

84  
2 ej



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTONOMA DE MEXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS  
Y SOCIALES**

**LOS DOCUMENTALES SOBRE INDIGENAS EN  
MEXICO: LA SERIE LOS CAMINOS DE LO  
SAGRADO**

**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**

**ALICIA MARQUEZ MURRIETA**

Asesora de la Tesis:

**MAESTRA LUCIA ALVAREZ ENRIQUEZ**



**MEXICO, D. F.**

**OCTUBRE DE 1996**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

**A Enrique.**

## AGRADECIMIENTOS

Agradecer a todas las personas que con su apoyo y su presencia contribuyeron a la creación de esta tesis es prácticamente imposible. Sin embargo, mencionaré a algunas y estoy segura que omitiré a otras.

A Enrique por ser él y estar junto a mí.

A mi familia, a cada uno de sus miembros y sobre todo a las nuevas generaciones, por la alegría de tenerlos.

A Jesús por sus carcajadas y su entusiasmo.

A Lucía quien además de ser amiga contribuyó con su experiencia y sus apreciaciones a la realización de esta tesis.

A Ernesto por su asesoría, sus comentarios y sobre todo por su amistad.

A Isabel, Tere, Yazmín, Emiko, Leonardo, Lourdes y Marcela por su cariño y por todos los instantes compartidos.

A Daniela por la cuidadosa lectura que hizo del borrador de la tesis.

A mis amigos de la Cineteca y de la Universidad.

A Guadalupe Ferrer, Guadalupe Valencia, Julio Amador y Rubén Santamaría por enriquecer esta tesis con sus correcciones.

**LOS DOCUMENTALES SOBRE INDIGENAS EN MEXICO:  
LA SERIE LOS CAMINOS DE LO SAGRADO**

**INDICE**

**Agradecimientos**

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo I. El contexto histórico. Las productoras estatales e independientes en México.....</b>	<b>9</b>
<b>1.1. El documental.....</b>	<b>9</b>
<b>1.2. El documental etnográfico y el documental sobre Indígenas en el mundo.....</b>	<b>16</b>
<b>1.3. El documental en México.....</b>	<b>22</b>
<b>1.4. El documental sobre Indígenas en México.....</b>	<b>27</b>
<b>Capítulo II. El contexto Institucional. La política cultural y la Unidad de Producciones Audiovisuales (UPA).....</b>	<b>54</b>
<b>2.1. Política cultural.....</b>	<b>55</b>
<b>2.2. La política cultural del sexenio de Carlos Salinas de Gortari.....</b>	<b>67</b>
<b>2.3. Surgimiento del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA).....</b>	<b>69</b>
<b>2.4. Surgimiento de la Unidad de Producciones Audiovisuales (UPA).....</b>	<b>65</b>
<b>Capítulo III. La serie <i>Los Caminos de lo Sagrado</i>.....</b>	<b>69</b>
<b>3.1. Los objetivos de la serie.....</b>	<b>71</b>
<b>3.2. Acerca de los criterios de selección y de la metodología....</b>	<b>76</b>
<b>3.3. La concepción de la fiesta tradicional en el discurso de Eduardo Sepúlveda y de los realizadores. ....</b>	<b>84</b>
<b>3.4. La concepción particular de Eduardo Sepúlveda y de cada videoasta con respecto a la serie: sus objetivos y búsquedas formales, conceptuales y éticas. ....</b>	<b>89</b>
<b>3.5. Los catorce videos de la serie.....</b>	<b>102</b>
<b>3.6. Conclusiones del capítulo.....</b>	<b>167</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>164</b>
<b>Bibliografía-Hemerografía.....</b>	<b>173</b>

## INTRODUCCIÓN

Varios han sido los discursos sobre los grupos indígenas ubicados en territorio mexicano que se han construido a lo largo del siglo XX; éstos han provenído de muy diversos marcos teóricos; el resultado ha sido una realidad indígena multiobservada y multiinterpretada. En este proceso los medios audiovisuales han jugado un papel importante y no muy explorado; entre ellos, la televisión y el video han sido los medios por excelencia. Pero ¿cuáles son los discursos que han elaborado? ¿cómo se ha desarrollado el discurso en torno a los indígenas en los documentales realizados tanto en cine como en video? ¿cuáles son los temas que han sobresalido? y ¿bajo qué búsquedas y premisas han mirado? Estas y muchas otras preguntas resultan pertinentes y necesarias puesto que la imagen se encuentra presente, hoy en día, en todos los espacios de la vida cotidiana. A finales del siglo XX la representación de la realidad ha producido discursos que a fuerza de ser repetidos han creado diversas miradas sobre los acontecimientos. Tratar de comprender un espectro de estos discursos es la tarea que nos proponemos hacer en esta tesis.

Las interrogantes arriba planteadas fueron las que guiaron inicialmente nuestra investigación. El interés inicial surgió cuando, al realizar un *Catálogo* sobre las películas y los videos que han filmado y grabado a los grupos étnicos en México, dos cuestiones llamaron nuestra atención:

- a) que el material, al estar reunido y ser analizado, muestra que en México se ha desarrollado una forma de captar al indígena; es decir, los documentales realizados en cine o en video, al ser analizados en conjunto, evidencian que a lo largo de este siglo se han creado varios discursos sobre el indígena, discursos poco explorados en nuestro país;
- b) que, al también haber diferencias entre los materiales, se puede detectar, mediante el análisis, las distintas visiones y abordajes a las comunidades indígenas que han tenido los directores y las productoras estatales e independientes;

Así por ejemplo, si observamos algunos de los materiales producidos por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM -los cuales no necesariamente

conforman un discurso unitario- y los comparamos con algunos otros videos producidos por la antes llamada Unidad de Televisión Educativa y Cultural, podremos detectar que los primeros dieron un enorme peso a resaltar las condiciones de miseria y marginación de las comunidades indígenas por ellos filmadas y la UTEC se preocupó por mostrar un panorama de las costumbres y las artesanías de los diversos grupos étnicos del país, dejando la situación económica y política en un segundo plano.

La revisión histórica de una gran variedad de películas y videos puede proporcionar un panorama de este tipo de materiales realizados en México de gran riqueza y amplitud; sin embargo al ser una revisión general lo que gana en amplitud lo pierde en hondura. Por ello hemos decidido también analizar un material en particular, y así profundizar en la manera en que ha sido capturada la realidad de algunos de los grupos étnicos de México. En función de esta motivación elegimos la serie llamada Los Caminos de lo Sagrado. Dicha serie consta de catorce programas -con una duración de 27 minutos cada uno-, realizados por cinco videoastas: Antonio Noyola, Rafael Rebollar, Juan Francisco Urrusti, Luis Lupone y Rafael Montero; producidos por la Unidad de Producciones Audiovisuales (UPA) del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) entre 1990 y 1992. A partir de esta serie nos planteamos realizar un trabajo que explora cómo ha sido captado algún aspecto del complejo y vasto mundo indígena.

Elegimos dicha serie por considerar que reúne algunas características que la hacen diferente y a la vez interesante. Enumeraremos a continuación las razones:

1. es una serie acabada (14 títulos la conforman) por lo que nos permite conocerla de principio a fin;
2. es una serie coordinada por una sola persona Antonio Noyola, lo cual produce un discurso unitario que se puede confrontar con cada uno de los discursos particulares de los otros cuatro realizadores: Rafael Rebollar, Juan Francisco Urrusti, Rafael Montero y Luis Lupone;
3. pese a no ser el motivo de su creación, la producción de los videos se realizó en el contexto de la Conmemoración del Encuentro de Dos Mundos en 1992, lo cual es un elemento interesante para incluir en nuestro análisis;

4. la creación de la serie se enmarca en el ámbito de la producción de una institución cultural, lo que le da un carácter especial;

5. la serie tiene un objetivo muy claro, del cual se desprenden algunos otros. Este es: mostrar las fiestas de algunas regiones y grupos apartados de los centros urbanos, en las cuáles se conservan intactas, o casi, las tradiciones. Es decir, todos los programas mantienen este hilo conductor por lo que se pueden ver las similitudes y diferencias entre cada uno de los abordajes e interpretaciones de la realidad;

6. aún cuando su tema principal no son las comunidades indígenas, éstas sí son abordadas en la mayoría de los documentales y ocupan un lugar sobresaliente en los siguientes programas: *La Piel del Signo*, *Que sí Quede Huella*, *Alma en Vuelo*, *X'Océn*, *el Centro del Mundo*, *Gozo y Fervor*, *La Figura Interminable*, *En Alas de la Fe*, *Si Dios Nos Da Licencia e Isla de Voces*. En algunos otros las comunidades o grupos indígenas, así como algunas de sus prácticas rituales aparecen y son eje central del documental pero no son el actor principal, es el caso de: *Quién como Dios*, *La Senda de la Cruz*, *La Tercera Raíz*, *Señor de Otatitlán* y *A Cruz y a Espada*.

7. la posibilidad de examinar a una serie y conocer también las otras producciones sobre indígenas que se han realizado en México, nos permite tener un panorama a la vez profundo y amplio sobre estos discursos visuales. Este punto es central para nosotros, la serie analizada en sí misma aporta una mirada global y varias miradas particulares; al ubicarla también en un contexto histórico, nos permite ver las similitudes y las diferencias con otras producciones realizadas en instituciones estatales y en productoras independientes.

La serie objeto de nuestro estudio tuvo como objetivo fundamental captar algunas de las principales fiestas tradicionales que existen en México. Es, por tanto, un documento visual rico en imágenes de los ritos, danzas, ceremonias, etcétera presentes en dichas fiestas. Y en este sentido el objetivo central de esta tesis será conocer cómo fue captada, por medio del video, la fiesta de algunas comunidades indígenas mexicanas. Queremos aclarar que el énfasis de nuestro trabajo estará puesto en la manera en que los cinco



videoastas reprodujeron los acontecimientos a los que se enfrentaron. Es decir, no realizaremos comparaciones entre lo que ellos muestran en sus videos y algunas otras interpretaciones sobre los mismos eventos expuestas por antropólogos en monografías sobre esas fiestas o esas comunidades en particular.

Entonces, lo que nos interesará será, por un lado, detectar cuál es la visión que tienen los realizadores de la *fiesta tradicional realizada en comunidades indígenas* y que está presente en los 14 programas de la serie; por el otro, y como consecuencia de lo anterior, rescatar la concepción que tienen estos videoastas de lo que es o debería ser el documental sobre indígenas, así como de las búsquedas e intereses que perseguían al elaborar estos videos. Creemos lograr lo anterior a partir de tres acercamientos:

- a) una descripción del contexto histórico e institucional en el cual surgieron los videos,
- b) una síntesis de la valoración que sobre la serie en general y sobre sus búsquedas e intereses en particular tienen los cinco directores y,
- c) ciertas exploraciones a los catorce videos de la serie **Los Caminos de lo Sagrado**.

Partiendo de la premisa de que todo documental es una reproducción de la realidad, que su materia prima son los acontecimientos de la vida cotidiana pero que el producto final es una reelaboración de éstos, creemos que lo interesante no es entrar a la discusión de lo objetivo o subjetivo del documental -en nuestro caso los catorce videos de la serie-, sino observar a través de ellos cómo se resignifica a esa realidad que se reproduce, y qué visión logran transmitir sus autores.

Para lograr lo anterior nos planteamos realizar un trabajo que toma en cuenta los siguientes aspectos:

1. en qué contexto -histórico e institucional- se realizaron los materiales;
2. qué objetivos se plantearon los autores de la serie;
3. cuáles búsquedas -conceptuales y éticas- los guiaron;
4. qué es lo que se grabó, es decir, cuáles elementos de la realidad indígena incluyeron y cuáles omitieron; así como, de qué manera decidieron organizar el material.

Dicho de otra manera, para conocer y aprehender estos documentos visuales nos proponemos abordarlos a partir de ciertos aspectos del enfoque desde el cual fueron realizados, de su contenido y de la forma en la que fue organizado dicho contenido. Los puntos uno, dos y tres del índice arriba señalado harían referencia a esto que hemos denominado *enfoque*, el punto número cuatro al contenido y a la forma. Por supuesto que éstos cuatro elementos se encuentran estrechamente relacionados y sólo es posible separarlos al analizarlos.

Otra premisa de la cual partimos es que los videos son, y en ello radica nuestro interés primordial, un medio a través del cual los videoastas manifiestan su interés, sus pasiones y obsesiones por lo observado; son también, los medios que nos transmiten cierta visión sobre la realidad de las comunidades indígenas de México. Es decir, al analizar estos documentos visuales podemos ver las fiestas pero también podemos detectar qué de ellas les parece importante rescatar a los realizadores y en este sentido somos los terceros observadores de los otros que se manifiestan, los unos por medio de sus fiestas y los otros por medio de sus videos; esta tercer mirada nos da cierta distancia con la que podemos analizar más detenidamente a los materiales y extraer de ellos algunas reflexiones importantes.

En México muchos *artistas de la imagen* han, primero fotografiado, después filmado y, por último, grabado diversos aspectos de la vida de las comunidades indígenas ubicadas en todo el territorio nacional. Estas imágenes muestran siempre algo de la realidad; pero también de la subjetividad de los creadores. Uno se plantea infinidad de interrogantes al verlos: ¿quién los graba? ¿con qué objetivos? ¿cuáles son los temas que le interesan particularmente al equipo de grabación? Estas y más preguntas nos surgen cuando nos enfrentamos a alguno de los innumerables videos o filmaciones producidos no sólo por la Unidad de Producciones Audiovisuales, sino también por otras dependencias gubernamentales, como el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) del Instituto Nacional Indigenista (INI); la Unidad de Televisión Educativa (UTE) de la Secretaría de Educación Pública (SEP); la Televisión Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México (TV-UNAM), entre otros.

Como hemos dicho, para poder aprehender los discursos que sobre el indígena ha generado el cine y el video sería pertinente conocer el contexto histórico e institucional en el que se ha dado tanto la serie de Los Caminos de lo Sagrado como las películas y los videos que han abordado esta temática y que han sido producidos en México, comparar la propuesta de esta serie con diversas propuestas realizadas en otros momentos y por otras instituciones. En esta revisión y descripción de las producciones estatales y no estatales se deben abordar someramente los intentos -infructuosos en algunas ocasiones, denigrantes o folklóricos en otras- por mostrar las diferentes realidades del complejo mosaico que representan los numerosos grupos étnicos de México. Creemos que los dos contextos, el histórico y el institucional, si bien no determinan el discurso final de los documentos visuales, sí influyen -en algunos casos determinadamente- en su construcción.

Para lograr contextualizar histórica e institucionalmente a la serie, hemos colocado su análisis hasta el tercer capítulo, anteponiéndole otros dos capítulos.

El primero busca, por una parte, aportar algunas herramientas conceptuales para entender lo que es un documental y cuáles han sido los principales exponentes de este tipo de filmaciones y de grabaciones; y, por la otra, se propone abordar de una manera breve la historia de la producción de documentales sobre indígenas realizados en el mundo y en México.

Conocer, particularmente, lo que en México se ha producido acerca de los documentales sobre indígenas, quiénes los han dirigido y cuáles han sido las temáticas abordadas, nos ha parecido importante dado que nos ayuda a tener un marco general para ubicar las diferentes miradas que sobre el indígena se han dado en México. También consideramos que nos ayuda a conocer bajo qué discurso ha sido capturada la realidad. Por último, nos muestra qué temáticas de los grupos étnicos mexicanos han sido preferentemente abordadas.

El segundo capítulo presenta el marco institucional y cultural en el que surgió la serie. Si bien ésta no fue creada a partir de las necesidades de la política cultural del sexenio de Carlos Salinas de Gortari, sí se realizó bajo ciertos lineamientos de esta política cultural y encontró un espacio que la justificara. Es decir, el producto final no se

explica por la política cultural de esos años pero sí conlleva complejas meditaciones entre el equipo de realizadores y la institución en la que se enmarca. Las búsquedas de la serie estuvieron muy cercanas a dos de los objetivos establecidos en la política cultural ejecutada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: el Programa de Preservación y Difusión de las Culturas Populares y el del Fomento y Difusión de la Cultura a través de los Medios Audiovisuales.

La serie se ubica dentro del propósito de rescatar y difundir a las Culturas Populares -propósito que el Estado Mexicano ha desarrollado a partir de los años veintes-. También, está marcada por la circunstancia de haber sido realizada por una institución como la Unidad de Producciones Audiovisuales, la cual tenía, entre uno de sus principales objetivos, el de producir materiales culturales para ser transmitidos por televisión, para ser vendidos o donados; en fin, para ser difundidos por todos los medios culturales a su alcance.

El tercer capítulo, en donde se aborda plenamente el análisis de la serie objeto de nuestro estudio, tiene una exposición que corresponde al orden de los siguientes puntos:

- a) la gestación de la idea y el surgimiento de la serie,
- b) los objetivos y la concepción, así como los criterios de selección,
- c) las búsquedas e intereses de los realizadores,
- d) la descripción de los catorce videos, el análisis de los aspectos técnicos más relevantes y una breve valoración de cada uno de los videos.

Debemos aclarar que la pretensión fundamental de este trabajo no fue hacer un análisis exhaustivo de las imágenes presentadas por los videos, y sí resaltar por separado y en conjunto algunos aspectos técnicos y conceptuales que evidencian el modo particular de los cinco realizadores de observar a la fiesta, al indígena; también rescatar la manera que tienen de concebir la función social de estos programas, en particular, y del documental, en general.

En suma, diremos que aquello que nos interesa es exponer:

1. Lo que se entiende por documental, las diversas visiones acerca de lo que es un documental sobre indígenas, así como, la historia, breve, de este tipo de filmaciones y grabaciones en el mundo y en México.

2. Lo que se entiende por *Política Cultural*, la política cultural del sexenio de Carlos Salinas de Gortari, y dentro de ésta, el surgimiento del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), así como los objetivos de la institución cultural en la que se produjeron los videos, la Unidad de Producciones Audiovisuales (UPA) y de su director Eduardo Sepúlveda.

3. Las visiones que sobre la fiesta tradicional, sobre la serie y su función tienen los realizadoras: Antonio Noyoja, Rafael Rebollar, Juan Francisco Urrusti, Luis Lupone y Rafael Montero; así como la revisión de los catorce documentos visuales que conforman la serie de *Los Caminos de lo Sagrado*.

Con el fin de lograr los objetivos que nos proponemos, hemos realizado diversas actividades. Para la realización del *Catálogo* al que aludimos al inicio de esta Introducción, recurrimos a innumerables fuentes y seleccionamos sólo aquellos materiales que habían filmado o grabado a las comunidades indígenas de México -dejando de lado todos los promocionales turísticos-. Revisamos algunos documentales de diferentes instituciones: del INI, de TV-UNAM, entre otras. Hicimos las lecturas bibliográficas y hemerográficas necesarias. Entrevistamos a Eduardo Sepúlveda, director de la UPA durante el periodo en que fueron realizados los videos, y a los cinco videoastas. Por último, y a partir de una guía de observación que también diseñamos, revisamos detenidamente cada uno de los catorce videos de la serie.

Queremos aclarar, por último, que el seguimiento que realizaremos llega hasta 1992, año en que se grabó el último programa de la serie que nos ocupa. Después de esa fecha seguramente se han producido más documentos visuales sobre indígenas, pero eso lo dejamos a aquellos interesados en continuar con esta historia.

## CAPITULO I

### EL CONTEXTO HISTÓRICO. LAS PRODUCTORAS ESTATALES E INDEPENDIENTES EN MÉXICO

En este capítulo se pretende mostrar el marco histórico en el cual surgió la serie objeto de nuestra tesis *Los Caminos de lo Sagrado*. En él expondremos, en primer lugar, algunas conceptualizaciones que se han dado en torno al concepto *Documental*, así como algunos de sus principales exponentes. En segundo lugar, se presentará una breve historia de lo que ha sucedido, a nivel mundial y a nivel nacional, con el documental que ha filmado o grabado diversos aspectos de la vida de ciertas comunidades indígenas.

#### 1.1. EL DOCUMENTAL

El uso del término "documental" surgió muchos años después del inicio del cine<sup>1</sup>. Jean Giraud dice que la primera vez en relacionarse el adjetivo documental a lo cinematográfico fue en 1906 y para 1914 ya se había convertido en un sustantivo de la lengua francesa. Este proceso marca la distancia definitiva entre el documental (recién nacido como concepto y como objeto) y el llamado noticlero de actualidades (newsreel).

Una conceptualización más elaborada de lo que es documental la encontramos hasta 1926. El primero en utilizar el concepto documental fue el cineasta inglés John Grierson en 1926, al referirse al filme *Moana* de Robert Joseph Flaherty.<sup>2</sup> Tulio Hernández señala que a

---

<sup>1</sup> El *Cinématographe* desde sus inicios (1895) filmó hechos cotidianos, situaciones sucedidas frente a la cámara. Dichas filmaciones fueron denominadas *actuality items*, *cine de actualidades* o *vistas* pero no fueron llamadas documentales. No podían serlo puesto que el medio todavía no se desarrollaba lo suficiente técnica y conceptualmente.

<sup>2</sup> Volveremos más tarde a hablar de Flaherty debido a que es considerado el padre del *cine etnográfico* por su película *Nanook el Esquimal* (1920-1921).

Georges Sadoul -historiador y especialista en cine- se refiere al cineasta ruso Dziga Vertov como el segundo padre del documental debido a que Flaherty aportó la puesta en escena documental y Vertov la filmación en vivo.

Grierson le tocó "el mérito de haber incorporado la acepción definitiva del término".<sup>3</sup> El término surgió, desde un principio, como un concepto relacional: siempre en oposición al cine de ficción.<sup>4</sup>

Muy cercanas al término documental se han encontrado otras conceptualizaciones; algunas de ellas han sido: el cine-ojo de Dziga Vertov, la cámara-ojo -término acuñado por Georges Sadoul que es una ampliación del cine-ojo-, el cine-verdad, cinéma du reel o cine de lo real utilizadas para referirse al trabajo de Jean Rouch.

En el rumbo que tomaron las primeras definiciones jugaría un papel crucial la politización manifiesta en casi todos los grupos de documentalistas a partir de la gran depresión y la crisis económica de 1929.

La escuela documental inglesa, y más particularmente el grupo que se organizó alrededor de la Empire Marketing Board Film Unit fue uno de los movimientos con más formación en este tipo de trabajo fílmico. Esta daba una enorme importancia a la función social del documental. Gracias al movimiento documental inglés, este tipo de filmaciones documentales se habían desarrollado ampliamente. Exponentes principalísimos de la corriente del documental como propaganda, con un fin enteramente político y social fueron: John Grierson, Paul Rotha y Philip Dunne.

