

Representaciones de la corporeidad en el mural de la iglesia del Señor del Huajito, Jocotepec, Jalisco¹

Anabella Barragán Solís*

ISSN: 2007-6851

p. 55- p. 76

Fecha de recepción del artículo: diciembre de 2021

Fecha de aceptación: febrero de 2022

Título del artículo en inglés: *Representations of corporeity in the mural of the church of Señor del Huajito, Jocotepec, Jalisco.*

Resumen

En este artículo se exponen los resultados del análisis de las representaciones pictóricas del mural de la iglesia del Señor del Huajito, en Jocotepec, Jalisco, registradas en julio de 2018. En él, se plantea dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿cuáles son las representaciones de la corporeidad y los roles de género en esta obra plástica? ¿Cuáles son las representaciones de las prácticas culturales y la naturaleza en el devenir sociohistórico de Jocotepec? Se realizaron entrevistas exploratorias a los pobladores sobre el devenir de Jocotepec, de la rivera del Lago de Chapala y el mito del Señor del Huaje, temas plasmados en el mural elaborado por el pintor y arquitecto Humberto Ibarra, originario y residente de Jocotepec. Los hallazgos demuestran la diversidad de situaciones en las que se dibuja la corporeidad de hombres y mujeres, indicativos de su posición en la estructura social y de los roles asignados en el devenir de la evolución del medio ambiente social y rivereno.

Palabras clave: corporeidad, roles de género, arte y antropología, Señor del Huaje.

Abstract

This paper presents the results of the analysis of the pictorial representations of the mural of the church of Señor del Huajito in Jocotepec, Jalisco, registered in July 2018. The intention is to answer the following questions: what are the representations of corporeity and gender roles in this artistic work? What are the representations of cultural practices and nature in the socio-historical development of Jocotepec? Exploratory interviews were conducted with the residents about the development of Jocotepec, the shores of Lake Chapala, and the myth of Señor del Huaje, captured in the mural made by the painter and architect Humberto Ibarra, a native and resident of Jocotepec. The findings demonstrate the diversity of situations in which the corporeity of men and women is drawn, indicative of their position in the social structure and the roles assigned in the evolution of the social and riverine environment.

Keywords: corporeality, gender roles, art and anthropology, Señor del Huaje.

* Escuela Nacional de Antropología e Historia (anabsolis@hotmail.com).

1. Agradezco al señor Ramón Flores Zúñiga por su acompañamiento y ayuda durante el trabajo de campo, y a Omar F. Ramírez de la Roche por su asesoría.

Los puntos de partida: aspectos teóricos

A continuación, se presentan avances del trabajo antropológico con corte etnográfico que se ha venido realizando desde 2015 en la zona rivereña del Lago de Chapala, en Jalisco, cuyo eje de exploración gira en torno al cuerpo y las representaciones de género como un campo de investigación en las ciencias antropológicas y en la antropología física en particular. Esta participación se centra en explorar las representaciones de la corporeidad en el contexto del devenir sociohistórico de uno de los municipios más poblados de la zona rivereña, Jocotepec, para describir y analizar los lugares que en la estructura social ocupan las mujeres y los hombres representados en esta obra plástica. También se busca exponer las múltiples posibilidades de la investigación etnográfica, como fin y método de la antropología, para la que las fuentes visuales artísticas conforman textos semiótico-discursivos a explorar desde puntos de encuentro inter y multidisciplinares.

Partimos de reconocer que la corporeidad humana es una expresión física, biológica, social y cultural (Rico, 1990), y que el cuerpo es asimismo sustrato y signo del devenir ontogenético, asiento de representaciones y espacio en el que confluyen e interactúan las relaciones sociales; es productor de emociones, lugar donde se materializan los símbolos culturales y es precisamente a través de las experiencias y representaciones del cuerpo que se muestran las contradicciones y los valores de los grupos sociales.

El arte, por otro lado, es una expresión de carácter universal (Alcina, 1998) y puede ser fuente de información para el estudio de la cultura y el devenir de las poblaciones. Es un hecho profusamente investigado que, a través de la obra artística, las y los creadores emiten mensajes, pues las artes, en cualquier tiempo y lugar, reflejan las creencias de una sociedad y desarrollan imágenes valorativas que la cultura tiene de sí misma. Si el cuerpo es “núcleo y vínculo general de nuestro entorno”, en las obras de arte es posible observar dicha cualidad, independientemente de la cultura que se trate (Cuevas, 2011: 9).

En este punto, es importante señalar que la producción del arte mural en México tiene una tradición antigua que se desarrolló desde la época prehispánica. Fue en el siglo XX, después de la Revolución mexicana y a partir de las políticas gubernamentales, que se implementó la creación de mensajes artísticos cuyo contenido fue encaminado a reforzar la identidad nacional, aunque la tradición muralista parece renacer con las nuevas políticas públicas nacionales, regionales y locales; así en nuestro andar etnográfico, hemos visto los murales en edificios administrativos públicos, en paredes de escuelas y en plazas públicas.

Actualmente, la producción de jóvenes artistas del muralismo urbano que se desarrolla en múltiples espacios del territorio nacional es reconocida a nivel mundial, atrayendo la atención del público con mensajes sobre el cuidado de los recursos naturales, la libertad, el respeto a la diferencia y la paz, así como mensajes donde se imprimen aspectos de la identidad de lo que se considera “lo mexicano”.

Es innegable que el arte “es un indiscutible producto de presiones sociales” (Silva, 2018: 48), por ello es indispensable tomar en cuenta el contexto de producción de las obras ya que, como práctica semiótico-discursiva, su función principal es la autorreferencial (Haidar, 2006).

Desde la antropología culturalista y el funcionalismo a principio del siglo xx, a las tareas del etnógrafo se suman el dar cuenta de las obras artísticas y de sus creadores, pues los productos de arte se relacionan estrechamente con las tradiciones, la religión y las costumbres; producen mensajes de identidad, gastronomía, historia, valores sociales y religiosos, y a menudo transmiten al público una visión de la historia y el patrimonio (Gómez, 2011). En el caso de los murales del atrio de la iglesia del Señor del Huaje (en este trabajo utilizamos indistintamente Señor del Huaje o Señor del Huajito, términos que se usan comúnmente en la zona), buscamos los mensajes que se ligan a la corporeidad humana en la representación del contexto del paisaje social y natural de la región, en interrelación con la religiosidad, las actividades productivas y la conformación de la identidad cultural. Para hacerlo, partimos de reconocer que en las prácticas y las representaciones de grupos determinados se simbolizan mensajes discursivos mediatizados por el género (Butler, 2001): de acuerdo con Baudrillard (1969), consideramos que la obra plástica, en tanto objeto, es un pretexto para explorar los significados que impone y para indicar sus significados, la relación con los consumidores y el contexto de su producción y consumo es tarea de la antropología.

