personas, 2020) en el periodo de 2006 al 2019 han desaparecido un total de 60,053 personas, sin embargo, para enero de 2021 la cifra oficial ya había aumentado a 82,241 desaparecidos<sup>24</sup>. A su vez, Urteaga Castro Pozo y Moreno Hernández (2020) dan cuenta de cómo del 2007 a 2010 los homicidios pasaron de diez mil al año a veinte mil. Afirman que desde entonces, la mayoría de las víctimas de la supuesta guerra contra el crimen organizado, son jóvenes, y que los jóvenes más vulnerables, estigmatizados, discriminados y asesinados son aquellos en situación de precariedad.

Como vimos en capítulos previos, la mayoría de las notas de prensa en las que se menciona a San Juan de Ocotán, son notas rojas que dan cuenta de hechos de sangre que construyen una narrativa unidimensional del pueblo, en las que éste se describe como un pueblo marginal y peligroso de la periferia de Guadalajara, habitado por personas violentas. Esto genera una normalización de la violencia en esta zona de la ciudad, y una doble victimización de las víctimas, donde por un lado se asume que si están involucrados en hechos violentos éstos son criminales, y por otro se justifica que sufran violencia o incluso que pierdan la vida.

Por otro lado, estas situaciones de violencia, en concreto la necesidad de suprimir información que podía poner en peligro a nuestro equipo o a cualquiera de los habitantes de San Juan de Ocotán, nos enfrenta nuevamente a la discusión que coloca Esteban Krotz (1993) sobre los retos de ejercer lo que él llama las “antropologías del sur”, en las cuales los investigadores compartimos nacionalidad y territorio con los sujetos con los que trabajamos. Esta condición nos obliga a preguntarnos por el impacto de nuestro trabajo en su/nuestra realidad, cosa que sucede muy distinto cuando los trabajos académicos se publican y se

---

<sup>24</sup> Aquí la nota de prensa donde se da cuenta de este aumento: <https://aristeguinoticias.com/1301/opinion/se-supero-la-cifra-de-80-mil-desaparecidos-articulo/>

debaten lejos del territorio del que se habla y lejos de los sujetos con los que se trabajó, quienes, la mayoría de veces, no tendrán acceso a esta información.

Esta situación se complejiza de distinta forma en el caso del audiovisual, ya que por un lado, tiene una capacidad de circulación mayor que los textos académicos, los cuales además no suelen ser leídos por los sujetos de los que se habla. Por otro lado, la filmación del rostro de los personajes dificultan la protección de la identidad de los personajes. Ambas características del audiovisual se convierten en una ventaja narrativa, emocional, sensorial y de divulgación, pero también nos enfrenta a preguntarnos permanentemente por las consecuencias del impacto de nuestro trabajo antropológico, tanto éticas, como políticas e incluso legales. Así mismo, nos enfrenta con la responsabilidad de proteger tanto al equipo de trabajo, como a los personajes, en condiciones de tensión o violencia. En nuestro caso, estas preguntas se volvieron cruciales ya que uno de los objetivos tanto de los productos audiovisuales como del *Documental web*, fue que éstos se divulgaran entre los mismos habitantes de San Juan de Ocotán. Así, la propuesta de Krotz sobre una “antropología del sur” la podríamos trasladar también a una discusión sobre los retos de hacer una “antropología visual del sur” o a “un cine documental del sur”.

## 5.9 Las redes familiares

Los migrantes que se han llegado a vivir a San Juan de Ocotán han desarrollado tácticas y estrategias muy diversas para enfrentar tanto la distancia con su lugar de origen, a las tensiones cotidianas en el nuevo lugar de residencia, a un tipo de vida muy distinta a la que estaban acostumbrados y a situaciones de discriminación y hostilidad. Como la mayoría de migrantes, se han adaptado en algunos aspectos y en otros preservan ciertos elementos culturales. Observar aquello en lo que se adaptan y aquello que conservan puede ser valioso en la medida que nos da cuenta de las negociaciones sociales y culturales que están dispuestos a hacer y las que no, y a cuáles de ellas consideran relevantes.

En el caso de los zapotecos, una de sus estrategias de migración ha sido su forma de migración progresiva, donde primero llegan unos, luego otros, hasta que en el pueblo han terminado por asentarse varias familias de parientes en San Juan de Ocotán. La estrategia, en este caso se puede gestar desde la posibilidad de que los primeros se han asentado en San

Juan de Ocotán son capaces de apoyar a los recién llegados. Es así como los zapotecos son el grupo más numeroso de migrantes en el pueblo. Esto también les permite conformarse como una red bastante sólida de apoyo mutuo. Muchos de los zapotecos suelen encontrar trabajo gracias a los contactos de familiares o paisanos.

Taylor admira esta capacidad de apoyarse entre paisanos por parte de algunos grupos de migrantes “del sur”. Comentó que “mucha gente que viene de fuera tienen algo que es bien bonito para mí. Cuando vienen en familia se ponen a trabajar entre todos y como que hacen un grupito y se ayudan mutuamente, como para que se hagan de una casa”. Sin embargo, a diferencia de lo que Taylor observa de otros grupos de migrantes, como los zapotecos, cuyas redes familiares son más grandes, organizan sus propias festividades tradicionales y entre todos se apoyan para comprar propiedades. Por el contrario, Taylor lamenta que su familia sigue rentando, “yo lo veo con mis papás ellos nunca se pudieron hacer de una casa (...) será porque mi familia es bien pequeñita”. Mike tampoco tiene esa red fuerte de familiares dentro del pueblo, y su estrategia también ha sido mirar hacia afuera, y a diferencia de Taylor, para Mike la escuela ha sido un espacio para lograrlo. Mike tiene pocos amigos en el pueblo y no solía tener mucha relación con la gente o las tradiciones. La *Fiesta de los tastuanes* le daba miedo y su relación con la festividad era a través de su madre, desde su dimensión más religiosa. A la madre de Mike la tienen que operar en días próximos y la falta de redes familiares locales ha dificultado que Mike consiga donantes de sangre para realizar la operación.

Tanto para Taylor como para Mike el *Taller de cine comunitario* ha sido un espacio de acercamiento a San Juan de Ocotán, pero también se convirtió en un *espacio propio* que para ellos hoy en día es una red social en sí misma. Ejemplo de ello fue cuando murió la mamá de Taylor. En San Juan de Ocotán los bautizos, los quince años, los cumpleaños, las bodas, las fiestas patronales, pero también las enfermedades y los velorios, son momentos en donde las redes sociales, principalmente familiares, se despliegan para apoyar a los parientes. Muchas de ellas están acompañadas además por rituales religiosos. El velorio de la mamá de Taylor fue en su casa, y la decoración y la organización de todo recayó en su familia “pequeñita”, como la misma Taylor la llama. Cuando llegamos junto con los asistentes del *Taller* había poca gente y la familia de Taylor estaba colocando una mesa con café y galletas y consiguiendo sillas para poder recibirnos. Después de un rato de estar allí, y al ver que

nadie lo hacía, Horte se ofreció a rezar un rosario para la mamá. Taylor no es creyente y durante el *Taller* constantemente ha cuestionado las posturas religiosas, pero no sólo aceptó que lo hiciera, sino que lo agradeció mucho.

Horte también es hija de migrantes. Su papá es de Mesa de Metlaltoyuca, municipio de Francisco Z. Mena, Puebla, la cual es una comunidad muy pequeña en la que “no había trabajo” por ello se unió al ejército y le tocó en el batallón de La Mojonera, y el lugar que le quedaba más cerca para vivir era San Juan de Ocotán. Sin embargo, Horte cuenta que su papá renunció pronto al ejército porque los engañaban con la duración de las comisiones, les decían que iban por un mes y luego se alargaban tres meses, luego seis meses y luego hasta un año, viviendo en condiciones muy precarias, “escasos de comida, solo con casas de campaña y caminando en la sierra para encontrar los sembradíos de marihuana y amapola, pues estaba muy pesado”. Entonces el papá de Horte empezó a trabajar como obrero en Industrias Cabrera, la cual es una empresa metalúrgica que se encuentra sobre Avenida Aviación, a la altura de la calle Ocampo, en las afueras de San Juan de Ocotán. En el caso de su mamá, es originaria de Nochistlán, Zacatecas, “de donde era Tenamaxtle”, el jefe indígena que se comandó la rebelión contra los españoles, afirma Horte orgullosa. Su madre también migró de su pueblo porque “no había oportunidad de desarrollarse” y se vino a San Juan de Ocotán porque uno de sus hermanos ya vivía allí y trabajaba en una granja de huevo que había en avenida Aviación y calle Angulo”. Cuando llegó a San Juan de Ocotán, su madre se empleó como trabajadora doméstica. Así que sus padres se conocieron en San Juan de Ocotán. Cuando Horte tenía 5 años su padre dejó el trabajo de la fábrica porque era “muy matado y muy mal pagado (...), el iba a prender los hornos desde las 5 de la mañana para que cuando llegara el resto de los empleados ya estuvieran listos para iniciar la jornada”. Horte cuenta que su madre lo convenció de poner una tienda de abarrotes en el pueblo “y ya en la tienda, gracias a Dios les fue bien”. Sin embargo, a diferencia de Mike y de Taylor, Horte tiene familia en el pueblo, su tío de parte de su mamá ya vivía en el pueblo, y el papá de Horte, también se fue trayendo poco a poco a su familia, “se trajo de uno por uno a sus dos hermanos y sus cuatro hermanas y luego a su mamá”. La estrategia de la familia de Horte es más parecida a la de Alexis y tal vez contar con una red familiar en el pueblo es lo que le ha permitido que su estrategia sea la de la integración. Para ella uno de los espacios que se volvieron importantes han sido los espacios religiosos y las fiestas tradicionales. Horte ha

participado durante mucho tiempo en los grupos católicos juveniles de la parroquia y es es la más enamorada de la *Fiesta de los tastuanes*. Sin embargo, siendo mujer y de familia migrante tampoco le ha sido tan fácil involucrarse en los cargos de la misma.

### **5.10 La auto-puesta en escena de la utopía**

De la misma forma que los mismos habitantes originarios del pueblo, para los zapotecos, uno de los espacios más importantes, en donde se reafirma su configuración comunitaria, su cosmovisión y su identidad son las fiestas patronales. La presencia de una red numerosa de familias zapotecas en San Juan de Ocotán hace posible que aún estando lejos de su tierra, pueden celebrar algunas de estas fiestas. Se dice que antes las solían celebrar en la calle, pero que a raíz de ciertos enfrentamientos con la gente del pueblo, ahora suelen rentar salones privados. También en los cumpleaños, quince años y bautizos, suelen celebrarlos utilizando algunos elementos tradicionales zapotecos. Cuando la hermana de Alexis cumplió quince años, su vestido era como el de tehuana pero modernizado, de color negro y con bordados de flores de colores. En el cumpleaños de Sachi, la comida que se ofreció era comida típica del Istmo. En ambos casos, igual que como sucede en Oaxaca, cada familia de invitados debía pagar \$200 por un cartón de cervezas como requisito para entrar.

La última secuencia del corto *Como las aves* es en la fiesta del San Judas Tadeo celebrada por la comunidad zapoteca, a la cual invitaron a Eduardo, a Taylor y al equipo de producción. El salón de baile, de piso de cemento, está decorado con papel picado amarillo, rojo y verde. Al fondo vemos el altar del Santo decorado con telas brillantes de esos mismos colores. Las madrinas bendicen a sus ahijados junto al Santo pasándole flores por el cuerpo. Un grupo versátil toca cumbias, pero luego también música tradicional de Oaxaca. Muchas mujeres, incluyendo a Maribel, están vestidas con sus trajes típicos, con blusas bordadas, aretes vistosos y faltas largas. Y muchos de los hombres portan camisas de manga corta con pañoletas rojas en el cuello. En la pista, bailan parejas pero también grupos de mujeres, de todas las edades. Una señora mayor baila con una cerveza en la cabeza, la cual que es una tradición itzmeña. Los niños juegan. Algunas de las niñas también están vestidas con trajes típicos. Cuando la gente se acerca al altar se persinan y se hacen bendiciones. Un grupo de

niñas hacen una pequeña procesión con el estandarte de San Judas Tadeo decorado con listones, dentro del mismo salón.

En la secuencia final del corto, Eduardo, Alexis y Taylor, toman una cerveza en el estacionamiento. En algún momento de la escena Maribel logra convencer a Eduardo de bailar con ella. En algún momento unas mujeres avientan regalos a la gente: utensilios de cocina, paltos, vasos. De pronto aparece a cuadro todo el equipo Alexis, Eduardo, Taylor, pero también Mike, Alejandro y Norma. Alejandro cuenta que decidieron hacer esto como un símbolo de un espacio de encuentro entre habitantes originarios, avecindados y no habitantes de San Juan de Ocotán, pero también por respeto a los que se habían animado a aparecer en el corto puesto que si “ellos pusieron el cuerpo”, en algún momento “todos debíamos poner el cuerpo también”. Al final del corto, Eduardo dice en su voz en *off* “Debemos aprender los unos de los otros (...) La migración es una decisión que duele tomar y requiere de gran valor por eso debemos respetar a las personas que toman ese camino. Recordemos que la vida da muchas vueltas, hoy por ellos, mañana por nosotros, pero siempre por todos...”.

*Como las aves* da cuenta de cómo en los últimos años, San Juan de Ocotán se convirtió en un lugar de recepción de migrantes y cómo la relación entre los habitantes de San Juan de Ocotán y los recién llegados no siempre ha sido sencilla. Es un testimonio de las dificultades que viven los migrantes en el pueblo, y de los procesos de subalternización de los *otros* de los habitantes San Juan de Ocotán. Por un lado, en este documental se puede observar cómo en un contexto de por sí subalternizado frente a la vida urbana y moderna de la ciudad de Guadalajara, se generan otras subalternidades todavía más invisibilizadas. Pero por el otro lado, vemos como los habitantes de este San Juan de Ocotán *otro*, movilizan diversas tácticas y estrategias que les permiten en ocasiones negociar y en ocasiones distanciarse del pueblo. Así mismo, observamos, cómo el espacio social del *Taller de cine comunitario*, al ser un trabajo que se ha prologado en el tiempo, se convirtió en un espacio importante de socialización para algunos de los jóvenes que participaron en él, ya que en su condición de migrantes cuentan con menos redes sociales y familiares dentro del pueblo, y cómo el corto *Como las aves* se convirtió también en un espacio de expresión de sus imaginarios utópicos de una convivencia cordial y festiva entre los pobladores nativos y avecindados del pueblo. En ese sentido, *Como las aves* Pero tanto el corto, como el proceso de producción del mismo da cuenta su agencia, de las estrategias que despliegan para poder enfrentar los procesos migratorios, pero también de la puesta en escena de un deseo y de una utopía.

## 6. UN KILO DE MANZANAS AMARILLAS: AMOR, SEXUALIDAD, REGGAETON Y CUERPO

### 6.1 Un kilo de manzanas amarillas



El cortometraje de *Un kilo de manzanas amarillas* (<http://somossanjuandeocotan.org/un-kilo-de-manzanas-amarillas/>) da cuenta de las diferencias generacionales sobre los conceptos de amor y sexualidad en San Juan de Ocotán y la relación de los mismos con el consumo cultural, principalmente de música. La idea de *Un kilo de manzanas amarillas* fue propuesta por Sachi, el asistente más joven del *Taller* y fue asesorada primero por Javier Palacios Ahumada y luego por Ernesto González Díaz y Erika Barajas Franco.

Originalmente, la convocatoria para el *Taller de cine comunitario* era para jóvenes de más de 18 años, pero hubo varios interesados más jóvenes por lo que accedimos a que también se inscribieran. En aquel entonces Sachi tenía 14 años y era el más chico del grupo. En el corto, Sachi decide salir a preguntarle a la gente cuál es su concepto de amor y de sexualidad, así como la forma como éste se relaciona con el consumo de música. Detrás de esta puesta en escena hay una curiosidad honesta, pero también una táctica de autopuesta en escena en la que Sachi usa al corto para colocar de forma suave sus propios cuestionamientos sobre el amor y la sexualidad, que como él mismo dice, no cree que son los mismos que los de la mayoría de habitantes de San Juan de Ocotán, ya que para Sachi, estos conceptos se ven más reflejados en el reggaetón que en la banda, que es el género musical más escuchado en el pueblo. Sachi dice que a él le gusta más el reggaetón porque da cuenta del deseo sexual de manera explícita y no lo relaciona necesariamente con el amor. Sachi también aprovecha el corto para producir una auto puesta en escena de su cuerpo a través del baile ese mismo género, produciendo una intertextualidad con el lenguaje del videoclip, donde experimenta la sensualidad desde una lógica no heteronormativa.

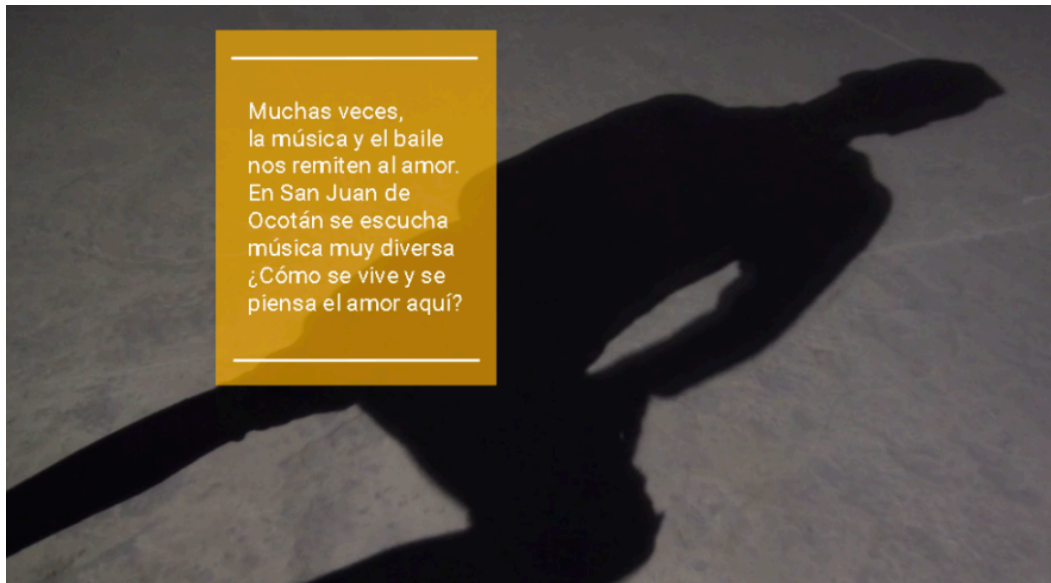


Imagen tomada de la presentación del documental *Un kilo de manzanas amarillas* dentro del *Documental web somossanjuandeocotan.org*

Sachi también es de origen zapoteco, y es primo de Alexis, pero tanto Sachi como sus hermanos ya nacieron en el pueblo, y tal y como Sachi dice dentro del corto, él se considera “de San Juan de Ocotán”. Igual que la familia de su primo, sus padres migraron desde Oaxaca buscando un mejor trabajo. Sin embargo, en *Un kilo de manzanas amarillas*, Sachi decidió no hacer alusión a su condición étnica, pero sí a su apellido. Al inicio del corto, Sachi camina por el pueblo y se presenta: “Yo soy Yahir Nicolás, pertenezco a la familia Sachiñas, por esta razón, muchos me conocen como Sachi, mi apellido no es tan común aquí pero es fácil de reconocer. Soy de San Juan de Ocotán. Nací y he crecido en esta gran colonia”.

## 6.2 El arte de San Juan de Ocotán

La primera propuesta de Sachi fue “el arte” porque “en realidad el arte lo ves en cualquier lado”. Como mencioné anteriormente, Sachi quería mostrar el arte de “personas que a veces no se reconocen mucho, pero que en San Juan de Ocotán valoras mucho”. Sachi quería dar a conocer el arte de personas de diferentes edades que a su vez diera a conocer “cómo es San Juan de Ocotán”, como el grafiti, la elaboración de máscaras, artesanías, la elaboración de



cinturones, elaboración de sillas, la gastronomía, pues “es lo que identifica a un pueblo (...) de sacar su persona, y mostrar al mundo qué es lo que tienes”. Como mencioné en un capítulo anterior, durante todo el *Taller* los jóvenes, estuvieron desplegando diversas tácticas para desestigmatizar a su pueblo y para ello utilizan a las tradiciones, la cultura, la religión y el arte. En el corto Sachi igual que el resto hace énfasis en las *tradiciones* y el arte: “para mi San Juan de Ocotán es más que mi hogar, es un lugar lleno de tradiciones, costumbre y sobre todo, de música. Aquí nunca faltan las fiestas”. En las primeras escenas del corto Sachi camina por el pueblo, se cruza con un mural de el Santo Santiago y luego camina por la plaza frente a la iglesia, se detiene y se persigna. Sachi cuenta que empezó a valorar este tipo de cosas en San Juan de Ocotán cuando las comparaba con las del pueblo de sus padres en Oaxaca y allí se dio cuenta de que cada pueblo expresa su identidad a través de su “arte”. Es interesante, cómo Sachi utiliza la palabra *arte* para dar cuenta de la *diferencia* entre los pueblos, el cual podría ser un elemento que como migrante podría ser visto como una desventaja puesto que genera fronteras simbólicas y discriminación, sin embargo, para Sachi ha sido una experiencia que le ha permitido revalorar sus dos orígenes.

Sin embargo, cuando le pregunté Sachi por su interés personal por el “arte”, aceptó que en realidad lo que a él le interesaba era la danza. A Sachi le encanta bailar y hacer coreografías con música de reggaetón, porque tanto las letras de las canciones como la forma de bailar son muy sensuales, cosa que según Sachi no es muy aceptada por parte de la mayoría de habitantes de San Juan de Ocotán, mucho menos por la gente mayor. Es así como finalmente Sachi se decidió por proponer un corto sobre la diversidad de conceptos de amor y el sexo por parte de los habitantes del pueblo y la relación de estos conceptos con su consumo musical.

### **6.3 Liberarse, educar o ser papá**

La propuesta de Sachi generó revuelo en el grupo, e incluso algunos renunciaron a sus propias propuestas para votar por la de Sachi. Una vez que se votaron las propuestas y ganó la propuesta del Sachi sobre el amor y la sexualidad en las distintas generaciones de ocotanenses, al equipo se sumaron Joss y Ángel y se asignó como asesor a Javier Palacios. Al equipo se sumaron Joss y Ángel. Joss había propuesto el tema de las dificultades que

enfrentan los jóvenes del barrio para acceder y permanecer en la escuela, pero fue uno de los que, cuando escuchó el tema de Sachi, prefirió votar por esa propuesta en lugar de por la suya. Sin embargo, las ideas de Joss y de Ángel eran un poco distintas a las de Sachi. Todos compartían la preocupación por poca información sobre los temas de sexualidad que hay en el pueblo, sin embargo, con enfoques diferentes. La propuesta de Sachi estaba más ligada a la curiosidad sobre cómo se concibe el amor y el sexo por parte del a gente del pueblo, asumiendo que su propio concepto es distinto, ya que para él amor y sexo no son lo mismo. Joss es paramédico y decía que él veía la poca educación sexual de los habitantes del pueblo, por lo que él quería hacer un corto que pudiera tener una función más bien educativa sobre anticoncepción, enfermedades venéreas, etcétera. En el caso de Ángel, también estaba preocupado por la poca información sobre sexualidad en el pueblo, pero a él le preocupaban más los temas morales, como las relaciones prematrimoniales y sus consecuencias, como los embarazos en adolescentes.

Todos los cortometrajes finales nos enfrentaron a situaciones complejas y en este caso, el reto para Javier era el poner a dialogar los tres objetivos y las tres visiones de la sexualidad. En las reuniones de evaluación de todo el equipo que se llevaban a cabo una vez a la semana, considerábamos que podía ser un ejercicio muy interesante que a través del documental Sachi, Joss y Ángel pudieran poner a dialogar sus posturas, y que desde el respeto a las diferencias, pudieran decidir hacer algo que mostrara todas ellas. En ese sentido sugerimos a Javier que les propusiera que uno de los ejes narrativos fuera justamente la diversidad de visiones sobre el amor y la sexualidad en el pueblo y para ello le recomendamos como referencia la película de *Comizi d'amore* (1963) de Pier Paolo Passolini cuyo dispositivo consiste en salir a la calle a entrevistar a la gente para preguntarles su opinión sobre el amor y la sexualidad.

Cristal Castillo, la productora, y yo misma, estuvimos apoyando a Javier en el proceso del desarrollo del guion. Cristal le ofreció a Javier algunos artículos sobre sexualidad que pudieran apoyar su trabajo de asesoría. Sin embargo, Javier no tenía el tiempo para leerlos ni de prepararse para las sesiones más para imaginar una metodología adecuada que pusiera a dialogar las tres posturas dentro del equipo, ya que por un lado Javier está más acostumbrado a improvisar un poco en el trabajo de campo, pero por otro estaba a punto de tener un bebé y

debía garantizarse otros ingresos, además de lo que le podíamos pagar desde nuestro proyecto.

La falta de una metodología que pudiera lograr que los tres chicos se vieran reflejados en el guion y hacerlo suyo, tuvo como consecuencia que ni Joss, ni Ángel lograran sentirse integrados en el equipo. Primero empezaron a faltar a las sesiones y finalmente renunciaron al *Taller*. Cuando Joss y Ángel renunciaron, Javier fue consciente de que en ese momento de su vida, en el que estaba a punto de ser papá, no podía hacerse cargo de sacar adelante un proyecto tan complejo, el cual le implicaba informarse y planear metodologías de trabajo que se adaptaran a las preocupaciones de cada participante del corto para que todos se sintieran integrados y reflejados en la narrativa definida, por lo que decidió renunciar al proyecto.

Esta crisis nos evidenció dos cosas, por un lado el perfil que deben tener los asesores de este tipo de proyectos para adaptarse cada vez a situaciones muy diferentes de producción, pero también nos subrayó la incapacidad para ofrecerle a Javier un sueldo decente. Las necesidades económicas de la inminente paternidad de Javier y su necesidad por dejar el proyecto para buscar un trabajo que le garantizara mejores ingresos, nos muestra la precariedad a la que se someten muchos de los artistas audiovisuales que deciden trabajar en este tipo de proyectos. También nos vuelve a colocar frente al asunto del privilegio de tiempo y de dinero, que implica el conocer nuestra historia o nuestro contexto y hacer cine. Así mismo, nos recuerda el papel de proveedor que todo padre tiene en nuestra sociedad. Mientras Sachi, de catorce años, cuya preferencia sexual es no-normativa, y quería hablar del sexo libre, Javier de treinta años, heterosexual, se veía obligado a dejar el proyecto tratando de asumir su rol de padre responsable. La diversidad para vivir el amor y la sexualidad se instalaba como una tensión misma dentro del proyecto mismo, en un contexto de precariedad tanto del mundo del arte comunitario, como de la subalternidad misma de San Juan de Ocotán.

A falta de asesor para el proyecto echamos mano de una estrategia que como veremos en el siguiente capítulo fue parte de las diversas maniobras de producción para hacer existir el proyecto, que consistió en la alianza con diversos voluntarios que quisieran utilizar la experiencia como parte de sus tesis, de la misma forma que lo hacía yo. Es así como se invitó a Ernesto González Díaz, antropólogo de formación, pero quien trabaja en producción audiovisual. Al equipo también se sumó Erika Barajas Franco, quien trabaja como psicóloga

social en el centro comunitario *Colmena* del municipio de Zapopan, ubicado en San Juan de Ocotán, quien se ofreció como voluntaria para aprender sobre producción audiovisual comunitaria. Ambos, continuaron el trabajo de *Un kilo de manzanas amarillas*, junto con Sachi.

## 6.4 La banda y el amor

En el corto *Un kilo de manzanas amarillas* Sachi dice: “me interesa el reggaetón y su forma tan directa de hablar de sexualidad, que para mí es un concepto más amplio del que se piensa comúnmente. Siento que la gente no concuerda con lo que pienso y por eso me despertó el interés para salir a preguntar: ¿cómo es que la gente se enamora en San Juan de Ocotán?, ¿que canciones la gente relaciona con el amor y la sensualidad?, ¿el reggaetón que es tan popular no se educa en la sexualidad? En el corto se observa al *crew* de producción, incluyendo a Sachi, caminando por las calles de San Juan de Ocotán y entrevistando a personas, les colocan el micrófono y les preguntan qué canciones les evocan al amor.