John Grierson.<sup>5</sup> Hizo mucho incipiente en plasmar las relaciones sociales. El cine documental era para él una herramienta para la educación y para la propaganda, es decir, para dejar bien claro un mensaje social. Fue una especie de editorialista cinematográfico.

---

<sup>3</sup> p. 79 de Hernández, Tulio. "El cine documental venezolano" pp. 73-92 en Pensar en cine. Tulio Hernández (coord.), Consejo Nacional de Cultura (CONAC). Serie EN FOCO, Caracas, 1990. 159 p.

<sup>4</sup> Veamos que dice Antonio Noyola con respecto a una de las diferencias entre documental y ficción: "Es muy interesante en el documental -y ésta es la gran diferencia con la ficción- que aunque tengas una investigación previa y una preproducción vas construyendo literalmente sobre la marcha. Y todavía te falta el montaje. En la ficción tienes todo planificado, hasta el último detalle: diálogo por diálogo, toma por toma, etcétera, aunque también decides muchas cosas allí. Sobre todo qué planos vas a utilizar, no puedes llegar, ni en la ficción, a un nivel de planeación absoluta." Primera entrevista con Antonio Noyola -coordinador de la serie Los Caminos de lo Sagrado-, realizada por Alicia Márquez el 19 de abril de 1996. Nosotros creemos que existen, dentro de las diferentes formas de construir el documental, distintos niveles de planeación e investigación previa a la filmación o a la grabación, los cuales cambiarían dependiendo de los objetivos que el director o el realizador persigan.

<sup>5</sup> En 1939 Grierson migraría a Canadá y contribuiría a formar una de las tradiciones documentalistas más importantes, encamada en el National Film Board of Canada.

Paul Rotha, quien también formaba parte con Grierson del Empire Marketing Board Film Unit afirmaba: "Debemos recordar que la mayor parte de los documentales solamente son verdaderos en cuanto representan una actitud de la mente. El propósito de la propaganda es la persuasión y esto quiere decir que implica una actitud particular de la mente acerca de este o de otro tema (...) El director de documentales arriesga, al ser neutral, el convertirse simplemente en descriptivo o de ficción."<sup>6</sup> En 1936 afirmaba que el documental era el resultado de necesidades sociales, políticas y educativas.

Phillip Dunne. Para él el documental es casi siempre un instrumento de propaganda porque siempre lleva el director una idea en la mente que quiere mostrar.

En Estados Unidos en la década de los años 30 el grupo New York Film and Photo League sostendría ideas similares a las de sus colegas ingleses.

Willard Van Dyke, quien pertenecía a este grupo hablaba de que el documental representaba a las fuerzas políticas y sociales en lugar de las individuales y por lo tanto debía tratar con situaciones reales y no reconstruir nada.

Paul Strand<sup>7</sup>, también miembro de este grupo, le parecía muy importante, al contrario de Van Dyke, incluir dramatizaciones en sus trabajos.

Más tarde algunos de los miembros de la "League" formarían otro grupo denominado Frontier Films -a finales de los años '30- en el cual estarían más a favor de utilizar dramatizaciones en los documentales.

Lewis Jacobs también preocupado en la función social del documental estaba en desacuerdo con cualquier tipo de dramatización de la realidad.

Joris Ivens -quien supo rápidamente separarse del formalismo para convertirse en el cantante de los pueblos en lucha contra la opresión social y política<sup>8</sup> Mezcla de poeta y militante político también fue un cineasta preocupado por el cine social. Es decir, le interesaba que sus documentales mostraran al hombre y su entorno político, social y cultural.

---

<sup>6</sup> p. 76-77 de Edmonds, Robert. Documental: antropología filmada.

<sup>7</sup> Paul Strand vendría a México y filmaría Redes (1934) en codirección con Fred Zinnemann. Volveremos a mencionarlo más adelante.

<sup>8</sup> cf. a Passek, Jean-Loup. "L'homme à la caméra" pp. 6-7 en Jean-Loup Passek Joris Ivens. 50 ans de cinéma (Dir.), Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1979. 93 p.



Todos los anteriores coincidían en algo: juzgaban que el papel del documental era el de ser un arma política; también coincidían (algunos) en la no actuación especial para la cámara, y si se llegaba a hacer algún tipo de representación, ésta debía ser dictada, ya fuera por la necesidad de la mente del documentalista de decir algo importante (propaganda), ya por las necesidades sociales que dictaban al documental su filmación.

Lindsay Anderson, quien en realidad criticaba este concepto de documental debido a lo poco claro de su significado señalaba: "Pienso que el documental es ciertamente una forma que enfatiza las relaciones sociales, pero también por yuxtaposición de detalles crea una interpretación de la vida."<sup>9</sup> En este sentido, coincidimos con Anderson, ya que creemos que el documental al combinar diversos elementos crea una interpretación de aquello que filma.

Existieron los que concibieron al documental sólo en su función de noticiero como Basil Wright para quien el documental era simplemente un método de aprovechamiento de la información pública.

Richard Mac Cann ponía el énfasis en la eficacia de los resultados no importando la autenticidad de los materiales. Es decir, no le importaba incorporar elementos "extra-realidad", si el producto final mostraba lo que él quería decir y comunicaba al espectador el mensaje.

Jean Rouch<sup>10</sup> hacía énfasis en captar la vida cotidiana: debería hablarse de cómo viven las personas, lo que quieren y cómo tratan de alcanzarlo, es decir daba un mayor peso al ser humano particular y a sus necesidades inmediatas.

En 1948 la Unión Mundial de Documentalistas intentó dar una descripción universal, en la cual se asumía la posible influencia del realizador, pero ésta era justificada si la relación con la realidad filmada era cercana. Definió a las películas documentales como "todos los métodos de grabar en celuloide cualquier aspecto de la realidad, interpretado ya sea por la filmación directa o por una sincera y justificada reproducción, que parezca racional y emocional con el propósito de estimular el deseo por el ensanchamiento del conocimiento humano y el

---

<sup>9</sup> p.14 de Edmonds, Robert. op. cit.

<sup>10</sup> El francés Jean Rouch ha sido un importante exponente del cine etnográfico. Volveremos a él más adelante.

entendimiento de sus verdaderos problemas y sus soluciones en las esferas de lo económico, cultural y de relaciones humanas..."<sup>11</sup>

Marc Ferro puso el énfasis en los resultados y dijo que no importaba tanto aquello que un filme atestiguaba sino "la aproximación socio-histórica que autoriza. Así se explica que el análisis no recaiga forzosamente sobre la obra en su totalidad, sino que pueda basarse en extractos, examinar "series", componer conjuntos."<sup>12</sup> La visión de él es casi un análisis de texto para saber la importancia y la pertinencia histórica del documental comparado con otros documentos.

Richard Meran Barsan citando a Andrew Sarris señala que el término de documental debería incluirse en otro llamado de "no-ficción" porque es un término más amplio y más flexible.<sup>13</sup>

Meran Barsan, en el libro ya citado, hace una revisión de algunas constantes en la historia de las películas de "no ficción", la cual nos parece interesante pese a no coincidir con él en que este tipo de trabajos también han incluido filmaciones realizadas años antes (un ejemplo de ello serían los documentales de Esfir Shub). A continuación, presentamos de manera resumida, lo expuesto por Meran Barsan en su libro.

El cine de "no-ficción":

- a) ha dramatizado hechos en lugar de ficciones;
- b) el realizador ha enfocado su visión personal y su cámara a situaciones actuales (personas, procesos o eventos) y ha tendido a reproducir una interpretación creativa de ellos;
- c) ha provenído y ha estado basado (generalmente) en situaciones sociales inmediatas, aparentemente desdramatizadas;
- d) la situación social ha sido, usualmente, filmada en el momento actual, con personajes actuales, sin escenografía, vestuario, diálogos escritos o efectos de sonido creados, todo esto

---

<sup>11</sup> Meran Barsan, Richard. "Definición de películas de no-ficción". Extradido del libro: Non-fiction film. (A critical history).

<sup>12</sup> p. 27 de Ferro, Marc. Cine e historia, Editorial Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, Barcelona, 1980. 175 p.

<sup>13</sup> cf. a Meran Barsan, Richard.op.cit.

unido para crear el sentimiento de "estar allí", con mucha mayor fidelidad, ya sea para los hechos como para las situaciones;

e) se ha dado el caso de que los directores hagan un "tratamiento creativo de la actualidad".

Pero, en realidad, desde el inicio dos han sido las tendencias:

1) el aprovechamiento documental:

- ha tenido mensaje y algunas veces un propósito sociopolítico;
- los realizadores no han tenido el propósito de hacer cine solamente para entretener o instruir, y sí para persuadir e influir en el público;
- la tendencia ha sido preocuparse, antes que nada, por el contenido y luego (tal vez) por el estilo. Lo político ha estado por encima de lo estético;

2) El aprovechamiento de hechos: se podría comparar con la nota informativa en un periódico, y el documental se podría comparar con el editorial en el mismo medio;

f) La corriente del cine directo, surgida en los años sesenta, ha jugado un importante papel en este tipo de filmaciones de no-ficción;

g) Otras constantes del cine de no ficción han sido: la utilización del sonido, el cual es casi siempre directo o simulado, con música especialmente pensada para el filme y con una narración hablada.<sup>14</sup>

Para acercarnos lo más posible a la mejor conceptualización de cine documental debemos siempre hablar de tres niveles de acercamiento e interpretación:

1) El encadenamiento del lenguaje cinematográfico para ver cómo se da un significado global a la película: *forma*.

2) La relación que guarda esto con el mundo que se va a filmar: *contenido*.

3) La visión de los realizadores, su carga de valores y su *subjetividad*.

Partimos de la premisa que *ninguna filmación es enteramente objetiva, siempre estará presenta la visión, ideología o marco referencial-cultural del grupo filmador sobre el hecho a filmar. Toda visión de un hecho es una representación, la realidad tal cual no existe, nosotros*

---

<sup>14</sup> cf. a Meran Barsan, Richard. op. cit.

*elaboramos una serie de herramientas conceptuales para captar la realidad*<sup>15</sup>. El cine documental recurre a fenómenos de la realidad, trata de comprender sus significados y después, con su carga subjetiva, trata de plasmar en la pantalla aquello que vio, y al hacerlo otorga nuevos significados a las cosas. Es un manejo de los hechos para que dé como resultado una exposición con una narración coherente, capaz de mostrar un acontecimiento con todos sus elementos simbólicos, todos sus significados, un documental que plasme lo polisémico de una situación.

Por lo tanto no estamos de acuerdo con visiones como las de Dziga Vertov y si coincidimos con Robert Edmonds cuando habla de la función del artista: "¿acaso es registrar la vida misma con toda su 'realidad'?"<sup>16</sup> Es, decimos nosotros, *hacer una reproducción, por medio del medio audiovisual de la mayor cantidad posible de aristas presentes en un fenómeno*, asumiendo y teniendo clara la subjetiva visión del realizador sobre este fenómeno para saber cómo se está estableciendo la relación entre el director y lo filmado. Entre el observador y el observado.

*También asumimos que el documental modifica con su presencia aquello que está filmando o grabando, es decir, lo que el espectador ve es ya el encuentro entre los acontecimientos y el cineasta o realizador.*

---

<sup>15</sup> Sin embargo, y en esto coincidimos con Meran Barsan, si existen diferencias radicales entre el cine de ficción y el documental. El primero produce o reproduce la realidad, pero se han realizado películas de una ilusión tan eficaz que se convierten en paradigma de la realidad, crean su propia realidad y en ella se ve reflejado el mundo.

<sup>16</sup> Edmonds dice 'verdad' pero nos parece más apropiado 'realidad' debido a que lo que los documentales han pretendido es captar la realidad y así encontrar sus verdades. cf. a Edmonds, Robert. *op. cit.*

## 1.2. EL DOCUMENTAL ETNOGRÁFICO Y EL DOCUMENTAL SOBRE INDÍGENAS EN EL MUNDO

Cuando Robert Joseph Flaherty filmaba *Nanook, el Esquimal*<sup>17</sup> realizaba en realidad dos cosas: hacía un excelente y emotivo documental sobre la vida de una familia esquimal y establecía lo que más tarde sería denominado *Documental Etnográfico*.

Al hablar de la historia del documental etnográfico nos encontramos, básicamente, con dos propuestas: la que proponen los antropólogos y que da gran importancia a la investigación previa a la filmación o a la grabación y que toma a estos materiales como una herramienta de registro de la información, de las observaciones; y otra, con búsquedas menos rigurosas, en la que se permiten más juegos con el lenguaje fílmico, la cual han seguido los cineastas. En muchas ocasiones ambas tendencias se han combinado, produciendo documentales con investigaciones previas realizadas a profundidad, con mucho rigor en la observación pero que también han utilizado y se han permitido ciertas libertades con el lenguaje.

Los antropólogos se han preocupado en demostrar (algunas corrientes al menos) que el cine y el video pueden servir como instrumentos para recolectar datos y para hacer trabajo de campo. De hecho, han ido más allá y han tratado de definir un concepto que describa de manera precisa a este tipo de registro. El concepto utilizado por estas corrientes se ha ido construyendo y ya ahora es un concepto perfectamente conceptualizado, sin querer decir con esto que no existan diferencias entre unos autores y otros. A este se le ha denominado *Antropología Visual*.

Acerca de lo anterior afirma Maricruz Romero Ugalde -quien realizó un análisis de la producción documental del Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista-: "Recientemente, antropólogos de E.U.A., Canadá, Francia e Italia discuten acerca de la construcción de una posible antropología visual; algunos privilegian la interacción entre viejos documentos fílmicos de archivo con los hombres actuales que habitan donde antes se efectuó el registro; otros, como los italianos convocan a la antropología cultural en la participación de

---

<sup>17</sup> Película que finalizó en 1922, filmada en la Bahía de Hudson en Canadá y la cual habla de la vida de un esquimal llamado Nanook y de su familia.

la dilucidación de los valores transmitidos por el cine, para lo cual proponen hacer uso de algunos métodos propuestos por otras disciplinas: la sociología, la semiótica."<sup>18</sup>

El cine utilizado por antropólogos ha sido importante y ha contribuido al desarrollo del documental etnográfico. Por ejemplo, ha sido fundamental el énfasis que éstos han dado al método utilizado previamente a la filmación o a la grabación. Otro aporte ha sido el esfuerzo de crítica y análisis -que ha enriquecido tanto a antropólogos como a cineastas- acerca de qué filmar, cómo filmar, para qué filmar.

Ubicado en el campo de la antropología visual, los historiadores se refieren a Félix Regnault como el primer hombre que filmó una cinta de corte antropológico. La utilizó en África durante 1895 para filmar a una mujer de la tribu Ualof haciendo una pieza de cerámica, los datos filmados le sirvieron después para hacer un estudio comparativo<sup>19</sup>. Otros antropólogos precursores de este tipo de cintas fueron Sir Arthur Haddon, Sir Baldwin Spencer, Alfred L. Kroeber, Franz Boas.

Ya en 1952 -durante todos los años anteriores se habían realizado cosas de una manera esporádica- el antropólogo francés Jean Rouch y Lerol-Gourhan afirman que el cine sí podía ser utilizado por la antropología, y que podía hacerse en dos sentidos: para la investigación, haciendo notas cinematográficas sobre el objeto de estudio; y para la enseñanza: puesto que el cine representa una manera de estimular en el alumno la capacidad de observación.

Al respecto, Luis Lupone se refiere a Jean Rouch y al Cine Directo: "cuando hacía mis primeras películas en Super 8 mm tuve dos cursos en Francia, el que daba los cursos era Jean Rouch, el que inventó el llamado *Cinéma Vérité* o *Cine Directo*; se me decía que yo hacía documentales del estilo *Cinéma Vérité* o *Cine Directo*. Yo estaba siempre peleado con la concepción del *Cinéma Vérité* y el *Cine Directo* porque es siempre ponerse a hablar de qué si

---

<sup>18</sup> p. 2 de Romero Ugalde, Maricruz. La antropología en el cine etnográfico institucional. Análisis de la producción del AEA del INI 1978-1987, Tesis de Licenciatura, ENAH-INAH-SEP, México, 1991. 104 p.

<sup>19</sup> cf. a De Brigard, Emilio. "The history of ethnographic film", en Paul Hockings (ed.), Principles of visual anthropology, The Hague and Paris, Mouton Publishers, Francia, 1976.

el documental dice la verdad simplemente por estar en el lugar y ponerse a grabar; si es objetivo o no lo es, en fin.<sup>20</sup>

El *Cinéma-Vérité* o *Cine Directo* tenía como metodología filmar por separado varias entrevistas y mezclarlas al editarlas, casi siempre omitiendo la voz del entrevistador, agrupando y presentando los testimonios temáticamente. El uso de la voz en off<sup>21</sup> de un narrador que leía un guión era, y sigue siendo, ampliamente criticado por esta corriente.

Del otro lado del océano Margaret Mead -un Festival lleva su nombre el *Festival Margaret Mead de Nueva York*- filmaría junto con Gregory Bateson más películas de corte etnográfico que todos sus antecesores -de 1935 a 1965-.<sup>22</sup>

En pocas palabras, lo que interesa en esta propuesta es hacer del cine un medio de expresión de la antropología<sup>23</sup>. Para Antonio Marazzi la antropología visual otorga la oportunidad de ampliar la observación, poder repetirla una y otra vez, comunicar la experiencia de una manera más directamente relacionada con la experiencia de campo del antropólogo; ya que, contrario a la escritura, el proceso de filmación logra desde el proceso mismo de la percepción visual hasta el proceso de la impresión óptica, la decodificación, la selección y el almacenamiento de imágenes usadas en el trabajo de campo de la observación antropológica.<sup>24</sup>

Maricruz Romero Ugalde señala que el documental etnográfico lo que ha hecho es privilegiar el registro de los sujetos que todavía conservan los valores y formas de vida

---

<sup>20</sup> Entrevista a Luis Lupone -realizador, entre otras cosas, de dos videos de la serie que nos ocupa- realizada por Alicia Márquez el 2 de julio de 1996.

<sup>21</sup> Significa: una voz que sólo se escucha mientras vemos otras imágenes y que puede ser grabada a partir de un guión. La voz en off puede ser tanto de un narrador externo como de algún entrevistado.

<sup>22</sup> Traducción mía de p.207 Hockings, Paul. "Ethnographic filming and the development of anthropological theory" pp.205-224, en Paul Hockings and Yasuhiro Omori. Cinematographic theory and new dimensions in ethnographic film, National Museum of Ethnology, Seri Ethnological Studies no. 24, Osaka, Japon, 1988. 242 p.

<sup>23</sup> cf. a Helder, Karl G. Ethnographic film, 1976.

<sup>24</sup> Traducción mía de p.114 Marazzi, Antonio. "Ethnological and anthropological film: production, distribution and consumption" pp. 111-134 en Paul Hockings and Yasuhiro Omori, op.cit.

distintos a los de *occidente*.<sup>25</sup> Y nosotros añadimos que el documental etnográfico también ha propuesto maneras de mirar al otro.

Existe en la historia de este tipo de filmaciones otra propuesta y es la de los cineastas sin formación antropológica que han capturado la imagen del indígena con sus cámaras. Nombres como Flaherty, Cooper, Schoedsack, Eisenstein, Tissé, Prelorán, Echevarría, etcétera nos vienen a la mente cuando pensamos en excelentes documentos que han filmado o grabado la vida de innumerables comunidades indígenas, y que lo han hecho sin un afán académico.

El explorador Flaherty, después de sus primeras filmaciones con su cámara *Bell & Howell* estaba emocionado con la idea de usar el cine en la educación, al enseñar geografía e historia.<sup>26</sup> Flaherty proponía tres características básicas para realizar un trabajo documental: el autor debe vivir en la comunidad donde desea hacer el registro (la elección de la misma se basa en una investigación previa); los personajes han de ser los nativos del lugar; y por último, una vez revelado el negativo de la película se discutirá con la gente si está de acuerdo o no con el resultado. Es decir, el método de la observación participante.<sup>27</sup>

En América también encontramos exponentes de esta corriente preocupada más por la transmisión de la vivencia que por el rigor antropológico. Jorge Ricardo Prelorán -que según Adolfo Colombres es el más alto exponente del cine etnográfico a nivel latinoamericano- habla así de su cine: "opero a la inversa del análisis etnográfico o antropológico científico, que se mueve en la esfera del estudio de las culturas y las costumbres en general".<sup>28</sup> Para él es indispensable conocer a la gente, convivir con ellos durante varios meses y penetrar en sus vidas de manera humana, ya que piensa que es la manera de poder captar realmente el significado de la existencia de aquellas personas a las que filma. El producto de toda su

---

<sup>25</sup> cf a p. 20 de Romero Ugalde, Maricruz. op. cit.

<sup>26</sup> cf. a p.35 de Bamouw, Erik. *Documentary, a history of the non-fiction film*. Oxford University Press, New York, 1993. 400 p.

<sup>27</sup> cf. a p.19 de Romero Ugalde, Maricruz. op.cit.

<sup>28</sup> citado por Ríos, Humberto en p. 105 de "El cine no etnológico o el testimonio social de Jorge Prelorán" pp.105-119 en Adolfo Colombres (Compilación y Prólogo). *Cine, antropología y colonialismo*, Ediciones del Sol, CLACSO. Serie Antropológica, Buenos Aires, 1985. 182 p.



experiencia se resume en media hora y surge como un producto estético. "Uno de los elementos que más me importa es la emoción. Utilizar la emoción más que la fría y calculada mirada intelectual."<sup>29</sup>

Prelorán ha dirigido películas como *Hemógenes Cayo* (1969), *Fiestas en Volcán Higuera* (1969), *Señalada en Jueña* (1969), entre otras.

Antonio Noyola menciona a Jorge Prelorán al reflexionar sobre los testimonios de sus entrevistados, cuando ha hecho documentales: "pienso en el método de Jorge Prelorán cuyas películas conocí en un Festival en Cuzco hace varios años. El señor se estaba un año o año y medio con cada personaje y entonces le quedaba maravilloso. Primero grababa con ellos en audio durante tres o cuatro meses, juntaba unas treinta o cuarenta horas y de esas treinta o cuarenta horas salía proplamente el guión. En la película nunca hablaban a la cámara siempre era la voz de ellos en off."<sup>30</sup>

Las dos tendencias que hemos expuesto han unido sus esfuerzos en algunas ocasiones y tanto antropólogos como cineastas han nutrido sus trabajos con las reflexiones y críticas de los otros.

El término documental etnográfico ha sido utilizado para definir a aquellos documentales que filman o graban a ciertos grupos étnicos -indígenas en su mayoría- y lo hacen con un rigor antropológico y etnográfico; es decir, buscando ilustrar investigaciones previamente realizadas por antropólogos. Con lo cual no queremos establecer juicios estéticos ni valorativos, simplemente exponemos el contexto al que ha estado asociado el término.