La antropología tiene una larga tradición en el estudio de objetos de arte e incluso en su producción. Cada vez es más frecuente que los etnógrafos implementen estrategias para la producción de dibujos, pinturas, cerámicas, textiles que, incluso, elaboran ellos mismos haciendo de esta práctica un fenómeno de doble juego, que provoca en los creadores y su contexto cultural una revalorización de las obras, al tiempo que se estimula la emergencia de nuevas formas de arte (Araiza, 2017).

Consideramos, en coincidencia con el sentir de la población del lugar, que los murales del atrio de la iglesia del Señor del Huajito son parte del patrimonio cultural, ideas acordes con la definición de patrimonio cultural pronunciada en la Conferencia Mundial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, sobre el Patrimonio Cultural, celebrada en México en el año 1982.

El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas surgidas del alma popular y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas (Pérez, 2012: 6).

Un campo importante, sino que fundamental, en las distintas especialidades de la antropología es y ha sido la descripción detallada de dichos objetos, su recuperación, exhibición, resguardo y conservación. En este sentido, el papel que juega la antropología en la interpretación de los significados que representan los objetos artísticos no ha sido menor.

En la antropología se han investigado las representaciones del cuerpo en las obras de arte producidas por poblaciones pretéritas o actuales, y se ha estudiado al cuerpo humano como creador de estas obras. En este campo, las premisas de Eli Bartra (2013) proponen estudiar el arte, desde la perspectiva de género, a partir de los siguientes ejes.

1. Reconocer quiénes son las personas que crean el arte (mujeres, hombres, niñas, niños, indígenas o mestizos, de ambientes rurales o urbanos).
2. Identificar el proceso de creación, distribución y consumo, y explicar ausencias o presencias de las mujeres, su participación y su protagonismo.
3. Analizar las diferencias y similitudes entre hombres y mujeres en las formas de crear, trabajar, distribuir, comprar y consumir, así como de mirar y valorar las obras.
4. Identificar de qué manera se encuentran representadas iconográficamente las mujeres y los hombres en las obras de arte.
5. Atender lo que nos dicen las obras sobre los géneros (estructuras de poder diferenciado entre mujeres y hombres, rescate de elementos de la etnicidad entre otros).
6. Analizar qué imagen de los géneros se comunica a través de estas obras de arte y cómo pueden estar influyendo en el imaginario social de la comunidad.
7. Averiguar las razones de la ausencia o la presencia de las mujeres en la obra de arte.
8. Analizar si existen diferencias de colores, formas, materiales y temáticas en virtud de los géneros (Bartra, 2013: 12-16).

Siguiendo algunas de estas propuestas, en la medida que lo posibilita la extensión del texto, con fines metodológicos, y a pesar del riesgo de atomizar artificialmente estos productos semiótico-discursivos pintados en el atrio del Señor del Huaje, partimos de la propuesta de Edmund Leach (1989) acerca de la cultura como comunicación con una lógica basada en la conexión de símbolos binarios, que deben ser significados en un contexto particular, en interrelación con las múltiples realidades que se desarrollan en conjunto.

Así las *acciones técnicas y expresivas*, como llamaría Edmund Leach a las acciones que alteran el estado físico del mundo o que dicen algo sobre el estado del mundo, son parte de la conducta humana, son un lenguaje que no puede ser sino simbólico y se proyecta al mundo a partir de ideas abstractas que sólo “adquieren significación cuando se les diferencia de algún otro signo o símbolo como miembros de conjuntos” (Leach, 1989: 75), de allí que sea necesaria una clasificación binaria del mundo.

Aplicado al mural de interés en este trabajo, podemos observar estas dicotomías en múltiples aspectos, el espacio, el color, las situaciones en que se hayan representados los cuerpos de hombres y mujeres, los productos culturales, la naturaleza y la disposición temporal de los discursos. Aquí nos centramos en la descripción y análisis del mural como texto, para identificar en qué contextos se ubican simbólicamente las mujeres, los hombres, las niñas y los niños, cuáles son las representaciones étnicas, mostrar qué mensajes están significados en las pinturas sobre el desarrollo histórico de la población y el medio ambiente natural de la región.

En la exposición de resultados intentamos un diálogo con los datos bibliohemerográficos, algunos registros etnográficos a partir de la observación y la interacción con pobladores del lugar y, sobre todo, con la descripción y análisis de los mensajes de la pintura mural del atrio de la iglesia del Señor del Huajito.

En el desarrollo del texto, en primer lugar, se presentan algunos datos generales del contexto geográfico, histórico y sociodemográfico de la región, enseguida se describe el contenido del mural, siguiendo el orden de exposición espacial y cronológica que propone el autor al observador de la obra.

Jocotepec

Hay que señalar que el centro-occidente del país, donde se encuentra el estado de Jalisco, “como espacio geográfico es un territorio de transición entre la franca aridez norteña, la humedad tropical de la costa del Pacífico y la sequedad de los altos valles del centro-sur” (Fábregas, 1986: 21). La región del Lago de Chapala se encuentra en el centro del estado, área a la que pertenece Jocotepec o Xolotepec que significa “lugar de frutos ácidos o agrios”, o Xilotepec, “lugar de elotes tiernos”. Este lugar fue fundado por indígenas de Cutzalan o Cotzalan –“entre ollas” en su traducción al español, actual San Juan Cosalá–, quienes a su vez fundaron Axixic, Tzapatlán, hoy San Cristóbal, Xocotepec y Tomatlán.

La región fue conquistada en 1524 por los españoles. Jocotepec formó parte del Departamento de Chapala en la época independiente y en 1835 se erigió como municipio. El devenir histórico del lugar ha estado ligado administrativamente, de una u otra forma, a Chapala, en la época independiente, y a otros pueblos como Tizapán y Tuxcueca; 1520 fue el año de su fundación (Gobierno del Estado de Jalisco, 2019). Actualmente tiene 323 kilómetros cuadrados de superficie y se encuentra a 1 536 msnm en promedio. Se conforma de terrenos montañosos de rocas basálticas e ígneas de origen volcánico. El suelo tiene un alto contenido de arcilla de color negro, gris o café rojizo de uso agrícola extenso, aunque sus suelos son fértiles, la labranza se dificulta debido a su dureza y a la susceptibilidad a la salinización y a la erosión.

Está conformado por 59 localidades; la cabecera municipal, llamada también Jocotepec, contaba con 18 852 habitantes en 2010; la migración como fenómeno demográfico ha estado

presente en todo el estado de Jalisco desde finales del siglo XIX y en 2010 ocupaba el lugar 13 entre las entidades federativas del país con grado alto de migración. En Jocotepec, al menos 8% de las viviendas del municipio recibían remesas de los trabajadores migrantes internacionales: en 2015 se señaló que 51.7% de los habitantes del lugar se encontraban en situación de pobreza y, en 2017, las actividades económicas para este municipio eran el comercio, los servicios, la industria y la agricultura.