Unas chicas veinteañeras responden a la pregunta tarareando la melodía de “*siempre te voy a querer*” del grupo de banda *Calibre 50*, cuya letra dice:

*Me han preguntado  
que si tú eres mi verdadero amor y yo..  
y yo les digo es el amor de mi vida  
gracias por quererme como yo te quiero*

*No me veo sin ti y no te exagero y si..  
a lo mejor no todo es perfecto, pero...  
pero se soluciona con besos*

*Igual que hago enojar, hasta a veces llorar  
mas sabes que te amo y quiero que recuerdes esto  
siempre te voy a querer  
me aseguraré de enamorarte cada día  
aún con mis defectos  
aún con mis locuras y mis tonterías*

*Siempre te voy a querer  
te voy a cuidar por el resto de mi vida  
hasta que la muerte, un día nos separe  
yo voy a ser tuyo y tú, mía*

Una pareja responde que la canción que les evoca el amor es la que bailamos en nuestra boda, “Eres” de Los Bukis.

*Que lindos los momentos que he pasado  
contigo todo es felicidad  
me pierdes en tu mundo de colores  
me gusta ese cariño que me das.*

*Con esa tu sonrisa tan sincera  
Ternura que refleja tu mirar  
conviertes tu figura en una niña  
y a veces sientes ganas de llorar.*

*Y es que llevas en tu ser  
un hermoso corazón  
todo tu me lo haces ver  
a manera de ilusión.*

*Eres  
la canción que me gusta  
respuesta a la pregunta  
de lo que es el amor.*

*Eres  
como la mariposa  
que ha llegado a la rosa  
a alegrar su color.*

Una señora contesta que “La canción de Bronco, de *Libros tontos*”, porque “todavía me dice algo esa canción”:

*Madrugada es  
intento estudiar  
porque mañana presento mi examen final*

*No puedo concentrarme  
no se me queda nada  
solo tu imagen hermosa  
mi pensamiento acapara*

*Libros tontos  
cómo quieren que sus letras entren en mi mente  
si mi mente está cansada de tanto quererte  
de quererte, de quererte*

*Libros tontos  
cómo quieren que sus letras entren en mi mente  
sé muy bien que por su culpa perderé el semestre  
pero la quiero, la quiero, perdónenme*

*Es de día y yo  
no logré estudiar  
se me fue la noche entera en ella pensar  
pero tengo la esperanza  
de mirarla hoy en la clase  
de abrazarla y de besarla  
aunque el examen, no pase*

En su texto *Hacia una estética de la música popular* Simon Frith (2001) defiende la necesidad de considerar la condición estética de la música popular como objeto de estudio. Frith describe cómo la música seria es considerada por su valor estético trascendente, y la música popular es considerada como carente de valor estético, con lo cual pareciera que sólo puede ser estudiada desde la función social que ésta tiene. Sin embargo, Frith considera que no se puede ignorar que el gusto por todo tipo de música está íntimamente ligada a sus características estéticas, y que éste no se puede leer únicamente desde la manipulación del mercado. Por ello Frith defiende que la estética de la música popular no sólo tiene una función social en la vida cotidiana, sino que *es parte* de esa vida cotidiana y la transforma. Así mismo, Frith describe cómo la música popular genera un efecto de posesión, produce identidad social y esa identidad está entrelazada con la estética misma de la música.

Tanto *Calibre 50*, *Los Bukis* y *Bronco* son parte de lo que podríamos llamar de manera genérica como *música grupera* dentro de la cual se puede incluir la música de banda, el norteño, el duranguense, etcétera. Esta música tiene sus raíces en los estados del norte de México, y se popularizó en todo el país a raíz de los años 70 y 80. A su vez la música de banda tiene su origen en las bandas sinaloenses que están compuesto principalmente por instrumentos de viento y metálicos. Ésta es una música rítmica y alegre que invita al baile. Tradicionalmente la música de banda se baila en parejas donde el hombre *lleva* a la mujer.

En San Juan de Ocotán, también es reciente la popularidad de este tipo de música y en la actualidad los grupos musicales del pueblo tocan principalmente música de éste género. Es interesante cómo tanto la música de banda como la música ranchera son géneros que como dijo Taylor “todo mundo conoce” y conforman una cultura compartida por todas las personas del pueblo de todas las generaciones. Taylor misma propuso como su primer tema, hablar de la música de banda, aunque luego aceptó que no le gustaba, que ella prefería escuchar música punk. En una ocasión Juan Carlos, quien se había presentado a sí mismo como “Mota” y

como rapero, se dirigía a un baile, y cuando le pregunté si le gustaba bailar banda aunque fuera rapero, y me contestó que sí le gustaba, que “la banda era para bailar y el rap para expresarse”. En el corto *Un kilo de manzanas amarilas* Sachi observa a un grupo norteño que toca en la plaza y dice “a mi claro que me gusta la banda y el norteño. Me encanta ir a fiestas y poder bailar con amigos y conocidos, pero también me gustan otros géneros musicales como la salsa, la bachata y el reggaetón”. Como vemos la mayoría de habitantes de San Juan de Ocotán la música grupera o de banda es considerada una música para bailar y convivir en las fiestas y esa convivencia trasciende las generaciones, ya que esa música se suele escuchar en las fiestas donde se encuentra gente diversa del pueblo, o la familia, o amigos. Por ejemplo en las fiestas patronales, en las celebraciones de cumpleaños, quince años, bautizos, bodas, etcétera.

De acuerdo a una serie de entrevistas realizadas en Guadalajara en relación a su consumo de música de banda, Zaira Rivera (2015) encontró algo similar, ya que la mayor parte de los entrevistados remitían a las experiencias familiares o de amigos para dar cuenta de su acercamiento con la música grupera. Para algunos de ellos la elección de su gusto musical proviene del círculo familiar, y los lugares que suelen frecuentar eran únicamente los lugares donde se toca música grupera, principalmente banda y norteño. Otros de los entrevistados dijeron que el gusto por música grupera se inició a través de sus amigos, principalmente en la etapa de la adolescencia y asociaban a este tipo de música con el baile, la fiesta y las relaciones interpersonales, tanto con amigos como con parejas. Sin embargo, estos últimos también suelen consumir y bailar otro tipo de géneros musicales, como el rock y el rap. El tercer grupo de entrevistados no tenían una preferencia por la música grupera, y ésta era considerada una alternativa de entretenimiento y de convivencia con amigos, y aunque algunas letras sí les recuerdan episodios de su vida, no suelen frecuentar sitios con este concepto.

Mientras la banda es un género que se escucha de manera generalizada en San Juan de Ocotán, el punk de Taylor, el rap de Juan Carlos y el reggaetón de Sachi, son músicas compartidas por grupos más pequeños del pueblo, las cuales pueden incluso estar asociadas con una etapa concreta de la vida, para luego dejar de estar *de moda* para ellos, como cuando Juan Carlos dejó de consumir drogas y nos pidió que le dejáramos de llamar “Mota” y abandonó su identidad rapera para asumir la de un hombre de campo.

Las canciones mencionadas por los entrevistados en el corto *Un kilo de manzanas amarillas* son todas del género de banda, pero como son canciones románticas su estilo musical es más suave. Frith (2001) considera que el hecho de que la mayoría de canciones populares hablen de amor tiene como consecuencia que una de las funciones de la música popular es el de generar lazos entre la vida emocional pública y la vida privada. En el mundo occidental las emociones no suelen expresarse de forma natural en el espacio público, por lo que una forma de compartir el mundo emocional en un grupo social, que de otra forma podría ser incómodo o incoherente, es a través de la música popular. Como si la música se convirtiera en un acervo social de emociones que hablaran por nosotros.

Las tres canciones citadas evocan al *amor romántico*. El concepto de amor romántico es una construcción social occidental producida a lo largo de la historia a través de la cuál se determina cómo se deben relacionar los hombres y las mujeres. Éste consiste en “un modelo de conducta amorosa que estipula lo que ‘de verdad’ significa enamorarse, qué sentimientos han de sentirse, cómo, cuándo, con quién sí y con quién no” (Fundación Mujeres 1993 en Flores Fonseca, 2019). El modelo de amor romántico configura unos anhelos y unos ideales específicos que construyen una cierta subjetividad fundada en lo que se considera la “naturaleza” del amor, tales como la idea de que la pareja heterosexual y monogámica es un forma natural y universal, presente en todas las culturas y todas las épocas; así mismo se plantea la existencia de un alma gemela única y predestinada; que el enamoramiento, como sentimiento, debe ser duradero como prueba de amor; que el amor lo puede todo, ya que si en una pareja hay amor éste es suficiente para resolver todos los problemas y justificar todas las conductas; que el amor sólo puede ser verdadero si es exclusivo, lo cual lleva a la idea del matrimonio como prueba de amor y a la fidelidad como requisito para el amor; así mismo en esta concepción de amor también subyace la idea de que todos los deseos pueden ser satisfechos por una persona, si esta persona es realmente *el amor de su vida* (Flores Fonseca, 2019). A su vez, el amor romántico no puede ser desligado del referente patriarcal, en el que los hombres y las mujeres tienen una función social asignadas al nacer, justificadas por su diferencia anatómica que determina qué debe ser lo masculino y qué debe ser lo femenino (Lamas 2000 en Flores Fonseca, 2019).

Las tres canciones son cantadas por un hombre y hacen referencia al amor que les inspira una mujer que *lleva en su ser un hermoso corazón*, que su *mirar* refleja *ternura*, que



es cariñosa, que tiene una *sonrisa tan sincera* y la *figura de una niña* y a veces siente *ganas de llorar*. Con esa mujer se pasan *lindos los momentos* y *todo es felicidad*, porque logra que todo se vea *a manera de ilusión*. Es tan hermosa que las compara con las *canciones que le gustan* y con la *mariposa que ha llegado a la rosa a alegrar su color*. Por lo tanto esa mujer es *la respuesta a la pregunta de lo que es el amor*. La mujer descrita es hermosa, tierna, cariñosa, sincera, niña, frágil, y gracias a eso, ella misma *es el amor*.

A su vez, el amor que describen las canciones es un amor lleno de emociones que hacen que se pierda en su *mundo de colores*, un amor que ocupa todo su pensamiento y le impide pensar en otra cosa más que en *la imagen hermosa* de una mujer que su *pensamiento acapara*, y provoca que se les vaya *la noche entera en ella pensar*. Un amor que le impide que concentrarse o *estudiar*. Pero no importa que *el examen, no pase*, que *por su culpa pierda el semestre*, y por ello, pide al mundo: *perdóñenme*. No importa lo que pase si puede mantener la *esperanza de mirarla hoy en la clase de abrazarla y de besarla*. Porque no es culpa del amor lo que le sucede, es culpa de los *libros tontos* que pretenden *que sus letras entren su mente* cuando su mente está ocupada en amar. El amor es una emoción provocada por la mujer, que como una especie de encantamiento, obnubila la mente, e impide que el hombre piense en nada más.

El amor al que aluden también es un amor único, un amor *verdadero*, es *el amor de su vida*. Es un amor que perdura para siempre, que implica *querer y cuidar* a la pareja *por el resto de la vida, hasta que la muerte, un día los separe*. El hombre que canta *no se concibe sin su pareja*, y agradece que lo quieran como él quiere, y por ello va a enamorar a su pareja *cada día*. También es un amor que genera pertenencia, donde él va a ser de ella, y ella de él. Acepta que *a lo mejor no todo es perfecto*, acepta tener defectos, hacer *locuras y tonterías*, hacer *enojar* y *hasta a veces llorar* a su pareja. Pero asegura que todo *se soluciona con besos*. Así, esa emoción que provoca la mujer, si es verdadera, los hará pertenecer el uno al otro, y perdurará hasta la muerte. La promesa de esa misma emoción es que mientras esté presente, será suficiente para justificar todas las conductas del hombre y para resolver todos los problemas que surjan.

## 6.5 Amor y sexualidad en San Juan de Ocotán

Los lugares públicos de San Juan de Ocotán así como las redes familiares y sociales del pueblo son espacios de encuentro para las parejas. La gente cuenta que conocieron a su pareja en la plaza, en las fiestas, en los lugares de trabajo o en los lugares de paso cotidiano. En el corto *Un kilo de manzanas amarillas* una pareja joven cuenta que se conocieron en una fiesta de quince años en Santa Margarita, que es un pueblo cercano a San Juan de Ocotán. Una prima los presentó, y luego “andaba yo aquí en San Juan y me la topé”. Otra señora cuenta que ella “trabajaba enfrente de su casa, entonces él me miraba, y yo decía no, no, no. Ya después dije, bueno, ¿estaría bien no?”.

Antiguamente los jóvenes no solían tener noviazgos muy largos, ni muy formales, algunos sucedían incluso a escondidas. Es común que los mayores en vez de decir que eran novios dicen que empezaron a “platicar”. En el corto *Un kilo de manzanas amarillas*, una señora mayor cuenta que su marido era militar, y “nomás llegaba los sábados y los domingos y me estaba esperando allí en un callejoncito y allí platicábamos un ratito a escondidas, siempre a escondidas”. En las generaciones más jóvenes el noviazgo ya se explicita como tal. Una pareja joven cuenta que “empezamos a platicar, y ya después que cartitas, que le mandaba una rosa, que amos a dar la vuelta a la plaza”. Otra señora cuenta que “después de comer unos taquitos, ya me dice, no pues de estos domingos que nos hemos visitado, me gustaría que fueras mi novia”.

A pesar de que los abuelos del pueblo cuentan que antiguamente sí había todo un ritual para pedir a la novia y planear las bodas, la mayoría de los entrevistados, contaron que en su caso personal, después “platicar” por un tiempo en algún momento “se juntaron”. Tampoco parece que fuera común que los jóvenes tuvieran muchos novios antes de “juntarse”. En el corto, la señora mayor cuenta que tuvo tres novios, pero otra menciona incluso que el único novio fue su marido. La edad para “juntarse” dicen que solía ser antes de los 20 años. Los entrevistados en el corto mencionan que se juntaron a los 18, 19 años. Las niñas entrevistadas dicen que les gustaría casarse “a los 19” aunque las otras se sorprenden y se ríen. Otra de las niñas dice que a ella le gustaría casarse a los 23 años porque “pienso que a esa edad ya puedes hacer tu propia vida y ya puedes decidir tus propias cosas”.

Los más jóvenes consideran que es mejor “juntarse” a mayor edad. En el corto, un joven cuenta que “sinceramente todavía no tengo pensado eso [de casarse], sería como después de lograr mis metas que son terminar mis estudios y tener un buen trabajo y ya teniendo una casa y teniendo algo de dinero: entre unos 25 y unos 30 años”. Sin embargo, todavía es común ver parejas muy jóvenes, en ocasiones a consecuencia de que se embarazan a temprana edad. Esto también ocasiona que abandonen los estudios para poder mantener y cuidar a los hijos.

En las parejas que “se juntan” el matrimonio no es algo que sucede de forma inmediata. El matrimonio es una celebración litúrgica pero también una fiesta, que implica por un lado un compromiso religioso y por otro una inversión económica, por lo que es común que pasen varios años de estar juntos e incluso después de tener varios hijos, que las parejas deciden casarse. En el corto una señora cuenta que ella y su marido “duramos 24 años en unión libre, y hace un año, le dije o te casas conmigo o te vas”. Y cuando lo cuenta se ríe.

La mayoría de los entrevistados describen un concepto de amor asociado una pareja que perdure con el matrimonio. En el corto se observa una pareja de novios caminando por la calle, seguidos por un mariachi y por todos sus invitados, escena que es muy común durante los fines de semana en el pueblo. Uno de los entrevistados comenta: “ese es el amor: el matrimonio”. Otra señora menciona que “yo espero que en la vida pueda estar uno enamorado, sobre todo de la misma personas”. Los más jóvenes, dan mayor importancia a la dimensión emocional de amar. La señora de la pareja joven afirma que “con que tú des amor, con eso basta y sobra”. Por su parte, las niñas entrevistadas dicen que la gente que está enamorada “se comporta bien cursi”.

A su vez, las niñas describen el imaginario de un matrimonio donde los roles y los estereotipos entre hombres y mujeres se encuentran totalmente marcados. La mujer debe “trabajar, cuidar a los hijos, hacer de comer, ayudarle a los niños a hacer la tarea, hacer el quehacer en la casa, lavar los platos, lavar la ropa, trapear, ir al supermercado”. Mientras el hombre debe ser “alto”, “guapo” y “empresario”, debe “trabajar, traer el dinero, ayudarle a la esposa a hacer varias cosas, aunque llegue tarde”. El resto de los entrevistados describen al matrimonio como algo “bonito” pero también complejo. La señora de la pareja joven dice que “así como es de bonito, trae muchas cosas que tiene que saber uno toparlas y saberlas llevar”.

Existe un ideal generalizado de que la sexualidad es algo que debe suceder “dentro del matrimonio”. Una de las entrevistadas, dice que la sexualidad dentro del matrimonio es para “procrear hijos”. La gente mayor cuenta que antiguamente el sexo era un tema del que no se hablaba, por ello tampoco solía haber ningún tipo de anticoncepción. Una señora afirma que cuando se casó ella “no sabía nada de eso”. El hombre joven dice que “lo que es mi papá y mi mamá nunca me hablaron de eso, del preservativo y eso no...” Varios de los entrevistados describieron que la primera vez que escucharon hablar de sexualidad fue en la escuela donde se describían los sistemas reproductivos. Aunque no es algo que siempre se “respete”. Sin embargo, también menciona que el sexo es “como una forma para mostrarse el afecto”, y “no es todo, pero tiene que haber”.

En ese sentido, la postura frente a la virginidad es variable. La mayoría se posicionó defendiéndola como un acto que se deben experimentar hasta el matrimonio. En el corto, una señora expresó que “no está bien que experimenten antes del matrimonio... porque qué chiste”. Como si una de las razones para casarse, por parte de los hombres, fuera acceder a la sexualidad. Una de las jóvenes entrevistadas considera que la virginidad es “lo más importante”, porque “a mi me gustaría que fuera algo especial, algo bonito. El chiste es que sea con amor y que las dos personas se quieran”. También expresó que mantener la virginidad hará del momento “algo bonito”. Su amiga pensaba lo contrario, aunque al final aceptó tampoco querría a un hombre “todo manoseado”. La sexualidad en los más jóvenes pasa de ser un acto para procrear, a un acto de amor. Sin embargo, sí se hace una diferencia sobre el valor de la virginidad en las mujeres mucho más que en los hombres. Una señora asegura que “para muchos es más valiosa una mujer virgen que un hombre virgen”. En las entrevistas se evidencia que son ellas las que deben cuidar su virginidad, porque tal y como describe uno de los entrevistados “en los hombres es mucho más difícil aguantarse. La virginidad es más difícil porque en el hombre hay un apetito sexual más fuerte... y es natural pues”. Sin embargo, también había gente que consideraba que a pesar de ello, los hombres deben aprender a “respetar” a las mujeres, y por respeto se entiende mantener su virginidad. Una señora comenta que a sus hijos les dice que “si quiere a esa mujer para su mujer, tiene que respetarla. Yo no soy de esas mujeres que dicen ‘encierra a tus gallinas que mi gallo anda suelto’, no...”. Otra señora dice que existen “falsos mitos sobre si una persona es virgen” sobre todo relacionado al hecho de que la prueba contundente para demostrarlo es que sangre

en la primera relación sexual, porque no todas las mujeres sangran, y bromeando concluye que si “quiere ver sangre pues que vaya a un rastro”.

Dentro de los discursos sobre el amor y la sexualidad, encontramos dos tipos de posturas críticas. Unas que consideran que los jóvenes ya no respetan los valores tradicionales y critican su actuar; y otros que critican algunos elementos de las formas tradicionales de pensar el amor y la sexualidad y buscan innovarlas. Ambas posturas las encontramos tanto en gente mayor como en los más jóvenes del pueblo.

Dentro de los primeros, sobre todo las personas mayores consideran que la juventud se está “liberando” demasiado. Una señora mayor dice que “ahora no es libertad, la que tienen las muchachas, es libertinaje”. Otros critican que la pareja ya no se considera algo estable ni para toda la vida, sino que ahora es algo “pasajero”, pues cambian de novio constantemente e incluso se divorcian. También aparece la preocupación de que los jóvenes tienen acceso a mucha información gracias al acceso a la tecnología. La señora joven comenta que es “gracias al celular, pues la tecnología tiene mucho que ver (...), es mejor como criaron antes a las personas que ahorita, porque ahorita, que dale el celular, que dale esto, que dale lo otro”.

Por otro lado, la gente mayor que cuestionan algunos elementos de las prácticas tradicionales, lo hacen utilizando su propia experiencia. Una señora contó que su marido no fue buen esposo por lo que para ella el amor “es una mentira”. Otra de las señoras que tuvo pocos novios considera que es importante tener más novios antes de casarse: “yo les digo a mis hijos que tengan treinta [novios], y se queden con el que quieran. Denle la segunda vuelta si quieren”. Otra de ellas, que se casó muy joven considera que es mejor casarse a una edad mayor, es decir entre los 30 y 35 años, ya que “no aproveché mi tiempo, no disfruté, no paseé, no conocí lugares, desgraciadamente me junté a los 19 años. En aquellos tiempos no se pensaba, nada más el hijo y vámonos”.

En el caso de los jóvenes, se cuestionan algunos elementos del modelo tradicional pensando en el imaginario de su vida futura. Por ejemplo, una de las chicas jóvenes, a diferencia de su amiga, considera que la virginidad “no es tan valiosa (...) tanto viniendo de una mujer como de un hombre, porque no es lo fundamental para andar con alguien, para quererlo, no lo vas a querer virgen”. Un chico joven considera que la edad para casarse es entre 25 y 30 años porque ahora “sinceramente todavía no tengo pensado eso, sería después

de lograr mis metas, que son terminar mis estudios y tener un buen trabajo y ya teniendo una casa y teniendo algo de dinero”.

La mayoría de los entrevistados consideraron que es mejor que se hable de sexualidad en la escuela y en casa. La señora joven consideró positivo que “ahorita la verdad la escuela ya está más abierta, ya les hablan más claro”. Otra de ellas, comentó que una de sus hijas estaba viendo métodos anticonceptivos en la escuela y hablaba con ella del tema, e incluso llegaron juntas a la conclusión de que era más caro para las mujeres tratar de cuidarse ya que el condón femenino costaba \$75 pesos, casi tres veces más que los condones masculinos. Las niñas entrevistadas también consideraron que eran importantes estas clases en la escuela, y seguramente repitiendo lo que en la escuela les dijeron, “para que no quedes embarazada a temprana edad, porque pierdes los estudios”. Las niñas también mencionaron que cuando han tenido dudas sobre sexualidad le preguntan “a su mamá”. La señora joven dijo para ella la edad para hablarles de temas sexuales a los niños es a los 10 años “porque ya una niña de diez años ya te sabe muchas cosas que a veces ni uno sabía”. Otra de las señoras comentó que en su familia nunca se habló de sexualidad, dice que ahora ella habla “de todo” con sus hijos: “yo sí les explico, yo les digo, hijo, ya estás en edad de tener novia, micho cuidado, aparte de los embarazos están las enfermedades (...) Por ejemplo, si yo me tomo la pastilla y no uso condón, al rato una infección y en cambio si no me tomo la pastilla y me sé poner el condón, no hay embarazos ni hay nada”.

Una señora agradeció que las mujeres “ya no somos como antes, antes eran más sumisas, mi mamá era una de ellas, y si él hablaba, ella se callaba”. También contó la anécdota de que una vez encaró a su papá y le preguntó “por qué si ella siempre le sirve su plato, por qué un día no le sirve usted a ella [y respondió] , porque yo soy el hombre... pero quién le dijo eso”. Otra señora comentó que le hubiera gustado saber “que tenemos los mismos derechos, que no siempre el hombre tiene la razón”.

Como podemos observar, en San Juan de Ocotán, el amor y la sexualidad se encuentra situada entre un modelo tradicional, elementos de amor romántico y algunas posturas críticas. En el caso del modelo tradicional se conceptualiza el amor y a la pareja de forma más bien pragmática como un sistema de organización social y de procreación. La virginidad se considera un valor que debe *guardarse* principalmente por parte de la mujer, para conseguir que el hombre se quede con ella a través de un deseo que le será cumplido sólo después del

matrimonio. Los hombres no tienen el mandato de mantener la virginidad, pues se asume que sus deseos son *naturales*. El deseo de la mujer está ausente del discurso. Anteriormente no existía educación sexual, ni educación para el control natal, pero a pesar de que ahora hay más información por parte de la escuela, del internet e incluso más apertura por parte de los padres a tocar este tipo de temas, no hay mucha información ni cultura de la anticoncepción. Y aunque el discurso sobre la virginidad persiste, este mandato no se suele cumplir, y por ello, este modelo está relacionado con noviazgos muy breves, y es común que las parejas se *juntan* muy jóvenes, incluso antes de los 20 años, ya sea por un deseo compartido o porque se embarazan, y proceden a vivir juntos generalmente en casa de familiares, para dar estabilidad económica y social a los hijos. Al *juntarse*, la responsabilidad adquirida por parte de las mujeres es cuidar de la casa y de los hijos, y en el caso de los hombres, trabajar para mantenerlos. En este modelo el matrimonio puede suceder años después de que la pareja se *junta*, pues éste es considerado como un acto de compromiso religioso, pero también una festividad social que requiere que mayor estabilidad económica para poder ofrecer una fiesta y celebrarlo. Existe un discurso de defensa de este modelo, principalmente por parte de la gente mayor, pero no sólo de ellos. Este discurso va acompañado de crítica del *libertinaje* que ejercen algunos jóvenes.

Los elementos de exaltación emocional relacionados con el amor romántico que aparecen en el discurso son muy similares a los mencionados en las canciones analizadas en el apartado anterior, sin embargo, son evocados más por parte de las parejas más jóvenes o por jóvenes sin pareja. Cuando los jóvenes defienden algunos elementos del modelo tradicional, lo hacen con argumentos emocionales del amor romántico, como si a través del amor romántico se respetara la tradición. Por ejemplo, cuando se argumenta que el respeto a la virginidad es una forma de demostración de amor.

Las posturas críticas se construyen, en los mayores, desde situaciones no agradables en su propia experiencia, como el hecho de tener pocos novios, juntarse y tener hijos demasiado jóvenes, lo cual se tradujo pocas posibilidades de escoger mejor a la pareja, el abandono de los estudios y el acortamiento de la juventud. También son críticos ante la falta de educación sexual y el conocimiento de métodos anticonceptivos. Finalmente, algunas señoras consideraron que no estaba bien que se considerara que la mujer siempre debe servir al hombre y que el hombre “siempre tiene la razón”.

En el caso de los jóvenes, los cuestionamientos al modelo tradicional están relacionados al imaginario de futuro su propia vida amorosa, y en algunos casos también utilizan al amor romántico como argumento. Algunos consideran que es mejor casarse más tarde, cuando logren mayor estabilidad económica; otros cuestionan el concepto de virginidad ya que asocian la sexualidad a un acto de amor; algunas pocas mencionaron que las mujeres tienen derecho a trabajar igual que el hombre. Sin embargo, en todos los casos el concepto de amor y sexualidad estuvo relacionado con un modelo de pareja heterosexual y monogámico, solidificada en un matrimonio lo más perdurable posible. De acuerdo a diversos autores, una de las características de la época contemporánea es el acceso cada vez más generalizado de la mujer a la educación y al trabajo, pero de manera paralela, la permanencia de formas tradicionales de amor, las cuales regulan qué sentimientos y que conductas son las que pueden considerarse adecuadas en el amor (Flores Fonseca, 2019).

## 6.6 Sexo y reggaetón

Como mencioné, una vez que Sachi empezó a hablar del tema de la danza y la música, contó que los géneros que a él le gustaba bailar son el pop, pero principalmente el reggaetón. Para Sachi, las letras del reggaetón son una forma novedosa de hablar del deseo y del sexo, puesto que “explica las cosas demasiado bien”, lo cual según Sachi, es mucho más acorde “a los tiempos que van cambiando”. En el corto *Un kilo de manzanas amarillas*, a Sachi dice que le “interesa el reggaetón y su forma tan directa de hablar de sexualidad, que para mí es un concepto más amplio del que se piensa comúnmente”. Urteaga Castro Pozo y Moreno Hernández (2020) describen cómo es muy común que los jóvenes que viven en una “nueva ruralidad” transformada por la educación o por la migración no aceptan las costumbres practicadas por generaciones anteriores, como el matrimonio. En el caso de Sachi, no sólo cuestiona el matrimonio, también se cuestiona la masculinidad heteronormativa y el concepto mismo del amor desligándolo del deseo sexual.