En realidad el término documental etnográfico haría referencia a un espectro más amplio: a las filmaciones que se hacen de la vida y costumbres de grupos que comparten códigos simbólicos, conceptuales, pero no sólo de grupos indígenas, también de una comunidad judía o los menonitas del norte de México, por mencionar sólo dos ejemplos.

Con respecto a esto Juan Francisco Urrutí -documentalista mexicano que ha realizado varias películas y videos sobre indígenas en México- opina: "creo que todos los buenos documentales son etnográficos; las buenas películas de ficción también son etnográficas.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 112

<sup>30</sup> Segunda entrevista a Antonio Noyola, realizada por Alicia Márquez el día 15 de julio de 1996.

Describen cómo piensa y cómo siente la gente de una sociedad en particular; [describen] los valores que tiene esa cultura.<sup>31</sup> Pero, el uso del término, en realidad se ha utilizado para designar a documentales que filman o graban diferentes momentos de la vida de las comunidades indígenas y que lo hacen siguiendo una metodología etnográfica.

En esta tesis no sólo se describen documentales -en cualquier formato- con este corte, sino también muchos otros realizados sin investigaciones previas, sin una perspectiva antropológica o etnográfica; tampoco la serie de *Los Caminos de lo Sagrado*, que más adelante analizaremos, se propuso realizar documentales etnográficos. Por todo esto hemos decidido llamarlos de una manera más general: documentales sobre indígenas; sin olvidar que bajo esta forma de llamarlos se encuentran muchas subdivisiones temáticas: aquellos que abordan las fiestas, los que hablan de las costumbres religiosas, de los problemas socioeconómicos, del cambio y la continuidad de las tradiciones, etcétera.

*Para los fines de este trabajo, incorporaremos bajo este término a todos aquellos documentales que han abordado múltiples aspectos de la vida de las comunidades indígenas en México; que al hacerlo han reconstruido y resignificado a esa realidad; que la manera de filmarlas o grabarlas ha partido de premisas y marcos referenciales muy distintos unos de otros; y que, sólo algunos se han preocupado por capturarlas con un rigor científico cercano a la antropología y a la etnografía.*

En las próximas páginas expondremos, brevemente, la producción del documental en México y de aquel que ha grabado diferentes aspectos de la vida de las comunidades indígenas del país.

---

<sup>31</sup> Entrevista con Juan Francisco Urrutí -realizador, entre otras cosas, de dos vídeos de la serie- realizada por Alicia Márquez el 21 de junio de 1996.

### 1.3. EL DOCUMENTAL EN MÉXICO

*Retomando lo dicho en el primer apartado de esta tesis, diremos que si hablamos de documental estamos afirmando la relación estrecha entre imagen y realidad, vista a través de los ojos del cineasta quien realiza un montaje para producir sentido, pero siempre guardando un vínculo muy estrecho con el fenómeno observado y registrado. También estamos asumiendo que lo mostrado es una reproducción de la realidad.*

La historia de este tipo de filmaciones y grabaciones en México -y en el mundo- se encuentra estrechamente ligada a la historia del cine en este país. Es por esto que comenzamos este apartado con una referencia a la historia de este último.

Formalmente se puede decir que el cine empezó en México en el mes de agosto de 1896. La fecha tan precisa es en realidad una convención, ya que en algunos lugares del norte de México la versión norteamericana del invento había llegado antes.<sup>32</sup>

Apegándonos al uso de esta convención histórica diremos que es a partir de este año cuando el enviado de los hermanos Lumière, Gabriel Veyre y su socio en México el barón Claude Ferdinand Bon Bernard iniciaron las proyecciones y filmaron las primeras *vistas* en México, las cuales dieron paso al cine mexicano.

La materia prima de estas *vistas* fue la vida cotidiana, "Sus valores de testimonio, de documento, fueron resaltados por los periodistas y escritores de la época, en una actitud muy diferente de la que predominaba en Europa, en donde se le veía como un invento más de Fin de Siglo"<sup>33</sup>.

Los primeros años del cine mexicano -así como los primeros años en Francia- estuvieron marcados por el predominio del cine basado en hechos reales y poco a poco este

---

<sup>32</sup> En un libro de Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza y Alejandra Jablonska titulado Vistas que no se ven. Filmografía mexicana, 1896-1910 se señala que los representantes de Thomas Alva Edison cargados con el Kinetoscopio habían filmado en nuestro país una película titulada El Célebre Charro Lazador Mexicano, la cual data de 1894. El Kinetoscopio de Edison fue relegado y una de las razones fue el afancesamiento de las costumbres del país durante el Porfiriato.

<sup>33</sup> p. 1 de González Casanova, Manuel. "La conservación del cine documental", ponencia presentada en el Foro: Retrospectiva del cine. México 1968-1988: memoria y visión documental, inédito, México, agosto 1989. 4 p.

cine fue adquiriendo una estructura de relato sólida, hasta que llegó a construir relatos ya con un corte documental.

La Revolución Mexicana se convirtió, durante los primeros años, en el principal tema filmado, cineastas como Jesús H. Abilla, Salvador Toscano, Julio LaMadrid, Enrique Rosas, Jorge Stahl, los hermanos Alva por mencionar a algunos, utilizaron el novedoso invento y con ello nos dejaron las impactantes imágenes de esos años.

A partir de la década de los veinte empezó el declive del cine de corte documental. Las razones son varias y una de ellas es el fortalecimiento, a partir de 1917 del cine de ficción. Según Manuel González Casanova -importante personaje en la historia del documental en México y, entre otras cosas, primer director del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), al que regresaremos más adelante- en este año se hicieron catorce largometrajes de ficción<sup>34</sup>, producción que rebasó con mucho la realizada hasta entonces.

De los años veinte a los años cincuenta el cine documental subsistió de manera muy precaria.

Los años sesentas y setentas fueron años en los que el documental tuvo un aumento de producción -sin perder de vista que en México el documental ha tenido siempre una escasa producción- tanto así que es a partir de esos años cuando ya podemos hablar de una consolidación de filmaciones con corte documentalista. Una de las razones fue la necesidad de dar testimonio de las condiciones económicas, sociales y políticas en las que el país se encontraba. Debido a esta circunstancia la mayoría de las cintas tuvieron un corte militante, muy politizado y testimonial.

Así, vemos como, al igual que en el plano mundial, el documental fue usado como una herramienta de denuncia, y algunas veces como un instrumento político. Los documentalistas de esos años estuvieron muy influenciados por los avances europeos en la materia: el cine directo, el sonido sincrónico y, en general, por el denominado *Cinéma-Vérité*.

Debido a los avances tecnológicos -por ejemplo los formatos super 8 y 16 milímetros- y a la intención de dar a los sujetos la posibilidad de expresarse, casi todas las filmaciones con

---

<sup>34</sup> ibid. p.2

este corte documental recurrieron a dar la palabra a los filmados: al campesino, al obrero, al sindicalizado, a los oprimidos y marginados.

No fue un cine con mucha calidad,<sup>35</sup> aunque hubo sus excepciones, pero sí logró ganar un espacio en el escenario cinematográfico nacional. En estos años se crearon cooperativas independientes de cineastas como: el Grupo Cine Testimonio -del cual hablaremos más adelante-, la Cooperativa de Cine Marginal, el Taller Documental de la Fundación Mexicana de Cineastas, entre otras.<sup>36</sup> Fueron años en los que se construyó un discurso documental y se construyó una propuesta formal y, en algunos casos, también ética, no existente hasta ese momento.

También ciertas instancias estatales se interesaron por realizar este tipo de filmaciones con un discurso menos radical y preocupados por dar voz a los marginados: el Centro de Producción Cinematográfica (CPC) de los Estudios Churubusco, Cine Difusión de la Secretaría de Educación Pública (SEP), el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) del Instituto Nacional Indigenista (INI), el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, entre muchos otros.

Actualmente - y aproximadamente desde mediados de los años ochenta- el cine documental se realiza básicamente en video lo que le ha dado un poco más posibilidades de crecimiento, de distribución y de exhibición -eterno problema de este tipo de cine-. Antes de los ochentas los formatos super 8 y 16 milímetros jugaron un papel muy importante por el uso que los documentalistas independientes les dieron.

Los Festivales Internacionales, así como los Encuentros de Escuelas de Cine, han sido espacios que también han contribuido a la socialización, distribución y exhibición de materiales audiovisuales; pero también han contribuido al conocimiento, *reconocimiento e identificación* de los cineastas y videoastas.

---

<sup>35</sup> Como veremos más adelante esta no fue totalmente la situación de los documentales sobre indígenas, muchos de los que se produjeron en la década de los sesenta y setenta son de una excelente calidad. La mayoría tiene también un discurso politizado acorde con la época.

<sup>36</sup> Este grupo surgió en 1968 y sus objetivos fueron: la coordinación de los documentalistas mexicanos, el intercambio de ideas sobre este género y la búsqueda de fondos económicos para la realización de los proyectos.

Sin llegar a afirmar que en México el quehacer documentalista ha creado una tradición, un movimiento o una escuela formalmente establecida, sí debemos decir que se han realizado importantes documentos visuales -casi siempre de manera independiente-. Directores como Oscar Menéndez, Eduardo Maldonado, Alberto Bojórquez, Bosco Arochi, Nicolás Echevarría, Felipe Cazals, Paul Leduc, Eduardo Carrasco, Manuel Michel, Rubén Gámez, Carlos Carrera, Juan Manuel Piñera, José Ludlow, Diego López son sólo algunos de los que se han interesado en realizar documentales en nuestro país. En algunos casos no han dedicado su carrera como cineastas o videocastas a este tipo de registro pero lo que han realizado en el quehacer documentalista ha aportado nuevos elementos tanto al lenguaje documental como a las temáticas abordadas.

El documental ha encontrado un espacio de transmisión: la televisión.<sup>37</sup> Sin embargo, la difusión por este medio ha presentado problemas, tales como la rapidez para la elaboración de los documentales, el lenguaje ágil y algunas veces superficial que se cree deben tener y que la programación en estos espacios -más preocupada por vender que por divulgar y educar- ha programado este tipo de cintas en horarios con poca audiencia.<sup>38</sup>

Veamos un análisis de la situación en los años ochentas realizado por Laura Rosetti en el marco del Foro: Retrospectiva del cine, México 1968-1988: memoria y visión documental; "en los últimos años la televisión ha sido una de las salidas más usuales, por los

---

<sup>37</sup> Para los realizadores de la serie *Los Caminos de lo Sagrado* objeto de nuestra investigación, fue muy importante la divulgación y pensaron en la televisión como un espacio idóneo de transmisión. Tanto para Eduardo Sepúlveda -director de la Unidad de Producciones Audiovisuales (UPA) en esos años- como para Antonio Noyola y Rafael Rebolívar -coordinador de la serie el primero y realizador el segundo- y para los otros tres realizadores Juan Francisco Urusli, Rafael Montero y Luis Lupone la divulgación de los catorce programas era una de las preocupaciones centrales. Todos ellos -entrevistados por nosotros- coincidieron en afirmar que los diferentes métodos que se utilizaron para promocionar los materiales fueron uno de los méritos tanto de la serie como de la UPA: se transmitieron por los canales de IMEVISION -entonces llamada de esa manera- en muy buenos horarios, se llevaron a varios festivales internacionales, se vendieron o se donaron a bibliotecas públicas.

<sup>38</sup> Es casi una regla el poder ver documentales sólo en los tiempos reglamentarios de RTC. Ahora con los nuevos canales en cable como el Discovery Channel se han abierto nuevas posibilidades de transmisión, pero estos espacios ya tienen también un corte de documentales muy definido. El problema de la transmisión del documental en México es y ha sido uno de los más importantes; aquí sólo lo señalamos rápidamente, pero se requeriría una tesis completa para poder abordar el fenómeno en su complejidad y escapar a los objetivos de este trabajo.

altos costos del cine y, porque no existe en México un circuito de salas que se dediquen a la exhibición de documentales como en otros países(...). Para los tiempos televisivos las etapas de investigación son muy reducidas y muchas veces no permiten más que un análisis superficial de los problemas que se van a tratar. Al revés, por el alto costo del material fílmico y siguiendo además las escuelas de documentalistas famosos como la de Joris Ivens, el documental en su trayectoria ha siempre requerido de investigaciones de campo profundas para establecer puntos de vista, marco teórico y posición de los realizadores frente a los problemas a tratar(...). Es necesario defender al cine, a la televisión y al video como formas de conocimientos de la realidad por medio de imágenes en movimiento. Y una realidad tan compleja como la mexicana es necesario registrarla con formas adecuadas de producción que requieran tiempos prolongados de investigación(...).<sup>39</sup>

Coincidimos totalmente con afirmaciones como estas ya que, por un lado los documentales -de todos tipos y temáticas- son un medio eficaz de acercamiento e interpretación de los fenómenos de la realidad; además son capaces -unos proponiéndoselo y otros sin proponérselo- de educar, por lo mismo requieren de largos tiempos de producción e investigaciones profundas; por otro lado y ante la cada vez mayor dificultad para ver propuestas visuales alternativas es necesario insistir en la televisión como un espacio de transmisión idóneo para este tipo de filmaciones o grabaciones.

---

<sup>39</sup> p. 2 de Rosetti, Laura. "El qué hacer de los documentalistas". Ponencia presentada en el Foro: Retrospectiva del cine. México 1968-1988: memoria y visión documental, inédito, México, agosto 1988. 2 p.

#### 1.4. EL DOCUMENTAL SOBRE INDÍGENAS EN MÉXICO

La exposición que aquí hacemos incluye materiales con algunas características que los hacen comunes: todos son documentales; algunos son etnográficos o ubicados dentro de la corriente de la *antropología visual*, y otros abordan a las comunidades indígenas de México pero sin un rigor etnográfico -diferencia establecida en el apartado 1.2. de esta tesis-; todos son producidos en México -con muy contadas excepciones-; filmados en 35 milímetros (mm), en 16 mm, en Super 8 mm o grabados en diferentes formatos; y que han abordado a las comunidades indígenas desde diversas perspectivas y temáticas. No se han incluido materiales de tipo promocional turístico como pudieran ser los producidos por la Secretaría de Turismo -los que, además, no son documentales-. Tampoco hemos incluido materiales producidos después del año 1992.

El recorrido que haremos muestra documentales que además del tema de la fiesta han abordado temáticas tales como las religiosas, las económicas, las artesanales, las artísticas, las productivas, etcétera; pero, como se podrá constatar al término de este apartado, una gran mayoría de documentos visuales han tomado como temática principal a las festividades y los ritos realizados por los diferentes grupos indígenas del país.

Creemos que el documental sobre indígenas ha abordado enormemente a las fiestas, a las ceremonias, a los bailes, en fin a todo evento que cumpla con ciertas características rituales porque como señala Luc de Heusch estos eventos en sí mismos son conjuntos significativos. Por otro lado la vida social es en gran parte invisible; hecha de ritmos, pasiones, gesticulaciones desordenadas o ritualizadas pero que no vemos. "El ritual constituye ya una puesta en escena, rígida, un conjunto significativo que la cámara limita. Por el contrario, cuando se aplica a la vida social fluida, no cristalizada, el documental no atrapa más que rasgos incoherentes, poco significativos".<sup>40</sup>

Con respecto a algunos materiales sobre fiestas que han realizado algunas productoras estatales como el Instituto Nacional Indigenista (INI) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), entre otros, Antonio Noyola opina que: "se procede al revés, es decir, se parte

---

<sup>40</sup> citado por Romero Ugalde, Matucruz. op.cit. en p.21



de lo que se ha escrito en un libro, lo que ha dicho un especialista y se ilustra, no hay un trabajo de investigación, y sobre todo, no hay un trabajo de interacción entre el equipo de realización, el realizador y la propia gente y eso se puede detectar: el punto de vista es mucho más distante y el resultado es diferente, no se percibe a los actores con claridad, es más los actores ni siquiera hablan, no aparecen, están ahí, danzan, hay muy poco testimonio, por eso el resultado es distinto."<sup>41</sup>

Hacer un seguimiento histórico de este tipo de documentales realizados en México resulta una tarea de difícil aprehensión si no tomamos algún eje sobre el cual la historia se pueda ir deslizándose. Por ello en este apartado hemos decidido tomar como hilo conductor a las productoras estatales e independientes que han sido promotoras centrales de este género. A partir de ellas, podremos rastrear: a los realizadores que más han incursionado en las cintas sobre indígenas, es decir, nos daremos cuenta de quiénes se adscriben a una productora para poder trabajar pero su interés es independiente del espacio estatal en el cual realizan sus películas o videos, porque como diría Juan Francisco Urrusti: "siempre hemos sido los mismos, hemos estado tirando por todos lados. Vemos quién quiere producir algo sobre indígenas y ahí estamos."<sup>42</sup>; podremos observar también, las temáticas más trabajadas y los grupos étnicos más filmados o grabados. Resumiendo diremos que la prioridad será conocer quiénes han producido este tipo de materiales en México, quiénes los han dirigido y qué temáticas han abordado, así como bajo qué premisas conceptuales han capturado la realidad. Creemos que abordado de esta manera el complejo acontecer documentalista mexicano puede resultar muy ilustrativo y más fácil de aprehender.

La exposición histórica del documental en México a partir de las productoras estatales e independientes también responde al interés de ubicar a la Unidad de Producciones Audiovisuales (UPA) del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) en su contexto. Es decir, establecer el contexto histórico de la UPA y de la serie; saber qué otras productoras, tanto estatales como independientes, se han interesado en mostrar por medio de imágenes a

---

<sup>41</sup> Segunda entrevista a Antonio Noyola. op. cit.

Esta reflexión la hace Noyola comparando lo realizado en otras instituciones con la serie de *Los Caminos de lo Sagrado*.

<sup>42</sup> Entrevista a Juan Francisco Urrusti. op. cit.

los diversos grupos étnicos ubicados en el territorio nacional con sus diversas fiestas, danzas, costumbres, medicina tradicional, etcétera.

Antes de empezar el recorrido queremos decir que para nosotros algunos de los materiales expuestos no están exentos de cierto exotismo; al respecto retomamos a Ayala Blanco con quien estamos de acuerdo cuando habla de cómo deberían ser abordados estos documentales "Se trata de filmar obedeciendo la siguiente premisa: respetar y comprender a un hombre de diferente cultura consiste en respetar su código de relaciones y de símbolos sean mágicos o naturales. Se trata de no reducir al hombre a objeto de conocimiento, ejemplar de zoológico, atropellándolo con nuestro código europeizado."<sup>43</sup>

Ubicamos la historia del documental sobre Indígenas en México desde los primeros años del cinematógrafo en nuestro país.

En principio no fueron ni películas, ni documentales propiamente dichos -no podían serlo puesto que todavía no se daba el desarrollo histórico del medio y, por supuesto, los términos todavía no habían sido acuñados- en realidad eran las denominadas *vistas*, como: *Desayuno de Indios* y *Grupo de Indios al Pie del Árbol de la Noche Triste*, ambas de 1896 y filmadas por Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre.

En los años veintes el antropólogo mexicano Manuel Gamio impulsó el uso de este tipo de filmaciones, siempre poniendo énfasis en el apoyo que el cine podía dar a la investigación arqueológica y antropológica. En su excelente investigación sobre el uso que Gamio dio al cine -el historiador y especialista en la investigación sobre los inicios del cine en México- Aurelio de los Reyes concluye que "Gamio usó al cine de varias formas:

a) como auxiliar en las excavaciones, b) para preservar el folklore, c) para estudiar costumbres, d) para educar a la población del Valle de Teotihuacán, e) para dar a conocer en México y en el mundo su obra sobre el Valle de Teotihuacán, f) para reconstruir la historia prehispánica con fidelidad, basándose en fuentes apropiadas."<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> p. 251 de Ayala Blanco, Jorge. La Búsqueda del Cine Mexicano, México.

<sup>44</sup> p. 10 de Reyes, Aurelio de los. Manuel Gamio y el Cine, Coordinación de Humanidades-UNAM, Colección de Arte No. 45, UNAM, México, 1991. 105 p.

Aurelio de los Reyes informa en su libro que Manuel Gamio, con la ayuda del aviador Amado Paniagua, de Luis Ponce de León y de empleados de la Dirección de Antropología, filmó en 1922 la zona arqueológica de Teotihuacán. Este material le serviría como apoyo para las excavaciones y para el levantamiento de planos y maquetas y, en este sentido, seguía siendo utilizado solamente como un apoyo a su investigación.

También interesado en plasmar la vida y costumbres de las personas que conocía, Gamio filmó el baño de Temazcal de una parturienta. José María Arreola en su artículo El Temazcal o Baño Mexicano de Vapor describe las únicas imágenes que se conocen sobre estas películas. Hubo algunas otras filmadas en el Valle de Teotihuacán; de ellas Aurelio de los Reyes dice "deduzco que las películas captaron sobre todo las relaciones o representaciones que los indígenas hacían el día del santo patrono de los pueblos de San Martín de las Pirámides, de San Francisco Mazapán, de San Sebastián, San Lorenzo y Santa María Allatongo. Entre las relaciones más importantes se encontraban las de Los Aichleos, Los Moros y Cristianos, Los Sembradores, Los Vaqueros y Los Serranos. Asimismo es posible que se filmaran pastorelas, danzas y a músicos: bandas y locantes de teponaxtle, huéhuell, chirimia y tambor."<sup>45</sup> Gamio también llevó al cine la investigación sobre La Población del Valle de Teotihuacán.

Hecha ésta se filmó otra sobre las ruinas de Palenque, Chichen-Itzá y Uxmal, bajo la dirección de Gamio y con la responsabilidad directa de Franz Blom -ingeniero danés-. Blom, pagado por la Dirección de Antropología, hizo una gira por Europa y Estados Unidos con el fin de exhibir varias películas, entre ellas y en el lugar de honor la de Gamio La Población del Valle de Teotihuacán.

De los Reyes cita lo que sobre estas giras publicó el periódico Excelsior en 1923 "con respecto a las poblaciones indígenas de México, el señor Blom hizo una amplia exposición sobre las aptitudes del indígena, haciendo resaltar la circunstancia de que el indígena no ha podido desarrollar grandes actividades en vista de la opresión intelectual y material en que lo mantuvieron durante siglos pero que hoy, que el gobierno procura por medios científicos aprovechar las grandes dotes a que nos referimos, la obra producida en todos sentidos por la

---

<sup>45</sup> ibid p.65

población indígena, está ya ayudando eficazmente al progreso nacional."<sup>46</sup> Cita cuyo tono estaba muy acorde con los pensamientos y discursos de la época

También en el libro de de los Reyes se describe otra película con un corte etnográfico. **Fiestas de Chalma**, filmada por el Departamento de Etnografía del Museo Nacional de Historia, Arqueología y Etnografía, dirigida por Ramón Mena y fotografiada por Ramón Díaz Ordaz. Mena la dirigió con la colaboración del antropólogo Miguel O. de Mendizábal, el musicólogo Francisco Domínguez, el arqueólogo e historiador Enrique Juan Palacios y el etnólogo presbítero Canuto Flores. La película constaba de tres partes: títulos, Chalma y alrededores y danzas. De ella dice Aurelio de los Reyes: "El fotógrafo mueve poco la cámara; se mantiene lejano, observador al fin, de su sujeto; es un relato cinematográfico en tercera persona".<sup>47</sup>

Estas filmaciones contenían los primeros aportes en términos del lenguaje cinematográfico con el que sería plasmada posteriormente la vida cotidiana de las comunidades indígenas de México. También contenían los primeros discursos cinematográficos -un tanto exotistas- con los que fue entendida esta realidad.