Jocotepec cuenta con acuíferos no sobreexplotados, tenía una cobertura de 13% de bosques, 34.5% de selvas y 50.2% de su territorio destinado a la agricultura (Instituto de Información Estadística y Geográfica, 2018; Gobierno del Estado de Jalisco, 2019). En las últimas cuatro décadas, la zona rivereña que corre de Chapala a Jocotepec se ha convertido en campo de especulación inmobiliaria y el uso del suelo ha sido invadido por la construcción de zonas habitacionales para el turismo residencial, nacional e internacional, en una clara relación de desventaja para los pobladores originarios (Bastos, 2012). Entre los elementos de cohesión e identidad de los pueblos del estado de Jalisco, el territorio y la religiosidad ocupan un lugar primordial (Fábregas, 1986). Los datos censales en 2010 indican que la mayoría de la población de este estado (91.77%) se identifica como católica; una proporción mayor a la que se registró a nivel nacional, que fue de 82.65% (De la Torre y Gutiérrez, 2012: 72). De allí la importancia de explorar los discursos del mural de la iglesia del Señor del Huajito, dedicados a la población residente y a la feligresía, pero consumidos también por otros actores sociales locales y foráneos.

La aparición del Señor del Huajito

La tradición dice que una mujer indígena vio una luz en la oscuridad cerca de unos árboles frondosos y al acercarse se percató que uno de ellos tenía la forma de crucifijo. Otra versión narra que uno de los habitantes de la comunidad El Salitre vio en uno de los árboles a Jesús crucificado y decidió hacer una talla en madera del Cristo.

Según la historiadora Diana Machuca, San Francisco Jocotepec convirtió al Señor del Huaje –también llamado Señor del Huajito, Señor del Dulce Nombre o Señor de la Expiración– en un icono del municipio cuya aparición, según la tradición popular, data del 7 de noviembre de 1715: en 2023 cumplió 308 años de antigüedad. La imagen, una escultura monumental de tres metros de altura, de una sola pieza, se considera una talla local realizada por alguno de los pobladores quien usó madera de huaje (*Leucaena leucocephala*), árbol endémico de la región que llega a medir hasta 12 metros de altura y que produce vainas con semillas comestibles semejantes a leguminosas. La tradición indica que el Cristo pertenecía a la comunidad de El Salitre, parte de la Delegación de San Pedro Tesistán, uno de los municipios rivereños (citado en Márquez, 2015).

La escultura del Señor del Huaje se trasladó a la cabecera municipal por órdenes del párroco en turno; algunas versiones acerca de su origen señalan que los pobladores de San Pedro

Tesistán, no conformes con lo que consideraron un despojo, tallaron otro Cristo, de la misma madera del árbol donde cuentan se apareció el Señor de la Expiración o del Huaje, aunque de menor tamaño, al que llamaron Señor del Monte. Sin embargo, también lo llevaron a la cabecera municipal y lo colocaron en el altar del templo que data de 1529 y se halla prácticamente enfrente de la iglesia del Señor del Huajito. Por ello, en El Salitre decidieron elaborar un tercer Cristo más pequeño que, se supone, es el que se usa en algunas procesiones.

En los relatos de los lugareños y las publicaciones hay contradicciones. Se dice que el segundo Cristo está perdido. Otras versiones señalan que el segundo es el Cristo conocido como Señor del Monte. Lo que se sabe con seguridad es que el 8 de noviembre de 1833, ante la grave situación de una epidemia de cólera, la gente de Jocotepec juró convertir en patrono del pueblo al Señor del Monte a cambio de que cesara el cólera (Márquez, 2015), incluso el nombre de San Francisco Jocotepec cambió a Jocotepec.

El Señor del Huajito es famoso también porque tiene los ojos abiertos (véase imagen 1), lo que significa que se trata de un Cristo vivo a quien se dedica la melodía popular que cantan las multitudes en procesión con música de mariachi:

*Hay unos ojos que si me miran
hacen que mi alma tiemble de amor.
Son unos ojos tan primorosos.
Que ojos más lindos no he visto yo.
Y todos dicen que no te quiero,
que no te adoro con frenesí,
y yo les digo que mienten, mienten,
que hasta la vida daría por ti...*



Imagen 1. El Señor del Huaje, Jocotepec, Jalisco. Fotografía © Anabella Barragán Solís, 2018.

El mural del atrio de la iglesia del Señor del Huaje

El conjunto de los ocho paneles que conforman el mural de la iglesia del Señor del Huaje tiene una estructura narrativa a través de la cual se propone al observador una serie de representaciones sobre el devenir de diversos eventos que conforman la memoria social de los pobladores y reafirman la estructura social. Según Bartra (2005), el muralismo en México no era obra de una sola persona, sino de todo un equipo, premisa vigente en el muralismo de jóvenes creadores en zonas urbanas y rurales, o en transición en unas y otras, de la actualidad. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, el mural es obra de un solo pintor quien, siguiendo a esta autora, representa la producción del llamado arte popular, “considerado una parte importante de la cultura nacional y es, por lo mismo, un elemento fundamental de la identidad nacional” (Bartra, 2005: 23). El arte popular representa a la mayoría, pero las personas dedicadas al arte constituyen una minoría de esa comunidad, quienes representarían los intereses de la mayoría y es también esa mayoría la principal receptora de la obra, amén de que otra minoría la consume con fines estéticos (Bartra, 2005). Es decir, el arte popular, tanto como el arte elitista, se produce por una minoría; éste es el contexto desde donde se describe y analiza el discurso de la obra en cuestión (Van Dijk, 2016). En el panel colocado al extremo del atrio de la iglesia que colinda con la banqueta y el arroyo vehicular, recibe a los feligreses y visitantes con la inscripción que describe la intención y origen de la obra.

Jocotepec es un pueblo orgulloso de su pasado. Que vive con trabajo su presente y tiene un prometedor futuro cimentado, en la fuerza, la preparación y el trabajo de sus habitantes.

Su historia es rica en religión mitología, personajes y lugares; y giran en torno a los milagros del Sr. del Huaje y el Sr. del Monte principalmente.

La intención de los murales es plasmar brevemente en imágenes y convertir en formas y colores los escritos y relatos que nuestra cultura preserva como tesoro histórico.

Los murales fueron pintados por el muralista Humberto Guillermo Ibarra, arquitecto, pintor y escultor jocotepence, con la gestión y el apoyo del C.P. Mario Guadalupe Chávez Morales, presidente municipal de Jocotepec, Jal.

Jocotepec, Jalisco, a 6 de mayo de 2012.

La transcripción denota la interrelación de dos campos de significación social y territorial que el propio mural logra imbricar: lo civil y lo religioso. El mural se pintó en un espacio que a la vez es un jardín público y el atrio de la iglesia del Señor del Huajito carece de rejas que limiten el acceso o establezcan un horario de uso. Es un espacio permanentemente abierto al público, muestra la historia social y religiosa a partir del discurso pictórico, gestionado y apoyado por el

Estado, lo que habla de la relación íntima entre estos dos campos de la estructura social que diluyen sus fronteras en la obra plástica, metáfora de la cotidianidad vivida.