El reggaetón es un género musical que surgió en Puerto Rico a fines de la década de los años noventa del siglo pasado, y es producto de la hibridación de varios géneros musicales, como el reggae, el hip-hop y varios estilos hispano-caribeños. Sin embargo, no se pueden descartar las influencias de la música intercultural newyorkina como el calipso, la



música jíbara, el mambo y la salsa. El éxito de este género musical ha ido en ascenso a consecuencia de los cambios demográficos en estados unidos, nombrados popularmente como un *latin boom*, pero también a su gran capacidad para utilizar los medios digitales tanto para su producción como para su difusión (Marshall et al., 2010). Es una música sexy y sensual con letras explícitas sexualmente, pegajosas y fáciles de memorizar y se suele acompañar de un estilo provocador de baile conocido como *perreo*. Según algunos autores, en el contexto estadounidense forma parte de la rivalidad entre afro estadounidenses quienes se identifican con el hip-hop y latinos, quienes se identifican con el reggaetón, con lo cual, tal y como Frith (2001) describe, la dimensión musical y estética de estos dos géneros se recrean diversos elementos de identidad, en este caso relacionados con raza, nación, clase social, género, sexualidad e incluso migración.

Sin embargo, como observamos en los apartados anteriores el contexto en el que Sachi escucha el reggaetón es muy distinto al de las rivalidades entre hip-hoperos y reggaetoneros de los Estados Unidos, y está mucho más relacionado con sus propias preguntas sobre sexualidad, y con una trasgresión generacional de los conceptos tradicionales de amor y sexo en San Juan de Ocotán. Sachi dice que antes en el pueblo no se solía hablar de la sexualidad, la gente decía que “era algo prohibido”, mientras que para él “la sexualidad es parte de nuestro ser y es una forma que nos identifica”.

El éxito del género del reggaetón es muy polémico, se le suele acusar de vulgar por sus letras sexualmente explícitas, pero también por el tipo de representación hace de los roles de género, creando una imagen dominante por parte del hombre y una mujer sumisa que acepta su condición de objeto sexual. Incluso ha habido diversas campañas por parte de grupos feministas para concientizar sobre la apología de la violencia contra las mujeres, por lo que promueven el rechazo a este tipo de música. (Marshall et al., 2010) Y como Sachi mismo reconoce, “el reggaetón para muchas personas les puede decir algo malo o puede tener demasiadas cosas groseras y puede que sí sea cierto”. Sin embargo más allá de las críticas que él ha escuchado, Sachi considera que no es una persona que “se queda” con lo que le dicen, pues “soy una persona que busca”. Y lo que él ha encontrado en el reggaetón “es una forma de expresión”, una forma de hablar del sexo de manera explícita que “de alguna u otra forma pueden ser verdad”. Sin embargo, aunque Sachi considera que esta forma de hablar del sexo puede ser “demasiado obsceno” para algunas personas, él lo defiende porque “cualquier

persona tiene derecho de expresarse como ella quiere” y “no sería del otro mundo hablar de la sexualidad, si se puede hablar hasta con albur, así bromeando, por qué no hacerlo en una canción”.

En el corto *Un kilo de manzanas amarillas* la imagen inicia en blanco y negro, Sachi sale de su casa, conecta sus audífonos a su celular, e inicia la canción *Downtown* de Anita y J. Balvin, y en cuanto la música suena, la imagen se vuelve de color. La letra de la canción dice:

*A ella le gusta cuando bajo downtown.*

*En su cuerpo puedo ver la definición  
se ve que lo trabajo eres motivación  
le pedí que me ayude con una misión  
que me llene entera de satisfacción*

*A mí me gusta cuando baja downtown  
le pido que se quede ahí envenciao  
me dice baby, estoy interesao  
si quieres ven y quédate otro round*

*A ella le gusta cuando bajo downtown  
me pide que me quede ahí envenciao  
le digo uh mami, estoy interesao  
si quieres yo me quedo pa' otro round  
Que me quede otro round  
tanto que me ha rodeao  
ya lo tengo asfixiao*

*Yo te he observao  
me aguanta, se adapta  
me dice "no quiero que termines"*

*Es un misterio pero no de cine  
en las noches soy yo la que define  
todo a lo que va pasar  
a mí no me tienes que mandar*

*A mí me gusta cuando baja downtown  
le pido que se quede ahí envenciao  
me dice baby, suena interesao  
si quieres ven y quédate otro round*

*A ella le gusta cuando bajo downtown  
me pide que me quede ahí envenciao  
le digo uh mami, estoy interesao  
si quieres yo me quedo pa' otro round*

*Oh, sé que me quieres ver  
Bajando por toda tu piel*

*Oh, sé que quieres que me quede  
enredarte en mis piernas es lo que quieres*

*No se vale el empate, esto es hasta darle jaque mate  
hasta que uno de los dos se mate  
si quieres yo bajo y de una me pongo pal' trabajo  
suelta el estrés, baby, yo te relajo  
se pone bella, me dice que ya*

*Sigue ahí, que la tengo viendo las estrellas  
se me acelera, hasta abajo se va  
y como ella lo hace, no lo hace cualquiera*

Anitta es una cantante brasileña de reggaetón con influencias del funk. Tanto el reggaetón como el funk son géneros híbridos con orígenes de contextos periféricos, los cuales se han convertido en dos de los géneros musicales más populares tanto en Brasil como en otros países latinoamericanos en los últimos 30 años (Marins Monteiro, 2019). La canción *Downtown*, a diferencia de las canciones más populares del reggaetón, es más lenta y enfatiza la sensualidad con la música. La canción es cantada a dos voces y Sachi dice que la canción de Anitta y J. Balvin es una de sus canciones preferidas, porque habla de forma explícita del deseo sexual. Cuando Anitta dice “*a mi me gusta cuando baja downtown*”, Sachi explica que se está refiriendo a desea recibir sexo oral. Para Sachi esta es una forma de decir “las cosas como son, y claras”.

En el corto también se escucha otra de las canciones de Anitta titulada *Medicina*, cuya letra dice:

*A mí no me importa que tú tengas plata  
aquí lo que importa es que tú te sepas mover*

*No te asustes si la ropa se levanta  
cuando el bajo se te meta por los pies*

*No te entiendo, pero báilame lento  
que los cuerpos sí se saben entender*

*Todo el mundo con el mismo movimiento  
dale, una y otra vez*

*Ta-ta-ta-ta-ra-ra-ta-ta-ta-ra-ra  
Da-da-dámelo otra vez*

*Nos vamos pa' la esquina  
las nalgas rebotando como gelatina*

*La música curando como medicina  
tú sigue bajando que después yo voy pa' encima*

*Encima, encima-cima, cima, cima*

*Si te pegas por atrás  
yo no voy a decir na'*

*Todo el mundo es igual  
traca-traca, tra-tra-tra*

*Dale pa' bajo, no más  
No importa lo que digan los demás*

*A todos nos gusta cuando nos seducen  
to' el mundo se suelta más cuando no hay luces*

*Apágamela, a-ha, a-ha  
Apágamela, a-ha, a-ha  
Apágamela, a-ha, a-ha  
Traca-traca, tra-tra-tra*

*Ta-ta-ta-ta-ra-ra-ta-ta-ta-ra-ra  
Da-da-dámelo otra vez  
Ta-ta-ta-ta-ra-ra-ta-ta-ta-ra-ra  
Dejemo' la pena pa' después*

Mientras *Downtown* es una canción más lenta y sensual, *Medicina* es una canción más alegre, pegajosa y hecha para bailar. A diferencia de las canciones de banda mencionadas en el corto, estas dos canciones que Sachi escogió para la película, son canciones cantadas por una mujer hablando abiertamente de su deseo sexual. Las canciones podrían leerse incluso, como una marca de empoderamiento femenino al mostrar a la mujer como un ser deseante, sin importarle *lo que digan los demás*. Una mujer a que le gusta el sexo, por lo que es ella quien propone al hombre que la ayude *con una misión que la llene entera de satisfacción*, le propone que se vayan “*pa' la esquina, las nalgas rebotando como gelatina*, le dice le haga sexo oral, que siga *bajando*, y que se quede *ahí envicia*, y luego promete *que después* ella va *pa' encima*.

En estas canciones, el reggaetón es un vehículo de seducción y de preámbulo para el sexo, pues *cuando no hay luces, to' el mundo se suelta más*. Incluso le advierte *no se asusten si la ropa se levanta, cuando el bajo se les meta por los pies*. Y le advierte a su compañero de baile, que ella *no va a decir na' si se pegan por atrás*. Por el contrario, les propone que le bailen *lento, ya que los cuerpos se saben entender*.

El sexo que se describe en las canciones es un sexo al que nadie se puede negar, ya que *todo el mundo es igual, a todos nos gusta cuando nos seducen, todo el mundo con el mismo movimiento, dale, una y otra vez, traca-traca*. Música y sexo son parte de la fiesta y alegran, ambos van *curando como medicina*, y permiten *dejar la pena pa' después*. En estas dos canciones el sexo es algo que la mujer domina, que *en las noches es ella la que define todo a lo que va pasar*, y que a ella no la tienen que mandar.

Finalmente, el hombre es un ser *interesado* permanentemente en el sexo, que quiere ver a la mujer *enredarse en sus piernas y bajando por toda su piel*. Por lo que el hombre es fácil de motivar para que se adapte a lo que ella quiere, para que aguante y la *llene a ella de satisfacción*. Los hombres de estas canciones no son proveedores ni cuidadores, pues *no importa que los hombres no tenga plata*, tampoco se le necesita entender, *lo que importa es que se sepan mover*. Estos hombres se quedan los *rounds* que sean necesarios, porque les gusta tener a la mujer *viendo las estrellas*.

Sachi también valora que en estas canciones el amor y el sexo no son lo mismo, ya que en ellas se distingue “qué es un deseo sexual y qué es una relación”, cosa que no es común en otro tipo de géneros musicales que hablan de amor. Frith recupera Donald Horton (1957, en Frith 2001), quién estudia el uso de la música popular en adolescentes y describe como estas canciones sirven como una escuela emocional que les ayuda a dar forma a sus incipientes sentimientos, cómo sea través de la música nos conociéramos a nosotros mismos. Según Horton los fans no idealizan a sus cantantes porque quieren ser como ellos sino porque son capaces de poner en palabras lo que ellos mismos quisieran decir. Para Sachi, el reggaetón es una forma de expresar el “erotismo y de la sensualidad” y describe “una forma de disfrutar la sexualidad”, de forma explícita y “sin rodeos”.

## 6.7 Reggaetón, baile y cuerpo

Para Sachi el reggaetón no es sólo música, es sobre todo baile. Sachi contó que el baile “me gusta desde que soy chico (...) a mi me gusta mucho bailar, me gusta mucho hacer coreografías, escuchar la música y ponerle pasos (...) es una forma de que se me vaya el tiempo, de olvidarme de todo y expresar lo que yo siento.” En un inicio Sachi no se presentó

como abiertamente homosexual dentro del *Taller*, pero utilizó el tema del baile como una forma de desplegar su forma no heteronormativa de masculinidad, por lo que la danza estuvo presente en muchos de sus ejercicios realizados durante el *Taller*. Cuando diseñó su autorretrato pidió ser fotografiado haciendo un *split* en el piso y llevó una tela para poder hacer un efecto de movimiento con ella; cuando hicimos un ejercicio de *cine minutos* de lugares significativos para ellos, Sachi escogió la fiesta de quince años de una amiga suya en la que él había montado la coreografía de su vals. También desde que iniciamos el *Taller* en el DIF, Sachi nos pidió ayuda para ver la posibilidad que le prestaran un salón para dar clases de baile, cosa que no fue posible porque el DIF modificó sus actividades y las empezó a dirigirlas sólo a niños.

Sachi también contó que desde la primaria le gustaba bailar “pero no me gustaba enseñárselo a la gente”. En los festivales de la primaria, le daba vergüenza “salir de animalito”, hasta que un día una profesora le dijo que no debía tener vergüenza de hacerlo porque “era una forma de decir lo que tú tienes”. Sachi cuenta que “desde ese momento me quedó muy grabada esa frase” y aunque nunca ha asistido a clases formales de danza “me dediqué a lo que es bailar desde como los diez años (...) pero hasta ahorita es una forma de que me logren reconocer (...) y ya fui desarrollando más la coreografía y yo voy poniendo mis propios pasos, que es una forma de que me puedo guiar a mi mismo, es una forma que yo puedo decir: yo puedo hacer esto, yo puedo hacer lo otro, mediante la coreografía.” Una vez que entramos en el tema de la danza Sachi confesó que a él le gustaría ser el protagonista de la película.



Still de la película *Un kilo de manzanas amarillas*

El corto *Un kilo de manzanas amarillas* Sachi se presenta diciendo que “desde chico he mostrado interés en la música, y sobre todo en el baile me encanta bailar”. Después vemos a Sachi en contraluz bailando, haciendo una rueda de carro y un *split*, donde luce su cuerpo y sus habilidades en la danza. Dice que

“pienso que es más fácil bailar, me gusta hacer coreografías, y me gustaría hacerlo profesionalmente en una academia (...) Me encanta bailar para expresar lo que siento

mediante el movimiento”. Como vemos, en el caso de Sachi, la música, el baile, la sensualidad y la sexualidad van de la mano. No sólo las letras de las canciones le permiten expresar lo que siente y piensa sobre el sexo, sino que esta expresión debe ser bailada para que cobre un sentido total.

Le Breton (2002) describe cómo uno de los fenómenos de la construcción del sujeto moderno consistió en el divorcio de la mente y del cuerpo por lo que la noción misma de *cuerpo* es un producto de la modernidad. En el sujeto moderno, la mente es la herramienta de la razón, que permite al hombre convertirse en un ser capaz de abstraerse de su condición natural y biológica, así como de sus pasiones; por su parte el cuerpo se separa de ésta como una unidad orgánica y autónoma, y se convierte en un instrumento de conocimiento de la medicina moderna. Sin embargo, Sachi al bailar unifica cuerpo, deseo y autoconocimiento. Su cuerpo se convierte en una la herramienta performática de su sensualidad, de su erotismo y de su identidad no heteronormativa.

Mientras la mayoría de los estudios del performance que abordan el tema de la diversidad sexual se centran en el estudio de la visibilidad de lo diferente y lo divergente respecto de los modelos heteronormativos, cercanos a la idea de *la imagen intolerable* de Rancière (1940, en Ambrosini, 2014), donde el performance tiene la pretención de provocar al espectador para que éste tenga una experiencia extraña, sorpresiva e innovadora, con la intención de que el espectador reaccione y actúe. En este marco, éste tipo de performances se consideran políticos en tanto que visibilizan lo que no solemos querer ver, pero también porque se colocan en el lugar opuesto al del espectáculo, el cual se asume que provoca pasividad. Sin embargo, como Platero menciona recupera a algunos críticos de esta idea, como Jasbir Puar (2007 en Platero, 2012), quien recuperando la teoría *queer*, critica las posturas que asumen la identidad como algo estable y asumen que la visibilidad debe ser una bandera universal de lucha, cuando la visibilidad no siempre es necesaria, ni deseable.

El caso de Sachi podría analizar desde la teoría interseccional como el caso de Taylor, desde su clase, su origen zapoteco y su condición migrante, sin embargo, a diferencia de Taylor, Sachi optó por hacer énfasis en sus deseos, más que en su condición subalterna. Platero (2012) también es crítica hacia las posturas de la interseccionalidad que han caído en la necesidad de nombrar todas las condiciones del sujeto, como etiquetas fijas y llama a abandonar el modelo “identitario interseccional” para mirar no sólo la opresión del sujeto,

sino su capacidad de agencia, su deseo y su apropiación del cuerpo. Para Sachi, el corto *Un kilo de manzanas amarillas* se convirtió en una herramienta para desplegar su masculinidad no heteronormativa de forma de táctica suave, situada en el contexto tradicional de San Juan de Ocotán. Por un lado, se posiciona, cuando dice que él cree dice “que la gente no concuerda con lo que pienso” y cuando cuenta que le “interesa el reggaeton y su forma tan directa de hablar de sexualidad y para mí es un concepto más amplio del que se piensa comúnmente”. Sin embargo, suaviza su declaración, diciendo que también le gusta la salsa y la bachata” y busca ser incluyente, cuando dice que “también le gusta la banda y el norteño”, y que le “surgió el interés de salir a preguntar ¿cómo es que alguien se enamora en San Juan de Ocotán? ¿qué canciones la gente relaciona con el amor y la sexualidad? ¿el reggaeton que es tan popular nos educa en la sexualidad?

Sachi asume así que en *su corto* va a haber posturas distintas a la suya y usa la diversidad de opiniones como una estrategia de asumir que la suya también es válida. Y esa postura *suya* está colocada con la música del reggaeton y con la performatividad de su cuerpo bailando frente a la cámara. Una performatividad relacionada a un género musical muy popular y una estética compartida, asociada a la del videoclip, que le otorga legitimidad y admiración. En ese sentido el acto performativo de Sachi responde más al deseo por escapar a lo que Le Breton (2002) describe como la repetición incansable de acciones que sostienen la vida cotidiana, que produce una familiaridad tal con la dimensión de lo sensorial, que borra y vuelve invisible al cuerpo.



## 7. LA CAJA NEGRA DE LA GESTIÓN COMO PROCESO DE EXCLUSIÓN

### 7.1. Contexto del proyecto

En este capítulo se dará cuenta de la organización interna del proyecto en sus diferentes etapas, desde el *Taller de cine comunitario*, la conformación de la *Productora en resistencia de San Juan de Ocotán*, *DocuMachete* y el *Documental web* <http://somossanjuandeocotan.org>. Podría pensarse que este apartado debía ser el primer capítulo de la tesis, pero he decidido dejarlo hasta el final por varios motivos. El primero, es que el análisis del proceso de producción y gestión del proyecto es bastante diferente a los capítulos anteriores, cuya centralidad se encuentra en el análisis de la producción audiovisual realizada colaborativamente con los jóvenes de San Juan de Ocotán. El segundo es porque no fue sino hasta el final del proyecto que pudimos considerar como relevante la necesidad de abrir la *caja negra* de la gestión y la producción, ya que de no hacerlo, se producen condiciones de ocultamiento sobre los procesos que hacen posible proyectos como este. Esos procesos de ocultamiento también se traducen en falta de acceso y por tanto en exclusión.

La primera etapa del proyecto, que consistía en el *Taller de cine comunitario* concluyó con la finalización de tres documentales de media hora y su presentación en la plaza del pueblo. La segunda etapa de trabajo tenía como primera premisa la necesidad de que los productos que se realizaron durante el *Taller* debían permanecer al alcance, tanto de los habitantes del pueblo, como de cualquiera que los quisiera consultar, en forma de un acervo de memoria barrial. Desde un inicio nos parecía que el mejor formato para ello era el de un *Documental web* que generara una línea narrativa entre todos los productos y permitiera su libre acceso a través del internet. Sin embargo, la idea se mantuvo en pausa por algunos meses, ya que éramos conscientes de que esto implicaba mucho más trabajo y muchos más recursos de los que contábamos en aquel momento.

Al finalizar la primera etapa de trabajo, surgió la posibilidad de integrar a un nuevo colaborador del proyecto, Esteban Contreras, quien además de trabajar en el DIF de San Juan de Ocotlán, en cuyas instalaciones realizábamos nuestro *Taller*, también se encontraba realizando una maestría en Comunicación Digital Interactiva de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina, por lo que a cambio de colaborar con nuestro proyecto nos propuso utilizar esta experiencia para su propio trabajo académico. Es relevante subrayar por un lado cómo la alianza entre académicos y artistas visuales se convirtió en una estrategia de trabajo del proyecto que permitió la integración de más personas al mismo y por otro lado cómo un proyecto de este tipo tuvo impacto no sólo en el pueblo de San Juan de Ocotlán, también en los trabajos académicos que se gestaron en torno a él. Gracias a la colaboración de Esteban Contreras fue como vimos la oportunidad de consolidar la idea de hacer un *Documental web*.

La segunda premisa tenía que ver con la posibilidad de dar continuidad al trabajo con los jóvenes de San Juan de Ocotlán que habían participado en el *Taller de cine comunitario*. Para ello consultamos a los jóvenes y preguntamos sobre quiénes estaban interesados, y aproximadamente la mitad del grupo dijo que quería continuar realizando trabajando en algún tipo de producción colaborativa con nosotros. Fue así que nos constituimos en *DocuMachete: productora en resistencia de San Juan de Ocotlán*. Los chicos también externaron su interés en hacer una película de la *Fiesta de los tastuanes*, sin embargo, decidimos concluir primero el *Documental web*. Mientras escribo estas líneas ya hemos iniciado la tercera etapa y actualmente estamos desarrollando el guion para la película de la *Fiesta de los tastuanes*, la cual todavía no se sabe si será un cortometraje o un largometraje, puesto que la *Fiesta* ha sido suspendida durante dos años por la pandemia de la Covid-19.

Cuando iniciábamos la segunda etapa de trabajo y nos constituíamos en una productora comunitaria, consideramos que uno de los objetivos era que poco a poco los jóvenes de la recién conformada *DocuMachete* pudieran trabajar a la par que nosotros en todos los procesos de las siguientes etapas del proyecto, por lo que fue muy evidente que había un tema que habíamos omitido totalmente como parte de los contenidos de nuestro *Taller de cine comunitario*. En el *Taller* habíamos priorizado los procesos de aprendizaje relacionados con el uso del equipo técnico y la narrativa audiovisual, y hacia el final del *Taller*, en alguna de las reuniones semanales del equipo de trabajo, comentamos la importancia de que se involucraran en los procesos logísticos de la preproducción,

producción y postproducción de las películas finales. A pesar de que en los equipos no se trabajó de acuerdo a los roles tradicionales de las producciones cinematográficas (director, sonidista, fotógrafo, productor, etcétera), sí nos parecía importante que fueran conscientes de que todo el trabajo de organización que estábamos haciendo colectivamente correspondía a lo que tradicionalmente hace un productor. Sin embargo, hasta ese momento la dimensión logística en la que se involucraron los chicos estuvo siempre acotada a la producción de campo, la cual estaba relacionada con el desarrollo del guion, con el plan de rodaje y con los procesos de postproducción, tales como conseguir personajes, hacer *scoutings* de las locaciones, pedir permisos, agendar entrevistas, buscar música, conseguir espacios para editar, organizar la presentación final, etcétera.

Sin embargo, al iniciar la segunda etapa nos dimos cuenta que en el diseño de nuestro *Taller* nunca dimos importancia a transparentar los entramados económicos, logísticos y humanos que hicieron posible el *Taller* mismo, ni al trabajo de producción ejecutiva que realizaba Cristal Castillo, la cual garantizaba los honorarios del equipo de asesores; el acceso al espacio físico donde se realizaba el *Taller*; conseguir las cámaras, los micrófonos, las computadoras, etcétera. Como la mayoría de proyectos culturales o comunitarios de este tipo, el objetivo no estaba relacionado con la divulgación de esta información, y mantuvimos esa información dentro de una especie de *caja negra*, donde todo funcionaba, pero los asistentes al *Taller* no sabían cómo.

La metáfora de la *caja negra* se suele utilizar en el mundo de la programación, cuando se analizan los elementos que entran o salen de un determinado módulo sin tomar en cuenta el funcionamiento interno del mismo. En ese sentido, para los jóvenes de San Juan de Ocotán con los que trabajábamos, era imposible saber cómo estaba siendo posible el proyecto del que estaban siendo parte. Aunque los participantes del *Taller* habían aprendido a producir videos desde una lógica de campo, no conocían los procesos necesarios para *hacer posible* un proyecto audiovisual, cultural o comunitario. Con lo cual, ahora que pretendíamos iniciar una nueva etapa para la cual necesitábamos conseguir nuevos recursos, los jóvenes de San Juan de Ocotán no sabían cómo hacerlo, ni dónde se podían conseguir. Por ello, a partir de entonces nos dimos a la tarea de involucrarlos en todos los procesos de planeación, diseño, redacción de carpetas y gestión de recursos. En algunas ocasiones también propiciamos que

fueran ellos los que aparecieran como responsables de los proyectos frente algunas de las instancias financiadoras.

También, a partir de entonces me fue evidente la necesidad de escribir este capítulo de mi tesis, el cual tiene la intención de abrir esa *caja negra*, y transparentar tanto del proceso de gestión, y dar cuenta de nuestro papel como gestores y productores, el cual no está libre de contradicciones. Así mismo, este proceso se convierte en un estudio de caso de un proceso de producción colaborativa de un barrio periférico de la ciudad de Guadalajara, la cual es la capital del estado de Jalisco.

Aunque Guadalajara es la segunda ciudad más grande del país, debe tomarse en cuenta que no es la capital de México, lo cual es relevante en un país altamente centralizado en su política cultural. Es importante tomar en cuenta que a pesar de que en los últimos sexenios se ha instaurado algunas políticas aparentemente descentralizadoras, éstos procesos no han tenido mucho éxito y los logros han sido limitados, ya que cada sexenio las acciones cambian y los gobiernos han sido incapaces de generar estrategias a mediano y largo plazo, además de que paradójicamente muchas de las políticas para descentralizar son impuestas desde el centro y no son diseñadas ni consultadas con los gobiernos locales de los estados (Cabrero Mendoza, 2000). Esto ha tenido como consecuencia que México siga siendo un país altamente centralizado, en el cual el acceso a los fondos culturales es muy distinto a los de la Ciudad de México y a su vez, son completamente distintos entre las capitales de cada estado, como Guadalajara, si lo comparamos con el resto de localidades del interior de los estados. Así mismo, al dar cuenta del proceso de gestión se hace evidente cómo para los jóvenes habitantes de San Juan de Ocotán, el acceso a la producción audiovisual, y por tanto al *habla* (Spivak, 1998), estuvo siempre acotada por los procesos de gestión y administración del proyecto y éstos se convierten a su vez en factores de reproducción de las condiciones de desigualdad.

## **7.2. Autonomía relativa**

Es común que cuando se habla de cultura o de arte se invisibilicen los factores materiales que la hacen posible. De hecho, la retórica sobre la condición autónoma del arte posterior a los procesos de secularización en la modernidad, suele dar la impresión de que después de que

el arte fue liberado de las ataduras de la iglesia y la monarquía medieval, los artistas fueron capaces, por fin, de crear *libremente*. Sin embargo, esto es verdad sólo de manera parcial, ya que los procesos de creación se liberaron de un poder para ceñirse por otros, tal y como el sociólogo francés Pierre Bourdieu ha dado cuenta en sus estudios sobre el campo de la intelectualidad y la cultura en los que ha definido su autonomía como una “autonomía relativa” (2002). En ellos Bourdieu muestra cómo estos campos operan como mediadores entre los autores y su contexto social y como líneas de fuerza en tensión interna, regidas por reglas determinadas por el campo mismo, las cuales determinan el poder y la autoridad que cierto actor adquiere dependiendo de la posición del mismo dentro del campo.

Bourdieu (2002) reconoce la autonomía relativa del campo, pero a su vez, su dependencia relativa con otros campos, como el de la economía, por ejemplo, da cuenta de cómo los literatos se vieron obligados a someterse al gusto de la aristocracia durante más tiempo ya que eran ellos los que podían patrocinar y leer sus obras, mientras el teatro, por ser un arte más accesible a un público más diverso, pudo sobrevivir de la taquilla de un público más diverso y pudo lograr ser un arte más honesto y adecuado a los pensamientos liberales de su época, lo cual Bourdieu también interpreta como más *autónomo*. Bourdieu comenta que “la vida intelectual se organizó progresivamente en un campo intelectual, a medida que los creadores se liberaron, económica y socialmente, de la tutela de la aristocracia y de la Iglesia, y de sus valores éticos y estéticos, y también a medida que aparecieron instancias específicas de selección y de consagración propiamente intelectuales (aun cuando, como los editores o los directores de teatro, quedaban subordinadas a restricciones económicas y sociales que, por su conducto, pesaban sobre la vida intelectual), y colocadas en situación de competencia por la legitimidad cultural” (2002. p.10). Para Bourdieu en medida que el campo se amplía y se diversifica, se vuelve más complejo y más autónomo y más independiente de los influjos externos y debe ceñirse a reglas cada vez más complejas de su propio campo.