En la década de los años treinta se dan algunas filmaciones aisladas realizadas por extranjeros. El cineasta ruso Sergei Mijailovich Eisenstein filmó durante su estancia en México (diciembre 1930-marzo 1932) treinta y dos mil pies de película. **Tormenta sobre México** y **¡Que Viva México!** son una muestra de las imágenes que sobre México y los indígenas tenía este cineasta; sin embargo es una lástima que nunca lleguemos a saber cómo hubiera concebido la hilación de estas imágenes ya que nunca llegó a editarlas<sup>48</sup>. El crítico de cine Jorge Ayala Blanco dice de **Tormenta sobre México** "A través de imágenes elaboradas y de un ritmo interior muy lento, entramos en contacto con el paraíso primitivo del salvaje rousseauiano que vive en armonía con la naturaleza, pero un paraíso incompleto puesto que existe el tabú y el hombre blanco lo mancilla."<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> ibid p. 93

<sup>47</sup> ibid p.70

<sup>48</sup> **¡Que Viva México!** es un montaje de Gregori Alexandrov realizada en 1978 y **Tormenta sobre México** fue editada por Dann Hayes y Carl Himm y producida por Sol Lesser.

<sup>49</sup> p. 146 de Ayala Blanco, Jorge. La Aventura del Cine Mexicano.

Fred Zinnemann y Paul Strand contratados por Bellas Artes son otro ejemplo de extranjeros que vinieron a filmar a México. En 1934 filmaron *Redes* (producida por la Secretaría de Educación Pública), película que narra la vida de los pescadores del Puerto de Alvarado. En esta cinta los directores no trabajaron con actores, fueron los pescadores del lugar y sus familias los que hicieron una representación de su vida cotidiana.<sup>50</sup>

Hacia 1940-1941, aproximadamente, Miguel Covarrubias filma 3,600 pies de película acerca de danzas, fiestas y ceremonias de algunos de los grupos étnicos, habitantes de diversas regiones de la República Mexicana.<sup>51</sup>

Emilio García Riera, en un texto titulado *El Cine Independiente. 1953-1982*<sup>52</sup> habla de un documental etnográfico inconcluso, filmado en Chiapas por Víctor Urruchúa y Rafael Portillo titulado *La Cruz Vacía* (1948).

Durante los años cincuenta Manuel Barbachano Ponce y Emilio Azcárraga -creadores de la productora llamada *Teleproducciones*, que surge en 1952-<sup>53</sup> se interesaron por hacer noticieros conocidos como Cine-Verdad y dentro de éstos buscaron hacer trabajos sobre indígenas ya con una estructura más definida y con una mayor duración. Walter Reuter -migrante alemán y fotógrafo filmaría, en el marco de esta productora, una película titulada *La Tierra del Chiclé* (1952) y *Expedición a la Selva Lacandona* del mismo año, junto con Fernando Espejo. José Báez Esponda filma en 1959 *Carnaval Chamula* -película en donde se

---

<sup>50</sup> Por supuesto que estos no fueron los únicos casos de extranjeros que filmaron documentales sobre indígenas en México. Para más datos sobre muchos de estos trabajos se pueden consultar los tomos I (páginas 16 a 17), II (páginas 31, 38 y 178) y III (páginas 71 a 72 y 107) de Emilio García Riera. *México Visto por el Cine Extranjero*, Ediciones Era-Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1987, 1988 y 1990 respectivamente.

<sup>51</sup> El material se encuentra en resguardo en el Área de Acervo de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México. Esta colección cuenta también con 2,400 pies de material filmado entre 1935 y 1937 en la Isla de Bali, Costa de Marfil, Sudán, Laos, etcétera.

<sup>52</sup> p. 193 de García Riera Emilio, "El Cine Independiente. 1953-1982" pp. 191-219 en *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, Vol. II, SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas, Colección Cultura Universitaria, Serie-Ensayo, México, 1988. 291 p.

<sup>53</sup> El seguimiento histórico que hacemos se basa en un catálogo realizado por nosotros. La referencia es: Márquez Murieta, Alicia. "Breve historia del documental sobre el mundo indígena en México" pp. 111-143 en Eligio Calderón, Servando Gajá, et. al. *Los Mundos el Nuevo Mundo*. Cineteca Nacional, México, 1994. 173 p.

filman las costumbres y tradiciones (ceremonias religiosas) de los pobladores de San Juan Chamula y Xinacallán en Chiapas- también producida por Teleproducciones. Ayala Blanco hace una crítica de ella: "Los afanes pioneros del filme, indiscutiblemente meritorios para su época (...) dejan frustrada la menos severa disponibilidad por tener la vivencia profunda de una festividad religiosa entre los tzotziles."<sup>54</sup>

En los albores de la nueva década Roberto Williams realizará una cinta, también producida por Barbachano y su equipo en coproducción con el Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana, la cual giraba en torno a la temática festivo-religiosa que se da entre los otomíes durante los camavales, la cual se titula *Carnaval en la Huasteca* (1960).

Ya en los años sesentas, uno de los espacios en los cuales se trabajó constantemente este tipo de producciones fue el estatal. En Instituciones ligadas a la disciplina antropológica como el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) se reunirían antropólogos interesados en capturar por medio de imágenes, diversos aspectos de algunas comunidades indígenas de México.

Alfonso Muñoz -antropólogo y documentalista, así como director constante de este tipo de filmaciones- fundó en 1960 el Departamento de Cine en la Dirección de Investigaciones Antropológicas del INAH. Algunos personajes del mundo cinematográfico reunidos en este lugar fueron: Oscar Menéndez y Zita Cannesi. Allí, junto con Guillermo Bonfil, Arturo Waman y Víctor Anteo, Alfonso Muñoz utilizó al cine como un medio eficaz para plasmar la otredad con sus diversas manifestaciones: los rituales, las fiestas, las costumbres. Estos hicieron en 1965-1966 una película titulada *El es Dios* "que aborda un tema (...) social, (...) de interrelaciones sociales"<sup>55</sup>. En ella además de filmar a migrantes campesinos a la ciudad de México con sus costumbres y sus bailes, se interesan en filmar la encuesta realizada por ellos a los concheros<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> p. 252 de Ayala Blanco, Jorge. *La Búsqueda del Cine Mexicano*. op. cit.

<sup>55</sup> p. 56 de la entrevista realizada por José Roviroso en Roviroso, José. "Alfonso Muñoz", pp. 55-66. *Miradas a la realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos Tomo I*. CUEC-UNAM, México, 1990. 146 p.

<sup>56</sup> Bailarines indígenas llamados así por la gaitana de concha que usan.

Alfonso Muñoz filmaría, esta vez junto con Gastón Martínez Matella y Lina Odena Güemes, *El Día de la Boda* (1968), acerca de la cual afirma Muñoz: "es donde siento que estaba más cerca de los protagonistas, de lo que está sucediendo"<sup>57</sup>; otra vez interesado en una fiesta: una boda en San Felipe Chachihuapan, "no sabíamos más, no conocíamos la comunidad y decidimos llegar ahí (...). Y abordamos la comunidad sin más trámite. Llegamos directo a la iglesia, al desayuno, a todo el desarrollo y fuimos bien aceptados."<sup>58</sup> Alfonso Muñoz, en general, ha sido uno de los directores preocupados en hacer largas investigaciones previas al rodaje de la película, pero en *El Día de la Boda* como él mismo señala, la experiencia, aún sin conocer mucho sobre el lugar donde se filmó, fue interesante.

La Universidad Nacional Autónoma de México ha jugado un papel importante en la producción de documentos visuales sobre los Indígenas mexicanos. Varias han sido las dependencias, y una muy importante ha sido el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Manuel González Casanova fue su primer director; esta dependencia universitaria surgió en junio de 1963 -siendo reconocido hasta 1970 por el Consejo Universitario como Centro de Extensión Universitaria.-

Nombres como Emilio García Riera, Federico Cervantes, Gloria Shoeman, Walter Reuter, Bud Boetticher, Alejandro Galindo, Giancarlo Zagni, Eduardo Lizalde, Nancy Cárdenas, Manuel González Casanova estuvieron vinculados al CUEC en los primeros años. Desde sus inicios el CUEC dio un lugar importante a la enseñanza del cine documental y la preocupación principal fue la de "integrar al cine a las causas sociales que en esos momentos aquejaban a nuestro país. (...). En esta primera etapa del CUEC, que podemos fijar arbitrariamente, desde 1963 a 1972, la producción de cine documental casi es el doble que la de cine de ficción."<sup>59</sup>

A finales de los sesentas y durante toda la década de los setentas también los documentales sobre Indígenas tuvieron un corte militante, político y de denuncia de las

---

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 57

<sup>59</sup> p. 55 de Rovirosa, José. "Cine Documental" en *La Docencia y el Fenómeno Fílmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-1988*, Coordinación de Difusión Cultural-UNAM, Colección Textos de Literatura, México, 1988. 130 p.

carencias económicas de los grupos marginados de México; los documentales realizados en el CUEC no fueron la excepción; al abordar la temática indígena centraron su reflexión en la marginación y las carencias de estos habitantes del país. *Oaxaca de Juárez* (1973) de Javier Audirac muestra la artesanía y su creación, pero también la marginación y miseria en la que viven las comunidades indígenas de esta región del estado de Oaxaca. *Integración* (1974), de Luis Salazar Garrón es un documental plenamente denunciativo sobre la situación de marginación del indígena. *Dos Jornales* (1976) de Jorge Amézquita, Francisco Ohem, José Roviroso, entre otros, narra el estado de miseria en el que viven los mazahuas del Estado de México y de cómo migran a la ciudad de México. También en este documental se combinan los aspectos de la fiesta, las actividades económicas, religiosas, familiares y de producción.

De años antes pero con un corte menos denunciativo y político está la película de Alejandro Noriega titulada *Los Coras* (1971). También la película *Iscuracha* (1977) de Liskulla Moltke Hoff, película realizada por el CUEC en coproducción con el Dramatiska Institutet de Estocolmo, Suecia aborda el mundo indígena con un discurso más cultural y menos politizado. Película que marca un paralelismo histórico entre las coincidencias y parecidos de las leyendas suecas y las huicholas acerca del origen del violín.

También durante la década de los ochentas en esta importante institución universitaria, se hacen películas de algunas comunidades indígenas. Estas siguen teniendo el sello característico del CUEC: el análisis de la realidad marginada y empobrecida de estas comunidades. *Nosotros los Serranos* (1983) dirigida por el Colectivo Minibruto. En la dirección de ella se encuentra Eduardo Sepúlveda -director de la UPA durante los años en los que se hizo la serie *Los Caminos de lo Sagrado*-, además de él dirigieron la película Jaime Carrasco y Francisco Chávez. El documental narra la explotación sufrida por comunidades zapotecas de la Sierra de Juárez, Oaxaca. Fue realizado en coproducción con la Organización para la Defensa de los Recursos Naturales y el Desarrollo Social de la Sierra de Juárez, con las autoridades municipales y comunales de los pueblos de San Pablo Macuiltiangulis, La Trinidad, Guelatao de Juárez y San Juan Luvina, así como con el Archivo General de la Nación.

Otras dependencias de la UNAM como el Departamento de Actividades Cinematográficas (DAC) -que después cambió su nombre a Dirección General de Actividades



Cinematográficas-también se han interesado por realizar documentales sobre las fiestas, las costumbres, etcétera de algunas comunidades indígenas. Algunos ejemplos son: **Los Zapotecas** (1968) de Manuel González Casanova. Ya en los años setentas se hicieron otras películas sobre la condición de los indígenas. **Ayautla** (1972) de José Roviroso y coproducida con el Grupo de Solidaridad y Ayuda a los Pueblos Indígenas y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, "un equipo de filmación del CUEC realizó este corto de media hora, en muy desfavorables condiciones pero con notables resultados expresivos. (...) Con el rigor del científico de un Jean Rouch pero con el lirismo con que el Flaherty de *Louise Laman Story* veía los actos-para-la-supervivencia, sin hieratismo ninguno, las faenas diarias dan principio"<sup>60</sup> Película que aborda la vida cotidiana de los campesinos mazatecos en la Sierra de Oaxaca: su trabajo en los cafetales, la influencia del cacique local, la mortalidad infantil, etcétera. Otra película es **La Tarahumara, Drama de un Pueblo** (1972) de Bosco Arochi, la cual es también un documental de denuncia sobre la difícil vida de los tarahumaras.

Ya en 1984 y como Dirección General de la UNAM la DGAC coprodujo con la BBC<sup>61</sup> de Londres una cinta dirigida por Anthony Jolly titulada **Alimentos Provenientes de la Selva**, en ella se aborda la alimentación y la utilización de recursos naturales que hacen los Popolucas.

Dentro de la UNAM, además de las instancias ya mencionadas ha habido otras dependencias que han realizado materiales (en cine y video) sobre los indígenas de México. Algunas de ellas son: el Centro Universitario de Comunicación de la Ciencia (CUCC) y la Televisión Universitaria (TV-UNAM), entre otras. La gran mayoría de estas producciones fueron realizadas en video, en distintos formatos -3/4, una pulgada, BETACAM- y no en cine.

El CUCC realizó en 1987 una película titulada **Más Allá de la Montaña** de Eduardo Monteverde en donde se habla de miembros de comunidades de la Sierra de Juárez y de cómo viven y tratan de conservar su identidad; éste dirigió también **Remedios de la Sierra** (1987) que es un documental sobre el Programa de Salud Pública puesto en marcha en la

---

<sup>60</sup> p. 256-257 de Ayala Blanco, Jorge. La Búsqueda del Cine Mexicano, op. cit.

<sup>61</sup> La BBC de Londres ha ocupado un papel sobresaliente en la producción de documentales a nivel mundial.

Sierra Norte de Puebla y el cual hace énfasis en el respeto que se debe tener a la medicina tradicional.

En codirección con Carlos Carrera, Monteverde realizó en 1990 *Sombras en la Malinche* -en coproducción con Televisión de Tlaxcala y el Gobierno del Estado de Tlaxcala- un video sobre los otomíes de San Juan Ixtenco, Tlaxcala en donde se habla de su artesanía, de los problemas que tienen para sobrevivir, de la fiesta y de cómo las artesanías que hacen están inspiradas en las sombras proyectadas por la Malinche. *Cápsula Cultural*, Tlaxcala también de Monteverde y de 1990 es otro video que habla de las costumbres, religión y tradiciones de los otomíes del Estado de Tlaxcala.

Televisión Universitaria TV-UNAM -que dentro de la UNAM es tal vez la dependencia con mayor producción en general y sobre indígenas en particular<sup>62</sup>, ha producido algunos materiales muy interesantes, la mayoría realizados en tres cuartos y Betacam -que son los formatos más utilizados del video profesional-.

Con respecto a estos materiales se puede decir que son una combinación de documental y reportaje didáctico; es decir, están armados con un fin didáctico: se expone la idea principal o el tema principal y se le va nutriendo de información (entrevistas a investigadores, a autoridades, material gráfico como fotografías, mapas, códices, etcétera).

En Televisión Universitaria han trabajado Carlos Cruz, quien entre otros programas ha realizado *Sueño en el Valle de México: Música Indígena* (1986), donde graba a cinco grupos musicales, representantes de algunas etnias de México; *Caracol Púrpura I y II* (1988), coproducidos con la Dirección General de Culturas Populares de la SEP, el PACUP y el Programa de Protección y Estímulos a los Valores Tradicionales y Culturas Populares. Ganador del tercer lugar del Área de Antropología en el V Festival Nacional de Cine y Video Científico; este documental-reportaje es realmente completo aborda diferentes aspectos de la vida cotidiana de los mixtecos de esta zona y toca todos los puntos importantes acerca del Caracol Púrpura y de su importancia económica, simbólica, social, biológica para los Mixtecos

---

<sup>62</sup> El número de programas que aparecen en el *Catálogo*, realizado por nosotros y en el cual nos estamos basando para la realización de este seguimiento histórico, es de 16 pero Televisión Universitaria (TV-UNAM) tiene muchos más. Para la realización de dicho *Catálogo* se revisó un *Catálogo* de producción de la propia institución, realizado por la investigadora Nora Núñez y seleccionamos los documentales que nos parecieron más importantes.

de Oaxaca; también se refiere a la explotación irracional del Caracol Púrpura en las costas de Oaxaca.

Otro realizador de TV-UNAM es Joaquín Palma, quien ha realizado, entre otros, los videos *Reencuentro de Música y Danza Indígena I y II*; de ellos se puede leer en el Catálogo de TV-UNAM esta sinopsis un poco romántica: "La ciudad de México alberga aproximadamente un millón de indígenas, sin embargo, nada queda de su cultura, diluida en la agitada vida moderna. A manera de reencuentro, se organizó un gran festival de danza en el que indígenas de todos los estados vinieron a visitar a sus hermanos y regalarles una muestra de su cultura."; también realizó el video titulado *Primer Festival de Música y Danza (1989)*, en coproducción con el INI, en el que se muestran las diferentes actividades que se realizaron en abril de 1989, con la participación de: Huaves de San Mateo del Mar, Oaxaca; Zoques de Copainalá, Chiapas; Tepehuanos de Santa María Ocotán, Durango; Chontales de Mazatempán, Tabasco; Huastecos de Tamdzumadz, San Luis Potosí; Nahuas de San Pedro Peltacala, Guerrero; Purépechas de Janitzio, Michoacán; Nahuas de San Miguel Tzinacán, Puebla; Yaquis de Vicam Pueblo, Sonora; Mayas de Tixcalalcucul, Yucatán.

De Leticia Villavicencio, una de las directoras que más se ha interesado por realizar documentales-reportajes sobre diversos aspectos de la vida en las comunidades indígenas del país resaltamos los siguientes: *Día de Muertos en la Huasteca (1987)*, que muestra esa costumbre en la región de la Huasteca con sus ofrendas, sus danzas, en fin toda la rica tradición; y *Más Allá de la Bruma*, con su continuación titulada *Al Pie del Cerro Sagrado* (ambas de 1989 y coproducidas con la Dirección General de Culturas Populares de la SEP), grabadas en San Pablito Pahuatlán, comunidad Otomí de la Sierra Norte del estado de Puebla. En ellos se aborda la importancia que tiene la elaboración del papel amate para la vida económica, pero sobre todo para las ceremonias mágico-religiosas de los otomíes y el significado de las figuras hechas con el papel. Leticia Villavicencio realizó también varios programas sobre las fiestas nahuas del 3 de mayo, del 26 de julio, del 2 de agosto en Milpa Alta, Distrito Federal; éstos se titulan *La Fiesta, 26 de Julio, Santa Ana Tlacotenco, Milpa Alta de 1992 y La Octava, 2 de Agosto* del mismo año.

Manuel Martínez Velázquez realizó, entre otros videos: *Sembradores del Mar (1986)*, en coproducción con el Programa Universitario de Alimentos de la UNAM; en éste muestra a

los Huaves o Mareños, quienes habitan en el estado de Oaxaca; muestra también la importancia que ellos dan a las formas de organización de los pescadores, haciendo especial incapié en las dos principales artes de pesca de los Huaves: la pesca con Chinchorro y la pesca con Atrarraya.

Fernando Montaña realizó en 1989 *Los Vivos y la Muerte* en donde se hace una reflexión acerca de la visión de la muerte y su relación con la vida en el pueblo de San Juan Atzingo, estado de México, y del festejo del día de muertos en este lugar.<sup>63</sup>

Otro realizador es Juan Pablo Balcazar quien realizó un programa llamado *El Niño Indígena: 500 Años, Derecho a un Futuro* en 1991. En éste se entrevista a una gran cantidad de niños indígenas y se les pregunta qué esperan del futuro; también se hace una referencia histórica explícita: los 500 años del Encuentro de Dos Mundos que se cumplirían en 1992 y las condiciones de miseria y marginación en la que muchos de estos niños siguen viviendo.

Por último mencionaremos a Mauricio Shroeder quien realizó en coproducción con el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) un interesante trabajo titulado *Teotitlán del Valle: una Visión de los Espacios de Resistencia Indígena* en donde se muestra la artesanía de este lugar y el significado que ésta ha jugado en la identidad de los habitantes de Teotitlán del Valle.

Durante los años sesenta y principios de los setenta surgen algunas productoras independientes, tales como, *Cine Independiente de México*, *Grupo Cine Testimonio* y *Cine Labor*.

Con respecto a la primera diremos que se formó a finales de los años 60's por Felipe Cazals y Arturo Ripstein, entre otros. Tuvo una corta vida pero fue el precursor "de los movimientos que ya en los 70's organizarían y promoverían en concursos un copioso cine marginal realizado con frecuencia en Super 8 milímetros, un nuevo y conveniente formato, e imbuido por lo general de los propósitos de militancia social y política alentados por los sucesos de 1968."<sup>64</sup> Es en el marco de esta productora independiente que Oscar Menéndez

---

<sup>63</sup> Uno de los programas de la serie *Los Caminos de lo Sagrado* (titulado *Si Dios Nos Da Licencia* de Luis Lupone también muestra el día de muertos en San Juan Atzingo, Estado de México.

<sup>64</sup> p. 204 de García Riera, Emilio. "El Cine Independiente. 1953-1982". op.cit.

realiza la película *Las Manos del Hombre* (1976) sobre la artesanía de los Otomíes en Metepec.

