

100  
24



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES**

**LACAN TUN: DEL LENGUAJE RITUAL AL  
LENGUAJE FILMICO**

**ANALISIS DEL CORTOMETRAJE DOCUMENTAL  
LACAN TUN - EL RITO DEL BALCHE, CEREMONIA  
CELEBRADA POR LOS MAYAS LACANDONES DE  
LA COMUNIDAD DE NAHA, EN EL ESTADO  
DE CHIAPAS.**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION**

**P R E S E N T A :**

**PABLO LORENZO OSORIO GUTIERREZ**



**MEXICO, D. F.**

**1996**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

### *Agradecimientos.*

Primeramente, quiero agradecer a mis padres por el apoyo, la confianza y el amor que me han tenido siempre.

A mis hermanas y hermanos y a mi sobrina Blanca, que de distintas maneras me han estimulado para realizar este trabajo y muchas cosas más.

A Joaquín, por haberme iniciado y conducido en el apasionante universo del montaje.

A mis apreciados amigos Angel, Ariel, Tito, Tato y Carlos, con quienes compartí la realización del documental que dio origen al presente proyecto.

A Marie-Odile Marion, por introducirme al mundo de los mayas clásicos y contemporáneos, por su apoyo incondicional y el tiempo que destinó a la revisión y corrección de este trabajo en su contenido antropológico.

A mi colega y amigo Jorge Castillo, quien tuvo a bien revisar y corregir cada página de esta tesis y por brindarme consejos que me han ayudado en diferentes momentos de mi vida.

A mi asesor Sergio Vega, por su apoyo y amistad.

A los profesores sinodales, por las recomendaciones que me hicieron para mejorar el presente trabajo.

A los académicos de la FCP y S de la UNAM que me orientaron a lo largo de mi carrera.

## ÍNDICE.

Capítulo	Página.
<b>INTRODUCCIÓN</b>	1
- Marco teórico.	4
- Antropología simbólica	4
- Cine documental	7
- Hipótesis	23
- Objetivos	23
- Marco metodológico	24
<b>CAPÍTULO 1: LA REALIZACIÓN DEL DOCUMENTAL</b>	28
1.1.- Preproducción	29
1.1.1.- Origen del proyecto	29
1.1.2.- La conformación del equipo	30
1.1.3.- Produciendo con bajo presupuesto	31
1.2.-Producción	34
1.2.1.- Traslado a Nahá	34
1.2.2.- Acuerdos preliminares al rodaje	34
1.2.3.- La filmación	36
1.2.4.- El trabajo de los realizadores	37
1.2.4.1.- El director	37
1.2.4.2.- El productor y sonidista	38
1.2.4.3.- El fotógrafo	39
1.2.4.4.- El asistente de fotografía	44
1.3.- Post-producción	45
1.3.1.- Revelado y <i>transfer</i>	45

1.3.2.- Los formatos de video tape.	49
1.3.3.- La edición	50
1.3.3.1.- La calificación	51
1.3.3.2.- El primer corte	57
1.3.3.3.- Cópia afinada y guión final	59
1.3.3.4.- La música	77
1.3.3.5.- Post-producción final de la imagen	79
1.3.3.6.- Post-producción final de audio	81
1.3.3.7.- Dos versiones: inglés y español	82
1.3.3.8.- Ficha técnica	83

## **CAPÍTULO 2: EL RITUAL COMO LENGUAJE SIMBÓLICO.**

2.1.- Los lacandones de Nahá	85
2.1.1.- Antecedentes históricos	85
2.1.2.- Características demográficas	87
2.1.3.- Aspectos económicos	88
2.1.4.- Datos etnográficos	91
2.1.5.- Rasgos socioculturales	94
2.1.6.- La religión	97
2.2.- El sistema simbólico ritual y el marco conceptual maya	99
2.2.1.- El espacio ritual	103
2.2.2.- Los objetos rituales	106
2.2.2.1.- Los incensarios	107
2.2.2.2.- Los instrumentos de música	109
2.2.2.3.- El copal	109
2.2.2.4.- El fuego ritual	112
2.2.2.5.- El tabaco	114
2.3.- La ceremonia del balché	116

## **CAPÍTULO 3: EL CINE COMO CANAL IDIOMÁTICO**

3.1.- Análisis del proceso de edición documental	123
--	-----

3.2.- Análisis secuencial	130
3.2.1.- Mito de creación y establecimiento de Nahá	130
3.2.1.1.- Mito de creación	130
3.2.1.2.- Título	131
3.2.1.3.- Texto introductorio	132
3.2.1.4.- Agua, origen de la vida	132
3.2.1.5.- Camino a Nahá	134
3.2.1.6.- Nahá	135
3.2.2.- Los preparativos de la fiesta	138
3.2.2.1.- Ak Na': Nuestra Madre Luna	138
3.2.2.2.- Antonio Chank'in, el celebrante	139
3.2.2.3.- El balché	142
- El cayuco	142
3.2.2.4.- Los ingredientes	145
- El agua	145
- El edulcorante	147
- La corteza	149
3.2.3.- La fiesta del balché	153
3.2.3.1.- Chank'in Viejo, narrador de mitos	153
3.2.3.2.- La creación de los hombres	156
3.2.3.3.- El receptáculo de los dioses	159
3.2.3.4.- Balché para los dioses	164
3.2.3.5.- La fiesta	166
<b>CONCLUSIÓN</b>	172
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	176

## INTRODUCCIÓN

Entre febrero de 1993 y diciembre de 1994, un grupo de jóvenes cineastas llevó a cabo un cortometraje documental, de tinte antropológico, sobre un aspecto ritualizado del universo simbólico maya lacandón. Cabe indicar que este trabajo está destinado al público en general, pero no por ello descuida una lectura simbólica de su contenido. El documento de referencia, titulado "*Lacan Tun, el rito del balché*", presenta la preparación y realización de una ceremonia tradicional que gira en torno al consumo de una bebida ritual.

Fue filmado *in situ*, con la participación de los indígenas que aceptaron ser protagonistas de la ceremonia y de su filmación; cuenta con el testimonio de las principales autoridades tradicionales de la comunidad lacandona, del cual se desprende el estudio del significado simbólico de dicho ritual.

Aunque ninguno de los miembros del equipo de realización es especialista en etnología maya o en antropología simbólica, se pretendió demostrar que un uso adecuado de la semiótica del cine podía servir de soporte técnico para la reconstrucción, transmisión y divulgación de una forma peculiar de expresión cultural, inserta en una práctica festiva comunitaria. Asimismo, se quiso hacer de este ejercicio una demostración de la factibilidad de usar el registro filmico para ampliar las oportunidades de vincular la comunicación social con la práctica etnológica y contribuir así a la difusión de las formas de pensamiento nativas, como parte del patrimonio cultural nacional.

La mayoría de las películas documentales que han sido realizadas sobre aspectos de tradición vernácula, suelen reproducir, con un enfoque occidentalista, una visión del mundo, de la sociedad y de la cultura de los grupos estudiados. El realizador y el guionista no siempre consiguen captar la percepción que tienen las etnias sobre ellas mismas, y el resultado pocas veces transmite una visión interiorizada de dichas culturas, tal y como la expresan y traducen quienes con ellas se identifican. Por lo tanto, el esfuerzo de comunicación que se pretende establecer entre las culturas minoritarias y la cultura nacional se encuentra mediatizado por parámetros, decisiones y



conceptos que traducen mas la visión que nosotros tenemos sobre "los otros", que la que "ellos" tienen sobre sí mismos.

En el documental, se intentó permeare la barrera de la alteridad y dar cuenta, por medio de un "cine de lo real", de la posibilidad de transmitir objetivamente lo vivido en un ritual, así como lo pensado a través del mismo, sin caer en las trampas de la simulación, de la especulación y de la reinterpretación.

El presente estudio pretende reconstruir las etapas de dicho ejercicio y el análisis de su producto, tomando como base el proceso de edición. Durante el trabajo de post-producción, se intentó reconstruir, mediante el tejido de los significantes visuales y sonoros, la trama real del espacio simbólico que fue invadido con la cámara, para reproducir, lo mas fielmente posible, los elementos fundamentales del sistema conceptual maya lacandón, aplicados a la reproducción del ritual. Esos elementos, expresados en gestos y palabras, se volvieron signos y símbolos visuales y auditivos que fueron traducidos en códigos filmicos para hacer de ellos los soportes objetivos de la película. En este esfuerzo de reconstrucción semántica del mensaje transmitido por el ritual, el trabajo de edición fue fundamental. En efecto, el editor es quien tiene la responsabilidad última de recomponer el lenguaje audiovisual,

mediante el tratamiento de los íconos (visuales y sonoros) que están inmersos en las imágenes y los textos. La selección, ordenación y vinculación de los mismos en un lenguaje articulado es lo que en última instancia dará cuenta del discurso simbólico que reproduce sobre sí misma la cultura estudiada. En la realización documental, una de las partes más importantes del trabajo de producción filmica descansa en una edición correcta de los significantes y en su adecuado y riguroso manejo a través del acervo de imágenes y de textos grabados.

#### **- MARCO TEÓRICO.**

El cortometraje "*Lacan Tun: El rito del balché*" y el presente análisis que de él se desprende, son resultado de la conjugación de dos disciplinas: el cine y la antropología, concretamente, el cortometraje documental y la antropología simbólica.

#### **- Antropología Simbólica.**

La antropología tiene por objeto de estudio al hombre y su producción cultural. Se preocupa por hacer inteligible las múltiples manifestaciones de creatividad humana en los diversos campos de lo político, económico, social,

religioso y técnico, para lograr establecer parámetros comparativos o formas universales de pensamiento aplicadas a realizaciones específicas, enmarcadas en una praxis cultural <sup>1</sup>.

A finales de los años cuarenta, bajo la influencia del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, se desarrolló una corriente antropológica de corte estructuralista basada en el postulado general de que los hombres diseñan sus formas de organización social, de clasificación del mundo, de producción económica y sus sistemas tecnológicos partiendo de modelos lógicos, estructurados por el pensamiento. Esa antropología idealista enfatizó desde sus principios la importancia de las formas de representación y de los sistemas conceptuales para el análisis y comprensión de cualquier forma de comportamiento social y cultural <sup>2</sup>. En esa corriente teórica, la etnología, la lingüística y la semiología encontraron un nuevo auge, porque todas esas disciplinas estudiaron a las culturas humanas y a sus formas de expresión dentro de diversos canales idiomáticos: el lenguaje, el parentesco, el mito, el ritual, los sistemas técnicos, los sistemas de clasificación de la naturaleza y

---

<sup>1</sup> Pratt Fairchild, Henry; *Diccionario de sociología*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987

<sup>2</sup> Bonte, Pierre y Michel Izard; *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1991, P.416-419.

otros vinculados con la religión, la medicina, la estética y las instituciones políticas.

La antropología simbólica es un resultante moderno de esa corriente estructuralista, que intenta estudiar al hombre y a su producción cultural, mediante el análisis de sus acervos simbólicos inmersos en los canales idiomáticos gestados por cada cultura.

El mito es un canal de expresión de alto contenido simbólico, transmite una infinidad de información sobre las formas lógicas mediante las que los hombres construyen su mundo social, natural y sobrenatural. Al respecto, Lévi-Strauss dice que "*el mito es el pensamiento frente a frente con sí mismo*",<sup>3</sup> por lo tanto resulta imprescindible recurrir al mito para entender esa racionalidad humana aplicada desde el origen de los tiempos a construir un mundo inteligible, coherente y apto a satisfacer las aspiraciones de cada individuo adentro de su grupo social.

Mientras que el mito está inmerso en el inconsciente social que lo gesta, lo transmite y lo protege de toda injerencia de la "modernidad", el ritual es parte de la acción social, de la historia contemporánea de cada sociedad, la que ilustra y actualiza, sin dejar de ser fuertemente impregnado por los referentes

---

<sup>3</sup> Lévi-Strauss, Claude; *El pensamiento salvaje*, FCE, México, 1970.

míticos que le dan "tela de donde cortar". El ritual expresa públicamente lo que el mito teje en la clandestinidad de la mente. Pero ambos están estrechamente vinculados por una cadena simbiótica que hace de uno el soporte del otro y de este último la actualización del primero sobre el trasfondo vivencial de la cultura que los creó<sup>4</sup>.

Por ser los mitos y los ritos canales idiomáticos estrechamente vinculados por sus redes de significantes que los enlaza con el sistema conceptual de la cultura portadora, nos pareció que una adecuada vía de transmisión y análisis de ambos podía ser el cine, al conformar un canal de expresión igualmente rico en recursos semánticos.

#### **- Cine documental.**

La persistencia retiniana, que nos permite la ilusión de movimiento, fue estudiada en los siglos XVII y XVIII por Newton y el Caballero d'Arcy. Posteriormente, en los laboratorios de física se crearon aparatos ópticos que permitieron recrear físicamente la experiencia del movimiento.

En 1823, el francés Niepce trató de perfeccionar la litografía, en su intento consiguió fijar químicamente las imágenes reflejadas en el interior de una

---

<sup>4</sup> Marion, Marie-Odile; *Identidad y ritualidad entre los mayas*; INI, México, 1994, p. 16-18.

cámara oscura, dando origen así a la primera fotografía, cuya exposición fue de catorce horas <sup>5</sup>. En 1837, Jacques Daguerre redujo a media hora el tiempo de exposición; su experimento recibió el nombre de daguerrotipo <sup>6</sup>. Para 1840 el tiempo de exposición había sido reducido a 20 minutos; en 1851 exponer era cuestión de segundos, lo cual dio la posibilidad de desarrollar fotografías en serie.

El fisiólogo francés Etienne-Jules Marey, inventó el fusil fotográfico; aunque no era posible captar una imagen en movimiento ininterrumpido, permitía apreciar su descomposición. La linterna mágica hizo lo mismo animando formas dibujadas. En 1888, el mismo Marey presentó las primeras tomas de vistas ante la Academia de Ciencias.

En Inglaterra, Leprince y Friese también lograron proyectar imágenes y al añadir la perforación a sus cintas, lograron fijar las imágenes. Empleando esta misma técnica, el francés Reynaud dio vida a las películas de dibujos animados.

Mientras esto ocurría en Europa, en América se montaba la primera red de electricidad, bajo la dirección del inventor Thomas Alva Edison, quien

---

<sup>5</sup> Sadouli, Georges; *Historia del cine mundial, desde los orígenes hasta nuestros días, Siglo XXI, México, 1980*, p. 6.

<sup>6</sup> Gortari, Carlos y Carlos Barbachano; *El cine: arte, evasión y dólares*; Salvat, Barcelona, 1984, p. 5.

descubrió la película moderna de 35 mm. El celuloide fotosensible fue usado con cuatro perforaciones por fotograma, las cuales, arrastradas por unas ruedas dentadas conectadas a un pequeño motor eléctrico, hicieron posible la proyección cinematográfica. Este desarrollo técnico fue posible gracias a las valiosas aportaciones del inglés William Kennedy Laurie Dickson, quien trabajó supervisado por Edison. Los primeros filmes realizados por ambos descubridores tenían un largo de 50 pies y eran hechos para la empresa Eastman Kodak <sup>7</sup>. Las proyecciones de sus cintas no se hicieron en público, sino a través de aparatos personales llamados kinetoscopios.

El 28 de diciembre de 1895, después de múltiples intentos hechos por distintos realizadores, el cinematógrafo consiguió impactar al público al ser presentado por los Lumière en el Grand Café, Boulevard des Capucines en París. La producción cinematográfica pronto invadió otras regiones de Europa y Estados Unidos.

Los filmes de los Lumière se centraron en la presentación de hechos cotidianos, de la vida laboral o familiar. La primera película proyectada en el mundo, muestra la salida de un grupo de obreros de una fábrica. Aunque filmaron algunas historias, el cine de los Lumière se centra en lo documental;

---

<sup>7</sup> Sadoul, Georges; *Op.cit.*, p. 8.

descubrió la película moderna de 35 mm. El celuloide fotosensible fue usado con cuatro perforaciones por fotograma, las cuales, arrastradas por unas ruedas dentadas conectadas a un pequeño motor eléctrico, hicieron posible la proyección cinematográfica. Este desarrollo técnico fue posible gracias a las valiosas aportaciones del inglés William Kennedy Laurie Dickson, quien trabajó supervisado por Edison. Los primeros filmes realizados por ambos descubridores tenían un largo de 50 pies y eran hechos para la empresa Eastman Kodak<sup>7</sup>. Las proyecciones de sus cintas no se hicieron en público, sino a través de aparatos personales llamados kinetoscopios.

El 28 de diciembre de 1895, después de múltiples intentos hechos por distintos realizadores, el cinematógrafo consiguió impactar al público al ser presentado por los Lumière en el Grand Café, Boulevard des Capucines en París. La producción cinematográfica pronto invadió otras regiones de Europa y Estados Unidos.

Los filmes de los Lumière se centraron en la presentación de hechos cotidianos, de la vida laboral o familiar. La primera película proyectada en el mundo, muestra la salida de un grupo de obreros de una fábrica. Aunque filmaron algunas historias, el cine de los Lumière se centra en lo documental;

---

<sup>7</sup> Sadoul, Georges; *Op.cit.*, p. 8.



y no sólo ellos: en su origen, este medio sirvió a los realizadores para dar cuenta de peleas de box, espectáculos circenses, vida animal, paisajes, oficios y otras actividades del hombre.

Con el nacimiento del cine, hace 100 años, nació también el género documental; aunque a sólo año y medio de su puesta en marcha fue desplazado por el cine de ficción, lanzado por el también francés Georges Méliès. Poco tiempo después, el documental retomó nuevos e importantes bríos con el cine soviético.

El más importante impulsor del cine documental, entonces, fue Dziga Vertov, quien con su "kino glaz" (cine-ojo) <sup>8</sup> puso en práctica un cine que se negó a duplicar la realidad en forma falsificada <sup>9</sup>. Para Vertov, el cine-ojo " se trata de la primera tentativa en el mundo para crear una obra cinematográfica sin la participación de actores, decoradores, realizadores; sin utilizar el estudio, decorados y vestuario.

"Todos los personajes continúan haciendo en la vida lo que de ordinario hacen" <sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Sadoul, Georges; *El cine de Dziga Vertov*, ERA, México, 1973, p. 121.

<sup>9</sup> Rondolino, Gianni; *Storia del cinema*, Utet, Torino, 1988, p. 400.

<sup>10</sup> Vertov, Dziga; *El cine-ojo* Fundamentos, Madrid, 1973, p. 43.

El cine-ojo se destinó al terreno científico, educativo y de la vida cotidiana. Sin embargo, Vertov no fue el único en sentar las bases del cine documental; en Estados Unidos, Robert Flaherty realizó un cine que se anteponía a las producciones de Hollywood. En su filme "Nanook of the North" (1922), Flaherty recreó las acciones humanas de un esquimal sin alterarlas, haciendo uso mínimo de recursos técnicos para no molestar a sus personajes con la presencia de la cámara. Con su tratamiento creativo de la realidad, este realizador norteamericano llevó a cabo la filmación de otras películas con este sello antropológico. Comentando acerca de su película "Moana", John Grierson usó por primera vez el término "documental" para calificar este género cinematográfico<sup>11</sup>. Grierson fue el director de la primera unidad productora de documentales: la *Empire Marketing Board Film Unit*, patrocinada por el gobierno inglés y establecida en 1928.

El cine documental tiene sus bases en las metodologías usadas por Vertov y Flaherty, cuyo valor será retomado al final de la Segunda Guerra Mundial en Italia con el neorrealismo y en los años sesenta en Francia por Jean Rouch con el "cinéma vérité" (cine verdad), y en Gran Bretaña con el "free cinema" (cine libre). Jean Rouch fue el máximo representante de esta nueva corriente,

---

<sup>11</sup> Edmonds, Robert; *Principios de cine documental*; CUEC, México, 1976, p. 9.

su formación de antropólogo y etnólogo le permitió desarrollar plenamente sus realizaciones. En 1959, creó el Comité Internacional del Filme Etnográfico y Sociológico, con sede en el Museo del Hombre, en París <sup>12</sup>.

Ya en 1948, la Unión Mundial de Documentalistas había definido a las películas documentales como "...todos los métodos para grabación en celuloide de cualquier aspecto de la realidad, interpretado por filmaciones de los hechos o por una sincera y justificable reconstrucción de los mismos, que interesen ya sea a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la comprensión humanas, planteando problemas verdaderos así como las vías para resolverlos en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas" <sup>13</sup>.

La disciplina que estudia las variadas formas de relaciones humanas del hombre con su medio, con su trabajo y con otros hombres, es la antropología; de ahí que el cine documental sea considerado por algunos como una antropología filmica, como es el caso de Rouch, quien considera a este medio como una vía óptima para penetrar en la práctica y sentido de las ceremonias terapéuticas y rituales.

---

<sup>12</sup> Heusch, Luc de; *Cine y Ciencias Sociales*; CUEC-UNAM, México, 1988, p. 19.

<sup>13</sup> Edmonds, Robert; *op. cit.*; p. 83

Sin embargo, al cine documental se le han conferido muchas más acepciones que la antropológica, no obstante cualquiera de sus representaciones: noticiarios, películas educativas, promocionales turísticos, filmes políticos, etcétera; el documental debe ser "capaz de penetrar la realidad, revisarla, estudiarla y entenderla científicamente, para que con posterioridad pueda avocarse a explicar esa misma realidad a los públicos, estableciendo un proceso comunicativo coherente y válido. De esta forma se le confieren objetivos sociológicos y planteamientos políticos específicos" <sup>14</sup>.

En México, con las primeras filmaciones llevadas a cabo se inicia también el cine documental, donde el principal protagonista fue el presidente Porfirio Díaz, quien solía acompañarse de su gabinete y de su familia.

Estas filmaciones fueron realizadas por los agentes de los hermanos Lumière, cuya influencia fue notoria en los trabajos de los primeros cinefotógrafos mexicanos. Las tomas hechas al General Porfirio Díaz fueron llevadas a cabo al estilo de las llamadas "vistas", teniendo como objetivo retratar la figura presidencial y su entorno, sin buscar desarrollar aún el lenguaje filmico. Poco tiempo después se realizaron reportajes acerca de los viajes del presidente, en

---

<sup>14</sup> Meza Baca, Roberto Roy; *El cine documental de cortometraje como elemento para la formación y manejo del público cinematográfico*; tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNAM, FCPyS, México, 1979, p. 28.

los cuales se mostró una estructura para narrar cada fase de las giras.<sup>15</sup> En este renglón destaca la labor desempeñada por Salvador Toscano, primer cinefotógrafo mexicano en armar secuencias. Toscano fotografió el viaje a Yucatán del presidente Díaz y montó cronológicamente el trayecto, recurriendo a filmaciones ejecutadas al margen del recorrido presidencial para cubrir los detalles que no pudo presenciar.

Otros registros documentales del incipiente cine mexicano fueron tomas de obreros saliendo de las fábricas, escenas de charrería, gente saliendo de misa, carnavales, peleas de gallos, desfiles y muchas otras situaciones que permitieron levantar imágenes de los distintos sectores sociales y de diversos sitios y regiones del país.

Los hechos eran captados tal y como sucedían en la realidad, sin embargo, el porfiriato no arrojó el levantamiento de acontecimientos importantes como lo fue la huelga de Río Blanco; tampoco se tiene registro de imágenes que permitieran dar cuenta de la pobreza existente durante ese régimen.

Con el estallido de la Revolución, en 1910, se inició una nueva y muy importante etapa en la historia del documental mexicano. Las películas alcanzaron duraciones mayores a las dos horas, reflejando el estímulo que

---

<sup>15</sup> Reyes, Aurelio de los, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*; Trillas, México, 1987, p. 18.

recibió el cine de este acontecimiento histórico. No obstante, la narrativa no tuvo grandes progresos, ya que el principal interés de los cinefotógrafos era captar la imagen de los caudillos "para 'perpetuar' sus 'hechos troyanos y hazañosos' ".<sup>16</sup>

En esta etapa del documental mexicano destacan dos figuras; la de Salvador Toscano, por la riqueza y abundancia de las imágenes que obtuvo, cuyo valor fue apreciado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, que elevó a la categoría de monumento histórico el material rescatado y compaginado por su hija, Carmen Toscano, bajo el título de *Memorias de un mexicano*. Por otro lado tenemos la carismática y polémica presencia del "Centauro del Norte", Pancho Villa; único personaje que ha invadido el territorio norteamericano y primer mexicano en firmar exclusividad con una productora hollywoodense, la Mutual Film Corporation.

Las imágenes de México captadas durante la Revolución y proyectadas en Estados Unidos y Europa, daban una "mala imagen" del país, motivo por el cual el cine posrevolucionario tuvo un tinte propagandista, reflejando el nuevo nacionalismo a través de paisajes, música, heroísmo, sentimentalismo y desde luego, con la imagen del presidente Carranza. Este uso del documental

---

<sup>16</sup> *Idem*, p. 52

fue aprovechado no sólo por el poder central, también recurrieron a él los gobernadores del interior de la República, evitando así el enfrentamiento con la realidad, tal y como sucedió en el porfiriato.

La filmografía mexicana tuvo su primera incursión al indigenismo con *Tiempos Mayas* y *La Voz de la Raza* (1912), de Carlos Martínez de Arredondo, en ambas producciones el realizador evoca la cultura precolombina; les siguieron *Tabaré* (1918), de Luis Lezama y *Cuauhtémoc* (1919), de Manuel de la Bandera; los dos filmes muestran la opresión de los conquistadores contra los indígenas.<sup>17</sup>

Como puede apreciarse, el tema de los indígenas no fue tratado con frescura, es hasta 1932 que el cine documental se acercó a las etnias actuales con Narciso Bassols como Secretario de Educación Pública, quien en su preocupación por rescatar la educación rural, gestionó que la Oficina de Propaganda Cultural del Departamento de Bellas Artes se convirtiera en la Sección de Fotografía y Cinematografía, para encargarse de producir anualmente "doce películas documentales o educativas de mil pies".<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Gomis, Anamari; "El indio en el cine nacional" en *INI 30 Años Después, Revista Crítica*; INI, México, 1978, p. 320.

<sup>18</sup> Reyes, Aurelio de los; *Op. cit.*; p. 184

En este intento destaca la participación del austriaco Zinnemann, quien en codirección con Emilio Gómez Muriel llevó a cabo la filmación de la película *Redes* (1935). Rodada en el puerto de Alvarado, este filme muestra no sólo como se efectuaba la pesca, sino también los distintos problemas y carencias sufridos por los pescadores y protagonistas de esta historia, creándose una crítica a los explotadores y monopolistas de su trabajo así como a la influencia y poderío ejercidos por la iglesia.

Durante este período tuvieron cabida en la Secretaría de Educación Pública gente como Juan Bustillo Oro, Julio Bracho, Carlos Chávez y otros intelectuales que mostraron una marcada influencia del cineasta soviético Sergei M. Eisenstein.

Este esfuerzo por realizar un cine documental crítico se vio truncado en menos de un lustro, el indigenismo fue retomado entonces en películas como *La india bonita* (1938), de Antonio Helú; *Rosa de Xochimilco* (1938), de Carlos Véjar y *La noche de los mayas* (1939), de Chano Urueta; mostrando en todas ellas una imagen folclórica y pintoresca del indígena, llegando a la máxima elaboración de este prototipo con la obra de Emilio *Indio Fernández*, quien llenó de estética la expresión indigenista, siguiendo una línea puramente emotiva, alejada de cualquier análisis antropológico.



Al recurrir a actores y actrices para representar a los indígenas, el cine mexicano de los 40 y los 50 mostró una belleza ficticia creada para la plasticidad cinematográfica, dejando al descubierto la influencia del *star system* norteamericano.

El tema del indígena ha tenido una austera presencia en el celuloide, tratése de ficción o documental, como lo muestra la cifra arrojada entre 1896 y 1987, que sólo alcanza la cantidad de 180 películas,<sup>19</sup> tal vez por eso Ayala Blanco dice que el cine etnográfico en México pertenece a "una especie de cine marginal para rastrear. A pesar de las inmensas posibilidades que ofrecen las decenas de razas sobrevivientes de la etapa precortesiana, o la infinidad de rituales y eventos que aún subsisten, este tipo de cine es aún considerado como un cine de segunda, inimaginable dentro del cine industrial ni como esfuerzo continuado de alguna institución cultural".<sup>20</sup>

Con altibajos, el cine documental en México ha seguido su camino por distintas vías: noticieros y revistas de cine, producciones independientes, escuelas de cine y, por la ruta institucional, con el Centro de Producción de

---

<sup>19</sup> Romero Ugalde, Maricruz; *La antropología en el cine etnográfico institucional: tesis de licenciatura en Etnografía*, ENAH, México, 1991, p. 25.