En medida que la burguesía fue sustituyendo a la aristocracia en su poder económico, el arte ha adquirido condiciones de *mercancía* y la *taquilla* se ha convertido en una nueva determinante de la autonomía artística. Hoy en día, la *taquilla* se ha diversificado, y actualmente existen múltiples maneras de pagar por un producto artístico o audiovisual. La *taquilla* podría valorarse como ese factor en el que como Bourdieu describe, hace que “la sociedad interviene en el centro mismo del proyecto creador” (Bourdieu, 2002 p.18),

consumiendo un producto cultural en forma de una mercancía por la que paga. Sin embargo, la *taquilla* hoy en día es mucho más compleja que eso. Los procesos de distribución de un producto audiovisual son sumamente complicados, y en ellos participan diversas instituciones públicas y privadas, y son influenciados por la política cultural de los países, y en ellos el público no tiene mucha injerencia, La *taquilla* como concepto, también se ha convertido un fetiche del éxito de una película. La *taquilla* como utopía modernizadora del capitalismo, cuyo eje se sitúa en la idea de la *mercancía*, determina muchas de las políticas públicas, las cuales se suman a la ola de la *industria cultural*, como eje principal de la cultura. Por ello, hoy más que nunca, en el contexto contemporáneo del capitalismo neoliberal, el campo de la cultura se encuentra determinado por el campo de la economía.

### 7.3. Contexto neoliberal.

Dentro del modelo neoliberal existe la tendencia de adelgazar las funciones del Estado, por lo que en los últimos años, la política pública en materia de cultura ha sufrido una transformación importante que ha traído como consecuencia una modificación del concepto de *cultura* como un *recurso* y como una *mercancía* (Yúdice, 2002). Esto ha provocado que los creadores busquen estrategias muy diversas para seguir manteniendo un cierto grado de autonomía (García Canclini, 2010). Es por ello, que antes de dar cuenta de nuestros propios procesos de gestión del proyecto, es importante dar cuenta del contexto económico y de política cultural más amplio en el que se inscribe nuestro proyecto.

Lo que actualmente se conoce como capitalismo, tiene su origen en el auge de las ideas liberales del siglo XVIII, en el que la naciente clase burguesa buscaba proteger tanto los bienes como la actividad comercial de esta nueva clase social, frente al Estado monárquico y absolutista que había dominado tanto la política como la economía de la Europa medieval. Autores como Adam Smith y David Ricardo proponían un sistema económico de autorregulación basado en la libre oferta y demanda. Para ellos, el papel del Estado debía limitarse al de un vigilante del orden público que permitiera el libre intercambio de bienes, el crecimiento de la naciente industria manufacturera y garantizara las relaciones mercantiles y laborales entre “ciudadanos libres e iguales”, (Moreno, 2005). Considerando su papel limitado, surgió a la idea de un Estado cuyo papel era simplemente el de *laissez-faire*. Este

modelo apostaba por un *bienestar* garantizado por el ingreso individual generado a base de *trabajo*. En ese sentido, los servicios, aunque fueran privados, podían ser pagados por la población en la medida que la gente tuviera ingresos, es decir, trabajo.

En Estados Unidos, la crisis de 1929 en Estados Unidos, hizo que autores como John Maynard Keynes criticaran los planteamientos del liberalismo radical y defendieron la necesaria la intervención activa del Estado para mejorar en la salud económica del país. Esto, aunado a las creciente presión de las luchas obreras inspiradas en las ideas marxistas, permitió el surgimiento del llamado *Estado de bienestar*. Algunos autores lo consideran como una segunda fase del capitalismo que procuraba corregir los errores del primer liberalismo. Otros lo consideran como una solución intermedia entre el capitalismo y el socialismo. Sus principales características son la intervención del Estado en la regulación de la economía a través del gasto público para aumentar el poder de renta, así como la financiación de instituciones estatales que garanticen los servicios públicos básicos como la educación o la salud; los sectores estratégicos como el sector energético y las telecomunicaciones; así como las prestaciones, la seguridad social y las pensiones. Este modelo permitiría por un lado, mantener los preceptos del capitalismo como el consumo, la acumulación, el crecimiento industrial y comercial y al mismo tiempo mejorar las condiciones de vida de la población menos favorecida, que eventualmente al subir su ingreso, generaba más consumo.

La hegemonía mundial de los estados de bienestar creció hasta los años 80, hasta que Margaret Thatcher en Inglaterra y Ronald Reagan en Estados Unidos, de la mano de grandes defensores del liberalismo como Milton Friedman y Friedrich Hayek retomaron las premisas del liberalismo, ahora en su escala global. Una de las consecuencias de estas políticas es lo que se conoce como el *adelgazamiento* del Estado de bienestar. Es decir, reducir al mínimo las funciones del Estado y dejar en manos privadas las empresas se servicios básicos, que se antes consideraban como parte de las obligaciones del Estado.

Desde los años 80, los procesos de globalización y apertura de fronteras también tuvieron como consecuencia la migración de muchas de las plantas industriales hacia los países menos desarrollados detonando uno de los procesos más masivos de la globalización: *la maquila*. Durante el siglo XX las luchas obreras en Europa y Estados Unidos habían ganado terreno en material laboral, consiguiendo contratos colectivos, salarios dignos, jornadas de ocho horas, prestaciones, pensiones, etcétera. Por el contrario, en los países más pobres los salarios

que podían eran más bajos y las leyes en materia laboral eran mucho más laxas. Incluso algunos países como México hicieron reformas a la ley para reducir la protección de los trabajadores y bajar los impuestos a las empresas, y con ello convertirse en territorios atractivos para la maquila. Una de las características del proceso de maquila es la separación entre el trabajo intelectual, que se suele quedar en las matrices de las empresas, en los países ricos, y el trabajo manual, el cual se oferta en los países pobres.

Esto, aunado a las recientes crisis económicas, tuvo como consecuencia una pérdida masiva de empleos en los países ricos. El caso más emblemático de este fenómeno es el de la ciudad de Detroit la cual, desde los años 20, sustentaba su economía en su industria manufacturera de automóviles, la cual era una de las más importantes del país, y en ella estaban las plantas de Ford, General Motors, y Chrysler. Las luchas raciales, la corrupción y la crisis económicas generó el caldo de cultivo que propició que las grandes empresas prefirieran evitar cumplir las condiciones de los sindicatos. Las empresas prefirieron mover sus plantas manufactureras a las ciudades del sur de Estados Unidos y México y ahora la ciudad de Detroit es una ciudad fantasma. En Europa sucedieron fenómenos similares. En ambos casos la migración de la industria manufacturera a países más pobres ha tenido como consecuencia una masiva falta de empleo en los países del llamado primer mundo. Es así como a partir de la década de los 80 la cultura y el turismo se convirtieron en los nuevos paradigmas para generar empleos e impulsar una economía en los países ricos, y los gobiernos los introdujeron en las agendas de política pública en materia económica (Yúdice, 2002).

#### **7.4. Política cultural en México**

No es objeto de este trabajo hacer un recuento histórico detallado de este proceso, pero sí me parece importante dar cuenta del contexto en el que se desarrolló nuestro trabajo, el cual se puede observar como un estudio de caso de un proceso de producción cultural, situado en un contexto mexicano, influido por las tendencias globales, pero al mismo tiempo fuera de la Ciudad de México, y por ello también limitado por las condiciones locales de la ciudad de Guadalajara. Dar cuenta del proceso de gestión de nuestro proyecto nos ofrece muchas de las claves de la política pública en materia cultural de nuestro país en contexto contemporáneo,



pero también muestra cómo se materializan en la práctica los conceptos de cultura, de arte y de cine, así como la relación que la cultura tiene con la economía en el contexto actual. Así mismo, dar cuenta de los procesos de gestión de nuestro proyecto evidencia las contradicciones de un sector que se considera incluyente, tolerante y crítico, pero que de manera paralela también genera precariedad y exclusión.

El modelo de Estado benefactor se comenzó a implementar en México a partir de la Revolución Mexicana y la posterior promulgación de la Constitución de 1917. A partir de entonces el Estado promovió reformas sociales para garantizar los servicios de salud pública, educación y vivienda, así como productos de consumo básico; se pusieron en marcha sistemas de subsidios para la infraestructura industrial y de vivienda; se generaron empresas productivas del Estado para fortalecer los insumos, bienes y servicios, pero también para fortalecer la industria nacional (Moreno, 2005).

Al igual que en el resto del mundo, las primeras incursiones en el modelo neoliberal inician en los años 80, durante el sexenio de Miguel de la Madrid con la firma del primer tratado de intercambio comercial con los Estados Unidos de Norte América, GATT (*General Agreement on Tariffs en Trade*, ahora conocida como Organización Mundial de Comercio) y se consolidó en el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, con la firma del TLCAN (Tratado de Libre Comercio de América del Norte). El proceso de adelgazamiento del Estado, producto del modelo neoliberal ha implicado la paulatina venta de empresas que hasta entonces habían sido del Estado, para pasar a manos de empresas privadas. Algunos ejemplos emblemáticos son la venta de Teléfonos de México en 1990, empresa adquirida por el Grupo Carso de Carlos Slim; la venta de los canales 7 y 13 del Instituto Mexicano de Televisión (IMEVISIÓN) en 1993 al empresario Ricardo Salinas Pliego, ambos durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari; la Reforma Energética en 2013, durante el sexenio de Enrique Peña Nieto, la cual fue una Reforma Constitucional aprobada por el Senado y la Cámara de Diputados que permitía la inversión privada en sectores estratégicos de México, como lo son Petróleos Mexicanos (PEMEX) y la Comisión Federal de Electricidad (CFE). Cabe señalar que algunos de estos procesos han estado manchados por actos de corrupción, los cuales se han ido develando en fechas posteriores a las transacciones.

En el contexto del naciente Estado de bienestar en México, durante la primera mitad del siglo XX, la política cultural en nuestro país se consideraba parte de la política educativa.

En 1921 se creó la Secretaría de Educación Pública (SEP), y para su fundador, José Vasconcelos, la cultura y la educación formaban parte del mismo proyecto, por lo que uno de los departamentos de la recién fundada SEP era el Departamento de Bellas Artes, el cual se transformó en 1946 en el Instituto Nacional de Bellas Artes (Ortiz Espinoza et al., 2016). En 1960, se constituyó la Subsecretaría de Cultura, lo cual conforme a Tomás Ejea (2009), constituyó un giro importante en materia de política cultural puesto que a pesar de que todavía estaba dentro de la SEP, por primera vez se reconocía que la cultura requería de una lógica de administración propia. Posteriormente ésta se transformó en la Subsecretaría de Asuntos Culturales, que en 1970 se convirtió en Subsecretaría de Cultura Popular y Educación Extraescolar y en 1982 volvió a nombrarse como Subsecretaría de Cultura (Ortiz Espinoza et al., 2016).

En la década de los 70 comenzaron a formalizarse compañías financiadas por el Estado como la Compañía Nacional de Teatro (CNT), la Compañía Nacional de Danza (CND) o la Compañía Nacional de Ópera (CNO). También en 1977 se consolida el Festival Internacional Cervantino, con sede en Guanajuato para el que la Secretaría de Programación y Presupuesto asignaría una partida para su realización (Ortiz Espinoza et al., 2016). Todo este proceso da cuenta de los intentos por parte del Estado para sumarse a las tendencias internacionales de fortalecimiento del sector cultural como un sector consolidado, como parte de las obligaciones del Estado, el cual debía generar instituciones sólidas y permanentes que garantizaran el acceso a la cultura.

A partir de los años 80 México inició un paulatino proceso de autonomización del sector cultural, impulsado a nivel global por instancias intergubernamentales como la UNESCO, en cuyas reuniones internacionales México comienza a participar desde los años 70. En 1988, durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, se constituyó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), el cual a pesar de que surge como un órgano desconcentrado de la SEP, se anuncia como una acción presidencial para dotar de autonomía y mayores recursos al sector cultural, como parte de lo que Salinas de Gortari llamaba la “modernización de la política cultural” (Ejea Mendoza, 2009). Para dar cuenta de ello Ejea cita el texto de Rafael Tovar y de Teresa, presidente del Conaculta de 1992 a 2000, titulado “Modernización y política cultural” en el cual da cuenta de los puntos centrales de esa modernización como “a) la corresponsabilidad por la que “los propios artistas y hombres

de cultura han de participar en las líneas básicas de las acciones gubernamentales”; y b) la descentralización, como “instrumento idóneo para extender la red de servicios culturales y recoger las necesidades y aspiraciones de cada grupo y región del país” (Tovar y de Teresa, 1994: 53 en Ejea Mendoza, 2009). Sin embargo, este objetivo se cumple sólo parcialmente, ya que el presupuesto y su estructura administrativa de CONACULTA todavía depende de la SEP, con lo cual de acuerdo a Ejea Mendoza, considera que se limita su autonomía. Así mismo, dentro de sus estatutos se determinó que “El Consejo estará a cargo de un presidente que será designado y removido libremente por el titular del Ejecutivo Federal”, haciendo del Consejo un órgano en el que se tomaban decisiones de forma vertical perpetuando políticas discrecionales propias de los estados autoritarios, en otras palabras “al nuevo Consejo no se le brindaron los instrumentos de carácter organizativo, presupuestal o de gestión que le permitieran convertirse en el eje nodal de una política cultural ordenada, consistente, plural y participativa” (Ejea Mendoza, 2009. p. 26).

El año siguiente, en 1989, surgió el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), con el cual se da inicio a una política pública de “Estímulo a la creación artística” en la que agentes y artistas que ajenos el Estado producen *cultura* con recursos públicos a través de dos mecanismos. El primero es el ofrecimiento de becas y fondos de producción para creadores y colectivos de artistas y el segundo es el ofrecimiento de fondos en coinversión con la iniciativa privada para proyectos culturales. Los fondos se reparten a través de convocatorias y concursos abiertos al sector cultural y los proyectos presentados se evalúan por especialistas de cada disciplina artística. La lógica de operación del FONCA parece apuntar por primera vez una política participativa de corresponsabilidad entre el sector cultural y el gobierno. Sin embargo, tal y como Ejea Mendoza describe, la estructura directiva en la que se toman las decisiones sobre los programas, los montos y los miembros de las comisiones de selección de beneficiarios, conforman una estructura “vertical, unipersonal y discrecional”. Por ejemplo, Ejea describe que los 300 integrantes de las 83 comisiones, son nombrados por el Secretario Ejecutivo del Fonca, que a su vez es nombrado por el presidente de CONACULTA, quien a su vez es nombrado por el presidente de la República. Esto, además de provocar que los procesos sean poco democráticos y detonen políticas discrecionales que tiende a favorecer a ciertos sectores y a ciertas corrientes artísticas más conservadoras, también tiene como consecuencia un alto grado de centralización de los

recursos en la Ciudad de México, fomentando la centralización de la cultura. Por ejemplo, de las 55,158 solicitudes recibidas de 1989 a 2006, 26,467 eran del Distrito Federal y 28,691 eran del resto de estados de la República, sin embargo, a pesar de que las solicitudes de los estados son más, a los estados sólo se les otorgaron 3,709 estímulos (es decir un 13% de las solicitudes) mientras a la Ciudad de México se le otorgaron 6,335 estímulos (un 24% de las solicitudes) (Ejea Mendoza, 2009. p. 37). En la mesa de descentralización del Fonca llevada a cabo en 2019, Ricardo Marcos González, presidente del Consejo para la Cultura y las Artes, calculaba que el “el 70 por ciento de los apoyos federales para las actividades culturales se queda en la Ciudad de México y el Estado de México” (Muñiz, 2019).

De acuerdo a Ejea Mendoza (2009), la creación de Conaculta (1988) y del Fonca (1989), contienen algunos elementos democratizadores y descentralizadores, pero al mismo tiempo perpetúan la discrecionalidad y la verticalidad de los regímenes autoritarios. Para sus críticos, la creación del Conaculta y del Fonca, fueron un intento por parte de Carlos Salinas de Gortari de reducir el descontento social de un sector intelectual y crítico por parte de un gobierno desprestigiado, acusado de llegar al poder con un fraude. Ejea recupera algunos testimonios de personajes del sector cultural que afirmaban que con la creación de estas instituciones culturales el gobierno pretendía. Cristian Calónico, fundador del primer festival de cine documental iberoamericano de nuestro país, *Contra el silencio, todas las voces*, comenta que “ganar entre artistas e intelectuales la legitimidad que no ganó en las urnas” (Calónico Lucio, 2006 en Ejea Mendoza, 2009). Carlos Martínez Rentería, poeta y director de la revista *Generación* considera que la política cultural de Conaculta era sesgada y discrecional, ya que “los jurados correspondientes que palomean a los posibles elegidos, quizás valorando más afinidades de grupo o intereses políticos, que las cualidades artísticas de una propuesta” (Martínez Rentería 2005 en Ejea Mendoza, 2009). Paco Ignacio Taibo II, escritor, fundador del proyecto *Para Leer en Libertad, A.C.* y actual director del Fondo de Cultura Económica, decía que “la lógica del Estado mexicano [durante el sexenio de Salinas de Gortari] es ofrecer para cooptar. El Estado tiene esa lógica castradora, todo lo que da lo cobra en favores” (Taibo, 2002 en Ejea Mendoza, 2009).

Por todo lo anterior Ejea Mendoza concluye que más que una política modernizadora, la de Salinas de Gortari fue una política liberal, en la cual confluyen algunos rasgos modernizadores, pero también se reproducen elementos verticales y autoritarios. Este tipo de

políticas podría considerarse en algunos casos como procesos transicionales hacia modelos más democráticos, pero en otros, como ha sucedido en nuestro país, se ha establecido como un modelo permanente y desde entonces hasta ahora ha habido muy pocos cambios, tanto en la estructura administrativa como en la política cultural.

Años después también se implementó la figura de los fideicomisos, los cuales no son figuras exclusivas del ámbito de la cultura. De acuerdo a un informe de la asociación civil *Fundar, centro de análisis e investigación* (Salvatierra et al., 2018) éstos se crearon para auxiliar a los gobiernos a impulsar áreas de desarrollo prioritario y estratégico (p.10). Los fideicomisos son una herramienta financiera inspirada en la figura del *trust* del derecho anglosajón, que se basaba en la confianza entre los que lo celebraban, ya que implicaba que un tercero podía ejercer de los bienes de otro para un fin acordado por ambos. Un fideicomiso público es una instancia privada que recibe dinero del Gobierno Federal, para administrar esos recursos y realizar ciertas acciones en su nombre. Es decir, un fideicomiso es una instancia privada que realiza acciones públicas con dinero público. Para algunos críticos de los mismos, los fideicomisos son una figura perteneciente al ámbito privado que los gobiernos neoliberales integraron en la administración pública. En el caso del cine, el Fondo de promoción cinematográfica, Foprocine, surge en 1997 como un fideicomiso para el apoyo en la producción y postproducción de largometrajes, tanto de ficción como documental y el Fondo de inversión y estímulo al cine, Fidecine, surge en 2001, con el fin de fomentar y promocionar películas de tipo más comercial. Para otorgar estos fondos, el Instituto Mexicano de Cinematografía IMCINE, abrió convocatorias a concurso que se otorgaban en forma de capital de riesgo, créditos o estímulos económicos. Posteriormente comienzan a aparecer estímulos al mecenazgo a través de la condonación de impuestos como el Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción Cinematográfica Nacional, Eficine, el cual surge en 2007.

## **7.5. Paralelismos entre la política federal y estatal**

Sobre la evolución de las instituciones locales de cultura del Estado de Jalisco hay poca documentación, sin embargo, dado que funcionan ambos con base en políticas federales, existe mucho paralelismo de las políticas nacionales y las locales, entre ellas la

falta de autonomía de las instituciones culturales de otras instancias, como la Secretaría de Educación o incluso el Desarrollo Integral de la Familia. Durante los años 70, de la misma forma que a nivel nacional se fundan algunas instituciones culturales por parte del Estado, como el Departamento de Bellas Artes de Jalisco, que se funda el 5 de junio de 1971, y la Compañía de Teatro de la Universidad de Guadalajara, en 1973. Y fue a partir del sexenio de Carlos Salinas de Gortari que surgen los Consejos Estatales para la Cultura y las Artes y los fondos de estímulo a la creación y en años más recientes, también surgen algunos fideicomisos. El 1 de marzo de 1989 se creó la Secretaría de Educación y Cultura (SEC) y el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (CECA), órgano inspirado en el modelo el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. En 1992 se funda una Secretaría de Cultura como tal, y poco después aparece el primer fondo local de estímulo a la creación artística, el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco (FECA) (Secretaría de Cultura de Jalisco, 2013), el cual se transforma en el Fideicomiso Estatal para la Cultura y las Artes, aunque mantiene las mismas siglas. En 1997 se funda el Fondo Nacional para Actividades Sociales y Culturales (FONAPAS) el cual era dependiente del DIF.

En 2014 surge uno de los últimos órganos de impulso a la industria cinematográfica, siguiendo el modelo de los fideicomisos y la industria creativa: la Comisión de Filmaciones del Estado de Jalisco (COFIEJ). Ésta cuenta con un fideicomiso para la promoción del cine en el estado y sus fondos han sido administrados en un primer momento por el Banco Regional de Monterrey S.A y luego por el Banco del Bajío, cuyo objetivo es “la promoción y difusión de la imagen del Estado a través de sus distintas locaciones, como un factor que contribuya a su desarrollo social, económico y cultural” de Jalisco. Entre otras cosas la COFIEJ ofrece apoyos en forma de capital de riesgo para la producción de largometrajes que se filmen en el estado de Jalisco. En general estas películas deben demostrar que tienen garantizado un 51% de su presupuesto además de lo que la COFIEJ les puede ofrecer. Esta convocatoria ha sido objeto de diversas polémicas, entre ellas, ha sido criticada porque recursos jaliscienses se suelen apoyar producciones de la Ciudad de México, con el argumento de que se iban a filmar en nuestro estado y generarían una oferta de trabajo para los artistas locales. Como ejemplo, de las diez películas apoyadas en 2019, tres de ellas son producciones de la Ciudad de México. Con ello observamos cómo el Estado de Jalisco se ha sumado a las tendencias internacionales de la industria creativa en las que éste sector se

valora, no por su producción cultural, sino por su capacidad económica, en este caso como generadora de fuentes de trabajo. El caso más escandaloso cuando en 2014 la COFIEJ apoyó con 13 millones de pesos a la película *Mr. Pig* de Diego Luna, cuya producción también era de la Ciudad de México, y 4 millones para una película de corte comercial *I breake for gringos* de Francisco Lebrija. Este hecho suscitó la movilización de los cineastas locales, que juntaron firmas e hicieron desplegados en prensa externando su descontento. Algunos de ellos recibieron amenazas a consecuencia de su movilización.

## 7.6. La polémica sobre los fideicomisos

A partir del ingreso al modelo neoliberal, uno de los ejes de la política cultural en México se ha centrado en la participación de agentes culturales externos al Estado a través del ofrecimiento de becas, de fondos de coinversión con la iniciativa privada, la generación de fideicomisos y el estímulo del mecenazgo a través de la condonación de impuestos. Esta naciente autonomía del sector cultural venía acompañada de una política que des-centraba del Estado algunas de sus funciones en materia de cultura, involucrando cada vez más al sector cultural autónomo, lo cual ha transformado la relación de los agentes culturales con el Estado así como la percepción de las obligaciones de este último. Como podemos observar, una de las consecuencias de este modelo de política pública en materia de cultura es la transformación de la relación entre la cultura y la economía. Esta relación podría rastrearse desde el nacimiento mismo de los medios de comunicación masivos y las industrias culturales, pero ésta se ha transformado en los últimos años para adaptarse al contexto neoliberal, al mundo globalizado y al giro digital.

Nuestro trabajo de campo se realizó en San Juan de Ocotán se realizó dentro del sexenio de Enrique Peña Nieto, del Partido de la Revolución Mexicana (PRI), el cual ha sido no sólo uno de los impulsores de las políticas neoliberales de nuestro país, el cual a través de una reforma energética, privatizó parte de la empresa estatal de Petróleos Mexicanos (PEMEX), sino que también ha sido señalado como uno de los presidentes más fraudulentos. Sin embargo, no puedo evitar señalar que con la reciente llegada de Andrés Manuel López, Obrador, considerado un presidente de *izquierda*, nos encontramos en un momento de transformación de la política pública en materia de cultura. El pasado 2 de abril de 2020 se

anunció en el Diario Oficial de la Federación un decreto tanto para la extinción del FONCA, como de algunos fideicomisos públicos, y el 06 de octubre de 2020 se derogaron 109 de los 374 fideicomisos que existían hasta entonces. El principal argumento para ello es un discurso antineoliberal y contra la corrupción.

Es verdad que en el caso de México, tal y como el informe de la asociación civil Fundar titulado “El arte de desaparecer dinero público en México” demuestra, los fideicomisos se han convertido en una gran estructura de corrupción de los grupos de poder. Los recursos públicos que se ejercen a través de ellos no sólo son demasiados, sino que una vez que éstos pasan a las fiduciarias privadas no hay transparencia ni control sobre su ejercicio. Fundar menciona que través de los 374 fideicomisos públicos que existían en 2018 se ejercieron 835,477 millones de pesos, lo cual representa el 15.8% de todo el presupuesto ese año (Salvatierra et al., 2018). De acuerdo a Fundar, al ser una figura privada que ejerce recursos del ámbito público, deberían de implementarse algunos mecanismos inherentes al sector público, como la transparencia y la rendición de cuentas, lo cual no sucedió, traduciéndose en opacidad con la que los fideicomisos ejercen el dinero público. Por ejemplo, de los 374 fideicomisos que existen en la actualidad, 123 pertenecen a instituciones bancarias, las cuales se rigen por el secreto bancario, imposibilitando la transparencia y la supervisión de su ejercicio. Fundar también comenta que muchos de los fideicomisos no cuentan con una estructura administrativa ni con mecanismos internos de vigilancia de la erogación o no erogación de los recursos públicos y suelen incumplir las observaciones de la Auditoría Superior de la Federación.

Hasta ahora no ha habido un señalamientos de corrupción en IMCINE, que es la instancia pública que administra Foprocine, Fidecine y Eficine, salvo críticas similares de los del FONCA, relacionadas con que los beneficiarios de los fondos “son los mismos de siempre” o que la mayoría de los beneficiarios son de la Ciudad de México. La misma María Novaro, actual directora de IMCINE en su informe del año 2019 comenta que de las 61 películas apoyadas por Eficine, 56 de ellas, es decir el 91%, fueron de la Ciudad de México, y de los 35 proyectos apoyados por Fidecine, 27 son de la Ciudad de México (IMCINE, 2019). La desaparición del FONCA y de los fideicomisos para el cine, ha generado descontento en el sector cultural. La movilización para defender los fideicomisos para el cine ha generado redes entre los cineastas nunca antes vistas y a su vez ha detonado discusiones



sobre otros temas relevantes, como la precarización laboral y la dilatación de pagos. Por su parte, María Novaro, directora de IMCINE, inició una consulta con diversos actores del sector cinematográfico para consultar sus necesidades y diseñar un nuevo fondo de fomento al cine mexicano. A inicios de este año, es decir de 2021, IMCINE finalmente da a coner el fondo que sustituirá los fideicomisos desaparecidos llamado Programa de Fomento al Cine Mexicano (Focine) el cual cuenta con una bolsa de 103 millones de pesos. Junto con Focine también se mantiene el fondo de mecenazgo Eficine.

### 7.7. La cuasi-microempresa cultural

El proyecto surge a iniciativa mía, en el contexto de esta investigación y para la obtención del grado de Doctor en Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de México (UAM), campus Iztapalapa, dentro de las línea de conocimiento Artes, públicos, tecnologías y comunicación. Como he descrito con anterioridad, la apuesta principal de este trabajo era la realización de un *Taller de cine comunitario* con jóvenes de San Juan de Ocotán, en el cual ellos aprenderían a utilizar el equipo técnico y diversas estrategias narrativas, pero al mismo tiempo también irían produciendo material fotográfico, sonoro y audiovisual que sería insumo para mi investigación. En ese sentido yo me convertí en la primera *gestora* del proyecto. Sin embargo, el tipo de trabajo de campo que se requería no podía ser realizado de manera individual, ya que un proceso de producción es un proceso colectivo, por lo que debí conformar un equipo de trabajo con profesionales autónomos del audiovisual y constituir con ellos una *cuasi-microempresa cultural*, la cual pudiera gestionar fondos, pagar honorarios, comprobar gastos, etcétera.