Este cineasta es uno de los muy interesados en filmar a los indígenas. Es decir, en su caso (como en el de muchos otros) la realización de documentales sobre indígenas no dependió de la demanda de la productora, sino de una motivación propia. En una entrevista con José Roviroso, Oscar Menéndez habla de esto: "Yo he dedicado una gran parte de mi vida como cineasta al cine indígena (...) si trabajo junto a los indígenas ¿qué proporción de esto que llamamos cine nacional les toca a ellos? ¿Cuántos estamos en ese proyecto de esa gran minoría-mayoría? (...) el país se define (...) y se sigue definiendo como país, culturalmente, a partir de los indígenas (...). Pero ¿dónde está la voz de esa gran mayoría, 14 millones de habitantes indígenas que hay? Una de las voces puede ser el cine y tendría que ser el documental. Entonces, este tipo de proyectos sobre el cine documental indígena, en los cuales ha incidido una serie de compañeros muy valiosos tratando de exponer esta realidad, ha sido una lucha consciente o inconsciente de algunos cineastas; algunos quizá lo hayan hecho por la riqueza visual que tiene el cine documental indígena; otros lo hacemos en otro sentido, pensando en el amplio sentido cultural para poder recuperar la emoción de esta gran masa que conforma lo que sería la nacionalidad mexicana."<sup>65</sup>

El *Grupo Cine-Testimonio* nació en 1971 y fueron sus primeros integrantes Eduardo Maldonado, Francisco Bojórquez, Ramón Aupart, Renato Rabelo y Raúl Zaragoza; uno de sus objetivos fue hacer un cine testimonial independiente en su producción y de larga duración. Maldonado hizo en 1971 una película sobre la situación de una comunidad Yaqui en Sonora titulada *Sociedad Colectiva Quechehueta* que habla de la situación en la que vive una comunidad del Valle del Yaqui.

Otra película realizada en el marco de esta productora independiente fue *Laguna de Dos Tiempos*<sup>66</sup> (1982) en coproducción con el Instituto Nacional Indigenista (INI), la cual narra la instalación de uno de los complejos petroquímicos más importantes del país en una zona marginada, en donde habitan pobladores Nahuas y de cómo será inminente la

---

<sup>65</sup> p. 70 de la entrevista realizada por José Roviroso en Roviroso, José, "Oscar Menéndez". *Miradas a la realidad, Tomo I*. op.cit.

<sup>66</sup> Ganadora de una Ariel especial en 1983.

transformación de su cultura. Con respecto a ella Maldonado señala que hubo un sexenio en el cual el AEA del INI promovió el trabajo libre y creativo de los directores: en ese periodo se "trabajó con bastante libertad para hacer estudios y películas documentales sobre la problemática indígena, por ahí, en ese marco, se pudo realizar *Laguna de Dos Tiempos*, que rebasaba la problemática indígena.<sup>67</sup> *Xochimilco* (1987) también dirigida por este cineasta trata sobre una de las regiones del Distrito Federal -y del país- con mayor número de fiestas populares y religiosas -cerca de 400 al año-.

Otro grupo independiente que realizó cosas interesantes sobre indígenas con un corte documentalista fue el *Grupo Cine Labor* "empresa productora de cine y video documentales que ha realizado más de 25 producciones"<sup>68</sup> Dirigido y fundado en 1972 por el Doctor Scott S. Robinson. En él participaron Epigmenio Ibarra y Olivia Carrón. Estos tres hicieron *Xantolo. Fiesta de la Muerte* (1973) que es un día de muertos en el pueblo de Alahuatlilla en el estado de Veracruz. También en esta productora, el mismo Robinson y Olivia Carrón acompañados por Carlos Sáenz realizaron *Virikuta. La costumbre* (1976) en donde se aborda la costumbre entre los huicholes de ir al desierto de San Luis Potosí por Peyote -cacto alucinógeno-, y el peregrinar de este grupo.

Con respecto a esta misma costumbre el norteamericano Peter T. Furst realizó una película titulada *El Peyote -En Busca de la Vida- (To Find Our Life, The Huichol Indians of Mexico)* (1969) sobre los huicholes que habitan en el noroeste de la República.

Una película de los setentas dirigida por Felipe Cazals es *Los Que Viven Donde Sopla el Viento Suave* (1973) producida por Alpha Centaury en coproducción con el Centro de Producción Cinematográfica (CPC) de los Estudios Churubusco, en donde se aborda la vida de los seris que viven en la Bahía de Kino, Sonora.

Retomando la producción realizada por instancias estatales diremos que dos espacios muy importantes y dependientes ambos de la SEP fueron la Dirección General de Culturas Populares y el Departamento de Cine Difusión. Este último, en coproducción con una muy

---

<sup>67</sup> p. 94 de la entrevista realizada por José Roviroso en Roviroso, José, "Eduardo Maldonado". *Miradas a la Realidad Tomo I*, op.cit.

<sup>68</sup> p. 16 en Roviroso, José. *Miradas a la Realidad. Entrevistas a documentalistas mexicanos*. Tomo II, CUEC-UNAM, México, 1992. 137p.

importante productora canadiense -aquella relacionada con el documentalista inglés John Grierson- la *Office National du Film* produjo en 1976 un documental realizado por el cineasta Paul Leduc y titulado *Etnocidio. Notas sobre el Mezquital*. El documental buscó dar una mirada global sobre la situación económica, social y política del Valle del Mezquital; también sobre la situación de marginación y de miseria en la que viven muchos de sus habitantes otomíes. Miguel Barbachano Ponce hace una crítica un tanto romántica sobre el grupo étnico, pero la cual aporta elementos de análisis interesantes sobre todo en lo que respecta a la forma; hace incapié en la fotografía sobria, directa y desprovista de preciosismo; también habla del montaje que es riguroso y directo.<sup>69</sup>

El CPC surge en 1971 dependiente de los Estudios Churubusco y se convierte en los setentas y ochentas en un lugar de producción de varios documentales; tuvo como objetivos iniciales: hacer un mejor uso de los fondos del sector público utilizados en comunicación social, básicamente en dos medios, el cinematográfico y el televisivo; la creación de fuentes de trabajo; enriquecer y estimular, por medio del cine, la difusión cultural; experimentar con nuevas técnicas documentales; y, la formación de cineastas interesados en realizar documentales.

En este espacio también confluyen cineastas muy interesados en este tipo de documentales y ya con experiencia. Tal es el caso de Nicolás Echevarría quien ya había realizado otras cintas sobre diversos aspectos de las comunidades indígenas -aunque ninguna de ellas tenía el corte militante, político y denunciativo característicos de muchos otros discursos visuales de los años sesentas y setentas-.

Entre sus documentales destacan *Judea. Semana Santa entre los Coras* (1973) en donde se aborda la festividad de la Semana Santa entre los Coras y también el rito de iniciación de los adolescentes de esa tribu. *Hikuri-Tame* (1975) que describe la peregrinación anual de los huicholes de Jalisco a Wirikuta. En el CPC realizó *María Sabina. Mujer Espíritu* (1978) la cual hace un retrato de esta mujer mazateca conocedora de los hongos alucinógenos; *Teshalnada. Semana Santa Tarahumara* (1979), que es la celebración de la Semana Santa en Munerachi, y *Batopilas entre los Tarahumaras* -ganadora de un Ariel al

---

<sup>69</sup> cf. a Barbachano Ponce Miguel. "Mezquital" p. 44-46 de *Críticas*, Cineteca Nacional, México, 1988. 179 p.

mejor documental en 1980-; *Poetas Campesinos* (1980), en la que se construye la historia a partir de un comediante, un equilibrista y dos niñas indígenas que enriquecen con su creatividad los festejos locales de San Felipe Otlaltepec, Puebla; *San Cristóbal* (1985) en la cual se plasma la vida de esta población del estado de Chiapas.

Del CPC comenta Echevarría "fue creado, en un principio, como una especie de organismo de propaganda política; pero poco a poco empezó a salir de esta función tan obvia y a independizarse. (...) Los cineastas comenzaron a realizar películas impulsadas con ideas propias, con una libertad para realizar, finalmente, lo que querían."<sup>70</sup>

Otras películas producidas por el CPC con un corte de documental y que tocan la temática indígena son, entre otras, *La Primera Pregunta sobre la Felicidad* (1977) de Gilles Groulx, documental testimonial en el que se entrevista a campesinos indígenas de Santa Gertrudis, Oaxaca y a las autoridades y caciques del lugar, el cual busca ser un documento socio-político; *Ocho Comunidades de Oaxaca* de Héctor Ramírez y realizada en 1978 y en donde se hace un recorrido por diversas zonas indígenas del estado de Oaxaca; y *Chalma* (1980) de Carlos Aguiar en el que se muestran las danzas de los concheros en torno a la fiesta que se hace en el Santuario del Señor de Chalma.

También en la década de los ochentas encontramos la combinación productora estatal y cineastas interesados en la vida de las comunidades indígenas, en sus fiestas, en sus trabajos artesanales. La Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTE) dependiente de la Secretaría de Educación Pública, se interesó por mostrar la faceta artística y cultural de los grupos étnicos más importantes del país. Cabe hacer la aclaración que a partir de 1989 la UTE se convirtió en Unidad de Televisión Educativa (UTE) y sus funciones de producción cultural serían absorbidas, a partir de este momento, por la Unidad de Producciones Audiovisuales (UPA) del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA).

A principios de la década de los ochenta surgen dos series dentro de la UTE en las que se concentrarán muchos de los videos que sobre la cultura, las tradiciones y las artesanías se han realizado en México. Estas son "México Plural" que cuenta con 54 programas y "Grandes

---

<sup>70</sup> p. 31 de la entrevista realizada por José Rovirosa en Rovirosa, José, "Nicolás Echevarría". *Miradas a la Realidad*, Tomo II. op. cit.



Maestros del Arte Popular" que cuenta con 51 programas<sup>71</sup>. La primera tenía como objetivos "rescatar los rasgos culturales y sociales de algunos grupos indígenas y difundir la pluralidad cultural de nuestro país."<sup>72</sup>; en tanto que la segunda tenía como objetivos mostrar "el testimonio de la creación plástica, el ingenio y laboriosidad de un país rico en tradiciones populares."<sup>73</sup> en otro catálogo, esta vez realizado por la Unidad de Producciones Audiovisuales del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes se dice de las dos series antes citadas, respectivamente: "serie que describe las distintas etnias que integran el rico mosaico de nuestro México plural" y "un extenso panorama de los artistas y los pueblos donde se realiza la variada artesanía mexicana."<sup>74</sup>

En la UTEC confluyeron algunos directores interesados en estos temas y a quienes encontramos en muchas otras instituciones dedicadas a producir películas y videos sobre las comunidades indígenas de México: en el INI, en las productoras independientes Cine Labor, Cante, Teatro Athanor, en TV-UNAM, etcétera. Entre muchos otros estuvieron: Adrián Paiomeque, Alberto Cortés, Alejandra Islas, Alfonso Muñóz, Carlos Velo, Federico Weingartshofer, Francisco Chávez, Juan Carlos Colín, Luis Felipe Ybarra y Scott Robinson.

Interesa hacer aquí una pausa e introducir una *reflexión* acerca de la poca producción de documentales sobre indígenas que ha tenido nuestro país. En el *Catálogo* antes citado<sup>75</sup> aparece un total de 300 documentales -en todos los formatos-, dirigidos por 217 personas y bajo el auspicio de 119 productoras; según dicho *Catálogo* los directores que más han filmado son: Antonio Noyola (nueve programas en la Unidad de Producciones Audiovisuales -UPA-), Rafael Reboliar (ocho en la UPA), Alberto Cortés (siete en la UTE y en el INI), Juan Francisco

---

<sup>71</sup> La Unidad de Producciones Audiovisuales del CNCA como parte de una de sus políticas de distribución de los materiales audiovisuales, vende los videocassetes de éstas y otras series. Ello hace que los materiales puedan ser más fáciles de adquirir, pero también que se haga evidente la política establecida desde 1988 con respecto a la cultura: se debe pagar por ella.

<sup>72</sup> p. 114 de Secretaría de Educación Pública. Selección de Materiales Audiovisuales Educativos para el apoyo a la Docencia, Subsecretaría de Servicios Educativos para el D.F., SEP, México, 1994. 344 p.

<sup>73</sup> *ibid* p. 109

<sup>74</sup> p. 54-55 de Unidad de Producciones Audiovisuales, CNCA. Catálogo de la Videoteca Cultural de la UPA-CNCA, CNCA, México, 1994. 56 p.

<sup>75</sup> Márquez Murrieta, Alicia. *op.cit.*

Urrusti (seis, en el INI, UPA y CPC) Nicolás Echevarría (seis en el Centro de Producción de Cortometraje), Alejandra Islas (también seis en la UTE), Alfonso Muñoz (seis, en el INAH, INI y UTE) y Francisco Chávez (seis en el INI, UTE y Cante, A.C. y Teatro Athanor).

El Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) del Instituto Nacional Indigenista (INI) surge en 1977 -su producción hasta 1990 fue de 37 películas sobre 22 de los grupos étnicos que existen en el país-. Surge con el objetivo de hacer justamente un archivo de imágenes de las costumbres, fiestas, artesanía -en pocas palabras un censo cultural- de todos los grupos étnicos del país<sup>76</sup>.

En el punto 4 del documento Bases para la Acción, 1977-1982 del INI se señala que se deberá promover la integración, sistematización y complementación de la información referente al patrimonio cultural de los diferentes grupos étnicos, a través del material gráfico, documental, publicaciones, grabaciones, filmaciones y fotografías de todo tipo de expresiones culturales; también se apunta que se deberá utilizar a los medios de comunicación masiva para difundir las expresiones del patrimonio cultural de los grupos étnicos en los ámbitos local, nacional e internacional.<sup>77</sup>

Al pasar los años se dieron cuenta que un material tan rico no tenía sentido si no tenía cierta estructura y se empezaron a hacer los documentales (algunos mejores que otros).<sup>78</sup> Veamos lo que sobre el INI dice Juan Francisco Urrusti: "creo que el INI fue el primer intento

---

<sup>76</sup> También la serie de Los Caminos de lo Sagrado tuvo como uno de sus principales objetivos la creación de un Archivo de Imágenes.

<sup>77</sup> INI. Bases para la Acción, 1977-1982, INI, México, 1978.

<sup>78</sup> Oscar Menéndez fue de los primeros en oponerse a un archivo pensado de esta manera. Su película La música y los mixes ya se hizo como una película, es decir, sin imágenes aisladas e inconexas. Cuenta este director que los funcionarios no querían que se filmara y después se editara la película pero Menéndez lo hizo para que el mensaje lograra ser más impactante. Esta primera película surgió de la necesidad de hacer una escuela en la Sierra Mixe y a Menéndez se le ocurrió que se convencería mejor a las autoridades con la ayuda de imágenes. Para Oscar Menéndez el AEA del INI comenzó a hacer películas porque los funcionarios que estaban en ese momento se dieron cuenta de que esto podía servirles como promoción de lo realizado durante su periodo. Menéndez, Oscar. "Cine y realidad" en Antropológicas (Nueva Época) IIA-UNAM, num. 5, enero de 1993, México, pp. 30-35

por sistematizar y por dar una coherencia, un sentido político, un sentido útil, un sentido artístico y un sentido ético a los materiales; a partir de que entró Juan Carlos Colín.<sup>79</sup>

En esta evaluación de Urrusti se sintetizan muy bien los objetivos -implícitos y explícitos- del AEA. Aunque hay un punto en el que nosotros introduciríamos un matiz: el del sentido político. Si bien es cierto, y ya lo hemos señalado, que el documental ha sido útil en México como herramienta de denuncia política, también lo es que muchas productoras estatales han tenido cuidado en no hacer documentales muy politizados. El INI no es la excepción, pero sí tiene algunos materiales -los menos- que combinan el aspecto cultural con el discurso político. Tal es el caso de *Laguna de Dos Tiempos* de Eduardo Maldonado a la que ya nos hemos referido.

Algunos títulos interesantes son: *Pelea de Tigres. Una Petición de Lluvias Nahua* de Alberto Becerril y Alfredo Portilla (1987), *Mara'Acame Cantador y Curandero* de Juan Francisco Urrusti (1982), *El Día en que Vinieron los Muertos* de Luis Mandoki (1981), *El Eterno Retorno. Testimonio de los Indios Kikapú* de Rafael Montero (1985), *Brujos y Curanderos-Testimonios* (1981) de Juan Francisco Urrusti, *Casas Grandes: una Aproximación a la Gran Chichimeca* (1986-1988) de Rafael Montero, *Encuentros de Medicina Maya* (1987) de Juan Francisco Urrusti, *Hach Wink* (1985) de Juan Carlos Collin, *Hikuri Neirra: la Danza del Peyote* (1980) de Gonzalo Martínez Ortega y Carlos Kleiman, *Tejendo Mar y Viento* (1987) de Luis Lupone, *Xochimilco* (1987) de Eduardo Maldonado, *Tiempo de Radio* (1990) de José Luis Martínez.

A partir de un estudio realizado por Maricruz Romero Ugalde podemos ver cuáles han sido las temáticas más abordadas por los documentales del AEA del INI: la música, ya sea por su importancia como factor de identidad o por la muerte de la tradición; algún evento religioso (rito de fertilidad, día de muertos, fiesta patronal, cambio de cargos, etc.); los problemas de la reubicación de alguna población por la construcción de presas; la forma de producción artesanal o la transformación económica que han sufrido las etnias al incorporarlas como productores y consumidores de un mercado nacional; la historia de algún grupo desde antes de la Conquista a la actualidad; las prácticas de medicina tradicional; los problemas políticos; y

---

<sup>79</sup> Entrevista con Juan Francisco Urrusti, op. cit.

por último, la migración de los grupos. En 1980, la producción se caracterizó por centrarse en el registro de los ritos propiciatorios, la producción siguiente se regiría por dos ejes: ritos propiciatorios y producción económica; hasta 1982 Laguna de Dos Tiempos (de Eduardo Maldonado) iniciaría el cambio en las temáticas, al plasmar la historia del grupo registrado.

No es sorprendente que en más del 50 por ciento de los 37 documentos filmicos del AEA del INI el tema de los rituales sea el discurso predominante y eje a partir del cual el documental está constituido<sup>80</sup>. Por supuesto, en algunos casos este tema se ha acompañado de otros. Como expusimos al inicio del presente apartado el ritual y la fiesta, al ser momentos que condensan diferentes actividades, creencias, ritos, etcétera, se convierten a ojos del cineasta y del observador en general en momentos aparentemente fáciles de captar. Aparentemente porque si los despojamos de sus elementos simbólicos, económicos, sociales, culturales y sólo observamos lo visible no lograremos captar su sentido y significado total.

En 1990 el AEA da un giro y decide crear el "Programa de Transferencia de Medios a las Comunidades Indígenas", por medio del cual se busca dar la voz y la Imagen a los propios sujetos. La propuesta de este programa fue: "transferir funciones -de producción y difusión de materiales audiovisuales- a organizaciones, comunidades o grupos indígenas, interesados en dar a conocer sus propuestas y proyectos que hacen suyo el derecho a la información, no sólo como receptores marginales que se integran a un vasto engranaje de comunicación hegemónica y centralista, sino como productores de una incipiente contrapropuesta: producir desde lo local o regional su información. (...) La intención es clara: constituir interlocutores reales de las muchas y diferentes culturas que, valiéndose de la tecnología y los medios masivos de comunicación, habien, propongan y proyecten sus intereses a la sociedad y al Estado."<sup>81</sup>

En este programa de video indio se ha hecho mucho trabajo. El proyecto comenzó con una convocatoria en la que se invitaba a todas las organizaciones indígenas del país a participar en un curso sobre video. Los participantes enviaron su proyecto y a partir de una

---

<sup>80</sup> p. 20 op.cit.

<sup>81</sup> p. 7-8 de Noria Sánchez, Gerardo. Presentación del libro Hacia un video indio. Cuadernos del INI-AEA, INI, num. 2, México, 1990. 74 p.

evaluación hecha en el INI se seleccionaron algunas organizaciones. Algunos de los criterios de selección consistieron en que fueran organizaciones -indígenas obviamente-comprometidas con su comunidad. A los primeros seleccionados se les dio un curso de producción de video y después se les otorgó un equipo de grabación que consistió en una cámara y un equipo de edición.

De hecho a partir de 1990 toda la producción tanto del Archivo Etnográfico Audiovisual como del Programa de Transferencia de Medios a las Comunidades Indígenas se realizaría en video.

Antes de los ochentas la elaboración de materiales sobre indígenas en particular y la elaboración de documentales en general, se concentraba en espacios concretos pero a partir de los ochentas la producción se diversifica, también las productoras. Esto se debió en muy buena parte al surgimiento de nuevas tecnologías como el video.<sup>82</sup>

El Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) llevó a cabo, durante esta década, algunos programas -documentales didácticos, científicos y educativas, realizados en el formato de video profesional para televisión- pertenecientes a las series Cambio 16 - Sección Niños Tarahumaras, de José Luis López Alienzo (1985) en el que se muestran las nuevas tecnologías para mejorar la vida de los niños tarahumaras en la Sierra de Chihuahua-; y la serie Multifaz -Número 4, Sección Los Chamanes: Psicólogos Autóctonos (1989) de Jorge Gallardo, y que ilustra un estudio realizado por la Facultad de Psicología de la UNAM sobre los Chamanes, y otro de la misma serie -Número 23, Sección Angélica Aquí y en China (1990) de Alejandro Varela sobre una planta curativa que utilizan los Tarahumaras, entre muchos otros.

Otra instancia estatal que realizó algunos de los materiales que nos interesan fue el Instituto Nacional para la Educación de los Adultos (INEA) de la SEP. Fernando González Casanova en 1983 dirigió un documental titulado *El Papel Amate* en el que se narra cómo viven y hacen el papel amate los otomíes de San Pablito Pahuatlán, Puebla. *El Violín del*

---

<sup>82</sup> A partir de los ochentas el uso del video se populariza y se convierte en una opción viable por los bajos costos de producción que implica su uso. Lo mismo ha sucedido con todas las innovaciones tecnológicas: como cuando surgió el super 8, las grabadoras, etcétera. Por otro lado, muchos centros de investigación de diversas disciplinas han recurrido al video para sus trabajos de campo.

mismo año y dirigido por Arturo D. Bencez y Joaquín Berruecos habla de los métodos, transmitidos oralmente, con los que los purépechas hacen los violines. Un tercero es **Popolucas (1991-1992)** de Salvador Morelos Ochoa en el cual se presentan las raíces del pueblo Popoluca, habitantes de la mixteca poblana. Aborda el problema de la miseria y la marginación de estos pueblos y de cómo han perdido sus costumbres y se han convertido en un pueblo migrante.

Las Universidades han sido espacios idóneos para la elaboración de estos materiales y con el uso masificado del video, les ha sido relativamente fácil producir documentales -en algunos casos con muy buenos e interesantes resultados-. Un ejemplo de ello es el Departamento de Medios Audiovisuales de la Universidad Autónoma de Chapingo que realizó una cinta sobre las luchas por las tierras en los Valles del Yaqui y Mayo en el sur del estado de Sonora, de Luis Morett Alatorre cuyo título es justamente **La Lucha por la Tierra en los Valles del Yaqui y Mayo** realizada de 1984 a 1990.