<sup>20</sup> Ayala Blanco, Jorge; *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)* Tomo I; UNAM, México; 1974; p. 262

Cortometraje (CPC) y el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) del Instituto Nacional Indigenista (INI).

Tanto el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) como el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), han preparado cuadros de destacados realizadores que en su momento han hecho valiosas aportaciones al cine documental en sus distintos géneros. Tal es el caso de directores, fotógrafos y editores como Juan Carlos Colín, Eduardo Pardo, Alberto Cortés, María Novaro, Carlos Carrera, Salvador Díaz y muchos otros que junto con estudiantes de escuelas europeas de cine, particularmente de Francia, Checoslovaquia e Inglaterra, como lo son Paul Leduc, Juan Francisco Urrusti, Pedro Torres, Eduardo Maldonado y muchos cineastas más, convergieron en el Centro de Producción de Cortometraje, espacio creado en 1971 "con el objeto de promover la realización de cortometraje y documental en México".<sup>21</sup> Esta productora del Estado realizó múltiples trabajos con la participación no solamente de estudiantes y egresados de las escuelas de cine, también colaboraron experimentados realizadores mexicanos y extranjeros, al igual que jóvenes entusiastas formados líricamente. Entre el grueso de participantes en el CPC desde sus inicios y hasta mediados de la década de los

---

<sup>21</sup> *Catálogo*; Centro de producción de Cortometraje, México. S/Fecha.

80 podemos mencionar los nombres de Carlos Velo, Rubén Gámez, Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Luis Mandoki, Julián Pastor, Tomomi Kamata, Miguel Littin, Rafael Corkidi, Ángel Flores, Rafael Castanedo, Ángel Goded, Toni Kuhn, Jaime Kuri, Joaquín Osorio, Claudio Issac, Juan Antonio de la Riva y Nicolás Echevarría.

El entusiasmo por el documental pronto se vio mermado en mucha gente por la atracción de internarse al mercado de la publicidad. Actualmente, la mayoría de estas personas se dedica a la realización de comerciales para televisión, con lo cual obtienen jugosas ganancias que difícilmente, de hecho casi imposible, conseguirían en la producción de documentales. Sin embargo, hubo quienes fueron reacios a la producción comercial y tuvieron la fortuna de dirigir largometrajes, de combinar ambas o incluso de continuar en el mundo del cine documental, enfrentando un largo peregrinar para conseguir los cada vez más escasos recursos financieros.

Otra fuente importante para los realizadores de documentales fue el Archivo Etnográfico Audiovisual del INI; ahí encontraron cabida gente de cine y un considerable número de investigadores especializados en materias de antropología y sociología. Cabe mencionar que antes de ser creado el AEA, el INI contaba ya con un acervo filmico, fruto de realizaciones hechas por cine-

antropólogos. Algunas de las más importantes producciones en las cuales participó el INI son: *El es Dios* (1964), de Guillermo Bonfil Batalla y Alfonso Muñoz; *El día de la boda* (1968), de Alfonso Muñoz; *La montaña de Guerrero* (1980), de Alberto Cortés; *Brujos y curanderos* (1981), de Juan Francisco Urrusti; *El día en que viven los muertos* (1981), de Luis Mandoki; *Purépechas* (1982), de R. Meza; *Hach Winik* (1984), de Juan Carlos Colln y *Xochimilco* (1987), de Eduardo Maldonado.

La mayoría de los filmes realizados por el AEA del INI fueron coproducidos con institutos y dependencias como FONAPAS, CPC, IMCINE, COPLAMAR y la SARH.

Existen documentales etnográficos producidos al margen del INI y del CPC, como ejemplos tenemos *Ayautla* (1972), de José Roviroza y *El peyote, en busca de la vida (To find our life, the huichol indians of Mexico)* (1969), de Peter T. Furst. Sin embargo, la producción aislada ha sido casi nula debido al alto costo que representa el cine. En las últimas décadas la expansión del video y su accesibilidad, han permitido que el género documental tome nuevos bríos; Carlos Velo, pionero e impulsor del CPC y del CCC, pensaba

que la realización de documentales para televisión no desplazaría al cine, simple y sencillamente surgiría una retroalimentación.<sup>22</sup>

Las posibilidades de realización que trajo el video han sido aprovechadas por productores independientes, por empresas privadas y estatales, por las escuelas de cine, comunicación y televisión; pero su uso también es explotado por todo tipo de profesionistas que encuentran apoyo en este medio. Debido a la factibilidad de este recurso, el INI llevó la iniciativa de producción en video a las comunidades indígenas para que los mismos miembros de las etnias fueran capacitados en la labor de realización. Un primer intento de este experimento se efectuó en 1985, pero fue hasta 1990 cuando se llevó a cabo el proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA) en el AEA del INI. Los resultados obtenidos hasta el momento son loables por la cobertura que ha alcanzado el proyecto, llegando a establecerse incluso un Centro Nacional de Video Indígena en la ciudad de Oaxaca.

Por medio de este proyecto se ha logrado el rescate de tradiciones, lenguas, bailes, artesanías, mitos, ritos y numerosos aspectos de la vida en las distintas etnias de México, sin embargo, en el medio antropológico se comenta que los videoastas indígenas corren el riesgo de convertirse en portavoces del INI, ya

---

<sup>22</sup> Rovirosa, José; *Miradas a la realidad*; UNAM, CUEC, México, 1990; p:25.

que algunos trabajos contienen mensajes con los cuales se justifica la política indigenista practicada por la administración en turno, en lugar de reflejar la realidad de la problemática política, económica y social, vivida al interior de las comunidades.

#### **- HIPÓTESIS.**

Si el cine y el ritual funcionan como canales idiomáticos, se considera pertinente dar cuenta del uso del primero para traducir el otro, en una búsqueda de reproducción fiel de su discurso simbólico y en un intento de comunicar a los protagonistas del mismo con los demás miembros de la sociedad nacional.

Tenemos entonces que la "lingüística" del filme es una condición óptima para la transmisión de la "lingüística" del ritual.

#### **- OBJETIVOS**

Como objetivos generales, tenemos los siguientes puntos:

1.- Buscar un método, a través del cine documental, que permita vincular de forma sensible y atractiva a las culturas minoritarias (frecuentemente desconocidas), con el conjunto de la población nacional, contribuyendo así a

una mejor comprensión de la variedad y riqueza de nuestro patrimonio cultural.

2.- Demostrar que para mantener su carácter científico, las técnicas y los métodos de comunicación social deben nutrirse de otras disciplinas sociales. Así tenemos que para la realización de cine documental, es necesario recurrir a disciplinas tales como historia, sociología, antropología y lingüística.

3.- Demostrar la importancia que tiene el proceso de edición en la construcción de una película, particularmente en la elaboración de un documental, cuya trama central descansa en el uso y manejo de material simbólico.

#### **- MARCO METODOLÓGICO.**

La intención del presente trabajo es la de realizar un análisis del cortometraje "*Lacan Tun: el rito del balché*". Previamente, se dará una descripción de las tres grandes etapas que competen a la realización de un filme: preproducción, producción y post-producción. En cada una de éstas haremos referencia a los distintos renglones que las componen, tales como: planeación, fotografía, edición, guión, post-producción final, etcétera. En seguida, encontraremos una exposición del marco referencial en el cual se encierra la práctica del

ritual filmado: organización social, cultura material, sistema conceptual, mitología y religión.

Finalmente, llegaremos a la experiencia analítica del filme. El análisis radica en la descomposición y posterior recomposición del objeto de estudio, con lo cual se identifica a cada uno de los componentes, su constitución y funcionamiento. Se parte de y se llega al mismo punto, sin embargo, este recorrido circular lleva implícito el conocimiento de la configuración que permite "una mejor inteligibilidad del objeto estudiado" <sup>21</sup>.

Hay distintos caminos para efectuar el análisis de un filme, dependiendo de los objetivos trazados. Puede centrarse en el estudio del argumento, de la técnica, del género y de otras variantes. Nosotros nos avocaremos a una reflexión del contenido simbólico de las imágenes, para lo cual echaremos mano de la descripción y de la interpretación. Segmentaremos el filme, es decir, haremos una subdivisión del objeto en sus distintas partes para referirnos a las tareas de descripción e interpretación. De tal forma, tendremos una primera segmentación en tres grandes apartados, los cuales tendrán a su vez una subdivisión de los elementos que las componen.

---

<sup>21</sup> Caselli, Francesco y Federico di Chio; *Cómo analizar un film*; Paidós, Barcelona, 1991, p. 17.



El análisis tendrá como referencia inmediata la exposición del marco conceptual en el cual se encierra la práctica ritual que dio origen a nuestro filme.

La "lingüística"<sup>24</sup> del filme es respaldada porque el cine "expresa, significa, comunica, y lo hace con medios que parecen satisfacer esas intenciones; por ello entra en la gran área de los lenguajes"<sup>25</sup>.

Los dos grandes significantes del filme son los significantes visuales y los significantes sonoros, expresados respectivamente por las imágenes, signos escritos, voces, ruidos y música. La relación entre significados y significantes nos conduce a encontrar los tipos de signos usados en un filme; su lectura será abstracta o concreta dependiendo de la asociación entre significante, significado y referente.

Nuestro filme tiene dos lecturas: *a priori*, nos dirigimos al público en general, se le muestra a grandes rasgos cómo transcurre la vida entre los lacandones de Nahá, y se centra la atención en la preparación y celebración del rito del balché. La segunda lectura, que es la que practicamos en el análisis, va encaminada a la descripción e interpretación del contenido simbólico encerrado en las imágenes y la pista sonora del documental. Para realizar este

---

<sup>24</sup> Caselli, Francesco y Federico di Chio; *Op.cit.*, p. 65.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 65.

estudio, es necesario contar con bases mínimas de formación en el área de la antropología; siendo aún más precisos, en el estudio de la cultura maya. El acceso a la primera lectura está al alcance de todos los receptores; en el segundo caso, actúa la relación entre significados y significantes, cuya base está cimentada en la experiencia y en el conocimiento de quien recibe el mensaje.

## **Capítulo 1**

### **1.- LA REALIZACIÓN DEL DOCUMENTAL.**

Como toda producción filmica o de video, la realización de nuestro cortometraje tuvo tres etapas de trabajo: preproducción, producción y post-producción. En cada una de ellas se realizó una labor específica, surgiendo una cadena que llevó desde el origen del proyecto hasta su total acabado. A continuación hablaremos de los pasos ejecutados en cada nivel, dando mayor énfasis a la fase de post-producción, la cual comprende el proceso de montaje y el terminado final del producto.

## **1.1.- Preproducción.**

### **1.1.1.- Origen del proyecto.**

La idea de realizar un filme sobre los lacandones surgió en noviembre de 1992, cuando Ángel Flores-Torres, director del documental, vio por primera vez a Chank'in Viejo en la ciudad de San Cristóbal de las Casas. La atractiva y enigmática figura de este anciano patriarca despertó el interés por conocer más acerca de su grupo étnico. Se realizó entonces una investigación introductoria sobre la cultura de los mayas lacandones. La atracción fue mayor al enterarnos de que esta etnia fue el único grupo indígena que logró evitar el proceso de aculturación, al huir al interior de la selva, lo cual le permitió conservar su particular forma de pensamiento, cuya reproducción se gesta en la transmisión verbal de los mitos y las prácticas ceremoniales a las cuales dan lugar <sup>18</sup>.

Estos factores fueron determinantes en la decisión de llevar a cabo un documental acerca de las prácticas culturales de los lacandones. Sin embargo, no estaba claro qué o cuáles aspectos podían ser rescatables para la filmación. Era indispensable regresar a Chiapas y contactar a los lacandones, ya que sólo

---

<sup>18</sup> La información sobre el marco conceptual de los lacandones está contenida en el siguiente capítulo de este trabajo.

la cercanía física con los hombres, mujeres y niños, permitiría un juicio más acertado para determinar el tema central del filme.

Se efectuó una rápida visita al poblado de Nahá, donde los habitantes preservan las tradiciones con mayor fidelidad que los lacandones de otras zonas. Ahí se estableció contacto con Antonio Martínez, quien es una de las personas que gustan de la celebración de rituales. En esa primera entrevista destacó el tema del balché; resultó ser interesante no sólo por su significado, sino también por la posibilidad de poder ser rescatado y difundido a través del lenguaje cinematográfico.

A este primer encuentro asistieron el director y el fotógrafo, quienes también resultaron ser los productores financieros del proyecto. La autorización para filmar en la comunidad fue concedida, pero quedaron pendientes las condiciones bajo las cuales se realizaría el rodaje.

#### **1.1.2.- La conformación del equipo.**

De regreso a México, lo primero era conformar el equipo que participaría en la realización del documental. Como se mencionó, ya se contaba con el director: Ángel Flores-Torres, y el fotógrafo: Leobardo Reynoso; pero hacía falta la presencia, en primera instancia, de un gerente de producción; lugar

que cubrió Ariel Montes. Su responsabilidad empezó inmediatamente; junto con el director elaboró el presupuesto de la filmación y el plan de trabajo. Al equipo de realización nos sumamos Eduardo Flores-Torres y Pablo Osorio, para desempeñar las labores de asistente de fotografía y de editor, respectivamente.

### **1.1.3.- Produciendo con bajo presupuesto.**

La función de un gerente de producción es vital en cualquier película <sup>19</sup>, en nuestro caso particular, cabe mencionar la ausencia de asistentes en este renglón, dada la precaria situación económica bajo la cual llevamos a cabo el trabajo. De aquí en adelante olvidemos el cargo de gerente y llamémosle productor, ya que así es como se le denomina comúnmente en el medio cinematográfico. Ante la imposibilidad de conformar un grupo de producción, Ariel no sólo elaboró el presupuesto, él mismo acudió con cada uno de los proveedores para conseguir descuentos en la renta del equipo, o bien, para lograr que aceptaran el pago posterior del mismo.

El bajo presupuesto existente para la producción significaba mayores dificultades en el desarrollo de la realización; sin embargo, trabajar con pocos

---

<sup>19</sup> Para mayores referencias sobre la fase de preproducción y el rol del productor, consultar a Lazarus, Paul N. *El productor filmico*; CUEC-UNAM; México, 1987.

recursos no implica necesariamente carencia de calidad en los resultados; si bien es cierto que lo ideal es contar con apoyos financieros sólidos, también lo es que una buena labor de preproducción es sumamente apreciable en las etapas posteriores. Muchos productores consideran que "la preproducción es la etapa más importante de una película. Una película que ha sido preparada adecuadamente, ahorrará tiempo y dinero. La preproducción se inicia desde el momento mismo en que llega a las manos el dinero necesario para rodar la película".<sup>20</sup>

Para nosotros no llegó el dinero, no contamos con el respaldo de ninguna institución de la industria cinematográfica; razón por la cual decidimos llevar a cabo una producción independiente.<sup>21</sup> El director y el fotógrafo ofrecieron poner el dinero para cubrir los gastos de preparación y rodaje, el resto del equipo nos comprometimos a trabajar sin cobrar sueldos. Una vez realizados el presupuesto y el plan de trabajo, se procedió a la elaboración de una sinopsis, tomando como base la breve investigación hecha en un inicio. Los datos recabados hasta ese momento no eran suficientes para diseñar un guión, pero sí para tener un referente que sirviera como guía de filmación.

El equipo técnico requerido para el rodaje fue el siguiente:

---

<sup>20</sup> Feldman, Simon; *La realización cinematográfica*; GEDISA; México, 1983. P. 259

<sup>21</sup> Se puede obtener información sobre cómo filmar con bajo presupuesto de manera independiente con Lenny, Lipton; *Independent filmmaking*; Simon and Schuster, New York, 1972.

- Cámara ARRI CL de 16 mm.
- Baterías.
- Lente zoom.
- Tripie.
- 3 Rollos de 400 pies de material negativo 7247 de Kodak.
- 7 Rollos de 400 pies de material negativo 7446 de Kodak. (Este material tenía cerca de tres años en una bodega y fue obsequiado por la casa productora Cine por Acto en apoyo a nuestra producción. Esta aportación fue de invaluable utilidad no obstante que el negativo estaba vencido como consecuencia de su antigüedad).
- Grabadora Nagra 4.2 de 1/4 de pulgada.
- Caña y Boom.
- 6 Cintas magnéticas de 1/4 de pulgada.
- Audífonos.

Éste fue el equipo básico con el cual se rodó en la comunidad lacandona de Nahá, aunque hay accesorios periféricos que no mencionamos por no tener relevancia mayor.



## **1.2.- Producción.**

### **1.2.1.- Traslado a Nahá.**

Aunque el equipo técnico era reducido y el presupuesto muy bajo, la mejor opción para trasladarse a la selva lacandona fue abordar un avión de la Ciudad de México a Tuxtla Gutiérrez, para después viajar en autobús al municipio de Ocosingo, donde se pernoctó, y seguir el recorrido en camión por el camino de terracería que conduce al poblado lacandón de Nahá.

Viajar por aire resultó provechoso no sólo por la comodidad del transporte, sino también por la economía de tiempo y, sobre todo, por la seguridad de la cámara y el resto de los recursos técnicos de filmación. Siempre es importante cuidar del equipo, sobre todo en un caso como el nuestro, en el que no existía un fondo de contingencia para resolver cualquier imprevisto.

### **1.2.2.- Acuerdos preliminares al rodaje.**

Al llegar a Nahá, el grupo de realización fue recibido por el pintor lacandón C'ayum Maax García; quien ofreció albergue en su casa. Posteriormente, las autoridades de la aldea acudieron a platicar con los visitantes para acordar las

condiciones de filmación. No se trató de una negociación; los lacandones quisieron saber, por principio de cuentas, cuál sería el manejo final para el documental; esto es, si se explotaría comercialmente, con fines culturales, para un noticiero; en el país o en el extranjero, etcétera. Este sondeo fue aplicado debido a experiencias vividas anteriormente con documentalistas y reporteros nacionales y del exterior, quienes han sacado provecho de este grupo étnico, prometiéndoles regalos o dinero a cambio sin cumplir con este compromiso. La forma más vil de engaño para estos indígenas es la mentira, el decirles "volveremos" y nunca más pisar sus tierras. Por esta razón, las autoridades resolvieron que se permitiría la filmación, siempre y cuando tuvieran por adelantado el ofrecimiento que hicieran los cineastas.

Los miembros financieros del grupo realizador acordaron aportar 10 millones de pesos (10 mil pesos actuales) a la comunidad, los cuales fueron repartidos entre las cerca de cincuenta familias que habitan Nahá.

Cerrado el trato, las autoridades enviaron a sus huéspedes con el más respetado miembro de su grupo, considerado como sabio por su conocimiento sobre el acervo mitológico y su prolongada edad: Chank'in Viejo. Él recomendó a Don Antonio para preparar la ceremonia del ritual del balché,

por ser uno de los pocos en realizarlo de acuerdo con las ancestrales costumbres.

El plan de trabajo establecido previamente, contemplaba una semana para realizar esta labor de acercamiento y de convivio con la población; se inició el 21 de enero de 1993 y se extendió cerca de nueve días; durante los cuales se ganó la confianza de los habitantes y se pudo establecer el plan final de filmación, después de pláticas tenidas con Chank'in Viejo y Don Antonio.

### **1.2.3.- La filmación.**

En el calendario de filmación quedaron registrados cinco días para levantar las imágenes y realizar las entrevistas necesarias para el documental. El orden de trabajo fue el siguiente:

**Día No. 1.- Entrevistas con Chank'in Viejo y Don Antonio.** En esta sesión no hubo presencia de cámara, la información fue recabada únicamente por la grabadora Nagra y se usaría en *off* como parte del guión, siendo ilustrada con imágenes que no necesariamente deberían ser la de los testimoniantes.

**Día No. 2.- Filmación de la preparación de copal y del proceso de balché.**

**Día No. 3.- Filmación de la ceremonia.**

**Día No. 4.- Filmación de la entrevista con Don Antonio y filmación de lunas.**

Día No. 5.- Filmación de la entrevista con Chank'in Viejo y filmación del acontecer cotidiano en Nahá, incluyendo tomas de establecimiento del lugar.

#### **1.2.4.- El trabajo de los realizadores.**

##### **1.2.4.1.- El director.**

La intención del director, al realizarse la filmación, fue la de rescatar parajes y acontecimientos de la vida tal y cómo suceden en Nahá, sin perturbar el acontecer de los mismos. Durante el rodaje de la ceremonia, era vital rescatar todos y cada uno de los elementos que forman parte del proceso, empezando desde el cayuco del balché y su acondicionamiento para un uso posterior, hasta el fin mismo del fuego ceremonial, con lo cual concluye la celebración del rito.

Aquí surgió una combinación entre las metodologías empleadas por dos de los fundadores y más grandes realizadores del cine documental: Dziga Vertov y Robert Flaherty. Del primero se rescata el uso de la cámara como sustituto del ojo humano, captando los hechos con la realidad que este medio permite. En cuanto al realizador inglés, se siguió como ejemplo su labor desarrollada en *Nanook*, empezando por el convivio previo a la filmación y el plan de trabajo desprendido del mismo. Sin embargo, Flaherty recreó las actividades

de los esquimales, redactó un guión después de observar sus labores cotidianas y puso a actuar a sus anfitriones. A diferencia de este estilo, nuestro director optó por filmar la ceremonia ritual sin ponerla en escena, para lo cual elaboró, junto con el resto del grupo, una guía de filmación que les permitiera trabajar sin interrumpir ni distraer al celebrante y sus invitados. Este plan pudo obtenerse gracias a la colaboración de Don Antonio, quien en su papel de celebrante, explicó detalladamente, con anterioridad al rodaje, cada uno de los pasos seguidos en la preparación de la bebida y la práctica ceremonial.

#### **1.2.4.2.-El productor y sonidista.**

Realizar un buen trabajo de preproducción disminuye la carga durante el rodaje para el productor, quien solamente cuidará la correcta marcha de los gastos y la cobertura de todas las necesidades emanadas mientras se efectúa la filmación. Así fue como el productor del cortometraje estuvo atento para trasladarse a Ocosingo cuando fuera necesario, en busca de víveres y dinero; además de cubrir la función de ingeniero de sonido, tomando el mando para la operación de la grabadora y los micrófonos.

La Nagra no levantó únicamente la voz de los entrevistados, también fueron grabados sonidos ambientales de la selva, sonidos incidentales de la preparación del balché, cánticos rituales y voces y risas de los invitados a la celebración de la ceremonia. La recolección de estas pistas sonoras se hizo en ocasiones a la par de la filmación, o de manera independiente, para obtener mayor limpieza y nitidez en su grabación.

#### **1.2.4.3.- El fotógrafo.**

La fotografía se caracterizó por su naturalidad; no fueron usadas luces artificiales para ninguna de las tomas hechas sin importar que fueran exteriores o interiores, la única fuente de luz provino de los rayos solares. Tampoco se recurrió al uso de filtros; la película registró las imágenes simple y sencillamente en función de la exposición escogida; no obstante, se buscó intencionalmente un contraste de claros y oscuros, sobre todo al filmarse las entrevistas dentro del espacio doméstico.

Así podemos apreciar cómo jugó la penumbra con el baño luminoso recibido por la cara de Antonio; en el caso de Chank'in, la escasa fuente de luz acentuó la interesante personalidad de este líder y los rasgos longevos de sus manos, pies y rostro. En cuanto al templo, las imágenes de los participantes son

completamente nítidas, en contraste con el exterior, donde se buscó reventar la luz (es decir, fue sobreexposto a tal grado que la imagen en esas áreas es casi blanca en su totalidad) para establecer una diferencia entre el espacio sacralizado y el terreno profano.

Respecto al empleo de encuadres y movimientos, fueron aplicados respondiendo al objetivo de ofrecer la mayor claridad posible en cada imagen; esto, sin descuidar la posibilidad de dar un realce estético a la fotografía. De esta manera podemos contemplar tomas llenas de plasticidad como las de las lunas y los rostros infantiles, así como la atención e interés plasmados en los rostros de los pobladores al presenciar cómo destazan una vaca; o la intervención de los incensarios, hojas de palma xate, incienso, jícaras, etcétera; durante la celebración religiosa.

La cantidad de tomas filmadas dependió de la evaluación hecha previamente y confirmada durante el rodaje, sobre la importancia de los hechos y la necesidad de contar con elementos suficientes para entablar un discurso cinematográfico a la hora del montaje. Obviamente, también fue considerada la cantidad de pietaje disponible en la producción, la cual debería ser distribuida de tal forma que permitiera cubrir la totalidad de las fases trazadas en el plan de trabajo.

Como ya hablamos dicho, para la filmación se contó con una cámara Arri CL de 16 mm. y material Kodak; se corrió a 24 cuadros por segundo y se recurrió al uso del lente 25mm; que capta la imagen sin deformarla por poseer un campo de visión similar al ojo humano; también se requirió del zoom, para tener tomas de objetos pequeños o detalles de planos abiertos. La funcionalidad del formato 16 mm, data de la década de los veinte, cuando Kodak la lanzó para uso de los aficionados, pero su utilidad fue explotada mayormente durante la Segunda Guerra Mundial, aprovechando su ligereza. A partir de entonces, el 16mm. fue rescatado por los realizadores de documentales y de series de televisión.<sup>22</sup> Este formato no sólo aligera la carga, sino que resulta mucho más económica su renta y el material rinde más, ya que mientras cada rollo de 400 pies de 35 mm. dura aproximadamente cuatro minutos y medio; en 16 mm. tenemos cerca de once minutos por rollo. Otra cualidad de este formato es su relación proporcional, de tres partes de altura por cuatro de ancho; resultando similar a la usada para televisión, lo cual significa una ventaja al pasar de cine a video sin perder ni distorsionar la imagen. Esta proporción es conocida como *Academy* o *Standar*, "dimensión proporcional usualmente valorada en 1.33 a 1".<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Feldman, Simon; *Op. Cit.* p-50.

<sup>23</sup> Bernstein, Steven; *Técnicas de producción cinematográfica*; LIMUSA; México. 1993. p-23.