Tuve la suerte de conocer al colectivo de cineastas expertos en producción audiovisual comunitaria y colaborativa *Documotora*<sup>25</sup>, quienes se presentan como “una organización que produce medios de comunicación comunitarios como una herramienta para garantizar el derecho a la libre expresión y el desarrollo de los pueblos”, que a su vez, promueven la soberanía y democratización de los mismos, la concientización de temas de importancia política y social, así como la memoria y la cultura de las comunidades. Una vez

---

<sup>25</sup> Web de Documotora: <https://www.facebook.com/Documotora>.

que el colectivo *Documotora* aceptó participar en el proyecto, Cristal Castillo, miembro de *Documotora*, se ofreció a hacer el trabajo de producción ejecutiva del proyecto, es decir, de gestión. Mientras que con *Documotora* diseñábamos el *Taller de cine comunitario* dirigido a los jóvenes del pueblo, al mismo tiempo se conformó un segundo equipo de trabajo, compuesto por Laura Jiménez experta en memoria barrial, y Abigail López, ésta última historiadora y cronista de San Juan de Ocotán, con quienes trabajaríamos procesos de historia oral y memoria barrial con adultos mayores del pueblo, que suponíamos, no estarían interesados en el audiovisual. Yo coordinaría todo el proyecto y participaría en el diseño, la planeación y el trabajo de campo de ambos equipos.

Ya contábamos con el equipo humano especializado y la coordinación, pero todavía nos hacía falta un grupo de asistentes que pudiera apoyar en todo el proceso. Para ello contacté con el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), en donde existe la carrera de Comunicación y Artes Audiovisuales, y donde he sido profesora desde hace más de quince años. El ITESO oferta una serie de proyectos llamados Proyectos de Aplicación Profesional (PAP), los cuales funcionan como una mezcla entre el servicio social, las prácticas profesionales y el trabajo de tesis; y en ellos se pretende que los alumnos se involucren con su entorno y se capaciten en desarrollar soluciones profesionales para problemáticas sociales. En palabras del mismo ITESO, los PAP “pretenden desarrollar alternativas de solución a las principales necesidades y problemas del entorno, en un proceso de diálogo y colaboración con diversos actores de la sociedad”<sup>26</sup>. Sin importar la carrera, cada alumno está obligado a cursar al menos dos PAP en los semestres finales de su licenciatura. Abrir un nuevo PAP en el ITESO es muy complicado, por lo que busqué un PAP ya existente que tuviera un perfil similar que estuviera dispuesto a acoger nuestro proyecto. Así fue como nos vinculamos al *PAP de Cultura transformación social*, coordinado por la maestra Verónica Isoard quien nos ofreció ofertar dentro de su PAP un escenario de trabajo de San Juan de Ocotán, el cuál estaría coordinado por nuestro equipo. Gracias a ello, durante dos semestres obtuvimos el apoyo de un pequeño grupo de alumnos, en su mayoría de la licenciatura en Comunicación y Artes Audiovisuales, a los cuales capacitaríamos en técnicas de producción audiovisual colaborativo y nos apoyarían como asistentes durante el *Taller de cine comunitario* y el proyecto de *Memoria barrial*. Así mismo podíamos tener

---

<sup>26</sup> Página oficial de los PAP de ITESO: [https://pap.iteso.mx/web/general/detalle?group\\_id=3088784](https://pap.iteso.mx/web/general/detalle?group_id=3088784)

acceso al equipo técnico del ITESO. Durante el semestre los alumnos también debían aprender a diseñar y planear procesos de intervención, en este caso de producción audiovisual colaborativa, y al final de cada semestre debían escribir un texto en el que sistematizaran su experiencia, con características similares a las de una tesina, llamado *Reporte PAP*. Como equipo de asesores, nosotros recibiríamos un pago, que no llegaba a ser el de un docente, ya que nuestro PAP estaba dentro de otro, pero estos recursos podrían aumentar los honorarios que recibieran los asesores de *Documotora*. También se sumaron algunos voluntarios en diferentes momentos del trabajo. Algunos de ellos estuvieron en todo el proceso, otros en momentos puntuales y otros entraron como asesores emergentes cuando uno de los miembros de *Documotora* se vio obligado a abandonar el proyecto. En total, a lo largo de la del proyecto participaron alrededor de veinte personas.

A continuación el organigrama de nuestra *cuasi-microempresa cultural* constituida para el proyecto:

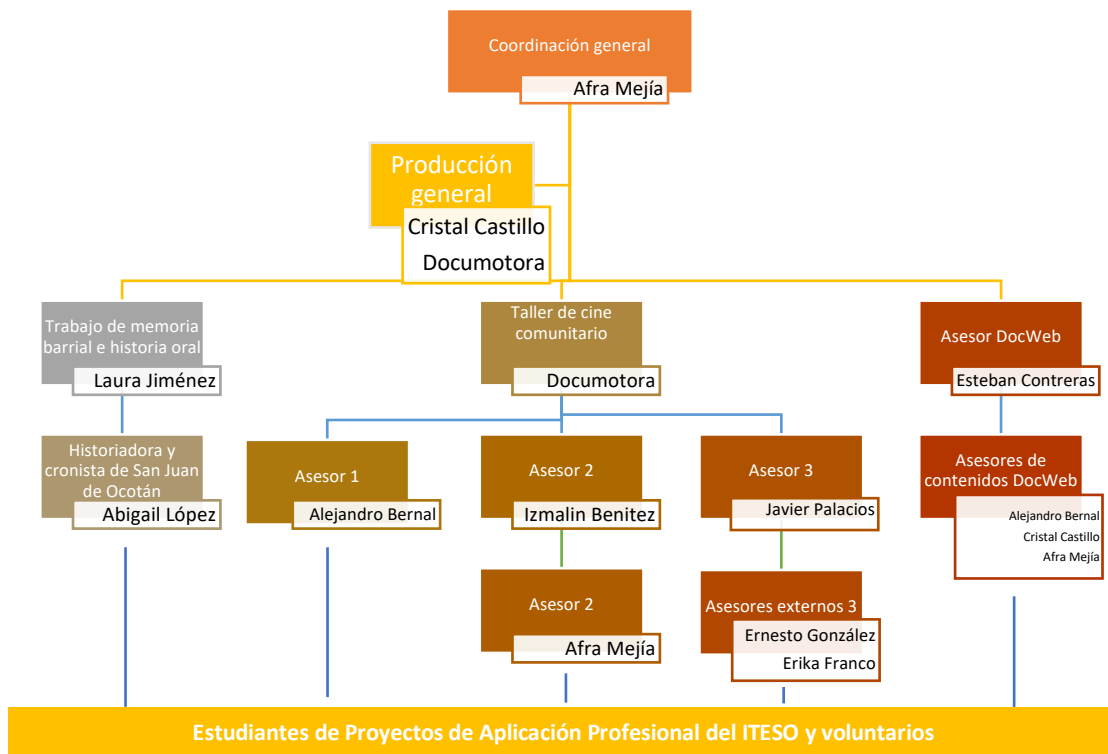


Gráfico de realización propia: La *cuasi microempresa cultural*

Una de las características del modelo de producción cultural contemporáneo es que los artistas o agentes culturales deben gestionar fondos, muchos de ellos provenientes de convocatorias federales o estatales, para poder operar cada proyecto. Es por ello que cada proyecto implica la conformación de un equipo de trabajo que opere como una *cuasi-microempresa cultural*, encargada de escribir el proyecto para conseguir los financiamientos, operar el proyecto, llevar la contabilidad interna para comprobar gastos y realizar informes que los financiadores exigen.

He decidido nombrarlas como *cuasi-microempresas culturales* ya que tampoco podemos pensar que este tipo de asociaciones, pueden ser consideradas del todo como empresas o microempresas. En el modelo capitalista donde se pretende integrar este esquema de producción cultural, una de las características de la empresa es la generación de plus valor y lucro, cosa que en la mayoría de este tipo de proyectos culturales no sucede, de hecho la mayoría de *cuasi-microempresas culturales* ni siquiera tiene capacidad de ahorro. Así mismo, en el modelo capitalista, en una empresa existe una clara separación entre los propietarios de la empresa y la mano de obra, cosa que tampoco suele suceder en estas *cuasi-microempresas culturales*, las cuales generalmente se conforman por un grupo de creativos que se organizan en torno a un proyecto, con la finalidad de garantizarse el trabajo a sí mismos. Sin embargo, de acuerdo a mi propia experiencia en el medio audiovisual y de acuerdo a algunas entrevistas realizadas con diversos creativos, a pesar de que éstas no generan lucro, es común que compartan los valores aspiraciones de la lógica empresarial asociados a la innovación, la competitividad, la autogestión, el emprendedurismo y el éxito. Y además de que la mayoría de ellas no aspiran a tener una estructura horizontal, ni asamblearia, por el contrario, en la mayoría de ellas su estructura tiende a ser jerárquica, por lo que me parece que tampoco podrían ser consideradas cooperativas de trabajadores. En estas *cuasi-microempresas culturales* todos estos aspectos de gestión y autoempleo deben operar de manera paralela a los puestos y procesos creativos.

Así mismo la masiva participación de agentes culturales independientes en la política pública de nuestro país ha sido acompañada por el impulso de la figura del *gestor*. La función de los gestores culturales podría ser el de una especie de mediador entre el Estado, los creadores y en algunos casos también la iniciativa privada. Sin embargo, también es común que sean los mismos creadores los que operan como sus propios gestores. De hecho, hoy en

día es prácticamente imposible que no se considere como parte del quehacer artístico el realizar diversas actividades de gestión.

En el contexto neoliberal en el que el trabajo autónomo se incrementa y la flexibilización laboral es cada vez más común, cada vez más hay profesionistas que se ven obligados a comprender los procesos de gestión y administración de recursos para poder hacer sustentable su trabajo. Por ejemplo, un académico que requiere conseguir financiamiento para sus investigaciones, ya sea en la iniciativa privada o en instancias gubernamentales; o un diseñador que trabaja como *freelance* y requiere conseguir clientes, generar facturas, llevar una administración y una contabilidad, pagar impuestos por su facturación, etcétera. En el caso de la cultura, también, cada vez es más común que todo su quehacer esté más travesado por las políticas financieras del mundo capitalista. En muchos casos, como el nuestro, para la realización de un proyecto fue necesario constituir una *cuasi-microempresa cultural*, capaz de gestionar y administrar ciertos fondos, contratar personal, expedir facturas, hacer informes, comprobar gastos, etcétera.

En el caso de la producción audiovisual, este tipo de puestos administrativos están en el departamento de producción y los encargados de la gestión de recursos son el productor o el productor ejecutivo. Sin embargo, también se requiere que cada uno de los creativos *freelancers* negocien sus propios honorarios, pueda dar facturas o recibos, tenga control de su propia administración económica, cuenten con su propio contador y hagan su propia declaración de impuestos. Es decir, que cada creativo es un *cuasi-microempresario* de sí mismo. Como vemos, el trabajo de gestión, negociación económica y administración de recursos va más allá del departamento de producción y atraviesa prácticamente todos los procesos y todo el personal de una película. En muchos casos, como el nuestro, para la realización de un proyecto es necesario constituir una *cuasi-microempresa cultural*, capaz de gestionar y administrar ciertos fondos, contratar personal, expedir facturas, hacer informes, comprobar gastos, etcétera.

En el ciertas producciones cinematográficas, la cantidad de agentes y artistas que participan en ella puede ser muy compleja. Algunos de ellos pueden estar constituidas legalmente; algunos pueden ofrecer servicios puntuales de producción, por ejemplo, de renta de equipo, de postproducción de sonido, de corrección de color, de efectos visuales, etcétera; algunos de ellos, al estar constituidas legalmente y ser más estables, pueden tener empleados

con un sueldo fijo; otros pueden no tienen ninguna nómina fija y funcionan subcontratando a *freelancers* para cada proyecto. Es decir, que para la producción de una película, puede existir una dimensión más estable de microempresas constituidas legalmente y una dimensión totalmente versátil que se *crea* para cada proyecto en forma de *cuasi-microempresas*. Sin embargo, en ambos casos, la mayoría de personal trabaja *por proyecto*, es decir, como *freelance*.

## 7.8. Documotora

En la *cuasi-microempresa cultural* constituida por nuestro equipo para hacer posible nuestro proyecto de investigación-acción, también había un equipo de trabajo *más estable*, que era el colectivo *Documotora* y había otro grupo de personas que invitamos puntualmente para el proyecto, las cuales fueron fluctuando dependiendo de los recursos con los que se contaban o los procesos puntuales a los que se integraban. En el caso de *Documotora* a diferencia de la mayoría de productoras audiovisuales, sí pretende funcionar como una cooperativa de producción, es un colectivo que por su perfil de trabajo comunitario y colaborativo, comparte los valores de la horizontalidad y el cooperativismo. Sin embargo, como muchas de las *cuasi-microempresas culturales*, también se ven obligados a asumir obligaciones empresariales. Uno de los principales ingresos de *Documotora* proviene de fondos públicos, ya sea por la contratación de sus servicios o por la gestión de fondos del Estado que se ofrecen en forma de becas o financiamientos para proyectos sociales o culturales. Ya que dependen de la gestión de proyectos y de fondos para la generación de ingresos están obligados a asumir funciones de gestión, administración y contabilidad. *Documotora* no está constituido legalmente como una casa productora, y para poder cobrar su trabajo suelen echar mano de los recibos de honorarios de sus miembros y utilizan los contadores que cada uno de ellos contrata para llevarles su contabilidad personal.

Como la mayoría de productoras independientes, *Documotora* no tiene posibilidades de garantizar un sueldo fijo a sus miembros y éstos cobran *por proyecto*, es decir que aunque son un colectivo estable, al mismo tiempo también son *freelance*. La palabra *freelance* evoca libertad y una forma de vida alternativa en la que es posible desarrollar mejor el trabajo creativo, liberado de las ataduras del trabajo asalariado, de una empresa o de un patrón. Sin

embargo, la palabra misma oculta la precariedad y la auto explotación que implica ser un *cuasi-empresario de sí mismo*. Por ejemplo, de acuerdo a un cálculo de Instituto Nacional de las Mujeres basado en la Encuesta Nacional de Empleo del INEGI realizada en 2003, el 78.5% de los hombres y 52.4 % de las mujeres ocupados en actividades relacionadas con el arte y espectáculos no contaban con ningún tipo de prestación (INMUJERES, 2005).

La estructura de *Documotora* procura ser horizontal y toman las decisiones importantes en conjunto, a diferencia de lo que sucede en una producción tradicional, en las que los mandatos de *la producción* son totalmente verticales. Sin embargo, ya que las instituciones que los contratan y las convocatorias a las que suelen aplicar les exigen que se nombre a un responsable o productor del mismo, se ven obligados a nombrar un productor/gestor para cada proyecto y el trabajo de producción/gestión suele ser rotativo entre sus miembros.

En el caso de nuestro proyecto, todas los fondos se solicitaron a nombre de Alejandro Bernal, miembro de *Documotora*, ya que la beca del Consejo Nacional de la Ciencia y la Tecnología (CONACYT) que recibo para hacer mi doctorado me impide ser beneficiaria de ningún otro tipo de apoyo público, y Cristal Castillo estaba concluyendo un cortometraje de ficción para el que había solicitado esos mismos fondos, y en sus cláusulas excluyen la posibilidad de solicitarlos dos años consecutivos. Sin embargo, como mencioné, en la práctica el trabajo de gestión fue principalmente responsabilidad de Cristal Castillo, que era la productora general del proyecto.

Cada semana nos reuníamos virtualmente con todo el equipo, y en esa sesión, además de evaluar la sesión pasada y planear la siguiente, consultábamos con todo el equipo todas las decisiones importantes. Sin embargo, una vez consensado un acuerdo, Cristal Castillo y su asistente eran las encargadas de la dimensión financiera del proyecto, como la consecución, administración y comprobación de fondos, los pagos de honorarios al equipo, pero también era la encargada de la dimensión logística de toda nuestra *cuasi-microempresa-cultural*. Ellas hacían los llamados, garantizaba la recepción y entrega del equipo técnico, hacía las gestiones institucionales para que siempre tuviéramos un lugar para trabajar. Con lo cual en el día a día, su función era la de *jefe* del proyecto.

El mundo del cine industrial contemporáneo tiende a la hiper especialización, lo cual también se convierte en un valor de cambio en la medida de que las personas se van forjando

un *nombre*, desempeñando un oficio en *el medio*. Cuando una película es de bajo presupuesto, por un lado se tienen muchas menos necesidades, y por otro lado, cada miembro de un *crew* pequeño debe asumir diversas funciones, con lo cual la exigencia de híper especialización es menor. Por el tipo de producciones colaborativas que realiza *Documotora*, el perfil que requieren sus miembros es el opuesto al de la híper especialización, ya que como ellos mismos mencionan, requieren que todos tengan habilidades hacer “un poco de todo”, hacer guiones con mucha rapidez, operar los equipos de audio y de video, editar, etcétera, lo cual no es común en el mundo del cine industrial. Y cuando dicen “un poco de todo”, también incluye habilidades que no están relacionadas con la producción audiovisual, como saber detonar procesos comunitarios, saber escuchar preocupaciones, capacidades didácticas, conocer del entorno histórico, social o político de nuestro entorno, e incluso poder intervenir en casos de crisis relacionadas o no con la producción audiovisual. De hecho había una broma entre nosotros que decíamos que mi tesis se debería de titular *¡Documental qué!*, haciendo alusión a que la producción de documentales era en realidad la parte más sencilla de nuestro trabajo.

La mecánica rotativa del trabajo de *Documotora* tiene la ventaja de que todos sus miembros dominan todos los procesos, y si alguien quiere desempeñar un puesto que no domina tanto, el resto del equipo suele apoyarlo para que lo desempeñe y lo domine, cosa que es muy raro que suceda en el cine industrial. Sin embargo, tiene como consecuencia una sensación de falta de especialización en los puestos que asumen, con lo cual se perciben en desventaja frente a las exigencias de híper especialización del medio y permanentemente se encuentran ante la disyuntiva de trabajar de forma más tradicional, es decir, más verticalmente, con puestos definidos y con claridad en la autoría de cada producto, o continuar trabajando de forma colaborativa y horizontal. En la actualidad *Documotora* está realizando un proyecto híbrido en el que dos de ellos dirigen la película y una de ellas, junto con una productora invitada la producen, y para las asesorías y convocatorias que han aplicado, han decidido ocultar la metodologías colaborativas del proyecto, ya que en ocasiones eran descartados por ello, o toda la asesoría se centraba en discutir la dimensión colaborativa, en vez de darles retroalimentación concreta sobre la propuesta.

Es común que la precariedad se justifique con la falta de profesionalización e híper especialización por parte de nuestro sector cultural o que nuestros países *en desarrollo*, ya



que *todavía* no han sido capaces de adaptarse correctamente al modelo de las industrias creativas de los países del primer mundo. Sin embargo, esto sucede de maneras similares en diversas partes del mundo. Rosalind Gill (2007) de la *London School of Economics* realizó un estudio con 125 trabajadores *freelance* en seis países europeos y encontró cómo el sector cultural reproduce viejas formas de explotación, largas jornadas laborales y pagos precarios.

## 7.9. La informalidad excluyente

El proyecto ya contaba con un grupo de asesores expertos en cine documental colaborativo del colectivo *Documotora*, con un grupo de asistentes que eran alumnos del *Programa de Aplicación Profesional (PAP) de Cultura y Transformación Social* y con el equipo técnico por parte de *Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO)*, sin embargo, nos hacía falta una sede dentro del barrio donde pudiéramos realizar el *Taller*, pero que también se convirtiera en nuestra *Base camp* durante los rodajes.

Una de las primeras gestiones que realicé fue con el Municipio de Zapopan, en donde sabíamos que estaban desarrollando un proyecto de centros comunitarios en los barrios con mayor índice de violencia llamado *Colmenas*, las cuales en palabras del propio Gobierno de Zapopan estaría destinado a brindar “talleres de oficios para reintegrar a las personas a la vida productiva, cursos para erradicar la violencia hacia las mujeres y la violencia intrafamiliar, talleres para evitar las adicciones, así como actividades para niñas y niños como clases de fútbol, karate, danza, música, multimedia, audio visual entre otras”<sup>27</sup>. Cuando iniciamos las gestiones la *Colmena* de San Juan de Ocotán ya estaba en construcción y tenían previsto inaugurarla justo cuando nosotros iniciábamos nuestro proyecto. Fue así como acordamos que nuestro *Taller de cine comunitario* sería uno de los talleres inaugurales ofertados por parte de la *Colmena*.

Sin embargo, el convenio con el Municipio de Zapopan no fructificó ya que la inauguración de la *Colmena* se retrasó un año puesto que ésta coincidía con las elecciones estatales, municipales y presidenciales de 2018, y la obra se detuvo. Hubo mucha

---

<sup>27</sup> Aquí una nota oficial del Gobierno de Zapopan en la que se presenta la Colmena de San Juan de Ocotán: <https://www.zapopan.gob.mx/entrega-zapopan-ciudad-de-los-ninos-centro-comunitario-colmena-en-san-juan-de-ocotan/>

especulación sobre las razones por las que la obra no continuó y entre los habitantes del pueblo se sospechaba que el dinero de este proyecto se había destinado a las campañas de los partidos políticos en el poder<sup>28</sup>, un asunto que como ya mencionamos, también suscitó reclamos hacia nuestro equipo, por lo que a partir de allí debimos ser más cuidadosos y presentarnos como un equipo independiente de las instancias del gobierno. El retraso de la *Colmena* nos dejaba sin sede para trabajar, pero también sin los recursos que nos habían ofrecido para el pago de honorarios de los miembros del equipo, con lo cual nos vimos obligados a iniciar nuevas gestiones. Finalmente la sede para hacer el *Taller de cine comunitario* la conseguimos gracias al Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia (DIF), del Municipio de Zapopan, el cual cuenta con un Centro de Desarrollo Comunitario (CDC) en el centro de San Juan de Ocotán, en el cual se ofrecen diversos servicios y talleres comunitarios. Descrito todo esto de ésta manera, da la impresión de que todas estas instituciones se interesaron en nuestro proyecto por su afinidad con nuestros objetivos asociados al impacto educativo y comunitario, y esto es verdad sólo de manera parcial ya que muchas de estas gestiones sucedieron en un primer momento de manera informal y fueron posibles gracias a mi acceso y reconocimiento dentro de ciertas redes sociales, es decir a lo que el francés Pierre Bourdieu (1980) nombra como capital social, el cual consiste en una serie de recursos sociales de los sujetos los cuales se pueden traducir en un beneficio objetivo para el mismo, así mismo el capital social puede potenciar los otros capitales económicos o culturales de los sujetos. El capital social opera en de manera aparentemente informal, pero al mismo tiempo genera estructuras invisibles de dominación, de inclusión y de exclusión.

---

<sup>28</sup> Al momento que iniciamos nuestro trabajo en San Juan de Ocotán, la presidencia de Zapopan estaba gobernada por Pablo Lemus Navarro, perteneciente al partido de Movimiento Ciudadano, a su vez encabezado por Enrique Alfaro. En las elecciones de 2018, Alfaro ganó la gubernatura y Lemus se reeligió como presidente Municipal. Sin embargo, a pesar de que las *Colmenas* habían sido aparentemente un proyecto impulsado por Lemus, no sólo la obra de la *Colmena* de San Juan se detuvo, sino que cuando la obra se reinició el sentido completo del proyecto se transformó. En un inicio, el proyecto pertenecía a la Coordinación general de gestión integral de la ciudad y era parte de todo un proyecto de incidencia para el uso seguro de espacios públicos. Por ello, dentro de su personal también contaban con un grupo de urbanistas y arquitectos quienes proyectaban y gestionaban modificaciones urbanas junto con la misma gente del barrio, luego, estos espacios se “activaban” con los trabajadores sociales, psicólogos sociales, educadores, de la *Colmena*. Después de la reelección de Lemus y el triunfo de Alfaro, las *Colmenas* fueron trasladadas a la Coordinación general de construcción de comunidad, donde también está la Dirección de cultura. Todo el trabajo urbanístico se eliminó del proyecto, se despidió a todo el personal y sólo se renovaron contratos a los coordinadores de talleres de artes y oficios dentro de las mismas *Colmenas*. Todo esto suscitó la sospecha de que el trabajo urbanístico realizado en la primera fases del proyecto fue usado de manera electoral.

La estabilidad-volatilidad con la que se gestan las *cuasi-microempresas culturales*, se traduce en procesos de contratación de personal y de gestión de recursos más bien informales. Es por ello que una de las cualidades ideales de un productor/gestor sea su genuina participación en los espacios sociales adecuados donde se hace el *lobby* para los proyectos. Ya sea porque pertenece a sector o una clase social, o porque se ingresa en ciertos círculos del *medio* a través de reuniones sociales o encuentros específicos para generar esas redes. En un intento por fomentar la generación de vínculos, los campus de desarrollo de proyectos, los festivales y los mercados de cine suelen hacerse fiestas y reuniones sociales cuyo objetivo es que la gente se conozca, y tanto ellos como sus proyectos vayan siendo conocidos en el *medio*, lo cual suele dar ventaja objetiva frente a otros proyectos que no circulan por esta ruta de desarrollo-distribución. En ese sentido, a lo largo de estas rutas se va construyendo lo que Pierre Bourdieu nombra como *la distinción* (2002), que implica la consolidación de un *nombre* que va siendo conocido y reconocido en el *medio* y que en términos de capital social, abre o cierra puertas.

Esto mismo sucede con la oferta laboral. Una productora no va a publicar en un sitio de ofertas laborales que está contratando fotógrafo para una película, tampoco es común que lo haga a través de un departamento de recursos humanos. Los *freelancers* que a su vez son gestores de su *cuasi-self-enterprise* también se ven obligados a hacer este tipo de *lobby* para conseguirse trabajo a sí mismos. Mi primer contacto con el colectivo *Documotora* se dio gracias a que yo también hago cine documental y algunos de sus miembros y yo coincidimos en una de las reuniones de *Red Mexicana de Documentalistas (DocRed)*. Los encuentros de la *DocRed* tuvieron esta función de *lobby* y me permitieron, entre muchas otras cosas, conocer al equipo de *Documotora*, a quienes posteriormente invité a trabajar en mi proyecto.

Pero además de la *distinción* que los sujetos construyen al interior del *medio*, la posibilidad de conseguir recursos como los que requería nuestro proyecto también se consiguió gracias a lazos que superan los límites de las instituciones y el campo cultural o cinematográfico. Como mencioné, las gestiones con el ITESO, con Karen Gutiérrez, directora de las *Colmenas* del Municipio de Zapopan y con Diana Vargas, directora General del Sistema DIF Zapopan, estuvieron, a mi cargo al menos en un principio. Posteriormente, ya formalizadas, estuvieron a cargo de Cristal Castillo, la productora general del proyecto. La posibilidad de abrir un PAP en ITESO se dio gracias a que conozco los funcionamientos de

la institución y a la mayoría de profesores del Departamento de Estudios Socioculturales donde se encuentra la carrera de Comunicación y Artes Audiovisuales ya personalmente que he dado clases desde hace 15 años. Por otro lado, tanto Karen Gutiérrez del Municipio de Zapopan como Diana Vargas del DIF, son egresadas y exprofesoras del ITESO y amigas de colegas cercanos. El ITESO es una universidad jesuita y privada y haber estudiado y ahora dar clases allí me ha dado acceso a una clase social y a un sector social dentro del que ahora está en puestos directivos, tanto de la universidad, como de gobierno. Tener cercanía personal con ellas me facilitó la posibilidad de que confiaran en mi y en mi trabajo. Mientras esto fue posible para mi, hubiera sido imposible para cualquiera de los jóvenes de San Juan de Ocotán. El acceso al ITESO, al Municipio de Zapopan y al DIF pudo darse gracias un capital social con el que cuento dentro de esta ciudad, capital con el que no cuentan los jóvenes de San Juan de Ocotán. Gracias a estas redes es que se pueden movilizar un cierto capital social que a su vez abre o cierra las puertas de las instituciones, incapaces de establecer mecanismos explícitos y transparentes para este tipo de procesos.