La representación del devenir histórico del lugar

Siguiendo el orden de exposición cronológica en que se ordena el discurso pictórico en el sentido de las manecillas del reloj, el panel que se encuentra inmediato a la puerta de entrada del recinto religioso presenta diversos elementos simbólicos que hablan del origen remoto del lugar (véase imagen 2). Entre el paisaje del lago y las montañas de la Sierra Madre Occidental, en primer plano, aparece la figura de una piedra de gran tamaño en forma de huevo, monolito que se encontró semienterrado en un cerro de Jocotepec, y por su forma, tamaño y textura, se pensó que se trataba de un aerolito, un trozo de cometa desintegrado. Entre 2003 y 2006, el dueño del terreno la otorgó en comodato al municipio para que la gente la observara, por eso se colocó en la plaza principal, cerca del quiosco. Los paseantes del lugar o foráneos se toman fotos al lado de la piedra a la que los lugareños llaman “el puerco gordo”. Tiene múltiples historias como las que señalan que en su interior contiene oro o que suena como una campana: se cree que posee una energía especial e incluso se intentó destruir el monolito para obtener el tesoro que, se dice, contiene, pero “ni las máquinas pudieron desbaratarlo”, comentan los habitantes de Jocotepec.

La historiadora Aída Aguilar Pérez y el geólogo F. Ortiz de la Universidad Nacional Autónoma de México, realizaron análisis científicos de las cualidades de la piedra (véanse imágenes 2 y 3), cuyos resultados arrojaron que: “No es un aerolito, es una piedra de basalto, pesa más de tres toneladas, mide 1.10 metros de alto por 1 metro de largo y 1.15 metros de ancho. Tiene 106 metros cúbicos y una antigüedad de tres a cuatro millones de años” (Cerna, 2015).

“El puerco gordo” se ha convertido en un elemento de identidad para los habitantes, por eso el dueño de la piedra se preocupa por su integridad, ya que no falta quien le vacíe cerveza, licor u otros líquidos que pueden dañar su estructura. Estos actos nos llevan a señalar que el vandalismo del patrimonio es un riesgo extendido a nivel mundial, lo que es prácticamente imposible de combatir si no se asume que el patrimonio es de todos y que de todos es responsabilidad conservar y proteger. En este panel, el creador del mural propone una imagen dicotómica: la prehistoria y la historia que comunica a través de su representación pues, como señala Espinosa (2018: 86), “en la prehistoria se unen lo biológico y lo social” y, en este caso, es el puente que enlaza el binomio de tiempos geológicos y los tiempos históricos; en conexión a través del monolito se observa un grupo de hombres y mujeres vestidos con el estereotipo prehispánico, hombres musculados, de espaldas anchas y piel cobriza, que recuerdan las representaciones de los pobladores originarios cercanos a la región, notables cazadores recolectores nómadas de la Gran Chichimeca (Powell, 1984; Fábregas, 1986).



Imagen 2. Los orígenes, Jocotepec, Jalisco. Fotografía © Anabella Barragán Solís, 2018.



Imagen 3. El puerco gordo, Jocotepec, Jalisco. Fotografía © Anabella Barragán Solís, 2018.

En su trabajo con chichimecas jonaz (*ezar*), Ferro describe cómo uno de sus informantes imagina a sus ancestros: “para mi eran más o menos como de uno noventa, inclusive hasta de dos metros. Muy fornido, atlético también. Moreno de tez”. Otro explica que estos primeros pobladores de la región tenían un cuerpo macizo, “de músculos más formados, de piel morena, de pelo largo... muy astuto para hacer diferentes cosas... las mujeres, ellas también de pelo largo y piel morena... de mayor resistencia” y todas molían nixtamal en el metate (Ferro, 2012: 134-135).

En coincidencia con esta descripción y siguiendo la propuesta de distinguir las representaciones de los hombres y las mujeres, como propone Bartra (2013), en diversos paneles del mural se distinguen las situaciones en que se ubican las mujeres, arrodillas frente al fogón haciendo tortillas ante un incensario o inclinadas en el lavadero a orillas del Lago de Chapala: se las ve al cuidado de los niños, quienes se visualizan entre sus brazos o cargados en su espalda. Situaciones que aluden a las actividades que desde tiempos inmemoriales realizan las mujeres de la región y que están directamente relacionadas con la reproducción de la familia. En contraste, en la imagen 7 aparecen las mujeres en la producción campesina familiar de subsistencia y en la producción agrícola industrial. Ello coincide con las narrativas recopiladas por Patricia Safa (2012), donde las mujeres relatan el cambio en la percepción del trabajo doméstico y el trabajo remunerado como proyecto de vida más autónomo, relacionado con el aumento de la escolaridad, con la redefinición de la relación de pareja y con nuevas formas de vivir la sexualidad, resquebrajando la clasificación binaria de los roles de género tradicionales.

En la obra también se representan algunos alimentos y objetos que se vinculan con el origen prehispánico de la población. En un extremo de la pintura se observa un águila con las alas extendidas, planeando el descenso sobre un valle verde, y en primer plano se dibujó un nopal, lo que recuerda la iconografía del escudo nacional y la mítica peregrinación mexicana; chichimecas de Aridoamérica a Mesoamérica. Este primer panel es la representación mítica del asentamiento en las riveras del Lago de Chapala; la ideología católica impuesta por los conquistadores, al observar la imagen de tres enigmáticas palmeras, cuya presencia en la pintura la explica el propio creador en una entrevista realizada por Carlos Cuevas el 15 de abril de 2013; con ellas representó la crucifixión de Jesús, flanqueado por el “ladrón bueno y el ladrón malo” (Cuevas, 2013), símbolos binarios que son eje de la moral cristiana.

La representación anterior coincide con las palmeras que forman parte del paisaje de la iglesia del Señor del Monte, que se divisan claramente desde el atrio de la iglesia del Señor del Huaje, integrando así ambos recintos donde se venera a dos cristos con un origen compartido y una iconografía semejante.

Un protagonista innegable en la mayoría de los paneles es el Lago de Chapala, que desde el punto de vista geológico “existía hace ya 30 mil años, con una extensión primitiva de 250 kilómetros de largo por 208 de ancho” (Talavera, 1982: 13), formación lacustre que se observa en el horizonte de la escena del segundo panel.