La Universidad Veracruzana (UV) también ha producido algunos interesantes trabajos. En 1973 el norteamericano Bruce Lane filma el cortometraje titulado **El Árbol de la Vida** en coproducción con la UV, en él hablaba de los Voladores de Papantla y de cómo éste rito remitía al culto de Quetzalcóatl. De este año, igualmente, son dos películas **Boda en el Cerro** y **Uso Ritual de la Santa Flor** ambas de Roberto Williams; la primera es un documental filmado en Super 8 milímetros, sobre una boda tradicional en una comunidad nahua en Chilcontepic, Veracruz. Eliobeth Caudillo y Fernando Triano dirigieron en 1987 un video sobre las diversas concepciones y tradiciones del día de muertos entre los indígenas.

Otro lugar fue la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. En coproducción con la Universidad del Norte del Colorado y bajo la dirección de Julia Barco, Ron Camp y John Payne produjo **Vela: Tradición y Cambio en Juchitán**, en ella se muestra la tradición de la Vela en Juchitán, Oaxaca en el mes de mayo y de cómo ésta es un elemento de identidad entre los juchitecos.

La Universidad Autónoma de Aguascalientes en su Departamento de Videoproducción Docente produjo también varios documentales, todos en video. **El Zoyatal**, 1991 aborda la vida en una comunidad purépecha, en el ejido "La Colorada"; otro es **Fiestas en la Meseta Purépecha (1988)** de María Rebeca Padilla de la Torre, en el que se muestra la fiesta de la

Virgen de la Asunción en el Pueblo de Cheranástlco en la Masata Purépecha; también de esta directora en codirección con Sergio Valdivia Flores produjo el video *Pindekua Tembuchecua: la Costumbre del Matrimonio* (1989) que narra la ceremonia de matrimonio y la importancia de este evento entre los purépechas.<sup>63</sup>

La Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), en su Departamento de Medios Audiovisuales, ha realizado igualmente videos pero con una visión más cercana a lo que se ha denominado *antropología visual*. *Fiesta de la Santa Cruz* (1988), de Octavio Hernández Espejo en la que se muestra al evento de la petición de lluvias entre los nahuas de la comunidad de San Francisco Osomatlán, Guerrero; otro video es *Ritos Propiciatorios y Violencia entre los Nahuas de Zitlala* (1988) de Hernández Espejo y Eduardo Barrón en coproducción con el INAH, la SEP, la Universidad Autónoma de Guerrero (UAG) y el CISE-UNAM. Otro video realizado por Hernández Espejo y Rafael Ruíz es *Shan-Dany: Museo Comunitario de Santa Ana del Valle* (1988) que muestra cómo se creó este museo entre los zapotecos de Santa Ana del Valle, Oaxaca. *Fiesta Patronal de la Comunidad Totonaca de Santiago Ecatlán* (1989) muestra la fiesta patronal en un pueblo totonaca de la Sierra Norte de Puebla. *La Mayordomía, la Danza y la Música: Comunidad Totonaca* (1989) aborda la fiesta patronal de Nuestra Señora de la Natividad en el pueblo, también totonaca, de San Salvador Huehuetla en Puebla.

Otro video coproducido con la Universidad Autónoma de Guerrero (UAG) y realizado por Rocío Reza en 1992 es *Oxtotempa: el Ombligo del Mundo* en donde se graba el ritual de la petición de lluvias entre los nahuas en la Montaña de Guerrero. Otros títulos producidos también en la ENAH son: *Semana Santa en Wapalaina. Proyecto de Antropología Visual* (1992) de Laura Parrilla y Octavio Hernández, documental sobre la Semana Santa en una comunidad de la Baja Tarahumara en donde, además, se intenta unir la investigación a la producción audiovisual; *Wapalaina* (1992) de Hernández Espejo, filmada en 16 mm. muestra el desarrollo de la Semana Santa en una comunidad de la Baja Tarahumara en sus aspectos emotivos y simbólicos -fue realizada en coproducción con el INAH-; por último *Zitlala, Pueblo*

---

<sup>63</sup> El video fue premiado, con el 1er lugar en Antropología, en el 5o Festival de Cine y Video Científico que se llevó a cabo en Tabasco, Villahermosa en 1990.

Nahua a los 500 años en coproducción con el CIESAS (1992) y la productora Tiempo Visual, en la cual se narra la vida cotidiana de un pueblo nahua llamado Zittala, haciendo una reflexión sobre los 500 años del Encuentro de Dos Mundos; asimismo, este video es un trabajo de antropología visual durante el ciclo festivo anual de la comunidad que muestra el sistema de cargos (mayordomías), los ritos propiciatorios agrícolas y la petición de lluvias, así como el pensamiento mágico-religioso de los habitantes del lugar.

La Universidad Autónoma de Guerrero realizó un video titulado Mochitán, el Lugar Donde Todo se Acabó (1992), el cual narra las viejas tradiciones arraigadas en la región; es también un videograma de reflexión y análisis sobre la cultura que ha prevalecido por siglos en la zona centro del estado de Guerrero.

La Universidad de las Américas de Puebla también es otra instancia productora de varios videos; por ejemplo, Encuentro de Bandas, San Felipe Otaltepec (1992) de Gerardo Ortiz Pizzini quien al grabar a diferentes bandas de música, expone la importancia que tiene la música para los popolucas de este pueblo, asimismo aborda ciertos aspectos de su vida cotidiana.

La Universidad Autónoma de Baja California produjo un video dirigido por José Ramón Millán Arellano titulado Éxodo del País de las Nubes (1991) mismo que ganó una Mención Honorífica en la Sección de Antropología del VII Festival Nacional de Cine y Video Científico. Este video habla de la migración de los Mixtecos de Oaxaca de donde, periódicamente, miles de mixtecos salen a trabajar como asalariados hacia distintos destinos. Primero fue a Guerrero, luego a Veracruz, a Sinaloa y recientemente a Baja California. Allí, lejos de encontrar un alivio a sus problemas, sufren por la discriminación, marginalidad y explotación.

Algunas televisoras de los Estados también han producido videos sobre indígenas, casi siempre sobre los grupos ubicados dentro de los límites estatales. Los que aquí mencionamos no son todos, son sólo algunos ejemplos ilustrativos. En 1989 Leticia Salas dirigió para la Televisión de Tlaxcala en coproducción con el Gobierno del Estado un video titulado San Isidro, Buen Suceso: Donde el Tiempo se Detiene. Este video narra ciertos rasgos de la vida cotidiana de los habitantes de este municipio; en él las mujeres se dedican principalmente a las labores de la casa y al cuidado del esposo y los hijos. Los señores se dedican al campo y a la tala de árboles. Otro video es el realizado por Jorge García Navarro en 1992 y titulado



Los Güegües. Fiestas de Carnaval en Tlaxcala; es un programa documental sobre el carnaval de Tlaxcala. Se muestra el principal atractivo de este carnaval que es el ballable tradicional ejecutado por los güegües en el cual se manifiesta el magnetismo cultural de las culturas Indígenas y occidentales teniendo como producto un particular ejemplo del folclore mestizo. Se presentan imágenes de los principales días del evento realizado en diferentes lugares como Papalotla, Coutla, Amaxac, entre otros.

En 1991 el Sistema Morelense de Radio y Televisión produjo un video, realizado por Diego Sedano Reinoso titulado Cuentepec: Un Pueblo Hecho de Fibras Naturales. Otro video realizado por Ricardo Chacón Pérez en 1992 se titula Ahuaques: Peticion de Lluvia en San Andrés de la Cal. En esta comunidad nahua, los habitantes se visitan y llevan ofrendas a siete cuevas donde habitan los *aires* que han de traer la lluvia y proteger las cosechas si quedan contentos con sus ofrendas. Esta tradición de origen prehispánico es explicada y narrada por una famosa curandera del pueblo, depositaria de este conocimiento y responsable de que el rito se cumpla año con año

La televisión del estado de Oaxaca ha producido videos como los de Javier Pérez Solano Música Bajo el Cielo Mixe (1990) que habla de la comunidad mixe de Tlahioitepec, Oaxaca la cual preserva celosamente su cultura y dentro de ésta, la música es una de sus tradiciones más arraigadas y es también el tema central del documental; y, Costumbre que Perdura (1991) sobre la fiesta patronal en San Vicente Coatlán y las diferentes actividades que en ella se llevan a cabo, tales como, la música, los toros, la comida, etcétera.

Por último mencionaremos a la Televisión Veracruzana que realizó también varios videos en el estado. La Cerámica de la Blanca Espuma (1991). Blanca Espuma es un pequeño poblado del Municipio de Alto Lucero, en las proximidades de la ciudad de Jalapa. Muchas de sus mujeres han aprendido el viejo oficio de la cerámica totonaca. El documental es un testimonio narrado por sus protagonistas ceramistas. Otro video titulado Quiahuitlan y Villa Rica (1992) versa sobre el rescate cultural que se desarrolla en este lugar Totonaca, en donde los habitantes dan sus testimonios.

Antes de terminar este apartado quisieramos mencionar a algunas productoras independientes que en la década de los ochenta y en los inicios de los noventa produjeron algunos materiales sobre fiestas y costumbres Indígenas. Vista Películas y Mejika que

produjeron *Ulama: el Juego de la Vida y la Muerte* (1986) de Roberto Rochin. Realizada en 35 milímetros y que es un rescate y recreación del antiguo juego de pelota de la cultura mesoamericana, desde la época prehispánica hasta la actualidad. En esta película se hace uso de una infinidad de recursos audiovisuales (que van desde el registro directo hasta la reconstrucción) y de recursos sonoros. Otro caso son las productoras llamadas Cante y Teatro Athanor que han realizado algunos videos de dibujos animados que son representaciones de leyendas indígenas. Dimensión Copal que realizó también algunos videos cuyo tema es también el juego de pelota. Mauztic-Imagen que produjo un video titulado *Hombres de Maíz* (1992) de Rolando Cuevas y Rafael Almazán, el cual se enmarca en la conmemoración de los 500 años. Red Comunicación Educativa en donde Salvador Morelos Ochoa realizó un video titulado *Mujeres del Valle del Mezquital* (1992); documental testimonial sobre la experiencia organizativa de las mujeres Hñahñus del Valle del Mezquital en el estado de Hidalgo, en su lucha por resolver los problemas que afectan sus comunidades.

En el breve recorrido histórico que hemos expuesto en este apartado resaltaron dos tendencias en las formas de filmar o grabar a los indígenas, mismas que, en algunos documentales, se han combinado. Una de ellas, ha puesto el énfasis en la situación de marginación y miseria en la que viven los grupos étnicos mexicanos. Otra se ha preocupado por mostrar de una manera sobresaliente diferentes aspectos de las actividades culturales de estos mismos grupos, por ejemplo, sus artesanías, dejando en un segundo plano la situación económica y política en la que se encuentran.

Los documentales aquí expuestos también presentaron una diferencia en la forma de presentar la información. Algunos cineastas y videoastas han optado por reconstruir el fenómeno filmado o grabado y al hacerlo lo han armado apegados a los criterios de la *antropología visual*. Otros, sin preocuparse demasiado por el método etnográfico o por explicar el fenómeno han optado por construir discursos que muestren y transmitan el sentir del momento en que fue filmado o grabado el suceso. Por supuesto que ambas posiciones también se han combinado.

## CAPITULO II

### EL CONTEXTO INSTITUCIONAL. LA POLÍTICA CULTURAL Y EL SURGIMIENTO DE LA UNIDAD DE PRODUCCIONES AUDIOVISUALES

Como ya vimos, la historia del documental sobre Indígenas en México se ha desarrollado, en gran parte, bajo la égida de las productoras estatales y esto conlleva algunas consecuencias. Significa que estos materiales tuvieron que seguir cualquiera de los siguientes dos caminos: o fueron producidos atendiendo a las necesidades de un programa de trabajo institucional bien definido; o bien, surgieron a partir de la iniciativa de algún realizador quien seguramente tuvo en algún momento que compatibilizar su idea con los objetivos y programas de la institución.

El caso que nos concierne particularmente no es una excepción. El equipo que concibió, planeó y desarrolló la serie dependía en esos años de la Unidad de Producciones Audiovisuales (UPA), la que dependía, a su vez, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) organismo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública (SEP).

Por lo anterior nos parece importante describir el marco en el cual se inscribió dicha serie y en este sentido iremos de lo general a lo particular. En las siguientes páginas desarrollaremos: primero qué entendemos por política cultural; después hablaremos de ésta durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari y de cómo y con que objetivos fue creado el CNCA; por último, y antes de abordar la serie, hablaremos de la UPA, así como de sus objetivos y proyectos. Creemos que de esta manera la serie de Los Caminos de lo Sagrado podrá aparecer con toda su riqueza discursiva.

## CAPITULO II

### EL CONTEXTO INSTITUCIONAL. LA POLÍTICA CULTURAL Y EL SURGIMIENTO DE LA UNIDAD DE PRODUCCIONES AUDIOVISUALES

Como ya vimos, la historia del documental sobre indígenas en México se ha desarrollado, en gran parte, bajo la égida de las productoras estatales y esto conlleva algunas consecuencias. Significa que estos materiales tuvieron que seguir cualquiera de los siguientes dos caminos: o fueron producidos atendiendo a las necesidades de un programa de trabajo Institucional bien definido; o bien, surgieron a partir de la iniciativa de algún realizador quien seguramente tuvo en algún momento que compatibilizar su idea con los objetivos y programas de la Institución.

El caso que nos concierne particularmente no es una excepción. El equipo que concibió, planeó y desarrolló la serie dependía en esos años de la Unidad de Producciones Audiovisuales (UPA), la que dependía, a su vez, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) organismo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública (SEP).

Por lo anterior nos parece importante describir el marco en el cual se inscribió dicha serie y en este sentido iremos de lo general a lo particular. En las siguientes páginas desarrollaremos: primero qué entendemos por política cultural; después hablaremos de ésta durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari y de cómo y con que objetivos fue creado el CNCA; por último, y antes de abordar la serie, hablaremos de la UPA, así como de sus objetivos y proyectos. Creemos que de esta manera la serie de Los Caminos de lo Sagrado podrá aparecer con toda su riqueza discursiva.

## 2.1. POLÍTICA CULTURAL

En la reunión preparatoria -Mónaco 1967- de la Primera Conferencia Inter gubernamental Mundial sobre Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales, Venecia, convocada por la UNESCO, se discutió a qué se le llamaría Política Cultural y se acordó que era: "el conjunto de principios operativos, de prácticas y de procedimientos de gestión administrativa o presupuestaria, que deben servir de base a la acción cultural del Estado, dejando bien en claro que cada estado define su política cultural dentro de un contexto social, histórico, económico y político propios, en función de valores culturales y objetivos fijados nacionalmente."<sup>84</sup>

Para 1982 y en la Conferencia Mundial sobre Política Cultural, llevada a cabo en México, se aprobaron algunas recomendaciones que conformarían el conjunto de principios que deberían regir a las políticas culturales, las cuales se agruparon en la llamada Declaración de México. De acuerdo con este documento en toda política cultural debería haber una preocupación por la identidad cultural, por la dimensión cultural del desarrollo, por la relación entre cultura y democracia, por el patrimonio cultural, por la creación artística e intelectual, por la educación estética y artística, por la vinculación entre cultura y educación, por la relación entre cultura, información y comunicación, por las industrias culturales, por la administración cultural, por el financiamiento del desarrollo cultural, por las fundaciones culturales, por la formación de personal que desarrolle la cultura, por la investigación y los estudios sobre política cultural, por la legislación cultural y por la cooperación cultural Internacional.<sup>85</sup>

Actualmente ya no se concibe que sean sólo los Estados los diseñadores de las políticas culturales, también lo pueden hacer otros actores sociales como las iglesias o los sectores empresariales organizados. En la relación que guardan las políticas culturales con el Estado y los diferentes poderes públicos, se ha dado recientemente un giro muy importante - giro que también en México es muy notorio- y una nueva visión con respecto a la economía de

---

<sup>84</sup> p. 15 de Harvey, Edwin. Políticas Culturales en Iberoamérica y el Mundo, Aspectos Institucionales, Tecnos-Sociedad Estatal del Quinto Centenario, Madrid, 1990. 280 p.

<sup>85</sup> cf. a Harvey, Edwin. op. cit.

la cultura y al financiamiento de las actividades culturales, visión que involucra fuertemente al sector privado, a grupos no gubernamentales y a grupos financieros Internacionales.

Otra manera de entender a las políticas culturales -más general- es la que se utiliza en el libro La Política Cultural del Estado Mexicano, en donde se concibe como el "quehacer articulado y unitario, que intenta coordinar la creación y conservación de los productos culturales en función de ciertos criterios y objetivos".<sup>66</sup>

Nosotros, al hablar de política cultural en esta tesis, estaremos concibiéndola como un conjunto de principios capaces de regular la vida cultural del país en sus aspectos operativo, administrativo, normativo y presupuestario; pese a no ser solamente el Estado quien establece las políticas culturales -también intervienen otros actores sociales- si creemos que todavía juega un papel decisivo en la definición del rumbo que éstas deben tomar, al menos en nuestro país.

---

<sup>66</sup> p. 10 de Ladrón de Guevara, Moisés (Coord.) Política Cultural del Estado Mexicano, CEE-GEFE, México, 1983. 290 p.

## 2.2. LA POLÍTICA CULTURAL DEL SEXENIO DE CARLOS SALINAS DE GORTARI

La política cultural del gobierno de la República establecida en el Plan Nacional de Desarrollo 1989-1994 y en el Programa Nacional de Cultura 1990-1994, se agrupó en cuatro directrices fundamentales y rectoras, acordes con el proyecto modernizador de la administración Salinista:

- 1) el Estado ya no sería el único responsable de la política cultural, la sociedad debería ser corresponsable y participar en ella;
- 2) se deberían colmar los rezagos y satisfacer las nuevas necesidades en el campo de la cultura;
- 3) se buscaría afirmar la identidad pero fortaleciendo los intercambios con otros países;
- 4) se impulsaría la corresponsabilidad. Esto es, se llamaría, por un lado a los propios artistas y hombres de cultura a participar y contribuir en la formulación de la política cultural, y por el otro, se llamaría a los sectores privado, social, a las comunidades rurales y urbanas de todas las regiones del país a que contribuyeran al estímulo y la protección de la rica herencia cultural de México;
- 5) se buscaría la descentralización, estimulando el principio del federalismo y se otorgarían mayores responsabilidades a los Estados y Municipios del país.<sup>87</sup>

De alguna manera, en estos cinco puntos quedaron contemplados todos los programas y objetivos que en materia de política cultural desarrolló el gobierno Salinista. El Plan Nacional de Desarrollo, a partir de estos cinco puntos dictó los tres objetivos que siguió la política cultural:

- 1) Protección y difusión del patrimonio arqueológico, histórico y artístico. El cual se dividió en dos áreas:
  - Investigar, catalogar y conservar el acervo de los mexicanos
  - Promover el rescate y la difusión de las diversas manifestaciones de la cultura popular, tanto urbanas como rurales

---

<sup>87</sup> Ver: extracto del "Plan Nacional de Desarrollo 1989-1994" en Comisión de Cultura de la LV Legislatura de la Cámara de Diputados La Cultura en México. Políticas y Acciones en Materia de Cultura Desarrolladas por el gobierno de la República 1988-1993, Comisión de Cultura de la LV Legislatura de la Cámara de Diputados, México, 1993. 180 p.

**2) Estimular la creatividad artística**

**3) Difundir el arte y la cultura.**



### 2.3. SURGIMIENTO DEL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), que fue producto del decreto presidencial del 7 de diciembre de 1988<sup>68</sup> llevó a la práctica los tres objetivos perseguidos por la política cultural y lo hizo a partir de seis programas sustantivos (eje de todas sus acciones):

- 1) Preservación y difusión del patrimonio cultural;
- 2) Aliento a la creatividad artística y a la difusión de las artes;
- 3) Desarrollo de la educación y la investigación en el campo de la cultura y las artes;
- 4) Fomento del libro y la lectura;
- 5) Preservación y difusión de las culturas populares;
- 6) Fomento y difusión de la cultura a través de los medios audiovisuales de Comunicación.

El CNCA surgió como un órgano administrativo desconcentrado<sup>69</sup> de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Tuvo a su cargo, a partir de ese momento, las tareas de promoción y difusión de la cultura y las artes adscritas hasta ese momento a la SEP. Es decir ésta última dividió sus actividades, manteniendo solamente aquellas relacionadas con la educación.

A partir de este momento el CNCA se convirtió en "una coordinación del conjunto de las dependencias e instituciones culturales mexicanas"<sup>69</sup>. A continuación enlistamos a las dependencias (algunas ya existentes y otras fueron creadas justo en 1989) que desde este año estuvieron coordinadas por el CNCA: Subsecretaría de Cultura de la SEP, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE, organismo público descentralizado), Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), Fondo de Cultura Económica (FCE), Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART), Festival Internacional Cervantino, Educal S.A. de C.V., Compañía Operadora del Centro Cultural y Turístico de Tijuana S.A. de C.V. (CECUT)

<sup>68</sup> Ver Diario Oficial de la Federación, miércoles 7 de diciembre de 1988.

<sup>69</sup> En la publicación del decreto se concibe la desconcentración de la siguiente manera: "una forma de organización interna de las Secretarías de Estado que permite tener una eficaz y eficiente atención de los asuntos mediante órganos administrativos jerárquicamente subordinados, con una autonomía técnica y administrativa" p. 12 Diario Oficial de la Federación, 7 de diciembre de 1988.

<sup>69</sup> p. 218 de "Entrevista de Roberto Vallarino a Víctor Flores Olea" en Flores Olea, Víctor. Rostros en Movimiento, Cal y Arena, México, 1994. 265 p.

Biblioteca de México, Radio Educación, la Comisión Nacional para la Preservación del Patrimonio Cultural, la Coordinación Nacional de Eventos y Proyectos Históricos, la Coordinación de Exposiciones y Eventos Temporales, la Coordinación de Asuntos Internacionales, la Coordinación Nacional de Descentralización, la Unidad de Producciones Audiovisuales, el Programa Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de México, además, las varias publicaciones periódicas de las diversas dependencias pasaron a ser responsabilidad del Consejo.

También -desde 1989- agrupó a diversas unidades operativas: Dirección General de Bibliotecas (DGB), Dirección General de Publicaciones (DGP), Dirección General de Culturas Populares (DGCP), Dirección General de Promoción Cultural (DPC) y Programa Cultural de las Fronteras (que después pasó a ser parte de la Dirección General de Descentralización).

Por otra parte, el CNCA recibió la facultad de proponer a los Institutos Mexicanos de Radio y Televisión los criterios en la programación de carácter cultural. En la entrevista antes citada Víctor Flores Olea -en su papel de Presidente del Consejo y quien ya antes había sido Subsecretario de Cultura de la SEP, entre otros cargos públicos- comentó que en un principio se pensó integrar también a la Radio y la Televisión pero éstos estaban por Ley adscritos a la Secretaría de Gobernación e incluirlos en el Consejo hubiera implicado realizar una reforma legislativa.