Mientras los defensores de las industrias culturales, auguraban sociedades inclusivas y tolerantes a la diferencia, las cifras de inclusión en materia de cultura parecen demostrar lo contrario. Detrás del discurso de flexibilidad y libertad creativa también se ejerce una serie de prácticas discriminatorias que generan una serie de desigualdades en el acceso al trabajo y a los fondos para proyectos culturales. Así mismo, los procesos informales de contratación que suelen ser leídos como lo que de forma irónica Rosalind Gill nombra como las características *cool* del sector cultural (Gill, 2007) encubren viejas prácticas de explotación y exclusión. A su vez, la informalidad con la que se gestan muchos de los procesos culturales se traduce así en lo que Jo Freeman (2003) describe como una “cortina de humo que favorece a los fuertes”, ya que la falta de estructuras formales no significa que no existan estructuras, sólo que éstas se invisibilizan y con ello se invisibilizan las relaciones de poder y la exclusión social.

### **7.10. El concurso por los fondos**

Los campos de la academia y de la cultura suelen estar claramente delimitados y funcionar con sus propias reglas de operación. Sin embargo, como hemos visto, la participación del

colectivo *Documotora* en mi proyecto académico permitió la suma de fuerzas y perfiles, lo cual generó más capacidad de gestión y más estabilidad económica al proyecto. En mi caso, como doctoranda del programa de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de México (UAM) el cual es considerado programa del Programa Nacional de Postgrados de Calidad (PNPC), tuve la posibilidad de obtener una beca de manutención mensual por parte del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) durante los cuatro años que dura el programa de doctorado. Esto me ha permitido dedicarme de tiempo completo a esta investigación, con lo cual mis honorarios estaba cubiertos. Sin embargo, hacía falta gestionar el resto de fondos para honorarios, para el equipo técnico (cámaras, micrófonos, tripiés, tramoya, equipo de cómputo<sup>29</sup>) y para papelería, expendables, tarjetas de video, discos duros, gasolina, catering, etcétera.

En un momento inicial, una parte importante de los sueldos parecían estar garantizados por parte del gobierno de Zapopan, ya que el *Taller* se ofertaría como parte de las actividades de la *Colmena*. Sin embargo, como mencioné, la construcción de la *Colmena* se retrasó un año entero, lo cual no sólo nos dejaba sin sede para trabajar, también nos quedamos sin los honorarios para los miembros del equipo, con lo cual nos vimos obligados a buscar otra forma de financiar el proyecto. Aplicamos a diversas convocatorias que ofrecen fondos para la producción audiovisual o para proyectos de intervención social: Al programa SUCEDE, por parte del Municipio de Guadalajara cuya finalidad era la promoción a la creación artística y las iniciativas culturales que abonen al uso de los espacios públicos de la ciudad; al Programa a la Creación y Desarrollo Artístico de Jalisco (PECDA), el cual es una convocatoria de la Secretaría de Cultura de Jalisco en conjunto con el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes; a PROYECTA el cual es un fondo de la Secretaría de Cultura de Jalisco; al fondo GERMINA, el cual surge de la renuncia del 70% de su salario de Pedro Kumamoto, diputado independiente de la LXI legislatura en el Congreso de Jalisco; y a la

---

<sup>29</sup> Es común que el equipo técnico se rente para cada película, ya que por un lado, las necesidades de cada película son muy distintas y requieren equipo diferente y por otro, el costo es tan alto y la obsolescencia tecnológica es tan acelerada, que no es rentable para una productora contar con equipo técnico propio que caducará en poco tiempo. Sin embargo, por su perfil, los miembros de *Documotora* sí cuentan con algo de equipo propio de gama media, el cual suelen usar para los talleres que imparten, sin embargo, este equipo no era suficiente para nuestro *Taller de cine comunitario*, el cual requería trabajar con cuatro *kits* completos (con al menos una cámara, un micrófono y un tripié) de manera simultánea. En el caso del equipo de cómputo, utilizamos nuestras propias laptops para editar.

convocatoria anual del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (CECA), el cual es un organismo público desconcentrado de la Secretaría de Cultura de Jalisco.

La convocatoria SUCEDDE, fue una convocatoria que ofreció durante tres años el Municipio de Zapopan y que de acuerdo a su propia convocatoria tiene la finalidad de promover a Guadalajara como la Capital Cultural de Latinoamérica “donde la creación artística y el compromiso social son ejes fundamentales para el desarrollo”. Uno de sus objetivos era el “habitar espacios no convencionales de la ciudad y potenciar el uso de espacios culturales en beneficio de diversos grupos vulnerables”<sup>30</sup>. Los proyectos debían “generarse o presentarse en parques, calles, jardines, mercados, bibliotecas, explanadas, espacios culturales y canchas deportivas del Municipio de Guadalajara” o en “espacios y foros culturales independientes que tengan como domicilio el Municipio de Guadalajara”. Los proyectos debían estar enfocados en el desarrollo comunitario, buscando que promuevan la cultura por la paz, el cuidado del medio ambiente, que construyan una cultura de legalidad, que incluyan perspectiva de género o enfocados a la movilidad sustentable. Para aplicar en la convocatoria SUCEDDE se requería entre otras cosas, presentar una descripción del proyecto (objetivo, desarrollo, justificación), los lugares donde se propone desarrollar el proyecto, los requerimientos técnicos, un presupuesto (que no incluya investigaciones, viáticos, transporte, gasolina, hospedaje ni alimentación) y el currículum de los integrantes del grupo. Lo bolsa con la que contaba esta segunda emisión de la convocatoria correspondía a 5 millones de pesos, los cuales se dividieron entre 39 proyectos. A cambio los responsables estaban obligados a presentar un comprobante fiscal.

Tal y como mencionó Enrique Alfaro, el entonces presidente municipal de Guadalajara, y actual gobernador de Jalisco, esta convocatoria tenía la intención de impulsar a la ciudad como Capital Cultural Americana, con lo cual los proyectos seleccionados debían tener mucha visibilidad en el espacio público. Es común que este tipo de festivales estén asociados a la atracción turística, y en ese sentido la promoción de la cultura se convierte en una estrategia para generar crecimiento económico, mediante el impulso de proyectos de desarrollo cultural urbano, como museos, o festivales. Por ello, además de la convocatoria a artistas locales, SUCEDDE contaba con un presupuesto de 60 millones de pesos, de los cuales

---

<sup>30</sup> Página oficial de Sucede, del Gobierno de Guadalajara: <https://guadalajara.gob.mx/tags/cultural-sucede>



Los *Plasticiens Volants* en la inauguración del Festival Sucede 2017. Fotografía tomada de newsreport.mx

18.9 se invertirían por parte del Municipio, 30 millones se provendrían de la federación y otros 40 millones de inversión pública y privada<sup>31</sup>, “para un programa internacional tremendamente vistoso”, que en 2017 contó entre otras cosas con los *Plasticiens Volants* (Francia) para inaugurar el festival, a través de su teatro de calle con marionetas inflables.

Sin embargo, en el caso de Guadalajara, además de la promoción turística y el impulso a la economía que esta podría traer, el Festival Sucede Guadalajara también fue una carta de promoción política de Enrique Alfaro, quien ahora es gobernador del Estado utilizando al festival como un ejemplo de su acción política, porque “en Guadalajara, sí Sucede”<sup>32</sup>. Además, al finalizar sus presentaciones en las plazas públicas de la ciudad, los artistas locales estaban obligados a leer un texto en el que se daba las gracias al Ayuntamiento de Guadalajara y a Enrique Alfaro por haber hecho posible ese evento.

Nosotros aplicamos en la categoría de “Proyectos enfocados al desarrollo comunitario” solicitando \$220,358, sin embargo y la mayor parte de nuestro proyecto consistía en un trabajo con la gente del barrio, y sólo al final presentaríamos en la plaza pública los productos audiovisuales realizados junto con la gente, con lo cual tal vez nuestro proyecto no tenía la visibilidad que SUCEDER requería, y tal vez esa fue la razón por lo que no obtuvimos el recurso.

El fondo PROYECTA,<sup>33</sup> fundado en 2014, tiene tres modalidades: PROYECTA PRODUCCIÓN, el cual fomenta la realización de proyectos de arte y de promoción cultural y PROYECTA TRASLADOS, la cual financia los gastos de transporte para llevar los productos artísticos fuera de Jalisco y PROYECTA INDUSTRIAS CREATIVAS, la cual cuenta con un fondo de inversión de 2 millones de pesos en total, para el desarrollo

<sup>31</sup> <https://www.informador.mx/Cultura/La-cultura-sucedera-en-Guadalajara-20160212-0158.html>

<sup>32</sup> <https://enriquealfaro.mx/blog/en-guadalajara-si-sucede>

<sup>33</sup> <https://sc.jalisco.gob.mx/noticias-referencias/proyecta>

económico y la competitividad de las industrias culturales del estado. Para aplicar a cualquiera de estos fondos, es necesario estar inscrito en el Registro Federal de contribuyentes puesto que a cambio del apoyo se tiene que dar una factura.

Nosotros aplicamos a la modalidad de PROYECTA PRODUCCIÓN el cual está enfocado a otorgar fondos públicos de un máximo de \$200,000 para proyectos artísticos y culturales en las disciplinas de música y arte sonoro, multidisciplina y diseño, artes audiovisuales, danza, lengua y literatura, teatro, artes visuales, publicaciones, patrimonio y gestión cultural. PROYECTA PRODUCCIÓN ofrece recursos para exposiciones, producciones discográficas o audiovisuales, montajes escénicos y publicaciones. La convocatoria está destinada a proyectos que promuevan la inclusión, que atiendan niños, niñas y adolescentes en condiciones de vulnerabilidad, con enfoque de género, personas en situación de abandono e indigencia, mujeres en periodo de gestación y lactancia, carentes de recursos económicos o víctimas de violencia, personas adultas mayores, personas con discapacidad, migrantes, jornaleros agrícolas, indígenas y personas privadas de la libertad. Para aplicar se requiere escribir un proyecto que contenga una descripción del mismo, los objetivos, la justificación, el plan de acción, un cronograma y un presupuesto en el cual se debe entregar una cotización en papel membretado de cada los proveedores. Así mismo, cada proyecto beneficiado debe proponer tres acciones de retribución social gratuitas, como talleres, cursos, conferencias, espectáculos en comunidades de atención prioritaria. La categoría en la que concursamos fue en la de *Patrimonio* y solicitamos \$199,369 pero únicamente nos dieron \$98,148.




## PRESUPUESTO SOLICITADO A PROYECTA PRODUCCIÓN

Etapa del Proyecto	Rubro	Descripción	Inversión Propia	Monto Solicitado a Proyecta	Total
	<b>COORDINACIÓN GENERAL</b>	<b>Coordinación de equipos de trabajo , metodología y evaluación</b>	<b>\$104,000.00</b>		<b>\$ 104,000.00</b>
PRE-PRODUCCIÓN	SOCIALIZACIÓN	Actividades previas al inicio de la intervención para diagnosticar e incentivar la participación de los participantes	\$44,000.00		\$44,000.00
PROMOSIÓN DEL PROYECTO EN LA COMUNIDAD	ACTIVACIONES EN EL BARRIO	1 Proyecciones al aire libre 2 Cineclub (proyecciones al interior)	\$34,492.00		\$34,492.00
PRODUCCIÓN	FOTOGRAFÍA, NARRATIVA Y DOCUMENTAL	Sesiones de trabajo con el grupo a manera de taller	\$156,600.00		\$156,600.00
PRODUCCIÓN	SESIONES DE HISTORIA ORAL BARRIAL	Sesiones de trabajo con el grupo a manera de taller		\$27,000	\$27,000.00
PRODUCCIÓN	RODAJE DE DOCUMENTAL AUDIOVISUAL	Realización colaborativa de productos audiovisuales	\$71,676.00	\$36,000.00	\$107,766.00
POST PRODUCCIÓN	SISTEMATIZACION Y ANÁLISIS MEMORIA BARRIAL	1 Transcripción de información de memoria barrial 2 Digitalización de información de memoria barrial 3 Análisis e interpretación de información de memoria barrial 4 Edición de entrevistas de audio		\$60,200.00	\$60,200.00
POST PRODUCCIÓN	POST PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL	Edición y post producción de video y sonido de documentales participativos	\$27,399.00	\$33,000.00	\$ 60,399.00
CIERRE Y PRESENTACIÓN A LA COMUNIDAD ETAPA I Y II	DIFUSIÓN DE PRODUCTOS REALIZADOS	Evento publico de presentación y difusión de los documentales colaborativos, fotografias, y productos sonoros		\$15,670.00	\$15,670.00
CIERRE Y PRESENTACIÓN A LA COMUNIDAD ETAPA III	DIFUSIÓN DE PRODUCTOS REALIZADOS	Evento publico de presentación y difusión de los documentales colaborativos, fotografias, y productos sonoros	\$10,000.00		\$10,000.00
		SUBTOTAL	\$ 448,167.00	\$171,870.00	\$ 620,037.00
		IVA	\$71,706.72	\$ 27,499.20	\$ 99,205.92
		TOTAL	\$ 519,874.00	\$199,369.20	\$ 719,234.00

## PRESUPUESTO ADECUADO A LOS FONDOS ASIGNADOS A PROYECTA PRODUCCIÓN

Etapa del Proyecto	Rubro	Descripción	Inversión Propia y apoyos	Monto Solicitado a Proyecto	Total
	<b>COORDINACIÓN GENERAL</b>	<b>Coordinación de equipos de trabajo , metodología y evaluación</b>	<b>\$ 89,655.17</b>		<b>\$ 89,655.17</b>
PRE-PRODUCCIÓN	SOCIALIZACIÓN	Actividades previas al inicio de la intervención para diagnosticar e incentivar la participación de los participantes	\$17,241.38		\$17,241.38
PROMOSIÓN DEL PROYECTO EN LA COMUNIDAD	ACTIVACIONES EN EL BARRIO	1 Proyecciones al aire libre 2 Cineclub (proyecciones al interior)	\$7,758.62		\$7,758.62
PRODUCCIÓN	FOTOGRAFÍA, NARRATIVA Y DOCUMENTAL	Sesiones de trabajo con el grupo a manera de taller	\$60,344.83		\$60,344.83
PRODUCCIÓN	SESIONES DE HISTORIA ORAL BARRIAL	Sesiones de trabajo con el grupo a manera de taller		\$30,198.72	\$30,198.72
PRODUCCIÓN	RODAJE DE DOCUMENTAL AUDIOVISUAL	Realización colaborativa de productos audiovisuales	\$30,668.97	\$35,074.04	\$65,743.01
POST PRODUCCIÓN	SISTEMATIZACIÓN Y ANÁLISIS MEMORIA BARRIAL	1 Transcripción de información de memoria barrial 2 Digitalización de información de memoria barrial 3 Análisis e interpretación de información de memoria barrial 4 Edición de entrevistas de audio	\$8,620.69		\$8,620.69
POST PRODUCCIÓN	POST PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL	Edición y post producción de video y sonido de documentales participativos	\$23,619.83	\$19,337.71	\$ 42,957.54
CIERRE Y PRESENTACIÓN A LA COMUNIDAD ETAPA I Y II	DIFUSIÓN DE PRODUCTOS REALIZADOS	Evento público de presentación y difusión de los documentales colaborativos, fotografías, y productos sonoros	\$13,508.62		\$13,508.62
		SUBTOTAL	\$251,418.10	\$84,610.47	\$ 336,028.58
		IVA	\$ 40,226.90	\$13,537.68	\$ 53,764.57
		TOTAL	\$ 291,645.00	\$98,148.14	\$ 389,793.14

El fondo *Germina*, surge en 2016 y los recursos surgen de la renuncia del 70% de su salario de Pedro Kumamoto, diputado independiente de la LXI legislatura en el Congreso de Jalisco. A su vez, los fondos fueron administrados por la Cooperativa de Fundaciones A.C. Cuando Pedro Kumamoto concluyó su periodo legislativo, en 2019, el fondo dejó de existir. Sus líneas de acción estaban encaminadas a desarrollo sustentable, derecho a la ciudad, transparencia y derecho a la información, derechos humanos, innovación cívica, participación política. Y contaban con tres programas, el *Programa OSC*, dirigido a organizaciones de la sociedad civil, el *Programa Cultiva*, dirigido a activistas con trabajo en comunidades y el *Programa invernadero*, el cual estaba dirigido a procesos de formación para esos mismos activistas. De acuerdo a su propia presentación, su objetivo es “potencializar ideas y proveer de capital semilla a proyectos de participación social y política de Jalisco”<sup>34</sup>. Nosotros participamos en dos ocasiones para el *Programa Cultiva*, en agosto de 2018 que no obtuvimos el apoyo y en noviembre de ese mismo año. Para aplicar había que redactar los objetivos, el público meta, los actores con los que trabajaríamos, el riesgo de la intervención, un cronograma, un presupuesto, la descripción de los resultados esperados a corto, mediano y largo plazo y los productos finales o entregables. Solicitamos \$74,996 de los cuales nos otorgaron casi el total: \$74,360 en seis emisiones de \$12,393.33. El recurso recibido debía facturarse y había que pagar impuestos por ello.



**Programa Cultiva**  
**Acervo Barrial San Juan de Ocotán**

**ACTIVISTA:**  
Alejandro Bernal

**OBJETIVO:**  
Generar un acervo de memoria barrial a partir de metodologías participativas y detonando procesos reflexivos sobre su propia identidad.

**APOYO:**  
\$90,480 MXN

**PERIODO DE ACTIVIDAD:**  
1 de enero a mayo 2019

**Logros:**

- Se generaron 3 cortometrajes documentales que recuperan historias de San Juan de Ocotán.
- Los materiales generados se han proyectado dentro y fuera de la comunidad. Se creó una ruta para la distribución y salida de los mismos.
- Los jóvenes participan en el diseño y ejecución de una estrategia para la procuración de fondos para el acervo.

<sup>34</sup> Sitio web del fondo *Germina*: <https://www.fondogermina.mx/>

El Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico (PECDA), es una convocatoria de la Dirección General de Vinculación Cultural y El Gobierno del Estado de Jalisco, a través de la Secretaría de Cultura de Jalisco. Conforme a su convocatoria, se invita a los creadores, intérpretes, gestores y estudiosos de la cultura de Jalisco, para presentar de manera individual o colectiva proyectos originales que puedan realizarse en el transcurso de un año. Los proyectos pueden ser de artes plásticas, artes visuales, danza, literatura, música, teatro, patrimonio cultural, gestión cultural o interdisciplinarios. Así mismo, se puede participar en la categoría de jóvenes creadores (por 5 mil pesos mensuales) o con trayectoria (por 7 mil pesos mensuales), para el desarrollo artístico individual (por 4 mil pesos mensuales) o grupal (por 80 mil pesos en un año), para la investigación y difusión del patrimonio cultural (por 50 mil pesos en un año), para la investigación y gestión cultural (por 50 mil pesos en un año) y para formación artística en México (por 50 mil pesos en un año) o en el extranjero (por 140 mil pesos en un año).

Los proyectos deben presentarse en una carpeta que incluya la descripción del proyecto, una justificación en la que se argumente la necesidad o el valor artístico, cultural o académico de la propuesta; los objetivos, que describan los logros o finalidades del proyecto; la metodología; el cronograma de actividades que describa las etapas y fases del proyecto; las estrategias de difusión; en el caso de los proyectos de formación, la descripción de las escuelas, instituciones o instructores con los que llevará a cabo el proceso de capacitación así como el currículum o trayectoria de los mismos; el presupuesto desglosado de los materiales a comprar y servicios a contratar necesarios para realizar el proyecto, indicando cantidad de elementos que se requieren y los costos unitarios de éstos, incluyendo impuestos; si el proyecto cuenta con otras aportaciones; el monto solicitado; el producto final y la propuesta de Retribución Social ya que cada proyecto beneficiado deberá además proponer algunas acciones de retribución gratuitas por los fondos recibidos, como presentaciones artísticas, exposiciones, talleres.

Nosotros no podíamos aplicar en la categoría de desarrollo artístico grupal ya un requisito era que el grupo estuviera constituido por más de dos años. Es interesante cómo la misma convocatoria parte de la idea de que un grupo debe tener una cierta estabilidad y no contempla que una de las características del modelo de trabajo *freelance* implica que los grupos se puedan constituir para un proyecto específico, lo cual es muy común en este

contexto. Por ello, concursamos en la categoría de Investigación y difusión del patrimonio cultural, la cual ofrecería \$50,000 a cuatro proyectos locales. Aplicamos el 24 de septiembre de 2018, y nos empezaron a dar el recurso en febrero de 2019 en emisiones de \$5,000 al mes.

Finalmente aplicamos para una convocatoria de Ambulante A.C.,<sup>35</sup> cuya principal actividad es la realización de una muestra itinerante de cine documental la cual proyecta películas de corta social en diversos estados de la República Mexicana. Ambulante también se suele asociar con diversos socios de la iniciativa privada para ofrecer apoyos para la postproducción de películas documentales. En 2019, Ambulante convocó a un *Colaboratorio*, el cual consistía en un encuentro de formación y desarrollo, talleres intensivos y asesorías para desarrollar documentales interactivos y multiplataforma. Los diez proyectos seleccionados podrían participar en el *Colaboratorio*, el cual se celebraría del 3 al 11 de mayo de 2019. Para participar había que enviar una descripción del proyecto y de su estado de desarrollo, una sinopsis del proyecto, una carta del director, una semblanza del director, un presupuesto y el link de un *teaser*. Ambulante no cubría los gastos de transporte, ni de viáticos, pero nos parecía que aún así podría enriquecer el proceso de desarrollo de la página web y que podría ser una experiencia muy enriquecedora para los jóvenes del barrio. Sin embargo, no fuimos seleccionados.

---

<sup>35</sup> <https://www.ambulante.org/>



Como mencioné anteriormente, ya que en un inicio nuestro proyecto sería uno de los proyectos inaugurales de la *Colmena* de San Juan de Ocotán, la directora de las *Colmenas*, Karen Gutiérrez nos ofreció gestionar internamente con el Instituto de Capacitación y Oferta Educativa (ICOE) de Zapopan para garantizarnos al menos la mitad de lo que necesitábamos para el pago de honorarios, así como parte del equipo técnico que pudiéramos necesitar y que se pudiera quedar en la *Colmena* para dar continuidad a nuestro taller, o que se pudiera utilizar en otros talleres o actividades, como equipo de cómputo, un proyector y una pantalla y un par de cámaras DSLR. Redactamos un proyecto que incluía descripción, justificación, objetivos, estructura del taller y metodología del trabajo de memoria barrial, cronograma y un presupuesto para honorarios de 120,000 el cual estuvo previamente negociado con el ICOE y con la dirección de *Colmenas*. Sin embargo, como también ya expliqué, la inauguración de la *Colmena* no sucedió hasta un año después, no pudimos contar con ese espacio, ni con ese equipo y los honorarios del ICOE se redujeron a \$34,500. Cuando supimos de este recorte, el *Taller de cine comunitario* ya había arrancado y esta situación nos puso en serios aprietos económicos, por lo que debimos reducir significativamente las actividades previstas para el *Taller* y detener el trabajo del equipo de memoria barrial. Así mismo, nos vimos obligados a seguir concursando por apoyos económicos que nos permitieran concluir el trabajo ya iniciado. A pesar de que obtuvimos algunos de estos fondos, con la falta de recursos previstos por parte de la *Colmena*, nos vimos obligados a segmentar el proyecto, avanzar en etapas y a hacer un trabajo continuo de gestión para seguir consiguiendo recursos para etapas posteriores. En medida que íbamos consiguiendo recursos se fue avanzando en el trabajo, pero también hubo momento que nos vimos en la obligación de reducir las actividades y simplificar *Taller de cine comunitario*. Así mismo tuvimos que suspender algunas líneas de acción para las que no conseguimos recursos, una de ellas fue el trabajo de memoria oral con adultos mayores, con los que solamente pudimos avanzar en la primera etapa de trabajo. También hubo momentos de transición entre las etapas en las que los miembros de *Documotora* se quedaron sin sueldo a pesar de que no podíamos parar el trabajo.

Una de las dificultades a las que nos enfrentamos durante todo el proceso de fondeo de recursos es que el tipo de producción cinematográfica que estábamos proponiendo no es una metodología que suele ser utilizada en la industria cinematográfica, por lo que nos

impedía concursar en las convocatorias, por ejemplo, el Instituto Mexicano de Cinematográfica cuenta con programas de estímulo a creadores con apoyos a la escritura de guion, para el desarrollo de un proyecto y para la producción, pero no apoyaría todo el proceso previo de trabajo y tallero con los chicos del barrio, necesarios para desarrollar las ideas y poder hacer una producción colaborativa con ellos. Es por ello que en muchos casos aplicamos en convocatorias de arte que tuvieran categorías relacionadas con patrimonio, o en convocatorias con perfil de intervención social, y no de arte, cuyos montos son mucho menores que los de las producciones de cine.

En la mayoría de los casos, el titular de las convocatorias fue Alejandro Bernal Tejeda, de *Documotora*, quien a su vez debía dar una factura a cambio de los recursos recibidos. En el caso de PECDA y PROYECTA la factura no generaba impuestos, sin embargo, en GERMINA e ICOE sí. Por ello, la contadora del proyecto fue la contadora de Alejandro Bernal, y el pago de sus honorarios los compartíamos con él. A su vez, la contadora debía ser comprensiva de tener que tratar al mismo tiempo con Alejandro Bernal, titular de las facturas, quien también facturaba por trabajos personales fuera del proyecto, y con Cristal Castillo, nuestra productora.

### **7.11.La gestión como caja negra**

Con este capítulo no sólo se devela la importancia de la gestión cultural como una actividad mediadora de la producción cultural, sino también de la posibilidad de *habla*, de los sujetos subalternos. Así mismo, los procesos de gestión cultural determinan una cierta forma de relación entre el sector cultural, la iniciativa privada y el Estado, con lo cual también se le pueden leer como parte de los dispositivos de gubernamentalidad en el contexto del capitalismo neoliberal (Yúdice, 2002) y como elementos clave de los procesos de exclusión social que viven poblaciones como San Juan de Ocotán.

Una de las consecuencias del modelo neoliberal ha sido sin duda la modificación de la percepción de las obligaciones del Estado y la iniciativa privada tanto en la economía como en la vida social (Moreno, 2005). En materia de cultura, desde entonces hasta ahora, las funciones del Estado se han ido transformando, y ha ido pasando de ser un generador de



cultura, desde sus propias instituciones, educativas o culturales, a ser un financiador de proyectos culturales del sector cultural autónomo.

De la misma forma que las brechas económicas, el acceso a la tecnología o la alfabetización mediática, los procesos de gestión cultural y de producción ejecutiva que hay detrás de un proyecto audiovisual o comunitario se convierten en procesos de exclusión. Una de las paradojas a las que nos enfrentamos en este modelo de gestión cultural es que a pesar de que el audiovisual puede ser una herramienta de *habla* que permitiera a los jóvenes de San Juan de Ocotán, los imperativos impuestos por la matriz logo céntrica de la razón y de la lecto-escritura, frente a la cual se suelen sentir en permanente desventaja, sin embargo todo el trabajo de gestión y producción ejecutiva debió hacerse por escrito. Para gestionar un proyecto audiovisual o cultural o de intervención comunitaria deben realizarse una serie de textos, como una justificación, unos objetivos, un guion, un presupuesto.

Así mismo, la gestión también implica una serie de procedimientos institucionales que requieren no sólo comprender cómo funcionan las instituciones, sino contar con los accesos humanos y las relaciones necesarias, para que las instituciones *abran sus puertas*. A pesar de que los jóvenes de San Juan de Ocotán pudieran aprender a hacer cine, este es un capital social con el que no cuentan, con lo cual se les dificulta mucho más la posibilidad de gestión de fondos para sus proyectos. En ese sentido, la dimensión colaborativa cobra relevancia, donde nosotros nos volvimos agentes de gestión, como bisagras interculturales, que facilitamos nuestras habilidades para la redacción de proyectos, la generación de presupuestos, la comprobación de gastos, pero también que movilizamos el capital social de nuestra clase social para obtener beneficios más fácilmente de las instituciones. Sin embargo, esto no significa que dejemos de ser críticos a esta situación, en la que todas y todos deberíamos tener igual acceso a la cultura.