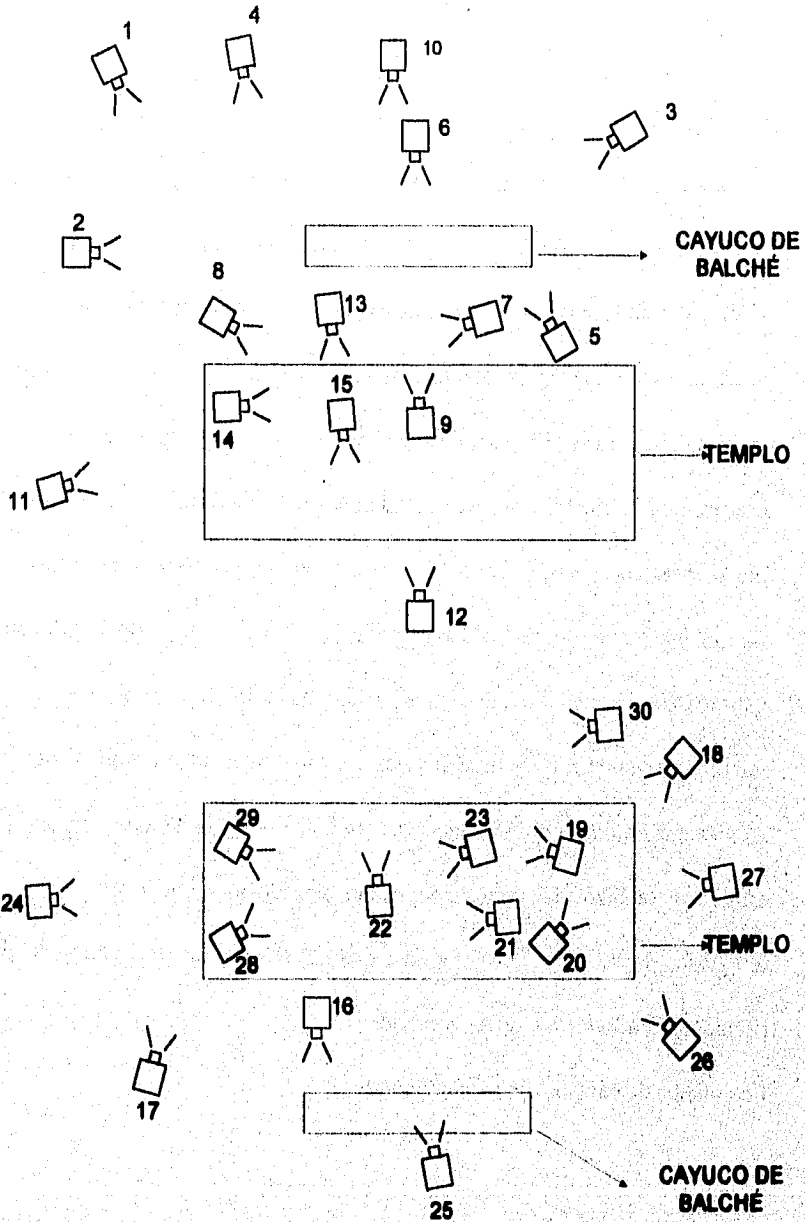


Para fotografiar las entrevistas, las actividades del poblado, las tomas panorámicas y la preparación del copal y el balché, no hubo complicaciones, era fácil resolver qué lineamientos seguir para filmarlos; no así para efectuar el rodaje de la ceremonia ritual, donde sucederían distintas acciones simultáneamente. Previendo las dificultades que representa filmar una celebración de este tipo con una sola cámara, se procedió a la elaboración de un plano donde quedarían establecidas las posiciones del fotógrafo a lo largo del ritual. La noche previa al festejo religioso, el celebrante indicó cómo desarrollaba el ritual, especificando las zonas donde coloca los sahumerios, la olla sagrada con balché, el *xikal*<sup>24</sup> y cada elemento del templo; así como los movimientos que efectuaría dentro y fuera del recinto sagrado. Los planos elaborados a partir de esta conversación resultaron ser semejantes a las parrillas usadas para las grabaciones de programas televisivos, donde se establece la colocación de las distintas cámaras por medio de coordenadas. En este caso, se hizo una numeración progresiva de los puntos claves para el fotógrafo, desde los cuales podría captar el desarrollo ininterrumpido del ritual, cubriendo los ángulos necesarios.

Los planos de cámara son los siguientes:

---

<sup>24</sup> Tabla de caoba sobre la cual se depositan los nódulos de copal preparados durante la ceremonia. Toda la información sobre los objetos sacros se encontrará en el siguiente capítulo.



La planeación de estos puntos estratégicos para la cámara permitió, efectivamente, dar cuenta de todos los momentos claves del ceremonial, cumpliendo con los objetivos de no interrumpir ni distraer a los participantes del mismo, lo cual impregnó de naturalidad su desarrollo y evitó la repetición de su proceso.

#### **1.2.4.4.- El asistente de fotografía.**

La tarea del asistente de fotografía consistió, como es costumbre, en cargar con la cámara y todos sus accesorios; cargar el magazine, cambiar de rollo, guardar el material expuesto especificando en su lata la emulsión, fecha, número de rollo y nombre de la producción. Sin embargo, hay que tomar en cuenta la agilidad con la cual fue desplazada la cámara de un lugar a otro, sobre todo en la secuencia del ritual, donde el asistente debía cargar no sólo con el equipo, sino también con la presión de tener listo el zoom cuando fuera requerido, de cambiar el rollo a tiempo para no perder momentos importantes, de llevar el foco correcto y de ir adelantando la colocación de la cámara una vez que el director hubiera marcado el punto exacto, consultando el plano elaborado la noche anterior contra su ubicación en el lugar y en el momento precisos de la celebración.

Por otro lado, el asistente de fotografía elaboró un reporte indicando las características particulares de las tomas hechas, donde especificó a qué rollo correspondían, qué lente se había usado, si se había filmado en interior o exterior y otros detalles.

### **1.3.- La post-producción.**

#### **1.3.1.- Revelado y *transfer*.**

El proceso de post-producción inicia una vez que termina el rodaje y es entregado el material expuesto, el cual es llevado al laboratorio para ser revelado. Nuestro negativo fue trabajado en el laboratorio Ormaco 35, donde se siguió el proceso químico a través del cual se consigue revelar la imagen contenida en el celuloide. Cuando nos fue devuelto el material sin reportarse anomalías a pesar de haber filmado partes con película vencida, lo llevamos al Centro de Producción Qualli, donde transferimos de cine a video.

Cada rollo de negativo fue montado en el *telectne*, una máquina que proyecta la película por medio de un lente que manda una señal electrónica, la cual es recibida por una computadora llamada *rank*; por medio de ésta se manejan los rangos de color obtenidos en cine, con las características electrónicas proporcionadas al video, lo cual permite jugar con un mosaico de

posibilidades cromáticas. Nuestra intención en la "corrección de color", fue la de rescatar los tonos naturales de la fotografía, haciendo pequeñas variaciones conseguidas con los recursos digitales del *rank*. Por ejemplo, tanto a los niveles de blancos como de negros les dimos mayor presencia al subir su nivel de video, obteniendo un contraste más marcado que el original; también se le dio mayor intensidad a algunos colores, como el verde de la vegetación y los tonos rojizos de la piel. Esta computadora nos dio la posibilidad de hacer monocromáticas las escenas de los lagos montados al inicio de la edición,<sup>25</sup> dándoles un tono azul que permitió emular la idea del génesis maya, entendido como un mundo acuático y nebuloso.

Una vez corregido el color de cada rollo se procedió a transferirlo al formato deseado en video tape. La señal recibida del *telecine*, ahora es mandada electrónicamente por el *rank* a una máquina de video, ésta la recibe y la graba con las modificaciones hechas a los rangos de croma, video y pedestal<sup>26</sup>. Otra propiedad que tiene el corrector de color es la de esclavizar al *telecine*, es decir, desde la computadora se programan las funciones del segundo; razón por la cual ésta le puede ordenar correr la película a distintas velocidades y no

---

<sup>25</sup> La explicación simbólica contenida en las imágenes está analizada en el tercer capítulo del presente trabajo.

<sup>26</sup> Croma, video y pedestal son propiedades del video, el cuidado de sus niveles asegura la calidad de la imagen, evitando "ruidos", saturación de color y cualquier otra anomalía dentro de los parámetros electrónicos.

solamente a 24 cuadros por segundo, como lo requiere el cine para conseguir la persistencia retiniana; o a 30 cuadros por segundo, proporción con la que se graba en video para percibir la acción natural de los sujetos y objetos captados.

Ante la posibilidad de variar la velocidad de la película, decidimos correrla a 16 cuadros por segundo, obteniendo dos ventajas: por un lado, rindió más el material al pasar menos fotogramas por segundo, ya que cada rollo extendió su duración de 11 a casi 15 minutos; reduciéndose la posibilidad de no contar con suficiente material para cubrir los treinta minutos en el armado del cortometraje. Si bien resultó provechosa en ese sentido la aplicación de esta técnica, más contundente lo fue por la intención y la textura que nos permitió darle a la imagen. Como se puede observar, todas las imágenes del documental se ven más lentas que en la vida real, lo cual nos da la sensación de un espacio atemporal, legitimando el misticismo de los lacandones y sus prácticas rituales. Pero no sólo eso, la imagen también gana plasticidad y el montaje adquiere un elemento rítmico a partir de la naturaleza de su materia prima.

La aplicación de esta técnica enriquece al lenguaje audiovisual denotativa y connotativamente, al lograr una interesante confrontación en el juego de los

distintos tiempos contenidos en las imágenes a través del montaje, donde no sólo se aprecia el espacio-tiempo tangible, sino también la lectura del producto de los íconos.

Hablando técnicamente, no es lo mismo correr a menos velocidad cuando se filma que reducir la velocidad de un rollo expuesto al transferirse a video. Si se quiere obtener la sensación de suavidad o lentitud en una imagen al momento de ser fotografiada, la cámara debe correr a 40, 60, 200 ó más cuadros por segundo, empleándose incluso, equipo diseñado especialmente para tal efecto. En nuestro caso, reducir de 24 a 16 cuadros por segundo la velocidad, significa que algunos de los fotogramas se repetirán para dar la cobertura necesaria a los 30 cuadros de video, ya que la variación se hace en el *telecine* y no en la máquina grabadora, cuyo curso sigue normalmente. Tampoco se consigue la misma textura si el proceso de variación se realiza alentando la velocidad de la cinta de video, debido a las distintas propiedades de la técnica cinematográfica y el complejo mundo electrónico del video tape. Sin embargo, la combinación de ambos sistemas permite desarrollar interesantes experimentos, cuyo resultado puede ir desde nuestro sencillo ejemplo hasta la producción de efectos especiales realizados para las grandes producciones hollywoodenses.

### 1.3.2.- Los formatos de video tape.

Así como en el cine existen distintos formatos y tipos de película, en el video se cuenta con una amplia gama de sistemas y formatos de cintas. Como es sabido, en nuestro país opera el sistema americano llamado NTSC (National Television Systems Committee)<sup>27</sup>; con la utilización de formatos "caseros" como Beta, VHS y Video-8; semiprofesionales como Súper VHS y Hi 8; y la línea profesional, donde se cuenta con sistemas análogos y digitales<sup>28</sup>. Nuestro material cinematográfico fue "vaciado" a dos formatos, uno análogo: U-matic SP (también conocido como 3/4 SP, por el ancho de la cinta magnética), y otro digital: Digital D-2. El primero fue utilizado para elaborar la "copia de trabajo", es decir, la edición a un nivel "borrador", sin la aplicación de transiciones y efectos agregados en la post-producción final, ni los niveles de video requeridos para salir al aire. La isla de edición de 3/4, fue facilitada por Producciones Kitch, empresa para la cual colaboramos en la realización de video clips y comerciales, condición que nos permitió destinar nuestro tiempo libre a la compaginación del cortometraje.

<sup>27</sup> Este fue el primer sistema de decodificación inventado en el mundo, en 1953. Los otros dos sistemas existentes son el PAL (Phase Alternation Line), usado en Europa, excepto en Francia y la ex-Unión Soviética, donde se estableció el sistema SECAM (Séquentiel Couleur A Ménolre).

<sup>28</sup> La diferencia entre el video digital y el análogo radica en las propiedades de composición que cada uno tiene, resultando muy superior la calidad del sistema digital.



El material digital fue empleado para el ensamblado final del documental; en este proceso también se utilizó un videocasete D-2 para editar el *master*,<sup>29</sup> garantizándose así la conservación de calidad óptima para el mercado.

### 1.3.3.- La edición.

Empecemos este punto haciendo una aclaración. Se ha hecho una distinción entre la compaginación de cine y la de video, llamando a la primera montaje y a la otra, edición. Este tipo de precisiones nos parecen válidas para diferenciar acciones tales como filmar o grabar, pero en cuanto al proceso de construcción del discurso visual, no afecta en nada llamarlo de una u otra forma, incluso podemos encontrar el crédito de edición tanto en las salas cinematográficas como en la pantalla televisiva.

Sobre todo, tomemos en cuenta el desplazamiento de los realizadores de cine al video, dadas las facilidades y la factibilidad económica que ofrece este medio. Prácticamente realizan la misma tarea en distintos formatos, aunque nunca o por lo menos en mucho tiempo, será igualada la magnificencia del celuloide por la frialdad de la electrónica. Es cierto que cada medio cubre funciones distintas, no obstante, también comparten terrenos dentro de los

---

<sup>29</sup> El *master* es la cinta donde queda editada la versión aprobada de una producción, regularmente se sacan una o varias copias para evitar cualquier daño o la pérdida de este original.

distintos géneros de realización; como el de los documentales, series de ficción y otros. De hecho, se mezclan ambas técnicas como lo comentamos en puntos anteriores.

El juicio de valor para calificar una edición depende del tipo de trabajo realizado, no vamos a comparar la labor de un compaginador con la de un unidor de imágenes, como suele suceder en los noticieros, donde enlazan imágenes con la intención de ilustrar los mensajes sin cuidar el ritmo ni la calidad de los cortes. Hay muchos programas, es cierto, que conservan esta línea acrítica del montaje, aun tratándose de documentales; pero esta falta de sensibilidad no es ajena a la industria cinematográfica, donde podemos señalar un largo listado de producciones "de pena ajena".

La aclaración anterior se debe al uso indistinto que haremos de los términos: edición, montaje y compaginación, para referimos a la labor de estructurar el sentido lingüístico de la imagen y el sonido.

#### **1.3.3.1.- La calificación.**

Después de haber visto por primera vez el material durante el *transfer*, se procede a una nueva revisión detallada de cada una de las tomas existentes, cuyas características son anotadas y evaluadas en un listado. En esta lista de

"calificación" se especifican los encuadres, ángulos y movimientos de cámara; duración de la toma, descripción de la imagen, número de tomas hechas sobre una misma escena y todas las señas particulares con las que el editor identifica sus *rushes* (material en bruto). Cada compaginador tiene su estilo para ordenar y clasificar su material, de hecho, en el listado de calificación no siempre aparecen todas las variantes para identificar una escena; el editor puede hacer descripciones muy generales tales como: "c.u. niño" o "contrapicada museo"; quedando claramente identificado el material para iniciar el montaje, sin embargo, anotar más de una característica de la toma ayuda a evitar posibles dudas surgidas durante el proceso de compaginación.

El manejo de planos es vital para estructurar el lenguaje filmico, cuyo desarrollo se inicia desde su planeación previa a la producción, o en el momento mismo de la filmación, cuando se decide si lo mejor es hacer tomas abiertas, cerradas o ambas. El lenguaje técnico para definir encuadres y movimientos es similar en cine y video, sufre leves variaciones igualmente existentes entre las distintas regiones nacionales y extranjeras. A pesar de contar con nombres en nuestro idioma para cada descripción, lo común es usar los términos anglosajones por la universalidad que poseen. Así tenemos

que los principales movimientos de cámara son: *dolly in*, desplazamiento de la cámara acercándose a su sujeto u objeto de interés; *dolly back*, alejamiento del punto fotografiado; *travelling*, desplazamiento en paralelo de la cámara contra su sujeto de interés; *panning*, movimiento de la cámara sobre su propio eje de derecha a izquierda o viceversa y *tilt*, movimiento de la cámara sobre su propio eje de arriba hacia abajo o viceversa. Estos son los movimientos básicos posibles sin recurrir al empleo de equipo periférico, como las grúas y los mecanismos manejados a control remoto para manipular la cámara y conseguir complejos y atractivos recorridos en la fotografía.

La angulación de cámara puede ser picada, cuando el objeto fotografiado se encuentra en un nivel inferior al de la lente; contrapicada, cuando la cámara apunta inclinada hacia arriba. Un ejemplo sencillo de estos ángulos puede ser el punto de vista de un niño mirando a su papá o de este último observando al pequeño. Cuando la cámara se coloca completamente encima de su sujeto de interés, se le denomina *top* o toma cenital.

En nuestro documental se cuenta con todo tipo de planos, empleados según las necesidades de cada escena y de la articulación entre una y otra. Los planos más comunes son: *big close up* (B.C.U.), gran primer plano; el cual permite destacar características poco perceptibles del objeto o sujeto de

interés, como las uñas, los ojos, las pestañas, las cicatrices, etcétera. El *close up* (C.U.), primer plano; puede tratarse de la cabeza de un individuo; *medium close up* (M.C.U.), primer plano medio; puede ser una toma que abarque desde los hombros hasta la cabeza; *medium shot* (M.S.), plano medio; cubriendo desde la cintura del sujeto; *full shot* (F.S.), plano distante; aparece completamente nuestro sujeto; *long shot* (L.S.), plano panorámico; toma donde se aprecia un paisaje o el contexto de nuestro sujeto u objeto de interés. Se puede decir que los planos básicos son el *close up*, el *medium shot* y el *full shot*; con los cuales se determina completamente la lectura del sujeto u objeto captado por la cámara; sin embargo, se cuenta con el resto de los planos para enriquecer la estética y el lenguaje filmico. Queda al libre arbitrio del director, fotógrafo, productor, editor y cualquiera de las personas que intervienen en la realización así como del receptor, señalar los puntos intermedios de las tomas encuadradas entre los planos básicos.

Por último, en la lista de calificación se anota el código correspondiente a cada toma; este *time code* se establece durante el proceso de *transfer* y consiste en asignarle a cada rollo de película el número de una hora, regularmente a partir de la hora uno, para identificarlo una vez que ha sido pasado a video. Para el material filmico, esta anotación se hace en la lata del

negativo; en el material de video, este dato queda grabado en la cinta magnética a manera de código, y se lee no solamente la hora asignada sino los minutos, segundos y cuadros de video recorridos. Este código puede ser grabado de manera interna a la cinta en un canal destinado específicamente para ello, o a manera de frecuencia en uno de los canales de audio. Para realizar la copia de trabajo lo óptimo es contar con el *time code* grabado en imagen, con lo cual se agiliza su lectura y se elimina la posibilidad de sufrir una variación o la pérdida del mismo a través de los distintos pasos técnicos dados en el desarrollo de la post-producción.

Mencionamos anteriormente haber contado con 10 rollos para la filmación, sin embargo, sólo 7 de ellos contaban con los 400 pies de origen, el resto eran sobrantes (*short ends*) de filmaciones pasadas, lo cual nos dio un total de 14 códigos equivalentes a 14 rollos de distintas duraciones.

Dejemos claro el tema del *time code*. Identificar con una hora a cada rollo transferido no significa que en video tengamos una hora de material, se trata sólo de una medida adoptada universalmente para llevar un orden consecutivo del negativo transferido. Nosotros tuvimos alrededor de quince minutos por rollo completo transferido a video. En imagen el código puede leerse así (ejemplo rollo 1): 01:00:13:27; grabado sobre imágenes de árboles y lagunas;

esto significa que la imagen mencionada se encuentra al principio del rollo 1, como lo indica la hora, los siguientes dígitos nos señalan el tiempo recorrido en video con material grabado, esto es 0 minutos, 13 segundos y 27 cuadros; recordemos que el video corre a 30 cuadros por segundo, cuando los últimos dígitos llegan a 29, inicia nuevamente su cuenta a partir de 00. El punto inicial de conteo de cualquier rollo: 07:00:00:00; 13:00:00:00; etcétera, arranca en el primer cuadro de imagen fotografiada, no se contabiliza la película corrida como protección, conocida con el nombre de "cola".

Consultando la lista de calificación sabemos con qué material contamos, cuáles son las tomas buenas y dónde podemos encontrarlas, pudiendo realizar esta tarea rápidamente gracias al código, que nos indica el número de casete y nos permite saber si la toma buscada se encuentra al inicio o final de la cinta.

Durante la edición es vital contar con el *time code*, sobre todo cuando tenemos la intención de modificar un corte alargándolo o cambiándolo de orden en el montaje; la fácil localización del material permite realizar las modificaciones deseadas en corto tiempo.

### **1.3.3.2.- El primer corte.**

Basados en la sinopsis, la guía de filmación y la información obtenida de la investigación previa a la filmación; iniciamos la edición del documental. Para realizar el montaje tuvimos una interacción constante entre el director, el fotógrafo y el compaginador, viéndose favorecido el discurso visual con las acotaciones emanadas de esa retroalimentación. Fue aquí, en la edición, que decidimos dividir la estructura del filme en tres grandes apartados. Primeramente establecimos nuestro escenario de rodaje, dando referencias geográficas y de la vida cotidiana acontecida en Nahá, pudiéndose observar la indumentaria lacandona, la edificación de sus casas, sus rasgos físicos y su medio ambiente.

Este montaje está separado y unido al siguiente segmento con la imagen de una luna. El astro nos da una transición natural marcando el cambio de día y de fase, encaminándonos a la celebración ritual. Iniciamos la preparación de la práctica ceremonial con la presencia de Don Antonio, quien nos da referencias míticas que sustentan el rito del balché. Posteriormente, comienzan los preparativos para la elaboración de esta bebida sagrada; podemos observar las distintas etapas de su producción y la combinación de tecnologías ancestrales y modernas.



La segunda parte termina con el reposo del balché en espera de su fermentación; nuevamente recurrimos a la imagen lunar para marcar la transición al último apartado. Ahora es Chank'in Viejo quien nos da cuenta de otra acotación mitológica, su presencia en la apertura del segmento final marca la jerarquía de este personaje en el acervo cultural de los lacandones. Volvemos con el celebrante, quien termina los arreglos previos al ritual y empieza a modelar figuras de copal, representando a los hombres y la sangre vegetal que se ofrece a los dioses. Después de lanzar cánticos religiosos e invitar simbólicamente a los seres de la naturaleza, a los puntos cardinales, a los dioses y a los cuatro vientos, Don Antonio llama a sus amigos y familiares con un caracol para participar en la ceremonia. Comienza el convivio entre deidades y humanos mediante el balché; tenemos una larga secuencia que da cuenta del desarrollo festivo y ritual en torno a la bebida de corteza, podemos observar los elementos del templo rescatados por la fotografía; la presencia de los sahumeros, de la olla sagrada, del fuego y demás utensilios requeridos en la ceremonia, los cuales toman relevancia sin interrumpir ni disminuir el regocijo de los hombres. No se pierden los detalles simbólicos del ritual ni las consecuencias fehacientes del consumo de balché. Una secuencia del fuego

agonizante contenido en los sahumeros nos marca el final de la celebración ritual y del cortometraje.

### **1.3.3.3.- Copia afinada y guión final.**

El primer corte del documental tuvo una duración aproximada de 45 minutos; este armado sirvió para efectuar una nueva evaluación y definir las escenas, los cortes, el ritmo y el orden final de las secuencias. Aunado a este proceso se continuó con la investigación sobre la cultura lacandona, estableciéndose una exquisita e invaluable relación con dos mujeres del medio antropológico: en primera instancia se integró al equipo de realización la fotógrafa Mariana Yampolsky, quien ya había tenido una incursión previa cuando estaba en proyecto el cortometraje. A su vez, Mariana consiguió contactar a la especialista con mayor reconocimiento a nivel mundial sobre el estudio de la cultura maya lacandona: la doctora Marie-Odile Marion, quien ha combinado los métodos estructuralistas planteados por Claude Lévi-Strauss con la práctica de campo, en un constante ir, venir y vivir en la Selva Lacandona.

Contando con inmejorables colaboradoras, redujimos la duración del documental a 27 minutos, tiempo requerido para su comercialización en los diferentes canales culturales y mercados de Europa y América; además de

conciliar el guión definitivo, quedando dividido éste en dos partes, la primera de éstas a manera de texto, en la cual encontramos el mito de creación y una explicación breve sobre la bebida de balché. La decisión de presentar gráficamente esta introducción tiene una doble razón: ahorra tiempo, ya que sólo se le destina lo necesario para ser leído con tranquilidad y evita entrar con la locución inmediatamente sobre el video, manteniéndose limpia la imagen en el montaje inicial, lo cual permite gozar la fotografía además de evitar la saturación de locución, detalle cuidado de principio a fin del cortometraje.

El guión fue diseñado buscando que audio y video se complementaran, enriqueciendo con la locución el contenido de las imágenes y no explicando didácticamente las acciones; con lo cual se evitaría la posibilidad de aburrimiento o distracción del espectador; objetivo principal de la parte emisora. La intención fue introducir al público como partícipe y no como simple espectador.

Las distintas intervenciones para la locución quedaron repartidas a lo largo de los 182 cortes del documental. El guión, sin ser abundante en texto, cubrió la información necesaria para transmitir los datos de mayor importancia en torno a la cultura lacandona y su marco conceptual. Se dice que mientras más

información se tenga, mayores serán las posibilidades de comunicación; por lo cual "la investigación es de primordial interés al escribir un guión".<sup>30</sup>

Recortar el documental de 45 a 27 minutos no fue fácil; el primer armado de la edición se trabajó sabiendo que posteriormente sería pulido, sin embargo, desde el inicio de la compaginación se definen los criterios para la estructura del filme, ya que como dice Eisenstein, el montaje es una regla elemental de ortografía fílmica y su calidad depende de la sintaxis del lenguaje fílmico.<sup>31</sup>

Mediante el montaje se fue tejiendo progresivamente el camino del mundo terrenal al espacio sacralizado, como se puede observar entre los tres apartados del documental; estableciéndose a la vez las contradicciones entre la cultura lacandona y la penetración del mundo occidentalizado. Este análisis es vital en el presente trabajo y por ello le dedicamos el tercer capítulo, donde se hace referencia al encuentro de dos culturas y las consecuencias del mismo. Esa es la verdadera tarea del montaje, lograr que el cúmulo de imágenes de un filme no sea igual a su suma, sino a la reflexión emanada de su yuxtaposición. En ese sentido, Kulechov planteó las bases de esta lectura, pero fue Eisenstein quien conceptualizó la yuxtaposición de dos imágenes no como una unión cuyo resultado sea una suma, sino como un "enfrentamiento" entre dos

---

<sup>30</sup> Sydfield; *¿Qué es el guión cinematográfico?*; CUEC-UNAM; México, 1986: p-10.

<sup>31</sup> Eisenstein, Sergei M: "Il linguaggio cinematografico" en *La forma cinematografica*; Giulio Einaudi Editore s.p.a; Torino, 1986. pp.-118-119.

encuadres, que al funcionar como factores dan por resultado un producto, entendiéndose éste como un concepto.<sup>32</sup>

El lenguaje filmico no es sólo la unión de las diversas tomas, escenas y secuencias que constituyen al filme; su esencia descansa en la elección de las múltiples posibilidades expresivas de conjugar los planos, llevando un hilo conductor del desarrollo de las ideas y el concepto que sostienen al documental. Al afinar nuestra copia de trabajo buscamos la elección de los momentos más significativos, eliminando las escenas con menor peso dentro del discurso, cuidando mantener la plasticidad de la imagen y el ritmo del montaje. El movimiento al interior de la edición es resultado de un proceso "crítico-dialéctico",<sup>33</sup> de la aplicación de los códigos semánticos del lenguaje cinematográfico y sus significados; "el montaje es, pues, la verdadera lengua del director. Otro tanto acontece en la lengua hablada o escrita, en la cual las palabras juegan aquel papel que en el film juega el trozo de película".<sup>34</sup>

El guión final tomó la siguiente forma:

*Fade in* de negros a texto con el mito de creación:

*Hach Ak Yum*

<sup>32</sup> Eisenstein, Sergei M, "El principio cinematográfico y el ideograma" en *Cine soviético de vanguardia*; Alberto Editor-Corazón; Madrid, 1971, pp.-162 y 171.

<sup>33</sup> Martínez, Raúl y Francisco A. Gomezjara; *Praxis cinematográfica*; Universidad Autónoma de Querétaro; Cerro de las Campanas, Querétaro, 1988. p-105.

<sup>34</sup> Pudovkin, Vsevolod I; *La Técnica del cine y el actor en el film*; CUEC-UNAM; México, 1987. p-43.

*"Nuestro Dios Verdadero".*

*"Antes de Hach Ak Yum no había nada.*

*K'akoch hizo el mundo de arcilla,*

*pero era imposible vivir entonces.*

*Cuando Hach Ak Yum vino, secó la arcilla*

*y entonces se volvió tierra...*

*... Después hizo el balché."*

*Mito Lacandón.*

*Fade out y fade in a título del documental:*

## **LACANTUN**

### **El rito del balché**

*Fade out y fade in a texto introductorio:*

*Los indios lacandones han celebrado el ritual del balché desde antes de la conquista española.*

*La ceremonia toma su nombre de la bebida fermentada del balché. Esta es preparada por la comunidad lacandona, en el corazón de la selva de*

*Chiapas, México*

*Fade out y fade in* a secuencia No. 1.-Montaje con tomas de la laguna de Nahá. Enlazar las escenas con largas disolvencias. Vemos un poco de fauna y flora.

Corte a:

Secuencia No. 2.- P.O.V. (*Point of View*) desde el interior del camión que lleva a Nahá por el camino de terracería. Iniciar sonido del camión en *over* desde la última escena de lagunas; subiendo el volumen gradualmente hasta alcanzar su máximo nivel al cortar al autobús.

Corte a:

*F.S.* del camino de terracería vacío. Dejar solamente el sonido ambiental.

Corte a:

Montaje de casas lacandonas. Vemos una antena parabólica entre las construcciones rústicas. Acompañar las imágenes con música muy suave, con la quietud misma de la imagen.