Veamos otros programas o proyectos que surgieron o fueron retomados por el CNCA más tarde: el Programa Cultural Tierra Adentro -el cual se incorporó al Consejo en junio de 1990-; el Programa de Proyectos Especiales de Arqueología -que empezó en 1992-; en 1991 se creó la Televisión Metropolitana-Canal 22 y empezó sus transmisiones en junio de 1993; a partir de agosto de 1992 el Consejo empezó a ser administrador del Antiguo Colegio de San Ildefonso; la Dirección de Desarrollo Cultural Infantil - creada en 1993-; el Centro Nacional de las Artes -proyecto presentado a la opinión pública en 1993-.

Acercas de la coordinación del Consejo, Víctor Flores Olea afirma: "El CNCA es el coordinador del conjunto. Los directores de las instituciones tienen acuerdos conmigo. Esa es entonces la forma de crear una imagen unitaria, vamos a decir, corporativa, del conjunto de las actividades culturales del país. (...) El funcionamiento del Consejo se lleva a cabo con base en las directrices del Consejo. Ahora bien, por supuesto que Bellas Artes o Antropología

mantienen sus facultades y capacidades, sus esferas de competencia, pero bajo la orientación general del CNCA.<sup>91</sup>

Con respecto a los recursos con los que el Consejo contó, estos provendrían de las partidas de la SEP destinadas a la promoción y a la difusión de la cultura y las artes y de un presupuesto anual autorizado dentro del presupuesto de la SEP. Además de los ingresos que pudiera recabar por los servicios prestados. Es en este rubro en el que se percibe más el cambio hacia una política en donde la iniciativa privada ocupe un papel cada vez mayor - colaborando económicamente y coproduciendo diferentes actividades culturales-.

En las próximas líneas desarrollaremos brevemente los objetivos y acciones emprendidas por dos programas sustantivos del CNCA <sup>92</sup>: el programa de Preservación y Difusión de las Culturas Populares y el de Fomento y Difusión de la Cultura a través de los Medios Audiovisuales, ya que dichos programas estuvieron íntimamente ligados tanto a la UPA como a la serie de Los Caminos de lo Sagrado.<sup>93</sup>

En el artículo 2 -sobre las atribuciones del Consejo- punto VIII del Decreto Presidencial que crea el CNCA dice: "Planear, dirigir y coordinar las tareas relacionadas con las lenguas y culturas indígenas; fomentar la investigación en estas áreas y promover las tradiciones y el arte popular". En la Memoria 1988-1994 del CNCA se concibe a las culturas populares como "espejo de la historia, la tradición y la cultura de los mexicanos-comprenden una rica gama de manifestaciones que dan sentido y coherencia a muchos aspectos de la vida de vastos

---

<sup>91</sup> Ibid p. 225

<sup>92</sup> Son seis los programas sustantivos del CNCA, pero sólo dos tienen que ver con el objeto de nuestra investigación: el programa de Preservación y Difusión de las Culturas Populares y el de Fomento y Difusión de la Cultura a través de los Medios Audiovisuales. La serie Los Caminos de lo Sagrado de la UPA tendría que ver tangencialmente con algunas de las dependencias que llevaron a cabo estos dos programas, es decir, recurriría a ellas para apoyo logístico o de investigación.

<sup>93</sup> Por ejemplo, con el Museo de Culturas Populares se trabajó muy estrechamente para la realización de uno de los programas de la serie: La Tercera Raza de Rafael Rebollar. De esto habla Eduardo Sepúlveda, director de la UPA de 1989 a 1993, a quien entrevistamos el día 13 de junio de 1996: "nos complementamos muy bien con Culturas Populares porque ellos, justo por esas fechas, organizaron una Muestra en el Museo de Culturas Populares sobre La Cultura Africana en México. (...) Y creo que dentro de las actividades del Consejo, algunas de las más importantes se dieron en torno a la cultura popular."

sectores de la población. Se trata de conocimientos, habilidades, creencias, valores y hábitos que expresan las capacidades creativas del pueblo mexicano en el campo del arte y también en la vida cotidiana. Son múltiples los ámbitos en que se generan tales experiencias: los pueblos indígenas y las comunidades rurales, así como los barrios, las colonias y las organizaciones urbanas<sup>94</sup>

Las principales acciones que se emprendieron a partir de 1989 para enriquecer y difundir las culturas populares fueron: el inicio de un programa específico para el apoyo de la cultura popular en la Zona Metropolitana de la Ciudad de México; la puesta en marcha del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC); el programa de Apoyo a la Música Popular; y, por último, el Programa de Apoyo a las Artesanías. Las dependencias que se encargaron de ejecutar estos programas fueron: la Dirección General de Culturas Populares, el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías y la Dirección General de Promoción Cultural.<sup>95</sup>

Con respecto al programa Fomento y Difusión de la Cultura a través de los Medios Audiovisuales el decreto ya citado establece en sus puntos:

- a): "Coordinar, conforme a las disposiciones legales aplicables, las acciones de las unidades administrativas e instituciones públicas que desempeñan funciones en las materias señaladas en la fracción anterior, inclusive a través de medios audiovisuales de comunicación."
- b): "Dar congruencia al funcionamiento y asegurar la coordinación de las Instituciones paraestatales que realicen funciones de promoción y difusión de la cultura y las artes, inclusive a través de medios audiovisuales de comunicación, agrupados o que se agrupen en el subsector de cultura de la SEP."

---

<sup>94</sup> p. 34 de CNCA. Memoria, 1988-1994, CNCA, México, 1994, 414 p.

<sup>95</sup> Cuando surgió el Museo de Culturas Populares Salomón Nahmad Sittón estableció en un artículo titulado "Características del pluralismo cultural" los objetivos que el Museo debería tener: un esquema que permitiera el etnodesarrollo de las culturas indígenas en todas sus dimensiones. "El Museo de Culturas Populares, como entidad que debe promover el desarrollo de las culturas étnicas, deberá también diseñar estrategias así como definir normas que se transformen en acciones para educar y preparar, a los mexicanos de todas las jerarquías, a vivir en un justo equilibrio interétnico." p. 111 en Guillermo Bonfil Batalla (Coord.) Culturas Populares y Política Cultural, SEP-Museo de Culturas Populares, México, 1982, 101-114 pp.

c): "Establecer criterios culturales en la producción cinematográfica, de radio y televisión y en la industria editorial."

d): "Diseñar y promover la política editorial del subsector de la cultura y proponer directrices en relación con las publicaciones y programas educativos y culturales para televisión."

Las principales acciones que se diseñaron y que fueron llevadas a cabo por el programa de Fomento y Difusión de la Cultura a través de los Medios Audiovisuales<sup>68</sup> fueron las siguientes:

- en cine, revigorizar la producción y distribución del cine nacional, así como mejorar su calidad, poniendo especial énfasis en los criterios de eficiencia y productividad que a partir de este sexenio estarían tan presentes en todas las áreas y actividades culturales mexicanas;

- en televisión y radio se fomentaría y fijarían criterios para una programación que difundiera el patrimonio cultural y las manifestaciones artísticas nacionales; también el Consejo propondría criterios culturales en la programación tanto de televisión como de radio (como vimos líneas arriba el Consejo no podría normar sobre la Televisión ni el Radio, entonces los criterios y evaluaciones se quedarían a un nivel de recomendación).

- con respecto a la producción audiovisual el Consejo crearía una instancia: la Unidad de Producciones Audiovisuales. "Un planteamiento actualizado de aprovechamiento cultural de los medios audiovisuales no podía dejar de considerar la relevancia que ha adquirido la tecnología del videocasete en la constitución de redes y circuitos restringidos de comunicación. En este sentido, el CNCA, por medio de la Unidad de Producciones Audiovisuales (UPA), impulsaría la distribución amplia de materiales videograbados de alta calidad.

---

<sup>68</sup> Emiko Saldivar Tanaka hace un resumen de las políticas del Estado mexicano con respecto a los medios audiovisuales. De acuerdo con su visión en la década de los 40's y 50's el Estado tuvo una ausencia de política cultural hacia los medios masivos y se limitó a controlarlos políticamente y a usarlos sólo como vehículo para promover las campañas oficiales. Esto facilitó la formación de emporios televisivos y radiofónicos. En los 70's -ya con Luis Echeverría- el Estado desarrolló políticas tendientes a recuperar el espacio ganado por la iniciativa privada. Desde estos años y hasta la fecha no ha existido una política concreta con propuestas de corte cultural. Este proceso se continúa hasta nuestros días pero "el vacío ocasionado por la ausencia de un proyecto cultural en el desarrollo de los medios audiovisuales hasta la actualidad no ha sido resuelto". p. 67 de Saldivar Tanaka, Emiko. La Política Cultural del Gobierno de Carlos Salinas de Gortari, a través del CNCA. 1988-1990, Tesis en sociología-FCPYS, UNAM, México, 1992. 83 p.

Con el objetivo de ampliar la gama de programas culturales de alta calidad que podrían ser difundidos por televisión, el CNCA desarrollaría un proyecto de producción audiovisual sobre diversos temas. Asimismo, la UPA llevaría a cabo una investigación para reunir material documental, iconográfico, hemerográfico, fonográfico y testimonios orales para producir programas sobre la historia de la música regional y de la música urbana<sup>97</sup>. De acuerdo con Antonio Noyola -coordinador de la serie *Los Caminos de lo Sagrado* y Director de Investigación y Guión de la UPA de 1989 a 1993- también se llevaría a cabo un archivo de diversas manifestaciones de la *cultura tradicional*.

Según lo que se ha observado en este apartado, la Unidad de Producciones Audiovisuales se enmarca en los objetivos perseguidos por el programa Fomento y Difusión de la Cultura a través de los Medios Audiovisuales y tuvo que ver, eventualmente, con algunas dependencias encargadas de dar seguimiento a la política cultural relacionada con las culturas populares.

---

<sup>97</sup> p. 39 *Memoria*, op.cit.

#### 2.4. SURGIMIENTO DE LA UNIDAD DE PRODUCCIONES AUDIOVISUALES

En enero de 1989 surge la UPA absorbiendo parte de las actividades realizadas hasta ese momento por la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTE) de la SEP, la cual se llamaría a partir de ese momento Unidad de Televisión Educativa (UTE). En congruencia con los objetivos del recién creado Consejo, la UPA llevaría a cabo todas las tareas concernientes a la difusión y promoción cultural y la UTE seguiría con las funciones educativas.

En la entrevista que sostuvimos con Eduardo Sepúlveda nos comentó "La UPA, en sus inicios, viene a absorber las funciones de producción cultural que antes tenía la UTE, la Unidad de Televisión Educativa y Cultural de la SEP. Cuando se crea el Consejo las instancias que tenían que ver con producción cultural en general pasan a formar parte del Consejo. La UPA asume estas funciones de producción cultural, la UTE se queda como UTE únicamente televisión educativa, y a raíz de eso nosotros empezamos a producir programas y series culturales. Desgraciadamente, aunque asume las funciones no recibe todos los recursos que tenía la UTE para producir, ni la infraestructura. La UPA nace prácticamente de cero a partir de un pequeño presupuesto con el cual se empiezan a producir programas. (...) se empiezan a hacer, primero programas aislados y después ya series completas para salir por televisión. Es decir, la idea inicial era difundir a través de la televisión programas culturales de todo tipo."<sup>98</sup>

Más adelante, en la misma entrevista Eduardo Sepúlveda señaló "el proyecto con el que se inicia y se desarrolla la UPA fue Los Caminos de lo Sagrado, todavía no con ese nombre, eso ya se ideó posteriormente."<sup>99</sup>

Los objetivos generales de esta instancia serían: el diseño, la producción y la promoción de materiales audiovisuales que contribuyeran a fortalecer y extender en México y en el extranjero las tradiciones y los valores actuales de la cultura y la creación artística nacional.

Estos objetivos se llevarían a cabo siguiendo seis líneas de acción muy específicas:

---

<sup>98</sup> Entrevista a Eduardo Sepúlveda. op. cit.

<sup>99</sup> Idem.

- 1) produciendo series, programas de televisión, videos y otros recursos audiovisuales útiles para la divulgación de la cultura,
- 2) integrando una videoteca de programas y series culturales,
- 3) promoviendo la distribución de materiales audiovisuales en universidades, escuelas, bibliotecas, museos, institutos de cultura, etcétera,
- 4) fortaleciendo los mecanismos de coordinación y apoyo mutuo con otras áreas de producción audiovisual del CNCA para la elaboración de proyectos comunes,
- 5) estableciendo acuerdos de coproducción, intercambios y capacitación con instituciones nacionales e internacionales afines a la UPA,
- 6) estimulando la producción y difusión del video independiente.

Tres de los principales actores de la serie Eduardo Sepúlveda, Antonio Noyola y Rafael Rebollar coincidieron en afirmar que el surgimiento de la UPA estaba muy ligado a una conversación que el primero sostuvo con Víctor Flores Olea -entonces titular del CNCA-. Los tres realizadores habían trabajado, uno o dos años antes, en un proyecto titulado el Nudo Mestizo -el cual buscaba abordar el tema del mestizaje en México y a partir de ahí el tema de la pluralidad regional, étnica, social de México-; decidieron proponérselo a Víctor Flores Olea y como el proyecto le pareció interesante y congruente con las estrategias culturales del propio Consejo, decidió encomendarle a Eduardo Sepúlveda la producción cultural del CNCA. Sepúlveda, ya en su cargo de director de la UPA, integró a Antonio Noyola y a Rafael Rebollar a esta instancia.

Eduardo Sepúlveda concebía de esta manera a la televisión cultural: "Desde un principio tratamos de ampliar el concepto de lo que tradicionalmente se entiende por televisión cultural. Para nosotros había que salir de los esquemas tradicionales de la televisión cultural como, digamos, productos que giran en torno al documental tradicional. Buscamos ampliarlo para darle un contenido más en función de la producción de video-televisión de calidad, al margen de cuál era propiamente el contenido de los programas. Y creo que esto abrió un poco más la perspectiva sobre lo que se entendía normalmente como televisión cultural. Logramos, por ejemplo, que algunas de nuestras producciones tuvieran éxito comercial, lo que había ocurrido con muy pocos proyectos. Ahora, nosotros nos acopiamos a los objetivos generales



del de la CNCA que eran: estimular y promover la producción artística y cultural en diferentes ámbitos dándole prioridad, obviamente, a las expresiones del país.<sup>100</sup>

En el período que va del surgimiento de la UPA hasta el año de 1992 -año en que se produjo el último video de la serie que nos ocupa- las principales actividades desarrolladas fueron:

De 1989 a 1992 la UPA grabó -entre diversos materiales -544 horas<sup>101</sup>; produjo 164 programas, distribuidos de la siguiente manera: 34 producciones propias, 39 coproducciones y 91 programas grabados en estudio; mantuvo contacto con las siguientes dependencias del CNCA: Dirección General de Bibliotecas, Programa Cultural de las Fronteras, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Programa de Videoteca Cultural, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, Coordinación Nacional de la Crónica de la Cultura, Dirección General de Culturas Populares, el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Programa de Cultura para Jóvenes, el Programa de Estimulo a la Creatividad Artística, la Coordinación Nacional de Descentralización, la Coordinación de Asuntos Internacionales y la Comisión Nacional para la Preservación del Patrimonio Cultural.

La producción que tuvo en este período fue considerable: **Culteco: Rito y Juego Tarahumara (1989)** -programa que aborda una fiesta de los Tarahumaras, especie de programa piloto de la serie de Los Caminos-; uno de los primeros programas que se produjo fue **Cien Años de Alfonso Reyes (1989)**; **Águila o Rock (1989)** -serie sobre grupos mexicanos de rock- en coproducción con la productora privada Primer Corte de Juan Carlos Colín y que ahora se llama Palmera Films; **La Fotografía en México (1989)** -programas realizados por Sara Minter y Gregorio Rocha, serie realizada para conmemorar los 150 años de la fotografía en nuestro país-; **Nosotros los Refugiados. 50 Años del Exilio Español Republicano en México (1989)** -serie que conmemora los 50 años de la inmigración española a México-; **La Danza Perenne. 450 Años del Señor de Chalma (1990)** -que también es una especie de programa piloto de la serie de Los Caminos; **Encuentros y Desencuentros**

---

<sup>100</sup> Idem.

<sup>101</sup> De las cuales 230:30 horas corresponden al material de archivo (Stock) de la serie **Los Caminos de lo Sagrado**.

(1990-1992) -serie de ficción que habla del amor entre los jóvenes- coproducción con el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), "una característica importante de esta serie es que se iba a producir en cine y estoy casi seguro que fue la primera serie de ficción producida en cine para televisión en México."<sup>102</sup>; y, la serie que nos interesa particularmente, Los Caminos de lo Sagrado (1990-1992).

Con respecto a los eventos que organizó la UPA en estos años, podemos mencionar los siguientes -que no son todos pero sí nos han parecido relevantes- Organizó las primeras dos Bienales de Video. En 1990 -con TV-UNAM- y en 1992 -con TV-UNAM y RTC-, respectivamente. En 1991 con la Universidad de Guadalajara organizó Fil-Video -festival latinoamericano de video-. Además realizó en 1992 la muestra titulada Jornadas de la Televisión y el Video Mexicanos en París. Otro producto muy importante de esos años fue la elaboración de un video-disco interactivo titulado Las Puertas del Tiempo: Arte Prehispánico del Museo Nacional de Antropología en colaboración con el INAH y el Museo Nacional de Antropología.

Dentro de las políticas que siguió la UPA en estos años destaca la de darle enorme importancia a la producción de calidad y mucho impulso a la difusión de los materiales, transmitiéndolos por televisión, promocionándolos en festivales y certámenes (58 programas fueron seleccionados para estar presentes en festivales nacionales e internacionales y el total de premios recibidos en estos años fue de 14 nacionales y 14 internacionales) e impulsando -y esto es novedoso- la venta de los productos audiovisuales producidos por un organismo público.

---

<sup>102</sup> Entrevista con Eduardo Sepúlveda. op. cit.

### CAPITULO III

#### LA SERIE LOS CAMINOS DE LO SAGRADO

El propósito de este capítulo es presentar y analizar los catorce programas que conforman la serie Los Caminos de lo Sagrado, así como los puntos de vista que emitieron los cinco realizadores de esta serie y Eduardo Sepúlveda -Director de la UPA de 1989 a 1993-

La serie fue producida por la Unidad de Producciones Audiovisuales (UPA) del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) y se tituló Los Caminos de lo Sagrado. A continuación se presenta un listado ordenado cronológicamente:

**La Piel del Signo (1990)** de Antonio Noyola y Rafael Rebollar;  
**En Alas de la Fe (1991)** de Antonio Noyola y Rafael Rebollar;  
**Que Sí Quede Huella (1991)** de Luis Lupone;  
**Sí Dios Nos Da Licencia (1991)** de Luis Lupone;  
**La Figura Interminable (1991)** de Rafael Montero;  
**Señor de Olatitlán (1991)** de Juan Francisco Urusti;  
**A Cruz y A Espada (1992)** de Juan Francisco Urusti;  
**Alma en Vuelo (1992)** de Antonio Noyola;  
**Isia de Voces (1992)** de Antonio Noyola;  
**La Tercera Raíz (1992)** de Rafael Rebollar;  
**Quién Como Dios (1992)** de Rafael Rebollar;  
**La Senda de la Cruz (1992)** de Antonio Noyola y Rafael Rebollar;  
**Gozo y Fervor (1992)** de Antonio Noyola y Rafael Rebollar;  
**X'Océn, el Centro del Mundo (1992)** de Antonio Noyola.

Asimismo, expondremos los objetivos de la serie, sus contenidos y los propósitos de cada uno de los realizadores. Hemos señalado algunos aspectos técnicos que a nuestro entender enmarcan intencionalmente una forma particular de visualizar a la fiesta y al indígena. Es decir, han sido rescatados porque consideramos que están estrechamente relacionados con el contenido del programa, con el discurso final de cada uno de los videos.

Cabría señalar que al mencionar *aspectos técnicos* nos estamos refiriendo a algunas tomas, encuadres, formas narrativas, efectos de iluminación, utilización de roller<sup>103</sup>, subtítulos, disolvencias, cámara lenta y otros que más adelante se exponen, mostrando la intención discursiva de los realizadores y de la serie.

Es importante aclarar que no se pretende hacer un análisis exhaustivo de la imagen, sino resaltar aquellos aspectos que nos parecen relevantes o prioritarios a partir de las lecturas sobre el documental en general, sobre el documental que ha filmado o grabado a los Indígenas en particular y en relación a lo expresado por los entrevistados.

---

<sup>103</sup> Significa: un texto explicativo que aparece en la pantalla, casi siempre al principio del programa, y que va pasando de abajo hacia arriba.

### 3.1 LOS OBJETIVOS DE LA SERIE

La serie no buscaba hacer documental etnográfico -concebido de la manera expuesta en el capítulo I-, sino hacer documental de creación: "la propuesta de la serie no era realmente video etnográfico, era video de creación. Es un poco pedante hablar de documental de creación pero para distinguirlo también podría decir documental artístico. Es decir, no nos proponíamos registrar puntualmente ni siquiera cada una de las manifestaciones de la fiesta, sus razones, su origen, etcétera. Nos interesaba construir una historia, a propósito de la fiesta, encadenar una serie de anécdotas, una serie de personajes, una serie de situaciones y dar una imagen de la fiesta pero que hubiera un enfoque más artístico que etnológico."<sup>104</sup> Nosotros creemos que está a la mitad del camino entre el documental etnográfico y el documental de creación; son videos que se permiten algunas libertades a nivel formal -por ejemplo, utilizan algunos efectos visuales- pero no pierden su relación estrecha con el evento filmado.

Tampoco fue el objetivo fundamental de la serie grabar a los indígenas sino a las fiestas tradicionales -la mayoría de comunidades indígenas, pero también *mestizas* como Noyola las llama-. Al respecto Noyola nos comentó: "Los criterios de selección fueron siempre: lugares distantes con población indígena de preferencia, no era un requisito absoluto, porque grabamos fiestas mestizas también, pero era muy importante este requisito y en donde estuviera muy arraigada la fiesta tradicional, fiestas que incluyeran de preferencia ritos, danzas, algunas actividades de medicina tradicional asociadas a las fiestas. Es decir, las principales manifestaciones de la fiesta", más adelante Noyola señaló "las comunidades indígenas de México son las que preservan con más fidelidad las tradiciones, no solamente las asociadas con la fiesta, la tradición en general."<sup>105</sup> Otro punto resaltado por Noyola en la entrevista fue el visual: "llegué a la conclusión de que eso (la fiesta) era lo más atractivo para la televisión."<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Primera entrevista con Antonio Noyola. op.cit.