## 8. CONCLUSIONES

### 8.1. El discurso unidimensional sobre San Juan de Ocotán

Desde la investigación de mi tesis de maestría, he estado abordando el problema de la clasificación de las poblaciones por su condición económica, como pobres o marginales, ya que ésta genera una visión unidimensional de los pueblos y donde sólo podemos *ver* su condición de excluidos, generando la noción de que se encuentran *afuera* del modelo de desarrollo. En esta narrativa se asume que para poder salir de la pobreza, éstos deberían estar *adentro* de ese modelo de desarrollo. Todo el proyecto indigenista de nuestro país de desde los años 30 hasta aproximadamente los años 70 del siglo XX, estuvo sustentado en este supuesto.

Por otro lado, otra de las consecuencias de este tipo de discursos, es que también invisibilizaban la agencia de los pueblos subalternos, los cuales son narrados como seres pasivos ignorantes, que deben ser civilizados para poder *ser*; sobre este tema reflexioné en una parte de esta investigación. Spivak (1998) describe por ejemplo, cómo la narrativa colonial coloca a las mujeres subalternas como mujeres violentadas, con lo cual la misión del hombre blancos es el de proteger a las mujeres de piel oscura de los hombres de piel oscura.

En el caso de San Juan de Ocotán, esto se puede observar en la forma como es clasificado por parte de los discursos gubernamentales y mediáticos, con un discurso unidimensional como un pueblo con una urbanización anárquica y con altos índices de violencia. El trabajo se enfocó principalmente en el análisis de las fotografías de prensa, las cuales por su condición mimética con el mundo generan la sensación de estar frente al referente, olvidando la existencia del significante. Así mismo, las fotografías de prensa son un dispositivo comunicativo que suele ser utilizado por los medios de comunicación como evidencia de los *hechos* descritos y como prueba de *verdad*. En esas fotografías de prensa podemos observar cómo San Juan de Ocotán es narrado de forma unidimensional como una colonia pobre, peligrosa y habitada por seres humanos violentos, delincuentes, pero también pasivos ignorantes, morbosos, que requieren del hombre *civilizado* del gobierno para que venga a pacificarlos.

La pacificación se observa de dos maneras, por un lado, a través de la persecución policiaca a la delincuencia y por otro lado a través de la salvación de los jóvenes y los niños del pueblo para que éstos no sean *contaminados* por su propia gente y *no caigan* en las drogas y la delincuencia. Para eso, el presidente municipal de Zapopan les ofrece talleres de rap, de grafiti, de deportes y de oficios. Las fotografías de los medios de comunicación forman parte de lo que Foucault (1976) nombra como dispositivos de control de las poblaciones, y una zonificación de la ciudad donde se genera una diferenciación y una frontera entre *San Juan de Ocotán* y *Guadalajara*, en donde San Juan de Ocotán aparece narrado como lo *otro*.

## 8.2. Escenario en disputa

Como pudimos observar a lo largo de la investigación, los habitantes de San Juan de Ocotán, están lejos de ser seres pasivos, y de estar a la espera de ser salvados o civilizados para tener derecho a *ser*. El trabajo que realizamos, se centró en el análisis tanto de los procesos de producción como en los productos audiovisuales realizados colaborativamente con jóvenes del pueblo, lo cual pretendía proponer formas de *habla* (Spivak, 1998), pero también de *escucha*, que pudieran recuperar la dimensión performativa, sensorial y emocional del audiovisual, como un paradigma alternativo a la forma hegemónica de conocimiento moderno, logocéntrico, sustentado en la razón y en la palabra escrita.

A través de la producción audiovisual, se detonaron procesos de *habla* y de enunciación, que a su vez revelaron la existencia de un escenario de disputa, en donde se pone en juego el ejercicio de *la mirada*. Una disputa que se produce en lo que Foucault (1976) denomina un *campo de batalla*, donde se hicieron evidentes las relaciones de poder, las cuales no puede leerse aisladamente de las condiciones históricas y estructurales de San Juan de Ocotán. En este campo en disputa por la mirada se observa un uso táctico y estratégico (De Certeau, 2010) del discurso por parte de los jóvenes de San Juan de Ocotán quienes utilizan los conceptos de *cultura* y *tradición*, como herramientas para desestigmatizar a su pueblo. Así mismo, en este escenario se ponen en juego las disputas históricas que ha vivido su pueblo por tener derecho a *ser*.

Si, la mirada del sujeto moderno se configura como un ejercicio de dominación (Jay, 2008), estas *disputas por la mirada*, o lo que Rodrigo Díaz (2017) llama *políticas de la representación*, podríamos leerlas como acciones *infrapolíticas*, en términos de Scott (2000), ya que no pretenden enfrentar al poder de forma directa, sino de forma táctica, oblicua y en un terreno que no es el terreno del poder, y que al no dialogar con él o al estar está oculta al poder, lo debilita.

### 8.3. Puesta y apuesta en escena y reflexividad

Una de las discusiones contemporáneas de la antropología en términos de método es el cuestionamiento del método como método, como si el método garantizara la obtención de “datos crudos” sobre los cuales posteriormente el investigador pudiera hacer aseveraciones universales, anulando la total subjetividad del investigador (Weiss, 2007). Como herederos de la misma tradición moderna, en sus inicios, la fotografía y el cine, fueron considerados los mecanismos más *verdaderos* para generar imágenes, ya que su condición maquina, en la través de un proceso óptico y fotoquímico generaban una imágenes sin depender (aparentemente) de las habilidades de ningún sujeto. Para los primeros antropólogos que utilizaron la tecnología fotográfica o cinematográfica en su práctica etnográfica, la cámara era un *aparato* que generaba imágenes que les permitía confirmar la veracidad de lo observado, así las fotografías eran un medio para *objetivar* sus observaciones.

El cuestionamiento de estos supuestos ha generado un giro que algunos llaman como el “giro interpretativo” en las ciencias sociales, que propone una estrategia de aproximación a la realidad sin dejar de tomar en cuenta la mediación del investigador, asumiendo que la ciencia es un producto humano, cultural, que de ninguna manera puede ser un “espejo pasivo del mundo exterior” (Guber, 2001). Así, el trabajo etnográfico no puede entenderse únicamente como una metodología, también es un proceso de escritura y de representación, por lo que autores como Clifford y Marcus (1991) consideran que para los antropólogos es imposible seguir asumiendo que sólo nosotros generamos productos válidos, por ser éstos objetivos y científicos, con lo cual se desdeña la labor similar que se hace por ejemplo desde otras campos y otras narrativas consideradas menores por ser *arte*.

Recuperando esta discusión desde el uso del audiovisual, y con la finalidad de analizar las interacciones que suceden en el campo cuando éstas interacciones están mediadas por un dispositivo filmico, una de las apuestas de este trabajo consistió en el uso del concepto de *autopuesta en escena* del crítico y cineasta francés Jean-Luis Comolli (2009). Como describí anteriormente, para Comolli, la imagen cinematográfica de no-ficción no es una imagen objetiva, sino el resultado de la relación entre el cuerpo filmado y la máquina filmante. A lo largo de la investigación, pude construir un esquema que me permitió recuperar el concepto de Comolli para trasladarlo al análisis etnográfico de interacciones mediadas por un dispositivo filmico.



La puesta y la autopuesta en escena.  
Gráfico de realización propia.

1. La puesta en escena. El primer movimiento de esta relación emana de una *puesta en escena*, la cual podríamos interpretar como la dimensión subjetiva-objetiva que se moviliza por el dispositivo filmico constituido por un sujeto-máquina. Este podría ser en algún sentido equiparable al trabajo de dirección de un realizador de cine documental, sin embargo, en aquellos productos realizados por un equipo de *sujetos filmantes*, o como se suele llamar en el campo de la producción audiovisual: un *crew*

de producción, en la puesta en escena también intervienen el fotógrafo, el sonidista, el productor, el asistente, etcétera.

Una parte de la puesta en escena está relacionada con el *control* de la misma, y por ello es común que se crea que una de las características del cine documental, sobre todo si se le compara con el cine de ficción, es que *no tiene puesta en escena*, ya que es un tipo de cine que filma la *realidad*, la cual podríamos pensar que ya está *montada* (por la realidad misma) para ser filmada. Sin embargo, dentro del mismo cine documental hay películas que buscan una mayor o menor puesta en escena, es decir un mayor o menor *control* de la escena. Ejemplo de ello es la entrevista, ya que no hay nada más *montado* que una entrevista, la cual es uno de los recursos más comunes del cine documental, puesto que esa conversación no se estaría llevando a cabo si no hubiera un dispositivo filmico que la detonara, es decir que la ponga en escena. Y si además, esta entrevista se lleva a cabo en un lugar significativo para el sujeto filmado, el tipo de respuestas que se obtengan de él tal vez serán mucho más emotivas que si la entrevista se hace en cualquier otro lugar. Todo esto es parte de la *puesta en escena*.

Sin embargo, visto desde una mirada antropológica, sería inocente pensar que todo lo que se moviliza en una *puesta en escena* es parte de un diseño racional y estratégico de una escena cinematográfica. En la *puesta en escena* de productos de cine documental y de no-ficción también se ponen en juego elementos que el sujeto filmante no controla, los cuales podemos analizar como parte de las complejas interacciones humanas que la antropología suele estudiar, las cuales están atravesadas por condiciones socioculturales de cada uno los sujetos, y en las cuales se pueden observar relaciones de poder, clases sociales, ideologías, valores, cosmovisión, etétera. Todo esto va a influir en la escena filmada, de la misma forma que interfiere en cualquier interacción humana.

2. La autopuesta en escena. Tal y como la describe Comolli, ésta consiste en la reacción consciente o inconsciente de los sujetos filmados frente a la cámara. Uno de los elementos clave de la autopuesta en escena se refiere al hecho de que aunque en el cuadro los espectadores no lo ven, los sujetos filmados sí pueden ver la cámara, los micrófonos, y los sujetos que los filman. Los sujetos filmados son conscientes de todo

el dispositivo filmico, frente al cuál, de manera consciente o inconsciente desplegarán una cierta autopuesta en escena, a través de la cual los sujetos se transforman en personajes. En la relación entre sujeto filmante-máquina-sujeto filmado, existe una interacción subjetiva-objetiva, que en la medida de que existe una máquina filmante, se transforma en una *puesta* y una *autopuesta en escena*.

Este proceso no inicia en el momento de la producción, sino desde el momento en que los sujetos interactúan y comienzan a interpretarse uno al otro. Tal y como describe Goffman (2001) los individuos van representando sus papeles ajustándose a un proceso de representación social. Así, los contextos y las reglas de interacción entre los sujetos no están dados, sino que se actualizan y cobran sentido en la interacción misma. La diferencia de analizar una interacción humana y una *puesta-autopuesta en escena*, es la presencia de un dispositivo filmico, el cual transforma esa interacción humana en una *interacción humana filmada*, en la cual también moviliza ciertos imaginarios sobre el otro, sobre la fotografía o sobre el cine y sobre un posible espectador. Es por ello que incluso en el cine que pretende ser el más *puro* y tener la menor intervención en la escena, no puede dejar de ser una interacción humana mediada por un dispositivo filmico. Por más discreto que éste sea, ya que aunque no haya una intervención deliberada en la escena, la presencia del dispositivo filmico siempre transforma la escena, salvo que la cámara se encontrara absolutamente oculta.

3. La interacción humana filmada. Al trasladar este dispositivo heurístico al campo de la antropología visual podemos analizar los procesos de interacción mediados por una *puesta* y una *autopuesta en escena* que construyen a la imagen filmica de los productos audiovisuales de *no ficción*. En la relación entre sujeto filmante-máquina-sujeto filmado, existe una interacción subjetiva-objetiva que en la medida de que existe una máquina filmante, se transforma en una *puesta* y una *autopuesta en escena*.

El orden social se recrea en la interacción, en las que los actores actualizan, interpretan, recrean y le dan sentido a la realidad y para ello, es clave la función performativa del lenguaje, el lenguaje “hace la situación de interacción y define el marco que le da sentido” (Guber, 2001, p. 17), así, describir una situación también construirla. Así, los datos obtenidos en el trabajo de campo, no son sino resultado de

un proceso intersubjetivo entre personas. A ésta construcción colectiva de la realidad a través de la interacción, en términos de una interacción filmada se puede observar y analizar a través de la puesta y la autopuesta en escena.

Esta interacción entre sujetos se objetiva por la máquina filmante y se traduce en una escena cinematográfica, en la que se puede observar la interacción en tiempo real de los sujetos que participan en la escena. En el caso del cine documental o de la producción audiovisual de *no ficción*, todas las interacciones que acontecen dentro-fuera de cuadro entre los sujetos filmantes y sujetos filmados se reflejarán en la escena filmada, construyéndola. Evidentemente esta interacción sucede en un espacio-tiempo determinado que a su vez construye la interacción y por ende, la escena. Es así como en el cine documental es posible observar las decisiones estratégicas que cada uno de los sujetos toma, pero también se puede observar lo que Pièrre Bourdieu (Bourdieu, 1997) llama el *hábitus* de los sujetos, es decir esa dimensión subjetivada de la cultura que nos hace ser quienes somos, que no podemos ver fácilmente porque vemos a través de ella y que se traduce en una serie de valores, acciones y formas de utilizar el cuerpo.

En una interacción filmada, el cuerpo se transforma en un cuerpo filmado. Así mismo, desde el primer momento en el que utilizamos la tecnología del audiovisual en el campo, observamos que además de que la presencia del investigador modifica la realidad y hace de la observación una actividad eminentemente *participante*. En este caso, al utilizar un dispositivo filmico se detona un acto performático de segundo orden que nos ofrece información sumamente relevante para el trabajo etnográfico, donde el cine modifica la realidad que filma.

#### **8.4. El San Juan de Ocotán ch'ixi**

Anteriormente se creía que en los procesos de contacto de una cultura *más desarrollada* con otro *menos desarrollada* producirían procesos de *aculturación* de la segunda, sin embargo, como podemos observar en San Juan de Ocotán, esto no sucede del todo. Silvia Rivera Cusicanqui (2018) describe cómo desde finales del siglo pasado diversos autores han ido describiendo una Latinoamérica en la que los procesos de homogeneización y aculturación



no han sucedido del todo, tales como Jaime Mendoza quien habla de una “multi-temporalidad”, de la sociedad boliviana y Octavio Paz propone esa misma idea pero haciendo énfasis en “la huella del dolor”. En el caso de San Juan de Ocotán, los habitantes de San Juan de Ocotán despliegan constantemente diversas tácticas y estrategias que les permiten hacer negociaciones, frente a los procesos históricos que han enfrentado, y preservar aquellos elementos que consideran cruciales de *su forma de ser*.

El brasileño Cardoso de Oliveira (2007) propone observar la construcción de la identidad étnica como resultado de lo que él nombra *zonas de contacto interétnico* en las cuales los pueblos construyen su diferencia como consecuencia de la relación tensa entre los pueblos. En el caso de San Juan de Ocotán, ha vivido una relación tensa y contradictoria con los procesos de conquista, con la modernidad, con las instituciones del Estado, con la ciudad de Guadalajara, que por un lado les ha significado discriminación respecto a sus orígenes indígenas y un despojo cíclico de su tierra. Todo esto configura cierta condición étnica de San Juan de Ocotán.

Existe además una frontera simbólica impuesta de diferenciación entre Guadalajara y San Juan de Ocotán, donde incluso hoy en día se les continúa estigmatizando como pobres, violentos e ignorantes, esta frontera también es usada de forma táctica para su beneficio y utilizan el estigma como una forma de preservar la autonomía de su pueblo. Así mismo, gracias a su dominio sobre la tierra ejidal, también han logrado configurar lo que De Certeau (1996) llama un *lugar propio*. Es así como también ellos mismos son parte de la configuración de esa frontera que utilizan de forma estratégica y que les permite reafirmar la idea de un *nosotros*: los habitantes de San Juan de Ocotán.

El uso estratégico de la etnicidad se pudo observar en diversos momentos, por ejemplo en el uso permanente de los conceptos de *cultura* y *tradiciones* asociados a su pueblo. En el discurso de la modernidad, estos conceptos suelen asociarse al pasado, en contraste con el progreso, el desarrollo, la ciencia o la tecnología, que suelen asociarse al presente o al futuro. Por ello, la persistencia de la *tradicción en el presente* solía ser considerada como una condición anacrónica de atraso. Sin embargo, para los jóvenes de San Juan de Ocotán, la *cultura* y las *tradiciones* son características actuales de su pueblo: la fe, el amor a la tierra, el pasado compartido, *la Fiesta de los tastuanes*, la comunidad, la música de banda, las leyendas del pueblo, el grafiti, los artistas y los artesanos, la danza, las diferentes tradiciones y

gastronomía de los migrantes, los lazos familiares del barrio, los oficios o el uso de la bicicleta, son utilizadas en el discurso de forma táctica, como discursos contra hegemónicos que pueden contrarrestar la narrativa unidimensional de su pueblo como pobre, atrasado y violento.

Sin embargo, al mismo tiempo los habitantes de San Juan de Ocotán, también viven en la ciudad y aprovechan las ventajas que ésta les ofrece, como el acceso a los servicios públicos, a la escuela y al trabajo, de la misma forma que sucede con la mayoría de pueblos indígenas o de origen indígena de nuestro país. Para comprender esta condición, es muy útil el concepto que propuesto por Silvia Rivera Cusicanqui (2018) quien propone reactualizar el concepto de “lo abigarrado” de René Zavaleta la cual remite a la metáfora de la fragmentación que se da en las capas geológicas que produce manchas o jaspes en las rocas, las cuales vienen de otras épocas, por lo que en un mismo lugar cohabitan elementos del presente y del pasado de formas diversas y peculiares. Utilizando esa metáfora, Cusicanqui critica la los conceptos de mestizaje e incluso de hibridez, y propone el concepto aymara del *ch'ixi*, el cual es un color que podría traducirse como gris, pero que en realidad, visto de cerca es un cúmulo de puntos negros y blancos que no se mezclan, con lo cual se da cuenta de nuestras sociedades “impuras”. Con ello pretende superar la idea de que lo indígena es del pasado y que para modernizarse debería superar su condición indígena, y propone que lo indio puede ser moderno, pero al mismo tiempo cohabita con elementos de su pasado. Para Cusicanqui, el mundo *ch'ixi* es una condición de los pueblos latinoamericanos, pero también una epistemología capaz de nutrirse del pasado y de la historia en lugar negarla, haciendo eco de la política del olvido.

### **8.5. Despojo, silencio y discurso oculto**

El trabajo realizado en la línea de tiempo *Historia de nuestra tierra*, así como del documental *Propiedad privada* nos mostró cómo la reciente pérdida de la tierra es parte de un despojo histórico que ha sufrido el pueblo de San Juan de Ocotán, de formas diferentes pero al mismo tiempo cíclicas. En el siglo XVI, cuando los españoles, al no haber encontrado los botines que esperaban en la región, vieron en la explotación y la esclavitud indígena una manera de conseguir la riqueza anhelada. En el México independiente, durante siglo XIX con el triunfo

del movimiento liberal y las Leyes de Reforma desconocieron su *Fundo legal* y su tierra comunal, y los obligaron a dividir su tierra en *solares*, lo cual derivó en invasiones y ventas de la misma a muy bajo precio. El último ciclo de despojo de su tierra se está viviendo justo ahora, a consecuencia del acelerado crecimiento de la ciudad, así como de los procesos de gentrificación y renovación urbana, los cuales que generan una gran presión inmobiliaria y un desmedido aumento del plusvalor de la misma. Esto aunado a la reforma al artículo 27 de la constitución impulsadas por Carlos Salinas de Gortari en 1992, la cual permite que la tierra que anteriormente era ejidal y no podía venderse ni lucrarse con ella, en la actualidad pueda volverse nuevamente propiedad privada. Para los habitantes de San Juan de Ocotán, el momento contemporáneo es un momento crucial de pérdida de la tierra, de la misma forma que para muchos de los campesinos de nuestro país.

Este fenómeno podría leerse como parte de un fenómeno global que David Harvey (2005) describe como un *nuevo imperialismo* que a su vez produce un proceso de *acumulación por desposesión*. Harvey considera que este proceso es una de las características del capitalismo, ya que de la misma forma que sucedió durante el proceso de *acumulación originaria*, en la actualidad vastas cantidades de capital buscan sitios a donde puedan expandirse fomentando “la mercantilización y privatización de la tierra y la expulsión forzosa de las poblaciones campesinas; la conversión de diversas formas de derechos de propiedad – común, colectiva, estatal, etc.– en derechos de propiedad exclusivos; la supresión del derecho a los bienes comunes” (p.113).

A lo largo de la historia los habitantes de San Juan de Ocotán han aprendido a librar esta batalla, en condiciones de desigualdad histórica, muy complejas y peligrosas, en las cuales hay intereses muy grandes y mucho dinero de por medio. Históricamente los habitantes del pueblo se han enfrentando y se siguen enfrentando con actores muy poderosos de la ciudad, con el mismo gobierno e incluso con el narco. En la actualidad, en ocasiones la batalla se libra para conservar la tierra, pero en otras, se cede a la presión inmobiliaria buscando obtener, a diferencia de sus ancestros, los mayores beneficios económicos posibles. Ya que esta batalla se está librando justo ahora, todo lo relacionado con el tema de la tierra, opera dentro del pueblo como lo que Scott (2000) llama *discurso oculto* que permite que las víctimas consigan algún tipo de beneficio a pesar de que el discurso público continúe dominado por el poder.

Sin embargo, el tema de la tierra no fue el único tema que se mantiene en silencio en San Juan de Ocotán. La negación para narrar ciertas historias suele ir acompañada con la sospecha de que éstas les pueden ser robadas. Existen diversas historias sobre este tipo de despojos simbólicos. Una de ellas es el robo del texto original del *coloquio*, el cual es el texto en el que están escritos los diálogos de los personajes elegidos para la *Danza de los Tastuanes*. La gente cuenta que estaba escrito sobre piel y que una antropóloga lo pidió prestado para copiarlo y nunca lo devolvió. Otra anécdota es la de una cineasta que quería hacer un documental sobre la *Fiesta de los tastuanes*. Cuando solicitó a la *Mesa directiva* que le firmaran el *release* de la cesión de derechos de imagen, los miembros de la *Mesa directiva* le pidieron como condición que los derechos del documental fueran también del pueblo. Ella se negó, y no supo explicar que eso no era posible, por las leyes de derechos de autor, que le otorgan el derecho de la película únicamente a ella. Argumentó que ella tenía la intención de que su película circulara en festivales, pero por lo que la gente cuenta ese argumento fue peor, con lo cual le negaron la posibilidad de seguir haciendo la película. Para los habitantes del pueblo, de la misma forma que la tierra, el recelo para compartir ciertos temas, mantener silencio o discursos ocultos, está relacionado con una vivencia de despojo material o simbólico. Esto nos habla también de otras formas de extractivismo de las que la tanto antropología como el cine documental también han sido cómplices. Por ello, realizar un *Documental web* y garantizar que todo el material generado por el proyecto pudiera estar al alcance de la gente del pueblo, fue parte de nuestros objetivos, y es eso lo que nos ha garantizado continuar trabajando dentro de San Juan de Ocotán.

## 8.6. Memoria performativa y ritual

Hay indicios de que la *Fiesta de los tastuanes* pudo haber surgido como una escenificación, similar a las pastorelas que los españoles solían utilizar con fines evangelizadores. Si analizamos la *Fiesta* como parte de las llamadas *Fiestas de Conquista* y como una escenificación, ésta podrían leerse como la representación de la sumisión de los indios al conquistador, en los cuales los indígenas asumen el papel de monstruos herejes sometidos a través de la religión, al Santo blanco mata-indios. Muchos de sus simbolismos pueden ser interpretados de esta manera. Sin embargo, si nos salimos de la interpretación meramente

simbólica e incursionamos en el terreno de las vivencias que acontecen durante la *Fiesta*, podemos observar que en ella se despliegan elementos mucho más complejos y contradictorios. De Certeau describe que una de las contradicciones que existe en el supuesto “éxito” de la conquista, es que los indios se mostraban sumisos ante el conquistador, pero a menudo “hacían de las acciones rituales, de las representaciones o de las leyes que les eran impuestas algo diferente de lo que el conquistador creía obtener con ellas” (1996).

La *Fiesta de los tastuanes* dejó de ser una escenificación, y se transformó en lo que Víctor Turner (1998) llama *fiesta ritual*. Los cortometrajes de los jóvenes sobre la *Fiesta* develaron cómo desde días previos a la fiesta, San Juan de Ocotán se prepara para convertirse en una *arena*, en la cual se llevarán a cabo las actividades sagradas. Según Turner, en esta *arena*, se crea un espacio *liminal*, que está simbólicamente y en ocasiones físicamente *fuera* del espacio normal de las estructuras sociales de la vida cotidiana, en la cual se despliegan los símbolos que despiertan emociones y expresan ideas abstractas, las cuales, gracias al ritual, se vuelven inteligibles para los participantes del mismo. Así mismo, en este espacio liminal se genera un tipo de socialidad distinta a la cotidiana que Turner nombra como *communitas*, la cual opera como espacio alternativo a las estructuras de la sociedad.

En los videos realizados durante el *Taller*, observamos cómo en un tiempo-espacio San Juan de Ocotán es una colonia marginal de la periferia de Guadalajara, y sus habitantes son campesinos, albañiles, trabajadoras domésticas, obreros, estudiantes, etcétera. Pero los días de la *Fiesta* San Juan de Ocotán ingresa en un tiempo-espacio *alterno* en donde se despliega una impresionante capacidad de organización y todo el sistema de cargos generando una *communitas* de solidaridad y fe y en el que el pueblo es bendecido por el poderoso “Hijo del trueno”. Este espacio de comunión es liberador ya que permite romper con las estructuras previas y generar utopías sociales y vivencias intensas que refuerzan los valores comunitarios, es decir un *ethos*, en el que lo indio y lo monstruoso es tan sagrado como lo comunitario y lo divino, y en el que su fuerza guerrera, su fortaleza y su rebeldía se despliegan como los valores más importantes.

Así mismo, la fiesta opera como un espacio performático de memoria. Gracias al lenguaje audiovisual los jóvenes pudieron dar cuenta de los elementos con los que recrean año con año las huellas de su propia historia y la sensorialidad con la que se re-vive. Su origen indígena, la resistencia de sus ancestros a la conquista, así como el despojo cíclico de la tierra

por parte de los españoles y por los hacendados en siglos más recientes. Todo eso se hereda de generación en generación, de *Danza en Danza*, de formas mucho muy complejas, la cual podríamos llamarla aquí como *memoria performativa*.

## 8.7. Utopías y deseos

Como vimos anteriormente, el uso del audiovisual despliega diversos imaginarios, entre ellos un imaginario sobre el cine, es decir, un imaginario sobre *lo posible dentro del cine*. Esta condición nos abre la posibilidad de algo que ya André Bazin (1990) vislumbraba como una disyuntiva para los cineastas relacionada con el *realismo*. Bazin consideraba que existen dos tipos de realismo, aquel que se ciñe a lo visible, un extremo de esta postura podrían ser las corrientes radicales de cine directo, que pretenden mostrar la realidad *tal cual es*; y otro tipo de realismo, que asume que la realidad es más compleja que aquello que *se ve*. A éste último realismo Bazin le llamaba realismo estético.

En ese mismo sentido el uso del audiovisual también despliega un imaginario sobre el espectador, ya que como dice Comolli (2009) “no hay cine sin espectador”. El espectador imaginario está siempre presente en todo momento, desde que se despliega una puesta en escena hasta la autopuesta en escena de los sujetos filmados. En el momento que un sujeto filmado observa una máquina filmante frente a él, aparece el espectador imaginario y éste también influye en la autopuesta en escena de los sujetos, es decir, en la forma como deben mostrarse frente a la cámara, es decir, frente a ese supuesto espectador.

Estos dos imaginarios, el imaginario del cine y el imaginario del espectador, a la vez liberan y determinan las puestas y las autopuestas en escena de los cortos realizados por los jóvenes de San Juan de Ocotán. Al analizar los procesos de creación de los mismos, pudimos ver ese movimiento permanente, del que evidentemente nosotros también fuimos parte. Y uno de los elementos que gracias apareció gracias a estos imaginarios, fue la posibilidad de compartir elementos que no necesariamente hubiesen existido fuera de la escena filmica. Por ejemplo, cuando los jóvenes de *Como las aves* proponen un mundo sin discriminación donde se pueda aprender y disfrutar de la diferencia y deciden filmar una escena final donde todos los participantes del corto aparecen bailando en la Fiesta de San Judas Tadeo que realiza la comunidad zapoteca; o cuando en el corto *Propiedad privada* buscan recrear esa utopía de un

pasado rural, cuando la tierra todavía era suya, a través de imágenes donde todavía se pueden ver huellas de aquella vida, el bosque, el campo de maíz; o cuando Sachi utiliza nuestras cámaras para indagar en sus propias exploraciones sobre su sexualidad no heteronormativa a través de la música del reggaetón y de su propio cuerpo bailando como artista de videoclip. En ese sentido, el uso del audiovisual nos permitió acceder a eso que Bazin considera que es real pero no es visible, tales como los deseos y las utopías.