Disolvencia a:

*Panning* panorámico del valle de Nahá. Entra locutor en *off*:

*Después de seis horas de un camino de terracería selvática, se llega a la comunidad lacandona de Nahá. Ahí, en medio de la selva tropical, viven los*

*últimos indios lacandones que aún preservan sus antiguos ritos mayas y su particular modo de entender la vida.*

Sale locutor y disolvencia a:

Secuencia No. 3.- Montaje de gente del poblado. Observamos rostros infantiles. Acompañar con música melódica.

Corte a:

Montaje de niños y adultos presenciando a un tzeltal destazando una vaca.

Aprovechar la expresión de asombro e interés marcado en los rostros lacandones, para descubrir hasta el final qué llama su atención.

Corte a:

F.S. Exterior de una casa donde vemos las partes de la res colgando en ganchos. Entra locutor en *off*:

*En Nahá, las cosas son simplemente lo que son.*

*Fade out y fade in* a escena lunar. Apoyar la transición con música y/o ambiente.

Disolvencia a:

Secuencia No. 4.- Montaje de la entrevista con Don Antonio. En audio tenemos una parte de su testimonio sin que sincronice con la imagen:

*" Está rezando, está rezando, está hablando con él*



*Qué cual cosas, como yo, le voy a pedir (protección de)  
para culebra, para trabajar la milpa,  
no voy a cortar mi pie, para que esté contento,  
y no tiene palo.*

*Balché, no muere nadie, todos están contentos,  
pero antes no había nada, sólo montañas,  
la enfermedad de calentura, puro monte, ni medicinas,  
sólo Dios va a rezar ".*

**Disolvencia a:**

**Secuencia No. 5.- Montaje de Don Antonio acondicionando el cayuco de balché. Su hijo le auxilia. Cortar con distintas tomas el proceso de resanamiento con resina. Entra locutor:**

*El viejo Don Antonio es uno de los últimos en practicar con regularidad el rito del balché.*

*Su hijo Bor le asiste.*

*Esta celebración ancestral está en peligro de desaparecer, debido a que la gente joven ha perdido interés en las tradiciones.*

*El ritual toma su nombre de un árbol que crece en la selva. El nombre de este árbol es balché.*

*El tronco hueco de caoba es resanado con resina.*

Corte a:

Secuencia No. 6.-Montaje de Don Antonio vaciando agua en el interior del cayuco. Agrega los ingredientes. Acompañar con el sonido directo el vaciado de cada elemento, manteniendo una base musical de apoyo. Entra locutor:

*Agua del río que atraviesa su aldea, es vertida en su interior.*

*La vida de los lacandones está íntimamente ligada a la naturaleza, ellos la respetan, la protegen y la integran a sus creencias. El mundo occidental se percibe como una pálida sombra que, cada vez más cerca, ronda por su espacio, consumiendo su riqueza natural y destruyendo todo a su paso.*

Corte a:

Don Antonio agitando el agua para mezclar los ingredientes. Entra locutor:

*Agua y azúcar son mezclados pacientemente.*

Corte a:

*M.S. del agua en reposo.*

Disolvencia a:

Secuencia No. 7.-Montaje de Don Antonio midiendo el endulzamiento del agua con un densímetro.

Disolvencia a:

Secuencia No. 8.- Montaje de Don Antonio y su hijo cortando ramas frescas de balché, y aporreándolas para quitarles la corteza. Continuar con música de fondo, apoyar los golpes de machete y del aporreador con el sonido original.

Entra locutor:

*La corteza fresca del árbol de balché se deja secar. Será empleada en ceremonias futuras.*

Corte a:

Secuencia No. 9.- Montaje de Don Antonio y Bor colocando las cortezas de árbol de balché sobre el agua contenida en el cayuco. Entra locutor:

*La corteza seca es colocada en la mezcla.*

Corte a secuencia No. 10.- Montaje de Don Antonio y Bor que terminan de hundir las hojas de balché y cubren el tronco con hojas de palma. Entra locutor:

*La ceremonia del balché, transmitida verbalmente de generación en generación, es usada por diversas razones: para que la gente se reúna y converse amistosamente, para darle la bienvenida a un amigo que regresa o bien, para castigar a un infractor. Cuando éste es el caso, el culpable es obligado a beber continuamente sin derecho a vomitar.*

Disolvencia a:

F.S. del tronco de balché dejado en reposo esperando la fermentación de la bebida. Entra locutor:

*Por dos días, el cayuco es dejado en reposo y expuesto al cuidado de K'in, el sol, para que la mezcla fermente.*

Disolvencia a:

Escena lunar. Apoyar en audio la transición con música. Buscar un matiz mítico apoyado con cánticos.

Disolvencia a:

Secuencia No. 11.-Exterior casa Chank'in Viejo. Entra locutor:

*Chank'in, el más viejo y respetado miembro de su comunidad, tiene 106 años. Aprendió de su padre el ritual del balché y lo ha practicado sin cesar a lo largo de su vida*

Corte a: Montaje de Chank'in Viejo en el interior de su casa contando el mito del balché. Realizar edición sin sincronizar audio y video. Fondea música misteriosa. Entra locutor:

*"Hach Ak Yum fue el primero en hacer balché. El fue el primero en tomarlo. Pero no sabemos. Dice mi abuelito que Hach Ak Yum hizo el balché y los dioses lo bebieron. Pero era otro balché, el balché de la selva. El balché que*

*Hach Ak Yum tomó es diferente. Puso la corteza del balché en agua con azúcar de caña. Dijo: 'Mañana voy a tomarlo'.*

*Pero Hach Ak Yum no toma, él espera, con su gente.*

*Dijo a dos de sus compañeros: 'tómalo, a ver, ¿está bueno?*

*¿Sí? entonces voy a tomarlo. Yo sí voy a tomarlo. Cuatro (jicaras) voy a tomar'.*

*Bueno, lo toma, duerme como media hora y se levanta otra vez.*

*Ya está bolo, ya está contento".*

**Disolvencia a:**

**Secuencia No. 12.- Montaje de Don Antonio trabajando el copal para amasarlo hasta formar una bola de resina. Sale música misteriosa y entra otro tema fondeando. Entra locutor:**

*Por la mañana, Don Antonio muele otro tipo de resina llamada copal y la amasa en un recipiente.*

**Corte a:**

**F.S. de una ventana, en su descanso vemos la bola de copal sobre una hoja de plátano. Entra locutor:**

*Al principio del mundo; Hach Ak Yum hizo a los hombres de barro y los colocó en las ramas de un cedro para que secan. La sabia del árbol subió por el cuerpo de los hombres y se convirtió en sangre humana.*

Disolvencia a:

Secuencia No. 13.- Montaje de Don Antonio modelando figuras de copal.

Entra música de tipo ritual, con cánticos. Entra locutor:

*Al modelar figuras humanas con copal, Don Antonio recrea el mito de origen de la raza humana.*

Corte a:

Montaje de Don Antonio sembrando los nódulos de copal en el *xikal*. Agregar a la pista sonora frases dichas por el celebrante mientras planta a los hombres de copal, tales como:

*"Ahora voy a poner la cabeza... La cara como gente".*

Corte a:

F.S. de Don Antonio pasando un ocote encendido sobre las figuras de copal.

Entra locutor:

*El copal es plantado para los dioses, al igual que el maíz es plantado para obtener comida y el semen es plantado para asegurar la reproducción.*

Disolvencia a:

Secuencia No. 14.- Montaje de Don Antonio bajando los sahumerios de las repisas para ponerlas sobre palmas en el piso del templo.

*Los incensarios que contienen a los Dioses son colocados sobre palmas de xate.*

Corte a:

**F.S.** De Don Antonio colocando copal sobre los sahumerios, al fondo aparece Mateo Viejo. Apoyar en audio con la voz de Mateo Viejo. Entra locutor:

*Mateo Viejo se suma a la ceremonia con un saludo.*

Corte a:

**C.U.** De Mateo Viejo encendiendo el copal de los sahumerios: Entra locutor

*Prende fuego (Mateo) a las figuras de copal, uniendo así a los hombres con los dioses.*

Corte a:

**M.S.** de un niño lacandón lavando las jícaras que usarán para beber balché.

Continúa fondeando música y sonidos incidentales de agua.

Corte a:

Secuencia No. 15.- Montaje de Don Antonio rezando frente a los sahumerios y el *xikal*. En audio tenemos los cánticos del celebrante.

Corte a:

*C.U. del incensario de Zukunyum, Antonio le da de comer.*

Disolvencia a:

*M.S. de Don Antonio cargando el xikal en dirección de los cuatro vientos.*

Entra locutor:

*Los cuatro vientos son invitados a participar en la ceremonia.*

Disolvencia a:

Secuencia No. 16.- Montaje de Don Antonio colocando a los hombres de copal sobre los sahumeros. Continuar música y cánticos rituales. Entra

locutor:

*Hach Ak Yum, el creador, sostiene a los hombres; es su conciencia, él da y quita la vida.*

Disolvencia a:

*Panning sobre los calabazos.*

Disolvencia a:

Secuencia No. 17.- F.S. de Don Antonio sirviendo balché del cayuco en una olla.

*Don Antonio cuele y sirve el balché en una olla usada una y otra vez*

Disolvencia a:



**C.U.** de Don Antonio en el interior del templo sirviendo balché en un calabazo. Montaje de servidas en varios calabazos.

**Corte a:**

**Secuencia 18.- M.S.** de Don Antonio dándole de comer a los dioses de los incensarios.

**Disolvencia a:**

**M.S.** de Don Antonio salpicando balché al aire. **Entra locutor:**

*Por medio de los rezos; los dioses, los vientos, los espíritus de la naturaleza y los hombres, son invitados a compartir balché, a estar juntos, a sentirse contentos*

**Disolvencia a:**

**Secuencia No. 19.- C.U.** de Don Antonio llamando a la ceremonia con un caracol. En audio escuchamos el sonido del caracol.

**Disolvencia a:**

**L.S.** del templo. Inicia montaje de convivio entre el celebrante y sus invitados.

**Entra música festiva, alegre; acompañada con el murmullo de los festejantes.**

**Entra locutor:**

*Los lacandones son los herederos de la cultura de los antiguos mayas; en sus mitos y rituales han preservado los conceptos más relevantes de la filosofía maya.*

Disolvencia a:

*F.S. de Don Antonio llenando nuevamente la olla con balché. Continúa montaje del convivio.*

Corte a:

*Panning de las jícaras ya vacías.*

Disolvencia a:

*Secuencia 20.-F.S. de los hijos de Mateo Viejo llevando a su padre en estado de ebriedad. Entra locutor:*

*Ser olvidado es el destino de toda la gente...*

*Hace siglos, los lacandones se refugiaron a la orilla del lago de Nahá para evitar ser conquistados por los españoles. Ahora, deberán encontrar nuevas formas para superar sus precarias formas de subsistencia y tratar de expandirse, nutridos por su cultura milenaria*

Disolvencia a:

*Secuencia No. 21.- Montaje de los festejantes rezando frente a los incensarios. Cambio de ritmo musical.*

Corte a:

M.S. de Don Antonio dando las últimas gotas de balché a los dioses. Entra locutor:

*El ritual del balché tiene a la vez un objetivo religioso y social. Es considerado tanto sagrado como profano. Esta celebración ha existido desde los orígenes del tiempo. El balché desaparecerá con el último de los lacandones.*

Disolvencia a:

Secuencia No. 22.- Montaje del fuego ardiente de los incensarios apagándose progresivamente. La música crece en ritmo y alcanza su punto más alto para detenerse y dar paso al locutor:

*Finalmente nada se pierde, todo renace.*

Disolvencia a:

C.U. del último sahumerio encendido, conforme se va apagando hacen *fade out* la imagen y el sonido del fuego.

*Fade in* a créditos finales.

#### 1.3.3.4.- La música.

A diferencia de la cultura musical desarrollada por otras etnias del sureste mexicano, los lacandones no cuentan con un repertorio abundante. La música interpretada por ellos sólo se hace presente en las prácticas ceremoniales; por lo regular sólo se trata de cánticos rituales, aunque ocasionalmente suelen acompañarlos con breves intervenciones de flauta y tambores.

A pesar de lo abstracto que resulta ser esta manifestación musical, posee características muy particulares e interesantes; no obstante, resultó ser insuficiente para musicalizar el documental, por lo cual decidimos usar los cánticos de Don Antonio como una pista que enriqueciera la imagen dándole mayor realidad, con un valor similar al de sonidos extraídos de la Selva Lacandona.

Teniendo conocimiento del austero bagaje musical de los lacandones, optamos por la producción de música original para el cortometraje. En el guión se procuró no saturar el audio con la intervención del locutor, lo cual dejó amplio margen para trabajar la música, significando esto la necesidad de una pista sonora realmente rica. Se tuvieron tres opciones de musicalización, todas con instrumentos autóctonos, resultando ser elegida la propuesta de Carlos Torres; cuya integración cerró el grupo de realizadores.

La copia de trabajo afinada fue enviada en formato VHS a Los Angeles, California; donde se encuentra la casa de Carlos Torres. Ahí, contando con un mínimo de equipo y mucho talento, Carlos compuso los diversos temas del documental, explotando preponderantemente las percusiones. La libertad para expresar abiertamente sus emociones ante la imagen condujeron al músico a emplear *tracks* de compositores como Aírto Moreira y Jim Mc Carth; dándoles un tratamiento para integrarlos de forma efectiva a su obra musical. Sin duda alguna la música resultó ser atinada; cumple su función de apoyar a la imagen y enriquecer el lenguaje audiovisual, independientemente del valor que tiene por sí misma. Dos de los detalles más destacables son el tema de guitarra que acompaña la primera secuencia donde aparecen los niños de Nahá; y una peculiar percusión, presente en los temas de preparación del copal y formación de los hombres de resina. Para conseguir este sonido, el músico colgó una olla de barro llena de agua; posteriormente agitó el líquido e introdujo un micrófono cubierto con plástico, con lo cual consiguió grabar el sonido interno de las ondas y su choque con las paredes del recipiente.

### 1.3.3.5.- Post-producción final de la imagen.

Al terminar la copia de trabajo afinada, se prosiguió con un listado de los 182 cortes que conforman el documental, donde quedaron registrados el orden que ocupan dentro de la edición, el *time code*, una descripción general de cada imagen y la transición entre cada una de las escenas. Este listado recibe el nombre de *cue sheet* y se usa como guía para el ensamblado final en video digital. Como mencionamos al inicio de este apartado, el negativo se transfirió a 3/4 U-matic SP y Digital D-2, conservando el mismo código en ambos formatos. El *time code* de cada escena se vacía a una computadora que registra cada uno de los "eventos", posteriormente, éstos son enviados al sistema de edición iniciándose el ensamblaje automático de las distintas tomas, incluyendo el tipo de transición indicado en el *cue sheet*.

Por lo general el director y el post-productor están presentes en este ensamblado final; sin embargo, nosotros acudimos a la presentación de esta edición una vez que fue realizada, pidiendo algunas modificaciones mínimas al resultado obtenido. Nuestra ausencia en dicho proceso fue consecuencia del acuerdo tenido con el licenciado Francisco Outón, director general de la casa post-productora Talento Post; quien se comprometió a post-producir el cortometraje en "tiempos muertos", es decir, durante las horas que su empresa

no tuviera servicios vendidos a otros clientes. Una de sus condiciones fue que le entregáramos el *cue sheet* especificando claramente las indicaciones para poder editar en nuestra ausencia. Este procedimiento es similar al empleado en la producción cinematográfica, donde la copia de trabajo, en 35 ó 16 mm; es entregada con marcas de lápiz graso indicando las transiciones; además del *cue sheet*, para cortar el negativo de las escenas incluidas en el montaje.

En otra sesión nos avocamos a escribir los textos de introducción y los créditos de final, para los cuales escogimos tipografía helvética en blanco sobre fondo negro, por considerarla con mejor presencia y mayor facilidad de lectura.

Para el título del documental seleccionamos tres rostros de lacandones; un niño, un adulto y un anciano; cubriendo y enlazando así a las actuales generaciones. Dichas imágenes fueron manipuladas a través de una computadora llamada *Hal*, mediante la cual se realiza una edición no lineal, esto es, una edición completamente electrónica, cuyo proceso sólo requiere la intervención del video tape para vaciar imágenes de la cinta a la computadora y viceversa. La tipografía del título fue proporcionada por el banco de caracteres del mismo *Hal*, y adquirió una textura similar a la del mapa que

sirve de fondo a los rostros lacandonos. Este trabajo fue ejecutado por el diseñador gráfico Raúl Gómez, en el centro de post-producción Telerey.

Una vez listos los textos, créditos y título del documental, fueron insertados al *master* previamente editado en D-2.

#### **1.3.3.6.- Post-producción final de audio.**

La post-producción de audio se hizo contra la imagen final del documental, asegurando los detalles necesarios en el armado de las pistas sonoras. Además de la música fueron utilizadas partes de las entrevistas con Don Antonio y Chank'in viejo, ambientes de la selva, cantos de pájaros, ladridos de perro, sonidos incidentales del camión, los machetes, el aporreador, el agua y el azúcar vertidos en el cayuco de balché, el caracol de mar, los cánticos rituales de Don Antonio, voces de mateo Viejo y de los invitados a la ceremonia.

Cada una de las pistas sonoras tuvo la importancia requerida a partir de la imagen, cuidando no exagerar la presencia de los sonidos ambientales e incidentales ni restarles la fuerza de apoyo necesaria.

La locución corrió a cargo de Geraldine Zinat; la participación de una voz femenina le da un matiz particular a la narrativa, llevándola suavemente en cada fragmento del guión. Las indicaciones para la intención de la locutora



fueron las de dejar fluir el sentimiento provocado por las imágenes, teniendo como resultado un tono que se integra al misticismo de la selva, de los lacandones y del ritual.

Finalmente, se efectuó la "regrabación", "mezcla" o *mix*, de los elementos sonoros, dándole una textura mediante la ecualización a la voz, con lo cual adquirió mejor matiz en el contexto de la imagen y del sonido. Todo el proceso de post-producción de audio se hizo en sistema digital; tanto la música como las cintas de 1/4 grabadas en la selva fueron vaciadas al formato DAT y manipuladas en consolas digitales. Este trabajo fue realizado en los estudios de grabación de Talento Post y Mucho Ruido, bajo la supervisión de los ingenieros Enrique Nájera y Francisco Pérez, respectivamente.

#### **1.3.3.7.- Dos versiones: inglés y español.**

Existen dos versiones del documental, una en inglés y otra en español. La imagen no sufre modificaciones salvo en los textos de inicio, escritos en el idioma correspondiente, y en los testimonios de Don Antonio y Chank'in Viejo, cuyas imágenes van subtituladas. La locución fue hecha en ambos idiomas y solamente está terminada la versión en inglés; la razón de dejar inconcluso el documental en español fue la falta de presupuesto. Se optó por

concluir con la versión en inglés porque el documental había sido vendido en primera instancia, al British Museum de Londres, sin que surgiera otro comprador hasta el momento. La venta garantizada para los londinenses determinó cuál era la versión a concluir.

Tal vez parezca absurdo estar tan cerca de concluir la realización en español y no poder hacerlo, pero el escaso mercado que hemos encontrado no redituó las ganancias necesarias para cubrir las deudas contraídas a lo largo de la realización, existiendo una deuda de 30 mil pesos aproximadamente; sin contar los cerca de 20 mil pesos gastados en la preproducción y el rodaje.

#### **1.3.3.8.- Ficha técnica.**

**Realización:** Angel Flores Torres, Leobardo Reynoso, Eduardo Flores, Ariel Montes, Pablo Osorio y Carlos Torres.

**Dirección:** Angel Flores Torres.

**Fotografía:** Leobardo Reynoso.

**Asistente de Fotografía:** Eduardo Flores.

**Producción y Sonido Directo:** Ariel Montes.

**Edición y Post-producción:** Pablo Osorio.

**Musicalización:** Carlos Torres, Sasha Panick, Aírto Moreira y Jim Mc Carth.

**Guión:** Marie-Odile Marion, Mariana Yampolsky, Angel Flores Torres y

Leobardo Reynoso.

**Post-producción Audio:** Francisco Pérez y Luis Enrique Nájera.

**Locución:** Geraldine Zinat.

**Diseño Gráfico:** Raúl Gómez.

**Post-producción:** Talento Post.

**Telecine:** Centro de Producción Qualli.

**Hal:** Telerey.

**Laboratorio:** Ormaco 35.

**Formato:** Digital D-2.

**Duración:** 27 mn.

**Filmado en Arriflex, 16mm.**

**Copyright:** Flores, Reynoso, Flores, Montes, Osorio, Torres.

**México, MCMXCIV.**

## Capítulo 2

### 2.- EL RITUAL COMO LENGUAJE SIMBÓLICO

#### 2.1.- Los lacandones de Nahá.

##### 2.1.1.- Antecedentes históricos <sup>35</sup>.

Los lacandones son el último reducto de mayas selváticos. Durante la colonia, cuando los españoles intentaban someter al cristianismo a todas las etnias mayences que poblaban la selva tropical, grupos de familias provenientes de la península yucateca y del sureste mexicano buscaron refugio en las zonas inhóspitas del alto bosque perenifolio. Mientras los ch'oles, tzeltales y chontales fueron concentrados y cristianizados, los lacandones, en las profundidades de la jungla, estructuraron una nueva lógica de organización en la cual mantuvieron formas anteriores de pensamiento y de acción social.

<sup>35</sup> Los autores consultados para realizar esta síntesis histórica fueron: Jan de Vos; *La paz de Dios y del Rey. La conquista de la Selva Lacandona, 1525-1821.*, FONAPAS-Chiapas, México, 1980 y Antonio de León Pinelo; *Relación sobre la pacificación de las provincias del Manché Lacandón*, José Porrúa Terrazas, Madrid, 1958, 44p.

A mitad del siglo XVI, buscando reducir a los últimos indios rebeldes (también conocidos como los "lacandones históricos"), las columnas de conquista entraron en contacto con una aldea insumisa, cuyos pobladores se habían refugiado en la isla del Lago de Miramar. En medio de esa isla se alzaba una estructura de piedra (vestigio de un sitio religioso maya) que los indios llamaban *Lacan Tun* (Piedra Alzada). Esos indómitos indígenas fueron inmediatamente identificados como "los del Lacan Tun" que, por efecto de deformación lingüística, devino en "lacandones", lo cual significaba "los indómitos".

Con el paso del tiempo, a medida que fueron reapareciendo grupos de indios selváticos, los cronistas coloniales los registraron en sus textos como los "lacandones", en referencia a su férrea voluntad de no dejarse cristianizar, sedentarizar y aculturar. Lacandón se volvió un término para aludir al proceso de resistencia cultural desplegado por dicho grupo.

Se usa también el término de "caribe" para nombrar a los lacandones. "Caribe" significa "gentil" (es decir, no converso a la fe cristiana) o bien, "salvaje", por provenir de zonas limítrofes con el mundo civilizado maya, que se suponía eran las lejanas costas orientales, donde vivían los salvajes "caribes", de lengua y cultura Arawak<sup>36</sup>. Dicho término fue acuñado por

---

<sup>36</sup> Familia lingüística no mayence, integrada por múltiples grupos étnicos ubicados en las Antillas, en las costas del Caribe y del Océano Atlántico, desde Honduras hasta las Guayanas.

los tzeltales en épocas remotas, cuando integraban las partidas militares españolas que intentaban reducir las aldeas de lacandones insumisos de la selva tropical <sup>37</sup>. Con el paso del tiempo, todos los demás indígenas chiapanecos (tojolabales, tzotziles y ch'oles) acostumbraron llamar "caribes" a los lacandones <sup>38</sup>.

### 2.1.2.- Características demográficas.

En la actualidad, esta etnia la conforman aproximadamente 650 individuos, repartidos en dos grupos que se diferencian por leves variaciones lingüísticas. Se trata del grupo meridional, cuya sede principal es Lacanjá Chansayab, y del grupo septentrional, asentado en las comunidades de Nahá y Metzabok.

Los Lacandones del sur, ubicados en el valle aluvial del río Usumacinta (a orillas del río Lacanjá), han sido evangelizados por los misioneros del Instituto Lingüístico de Verano <sup>39</sup> desde la década de los cincuenta hasta nuestros días, convirtiéndose así la mayor parte de la población. La relación mantenida con estos misioneros norteamericanos ha devenido en

<sup>37</sup> Del término "caribe" proviene "caribal" que fue usado para identificar a un centro de asentamiento tradicional lacandón, antes del proceso de concentración y sedentarización de la etnia.

<sup>38</sup> Marion, Marie-Odile; "Los Caribes de la selva. Una exaltación de la alteridad", Ponencia dictada en el 1er. Congreso Internacional de Filosofía y Cultura del Caribe, Barranquilla, Colombia, 2-4 de agosto de 1994.

<sup>39</sup> Particularmente por Phillip Baer, quien escribió varios textos sobre la cultura lacandona. Entre ellos, Baer Phillip y William Merryfield, *Los lacandones de México*, INI, México, 1972.

la pérdida del acervo ritual y ha propiciado un acercamiento acelerado *al modus vivendi* occidental.

Las comunidades del grupo norte, que abarcan aproximadamente el 40% del universo poblacional de esta etnia, se encuentran asentadas a la orilla de los lagos Nahá y Metzabok, de los cuales toman su nombre. Ambas comunidades han sido reacias a la introducción del mensaje bíblico, conservando así sus añejas tradiciones y formas de pensamiento. Alrededor de 250 habitantes distribuidos en 50 familias, integran la comunidad de Nahá, donde se realizó la filmación del documental "*Lacandon* el rito del balché". Este poblado se ubica en el camino de terracería que conecta a Ocosingo con Palenque, específicamente a mitad del tramo comprendido entre Monte Líbano y Chancalá.

### **2.1.3.- Aspectos económicos.**

Tanto el grupo lacandón del norte como el del sur forman parte del Comisariado de Bienes Comunales de la Selva Lacandona, y comparten su dotación territorial con las comunidades tzeltal de Nueva Palestina y ch'ol de Frontera Corozal, según el decreto presidencial del 26 de noviembre de 1971 que les reconoció 614 321 hectáreas de tierras selváticas; de éstas, 332 100 pasaron a formar parte de la Reserva Integral de la Biósfera

"Montes Azules", la cual fue creada el 8 de diciembre de 1977, con el fin de evitar un desastre ecológico propiciado por la tala inmoderada del bosque.

La principal actividad de los lacandones es la agricultura y su producto más importante es el maíz; secundado por la siembra de cultígenos (hortalizas, frutas, tubérculos, etc.), labores combinadas con la pesca, la caza y la recolección. Estas tareas son ejecutadas sin atentar contra el equilibrio del medio selvático, ya que los lacandones extraen de la naturaleza sólo lo requerido para satisfacer sus necesidades básicas, reflejando así la íntima relación que ha mantenido con su medio entorno a través de los siglos. Las principales actividades de subsistencia se reparten de forma equitativa entre hombres y mujeres. Los varones se relacionan específicamente con el trabajo agrícola y la producción del maíz, considerado como una planta solar y celeste<sup>40</sup>; en tanto que sus esposas se encargan de plantar tubérculos, en razón del vínculo simbólico que las une con dichos cultígenos, considerados como plantas lunares y terrestres<sup>41</sup>. Los hombres se encargan de la caza y particularmente de la que se lleva a cabo en los espacios de selva alta, más alejados de la aldea. Las mujeres

<sup>40</sup> En razón de su crecimiento hacia arriba, en dirección del sol durante su recorrido por el cenit.

<sup>41</sup> Porque los tubérculos (yuca, camote); son raíces que crecen en dirección del inframundo, mundo de sombras nocturnas y universo femenino. Las mujeres lacandonas plantan los tubérculos en época de luna ascendente y nunca durante la fase de luna llena, para evitar que los tubérculos crezcan redondos y "llenos de agua". Esas analogías forman parte del sistema de clasificación simbólica de los mayas, asociando estrechamente las mujeres con la luna y con ciertas categorías de plantas y animales.



por su parte, son responsables de las diversas actividades de recolección realizadas durante los meses de sequía. En esa época, recolectan frutas, bayas, tallos y nueces, huevos de tortuga o de lagarto, miel de abejas silvestres y otros productos selváticos para el consumo doméstico. Acompañadas por sus hijos pequeños, colocan trampas en la selva cercana para conseguir pequeños mamíferos, o nazas en los recodos de los arroyos esperando que caigan peces y anfibios, sin realizar largos recorridos. En cuanto a los hombres, son expertos pescadores que recorren lagos y lagunas en sus cayucos de caoba para capturar peces grandes, tortugas acuáticas y anteriormente saurios; ayudándose con arpones, redes y anzuelos.