El mural tiene un estilo espontáneo con colores vivos que recuerdan a los exvotos pintados de los siglos XVIII, XIX y XX. En particular en el segundo y tercer panel, las narrativas gráficas muestran a hombres y mujeres arrodillados, suplicantes, actitudes muy semejantes a las que se observan en los milagritos o exvotos (Barragán y Castro, 2011). Siguiendo la propuesta de Le Breton (1995) sobre la pertinencia de observar la forma de representación del cuerpo y el valor atribuido al mismo, en esta obra el cuerpo es asiento de las emociones que se denotan en los rostros su-

frientes y angustiados. Los personajes se muestran perplejos en una clara actitud de admiración y sorpresa gozosa ante el portento de la milagrosa aparición de Jesús crucificado: un personaje que no pasa inadvertido es un fraile franciscano que se identifica en la escena por el hábito característico de color café (véase imagen 4).

La imagen referencia la presencia de los misioneros que arribaron en los primeros años de la Colonia: en lo que respecta al territorio del actual estado de Jalisco, llamado entonces Nueva Galicia, su presencia se ubica desde 1533. Estos frailes mendicantes “trataron de aplicar reglas de compasión y humanidad a los pueblos indígenas” (Fuentes, 1992: 143) y es sabida su labor en los hospitales ante las epidemias que azotaron a la población en el siglo XVI. Su presencia evangelizadora en Jalisco se registra todavía hasta 1776 (Chauvet, 1981; Cervantes, 1981).

La escena de la aparición del Señor del Huajito en el segundo panel continúa en el tercero (véase imagen 5), en donde se expone la muerte por cólera, la epidemia del siglo XIX. Los personajes en la escena parecen ser campesinos –según el código de vestimenta (Leach, 1989)–, quienes se hallan en una escena de dolor acompañados por un sacerdote ataviado con el ajuar propio de sus estatus, quien con una mano sostiene una cruz y con la otra a una mujer arrodillada, suplicante.

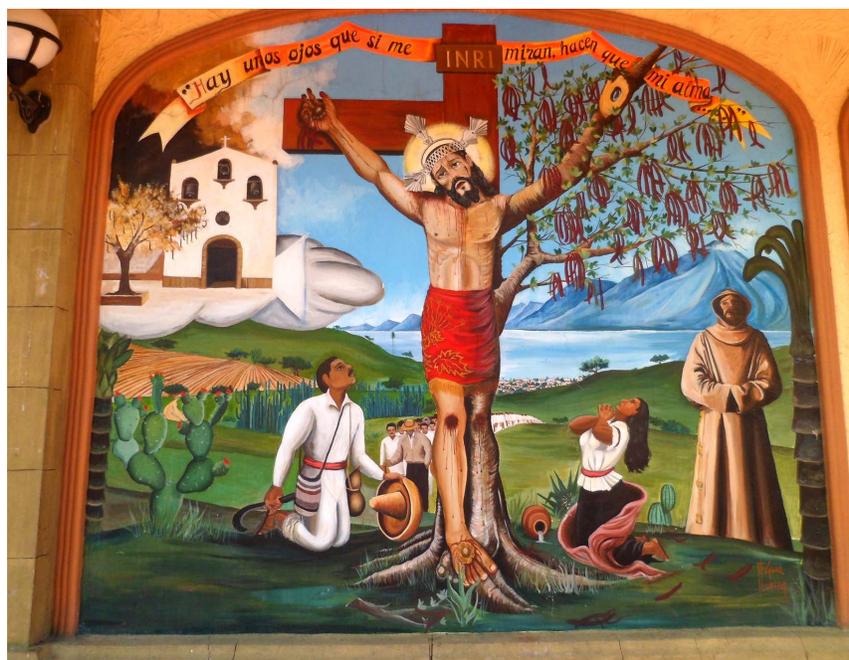


Imagen 4. El Señor del Huaje, Jocotepec, Jalisco. Fotografía © Anabella Barragán Solís, 2018.

Ello puede reflejar el papel de la Iglesia durante la epidemia,² pues las iglesias y los hospitales del clero permanecieron abiertos para atender a los enfermos. En este sentido, resulta sig-

2. El 5% de la población de la Ciudad de México murió por la epidemia de cólera. De acuerdo con los registros parroquiales de defunción, fallecieron 16 000 personas entre 1832 y 1833. También se vieron afectadas de forma alarmante, Chiapas, Oaxaca y Tabasco (Velasco, 1992).

nificativo que las medidas de saneamiento impuestas por el gobierno no se encuentran en la representación en este panel (Velasco, 1992).

Durante las epidemias era común ofrecer velas y rezos a los santos para pedir su intersección en la calamidad: el hombre anciano de la escena ofrece un jarro al hombre que yace en el suelo. Tal vez se trata de un remedio del curandero porque durante la epidemia de cólera se establecieron múltiples estrategias de atención a los enfermos y la medicina tradicional ha estado presente estructuralmente entre los pobladores de todas las regiones del país.

La epidemia de cólera afectó varias zonas en 1833 y 1834, incluyendo Guadalajara y otras regiones del estado de Jalisco: según la historia local, Jocotepec fue uno de los sitios afectados. Dicha epidemia apareció en un momento crítico de las relaciones políticas de los liberales en el poder con el presidente Valentín Gómez Farías (que había nacido y estudiado medicina en Guadalajara) y el clero. La Iglesia resultó fortalecida debido a su participación en el cuidado tanto médico como espiritual de los enfermos.



Imagen 5. Tercer panel: epidemia de cólera, Jocotepec, Jalisco. **Fotografía** © Anabella Barragán Solís, 2018.

Ello hace recordar que los procesos de salud-enfermedad-atención, como las epidemias son hechos sociales complejos en los que se reflejan las contradicciones sociales, son acontecimientos multifacéticos que producen temor y la súbita muerte de los individuos, poseen un claro acotamiento temporal, revelando e incrementando las tensiones, desatando un ambiente de crisis individual y colectiva (Agostini, 2015).

En Jocotepec, el control de la epidemia se consideró una proeza del Señor del Monte y se sustituyó al santo patrón San Francisco por el Señor del Monte, una hazaña que se festeja en la fiesta patronal cada año en enero, y el pintor que admira a Diego Rivera, a Orozco y a Picasso, apoyado en dicha creencia,³ quiso contestar a la declaración de Rivera que en uno de sus murales pintó el lema: “Dios no existe”. Ibarra, por su parte, plasmó en el mural: “Gracias, Señor del Monte. Jocotepec no olvida. DIOS EXISTE”, recordando el milagro ante la epidemia y porque precisamente pintar para él es un acto milagroso, afirmó en una entrevista (Cuevas, 2013).

Dos culturas

El surgimiento de una nueva identidad a partir de la destrucción se ha representado ampliamente en la pintura mural en México. Dicha representación sucede en uno de los paneles donde se alude a la corporalidad masculina de los conquistadores y de los guerreros águila, y la confrontación de dos sistemas religiosos se destaca entre el paisaje lacustre, el rojo encendido y el amarillo brillante del fuego, mientras una mujer en forma de montaña parece sollozar (véase imagen 6).



Imagen 6. Dos culturas, Jocotepec, Jalisco. Fotografía © Anabella Barragán Solís, 2018.