### **8.8. Retos y dificultades del proceso audiovisual colaborativo**

El diseño metodológico de esta investigación pretendía comprometerse con el entendimiento del proceso etnográfico, no como un proceso de interpretación de una cierta realidad objetiva externa al investigador, sino como un proceso de construcción de conocimiento que se genera a través de la interacción entre los sujetos, asumiendo así, que el trabajo de campo es un proceso de interpretación colectiva de la realidad. Por ello, pesar de que la iniciativa de la investigación y las apuestas teórico metodológicas son mías, y este texto está escrito por mí, esas mismas apuestas han implicado que ambos productos deban leerse como parte de una producción de conocimiento colaborativa.

En ese sentido, éste trabajo puede situarse en la discusión de las etnografías multitécnicas, dialógicas, polifónicas o colaborativas, sin embargo, a diferencia de las tendencias de la antropología posmoderna estadounidense, cuyas estrategias colaborativas se centran en la construcción del texto etnográfico, nuestro trabajo está más cercano a las tradiciones latinoamericanas, donde el cuestionamiento al etnocentrismo y al colonialismo de la antropología clásica se enfrenta a través de el trabajo colectivo en el campo (Rappaport, 2007). A éste énfasis en el trabajo de campo, nosotros lo nombramos como *énfasis en el proceso*. Uno de los retos a los que nos enfrentamos como equipo fue sostener el *énfasis* de nuestro trabajo en el *proceso*. Es decir, en las experiencias significativas de los jóvenes participantes del *Taller* a lo largo del mismo y de los procesos de producción audiovisual; sin perder de vista que también debíamos generar diversos productos audiovisuales de calidad, que diera voz a los jóvenes del pueblo, que tuviera un impacto en la comunidad, y que otorgara dignidad al *proceso* mismo. Por otro lado, uno de los retos a los que me enfrenté personalmente como investigadora, fue el sostener ese *énfasis en el proceso* sin olvidar que

yo debía escribir un *texto* que a su vez debía cumplir ciertos requisitos académicos para ser considerado *tesis doctoral*, con el cual yo pudiera graduarme.

Lo que ocurre en un proyecto como este durante el trabajo de campo puede ser tan importante como el producto final que emana de él. Por ejemplo, cuando en una conversación se llega a co-teorizar sobre algún asunto y gracias a esa puesta en común colectiva, los sujetos participantes adquieren un conocimiento sobre ese tema que no tenían previo a la conversación. En algunas monografías etnográficas se ocultan los procesos a través de los cuales se generó ese conocimiento (Rappaport, 2007), el cual a través del proceso de escritura se traduce en conocimiento académico y raras veces regresa a las comunidades donde se construyó. De manera opuesta, uno de los objetivos de este trabajo también ha sido dar cuenta de los procesos a través de los cuales se realizaron los productos audiovisuales y a través de los cuales se generó una construcción colectiva de conocimiento. Así mismo, uno de los objetivos de este trabajo ha sido dar cuenta de las constantes tensiones que surgen al tratar de sostener el *énfasis en el proceso*, apostando por una antropología procesual, pero no olvidar el imperativo de generar tanto productos audiovisuales y textos académicos.

Así mismo, una de las enormes dificultades, pero al mismo tiempo, una de las grandes riquezas de este trabajo es la dimensión colaborativa de creación audiovisual y de producción de conocimiento. A pesar de que la iniciativa fue mía, el diseño del *Taller de cine comunitario* se realizó junto con el colectivo *Documotora* y en el proyecto participó mucho gente más. Mientras yo aportaba desde las premisas teórico-metodológicas de mi investigación, ellos aportaban desde su propia experiencia en otros procesos de producción audiovisual colaborativa. Así mismo, juntos, semana con semana realizábamos reuniones de evaluación, reflexión y diseño de las actividades siguientes, con lo cual la metodología del trabajo en el barrio fue una labor eminentemente colectiva.

Por otro lado, toda la metodología que diseñamos tenía la finalidad de que los jóvenes del barrio pudieran hacer del *Taller* un espacio de expresión de los temas que a ellos les interesaban, en donde pudieran sentir valorada su mirada y dar cuenta de su punto de vista sobre las cosas. Por ejemplo, en el ejercicio que realizamos sobre la *Fiesta de los tastuanes*, diseñamos una metodología que resaltara sus propias vivencias o puntos de vista sobre la misma, por encima de lo que pudiera considerarse relevante desde un punto de vista cultural o religioso. Así mismo, en los cortometrajes finales procuramos que cuando cada uno de ellos



proponía un tema, insistíamos en que reflexionaran sobre por qué les interesaba ese tema de manera personal, o cómo ese tema tenía que ver con ellos. Esto hizo que la ruta del trabajo etnográfico se fue definiendo y redefiniendo de forma colaborativa a lo largo del proceso.

Me parece que la forma de crear productos audiovisuales y generar conocimiento de forma colaborativa es de enorme valor en términos de las apuestas metodológica de este trabajo. Por un lado, el tratamiento de los productos audiovisuales ganaron en complejidad y en calidad, y por otro lado también porque en esta tesis doctoral, aunque está escrita por mi, también refleja una mirada colectiva, construida colaborativamente, en donde se dan cuenta mis preguntas y mis intereses como investigadora, pero también muchas de las reflexiones que plasmó se gestaron colectivamente y en ella están reflejadas las preocupaciones, los deseos, y los temas, que los mismos jóvenes del barrio consideraron relevantes.

Sin embargo, esta apuesta también se tradujo en un gran reto para mi propio trabajo como investigadora, y me enfrentó a dificultades que yo no había previsto. El hecho de que fueran los jóvenes del *Taller* quienes propusieran los contenidos de los productos audiovisuales y los apartados de el *Documental web*, me obligó abordar temas tan diversos como las fiestas religiosas del pueblo, la conquista de occidente, la historia de la tenencia de la tierra, la migración interna, la música, el amor o la diversidad sexual. Algunos de ellos tal vez yo no los hubiera integrado en una etnografía de San Juan de Ocotán, ya sea porque no los hubiera considerado relevantes o porque no me consideraba experta. Sin embargo, no sólo me vi obligada a diversificar y flexibilizar mi propia mirada sobre San Juan de Ocotán, sino que para poder incluir estos temas en mi tesis, tuve que incursionar en temas y discusiones teóricas diversas, procurando mantener la coherencia de todo el trabajo de investigación.

## **8.9. Antropología visual del sur**

Además de los anteriores retos, este trabajo nos enfrentó a lo que Francisco Ferrándiz llama “etnografía como campo de minas”, que se desenvuelve en contextos de violencia y que nos obligan a extremar cautelas, anticipar peligros y dificultades y enfrentarnos a un sinnúmero de dilemas éticos así como plantear estrategias de anticipación de obstáculos o situaciones

peligrosas tanto para el investigador como para los sujetos con los que se trabaja (2008). En el contexto de pobreza, despojo, violencia y discriminación al que han estado expuestos los pueblos originarios a lo largo de su historia se conjuga con el recrudecimiento del contexto de violencia que se vive en el México contemporáneo, la cual se recrudeció en el sexenio de 2006-2012 cuando el expresidente Felipe Calderón declaró la “guerra contra el narco” que implicó el despliegue de las fuerzas armadas en todo el país para capturar a los altos mandos de los cárteles de la droga, sin embargo, esto sólo generó fracturas, guerras internas, disputas por los territorios, una multiplicación de grupos criminales y una diversificación de actividades delictivas, lo cual se terminó por traducir en un aumento de la violencia. Esto se conjuga con un deficiente sistema de impartición de justicia, marcado por la corrupción y la impunidad, lo cual ha generado un contexto en el que muchos de los mexicanos somos víctimas o testigos del horror y de la muerte. Es este contexto es que debemos trabajar en el campo también los antropólogos.

A pesar de que la violencia no ha sido el tema central de mi trabajo, es imposible no mencionarla como una condición transversal presente en la historia y en la memoria de los habitantes de San Juan de Ocotán, en las vidas cotidianas de los jóvenes con los que trabajamos y en muchos momentos del proceso de nuestro trabajo de campo y de producción. A lo largo del *Taller* nos vimos obligados a hacer constantemente valoraciones de los peligros que implicaban ciertas decisiones o ciertos contenidos dentro de los cortometrajes. En general, las condiciones de violencia contemporánea fueron prácticamente omitidas de los productos audiovisuales y del *Documental web*, puesto que implicaba poner en peligro a los personajes, a los jóvenes con los que trabajábamos, o al equipo de asesores. Algunas de estas omisiones han sido mencionadas en el presente texto, pero no todas, y se procuró evitar mencionar nombres o situaciones precisas.

Esto nos coloca ante una primera pregunta sobre la diferencia de la peligrosidad de las *minas* que pueden generar los productos audiovisuales realizados junto con los jóvenes de San Juan de Ocotán que participaron en el *Taller de cine comunitario*, en contraste con este texto académico escrito en forma de tesis doctoral. Así mismo nos cuestiona sobre la diferencia de la construcción de relatos audiovisuales o textos académicos cuando se asume que los sujetos de los que se habla no verán las películas que hacemos sobre ellos, o no leerán el texto que escribimos.

Tal y como describe Esteban Krotz (1993), uno de los retos al que nos enfrentamos los antropólogos, que él llama *antropólogos del sur*, es pensar otras formas de hacer antropología cuando las políticas públicas de cada país han formado parte de programas de exterminio más o menos violentos de supresión de la heterogeneidad cultural, de los que en ocasiones la educación y la universidad también han sido parte. Pero también cómo hacer un trabajo antropológico cuando se comparte territorio y nacionalidad con los mismos sujetos con los que se trabaja, lo cual nos implica de maneras distintas respecto las tensiones sociopolíticas del país. Yo añadiría el reto de cómo hacer un cine etnográfico colaborativo y una antropología visual del sur, capaces de valorar los impactos que esta producción y circulación de conocimiento puede tener en los imaginarios colectivos sobre los sujetos con los que trabajamos, que puede afectar en sus propias luchas o que puede poner en peligro la integridad de su vida misma.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, S. (2016). La guerra chichimeca. In T. Calvo & A. Regalado Pinedo (Eds.), *Historia del reino de la Nueva Galicia*. Universidad de Guadalajara.
- Ambrosini, N. (2014). *La teoría queer y los estudios de performance como posibilitadores esenciales para la reformulación y el análisis de representaciones artísticas que involucran la temática del transgénero*. XI Congreso Argentino de Antropología Social.
- Angenot, M. (2010). *El discurso social*. Siglo XXI.
- Añón, V., & Battcock, C. (2013). Las crónicas coloniales desde América: aproximaciones y nuevos enfoques. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 57.
- Arias Marín, A. (2016). Aproximación a un concepto crítico de víctima en derechos humanos. In *Ensayos críticos de derechos humanos. Tesis, imperativos y derivas*. Comisión Nacional de los Derechos Humanos.  
<https://biblio.juridicas.unam.mx/bjv/detalle-libro/4993-ensayos-criticos-de-derechos-humanos-tesis-imperativos-y-derivadas-coleccion-cndh>
- Ávila, R., Emphoux, J. P., Ramírez, S., Schondube, O., & Valdez, F. (1998). *El occidente de México: arqueología, historia y medio ambiente*. Universidad de Guadalajara / Instituto Francés de investigación científica para el desarrollo en cooperación.
- Ayuntamiento de Zapopan. (2002). *Plan Parcial de Desarrollo Urbano. Subdistrito Urbano ZPN-4/11. Colonia Indígena San Juan de Ocotán*.  
[http://sedeur.app.jalisco.gob.mx/zona-conurbada/Zapopan/PLANES modificados VIGENTES/Distrito ZPN-4/zpn4-10/Documento Basico/zpn4-10 Documento Basico.pdf](http://sedeur.app.jalisco.gob.mx/zona-conurbada/Zapopan/PLANES%20modificados/VIGENTES/Distrito%20ZPN-4/zpn4-10/Documento%20Basico/zpn4-10%20Documento%20Basico.pdf)
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp.
- Boaventura de Sousa, S. (2009). *Una epistemología del Sur: La reinención del*

*conocimiento y la emancipación social. Siglo XXI.*

Bourdieu, P. (1980). Le capital social. *Actes de La Recherche En Sciences Sociales*, 31, 2–3. [https://www.persee.fr/doc/AsPDF/arss\\_0335-5322\\_1980\\_num\\_31\\_1\\_2069.pdf](https://www.persee.fr/doc/AsPDF/arss_0335-5322_1980_num_31_1_2069.pdf)

Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Editorial Anagrama.

Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Editorial Montessor.

Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. Routledge.

Cabrero Mendoza, E. (2000). Los dilemas de la descentralización en México. *Organizações & Sociedade*, 7, 123–152.

Cardoso de Oliveira, R. (2007). *Etnicidad y estructura social*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social / Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad Iberoamericana.

Castillo Ramírez, G. (2013). La propuesta de proyecto de nación de Gamio en Forjando patria (pro nacionalismo) y la crítica del sistema jurídico-político mexicano de principios del siglo XX. *Desacatos*, 43.

Castoriadis, C. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad 1*. Tusquets Editores.

Castoriadis, C. (1989). *La institución imaginaria de la sociedad Vol. 2. El imaginario social y la institución*. Tusquets Editores.

Castro-Gómez, S. (2005). *La postcolonialidad explicada a los niños*. Editorial Universidad del Cauca.

Celis Galindo, D. G. (2010). *Producción de espacios de exclusividad: agentes urbanos Distrito 5, Zapopan, Jalisco. 1985-2008*. El Colegio de Michoacán.

Clifford, J., & Marcus, G. E. (1991). *Retóricas de la antropología*. Ediciones Júcar.

Comisión Nacional de Búsqueda de Personas. (2020). *Informe sobre fosas clandestinas y registro nacional de personas desaparecidas o no localizadas*.

- Comolli, J.-L. (2002). *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Ediciones Simurg / Cátedra La Ferla (UBA).
- Comolli, J.-L. (2009). Malas compañías. Documento y espectáculo. *Cuadernos de Cine Documental*, 3, 76–89.
- CONEVAL. (2019). *Metodología para la medición multidimensional de la pobreza (tercera edición)*.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios de Occidente.
- De Certeau, M. (2010). *La invención de lo cotidiano. Habitar, cocinar*. Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios de Occidente.
- De la Peña, G. (1998). Cultura de conquista y resistencia cultural: apuntes sobre el festival de los Tastoanes en Guadalajara. *Alteridades*, 8, 83–89.
- De la Peña, G. (2006). *Culturas indígenas de Jalisco* (Secretaría de Cultura de Jalisco (ed.)).
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Ediciones Naufragio.
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. Siglo XXI.
- Díaz Cruz, R. (2017). Poder y efectos de presencia. Representación científica y performance. In A. Guzmán, R. Díaz Cruz, & A. W. Johnson (Eds.), *Dilemas de la representación: presencias, performance, poder* (pp. 57–87). Secretaría de Cultura, INAH, ENAH, UAM Iztapalapa.
- Ejea Mendoza, T. (2009). La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística. *Sociológica*, 24, 17–46.
- Espejel Carbajal, C. (2019). Occidente de México. *Arqueología Mexicana*.
- Ferrándiz, F. (2008). La etnografía como campo de minas: de las violencias cotidianas a los paisajes postbélicos. In M. L. Bullen & M. C. Díez Mintegui (Eds.), *Retos teóricos y*

*nuevas prácticas*. Ankulegui.

Flores Fonseca, V. M. (2019). Mecanismos en la construcción del amor Romántico. *La Ventana*, 50.

Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI.

Freeman, J. (2003). *La tiranía de la falta de estructuras*. Fórum de política feminista.

Friht, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. In F. Cruces Villalobos (Ed.), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Trotta.

Gadea, C. A. (2018). El interaccionismo simbólico y sus vínculos con los estudios sobre cultura y poder en la contemporaneidad. *Sociológica*, 95, 39–64.

García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología estética de la inminencia*. Kats Editores.

Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.

Gill, R. (2007). Cool, Creative and Egalitarian? Exploring gender in project-based new media work in Europe. *LSE Research Online*. <http://eprints.lse.ac.uk/2446>

Giménez, G. (2006). El debate contemporáneo en torno al concepto de etnicidad. *Cultura y Representaciones Sociales*, 1, 129–144.

Goffman, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.

Guber, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Norma.

Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano*. Paidós.

Gutiérrez Contreras, M. A. (1992). Grado de dependencia tecnológica de los agricultores de San Juan de Ocotán, Mpio. de Zapopan, Jalisco, en el cultivo del maíz. In *Facultad de Agronomía: Vol. Ingeniero* (Issue 0252/92). Universidad de Guadalajara.

Gutiérrez Pulido, H., Bautista Andalón, M., & Guevara Rubio, M. (2013). *Jalisco, territorio y problemas de desarrollo*.

- Hall, S. (1997). El trabajo de la representación. In S. Publications (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (Issue 1, pp. 13–74).  
[http://metamentaldoc.com/14\\_El\\_trabajo\\_de\\_la\\_representacion\\_Stuart\\_Hall.pdf](http://metamentaldoc.com/14_El_trabajo_de_la_representacion_Stuart_Hall.pdf)
- Haraway, D. (1997). Testigo\_Modesto@ Segundo\_Milenio. *Colección Nuevas Tecnologías y Sociedad, UOC*.
- Harvey, D. (2005). *El “nuevo” imperialismo : acumulación por desposesión*. CLACSO.
- Henley, P. (2001). Cine etnoráfico: tecnología, práctica y teoría antropológica. *Desacatos*, 8.
- IMCINE. (2019). *Presenta Imcine balance 2019*. <http://www.imcine.gob.mx/presenta-imcine-balance-2019/>
- INEGI. (2010). *Censo de Población y Vivienda 2010*.
- INEGI. (2020). *Censo de Población y Vivienda 2020*.  
<https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/>
- INMUJERES. (2005). *Las mujeres en la cultura y las artes*.
- Institute for Economics and Peace. (2020). *Indice de paz México 20202*.
- Jacknis, I. (1988). Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film. *Cultural Anthropology*, 3, 160–177. <https://www.jstor.org/stable/656349>
- Jay, M. (2008). ¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada. *Estudios Visuales*, 5, 8–22.
- Jewitt, C. (2012). *An introduction to using video for research*. National Centre for Research Methods / Economic & Social Research Council.  
[http://eprints.ncrm.ac.uk/2259/4/NCRM\\_workingpaper\\_0312.pdf](http://eprints.ncrm.ac.uk/2259/4/NCRM_workingpaper_0312.pdf)
- Krotz, E. (1993). La producción de la antropología en el Sur: características, perspectivas, interrogantes. *Alteridades*, 3.
- Krpan, I. (2015). El drama evangelizador como rito de paso: la ritualidad estructural en el



- Nacimiento de San Juan y en La conquista de Jerusalén. *Estudios de Historia Novohispana*, 53, 18–29.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Ediciones Nueva Visión.
- León, C. (2015). Regimenes de poder y tecnologías de la imagen. Foucault y los estudios visuales. *Akadosmos*, 1, 32–57.
- Llanos-Hernández, L. (2010). El concepto de territorio y la investigación en las ciencias sociales. *Agricultura, Sociedad y Desarrollo*, 7.
- López Díaz, A. (2016). *Los Tastuanes de San Juan Ocotán Jalisco: Historia y tradición*. Consejo Estatal para la Cultura y la Artes de Jalisco.
- Löwy, M. (2002). Walter Benjamin : aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de la historia.” In *Sección de obras de política y derecho* (Issue Book, Whole). Fondo de Cultura Económica.
- Marcus, G. E., & Fischer, M. M. (1986). *Anthropology as a Cultural Critique*. The University of Chicago Press.
- Marins Monteiro, C. (2019). Funk e reggaeton: uma periodização histórica comparativa. *Extraprensa*, 12.
- Marshall, W., Rivera, R., & Pacini Hernandez, D. (2010). Los circuitos socio-sónicos del reggaetón. *Revista Transcultural de Música*, 14.
- Mejía Lara, A. C. (2013). *Siempre fuimos guerreros. Tácticas y estrategias simbólicas de los habitantes de San Juan de Ocotán. Tesis de maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Akal.
- Moreno, M. G. H. (2005). El neoliberalismo y la conformación del Estado subsidiario. *Política y Cultura*, 24.
- Mountjoy, J. B. (2016). La cultura nativa (1300-1750). In T. Calvo & R. PinedoAristarco

- (Eds.), *Historia del reino de la Nueva Galicia*. Universidad de Guadalajara.
- Muñiz, E. (2019). Descentralización de recursos, concluye mesa de trabajo del Fonca. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/ultimas/cultura/2019/03/22/descentralizacion-de-recursos-concluye-mesa-de-trabajo-del-fonca-5084.html>
- Murgueitio Manrique, C. A. (2015). El proceso de desamortización de las tierras indígenas durante las repúblicas liberales de México y Colombia, 1853-1876. *Anuario de Historia Regional y de Las Fronteras*, 20, 73–95.
- Najera-Ramirez, O. (1997). *La Fiesta de los Tastoanes: Critical Encounters in Mexican Festival Performance*. (A. U. of N. M. Press (ed.)).
- Ortiz Espinoza, Á., Gutiérrez Díaz, M., & Hernández Alba, L. A. (2016). Identidad, cohesión y patrimonio: Evolución de las políticas culturales en México. *Revista Humanidades*, 6.
- Platero, R. (Lucas). (2012). Introducción. La interseccionalidad como herramienta de estudio de la sexualidad. In *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Edicions Bellatera.
- Rappaport, J. (2007). Más allá de la escritura: la epistemología de la etnografía en colaboración. *Revista Colombiana de Antropología*, 43.
- Regalado Pinedo, A. (2016a). El preámbulo de la conquista (1524-1529). In T. Calvo & A. R. Pinedo (Eds.), *Historia del reino de la Nueva Galicia*. Universidad de Guadalajara.
- Regalado Pinedo, A. (2016b). Una conquista a sangre y fuego (1530-1536). In T. Calvo & A. Regalado Pinedo (Eds.), *Historia del reino de la Nueva Galicia*. Universidad de Guadalajara.
- Reyes Mate, M. (2008). *La herencia del olvido*. Errata Naturae.
- Rivera-Godina, Z. (2015). *El consumo cultural de música grupera: un espacio donde se configura diferencia social y distinción simbólica entre individuos del municipio de Zapopan, Jalisco (2014-2015)*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de

Occidente.

- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa : una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.
- Rivera, M. (1998). La negra noche de Ocotán. *La Jornada*.
- Roux, R. (2008). Marx y la cuestión del despojo. Claves teóricas para iluminar un cambio de época. *Revista Herramienta*, 38. <https://herramienta.com.ar/articulo.php?id=603>
- Rozat, G. (2013). *Repensar la Conquista* (U. Veracruzana (ed.)).
- Ruano, R. C., Pérez, A. M. L., & Vega, G. G. (2016). La arqueología. Una ciencia en constante renovación. *Encuentros Transdisciplinarios*, 53.
- Salvatierra, S., Castaño, P., Dupuy, J., Arredondo, O., & Garduño, J. (2018). *Fideicomisos en México. El arte de desaparecer dinero público*.  
<http://fundar.org.mx/mexico/pdf/FideicomisosEnMexico.pdf>
- Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Deusto.
- Scott, J. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia*. Era.
- Secretaría de Cultura de Jalisco. (2013). *Origen de la Secretaría de Cultura de Jalisco*.  
[https://sc.jalisco.gob.mx/acervos/documentos/121#:~:text=La Secretaría de Cultura de Jalisco fue creada el 20,duplicidad y dispersión de esfuerzos](https://sc.jalisco.gob.mx/acervos/documentos/121#:~:text=La%20Secretaría%20de%20Cultura%20de%20Jalisco%20fue%20creada%20el%2020,duplicidad%20y%20dispersión%20de%20esfuerzos).
- Secretaría de la Defensa Nacional. (n.d.). *Instalaciones (E.M.C.T.)*.  
<https://www.gob.mx/sedena/acciones-y-programas/instalaciones-e-m-c-t>
- Secretaría de Turismo del Gobierno de México. (2021). *Pueblos Mágicos de México*.
- Secretaría General del Gobierno de Jalisco. (n.d.). *Tonalá*.  
<https://www.jalisco.gob.mx/es/jalisco/municipios/tonala>

- Sistema DIF Zapopan. (2018). *Plan estratégico del Sistema DIF Zapopan 2015-2018*. Sistema DIF Zapopan. <http://www.difzapopan.gob.mx/wp-content/uploads/2016/05/Plan-estrat%C3%A9gico-2015-2018.pdf>
- Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Edhasa.
- Spivak, G. (1998). ¿Puede hablar el subalterno? *Orbis Tertius*, III, 1–44.
- Talavera Durón, L. F. (2016). *Hijos del relámpago: etnicidades conurbadas en San Juan de Ocotán*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Thompson, J. B. (1998). *Los media y la modernidad: Una teoría de los medios de comunicación*. Paidós.
- TLAHUI, R. electrónica. (1998). *Política y Derechos Humanos en el Mundo. Desaparición forzada y ejecución extrajudicial de Salvador Jiménez López*.
- Turner, V. (1998). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus.
- Urteaga Castro Pozo, M. (2011). Retos contemporáneos en los estudios sobre juventud. *Alteridades*, 21 (42).
- Urteaga Castro Pozo, M., & Moreno Hernández, H. C. (2020). Jóvenes mexicanos: violencias estructurales y criminalización. *Revista de Estudios Sociales*, 73.
- Velázco Ortiz, L. (2007). Migraciones indígenas a las ciudades de México y Tijuana. *Papeles de Población*, 52.
- Vilches, L. (1997). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Paidós.
- Viveros Vigoya, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*.
- Weiss, M. D. (2007). Queer Studies in the House of Anthropology. *Annual Review of Anthropology*, 36.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Gedisa.

Zirión, A. (2015). Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada. *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades: Imágenes y Cultura Digital*, enero-juni, 45–70.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

## ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00187

Matrícula: 2163801421

DISPUTAS INFRAPOLÍTICAS POR  
LA MIRADA:  
AUTORREPRESENTACIONES  
AUDIOVISUALES DE LOS JOVENES  
DEL PUEBLO URBANO DE SAN  
JUAN DE OCOTÁN



AFRA CITLALLI MEJIA LARA  
ALUMNA

REVISÓ

MTRA. ROSALIA SERRANO DE LA PAZ  
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

DR. JUAN MANUEL HERRERA CABALLERO

Con base en la Legislación de la Universidad Autónoma Metropolitana, en la Ciudad de México se presentaron a las 12:00 horas del día 12 del mes de agosto del año 2021 POR VÍA REMOTA ELECTRÓNICA, los suscritos miembros del jurado designado por la Comisión del Posgrado:

DR. MIGUEL ANTONIO ZIRION PEREZ  
DR. DIEGO ZAVALA SCHERER  
DR. LUIS BERNARDO REYGADAS ROBLES GIL  
DRA. KARLA GISSEL BALLESTEROS GOMEZ  
DRA. MARTHA LILIA DE ALBA GONZALEZ

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTORA EN CIENCIAS ANTROPOLOGICAS

DE: AFRA CITLALLI MEJIA LARA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

\_\_\_\_\_  
APROBAR

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

PRESIDENTE

DR. MIGUEL ANTONIO ZIRION PEREZ

VOCAL

DR. DIEGO ZAVALA SCHERER

VOCAL

DR. LUIS BERNARDO REYGADAS ROBLES  
GIL

VOCAL

DRA. KARLA GISSEL BALLESTEROS GOMEZ

SECRETARIA

DRA. MARTHA LILIA DE ALBA GONZALEZ

El presente documento cuenta con la firma –autógrafa, escaneada o digital, según corresponda- del funcionario universitario competente, que certifica que las firmas que aparecen en esta acta – Temporal, digital o dictamen- son auténticas y las mismas que usan los c.c. profesores mencionados en ella