Los lacandones extraen de la selva la totalidad de las proteínas animales necesarias para su dieta. Consumen mayormente mamíferos (venado, pécarí, jabalí, tepezcuintli, armadillo y eventualmente mono araña o sarahuato y tapir); y aves de distintas especies (faisán, pavo del monte, tucán, perdiz, codorniz y distintos tipos de palomas)<sup>42</sup>.

A diferencia de los grupos vecinos, no practican la ganadería y por ende no consumen carne de cerdo y de vaca con frecuencia. Por otro lado, consideran que esta actividad va en detrimento del bosque tropical. "La selva es el ámbito de reproducción del grupo lacandón. Su historia se

---

<sup>42</sup> Baer, *Op.cit.* 1972, pp. 237-238.

explica e inscribe mediante ella y su porvenir está estrechamente relacionado y condicionado por su misma existencia".<sup>43</sup> Por desgracia, la selva lacandona se encuentra actualmente en proceso acelerado e irreversible de destrucción, lo que pone en peligro las condiciones de reproducción social y cultural de la etnia.

#### **2.1.4.- Datos etnográficos.**

Los lacandones construyen actualmente sus casas con postes y tablas de madera, ensambladas con lazos de bejuco. Los techos son de palma o de láminas de zinc. Esas estructuras se dividen entre el cuarto-dormitorio y la cocina, en donde se preparan los alimentos y las mujeres pasan la mayor parte de su tiempo. Los indígenas duermen en camastros de madera, cubiertos con cobijas y protegidos con mosquiteros hechos con retazos de tela. Disponen de pocos muebles, fabricados por ellos mismos con la madera obtenida del bosque: bancos, mesas, fogones, repisas y camas. En el espacio doméstico usan trastes de plástico, peltre y aluminio; utilizan también molinos mecánicos para procesar el nixtamal. Los demás utensilios son canastos de bejuco, bolsas de fibras de corteza, cucharas y platos de madera o de barro, todos hechos por ellos.

---

<sup>43</sup> Marion, Marie-Odile; *Los hombres de la selva*, INAH, México, 1991, pp. 81-82.

Para descansar, los lacandones se acuestan en hamacas hechas con cordeles trenzados y anudados, que procesan con fibras vegetales y particularmente de corteza. En tiempos pasados, usaban las hamacas a manera de redes para cargar a los niños y trasladar sus pertenencias materiales cuando cambiaban de zona de asentamiento, o bien, en sus huidas por el bosque para evitar ser alcanzados por las partidas de prospectores y chicleros que surcaban la selva.

En estas regiones podemos encontrar a los hombres vestidos con su sencillo traje tradicional, el cual consiste en una túnica hecha con manta de algodón. La diferencia entre ambos grupos consiste en que los hombres del sur llevan la túnica más larga que los del norte. La mayoría de los varones llevan el cabello largo; en el sur lo dejan crecer parejo, mientras que en el norte cortan el fleco. El calzado doméstico consiste en huaraches o chanclas; para acudir a la milpa o internarse en la selva, utilizan botas de hule.

Las mujeres de ambos grupos se diferencian por su traje: en el sur usan túnicas largas hechas con popelina floreada, y las del norte se visten con una falda de algodón adornada con cintas de colores y una blusa corta de manta. Las mujeres jóvenes han adoptado el uso de la ropa de corte occidental, imitando a las mujeres tzeltales de los pueblos vecinos, por lo

cual es común verlas con vestidos de popelina estampada. Las mujeres del sur dejan su cabello suelto, al igual que los hombres; en el norte suelen amarrarlo en la nuca y adornarlo con un pecho de tucán<sup>44</sup>.

Los lacandones disponen de pocos nombres de origen maya para identificarse. Los hombres se llaman *K'in* (sol), *C'ayum* (dios del canto) y *Bor* (dios de la ebriedad), eventualmente acompañados del diminutivo *Chan* (pequeño: *Chank'in*, *Chanbor*, *Chanc'ayum*). Para llamar a las mujeres se usa el prefijo feminizante *Na'* (luna/madre) y así se forman: *Na' K'in* y *Na' Bor* (o *Chan Na' K'in* y *Chan Na' Bor*)<sup>45</sup>. Debido a la intensificación de los contactos con el mundo occidental, los lacandones han introducido a su listado de nombres los de personajes históricos tales como Pancho Villa y Obregón, el de gobernadores del estado de Chiapas como Jorge de la Vega Domínguez, y bajo la influencia de los misioneros, nombres bíblicos como Isaías, Baltazar, Sara, María, Ismael, etc., los cuales usan antepuestos al nombre maya.

Aparte de la influencia evangélica y educativa occidental, la transformación de las costumbres y de las normas de interacción social ha sido propiciada por la llegada de las carreteras, que conectan actualmente a los pueblos lacandones con las cabeceras municipales regionales de

<sup>44</sup> Señal de que son casadas.

<sup>45</sup> Se usan también *Nimc* y *Cof*, para mujeres y *Nuxib* y *Kinbor*, para hombres.

Palenque y Ocosingo. Poco tiempo después de la construcción de estas vías, los servicios públicos estatales planearon toda una serie de mejoras infraestructurales que aseguraron el ingreso irreversible de los lacandones en la vida moderna.

Recientemente se introdujeron el agua potable y la red de electrificación en las comunidades; lo cual explica la presencia en Nahá de cinco televisores, dos videocaseteras e incluso una antena parabólica <sup>46</sup>, signos tangibles del proceso de acercamiento constante con el mundo occidental, por el que están pasando los residentes de dichos pueblos.

#### **2.1.5.- Rasgos socio-culturales.**

Al igual que las demás etnias mayences, los lacandones preservan su idioma original (maya lacandón), hablado por la totalidad de la población. La mayoría de los hombres adultos y parte de los niños en edad escolar hablan el español, que es el canal idiomático usado en sus relaciones con los demás pobladores indígenas y los mestizos de la región.

En septiembre de 1995 se abrió la primera escuela primaria de la comunidad de Nahá, hasta entonces el proceso educativo se dio completamente en el seno familiar. Las mujeres se encargan de preparar a

---

<sup>46</sup> Propiedad de C'ayum Maax García, hijo del viejo Chank'in y pintor de reconocimiento internacional, después de una exposición de sus cuadros en Madrid.

las niñas y los hombres a los pequeños varones. Mientras que la educación de las niñas se lleva a cabo mayormente en el espacio doméstico, la de los niños se realiza en la milpa, en la selva y eventualmente en el recinto del templo. Este proceso de retroalimentación educativa ha permitido la permanencia de la cultura lacandona, la cual se traduce por el apego de sus miembros al acervo de normas y valores transmitido de generación en generación.

Los lacandones de Nahá reproducen un sistema socio-parental genuino, caracterizado por sus formas matrimoniales, de filiación y de asentamiento familiar<sup>47</sup>. En esta sociedad, los hombres pueden contraer nupcias múltiples, es decir, domina un modelo de tipo poligínico. Por otra parte, la filiación, o bien, el modo de reconocimiento y de identidad de los hijos, se da de forma patrilineal; por lo cual un individuo reconocerá como consanguíneos suyos, únicamente a quienes provienen directamente del lado paterno. El modo de residencia es principalmente patrilocal, lo cual determina que cuando se casan, los hombres establecen su casa en proximidad del hogar paterno<sup>48</sup>; conformando así amplios núcleos de

---

<sup>47</sup> Marion, Marie-Odile; *Le pouvoir des filles de Luvé. La dimension symbolique des formes d'organisation sociale des lacandons du fleuve Lacanjá (Chiapas)*. Thèse de Doctorat d'États, EHESS, Paris, 1992.

<sup>48</sup> A diferencia de los lacandones de Nahá, los habitantes de Lacanjá reproducen un sistema de asentamiento de tipo matrilocal. Esto es, establecen su residencia posnupcial en la unidad familiar del padre de la esposa. Marion; *Op.cit.* 1992, pp. 240-247.

asentamiento multifamiliar, los que dan a la comunidad su peculiar configuración espacial.

Como consecuencia de estas tres características del sistema de parentesco lacandón, las familias son muy extensas y se aglutinan en torno al poder del jefe del grupo doméstico, cuya autoridad resalta particularmente dentro del espacio sacralizado del templo. El hombre de mayor prestigio dentro de una aldea lacandona se conoce como el *tohil*<sup>49</sup> El *tohil* es un hombre sabio, de mucho prestigio, al cual se consulta para interpretar los sueños premonitorios, decidir sobre un matrimonio, lograr curar un enfermo o seleccionar una medida adecuada para resolver cualquier problema grave. El *tohil* de Nahá es el viejo Chank'in, considerado como el "patriarca" del pueblo, en razón de su gran sabiduría en aspectos míticos y de sus numerosas cualidades que le permitieron tener una familia extensa, sana y exitosa.

En esta sociedad, el jefe de familia tiene la obligación de construir un templo para poder entablar comunicación con los dioses y asegurar así el bienestar de todos los miembros de su unidad doméstica. En la medida en que logre mantener vínculos óptimos entre él y los dioses y consiga beneficios para sus dependientes familiares, apartándolos de los peligros

---

<sup>49</sup> De *toh* que significa "derecho", "recto", enfatizando las cualidades de honestidad e integridad moral de un jefe. Marion; *Op.cit.* 1992; pp. 610.

que los amenazan, obtendrá mayor reconocimiento y prestigio de parte de los integrantes de su grupo. Por lo tanto, el templo resulta ser el espacio en donde se afirma y ejerce la autoridad masculina, a través de la capacidad que tienen los hombres de dialogar con los dioses.

### **2.1.6.- La religión.**

La religión de los lacandones de Nahá es de tipo politeísta. Todos sus dioses están vineulados por medio del parentesco, y cada uno de ellos tiene una responsabilidad particular dentro de los órdenes social, natural, meteorológico y cósmico del universo nativo. Por lo tanto, se les venera de forma específica, según si trata de restablecer la salud de un enfermo, asegurar un nacimiento, favorecer la llegada de las lluvias, evitar la prolongación de un eclipse o bien, lograr una buena cosecha.<sup>50</sup>

K'akoeh fue el primero de los dioses, pero no por ello es el más importante. Su mayor aportación fue el haber creado la tuberosa, flor de los orígenes, de donde nacieron los tres dioses hermanos que los lacandones consideran como sus principales deidades.<sup>51</sup>

El menor y más importante de los tres es Hach Ak Yum<sup>52</sup>, el creador del universo. Primero creó el sol y luego el maíz, antes de crear a los hombres

<sup>50</sup> Marion, *Op.cit.* 1992; pp. 735-737.

<sup>51</sup> Bruce, Robert; *El libro de Chank'in*, INAH, México, 1974

<sup>52</sup> Lit. Nuestro Verdadero Señor.



y de ubicarlos en la selva. Hach Ak Yum tiene poder de vida y muerte, tres veces creó y destruyó el mundo, y los lacandones viven actualmente en la cuarta y última era solar <sup>53</sup>, a la espera de un cataclismo que pondrá eventualmente fin a su actual generación. Los lacandones consideran que Yaxchilán es la residencia terrenal de Hach Ak Yum, y solían acudir a dicho sitio para entregar ofrendas al creador de su mundo. Hach Ak Yum dio a los lacandones todos los bienes de los que disfrutaban, a través de su emisario (Ah K'in Chob) les enseñó a respetar la naturaleza y a los seres que en ella viven; les explicó también cómo preparar y consumir el balché, la ambrosía divina por excelencia.

Ah Kyantho, otro de los hermanos, creó a los blancos, a sus enfermedades y a sus medicinas <sup>54</sup>. También es el creador de las armas de fuego, de los caballos y del ganado, y en general de todo lo que se vincula con el mundo occidental.

El mayor de los hermanos se llama Zukunyum <sup>55</sup>. Es el dueño del inframundo, y su responsabilidad principal es asegurar el regreso del sol al este del mundo cada mañana, después de su recorrido y descanso nocturno

<sup>53</sup> Como todas las culturas mesoamericanas (Graulich, Michel; *Mythes et Rituels du Mexique Ancien Préhispanique* Académie Royale de Belgique, Bruxelles, 1987), los mayas conciben una historia construida en la alternancia de ciclos solares, que acompañan una era de humanidad. Después de que el creador destruye el mundo, vuelve a colocar un sol en el firmamento, crea una nueva selva y reinstala una sociedad humana en la tierra. Según la mitología lacandona, la primera generación de seres humanos fue creada durante la segunda era solar. La tercera y actual era humana acompaña el recorrido histórico del cuarto sol. Marion, *Op.cit.* 1992, pp.86-91.

<sup>54</sup> Bruce, *Op.cit.* 1974.

<sup>55</sup> Lit. El hermano mayor de Nuestro Señor.

en el mundo de los muertos. Zukunyum tiene también la tarea de controlar a Kisin, el temible señor de la muerte, para que no provoque temblores que pongan fin al orden universal.

Todos esos dioses tienen esposas e hijos, y cada uno de ellos tiene una responsabilidad particular <sup>56</sup>. La esposa de Hach Ak Yum, por ejemplo, es asimilada a la Luna <sup>57</sup>, se encarga de asegurar la fertilidad de las mujeres y de que lleguen a buen término los partos. El yerno del creador se llama Ah Kín Chob <sup>58</sup>, es considerado como el mensajero de los dioses y su intermediario con los hombres de la selva. El hijo menor de Nuestro Verdadero Señor, Tuub, se encarga de vigilar el recorrido del sol en el firmamento, por lo tanto se le venera particularmente en caso de eclipse solar.

## **2.2.- El sistema simbólico ritual y el marco conceptual maya.**

Los lacandones saben que el universo en que habitan los rebasa, por eso se encomiendan y ofrendan a sus dioses, quienes tienen a su cargo el cuidado de tareas específicas, como lo comentamos anteriormente, conduciéndolas por el camino adecuado para lograr un fin óptimo.

<sup>56</sup> Bruce, Robert; "Jerarquía maya entre los dioses lacandones", *Anales*, XVIII, INAH, 1967.

<sup>57</sup> Se llama *Ak Na'* lo cual significa a la vez "Luna" y "Madre".

<sup>58</sup> Lit. El sol bizco.

Cuenta la mitología que los ancestros de los "Verdaderos Hombres", como se autodenominan los lacandones, perdieron el respeto hacia sus deidades, se comportaron con prepotencia y se rehusaron a alimentarlas. Se desató entonces la ira de los dioses; los irreverentes fueron sacrificados, destrozados y devorados, su sangre fue tomada por aquellos que habían sido víctimas del ultraje. Quedaron solos los *Hach Winik*<sup>59</sup>, sin la luz de sus protectores, al alcance de las bestias, solos en la oscuridad de la impenetrable noche selvática, llenos de miedo y enfermedades, impotentes ante las plagas y las sequías en sus milpas; fueron inundados no sólo por los torrenciales destructores de sus huertos, también por su interminable llanto, llanto del dolor presente hasta en sus sueños.

Un lejano día los dioses tuvieron piedad de estos hombres, Ah K'in Chob, en su papel de intermediario, les enseñó cómo modelar incensarios; a partir de ese momento los lacandones guardaron una actitud de sumisión a los dioses. Esta es la tercera humanidad de los "Verdaderos Hombres", la permanencia de su cultura y su existencia misma, sólo serán posibles a través de las ofrendas y oraciones hechas a sus deidades. "El día en que dejaran de creer en sus dioses y de manifestárselo, esa última generación llegaría a su término y el sol se desvanecería para nunca renacer"<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Lit. Verdaderos Hombres. Término usado comúnmente por los lacandones para identificarse.

<sup>60</sup> Marion, Marie-Odile; *Identidad y ritualidad entre los Mayas*, INI, México, 1994, p. 140.

Es en el templo, por medio de la práctica ritual, que los lacandones llevan a cabo una reflexión sobre su existencia, sobre su historia pasada y el vínculo con las fuerzas sagradas que les ofrecieron una nueva oportunidad de vida. La mitología es el instrumento que nos permite la comprensión de esas prácticas religiosas; el consumo de platillos, bebidas y tabaco, acompañados de la cremación de incienso y cánticos litúrgicos, son elementos de un ejercicio ritual con un trasfondo de gran envergadura como lo es un sistema conceptual; regulador y reproductor de las actividades humanas, a través de las cuales, de manera recíproca, se vincula la acción con el pensamiento.

El acervo mítico se ha transmitido por vía oral, de generación en generación, tejiendo la trama conceptual mediante la cual los lacandones se identifican, memorizan su historia y legitiman su religión. Los adultos se encargan de reproducir el conocimiento mítico entre los menores y para ello se reúnen diariamente al anochecer en la cocina y conversan de las "palabras de los antiguos". El templo es otro espacio privilegiado de retroalimentación simbólica, particularmente cuando se reúnen los hombres para realizar las grandes ceremonias de restauración cósmica. En el espacio doméstico, la totalidad de los miembros del grupo (hombres, mujeres y niños) participan cotidianamente en los ejercicios de narración y

memorización de mitos, que hacen revivir las aventuras de los héroes, la creación de los astros, de la selva y de los hombres, la vida de los dioses y las grandes etapas de la historia indígena.

El templo, en tanto recinto ceremonial, es el espacio en donde se realizan y ejercen los esfuerzos desplegados por los hombres para asegurar la perennidad de su existencia. Es el lugar del encuentro por excelencia entre los hombres de distintas generaciones (los mayores enseñan a los menores los secretos de la práctica ritual), pero también entre hombres vinculados por lazos de parentesco que reafirman ahí su participación en un mismo campo simbólico; y sobre todo entre los hombres y sus deidades en el afán de los primeros de contrarrestar los peligros enviados por los otros, o bien con el objeto de propiciar el mantenimiento de relaciones y vínculos de calidad óptima entre el universo social y el de la sobrenaturaleza.

Es un lugar de reflexión, de educación, y de cultura, donde se asegura la reproducción cíclica del cuerpo humano (propiciación del nacimiento, ritos terapéuticos), la del cuerpo social (iniciación de los jóvenes, celebración de un compromiso matrimonial), la de la naturaleza (ritos de fertilización de la milpa, de propiciación de lluvias) y sobre todo la del cosmos, mediante la restauración periódica de los incensarios de arcilla, cuerpos virtuales de las divinidades mayas, mediante los cuales se mantendrá la

comunicación con los dioses para asegurar la perennidad del universo cósmico.

### **2.2.1.- El espacio ritual.**

El templo (u na' i ku')<sup>61</sup> es una estructura de madera, de dimensiones variables, según el tamaño de la familia y la cantidad de hombres y adolescentes que en ella se reúnen. Se compone de un solo cuarto generalmente rectangular, sin paredes, cubierto con un techo muy inclinado, y en el que reina una semi oscuridad. Tiene poco mobiliario: solamente algunos banquitos de madera y unas repisas donde se ordenan los incensarios de arcilla y los tambores rituales que se usaran durante las ceremonias.

Los demás objetos requeridos para las prácticas religiosas (calabazas, tiras de cortezas, machetes, etc...) se juntan en nazas y redes de corteza, las que cuelgan de las vigas del templo, en espera de ser usadas.

De manera equivalente a la tradición maya clásica, de levantar estelas-glifos cuando tenía lugar la celebración de un evento político-religioso de importancia, los lacandones inscriben en los postes de sus templos las fechas más relevantes de sus ciclos rituales, simbolizadas por círculos

---

<sup>61</sup> Lit. "Su casa de los dioses". Na' significa también "madre" y "juna", lo cual introduce una idea de femineidad en esa estructura ceremonial considerada como del uso exclusivo de los hombres.

trazados con achiote. Los postes no son sólo un sostén material del templo, también descansa en ellos la representación del tiempo y el espacio, al referir a cada uno de los cuatro puntos cardinales del universo, delimitando así un microcosmos trazado por su cosmovisión.<sup>62</sup>

“Los mayas antiguos creían que el mundo estaba soportado por cuatro ceibas gigantes que se alzaban en los cuatro horizontes del mundo; una quinta crecía en el centro del universo y vinculaba los espacios celestes con la tierra y el inframundo. La iconografía antigua representa eventualmente a esos árboles bajo la apariencia de unos *bacab*, quienes eran unos prestigiosos gobernantes, y cuya responsabilidad era precisamente de sostener el orden universal. Los cuatro postes del templo lacandón, que al igual que los árboles cósmicos se dicen *che*<sup>63</sup>, simbolizan el poder y la fuerza masculina aplicada desde hace siglos a asegurar la estabilidad del cosmos y la reproducción de la cultura a través del ritual”.<sup>64</sup>

El ejercicio del poder masculino se expresa también mediante la restricción de acceso al templo para las mujeres. Es el único espacio donde se da la separación de sexos. El ejemplo más claro de este alejamiento se

<sup>62</sup> Marion, *Op.cit.*, 1992.

<sup>63</sup> *Che* significa también “pene”, y se asocia a la fuerza genésica y reproductora de los hombres. Análogamente se refiere así al poder masculino en tanto sostén del cosmos (mitos cosmogónicos mayas), de la casa (de la familia) y del espacio ritual (de la religión).

<sup>64</sup> Entrevista realizada a la Dra. Marion en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, el 23 de noviembre de 1995.

encuentra en la ceremonia de renovación de incensarios, cuando los hombres deben tomar sus alimentos y dormir en el templo para evitar de esa manera todo contacto físico con sus esposas.

Existe sólo una ocasión permisible para que la mujer tenga presencia en el templo, durante la celebración del rito de su iniciación, siempre y cuando mantenga su condición de impúber. En cambio, los niños podrán participar de las varias ceremonias que en él se realizan, a partir del día de su *Mek'chahar*, es decir de su iniciación. Esta celebración se lleva a cabo regularmente cuando los niños tienen alrededor de 10 años, marca su entrada a la actividad de corte simbólico realizada no sólo en el templo, sino también en la milpa y la selva

La expulsión de las mujeres del recinto ritual tiene dos explicaciones. Por un lado, se dice que la debilidad femenina puede provocar el fracaso de las prácticas ceremoniales, ante la omnipotencia de los dioses venerados en este espacio. La segunda versión se refiere a la calidad de impureza femenina, propiciada por la menstruación. En contraposición a estas posturas, Marion demostró en trabajos recientes <sup>65</sup> que: "la sangre menstrual es más un símbolo del poder de las mujeres, el de dar la vida, que una señal de su impureza . Es por eso, que a la hora de intentar

<sup>65</sup> Marion, "Le pouvoir des filles de Lune", *Op.cit.* 1992 e "Iconografía lunar en la cosmología maya lacandona" en *Antropología Simbólica*, Coord. Marie-Odile Marion, INAH, México, 1995, p. 33-43.



reproducir la vida - la de los seres humanos, de la naturaleza o bien la de los dioses - los hombres expulsan a las mujeres del umbral del templo, con el fin de apoderarse de sus poderes y volverse así los genitores únicos de la sociedad. El ejemplo quizás más contundente de esta voluntad masculina de sustituir a las mujeres se da cuando el celebrante del culto diseña con achiote en su túnica ceremonial tres círculos, a la altura de cada uno de los senos, antes de iniciar el ritual de renovación de los incensarios, que se consideran como el cuerpo de las deidades. Al hacerlo, este hombre femeniza su cuerpo, volviéndose así a la vez el parturiente y el partero de los dioses que él engendra."<sup>66</sup>

### **2.2.2.- Los objetos rituales.**

Los objetos rituales se encuentran siempre guardados en las repisas del templo, nunca salen de éste y cada uno tiene un uso específico en razón de la carga simbólica que se le atribuye. Estos elementos se hayan presentes en la mayoría de las ceremonias. A continuación encontraremos una descripción de cada uno de ellos, incluyendo el cayuco, la corteza del árbol de balché y la bebida sustraída de la misma, básicos para la realización del ritual que fue el tema del documental.

---

<sup>66</sup> Entrevista con Marie-Odile Marion, 1995.

### 2.2.2.1.- Los incensarios.

Modelados a mano por los hombres, durante los largos períodos de reclusión a las que se someten en el recinto ritual, los incensarios resultan ser el objeto de mayor valía dentro del templo. Son el receptáculo de los dioses, su envoltura carnal, su cuerpo; poseen incluso una cara con la cual se identifica a la deidad que representan <sup>67</sup>. Esa deidad se encuentra materializada en forma de una piedra, que es depositada dentro del sahumero y funge como la esencia, o bien el espíritu de la divinidad. Cuando los lacandones realizan el ritual de renovación cíclica de los incensarios, sepultando a los viejos "cuerpos" de arcilla y sustituyéndolos por los nuevos incensarios que acaban de modelar, la "piedra del dios" es trasladada hacia su nuevo receptáculo, subrayando así la desaparición de los cuerpos y la perennidad del espíritu y de los dioses.

En la cara de los sahumeros resaltan los labios por donde se alimentará a los dioses. Con cucharas de madera, los alimentos y bebidas consumidos por los hombres durante el ritual son depositados en la boca de los dioses, haciendo efectiva su coparticipación.

La participación de los sahumeros es variable según el tipo de ritual que se celebra y la deidad que se pretende implorar. Sólo cuando se trata de la

<sup>67</sup> Soustelle, Jacques; *La cultura material de los lacandones*, Documento inédito, traduc. Juan Comas, IIA-UNAM, 1937; y Soustelle Georgette, "Observations sur la religion des lacandons du Mexique Meridional", *Journal de la Société des Américanistes*, Tomo XLVIII, 1959.

ceremonia de renovación , la cual tiene lugar cada ocho o nueve años, la totalidad de los cremadores de copal se encuentran reunidos en el piso del templo.

Después de seleccionar los incensarios que participarán en un ritual, los lacandones los bajan de su repisa y los colocan en el piso, sobre unas grandes hojas de palma o bien de plátano. Posteriormente, los llenan de copal y los recubren de brasas incandescentes que inflaman el incienso. A partir de este momento se inicia la ceremonia, y a lo largo de ella, los participantes dirigirán sus cantos y plegarias hacia los sahumeros, sin dejar de alimentarlos con las ofrendas preparadas para tal efecto.

Una vez terminado el convivio con los dioses, los sahumeros aún ardientes son apagados con agua virgen (*zuhuy ha'*) traída de un arroyo selvático. Representa el encuentro de dos elementos opuestos y complementarios en el pensamiento simbólico maya: el agua y el fuego. En este sistema conceptual, el fuego está vinculado con los elementos celestes, solares y masculinos. En tanto que el agua se asimila a los elementos ctónicos, selénicos y femeninos del universo. La unión de estos elementos simboliza el desenlace final de la práctica religiosa, asegurando el reposo de los dioses.

### 2.2.2.2.- Los instrumentos de música.

La renovación de los incensarios viene acompañada de la fabricación de los tambores rituales. Su nombre en maya es *K'ayum*, retomado de una deidad llamada Señor del Canto <sup>68</sup>. Al igual que los incensarios, son hechos de barro y tienen una protuberancia facial de estilo antropomorfo que asemeja el rostro del dios del canto. La parte superior del tambor es la apertura de la caja de resonancia y se tapa con un trozo de piel de venado, amarrado con un lazo de bejuco.

Los lacandones usan también una flauta de carrizo (*kw*) que figura entre las ofrendas que se depositan ante los sahumeros.

La sonaja (*soot*) se fabrica con una calabaza rellena de arena de río, pegada a un mango de madera, con goma de copal.

Para llamar a los dioses y a los participantes del ritual, los lacandones utilizan un gran caracol marino (*Hach hup*) <sup>69</sup>.

### 2.2.2.3.- El copal.

El copal <sup>70</sup> es el incienso americano. Esta resina se coagula y se cristaliza para fines rituales. La zona maya ha sido un centro importante de producción y difusión de la goma de copal, esto explica el importante rol

<sup>68</sup> De *K'ay*: cantar o rezar y *Yum*: Señor.

<sup>69</sup> Tozzer, Alfred, *Mayas y Lacandones*; INI, México, 1982, p. 67-94.