Llama la atención el rostro de Cristo con la corona de espinas cubriéndole los ojos. Dice el pintor que esta figura fue criticada por los pobladores que se detenían a observarlo mientras pintaba el mural. No les gustaba el Cristo con los ojos cubiertos, pero él les explicaba que si bien los españoles trajeron las enseñanzas de Cristo, ello no impidió, matar, robar, violar y hacer desma-

3. Las creencias se expresan en el discurso; “las creencias son *intencionales*, en el sentido que son *acerca* de algo, un estado de las cosas (eventos o situaciones reales o posibles en un mundo dado sea éste real o ficticio...)”. Las creencias deben ajustarse al mundo que representan; las creencias se pueden *expresar*, *comunicar* y *compartir*. Así diferentes personas o todo un grupo o comunidad pueden compartir la “misma creencia” (Van Dijk, 2016: 48-50).

nes, igual que ahora, que la gente lee la Biblia, pero no aplica sus enseñanzas pensando que Cristo no ve lo que realmente hacen, por eso lo dejó con los ojos cubiertos. Y a pesar de las críticas, decidió pintar de morado la piel del Cristo porque él preguntaba a las personas que lo interpeaban sobre el uso de ese color para el rostro, él les contestaba con otra pregunta: “¿De qué color es Dios?” y nadie le daba cuenta de ello. Así que decidió dejarla así, como un sello personal (Cuevas, 2013).

Le Breton (2010) señala la importancia del rostro en la corporeidad humana y la considera un elemento de identidad y asiento de las emociones; explica que históricamente, en la pintura de retrato, el rostro surge como elemento de individualidad en sociedades complejas y estratificadas: tener un retrato se consideraba y seguramente se considera actualmente, símbolo de estatus social (Le Breton, 2010; Silva, 2018).

La clasificación de De la Fuente (1985), referida por Andrea Silva (2018), sobre las representaciones del rostro en la plástica mesoamericana, puede ser útil para aplicarse en este trabajo. El autor considera que el rostro puede ser esquemático, como se observa en algunos de los personajes prehispánicos del mural en los que se figuran los rostros con algunas líneas. El rostro convencional es en el que se identifican rasgos prototípicos, como sucede en la mayoría de los personajes de este mural donde se distingue el género; el rostro retrato en el que se significan rasgos de identidad que permiten reconocer la individualidad de los personajes, como los cristos y el fraile, entre otros; y el rostro sobrenatural, en este caso el rostro del Dios del viento y en morado el rostro de Cristo.

Sobre la mirada que está cubierta por la corona de espinas, siguiendo a Le Breton (2010), es posible conjeturar el porqué del malestar de los espectadores externada al pintor. Al no percibir la mirada, se construye un vacío entre el personaje representado y el sujeto que lo mira; no hay una correspondencia ni una posible interacción con la que pudiera dilucidarse el estado de ánimo de Cristo, ya que la mirada, según este autor, nunca es neutral y los ojos son reguladores de la interacción, por eso se produce una incomodidad cuando el que habla con uno “esconde su mirada detrás de lentes de sol” (Le Bretón, 2010: 129); no se puede saber nada de alguien de quien no veo los ojos mientras me habla. La mirada otorga socialmente un rostro, sin ella no hay un reconocimiento de sí y, por lo tanto, el interlocutor no se siente apreciado. Dicha ausencia demuestra una pérdida de atención, cierta inclinación del rostro “connota una actitud de escucha de franca disponibilidad” (Le Bretón, 2010: 131). Esta explicación podría acercarse al sentir de extrañeza que mostraba el público ante el rostro parcialmente velado del Cristo, de quien se espera consuelo, escucha y atención, y a quien se le exige omnipresencia.

“El progreso”

En el quinto panel se muestra una narrativa histórica evolutiva, una suerte de secuencia donde se representa la transición de la antigua agricultura de subsistencia a la producción agrícola apoya-

da por animales de carga, hasta la producción agrícola industrial de exportación actual. Un nuevo fenómeno que ha cambiado el paisaje natural y demográfico de la región, al observar las grandes extensiones de monocultivos de mora y la diversidad social al integrar inmigrantes jornaleros de diversas partes del país y Centroamérica (véase imagen 7).

Paradójicamente, lo que se ensalza en la visión de abundancia –primero con la agricultura ayudada por animales de carga, y luego la producción industrial–, tiene como consecuencia la sobreexplotación y, por tanto, el agotamiento de los recursos de la tierra, a lo que se suma la contaminación de agroquímicos. Por otro lado, el cuerpo de las mujeres y los hombres figurados en la pintura conforman un código de comunicación que denota el cambio del cuerpo semidesnudo en la época prehispánica, más cercano a la naturaleza, por el vestido campesino de hombres y mujeres, y en ellas francamente cubierto de pies a cabeza, como se muestra en la imagen 7. El cuerpo velado y exento de la sexualidad que se presenta en otras secciones del mismo mural.



Imagen 7. El progreso, Jocotepec, Jalisco. Fotografía © Anabella Barragán Solís, 2018.

En el sexto panel se representa La Laguna como parte de la naturaleza indómita, peligrosa, que amenaza con destruir la embarcación y pone en riesgo la vida de los pescadores (véase imagen 8). Esta representación condensa innumerables experiencias que han ocurrido a lo largo de la historia de los pueblos rivereños, para quienes la pesca fue una actividad fundamental hasta bien entrado el siglo XX. Sin embargo, el deterioro de este ecosistema ha mermado la producción de peces y otros animales acuáticos, como garzas, patos, culebras y batracios, hasta extinguir diversas especies y poner en peligro la sobrevivencia de muchas más. En los años ochenta del siglo XX, el Lago de Chapala tenía un promedio de 10 metros de profundidad; actualmente es de sólo 4

a 6 metros, aunque sus dimensiones siguen siendo notables: 90 kilómetros de largo por 30 de ancho, con una extensión de 115 000 hectáreas (Talavera, 1982).



Imagen 8. Naturaleza indómita, Jocotepec, Jalisco. Fotografía © Anabella Barragán Solís, 2018.

En el séptimo panel (véase imagen 9) se presenta el paisaje que “alguna vez fue así” dicen los habitantes de los pueblos rivereños. La imaginación del pintor dibuja los cuerpos estereotipados, sensuales y exuberantes de las mujeres que recuerdan al estilo del cómic en un paisaje idílico donde conviven los humanos y la naturaleza en el espacio acuático que provee de alimentos y agua para solventar las necesidades de los habitantes.



Imagen 9. “Alguna vez fue así”. Fotografía © Anabella Barragán Solís, 2018.