<sup>70</sup> *Bursera simaruba*, y *Protium copal*. Maya: *Pom*.

desempeñado por dicha resina en las ceremonias religiosas. En las sociedades mayas antiguas y contemporáneas, el copal ha estado asociado con la sangre humana. Se parte de la similitud existente entre los árboles y el cuerpo humano, de la savia que circula por los canales internos del árbol, y la sangre que fluye en las venas de los seres humanos. En el Popol Vuh, se narra cómo los antiguos mayas utilizaron sangre vegetal como sucedáneo de sangre humana para ofrecerla a los dioses y calmar así su ira.<sup>71</sup>

El juego de pelota practicado por los mayas prehispánicos tenía un sentido simbólico. En este ritual de vida y muerte, existía una relación entre la sangre de los jugadores y la pelota procesada mediante resina de hule coagulada<sup>72</sup>. La búsqueda de la supervivencia demostrada por los jugadores de pelota es similar a los intentos hechos por los lacandones para asegurar la reproducción de la vida, de su sociedad, de la naturaleza y del cosmos, expresados mediante la celebración de rituales, en los que el copal ocupa un lugar preponderante.

Después de preparar la goma de copal, que representa la pulpa de vida vegetal, el celebrante del culto modela con sus dedos unos pequeños personajes de resina que va colocando sobre una tabla de caoba llamada

---

<sup>71</sup> *Popol Vuh*, traducción de Recinos, Adrián; FCE, México, 1971, p. 129-130.

<sup>72</sup> Ambos, la sangre y la resina de hule, se dicen k'ik en maya.

*xikal*.<sup>73</sup> Al hacerlo recrea el antiguo mito de origen de la raza humana, según el cual Hach Ak Yum modeló a los hombres con pasta de arcilla y los colocó en el cedro (*Ku che'*: árbol de Dios), antes de insuflarles vida. La savia del cedro fluyó entonces en las venas de los lacandones y se volvieron inmediatamente seres humanos. Luego, el celebrante "siembra" los nódulos de copal en el *xikal*, empezando por los pies, añadiendo el cuerpo y terminando por la cabeza. Todos los individuos que componen el grupo social se encuentran de esta forma reunidos en la tabla sacrificial. Purificados por el fuego ritual, hombres y mujeres serán ofrendados de esta manera a los dioses que esperan en los sahumerios.

A lo largo del convivio religioso, los nódulos de copal serán inflamados y algunos echados al interior de los sahumerios. Al quemarse, se transformarán en volutas de humo odorífero que emprenderán su camino al cielo, portando los mensajes dirigidos a las divinidades por el conjunto de la población.

La quema del incienso simboliza también el trabajo compartido entre hombres y mujeres. Los nódulos llevan un adorno en la parte superior, este atributo marca la diferencia entre figuras masculinas y femeninas, en ambos casos hace alusión al maíz, alimento base de la dieta indígena. A los varones corresponde la tarea de siembra y cosecha, por lo cual tienen una

---

<sup>73</sup> Tozzer, Alfred; *Mayas y Lacandones*; INI, México, 1982, pp. 143-144.

relación directa con la imagen del grano; las mujeres continúan el proceso con la preparación del maíz para obtener productos como el pozol y las tortillas. Estas últimas simbolizan la participación femenina en los nódulos de copal.

#### **2.2.2.4.- El fuego ritual.**

Al inicio de cada ritual los lacandones encienden un "fuego nuevo"<sup>74</sup>, éste debe ser producto de la fricción de dos trozos de bejuco; una vez que se logra la incandescencia, las chispas son avivadas con suaves soplos, colocando los bejucos sobre un mechón de algodón, que a su vez descansa sobre un manojo de viruta.

El fuego ritual debe ser obligatoriamente fuego nuevo, su origen no puede deberse al uso de cerillos o encendedores, tampoco se permite extraerlo de las brasas del fuego hogareño. La razón por la cual se rechaza la aplicación de la tecnología y se mantienen los recursos rudimentarios, es precisamente la reproducción de una práctica antigua, cuyo origen remonta al mito de creación, cuando los dioses obsequiaron el fuego a los *Hach Winik*.

---

<sup>74</sup> Maya: *zuhuy kak lit*. Fuego virgen

Entre los mayas antiguos el fuego nuevo representa la renovación solar. Está escrito en el Popol Vuh que los quichés <sup>75</sup> pidieron el fuego al dios Tohil <sup>76</sup>; quien sintió compasión por ellos al ver cómo morían de frío al alba, esperando la llegada del sol. Las tribus vecinas acudieron con éstos buscando les fuera compartido el calor; los quichés hablaron entonces con un mensajero de los dioses, preguntándole si deberían pedir algo a cambio de brindarles fuego; el enviado del *Xibalbá* <sup>77</sup> les dijo que no eran ellos los indicados para pedir algún tributo, sino Tohil, quien les había otorgado el elemento para protegerse de morir helados. Como resultado, esta deidad pidió ser ofrendada con sacrificios humanos; manifestándose una vez más la relación de la sangre con el don divino <sup>78</sup>.

El fuego da inicio a la ceremonia y se mantiene encendido a lo largo de la misma; con éste se incendian los nódulos de copal y los sahumerios, poseedores de un amplio contenido simbólico, como ya vimos. Su ocaso se da cuando se apagan los incensarios, antes de dar por concluida la entrevista con los dioses.

El fuego es un elemento fundamental en el proceso de comunicación con los dioses; es mediante la quema del copal, cuyo humo se vuelve mensaje

<sup>75</sup> Los quichés son un grupo maya de Guatemala.

<sup>76</sup> Tohil es un término que usan también los lacandones y que refiere al jefe principal de una unidad de residencia amplia, y por ende al celebrante principal de un templo.

<sup>77</sup> L.II. El inframundo.

<sup>78</sup> *Popol Vuh, Op.cit;* 1971, pp.112-115.



humano, que los hombres pueden establecer contacto con sus deidades y así transmitirles sus plegarias. Y es doblemente importante si se subraya la función primordial del encendido del "fuego virgen", que es de simbolizar la renovación cíclica y periódica del universo cósmico que gira en torno al sol.

#### **2.2.2.5.- El tabaco**

Sentados alrededor del fuego o frente a los incensarios, los lacandones suelen acompañar el consumo de brebajes con largos puros de tabaco que fuman mientras se desarrolla la ceremonia. Al igual que los alimentos, el tabaco es compartido con los dioses contenidos en los sahumerios; los puros encendidos son colocados en sus labios y el aroma del copal se funde con el olor del tabaco, se elevan juntos vueltos humo; medio de comunicación entre los hombres y los dioses.

La presencia del tabaco en las prácticas rituales se remonta a los mayas antiguos y se encuentra representado en varias estelas situadas en Chichen Itza, Palenque y otras zonas arqueológicas, así como en el *Códice de Madrid*<sup>79</sup>; a través de iconografías donde se muestran hombres con puros y pipas.<sup>80</sup>

<sup>79</sup> Uno de los tres códices mayas de la época postclásica que subsisten todavía y se encuentra en Madrid.

<sup>80</sup> Thompson, John Eric; *Historia y Religión de los mayas*, Siglo XXI, México, 1975, pp. 138-139.

Al igual que los niños eran invitados a inhalar algunas bocanadas de humo durante el ritual de *caputzihil*<sup>81</sup>; los menores lacandones fuman su primer puro durante la ceremonia de su iniciación, sin importar el sexo. El tabaco representa un símbolo de alianza; se puede obsequiar no sólo a los dioses, también a los amigos, a un futuro suegro, a un visitante o al celebrante de un ritual. También se fuma tabaco para festejar el nacimiento de un niño o acompañar la narración de un mito.

“Entre los lacandones el uso del tabaco responde a dos principios: uno propiciatorio, ya que facilita la comunicación y asegura o atrae la benevolencia; otro exorcista, ya que parecería que sus efluvios son terapéuticos, analgésicos y anti-inflamatorios”<sup>82</sup>.

Los lacandones asocian al tabaco con el jaguar de dos distintas maneras; por un lado le llaman “pedo de jaguar”, y por otro, acostumbran fumarlo después de manchar su cuerpo y sus túnicas con achiote, asemejando al felino. En las culturas nativas americanas, el jaguar está relacionado con los poderes chamanísticos, con el mundo de la adivinación y con los conocimientos esotéricos. Por lo tanto, no es extraño encontrar este tipo de asociación entre el jaguar y el tabaco, puesto que el segundo se halla a su vez estrechamente vinculado con los momentos y lugares de adivinación y

<sup>81</sup> Lit. “Nacer de nuevo”, el ritual de segundo nacimiento representaba entre los mayas yucatecos coloniales, el rito de iniciación (*meek'chahar*) de los lacandones de Nahá. Landa, Diego de; *Relación de las cosas de Yucatán*, Porrúa, México, 1973, pp. 44-47.

<sup>82</sup> Marion, Marie Odile; *Identidad y ritualidad entre los mayas*; INI, México, 1994, p. 194.

de reflexión, para encontrar respuestas a los mensajes transmitidos por los dioses (mediante señales, vectores de enfermedades transmisibles a los hombres o bien sueños).

### **2.3. La ceremonia del balché.**

A partir de la fermentación de la corteza del árbol de balché (*Lonchocarpus longistylus*) se obtiene la bebida ritual por excelencia.

Para su preparación se requiere de una canoa de caoba, a la que los lacandones llaman "cayuco de balché"; éste se encuentra de forma permanente cerca del templo, cubierto con grandes hojas de palma y nunca se usa para recorrer un río. Tiene alrededor de cinco metros de longitud por 50 centímetros de ancho. En la parte cóncava del tronco, se vierte agua virgen<sup>83</sup> traída de los arroyos de la selva. Posteriormente se procede a endulzarla con azúcar refinada o pedazos de caña de azúcar; en épocas remotas se usaban grandes cantidades de miel silvestre para lograr el mismo efecto. Las cortezas secas del balché se sumergen en este líquido y se dejan en reposo por un mínimo de 24 horas. Se procede a cubrir de nueva cuenta el cayuco con las hojas de palma para evitar que animales o insectos ensucien su preparación. La quietud y la espera permitirán la

---

<sup>83</sup> Lit. *Zuhuy ha*, es decir agua virgen.

fermentación del brebaje, dándole un mediano grado alcohólico, entonces el balché estará listo para ser presentado en la ceremonia ritual.

El balché es preparado por el celebrante del templo, los motivos por los cuales se lleva a cabo el ritual pueden ser varios y de distinta índole, por ejemplo: el festejo de la iniciación de un menor, el regreso de un amigo o pariente, la petición de una mujer para esposa, la imploración de cura para un enfermo, como ejercicio de castigo para un mentiroso o alguien que, a consideración del grupo, ha actuado de manera indebida.

El consumo de balché está íntimamente ligado con el marco conceptual de los mayas lacandones, dado que esta bebida les fue dada por los dioses y es en presencia de ellos que la ingieren. El mito de origen del balché indica que Hach Ak Yum enseñó a los dioses a preparar y consumir esa bebida. Reunidos en torno al creador, las divinidades se emborracharon y sintieron placer. Para asegurarse que los hombres a su vez tuvieran un pretexto para reunirse y festejarlos, Hach Ak Yum mandó a su yerno Ah Kín Chob hacia la selva de los lacandones y éste les enseñó cómo preparar el balché y ofrecerlo a sus deidades.

El convivio entre hombres y deidades en torno al vino sagrado, asegura el equilibrio del universo y la satisfacción de las divinidades telúricas y celestes. Por lo tanto, cada vez que los lacandones organizan una

ceremonia de consumo de balché (la mayoría de las veces para festejar el regreso de un amigo), bajan los incensarios de la repisa donde descansan, para integrarlos al convivio, durante el espacio de algunas horas.

En el *Libro de los libros de Chilam Balam*<sup>84</sup>, un texto alegórico de contenido esotérico, menciona la asociación existente entre el balché y el número trece<sup>85</sup>. Este número está vinculado con los trece niveles celestes del universo y con los trece dioses que en ellos viven, lo cual asocia estrechamente el balché al festejo de los espacios cosmogónicos de su universo mental.

Los mayas de Yucatán, quienes también consumen balché durante sus rituales, disponen trece calabazas de dicha bebida en el altar ceremonial. Al igual que los lacandones, ofrecen balché a los cuatro puntos cardinales para invitar a la celebración a los espíritus del monte, a los vientos y a los demás elementos atmosféricos que asegurarán la continuidad de los ciclos de la naturaleza. Al verter gotas de balché en el suelo, frente al altar (en Yucatán) y en el templo (los lacandones), los indígenas ofrecen parte de la bebida a los nueve dioses del inframundo que ocupan los nueve pisos del mundo telúrico. De esa manera, los mayas reproducen sus vínculos de alianza con todas las deidades de su espacio teogónico.

<sup>84</sup> Libro de encantamientos míticos y rituales de los mayas yucatecos.

<sup>85</sup> *El libro de los libros de Chilam Balam*, traducción de Alfredo Barrera Vázquez y Silvia Rendón. FCE, México, 1948, pp. 138-139 "La preciosa sangre de la hija que pide es que trece veces lo pase (el vino ceremonial), y trece veces liore acostado afuera..."

Aparte de facilitar y reproducir los lazos de interdependencia entre el mundo de los hombres y el de los dioses, el balché asegura el mantenimiento de vínculos de solidaridad entre los hombres a la vez que promueve la estabilidad de las instituciones sociales. En consecuencia tiene un rol altamente socializante. Una función importante del ritual del balché es la de castigar a un culpable (de mentira o de robo) obligándolo a beber grandes cantidades del etílico sin tener la posibilidad de vomitar; en caso de hacerlo, estará negándose la oportunidad de reivindicarse. De lo contrario, será reinstalado en el orden social y su infracción le será perdonada.

Cuando los lacandones vivían en pequeños centros de residencia familiar aislados en la selva, no se encontraban más que para acordar un matrimonio, y pactar así un intercambio de mujeres entre grupos aliados. Para dichos encuentros, se realizaban festejos acompañados del consumo de balché. En ocasiones, los visitantes aprovechaban el estado de embriaguez de sus anfitriones, para robarles sus mujeres y eventualmente matarlos. Esas anécdotas han sido registradas en el acervo de tradición oral autóctona en forma de mitos

*"Los hombres estaban reunidos en la casa de los dioses para beber balché. El copal ardía*

*en los incensarios, todos los hombres bebían balché y fumaban tabaco. Entonces llegó un visitante y pidió entrar. Nadie lo conocía. Era un Hombre Verdadero, pero nadie lo había visto jamás. Sus cabellos estaban cortados<sup>86</sup>.*

*El dueño de los incensarios le dijo que entrara y que se sentara en el banco de madera. El hombre se sentó, le dieron balché y fumó tabaco. Continuaron bebiendo, bebieron mucho.*

*De repente, uno de los hombres se enojó, le reclamó al visitante el por qué llegaba a beber, si nadie lo conocía. Le preguntó si había ido a robar a alguna mujer.*

*El otro no respondió, continuó fumando su cigarro de tabaco. El hombre se enojó más todavía, estaba encolerizado a causa del balché y entonces tomó su machete que estaba atado a una viga del techo y se lo enterró al hombre,*

---

<sup>86</sup> "Xata u hor" es decir que tenía la franja de cabellos cortada encima de sus ojos. Era un hombre del norte y no un lucandón proveniente del grupo meridional. Citado por el autor. Marion, *Op.cit.*:1992, p. 411.

*pero no lo mató, solo perforó el banco de madera (Kanché), lo cortó en dos pedazos.*

*El otro se levantó y se fue; era un dios, un dios poderoso, pudo haber sido Ah Kin Chob; nadie lo había reconocido porque sólo había fumado su tabaco sin decir nada. Al día siguiente, el hombre que lo había intentado matar murió. El dios quiso que así sucediera. Por eso, cuando no se conoce a alguien, es necesario actuar con precaución, porque puede suceder que se trate de un dios que solicite asilo, para beber balché. Mi padre me contó que a partir de ese día, no ha querido jamás dejar su machete en el templo".<sup>87</sup>*

En su tradición oral, los lacandones asocian estrechamente el balché con el don de esperma <sup>88</sup>. Por otro lado, la calabaza <sup>89</sup> de balché e incluso el cayuco en donde fermenta están alegóricamente asociados con las mujeres, por ser espacios cóncavos, que se asemejan al recinto doméstico, al vientre femenino y eventualmente al útero, en donde se gestan los hijos. Toda esa

<sup>87</sup> Entrevista realizada a Nunc, Lacanjá, Chansayab, abril de 1990. Marion. *Op cit.*: 1992, p. 412.

<sup>88</sup> *Balché* significa también "cosa del pene" es decir "esperma", de *Bal*: cosa y *ché*: pene.

<sup>89</sup> Recipiente vegetal, en el cual se toma el balché. En maya. *Lak*, que significa también "esposa".



profunda carga simbólica y sexual que rodea al balché está presente en los cantos rituales que acompañan el proceso de preparación, fermentación y consumo de la bebida ritual.

*"¡Mujercita! ¡Oh mujercita!*

*Aquí mismo te deseo*

*Tus senos están bien formados.*

*He mentido por ti, oh mujercita...*

*... Te digo que eres muy bella mi pequeña mujer*

*Te abrazaré sobre el campo. No te cazaré.*

*No te dejaré*

*Tú sola me llamas. Yo te tengo firmemente*

*entre mis brazos...*

*... Siento que bailo, canto, canto.*

*Mi corazón está contento.<sup>90</sup>*

Cuando canta a la mujer, el hombre se refiere no solamente a ella sino al recipiente de balché, recordando la antigua tradición de convivio masculino, para asegurar el matrimonio de sus hijas y hermanas y propiciar así la reproducción del grupo.

---

<sup>90</sup> Bruce, *Op.cit.* 1974: 292-294.

### Capítulo 3

#### 3.- EL CINE COMO CANAL IDIOMÁTICO.

##### 3.1.- Análisis del proceso de edición documental.

Teniendo como antecedente el marco conceptual del pensamiento maya lacandón, y la importancia que la celebración de los rituales tienen dentro del mismo, la línea a seguir para la filmación del documental "LACAN TUN El Rito del Balché", fue la de retratar la realidad; sustituyendo al ojo humano por el lente de la cámara cinematográfica, emulando el trabajo hecho por Dziga Vertov. Ante un acontecimiento social donde lo importante es preservar la relevancia antropológica, la tarea de los cineastas documentales es transmitir los hechos tal y cómo acontecen, dando cuenta de cada uno de los detalles que componen el ritual y su contexto.

Este estilo cinematográfico, usado desde los inicios mismos del cine, es básico para no caer en especulaciones e interpretaciones ajenas a las razones por las cuales tienen lugar las ceremonias indígenas.

Los resultados obtenidos de la filmación permitieron configurar un guión final dividido en tres segmentos; cada una de esas partes contiene información que se enlaza de forma progresiva al tema central del documental: el contenido simbólico del rito del balché.

En primer lugar, se hace un esbozo a grandes rasgos del marco geográfico y social en el cual se ubica la comunidad lacandona de Nahá, destacando el universo espacio temporal de esta pequeña sociedad selvática.

En la segunda parte, tenemos las fases preparativas del ritual, acompañadas de testimonios y comentarios de dos prestigiados miembros de la aldea.

En el tercer y último segmento, se muestra el llamado a la celebración del ritual y la realización del mismo, con la presencia de los hombres y los dioses.

Considerando la importancia de la imagen y del audio como elementos independientes, buscamos una conjugación que mostrara la relevancia de cada uno de ellos dentro del contexto cinematográfico. Para obtener el resultado deseado, aplicamos el efecto Kulechov. El teórico y realizador de la escuela de cine soviético y su colega, Vsevolod Illrionovich Pudovkin, usaron tres

distintas tomas del actor Mosjoukine, los tres momentos mostraban su rostro inexpressivo en planos muy parecidos que fueron unidos a escenas totalmente distintas entre sí. El primer rostro del actor cortaba a una toma donde se tenía un plato con sopa puesto sobre una mesa; corte a Mosjoukine y corte a la imagen de una mujer muerta en un diván; de nuevo corte a la cara del actor y por último, corte a una niña con un osito. Al ser mostrado este montaje al público, la actuación del actor fue calificada de extraordinaria, al considerar que cada uno de sus rostros correspondía plenamente a la escena que le sucedía; sin embargo, la expresión era la misma en las tres situaciones. Esta apreciación hecha por los receptores es resultado de la asociación que hicieron de las imágenes; su lectura es un ejemplo de la relación entre significantes, significado y referente. De ahí concluimos que la suma de dos imágenes es igual a tres, es decir que  $1+1=3$ . En nuestro caso, también las imágenes y la pista sonora se complementan, y el resultado de su suma es, igualmente, producto del trabajo de asociación hecho por el receptor.

Esto no significa un ejercicio intelectual mayor, puesto que la yuxtaposición de la imagen y el sonido nos permite tener una lectura completa a nivel audiovisual. El contenido gráfico de las escenas es entendible por sí mismo; la presencia de los códigos sonoros transmiten parte de la carga simbólica ahí

inmersa a través de la narración, y la música refuerza la labor estética contenida en la plasticidad de las imágenes. Sin embargo, la música no sólo cumple un papel de simple acompañamiento, complementa las ilustraciones visuales y proyecta, cuando es preciso, un papel preponderante que permite destacar su riqueza artística sin desligarse de la imagen.

El trabajo de compaginación realizado busca transmitir dos niveles de lectura: en primera instancia, intentamos que el mensaje sea entendido por cualquier tipo de público que vea el documental; en segundo término, pero no por ello menos importante, tratamos de rescatar la carga simbólica inmersa en las prácticas ceremoniales de los mayas lacandones, sabiendo de antemano que la comprensión de esta lectura requiere de referentes previos en la parte receptora. Este descifrar connotativo, es precisamente el motivo que da lugar a la escritura del presente capítulo.

El montaje o edición, es el recurso que nos permite estructurar la calidad lingüística del filme; su función consiste en darle una expresividad estética, emocional y racional al documental; de esta manera, el público, "al descodificar el mensaje obtiene un significado expresivo en tres niveles: emocional, estético, informativo y formativo"<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Meza Baca, Roberto Roy; Op. cit. p. 28

Dentro de la historia del cine, el dinamismo dado a la acción mediante el montaje, por parte del norteamericano D. W. Griffith, resultó determinante; pero Kulechov fue más allá, aplicó la compaginación en un sentido crítico, desarrolló una estructura lingüística en la cual el resultado final del filme refleja el correcto empleo de ésta. Por esta razón, Gianni Rondolino considera que "el discurso filmico estructurado por Kulechov puede definirse como estructuralista <sup>92</sup>". En este mismo sentido, tratamos de llevar a cabo el montaje de nuestro documental.

La sola presencia de los *Hach Winik* le transmite una fuerza impresionante a la imagen, resulta atractiva y llena del encanto que todas las etnias indígenas inculcan al ser fotografiadas. A esta riqueza contenida en los rostros y sus sonrisas, en las manos y los pies de los seres que viven y trabajan en la inmensa intimidad de la selva, llena de vida, llena de muerte y de misterios sacros, le agregamos un poco de plasticidad variando ligeramente la velocidad del video, lo cual nos permitió manejar un tiempo irreal, un tiempo ajeno a nuestro ritmo y percepción occidentales, un tiempo que emula el espacio cósmico y mágico del pensamiento maya inserto en la mitología,

---

<sup>92</sup> Rondolino, Gianni; Op. cit; p. 336.

universo reproducido cotidianamente por los lacandones a través de su particular manera de entender la vida.

Recordemos que la filmación de cada uno de los sucesos acontecidos en la comunidad lacandona de Nahá, se realizó en tiempo real; la continuidad del mismo se respeta dentro del lenguaje cinematográfico, en el cual hacemos uso de elipsis; pero el tiempo del rito, el del contexto histórico que refiere, está interpretado con esta manipulación del tiempo. Al prolongar la duración de cada toma se legitima la condición atemporal encerrada en la intangibilidad del pensamiento mítico.

Este rompimiento con el tiempo real nos aproxima a la intimidad del ritual, introduce al espectador y lo hace cómplice de la celebración; con esta práctica intentamos que el receptor no sea un simple observador, buscamos involucrarlo y hacerlo sentirse copartícipe del festejo.

El montaje cinematográfico es el "arte de movimiento"<sup>93</sup>, aunque existen reglas para alcanzar los mejores resultados posibles al elaborar una compaginación, ésta siempre será resultado no sólo del proceso de post producción, sino del conjunto de quehaceres implicados a lo largo de toda la realización, empezando por la idea y el concepto que dan origen a un

---

<sup>93</sup> Sánchez, Rafael C.; *El montaje cinematográfico: arte de movimiento*; Pomalre-Universidad Católica de Chile; Santiago de Chile, 1970, p. 32.

proyecto. En nuestro caso, los objetivos del montaje fueron los de rescatar los valores culturales de una comunidad, tanto en el orden social como en el marco conceptual contenido en una práctica ritual, y transmitirlos de la mejor manera entendible sin deformar las bases que los sostienen. Obviamente, la posibilidad de hacer fructíferos estos objetivos se desprende del concepto de dirección y fotografía, en los cuales se buscó retratar la realidad, evitando incluso, el uso de luces artificiales.

En la edición de un documental se refleja la metodología empleada en las fases anteriores de la realización y, si bien existen recomendaciones para el proceso de montaje, su concepción depende del estilo propio del editor, quien debe aportar sin abandonar la continuidad al trabajo brindado por el director, el fotógrafo, el productor y cada uno de los participantes.

El montaje cinematográfico es el arte de movimiento; no sólo del que producen los desplazamientos hechos por la cámara, también por el que realizan los humanos, los animales y los objetos mostrados en las escenas y, todavía mas allá, por el movimiento filosófico, generado en la esencia misma de la imagen, en su capacidad de transmitir lecturas connotativas.

A continuación tenemos un desglose de los tres segmentos componentes del documental en análisis, haciendo referencia a cada uno de los elementos



semánticos que componen el canal comunicativo audiovisual en el cual fue realizado.

### **3.2.- Análisis secuencial.**

#### **3.2.1.- Mito de creación y establecimiento de Nahá.**

##### **3.2.1.1.- Mito de creación.**

*Fade in* de negros al mito de creación. Este está escrito con letra helvética blanca sobre fondo negro.

*Hach Ak Yum*

*"Nuestro Dios Verdadero".*

*"Antes de Hach Ak Yum no había nada.*

*K'akoch hizo el mundo de arcilla,*

*pero era imposible vivir entonces.*

*Cuando Hach Ak Yum vino, secó la arcilla*

*y entonces se volvió tierra...*

*... Después hizo el balché."*

*Mito Lacandón.*

El documental, al igual que cualquier forma de expresión cultural de los lacandones, tiene su origen en el mito de creación. La selección de color de

los códigos gráficos se hizo tomando como referencia el mito del génesis, donde se dice que K'akoch formó el primer mundo con un sol débil, sin la capacidad suficiente de irradiar luz. Como consecuencia, el mundo vivía en las tinieblas y sus elementos no lograban diferenciarse. La letra blanca sobre fondo negro, independientemente de tener una lectura inmediata en el contexto de diseño gráfico, nos remite a ese mundo de tinieblas vivido en la génesis de los mayas.

### 3.2.1.2.- Título.

Para la entrada del título se hizo un diseño gráfico donde aparecen, en primera instancia, tres lacandones pertenecientes a distintas generaciones; sus rostros se superponen a un mapamundi, la presencia de los distintos continentes se debe al valor universal de las prácticas rituales.

Se seleccionaron los rostros de un niño, un hombre maduro y un anciano, para representar el paso secular de esta etnia y aludir la forma de transmisión intergeneracional de los acervos simbólicos. Inmediato a la salida de los rostros, aparece el título de **"LACAN TUN El Rito del Balché"**.

Estas imágenes vienen acompañadas con el sonido de un caracol de mar (*Hach Hup*), con el cual son llamados los invitados a la celebración de un

ritual. La colocación de este sonido al inicio del documental, tiene la intención de invitar al público a observar el desenvolvimiento del mismo.

### **3.2.1.3.- Texto introductorio.**

*" Los indios lacandones han celebrado el ritual del balché desde antes de la conquista española.*

*La ceremonia toma su nombre de la bebida fermentada del balché. Esta es preparada por la comunidad lacandona, en el corazón de la selva de Chiapas, México".*

Este texto nos delimita el marco espacio-temporal en el cual los lacandones han celebrado este ritual, así como el origen de su nombre.