Todavía en el último tercio del siglo xx, para muchas de las familias riverañas, el sitio para lavar la ropa era La Laguna. Había innumerables lavaderos en las orillas que aún se llegan a observar, pues están abandonados al borde del agua en algunos poblados de la zona. Después de lavar la ropa, las mujeres y los niños se bañaban en las aguas cristalinas. La pesca de diversas especies de peces, así como charales, cangrejos y almejas, conformaban parte de la dieta familiar y eran productos que se comercializaban ampliamente en la zona, lo que constituía parte importante del ingreso de los numerosos pescadores que dependían de esa actividad.

El Lago de Chapala ha dejado de ser el idílico paraíso de las mujeres y los hombres representados en esta parte del mural debido a la gran cantidad de metales pesados y sustancias tóxicas, desechos tóxicos de la actividad agrícola e industrial que se desecha en el cuerpo de agua; la extracción desmedida de agua y los drenajes clandestinos, la insuficiencia e ineficiencia de las plantas tratadoras de agua, el exceso de materia orgánica que estimula la producción de algas y lirio acuático, los desechos de grasas y aceites de la refinería de Pemex en Salamanca y la calidad dudosa de los afluentes del río Lerma, han sido señalados por los rivereños como causantes de gran mortandad de peces, de afecciones a la salud de las personas y a las diferentes especies acuáticas; aves, reptiles, batracios, etcétera. Así, éstas y otras calamidades han mermado este cuerpo natural, al grado que se encuentra en el límite de la sobrevivencia y han desaparecido la mayoría de las 29 especies de peces con las que se contaba en los años sesenta del siglo xx. De no tomar las medidas de recuperación necesarias y urgentes, este ambiente privilegiado se extinguirá en poco tiempo (Teorema Ambiental, 2003, 2010; Ávila y Vivar, 2019).

El río Lerma sigue una trayectoria de casi 800 kilómetros a través de los estados de México, Querétaro, Guanajuato, Michoacán y Jalisco, que vierten con nulo o mínimo tratamiento sus desechos industriales (casi la tercera parte de la industria nacional) y urbanos (más de 11 millones de habitantes) a su cauce natural y corrientes tributarias (ríos Laja, Turbio y Duero, entre otros). De igual manera, recibe las descargas de distritos y unidades de riego, así como de granjas avícolas y porcícolas y agroindustrias (procesamiento de carne y embutidos). Una vez que termina su recorrido, desemboca en el lago de Chapala, dispersando sus desechos tóxicos en el embalse. Cabe señalar que una parte del volumen de agua del lago se extrae para abastecer a la zona metropolitana de Guadalajara, y otra parte fluye para dar nacimiento al río Santiago, que desemboca hasta el océano Pacífico (Ávila y Vivar, 2019. s.p.).

Conclusiones

El mural cumple con una función comunicativa importante, ya que es observado cotidianamente por la población del lugar y los múltiples visitantes foráneos, así como por la población migrante de retorno temporal y los turistas residenciales. El conjunto de paneles pintados al óleo muestra la

prehistoria de la zona, no sólo de la población sino del ecosistema riveroño a partir de elementos estereotipados de la corporeidad en diversos tiempos narrativos. Mujeres y hombres se ubican en los roles convencionales: ellas en la preparación de alimentos, el lavado de ropa y el cuidado de los niños. Son acompañantes en el trabajo agrícola y, en la actualidad, personajes principales en la recolección de la mora de exportación. Ellos aparecen principalmente en el trabajo agrícola y la pesca.

Las emociones de dolor y tristeza se reflejan en los rostros convencionales de ellas; en ellos, el miedo al peligro por la furia de la naturaleza. La representación de los productos de la naturaleza se observa en los alimentos de subsistencia, las tortillas en el comal, la salsa en el molcajete, las frutas y peces listos para prepararse y consumirse. La referencia a la alfarería no podía estar ausente, ya que fue una actividad primordial en la zona durante el siglo XX y ahora, en el siglo XXI, aunque ha mermado, sigue siendo importante la producción de cerámica en la zona, aunque hay varias familias que producen en sus propios talleres.

En lo que respecta a la iglesia del Señor del Huajito, es un lugar al que acuden cotidianamente los creyentes, quienes solicitan los favores del Cristo para curar las enfermedades de niños y adultos; incluso se puede observar la presencia constante de exvotos de diversas facturas, hojas impresas con la cartela de la súplica a las que se adhieren las fotos de los dolientes; zapatitos de bebé donados al Cristo, cabelleras, ramos de novia, etcétera, lo que habla de la dinámica social y las vicisitudes de la población, de sus afecciones y enfermedades. Sirven de ejemplo dos de los exvotos registrados en 2018: en uno, se agradece el alivio de un menor, y en otro se solicita la intervención divina para curar el padecimiento que ocasionó una negligencia médica.

Con la descripción y análisis del mural del atrio del Señor del Huaje elaborado por Ibarra en 2012, quisimos mostrar algunas de las posibilidades interpretativas del arte pictórico mural, una fuente de datos para la antropología. Siguiendo a Bartra (2013), se dio cuenta someramente de quién es el creador de la obra y el contexto de producción y consumo de esta. Se mostraron las representaciones iconográficamente de las mujeres y los hombres, las diferencias de roles y elementos de etnicidad, lo que imprime un mensaje al imaginario social de la comunidad, como indica la propuesta de esta autora.

La inmigración, que aquí no se desarrolla por motivos de espacio, es un fenómeno que contribuye a la ola de urbanización, como ya se nota en Jocotepec, una ciudad que crece a expensas de la producción agrícola y el comercio, aunque todavía está en el momento en el que es posible no romper la relación con los jardines y los huertos, de continuar con la íntima relación afectiva y espacial entre las zonas de cultivo y las áreas de vivienda, una dicotomía que provoca un fenómeno de distanciamiento afectivo y se corre el riesgo de depredar sin piedad el ambiente. Volver a integrar el campo al hogar, los jardines y parques comunitarios, terrazas, azoteas y ventanas, es una propuesta alternativa para “un urbanismo más humano” (Rosenberg, 2018: 30). Aún es tiempo.