Los gráficos son los mismos que se usaron al principio del documental, con la intención de mantener una unidad.

### **3.2.1.4.- Agua, origen de la vida**

Cuenta la mitología lacandona que en su génesis el mundo era acuoso, lleno de sombras; poco a poco la tierra fue emergiendo y separándose del agua;

después, se fue poblando con la aparición de los árboles y plantas, de los animales y por último de los hombres<sup>94</sup>.

Las primeras imágenes del documental nos muestran múltiples tomas del lago de Nahá enlazadas por largas disolvencias. Estas transiciones cumplen una doble función: por un lado resaltan la plasticidad estética de las imágenes, suavizando el paso de una a otra y logrando interesantes fundidos entre los distintos encuadres y movimientos de cámara. Por otra parte, representan el enlace entre los distintos estadios que conformaron la génesis.

La corrección de color dada a esta secuencia, con un tono predominantemente azul, refiere a la acuosidad del mundo en sus orígenes; aparecen también los primeros pobladores representados por pájaros y flora, entre los que destaca una ceiba, árbol sostén del mundo clásico maya.

Los lacandones usan el término "yaax" para indicar los colores azul y verde, no hay más distinción que la de su contexto y generalmente se usa para señalar la existencia de vida. Tanto el jade como la ceiba (*yaax ché*), simbolizan la vida en el marco conceptual lacandón. Estas razones nos motivaron a abrir con imágenes de agua y naturaleza azuladas.

---

<sup>94</sup> Marion, *Op.cit.*, 1992, pp.

La música tiene una carga tan importante como la imagen. Tanto el *gong* que arranca justo al inicio del *fade in*, arrebatando la atención del espectador, como los coros cavernosos combinados con las percusiones, nos transportan a un mundo mágico y remoto, en donde mito y rito se mezclan, en un marco de naturaleza idealizada por el hombre.

### **3.2.1.5.- Camino a Nahá**

Sobre la última escena de lagos comienza a escucharse en *cross fade* el sonido de un camión; a corte entra una toma del vehículo hecha desde su interior, vemos la silueta del conductor y el camino de terracería inserto en la Selva Lacandona. En corte pasamos al camino que conduce al poblado de Nahá.

El autobús representa el elemento vinculador entre la ciudad y la selva, entre Ocosingo y Nahá. Su sonido, iniciado en *off* sobre una escena acuosa, nos anuncia la transición entre ese mundo del génesis y la era actual. En imagen, esa ruptura con el pasado remoto se hace a través de un corte; es un rompimiento abrupto en el tiempo y el espacio. Del autobús hacemos otro corte, tanto en audio como en video, al camino de terracería que nos introduce a Nahá. Abandonamos el turbulento ruido del motor y el ajetreado andar del

autobús para encontrar un apacible ambiente selvático, preámbulo del encuentro con el mundo de los lacandones.

### **3.2.1.6.- Nahá.**

Sobre la escena del camino de terracería, se mezclan los ruidos de la selva con los ladridos de un perro, anunciando la cercanía de un poblado. Cortamos a una serie de tomas de casas lacandonas, en su construcción sobresalen los tablones de madera provenientes de los árboles de la selva, con la cual los indígenas han guardado una estrecha relación no sólo material, sino también ideal dentro de su marco cosmogónico.

Esa fidelidad al modelo tradicional de su reproducción social, no impide la introducción de formas materiales ajenas a su cultura. Así vemos que los techos de lámina de zinc han sustituido al techo de hojas de palma y, yendo mas lejos todavía, tenemos la presencia de una antena parabólica, signo inequívoco de su acelerado acercamiento al mundo occidental.

Esta moderna vía de comunicación, al igual que la presencia de televisores y videocaseteras, ponen a los lacandones en contacto con formas de pensamiento totalmente distintas al suyo, lo cual significa una latente amenaza a la conservación de su acervo cultural. La preocupación no se debe

al hecho de que los indígenas se integren al uso de nuevas tecnologías, sino al contenido de los mensajes captados a través de ellas. Si bien es cierta la posibilidad de recibir programas de corte deportivo, cultural, de entretenimiento y de todos los géneros existentes; la condición bilingüe de los lacandones, sustentada en su manejo del maya lacandón y del español, influye en su preferencia hacia la programación ofrecida por Televisa y Televisión Azteca, resultando ser las telenovelas y las adaptaciones de programas norteamericanos como "Las tortugas ninja", los más favorecidos.

De la última imagen de casas lacandonas pasamos a un *panning* panorámico del valle lacustre de Nahá. Entra la locutora en *off* con el siguiente texto:

*"Después de seis horas de un camino de terracería selvática, se llega a la comunidad lacandona de Nahá. Ahí, en medio de la selva tropical, viven los últimos indios lacandones que aún preservan sus antiguos ritos mayas y su particular modo de entender la vida".*

El texto desaparece junto con la toma panorámica, el ambiente natural del sonido permanece y damos paso a un montaje de habitantes de la comunidad, en el que destacan los rostros infantiles llenos de parsimonia. La calidez y tranquilidad transmitidas por estas caras son acompañadas con una melodía campirana sustentada por la guitarra. Comenzamos un *paneo* en *close up* que

muestra asombro e interés en los rostros de hombres, mujeres y niños lacandones, quienes mantienen su mirada fija sin permitirnos saber cuál es el objeto de su atención; al final del recorrido la cámara abre y descubrimos a un hombre destazando una res. Mientras los lacandones visten con sus tradicionales túnicas, el destazador lleva indumentaria occidental; se trata de un habitante del vecino poblado tzeltal de Villa de las Rosas. El interés mostrado por los observadores se debe a lo poco común de esta actividad; como los lacandones no practican la ganadería, resulta atractivo presenciar el sacrificio del ganado.

A pesar de su lejanía y de su apego a modos de vida tradicional, los residentes de Nahá no son ajenos a la introducción de costumbres traídas del exterior; el asombro contenido en sus miradas nos traduce su ubicación en un punto de intersección entre dos mundos, el suyo propio y el de la sociedad mestiza occidentalizada.

Continuamos con la secuela de rostros y cortamos a un *full shot* donde se muestran las partes de la res destazada colgando en ganchos. Entra nuevamente el texto y dice:

*"En Nahá, las cosas son simplemente lo que son".*



A pesar de la penetración de elementos foráneos que pueden desestabilizar sus formas de vida colectiva, los lacandones resguardan la armonía que los enlaza entre sí y con su medio entorno. Decir que "*las cosas son simplemente lo que son*", refiere a la naturalidad misma de los acontecimientos vividos cotidianamente en Nahá, donde la sencillez de la vida aún no ha sido afectada por la intrusión de la alteridad.

Con esta frase termina el primer segmento del documental, quedando establecido a grandes rasgos, el acontecer en esta pequeña comunidad inserta entre la tradición y la modernidad.

### **3.2.2.- Los preparativos de la fiesta.**

#### **3.2.2.1.- Ak Na': Nuestra Madre Luna.**

*Fade out* del *full shot* con la vaca destazada. *Fade in*: de entre la niebla y los árboles emerge la luna llena iluminando el cielo nocturno.

La luna es la señora de la noche, su presencia marca el tiempo y el espacio propicios para la promulgación del mito. Cuando la luz del día se ha esfumado, las familias lacandonas se reúnen en el espacio doméstico para escuchar el acervo mítico en voz del jefe de grupo. La imagen lunar, al igual que la del sol, ha representado desde los tiempos de los mayas clásicos, una

mojonera temporal, un ciclo astral donde la noche sustituye al día y donde los meses, al enlazarse, aseguran la reproducción del calendario ritual.

Dentro del montaje, el contenido simbólico guardado en la imagen de la luna cumple su función cíclica al ser utilizada como transición no sólo entre dos días, sino también entre dos espacios culturales: el occidental, representado por la imagen de la vaca y, el de los mayas, estelarizado por el celebrante del culto en la siguiente escena.

Cinematográficamente, la imagen de la luna nos resuelve de manera natural el cambio de un día a otro. Esta transición que pudo establecerse de manera sencilla con el enlace de un *fade out* y un *fade in*, se ve enriquecida en contenido y plasticidad por la presencia del astro selénico.

#### **3.2.2.2.- Antonio Chank'in, el celebrante.**

Disolvemos de la luna al interior de una casa donde se encuentra Antonio Chank'in, el celebrante del rito del balché. Acompañado por la música venida desde la escena anterior y cuyos soportes son sonajas, tambores y coros, escuchamos un monólogo referente al significado que tiene el balché en esta cultura.

Los rayos del sol atraviesan los huecos dejados por las vigas para iluminar el rostro de Antonio, quien, desde la intimidad de su cocina, espacio doméstico y femenino simbólicamente vinculado con la luna, nos explica las razones por las cuales los lacandones celebran esta ceremonia.

La entrevista de la cual se tomó el testimonio se realizó en español. El parco dominio de Antonio con este idioma nos hace pensar que, si hubiera sido posible grabar la narración en maya, el contenido encerraría mayor riqueza conceptual; sin embargo, las ideas expresadas por el entrevistado no pierden la esencia del significado transmitido por el pensamiento mítico.

El subtítulaje en inglés es una traducción literal del español y dice así:

*" Está rezando, está rezando, está hablando con él  
Qué cuál cosas, como yo, le voy a pedir (protección de)  
para culebra, para trabajar la milpa,  
no voy a cortar mi pie, para que esté contento,  
y no tiene palo.  
Balché, no muere nadie, todos están contentos,  
pero antes no había nada, sólo montañas,  
la enfermedad de calentura, puro monte, ni medicinas,  
sólo Dios va a rezar "*

A través de sus rezos los lacandones se comunican con los dioses, la lectura de este texto da cuenta de cómo y porqué se estableció dicho canal de comunicación. Según las palabras de Antonio, hubo un tiempo en que solamente los dioses tenían el balché y rezaban al dios primigenio (K'akoch): "*sólo Dios va a rezar*". Los hombres por su parte padecían de enfermedades como el paludismo ("*la enfermedad de calentura*"), no existían las medicinas ni los hombres podían entrar en contacto con los dioses para solicitar y recibir su ayuda. Entonces Hach Ak Yum se apiadó de sus criaturas y les inandó el balché, elemento fundamental de las prácticas rituales, para establecer el canal de intercambio que les hacía falta. A partir de entonces, el celebrante "*está rezando, está rezando, está hablando con él*" (Dios), solicitando protección y curación, por medio de ofrendas, entre las que el balché ocupa un lugar central.

Con este corto testimonio, Antonio enfatiza la importancia del ritual en la instauración de la cultura, subrayando la relación de dependencia existente entre los hombres y las deidades, la cual se expresa y materializa mediante el canal idiomático establecido en sus ritos. A través del ritual, los hombres realizan actos propiciatorios al pedir que no les muerda una serpiente ("*le voy a pedir para culebra*"), o bien que no se lastimen con el machete durante el

trabajo de roza en el campo ("*para trabajar en la milpa, no voy a cortar mi pie*"); y actos expiatorios o exorcistas con el objeto de curar a un enfermo.

En cuanto a la estructura cinematográfica, la voz de Antonio no corre en sincronía con el movimiento de sus labios en imagen; esta combinación desfasada entre audio y video es un recurso para aludir a la atemporalidad del mito y de la cosmovisión lacandona.

### **3.2.2.3.- El balché.**

#### **- El cayuco.**

Disolvenca del *close up* de Don Antonio en el interior de la cocina, a *full shot* de él mismo en el patio del templo quitando las hojas de palma que cubren el cayuco ritual. Iniciamos así una secuencia a través de la cual observamos cómo se acondiciona el tronco de caoba donde se preparará y fermentará la bebida ceremonial.

Inicialmente, el cayuco se encuentra volteado hacia la tierra, en señal de desuso. Al girarlo hacia arriba, adquiere la posición requerida para que el sol pueda coadyuvar a los hombres en sus esfuerzos de fermentación del balché. Este sencillo movimiento significa el comienzo de los preparativos. En este proceso Don Antonio es ayudado por su hijo Bor, reflejándose así la

transmisión generacional del conocimiento que circula de padre a hijo, tanto en el espacio familiar como en el recinto ritual.

El primer paso consiste en la restauración del cayuco. Recurriendo a técnicas prehispánicas, Don Antonio resana las hendiduras del tronco aplicando una pasta negra preparada con cera de colmenas silvestres mezclada con hollín; dicha pasta se extiende con una espátula, posteriormente se calienta y derrite con la llama de un pedazo de ocote, cuya resina sirve de barniz.

Mientras vemos estas imágenes, una base rítmica de percusiones fondea acompañando la voz de la locutora en *off* que dice:

*" El viejo Don Antonio es uno de los últimos en practicar con regularidad el rito del balché.*

*Su hijo Bor le asiste.*

*Esta celebración ancestral está en peligro de desaparecer, debido a que la gente joven ha perdido interés en las tradiciones.*

*El ritual toma su nombre de un árbol que crece en la selva. El nombre de este árbol es balché.*

*El tronco hueco de caoba es resanado con resina.*

*Agua del río que atraviesa su aldea, es vertida en su interior.*

*La vida de los lacandones está íntimamente ligada a la naturaleza, ellos la respetan, la protegen y la integran a sus creencias. El mundo occidental se percibe como una pálida sombra que, cada vez más cerca, ronda por su espacio, consumiendo su riqueza natural y destruyendo todo a su paso ".*

La pérdida de interés en las prácticas tradicionales por parte de los jóvenes no se debe a una pérdida de legitimidad del sistema de creencias, sino a la penetración de distintas formas de vida proyectadas a través de los medios electrónicos. Los adolescentes lacandones no escapan a la idealización de personajes y artistas de la radio y la televisión, también sueñan con llegar a ser músicos famosos como *Los Bukis* o *Bronco*. El enfrentamiento entre ambos marcos de referencia produce incertidumbre en el pensamiento de los jóvenes, su confusión les hace creer que es necesario rechazar lo tradicional para afirmarse en la modernidad. No es extraño entonces encontrar jóvenes de Nahá en las discotecas y los bares de Palenque, quienes abandonan provisionalmente su túnica de algodón, para vestirse con *jeans* y camisas de moda occidental, tratando de imitar el estilo de vida de la ciudad.

Los adultos conservan las prácticas ceremoniales existentes desde épocas remotas, su sistema de pensamiento no ha sufrido alteraciones por la introducción de las modernas tecnologías de comunicación, pero ven con

tristeza la enajenación que amenaza a las nuevas generaciones. En el templo, a través de las prácticas rituales, reafirman el sistema de valores en el cual se han estructurado mentalmente e intentan inducir a los jóvenes a seguir identificándose con base en las normas desprendidas de éste. Por ello, el templo representa el espacio óptimo para asegurar la reproducción ideológica del grupo lacandón, sin el cual la cultura carecería de vigor y legitimidad. Un ejemplo de esa carencia puede encontrarse entre los lacandones meridionales, quienes renunciaron a su religión nativa a raíz de la penetración de los misioneros evangelistas y adventistas, perdiendo parcialmente su sistema de referencias simbólicas al no retroalimentarlo de forma ritual entre los miembros jóvenes de su grupo.

#### **3.2.2.4.- Los ingredientes.**

##### **- El agua.**

Del fuego candente contenido en la rama de ocote, cortamos a un *close up* de la olla ceremonial en la que Antonio vacía agua con una manguera. El recipiente está identificado con el rostro en relieve de uno de sus dioses, y se llama en maya "*u lak i ku*", literalmente "su olla del dios". De esta escena



cortamos a un *full shot* donde observamos cómo vierten el líquido en el interior del cayuco ceremonial.

La "olla de Dios" es uno de los elementos más tradicionales de la parafernalia ritual lacandona. Tanto la tecnología usada en el proceso de manufactura, como las figuras que adornan las piezas, demuestran la existencia de un vínculo estrecho entre éstas y objetos muy antiguos de cerámica maya postclásica.

El uso de estos recipientes es exclusivo del recinto sagrado, nunca son utilizados en el espacio doméstico y, por ende, sólo los hombres tienen contacto con ellos.

Tradicionalmente, el agua empleada en la preparación del balché era traída de los arroyos selváticos, por su calidad de total pureza (*zuhuy ha'*: agua virgen). Sin embargo, en la actualidad los lacandones han aprovechado la introducción del agua entubada para ahorrarse el trabajo de acarrearla en pesadas ollas de barro. Resulta paradójico encontrar en una misma imagen la combinación de un recipiente de tan remoto origen, con una infraestructura novedosa para la distribución del agua.

**- El edulcorante.**

Después de verter el agua, Antonio vuelve a llenar la olla. Al momento de inclinarse para vaciarla nuevamente, ya no vemos caer líquido sino azúcar saliendo de una bolsa. Este recurso técnico del montaje fue posible porque pasamos de una toma cerrada en la cual vemos las manos del anfitrión cargando la olla con agua, a una escena donde aparecen el cayuco en perspectiva y Antonio en *medium shot* avanzando hacia éste, sin descubrir de inmediato el cambio de ingrediente en sus manos.

Originalmente, los lacandones usaban miel de colmena silvestre para endulzar el balché, pero la dificultad para conseguir las cantidades requeridas en dicho proceso los llevaron a sustituirla por azúcar de caña o azúcar refinada. El edulcorante resulta ser producto ya no del acervo técnico nativo, sino de un proceso tecnológico industrial.

En la misma escena en que es vertida el azúcar, observamos sobre el cayuco de balché una hoja ancha como las que usan los lacandones para envolver y conservar ingredientes de consumo doméstico, particularmente los panes de panela procesados para endulzar sus alimentos. Este elemento sustraído de la naturaleza, yace inerte ante la bolsa de plástico que contiene el nuevo

endulzante del balché; simbolizando el desplazamiento de añejas costumbres por el empleo de productos distribuidos en el mercado regional.

Una vez vertidos ambos ingredientes, Antonio procede a mezclarlos. En el audio tenemos un fondo musical de tambores y coros que acompaña el siguiente texto:

*"Agua y azúcar son mezclados pacientemente".*

De Antonio endulzando el líquido, cortamos a una escena del agua en reposo, donde se refleja un paisaje frondoso. Esta imagen alude a los encantamientos esotéricos y rituales que salmodian los lacandones durante la fase de preparación del balché. Según estos cantos, numerosos animales y plantas del universo selvático participan activamente en el proceso de fermentación, sumergiéndose de forma simbólica en el brebaje ceremonial<sup>95</sup>. Esa imagen, reflejo del pensamiento mítico, subraya la estrecha complicidad existente entre los hombres y la naturaleza, la cual se expresa semiológicamente a través del ritual.

Disolvemos del agua y su reflejo de la selva a una toma cerrada de las manos de Antonio conteniendo un densímetro. Ya vimos cómo el agua entubada ha sustituido al agua virgen de la selva, cómo el azúcar refinada ha reemplazado

<sup>95</sup> Boremanse, Didier: "Una forma de clasificación simbólica: los encantamientos al balché entre los lacandones", en *Journal of Latin American Lore*, 7:2, UCLA, 1981.

el uso de la miel, ahora vemos la introducción de un aparato que sirve para medir la concentración de glucosa en el líquido; su función cumple la tarea antes realizada por el conocimiento empírico. Una vez más, por medio de una disolvenca, pasamos de una imagen que connota al universo mítico, a otra con un referente totalmente insólito dentro del contexto. En los dos primeros casos, no deja de ser un cambio de forma y de objetos, mientras que en éste último, el densímetro sustituye un elemento intangible: la capacidad intelectual del hombre para relacionarse directamente con un proceso natural.

**- La corteza.**

De la imagen del densímetro, disolvemos a un *fill shot* de Antonio partiendo trozos de balché con un machete. De ahí cortamos a una secuencia donde nuestro personaje está acompañado de su hijo Bor y ambos aporrean la madera para aflojar la corteza.

El uso del machete se introdujo desde la década de los treinta por la influencia que tuvieron los chicleros y los talabosques sobre los lacandones; no por ello deja de ser una herramienta moderna frente al aporreador, utensilio hecho con madera de chicozapote que usan los lacandones para confeccionar sus túnicas de corteza.

La música que nos ha acompañado desde la presentación del cayuco continúa; sobre las imágenes donde vemos en acción el machete y el aporreador, escuchamos también el choque del metal contra la madera y los golpes asestados por el trozo de chicozapote. La presencia de estos sonidos nos sirven para adentrarnos más en el ambiente donde se desarrolla la preparación del balché.

La secuencia del aporreo está estructurada de la siguiente manera: inicia con el *full shot* de Bor y su padre, cortamos a un *close up* de Bor, corte a sus manos con el aporreador golpeando la madera, nuevo *close up* al rostro de Antonio, corte a *close up* de sus manos desprendiendo la corteza del tronco y corte final a *medium shot* del mismo acto. Este ir y venir de rostros a manos nos permitió una interesante elipsis para pasar del golpetear al desprendimiento de la corteza, aprovechando el rostro de Antonio con el sonido del aporreamiento para cortar repentinamente a sus manos finalizando el proceso técnico.

Sobre las últimas imágenes, escuchamos al locutor diciendo:

*"La corteza fresca del árbol de balché se deja secar. Será empleada en ceremonias futuras".*

Pasamos a una secuencia donde vemos al celebrante colocando la corteza seca del árbol de balché dentro del cayuco con el agua endulzada. El texto de apoyo dice:

*"La corteza seca es colocada en la mezcla".*

Sobre imágenes de Antonio y Bor sumergiendo la corteza y cubriendo nuevamente el cayuco con las hojas de palma, seguimos escuchando la locución:

*"La ceremonia del balché, transmitida verbalmente de generación en generación, es usada por diversas razones: para que la gente se reúna y converse amistosamente, para darle la bienvenida a un amigo que regresa o bien para castigar a un infractor. Cuando éste es el caso, el culpable es obligado a beber continuamente sin derecho a vomitar".*

El tronco queda cubierto totalmente con las hojas de *guatepil*, que son amarradas con tiras de corteza envolviendo al cayuco. Posteriormente el cayuco queda expuesto a los rayos solares, cuyo calor activará el proceso de fermentación. La narración continúa:

*"Por dos días, el cayuco es dejado en reposo y expuesto al cuidado de K'in, el sol, para que la mezcla fermente."*

Disolvemos de un paneo cerrado del cayuco a otro paneo más abierto, después de recorrerlo a lo largo, la cámara hace un *tilt up* en dirección del sol, en cuanto llega al cielo reventado inicia una disolvenca larga con una nueva escena de la luna, provocando un efecto en el que parecen fundirse ambos astros.

El viaje hecho por la cámara del tronco al cielo, enlaza visualmente a los actores del último escaño en la preparación del balché. La doble exposición de los cielos diurno y nocturno, con la alternancia de sus respectivos astros, también sugiere el transcurrir del tiempo.

En la imagen de la luna, ésta tiene un desplazamiento hacia la izquierda del cuadro; conforme avanza la toma, el movimiento parece acelerarse por la sensación de palpar producida por la luz lunar. Este efecto óptico es reforzado por los cánticos femeninos y las expiraciones que los acompañan.

Con la suma de estos elementos, la escena resulta poseedora de características que le dan un tinte mágico y misterioso, preámbulo de nuestra llegada al segmento final y a la celebración de la fiesta ritual. De nueva cuenta, la luna separa y enlaza las partes del documental, cumpliendo el rol liminal que se le atribuye en la mitología maya.

### 3.2.3.- La fiesta del balché.

#### 3.2.3.1.- Chank'in Viejo, narrador de mitos.

Con una disolvencia, pasamos de la luna a un *panning* de casas, nuevamente disolvemos a un *full shot* de Chank'in Viejo sentado a la puerta de su hogar. Una tercera disolvencia nos lleva a un *close up* del mismo personaje fumando tabaco. Con el ritmo de tamborileo nos introducimos a esta secuencia, mientras la voz de la locutora prosigue con el texto:

*"Chank'in, el más viejo y respetado miembro de su comunidad, tiene 106 años. Aprendió de su padre el ritual del balché y lo ha practicado sin cesar a lo largo de su vida".*

Este longevo jefe de familia es la persona que goza de mayor prestigio entre los lacandones, en razón de su amplio conocimiento de la tradición, de las costumbres y del acervo mítico. Es considerado como un hombre sabio y honrado, a quien se le piden consejos para resolver problemas y tomar decisiones en los ámbitos familiar y comunitario.

Chank'in es el patriarca de Nahá; su experiencia, su capacidad de memoria y la calidad de su narrativa lo señalan como fuente imprescindible de información, tanto en aspectos históricos como míticos.



Al aceptar la entrevista, Chank'in encendió un puro y lo fumó en el umbral de su casa, sellando así con nosotros dicho acuerdo de intercambio. El puro es signo de convivencia social, de encuentro amistoso con visitantes y familiares. Al fumarlo, Chank'in también expresaba su intención de penetrar en el universo del mito, ya que para los lacandones el tabaco facilita el acceso a una conciencia clara, al pensamiento mítico expandido en espacios y tiempos reservados para tal efecto, la penumbra nocturna del hogar y del templo.

De la imagen de Chank'in fumando, cortamos a una secuencia donde nos narra el mito de creación del balché. En las tomas cerradas de su rostro, sus manos y sus pies, podemos observar interesantes detalles de este legendario personaje, iluminados por tenues rayos de luz que invaden la penumbra hogareña.

El tamborileo cesa para dar paso a una música de tinte misterioso que fondea mientras Chank'in nos relata el mito de origen. Resulta un tanto abstracta la interpretación hecha por el narrador en español, motivo por el cual se subtituló buscando dar mayor claridad al contenido del mismo. La versión del subtitulaje es la siguiente:

*"Hach Ak Yum fue el primero en hacer balché. El fue el primero en tomarlo. Pero no sabemos. Dice mi abuelito que Hach Ak Yum hizo el balché y los dioses lo bebieron. Pero era otro balché, el balché de la selva. El balché que Hach Ak Yum tomó es diferente. Puso la corteza del balché en agua con azúcar de caña. Dijo: 'Mañana voy a tomarlo'.*

*Pero Hach Ak Yum no toma, él espera, con su gente.*

*Dijo a dos de sus compañeros: 'tómalo, a ver ¿está bueno?'*

*'¿Sí? entonces voy a tomarlo. Yo sí voy a tomarlo. Cuatro (jicaras) voy a tomar'.*

*Bueno, lo toma, duerme como media hora y se levanta otra vez.*

*Ya está bolo, ya está contento".*

Hach Ak Yum, el dios creador, también dio origen a la bebida ritual y la ofreció a los hombres a través de Ah K'in Chob, su intermediario ante los lacandones. En todas las culturas tradicionales mesoamericanas, los rituales tienen al mito como soporte conceptual. En ciertos casos la relación entre mito y rito es ambigua, tenue y de difícil acceso; en otros es clara, nítida y deriva frecuentemente de un mito de origen de dicha práctica. Es el caso de la ceremonia del balché por lo cual se acordó exponer el mito antes de la

realización del ritual, y que fuera el mejor portavoz del acervo mítico quien se encargara de esa narración.

### 3.2.3.2.- La creación de los hombres.

Disolvencia de *close up* del rostro de Chank'in a *full shot* de Don Antonio amasando resina de copal en un calabazo. Corte a una toma cerrada del recipiente. La música misteriosa que acompañó la secuencia de Chank'in sale al mismo tiempo que termina la disolvencia, con la cual entra otra melodía para fondear durante la preparación del copal. El texto correspondiente dice:

*"Por la mañana, Don Antonio muele otro tipo de resina llamada copal y la amasa en un recipiente".*

Disolvencia a *close up* de las manos de Antonio formando una bola de copal. Disolvemos a la bola de copal sobre una hoja de plátano colocada en una ventana; se expone la resina a los rayos del sol para que termine de secar antes de ser cremada en el templo. Este proceso es análogo al que se evoca en el mito de creación previamente incluido en la locución:

*"Al principio del mundo; Hach Ak Yum hizo a los hombres de barro y los colocó en las ramas de un cedro para que secaran. La savia del árbol subió por el cuerpo de los hombres y se convirtió en sangre humana".*

Este mito de origen de la raza humana justifica la importancia del copal en los rituales mayas, en tanto sangre vegetal, símbolo sucedáneo de la sangre humana. El ejemplo más común del valor de la sangre en la tradición maya se encuentra en el juego de pelota, como lo mencionamos en el capítulo anterior, donde la relación entre la pelota de hule y la sangre se da analógicamente en el término maya usado para ambos: "k'iik", que significa sangre. El origen de este juego ritual y la relación entre la sangre y el hule, se encuentran en el mito quiché del Popol Vuh. Al igual que en el mito de creación de los lacandones, la sangre referida es símbolo de vida; en uno representa su origen y en el otro su permanencia. La práctica de los rituales hecha por los lacandones tiene precisamente como función asegurar la permanencia de los seres humanos y la perennidad de su cultura.