Bibliografía

- Agostini, Claudia (2015). "América Molina del Villar, Lourdes Márquez Morfín y Claudia Patricia Pardo Hernández (eds.), *El miedo a morir. Endemias, epidemias y pandemias en México: análisis de larga duración*". *Historia Mexicana*, 64(3), pp. 1132-1337. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-65312015000101332>.
- Alcina Franch, José (1998). *Arte y antropología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Araiza, Elizabeth (2017). "Sobre el pasaje al arte de los antropólogos. Premisas para reflexionar sobre artificialización y autoconciencia". *Dimensión Antropológica*, 71, pp. 25-58.
- Ávila, Patricia y Vivar, Josefina (16-03-2019). "Contaminación y silencio en el lago de Chapala". *La Jornada del Campo*, (138) [Suplemento informativo de la Jornada]. Recuperado de: <<https://www.jornada.com.mx/2019/03/16/cam-chapala.html>>.
- Barragán Solís, Anabella y Castro García, Cinthya Karina (coords.) (2011). *Catálogo de ex votos de San Andrés Huixtác, Guerrero*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Bartra, Eli (2005). *Mujeres en el arte popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- _____. (2013). *Mosaico de creatividades. Experiencias de arte popular*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Bastos, Santiago (2012). "Mezcala: despojo territorial y rearticulación indígena en la rivera de Chapala". En De la Torre, René y Bastos, Santiago (coords.). *Jalisco hoy. Miradas antropológicas* (pp. 223-256). México: CIESAS/Unidad Occidente.
- Baudrillard, Jean (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- Butler, Judith (2001). *El género en disputa*. México: UNAM/Programa Universitario de Estudios de Género.
- Cerna, Miguel (2015). "Revelan origen del 'puerco gordo' de Jocotepec. No es un aerolito" [audio]. Recuperado de: <<https://soundcloud.com/miguelcerna1/elpuercogordo>>.
- Cervantes, Rafael (1981). "Seráfica provincia de San Francisco y Santiago de Jalisco". *Artes de México*, 201/202, pp. 51-79.
- Chauvet, Fidel de Jesús (1981). "Las misiones franciscanas en la época colonial". *Artes de México*, 201/202, pp. 11-15.
- Cuevas, J. Carlo (15-04-2013). "Joco Estampa #5: Humberto Guillermo Ibarra" [Video]. YouTube. Recuperado de: <www.youtube.com/watch?v=SrAUclgEmHI>.
- Cuevas Suárez, Susana (2011). "Introducción". *Dimensión antropológica*, 18(51), pp. 9-12.
- De la Torre, René y Gutiérrez Zúñiga, Cristina (2012). "¿Cómo creen y practican los jaliscienses su religión hoy?". En De la Torre, René y Bastos, Santiago (coords.). *Jalisco hoy. Miradas antropológicas* (pp. 67-103). México: CIESAS/Unidad Occidente.
- Espinosa Verde, Gabriela (2018). "Entre los confines de la prehistoria y la historia. Reflexiones acerca de los límites temporales y disciplinares en el estudio del pasado de la humanidad". En Vera Cortés, José

- Luis, Chiappa Carrera, Pilar y Lizarraga Cruchaga, Xavier (comps.). *El pensamiento dicotómico en la antropología y el evolucionismo* (pp. 81-92). México: Centro de Estudios Filosóficos y Sociales Vicente Lombardo Toledano.
- Fábregas, Andrés (1986). *La formación histórica de una región: Los Altos de Jalisco*. México: Centro de Investigación de Estudios Superiores en Antropología Social.
- Ferro Vidal, Luis Enrique (2012). "Imaginando antepasados". En Valle Esquivel, Julieta, Prieto Hernández, Diego y Utrilla Sarmiento, Beatriz (coords.). *Los pueblos indígenas de la huasteca y el semidesierto queretano. Atlas etnográfico* (pp. 133-135). México: INAH/INALI/Universidad Autónoma de Querétaro/Instituto Queretano de la Cultura y las Artes.
- Fuentes, Carlos (1992). *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fuentes, Rubén (1977). "Hay unos ojos". Qué bonito es el amor. [CD] Estados Unidos: Warner Chappell Music, Inc.
- Gobierno del Estado de Jalisco (2019). "Jocotepec". *Gobierno del Estado de Jalisco*. Recuperado de: <<https://www.jalisco.gob.mx/es/jalisco/municipios/jocotepec>>.
- Gómez Arriola, Ignacio (2011). "La inseparable relación: lo tangible y lo intangible en el patrimonio cultural, el caso de Santa Cruz el Grande". *Hereditas*, 15-16, pp. 14-27.
- Haidar, Julieta (2006). *Debate CU-Rectoría. Torbellino pasional de los argumentos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Instituto de Información Estadística y Geográfica (2018). "Jocotepec. Diagnóstico del municipio. Mayo 2018". *IIEG*. Recuperado de: <<https://iieg.gob.mx/contenido/Municipios/Jocotepec.pdf>>.
- Leach, Edmund (1989). *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.
- Le Breton, David (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- ____ (2010). *Rostros. Ensayo de antropología*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Márquez, Domingo (2015). "Señor del Huaje, el Cristo que cambió el nombre de un Pueblo". *Semanario Laguna*. Recuperado de: <<http://semanariolaguna.com/13722/>>.
- Pérez Ruiz, Maya Lorena (2012). "Patrimonio, diversidad cultural y políticas públicas. Preguntas frecuentes". *Diario de Campo*, 7, pp. 4-82.
- Powell, Philip W. (1984). *La guerra chichimeca (550-1600)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rico Bovio, Arturo (1990). *Las fronteras del cuerpo*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- Rosenberg, Florence (2018). "Dicotomía campo/ciudad ¿Es acaso la ciudad la culminación de la evolución sociocultural? Viejas y nuevas perspectivas". En Vera Cortés, José Luis, Chiappa Carrera, Pilar y Lizarraga Cruchaga, Xavier (comps.). *El pensamiento dicotómico en la antropología y el evolucionismo* (pp. 15-34). México: Centro de Estudios Filosóficos y Sociales Vicente Lombardo Toledano.
- Safa Barraza, Patricia (2012). "Relatos de vida de mujeres jóvenes tapatías de los sectores medios: familia, trabajo, género y sexualidad". En De la Torre, René y Bastos, Santiago (coords.). *Jalisco hoy. Miradas antropológicas* (pp. 105-131). México: CIESAS/Unidad Occidente.

- Silva Caballero, Andrea (2018). "Dicotomía en la plástica mesoamericana del rostro. Nosotros y el otro". En Vera Cortés, José Luis, Chiappa Carrera, Pilar y Lizarraga Cruchaga, Xavier (comps.). *El pensamiento dicotómico en la antropología y el evolucionismo* (pp. 36-54). México: Centro de Estudios Filosóficos y Sociales Vicente Lombardo Toledano.
- Talavera Salgado, Francisco (1982). *Lago de Chapala. Turismo residencial y campesinado*. México: Instituto Nacional de Antropología.
- Teorema Ambiental (01-08-2003). "Un ecosistema en peligro de extinción, el lago de Chapala". *Teorema ambiental. Revista técnico ambiental*. Recuperado de: <<http://www.teorema.com.mx/agua/un-ecosistema-en-peligro-de-extincion-el-lago-de-chapala/>>.
- ____ (2010). "Lago de Chapala en peligro inminente". *Universidad de Guadalajara. Red universitaria de Jalisco*. Recuperado de: <<https://comsoc.udg.mx/noticia/lago-de-chapala-en-peligro-inminente>>.
- Van Dijk, Teun A. (2016). *Discurso y conocimiento*. Barcelona: Gedisa.
- Velasco, María del Pilar (1992). "Epidemia de cólera de 1833 y la mortalidad en la Ciudad de México". *Estudios Demográficos y Urbanos*, 7(1), pp. 95-135.