En ambos casos, se puede observar claramente cómo se desprende una práctica ritual a partir de un mito de origen.

Disolvemos de la bola de copal a *close up* de las manos de Antonio amasándolo para empezar a formar nódulos. La música es enriquecida por cánticos de tipo ritual y la integración de panderos y cascabeles. Entra la locución nuevamente:

*"Al modelar figuras humanas con copal, Don Antonio recrea el mito de origen de la raza humana".*

Inicia una secuencia en la que Don Antonio modela nódulos de copal y los "planta" sobre el *xikal*, la tabla de ofrendas. En audio, apoyamos con la inserción de algunas frases hechas por el celebrante mientras realiza la "plantación", las cuales acentúan aún más la representación humana asumida por la resina:

*"Ahora voy a poner la cabeza... La cara como gente".*

Al "plantar" los nódulos de copal sobre el *xikal*, Don Antonio simboliza a cada uno de los miembros de su comunidad que se ofrecen en sacrificio a sus deidades.

También la locución hace referencia al proceso de "plantación":

*"El copal es plantado para los dioses, al igual que el maíz es plantado para obtener comida y el semen es plantado para asegurar la reproducción".*

Tenemos entonces una analogía expresada en tres niveles:

- El nivel teogónico, regenerado en el templo a través de los rituales con el empleo del copal como ofrenda y alimento para los dioses.
- El nivel social, representado por una práctica económica para asegurar la alimentación del grupo doméstico.

- El nivel humano, propiciado por la inyección de semen entendido como alimento para el embrión.

A cada nivel corresponde una especie alimenticia encargada de asegurar la reproducción.

Para finalizar el proceso de creación, el celebrante pasa un trozo de ocote encendido encima de los nódulos insuflándoles vida al igual que lo hizo Hach Ak Yum cuando creó a los hombres, a quienes despertó agitando encima de ellos una rama de xate (*Palma camedor*), después de haberlos dejado durante la noche en las ramas del cedro.

### **3.2.3.3.- El receptáculo de los dioses.**

De Antonio insuflando vida a los nódulos, disolvemos a él mismo en *full shot* bajando los incensarios de las repisas del templo. La rítmica de las percusiones acompaña el siguiente texto:

*"Los incensarios que contienen a los Dioses son colocados sobre palmas de xate".*

El celebrante escoge únicamente los incensarios de los dioses con los cuales desea entrar en comunicación; los baja de las repisas donde fueron dejados en reposo desde la última ceremonia en que participaron, y los alinea en un

tendido de hojas con la cara volteada hacia el oriente, punto donde a diario renace el sol. Los incensarios son el receptáculo de los dioses, en su interior albergan la esencia de una divinidad representada por una piedra. La cara colocada sobre el relieve de estas figuras, identifica al dios contenido en cada una de ellas; el matiz tiznado de sus cuerpos se debe a residuos de copal remanentes de ceremonias anteriores.

Las hojas de palma xate ocupadas en el templo tienen una carga simbólica multifacética; los lacandones les otorgan propiedades curativas y propiciatorias, como ocurrió cuando Hach Ak Yum dio vida a las estatuillas de barro rozándolos con la palma de xate. En la práctica ritual, el hecho de colocar los incensarios sobre el xate, alude al momento en que los dioses saldrán de su reposo y, de piedra inmersa en las cenizas, retomarán su calidad y forma divina.

Pasamos de *medium shot* de Antonio sentado en cuclillas, terminando de alinear los sahumeros, a un *full shot* donde voltea a ver a Mateo Viejo, su suegro, quien se ha integrado como asistente en la preparación de la ceremonia. Entra un nuevo texto y a la música le son agregados cánticos de corte ritual:

*"Mateo Viejo se suma a la ceremonia con un saludo".*

Escuchamos la voz de Mateo en maya, al igual que los testimonios y mitos expresados por Don Antonio y Chank'in Viejo, no está en sincronía con la imagen para no perder la intención de atemporalidad mítica contenida en el filme.

Corte a *close up* de los incensarios, Mateo Viejo enciende los remanentes del copal utilizado por Antonio. Entra locutor:

*"Prende fuego (Mateo) a las figuras de copal, uniendo así a los hombres con los dioses".*

El primer sahumero encendido, ubicado al oeste del templo, y por ende apartado de los demás incensarios, es el del dios Zukunyum. Esa deidad, Hermano Mayor de Nuestro Señor, fue castigada en remotas épocas y se encuentra exiliada en el inframundo. Sin embargo, participa en las ceremonias mayas, en su rincón del poniente, recordando así su ubicación y función cosmogónicas en el universo simbólico lacandón: el de guiar y proteger al sol durante su viaje nocturno en el inframundo.

La unión entre hombres y deidades no se da únicamente por su encuentro físico simbolizado en el receptáculo, se establece una comunicación directa a través de las volutas de humo desprendidas de las figuras ardientes, significándose en mensajes enviados a los dioses.



Corte a *over shoulder* de un joven lacandón lavando las jícaras o "calabazos" donde se servirá balché a los invitados. Cortamos nuevamente al interior del templo a un *close up* de Don Antonio cantando, continúa en cuclillas y carga el *xikal* repleto de nódulos de copal. Al fondo, Mateo permanece frente al sahumero de Zukunkyum.

Los cánticos rituales son rezos a los dioses, plegarias de invitación para que las deidades reciban las ofrendas y acepten participar en la ceremonia. Al cargar el *xikal* frente a los sahumeros, Antonio presenta ante los dioses a los miembros de la comunidad figurados por los nódulos de copal ahí "plantados", en señal de una petición colectiva.

*Close up* del incensario de Zukunkyum recibiendo más alimento o más resina de parte de Mateo Viejo. Disolvencia a *medium shot* de Don Antonio que carga el *xikal* en dirección de los cuatro horizontes. Entra locutor:

*"Los cuatro vientos son invitados a participar en la ceremonia".*

Al dirigirse a los cuatro horizontes, con el *xikal* en los brazos, Antonio invita a participar a los seres y elementos de la naturaleza que están vinculados con cada uno de los cuatro puntos cosmogónicos. De esa manera, integra en sus plegarias a los vientos (fríos, cálidos, de tormenta, etc...), a las lluvias (de invierno y de verano, cargadas de fertilidad o de amenazas de destrucción), y

a los demás elementos atmosféricos y deidades vinculadas con ellos, para asegurar así su benevolencia a futuro.

Disolvencia a *close up* de Antonio colocando los nódulos de copal sobre los sahumerios. Continúan la misma música y los cánticos rituales de Antonio; la narración dice:

*"Hach Ak Yum, el creador, sostiene a los hombres; es su conciencia, él da y quita la vida"*.

Al igual que en todas las culturas mesoamericanas, los dioses mayas tienen una personalidad ambivalente que se traduce por su dicotomía. Una deidad vinculada con la fertilidad de la naturaleza puede provocar alternativamente tormentas o vientos cargados de lluvia fecundante. Una divinidad ligada a los sistemas terapéuticos puede transmitir enfermedades o asegurar la curación. Hach Ak Yum, en su papel de creador, es a la vez genésico y tanatógeno. En caso de que un hombre infrinja las instituciones, puede enviarle vectores de enfermedad o de muerte. Por eso se dice de él que *"da y quita la vida"*.

En la imagen en que Antonio deposita los nódulos de copal, podemos observar cómo están cubiertos los sahumerios con resina quemada, vestigio de ceremonias celebradas anteriormente. La piedra con la cual se simboliza al dios que mora en el incensario es la que recibe el baño de copal derretido,

recordando así el autosacrificio hecho por los hombres al ofrecer su sangre a los dioses. Este acto tiene particular importancia en la celebración de los rituales mayenses, por ser la única fase ceremonial realizada de la misma manera en que se llevaba a cabo antes de la conquista.

#### **3.2.3.4.- Balché para los dioses.**

Con una disolvencia pasamos de los sahumeros a un *panning* que recorre las jícaras y las ollas halladas dentro del templo en espera de ser usadas en la ceremonia. Nueva disolvencia a *full shot* de Antonio parado frente al cayuco de balché; prosigue la locución:

*"Don Antonio cuele y sirve el balché en una olla usada una y otra vez".*

Corte a *close up* de Antonio sacando balché del tronco para servirlo en una olla de barro. Continúa la misma música sin los rezos de Antonio. Disolvemos de la servida de balché en el exterior, a una servida en el interior del templo. El celebrante sirve balché en varios calabazos y los coloca sobre hojas de palma xate frente a los sahumeros. No hay ningún elemento ceremonial que tenga contacto directo con el suelo, siempre se acomodan sobre palmas y los hombres se sientan en bancos de madera.

Disolvencia a Antonio depositando la olla ceremonial llena de balché sobre hojas de xate. En esta escena, al igual que en las anteriores, podemos observar la consistencia del balché y su color blanco, parecido al pulque y al semen, al cual representa simbólicamente no sólo por su textura, sino también por el rol que juega al encontrarse fermentando en la hendidura del tronco, que alude alegóricamente al sexo femenino al ser vaciado en la olla de barro y en los calabazos, cuya redondez asemeja el vientre de la mujer.

Corte a Antonio que, con una hoja de palina xate enrollada, sirve balché en la boca de los dioses de cada incensario; disolvemos a *medium shot* de él mismo salpicando balché al aire. Entra locutor:

*"Por medio de los rezos, los dioses, los vientos, los espíritus de la naturaleza y los hombres son invitados a compartir balché, a estar juntos, a sentirse contentos".*

Por orden de jerarquía, el celebrante está obligado a convidar balché a las divinidades y a los seres de la naturaleza, antes de compartirlo con los hombres. El balché es preparado para honrar a los dioses, ellos son los primeros en disfrutarlo; aunque físicamente sólo se destinan unas gotas para su consumo, los lacandones le dan amplia importancia, considerando que el

balché bebido por ellos son las sobras dejadas por las deidades para el convivio humano.

### 3.2.3.5.- La fiesta.

*Close up* de Don Antonio llamando a los hombres al convivio por medio de un *hach hup* (caracol marino). La misma toma disuelve sobre un *panning* en el que vemos los calabazos y los pies de los invitados. El sonido natural del caracol acompaña a ambas imágenes y sale para dar paso a una alegre melodía basada en percusiones.

Disolvencia a *long shot* del templo, vemos a los invitados congregados al interior del mismo. Iniciamos así una secuencia de convivio entre los hombres; observamos varios detalles de los comensales entre los que destaca la incorporación de distintas generaciones, desde preadolescentes hasta ancianos. No hay mujeres en la celebración del ritual <sup>96</sup>.

Todos los ahí reunidos son miembros de la familia de Antonio, por vía de filiación o por relación de alianza matrimonial. Se encuentran en el templo aparte de Antonio, el padre del celebrante (Mateo), sus hijos (nietos de Mateo), sus cuñados (yernos de Mateo) y sus hermanos (hijos de Mateo);

---

<sup>96</sup> Los motivos de su exclusión fueron expuestos en el capítulo 2.

reafirmando la lógica de reunirse en torno a un *tohil* para hablar con los dioses y subrayando la textura social de las prácticas rituales.

A diferencia de las jícaras que se usan en el espacio doméstico, las del templo suelen ser esgrafiadas en su parte exterior e incluso en su interior. Los dibujos simbólicos refieren a astros y a representaciones antropomorfas o zoomorfas muy estilizadas <sup>97</sup>. En esta parte del montaje, podemos observar los adornos mencionados en la jícara utilizada por el celebrante.

La exposición hecha para la filmación de esta secuencia, sobreexponiendo el exterior, nos da en la imagen una separación muy atractiva entre el espacio público y el espacio sacro. Al reventarse la luz del exterior, parece que se separa al templo de todo lo que le rodea.

Mientras transcurre el convivio entre los hombres, seguimos escuchando la alegre base rítmica acompañada del sonido ambiente de la celebración. La locución dice:

*"Los lacandones son los herederos de la cultura de los antiguos mayas; en sus mitos y rituales han preservado los conceptos más relevantes de la filosofía maya".*

---

<sup>97</sup> Tozzer, Alfred, *Op.cit.*, 1982.

El sistema conceptual de los lacandones descansa en la relación que tejen mitos y ritos, como ya lo hemos mencionado, guardan rasgos y similitudes con las prácticas de los mayas clásicos por compartir formas estructurales; la perenne celebración y propagación del complejo mítico-ritual, ha permitido la continuidad de este ancestral modelo filosófico.

Pasamos con una disolvencia de un *full shot* en el que vemos a Antonio llevando la olla ceremonial nuevamente llena de balché, a un *paming* por varios calabazos ya vacíos; esta transición nos ayuda a evocar el tiempo transcurrido consumiendo balché, para disolver ahora a un *full shot* donde vemos salir a Mateo Viejo del templo ayudado por sus hijos, en estado de total ebriedad.

Actualmente, el exceso en el consumo de balché no acarrea conflictos violentos como antaño, cuando los lacandones solían embriagar a sus invitados o a sus anfitriones, con el fin de suscitar el momento preciso para ejecutar un plan de rapto de mujeres en la unidad familiar que los hubiera recibido. Sin embargo, suele suceder que, en los momentos de consumo etílico, las viejas rencillas resurjan originando pleitos que no llegan a tener mayores consecuencias. A pesar de haber desterrado los finales trágicos que se tenían en las ceremonias donde se consumía n balché, los lacandones

mantienen en su pensamiento la asociación entre el exceso de balché y la muerte.

Sobre la imagen de Mateo Viejo cargado por su hijo, escuchamos el siguiente texto:

*"Ser olvidado es el destino de toda la gente..*

*Hace siglos, los lacandones se refugiaron a la orilla del lago de Nahá para evitar ser conquistados por los españoles. Ahora, deberán encontrar nuevas formas para superar sus precarias formas de subsistencia y tratar de expandirse, nutridos por su cultura milenaria".*

Disolvencia al interior del templo, donde vemos en *full shot* a todos los participantes de la ceremonia de pie, excepto Mateo viejo, sosteniendo un calabazo en cada mano. Posteriormente las depositan frente a los incensarios ardientes, para ofrecer a sus dioses las últimas jícaras de balché. De la misma manera en que se inició el consumo de balché, Antonio vuelve a verter algunas gotas en la boca de los dioses con su cuchara de palma, cerrando así el círculo de convivio entre los hombres y sus deidades.

Sobre las imágenes del último contacto entre dioses y humanos, escuchamos la siguiente locución :



*"El ritual del balché tiene a la vez un objetivo religioso y social. Es considerado tanto sagrado como profano. Esta celebración ha existido desde los orígenes del tiempo. El balché desaparecerá con el último de los lacandones".*

Como se mencionó con anterioridad, la celebración de rituales pone en contacto a los lacandones con sus deidades y también entre ellos mismos, ya que para su realización se reúnen los miembros de una familia extensa, teniendo ocasionalmente invitados locales y foráneos.

Al reproducir durante este ritual el mito de origen del hombre y toda una serie de códigos inmersos en su sistema conceptual, los lacandones no sólo recrean el marco ideal en el que se da la relación hombre-divinidad y hombre-naturaleza, sino que también reactivan la adhesión de cada miembro del grupo a la red de solidaridad social que asegura la reproducción de la etnia.

A la retirada de Antonio, comenzamos una secuencia donde se suceden varias imágenes fundidas con disolvencias cortas en las cuales vemos el ocaso del fuego ritual aún ardiente en los incensarios. La música acelera su ritmo conforme transcurren las imágenes y el copal se consume. Antes de llegar a la última escena la música se detiene, sólo queda el sonido del fuego agonizante sobre la imagen del único sahumerio semi-encendido, humeante.

El fuego ritual, creado en el espacio mismo del templo, se mantiene desde el arranque de la ceremonia, cuando se origina para incendiar el copal ofrecido en los sahumerios, y llega a su fin al encontrarse con *zuhuy ha'*, el agua virgen utilizada para procesar el balché.

Junto con esta escena final, escuchamos la voz de la locutora decir:

*"Finalmente nada se pierde, todo renace".*

Tanto en el pensamiento maya clásico como en el maya lacandón, la historia se concibe de forma cíclica. La vida deviene en muerte y viceversa.

La imagen hace *fade out* a negros y *fade in* a créditos finales.

## CONCLUSIONES.

Una vez revisado el documental en su totalidad, podemos apreciar que su compaginación está realizada en forma progresiva, yendo de lo público a lo privado, de lo moderno a lo tradicional y de lo profano a lo sacro.

Pasamos de un espacio permitido para hombres, mujeres y niños; a un lugar de dominio plenamente masculino, donde el enlace generacional permite la reproducción y preservación de las prácticas tradicionales, sirviendo así como soporte del pensamiento y la cultura lacandona.

En el primer segmento, pudimos observar la presencia de costumbres y tecnología de origen occidental: el autobús, la antena parabólica, los techos de lámina de zinc, la indumentaria no tradicional de las mujeres lacandonas, el destazamiento de una vaca y la presencia del carnicero tzeltal.

Contemplamos el encuentro entre el mundo de la modernidad, representado por los elementos arriba descritos, y el de la cultura autóctona, visualizado

mediante las túnicas y las largas cabelleras de los hombres lacandones. Este contraste nos deja ver que la etnia mayense no es ajena al proceso de globalización.

En la segunda parte, iniciamos la introducción al acervo mítico y a la preparación del ritual. Las intervenciones de Don Antonio y Chank'in Viejo, son el primer enlace entre los hombres y sus dioses, al comentar éstos el génesis de su mundo y sus razones de ser, a través de la mitología.

Al desarrollarse la preparación del balché, surge un nivel intermedio entre la praxis y el pensamiento; al ser sustituidos los ingredientes de dicha bebida, considerados como elementos sagrados, por productos industrializados. También son utilizadas herramientas totalmente ajenas a la tecnología lacandona, tales como los machetes y el densímetro, los cuales resultan contrastantes frente al cayuco de balché, las ollas de barro y el aporreador, cuyo origen remonta al paleolítico superior.

Este segmento es el vínculo intermedio de los tres contenidos en el cortometraje, y también entre el espacio público y el recinto sagrado.

El tercer y último apartado del documental, nos adentra en la oscuridad del templo, al mundo de las representaciones míticas, al espacio de la religión y la reflexión. Este universo sacralizado del ritual margina cualquier indicio del

mundo occidental; en el templo, todos los elementos son de manufactura autóctona y su uso es de remota tradición.

A través del montaje, pudimos dar cuenta del proceso mediante el cual los lacandones construyen simbólicamente su tiempo y espacio social, pasando de lo público a lo privado, de lo profano a lo sagrado, del tiempo social al tiempo ritual y de la interacción cultural con el occidente, a la retroalimentación de su marco conceptual por medio de la práctica ritual.

De las observaciones anteriores, desprendidas de un análisis del contenido simbólico de la práctica ritual y de la estructura del lenguaje cinematográfico, podemos deducir como acertada nuestra hipótesis de que: "la lingüística del filme es una condición óptima para la transmisión de la lingüística del ritual".

En cuanto al papel del documental en México, podemos decir que sigue siendo un rubro poco aprovechado en la industria cinematográfica y de video; sobre todo en lo referente al documental etnográfico, cuya riqueza bien podría servir para acercarnos a las culturas indígenas del país y lograr una mejor comprensión de nuestras realidades como nación.

Con el documental etnográfico podemos rescatar costumbres, identidades, lenguajes y una infinidad más de elementos culturales, pero también se puede plantear a través de este tipo de producción la problemática que aqueja a las

comunidades y las posibles salidas a las situaciones adversas. Es válido y motivo de orgullo reconocer nuestra riqueza cultural, pero no en una forma folclorista, como sucede a menudo, sino con la intención de darle el valor merecido a la preservación de estos particulares modos de entender la vida sin descontextualizarlos. En la medida en que aceptemos nuestras deficiencias y nuestras posibilidades reales de desarrollo, será posible ganar terreno en el intento por consolidar nuestra nación.

**BIBLIOGRAFIA.**

- AUMONT, Jacques y Jean-Luc LEUTRAT; (Comps) *Théorie du film*, Albatros, Paris, 1980.
- AUMONT, Jacques y Marc MARIE; *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 1990.
- AYALA BLANCO, Jorge; *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, Tomo I, UNAM, México, 1974.
- BAER Phillip y William MERRYFIELD; *Los lacandones de México*, INI, México, 1972.
- BARTHES, Roland; *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1983.
- BONTE, Pierre y Michel IZARD; *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1991.
- BERNSTEIN, Steven; *Técnicas de producción cinematográfica*, LIMUSA; México, 1993.
- BOREMANSE, Didier; "Una forma de clasificación simbólica: los encantamientos al balché entre los lacandones", en *Journal of Latin American Lore*, 7:2, UCLA, 1981.
- BRUCE, Robert; *El libro de Chank'in*, INAH, México, 1974.  
"Jerarquía maya entre los dioses lacandones", *Anales*, XVIII, INAH, 1967.
- CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico; *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 1991.

CENTRO DE PRODUCCION DE CORTOMETRAJE, *Catálogo*, México, *s/f*.

CRITTENDEN, Roger; *Manual de edición cinematográfica*, CUEC-UNAM, México, 1983.

DELEUZE, Georges; *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 1984.

DOLEKER, Christian; *La realidad manipulada: radio, televisión, cine y prensa*. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

ECO, Umberto; *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1987.

EDMONDS, Robert; *Principios de cine documental*; CUEC, México, 1976.

EISENSTEIN, Sergei M; *Le montage*, Change, Paris, 1968.

"El principio cinematográfico y el ideograma" en *Cine soviético de vanguardia*; Alberto Editor-Corazón; Madrid, 1971.

*Teoria generale del montaggio*, Marsilio; Venecia, 1985.

"Il linguaggio cinematografico" en *La forma cinematografica*; Giulio Einaudi Editore s.p.a; Torino, 1986.

*El libro de los libros de Chilam Balam*, traducción de Alfredo BARRERA VÁZQUEZ y Silvia RENDÓN, FCE, México, 1948.

FELDMAN, Simon; *La realización cinematográfica*; GEDISA; México, 1983.

FUNDACIÓN MEXICANA DE CINEASTAS; *México, 1968-1988. Memoria y visión documental*, México, 1989.

GOMEZJARA, Francisco y Delia Selene DE DIOS; *Sociología del cine*, Sep Setentas, México, 1973.

GOMÍS, Anamari; "El indio en el cine nacional", en *INI, 30 años después, revisión crítica*; México, 1978.



- GORTARI, Carlos y Carlos BARBACHANO; *El cine: arte, evasión y dólares*; Salvat, Barcelona, 1984.
- GRAULICH, Michel; *Mythes et Rituels du Mexique Ancien Préhispanique*; Académie Royale de Belgique, Bruxelles, 1987.
- GREIMAS, Algirdas Julien; *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1987.
- GREIMAS, Algirdas Julien y Joseph COURTES; *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1982.
- HEUSCH, Luc de; *Cine y Ciencias Sociales: Panorama del film etnográfico y sociológico*, CUEC-UNAM, México, 1975.
- INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA; *Muestra Interamericana de Videoastas Indígenas*; folleto, INI, México, 1995.
- LANDA, Diego de; *Relación de las cosas de Yucatán*, Porrúa, México, 1973.
- LAZARUS, Paul N. *El productor filmico*; CUEC-UNAM; México, 1987.
- LEÓN PINELO, Antonio de; *Relación sobre la pacificación de las provincias del Manché Lacandón*, José Porrúa Terrázas, Madrid, 1958.
- LIPTON, Lenny; *Independent filmmaking*; Simon and Schuster, New York, 1972.
- LÉVI-STRAUSS, Claude; *El pensamiento salvaje*, FCE, México, 1970.
- MARION, Marie-Odile; *Los hombres de la selva*, INAH, México, 1991.  
*Le pouvoir des filles de Lune. La dimension symbolique des formes d'organisation sociale des lacandons du fleuve Lacanjá (Chiapas)*.  
 Thèse de Doctorat d'Etat, EHESS, Paris, 1992.  
*Identidad y ritualidad entre los mayas*, INI, México, 1994.  
 "Los Caribes de la selva. Una exaltación de la alteridad", Ponencia dictada en el Ier. Congreso Internacional de Filosofía y Cultura del Caribe, Barranquilla, Colombia, 2-4 de agosto de 1994.

- "Iconografía lunar en la cosmología maya lacandona" en *Antropología Simbólica*, Coord. Marie-Odile MARION, INAH, México, 1995.
- MARTINEZ, Raúl y Francisco A. GOMEZJARA; *Práxis cinematográfica*; Universidad Autónoma de Querétaro; Cerro de las Campanas, Querétaro, 1988.
- MASCELLI, Joseph; *Las 5 C's de la cinematografía*, CUEC-UNAM, México, 1980.
- METZ, Carlos; *Lenguaje y cine*, Planeta, Barcelona, 1971.  
*Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Barcelona, 1986.
- MEZA BACA, Roberto Roy; *El cine documental de cortometraje como elemento para la formación y manejo del público cinematográfico*, Tesis, UNAM, FCP y S, México 1979.
- PICHARDO MUÑOZ, Eva; *El cine documental en México, 1963-1966* tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNAM, FCPyS, México, 1985.
- Popol Vuh*, traducción de Adrián RECINOS; FCE, México, 1971.
- PRATT FAIRCHILD, Henry; *Diccionario de sociología*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987
- PUDOVKIN, Vsevolod I; *La Técnica del cine y el actor en el film*; CUEC-UNAM; México, 1987.
- REYES, Aurelio de los; *Medio siglo de cine mexicano (1896- 1947)*; Trillas, México, 1987.
- REYES, Aurelio de los, David RAMON, María Luisa AMADOR y Rodolfo RIVERA; *80 años de Cine en México*; UNAM, México, 1977.
- RICOEUR, Paul; *Tiempo y narración*, Cristiandad, Madrid, 1983.

- ROJAS SORIANO, Raúl; *Métodos para la investigación social*, Follos, México, 1983.  
*Guía para realizar investigaciones sociales*, Plaza y Valdés, México, 1989.
- ROMERO UGALDE, Maricruz; *La antropología en el cine etnográfico institucional*, tesis de licenciatura en etnología, ENAH, México, 1991.
- RONDOLINO, Gianni; *Storia del cinema*, Utet, Torino, 1988.
- ROVIROSA, José; *Miradas a la realidad*; UNAM-CUEC, México, 1990.
- SADOUL, Georges; *El cine de Dziga Vertov*, ERA, México, 1971.  
*Historia del cine mundial, desde los orígenes hasta nuestros días, Siglo XXI*, México, 1980.
- SANCHEZ, Rafael C; *El montaje cinematográfico. Arte de movimiento*, Pomaire, Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1970.
- SEGRE, Carlo; *Principio de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1985.
- SORLIN, Pierre; *Sociología del cine*, Fondo de Cultura económica, México 1977.
- SOUSTELLE, Georgette; "Observations sur la religion des lacandons du Mexique Méridional", *Journal de la Société des Américanistes*, Tomo XLVIII, 1959.
- SOUSTELLE, Jacques; *La cultura material de los lacandones*, Documento inédito, traduc. Juan Comas, IIA-UNAM, 1937.
- SWADESH, Mauricio; *El lenguaje y la vida humana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.
- SYDFIELD; *¿Qué es el guión cinematográfico?*; CUEC-UNAM; México, 1986.
- TECLA, Alfredo y GARZA, Alberto; *Teoría, métodos y técnicas en la investigación social*, Taller Abierto, México, 1985.

THOMPSON, John Eric; *Historia y Religión de los mayas, Siglo XXI*, México, 1975.

TOZZER, Alfred; *Mayas y Lacandones*, INI, México, 1982.

VERTOV, Dziga; *El Cine-ojo*, Fundamentos, Madrid, 1973.

VOS, Jan de; *La paz de Dios y del Rey. La conquista de la Selva Lacandona, 1525-1821.*, FONAPAS-Chiapas, México, 1980.

WOLLEN, Peter; *Signs and meaning in the cinema*, Indiana University Press, 1969.