<sup>105</sup> Idem.

<sup>106</sup> Idem.

Resumiendo diremos que la serie objeto de nuestro estudio Los Caminos de lo Sagrado, inscrita en el proyecto de cultura del Consejo y derivada del proyecto Nudo Mestizo - aunque con otros objetivos, es decir, aterrizadas las búsquedas conceptuales- buscó ser una muestra representativa y atractiva visualmente, no etnológica y sí creativa, transmisora de la experiencia de las fiestas tradicionales existentes en distintas regiones de México. Al menos esa fue la premisa que sus autores tuvieron en la mente al enfrentarse a los acontecimientos.

El proyecto cabía perfectamente en algunos de los objetivos planteados, tanto por el Plan Nacional de Desarrollo 1988-1994, como por el CNCA, como por la UPA: promover y difundir las culturas populares y fomentar y difundir la cultura a través de los medios audiovisuales de Comunicación.

Respecto a su origen y adscripción a la política cultural, Antonio Noyola afirma: "si existía en la política del sexenio salinista algo que se llamaba "Preservación de las Tradiciones", una cosa por el estilo; que no es propiamente de este sexenio, es una política de la Revolución Mexicana, es una política que comienza con Vasconcelos y que se expresa en los murales de Diego Rivera, de Siqueiros y de Orozco, y que se expresa (también) en la educación indígena, y que encuentra su culmen antropológico en la obra de Gonzalo Aguirre Beltrán, que me sigue pareciendo el antropólogo mexicano más importante, y que tiene como objetivo fundamental, asimilar a los indígenas a la sociedad mexicana preservando sus tradiciones. Objetivos que tal vez sean contradictorios, en la medida en que uno los asimila, disuelve las tradiciones de un modo fatal. (...) Si cabía, digamos, Los Caminos de lo Sagrado dentro de esta política, que adoptó una cierta forma durante el sexenio salinista, pero no fue un proyecto en absoluto dictado por ahí; una cosa que se nos ocurrió a nosotros y que nos convenía en términos institucionales que coincidiera: ¿en dónde cae este proyecto? Efectivamente, había un capítulo que se llamaba "Preservación del Patrimonio Cultural y de las Tradiciones" algo así, ahí era donde caía."<sup>107</sup>

Antonio Noyola señaló además otro objetivo perseguido por la serie: "siempre he estado muy interesado en formar archivos audiovisuales y enriquecerlos. (...) Sabía ya desde entonces que el INI (...) tiene un buen archivo etnológico en cine. Hoy en día el cine es muy

---

<sup>107</sup> Primera entrevista con Antonio Noyola. op. cit.

costoso y nosotros pensábamos que podíamos hacer el archivo con el registro más fino del video que es BETACAM-SP y en un momento dado, transferir este material a disco para que se pudiera conservar."<sup>108</sup> En otra entrevista nos dijo: "creo que es obligación del Estado tener un archivo de esas cosas"<sup>109</sup> refiriéndose a lo grabado sobre las fiestas populares tradicionales.

Otro de los entrevistados Rafael Rebollar, -realizador de varios de los programas de la serie y Subdirector de Apoyo y Enlace de la UPA- con una posición crítica al evaluar los objetivos suyos y de la serie, afirmó acerca de los propósitos del trabajo: "al principio tenía yo la fantasía de que esto contribuía, de alguna manera, a fortalecer ese tipo de manifestaciones culturales (las manifestaciones de las culturas populares), porque yo pensaba que si el público podía compartirlas y conocerlas, podían mantenerse, de alguna manera, vivas. Creo que sí es útil que la gente conozca qué pasa en su país. También pienso que nuestra labor no se puede interpretar como una labor de rescate. Mucha gente nos ha preguntado y nos ha felicitado por la labor de rescate de la cultura tradicional que hemos hecho con esos videos. No creo que la cultura tradicional, ningún tipo de cultura se rescate con un video. Alguna vez lo pensé, mi fantasía íntima a la que me refería al principio era que esto contribuía a preservar esas manifestaciones culturales, esos grupos humanos, a desencadenar la solidaridad del resto de los mexicanos para con ellos. Pero ahora tengo mis dudas al respecto." Más adelante, y con respecto a la relación que tenía el proyecto con la política cultural del CNCA precisó también que: "En tanto que estábamos haciendo un proyecto de divulgación, digamos de cultura tradicional, pues podía caber en cualquier objetivo del Consejo. Pero en realidad ni lo sé ni me lo pregunté, la verdad."<sup>110</sup>

Los Caminos de lo Sagrado, cabía adicionalmente en una circunstancia coyuntural, la polémica celebración de los 500 Años del Encuentro de Dos Mundos. En 1989 el CNCA creó la Coordinación Nacional de Proyectos Históricos cuyos objetivos serían: coordinar las

---

<sup>108</sup> Idem.

<sup>109</sup> Segunda entrevista a Antonio Noyola, op. cit.

<sup>110</sup> Entrevista a Rafael Rebollar, realizador de seis programas, cinco en codirección con Antonio Noyola (y de otro programa llamado *Febrero Loco* que se quedó sin terminar totalmente, también en codirección con Noyola). Realizada por Alicia Márquez el 4 de julio de 1996.

actividades oficiales que se llevaran a cabo y formular el Programa Conmemorativo de la Comisión Nacional. Al respecto Antonio Noyola nos dijo: "había otra razón y esto es interesante ahora que lo recuerdo. En 1992 se conmemoraron (...) los famosos 500 años del Encuentro. (...) El Consejo formó incluso una Comisión de Conmemoración de los 500 años del Encuentro de dos Mundos. (...) Entonces, Los Caminos caía también ahí."<sup>111</sup> Sin embargo, precisó que cuando la Conmemoración fue cambiando de rumbo debido al cariz político que fueron tomando los acontecimientos y ya no se le dio tanta importancia al acontecimiento, la serie de todos modos siguió con su trayectoria.

También cabía, y esto en México es muy importante, en las prioridades que el Consejo tuvo cuando Víctor Flores Olea estuvo de Presidente de esta institución. Este afirmó en una entrevista otorgada a Roberto Vallarino "Otro ideal sería que el CNCA pudiera penetrar lo más posible en la sociedad para favorecer y apoyar, con gran amplitud, las culturas populares, la cultura que genera permanentemente la sociedad. Pienso que México es un país muy fuerte precisamente por la raíz de sus culturas, por la personalidad de sus culturas comunitarias, por la variedad de sus culturas regionales. Apoyar estas expresiones es, histórica y políticamente, fundamental para el país."<sup>112</sup> También Eduardo Sepúlveda enfatizó la importancia que para Flores Olea tenían las culturas populares y de cómo todo aquello que diera a conocer las expresiones más importantes de la cultura popular era ubicado como una de las prioridades del Consejo.

En términos formales, es decir, lo que Noyola escribió en la UPA al hablar del proyecto fue: "en este tipo de series, los objetivos siempre son los mismos: divulgar las tradiciones del país (...) no creo que haya utilizado ese horrendo verbo que es rescatarlos...pero si (escribimos) formar un archivo de fiestas tradicionales. Son objetivos de tipo cultural, básicamente (...) ni siquiera educativo. (...) En el entendido de que son festividades que están en vías de desaparición, creíamos que era muy importante grabar antes de que desaparecieran. Divulgar, divulgar estas fiestas era el objetivo principal. Y como si iban a tener

---

<sup>111</sup> Primera entrevista con Antonio Noyola, op.cit.

<sup>112</sup> p. 230, de Vallarino, Roberto. op. cit.



salida por televisión, pues con más razón. Ese objetivo yo creo que ha sido ampliamente cumplido, se han divulgado nacional e internacionalmente."<sup>113</sup>

Creemos que el hecho de haber sido producida por una institución cultural estatal como lo fue la UPA marcó, de alguna manera, los objetivos de la serie. Con lo cual no queremos decir que la serie fue consecuencia de la política cultural de esos años, pero sí que el producto final -los catorce videos- es el resultado de varias y complejas mediaciones.

En la serie se percibe que se dejaron de lado los posibles enfoques políticos que los grupos étnicos grabados pudieran sostener o los posibles discursos que sobre los *500 Años del Encuentro de Dos Mundos* se dieron por esos años en México, los cuales fueron enarbolados fundamentalmente por organizaciones indígenas.

En términos más particulares el objetivo que perseguían los creadores de este proyecto era plasmar los diferentes momentos de algunas fiestas tradicionales mexicanas.

---

<sup>113</sup> Primera entrevista con Antonio Noyola. op. cit.

### 3.2. ACERCA DE LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN Y DE LA METODOLOGÍA

Eduardo Sepúlveda nos comentó que fue el equipo original de la Unidad de Producciones Audiovisuales quien decidió siempre qué fiestas se iban a hacer; lo hicieron a partir de una investigación que tenía los objetivos de seleccionar las manifestaciones más importantes de este tipo de eventos, entre grupos indígenas -insertos en cultura mestiza- y grupos mestizos -con fuerte influencia de cultura indígena; que se cubrieran todas las regiones del país, ya que querían que la serie fuera lo más representativa de las fiestas que existen en las diferentes regiones de México; otro criterio de selección era el económico, es decir, después de ver la viabilidad temática tenían que ver la viabilidad económica y si entraba dentro de sus presupuestos.<sup>114</sup>

A partir de lo que Noyola mencionó como los criterios básicos de selección, y después de haber revisado el material, hicimos un listado sobre estos criterios y lo que apareció en los videos. Antes de enlistar los criterios diremos cuáles fueron los grupos étnicos tomados en cuenta; fueron: Tarahumaras (que se repiten en dos ocasiones), Nahuas, Zapotecos, Tlahuicas, Tarascos, Mazatecos, Chontales, Negros, Mixtecos, Mazahuas, Tzotziles, Tzeltales y Mayas; y también, en algunos casos, *se tomaran en cuenta fiestas mestizas*. Esto sucedió sólo en las ocasiones en que la fiesta estuviera muy arraigada y conservara su aspecto tradicional: en los videos que grabaron en Bracho, Zacatecas y en Atlautla, Estado de México. Los criterios fueron:

1) Inclusión de las *fiestas tradicionales*:

Semana Santa, Día del Santo Patrono San Miguel Arcángel (el cual aparece en dos videos) y Santo Patrono San Francisco (también aparece en dos videos), Fiesta de la

---

<sup>114</sup> La serie de *Los Caminos de lo Sagrado* fue una de las más costosas de la UPA. A partir de la información\* sobre los costos promedio de un programa de 27 minutos producido por la UPA con una y dos unidades y de documental, calculamos que a la serie (junto con los otros dos programas piloto - *Cuiteco* y *Chalma*-se le destinaron N\$ 1,327,276. Lo anterior sin contar las "aportaciones" que la UPA hacía a cada una de las comunidades. La serie no tuvo financiamiento externo (sólo algún tipo de apoyo de los gobiernos de los estados o de gobiernos municipales, etcétera); vehículos, gente que apoya y no se le paga, etcétera. La asignación total de recursos en el año de 1991 (la más alta entre 1989 y 1992) fue de N\$ 4,907.20 (miles de nuevos pesos).

\* Información extraída del Informe General de la Unidad de Producciones Audiovisuales. 1989-1992. Documento Interno de la UPA, UPA, México, 1992.

Natividad de la Virgen, Día de Muertos, Fiesta de Corpus Christie, Fiesta del Señor del Santuario o Señor de Otatlilán, Morisma de Bracho, Ceremonia del Jikuri, Danzas de la Costa Chica, Descenso de las Cruces y Día de la Ascensión, Carnaval, Día de la Santa Cruz Tun.

2) Se trataba de grabar *Fiestas y no ferias* porque para los creadores del proyecto, las fiestas que se han convertido en ferias tienen un marcado interés comercial y han perdido su importancia tradicional;

3) que al grabar se incluyeran:

a) *danzas y personajes importantes de la fiesta o de la comunidad:*

se grabaron las danzas: de los Pintos (aparecen en dos videos), del Tutúguri (aparece en dos videos), de los Santiagos, de los Toreadores, de los Migueles, de los Negritos, de los Huahuas, de los Voladores (aparecen en dos videos), de los Quetzales, del Baile-Velorio, del Son del Ombligo, del Pez Espada, del Son del Hincado, del Son de las Naranjas, de los Viejitos, de la Ceremonia del Jikuri, del Caballito, de la Conquista, de los Apaches, del Toro de Petate (llamada también Sabanita o Vaqueros), de Los Tejorones, del Son Mixteco, del Macho de Mula, de la Tortuga, de los Sones de Artesa, de los Diablos, de los Aztecas, de los Negritos, de los Chineros, de los Doce Pares, de los Danzantes Aztecas, de los Danzantes Concheros, de los Danzantes Mexicanas, de las Jardíneras Mazahuas, de los Danzantes Mazahuas y del Carnaval;

los personajes que se consideraron fueron: Soldados, Fiestero, Mayordomos (aparecen en casi todos los videos, con características particulares en cada región y fiesta y con otros nombres como el de Alférez), Owírúame o Médico Tradicional, Raspador, Sacristanos, Joven Discípulo, Corporación Romana de México, Cofradías (entre ellas la de la Santa Cruz de la Iluminación), Peregrinos Mazahuas, Vieja Chalmeña, Maruchas, Nail.

b) *rituales y eventos muy importantes (algunos momentos principales de la fiesta):*

Elaboración del Tescüino, Entierro del Cuerpo, Ceremonia de la Pazcola, Procesión de San Miguel Tzinacápan a Cuetzálan, Misas en las Iglesias

Principales de los Pueblos, Traída de Flores a Palo Grande, Día de los Mayordomos, Santa Mesa de Mujeres y Santa Mesa de Hombres, Día de las Capitanas y Día de los Estandartes, Día del Lavado de Ollas, Noche de Gala organizada por la Sociedad del Barrio, Faena en Camposanto, Preparación de Altares, Camino de Niños Difuntos, Día de los Santos Niños Difuntos, Día de Todos los Difuntos, Presentación de la Santa Vara, Traída de Mayordomos, Llamado a las Autoridades Difuntas, Llamado a los Difuntos Adultos, Rezos en el Camposanto, Elaboración de Figuras de Barro, Elaboración del Pan para la Fiesta, Día de la Santa Cruz, Peregrinación, Personas tocando la Imagen del Cristo Negro y la Cabeza del Cristo Negro, Representación de la Morisma (variante de la representación de Moros y Cristianos), Coloquio de la Degollación de San Juan Bautista, Los Doce Pares de Francia y Al Coram, Obra de Teatro sobre la Muerte de San Juan Bautista, Preparación del Patio del Tutúguri, Preparación del Círculo del Jíkuri, Ceremonia del Jíkuri y Preparación del Jíkuri, Ofrendas, Procesiones, Velaciones, Leyenda del Barco, Preparación de la Iglesia, Arreglo del Toro, Baile de Negro, Viaje en Lancha, Bautizo de la Malinche, La Noche Triste, Rendición y Tormento de Cuauhtemoc, Obra de Teatro de "La Caída de Luzbel" (encuentro entre Satanás y San Miguel Arcángel), Caída de Luzbel del Campanario, Procesión, Presentación de los nueve Barrios con sus Mayordomos, sus Iglesias y sus Santos: Virgen de Natividad, San Pedro, Santo Domingo, San Lorenzo, San Francisco, San Bartolomé, San Martín, Santiago, San Jacinto y San Miguel (el Santo Patrono), Descenso de las Cruces, Restauración de las Cruces, Velación, Rezos, Cantos, Penitencias, Danzas, Procesiones, Ascenso de las Cruces, Lanzamiento de Globo de Cantoya, Persecución del Toro de Petate, Rezos a San Ildefonso, Velas, Música e Instrumentos, Liantos, Ingestión de Alcohol, Mayordomos de las Iglesias de Natividad, Santiago, San Ildefonso, Santa Lucía, Máscaras, Bandas de Música en Iglesia, Maíz Desgranado, Muerte al Toro, Petate Cortado, Arreglo de Velas, Rezos ante Cruz de Madera, Cantos en Latín y Maya, Procesión con

banda y estandartes, Entrega de Santa Vela, Búsqueda del Gran Libro Maya, Rezos ante la Santa Cruz Tun.

c) *actividades de medicina tradicional asociadas a la fiesta:*

Curandera que hace limpias (En Alas de la Fe); Médico Tradicional Mazateco que ve por su compadre enfermo (Señor de Otatitlán); el Ritual del Jikuri realizado por el Owirúame o Médico Tradicional y el cual libera las almas de los difuntos y también es tomado con fines curativos o por familiares del difunto (Alma en Vuelo); Médico Tradicional hace una limpia a una mujer para que su difunto esposo la deje en paz, Reunión de Médicos, Curandera (Isla de Voces); Curandero que hace curación a Pedro Yam (X'Océn. El Centro del Mundo).

4) Que fueran realizadas en lugares distantes en donde estuviera arraigada la tradición: Norogachi, Rancherías Tajirachi, Santa Cruz y Rosánachi en Chihuahua; San Miguel Tzinacán y Cuetzálan, Puebla; Tehuantepec, Oaxaca; San Juan Atzingo, Estado de México; Ocumichu, Michoacán; Otatitlán, Veracruz, Presa de Temascal, Oaxaca y Rancho San Antonlo, Veracruz; Las Lomas de Bracho-Zacatecas, Zacatecas; Isla de Quintín Arauz, Tabasco; San Nicolás Tolentino, Maldonado, El Quizá de Guerrero y Pinotepa Nacional, Lo de Soto de Oaxaca; Atlautla de Victoria, Estado de México; Chaima, Estado de México; Tenejapa, Chiapas; X'Océn, Yucatán.

Resulta interesante, como se puede observar, que los programas incluyeron fiestas tradicionales complejas e institucionales y fiestas tradicionales no institucionales<sup>115</sup>, no fueron realizados todos en lugares distantes ni de difícil acceso; los programas presentan algunas repeticiones en cuanto a los grupos étnicos grabados y a los estados de la República en los que se hicieron dichos programas; en algunos casos el tema de las danzas, así como el de la

<sup>115</sup> Esta manera de dividir a la fiesta, entre fiesta institucional y no institucional, la retomamos de Pedro Gómez García: "Las actividades festivas presentan, en las fiestas no institucionales (...), un marcado contraste con otras festividades (como fiestas patronales, semana santa, etc.), financiadas y organizadas por las grandes instituciones, que son la iglesia y el estado, en sus diversas jurisdicciones." p. 52 de Gómez García, Pedro, "Hipótesis sobre la Estructura y Función de las Fiestas" pp.43-62 en La Fiesta, la Ceremonia, el Rito, Coloquio Internacional, Granada, Palacio de la Madraza, 24-26 de septiembre de 1987, Casa de Velázquez-Universidad de Granada, Granada, 1990, 193 p.

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

medicina tradicional son escasos. Anotamos estas reflexiones ya que creemos nos muestran cómo, entre lo que se buscaba -y que se puede detectar a partir de lo dicho por los realizadores en las entrevistas- y los catorce videos, hubo algunas diferencias. Es decir, que no en todos hay una congruencia entre lo que se quería hacer y lo realizado.

Para elegir las fiestas el equipo inicial consultó un *Calendario de Festividades* y el *Santoral* (que es el *Calendario de Fiestas Religiosas*). A partir de ellos, y junto con otros elementos considerados, se eligieron las festividades.

Algunos de los elementos considerados fueron, que la fiesta no estuviera muy lejana en el tiempo, puesto que una serie de este tipo dependía del tiempo también -la mejor serie hubiera sido en 5 o en 6 años y se hubiera cubierto con 24 programas- y que la gente estuviera de acuerdo y accediera a ser grabada y a participar en el programa.

Además de los criterios arriba expuestos pensaron en que debían incluir las principales festividades religiosas: Semana Santa, Carnaval, Santos Patronos, etcétera. También tenían que ser las principales festividades nacionales y locales. Otro punto que consideraron fue que existen algunos Santos Patronos muy importantes en México, cuya presencia no se limita a una sola localidad, por ejemplo, San Miguel Arcángel, San Francisco, Santiago, entre otros.

Otros elementos que se consideraron fueron que hubiera gente con elocuencia para poder dar un testimonio y en este sentido que fueran, en algunos casos, casi unos personajes; que hubiera tradición oral; que la mayoría de los participantes hablaran en su lengua indígena, que se contemplaran todas las regiones y todos los paisajes de la República (las más interesantes estaban del Centro, al Sur y al Sudeste), ceremonias que no hubieran sido grabadas antes, y, por supuesto, un último criterio: que fueran las fiestas más interesantes, pero también se pensó incluir fiestas modestas y pequeñas.

Desde un principio se tuvo una idea muy clara de cuál debería ser la metodología a seguir y existieron algunos puntos que a los creadores del proyecto les interesó resaltar: la forma de relacionarse con los grupos de tradición indígena o mestizos con los que se iba a trabajar (labor que se realizaba desde la Investigación, pero sobre todo, en la etapa de preproducción de cada programa). Era importante establecer algunos criterios que indicaran la mejor manera para entablar contacto con la comunidad, por ejemplo cómo pedirles que les contaran lo que querían saber, por eso cuando eligieron a los directores invitados a colaborar

tomaron en cuenta personas que tuvieran experiencia, pero sobre todo sensibilidad para tratar a la gente.<sup>116</sup>

Antonio Noyola señala que el método de investigación utilizado previamente a la realización tenía algo de etnológico. Lo primero era ir a la comunidad (una investigadora de la UPA<sup>117</sup>) y, a partir de una guía de observación, establecer si el lugar convenía o no; también en este primer viaje se establecían los primeros contactos. Ya en un segundo viaje, de preproducción, iba el productor y el realizador (previamente había hablado con la investigadora) y establecía acuerdos con la comunidad<sup>118</sup>.

En un principio, *Los Caminos* estuvo integrado por Eduardo Sepúlveda (como director de la UPA), Antonio Noyola (como coordinador de la serie) y Rafael Rebollar (como realizador, quien estuvo presente y contribuyó a la elaboración del proyecto inicial). Cuando el tiempo fue pasando se dieron cuenta de la necesidad de integrar a otros realizadores y llamaron (o llegaron como es el caso de Juan Francisco Urrusti) a Rafael Montero y Luis Lupone, ambos con una trayectoria en este tipo de trabajos.

---

<sup>116</sup> Los directores que se incorporaron más tarde fueron: Luis Lupone, Juan Francisco Urrusti y Rafael Montero. Los tres han realizado, entre otras cosas:

- 1) Urrusti: *Brujos y Curanderos (Testimonios)* (1981) en el AEA del INI, *Mara'Acame (Cantador y Curandero)* (1982) en la misma institución y *Plowachuwe, la Vieja que Arde* (1987) en el CPC;
- 2) Lupone: en el AEA del INI había realizado una de las primeras experiencias de lo que después se denominó "Video Indio", su película se titula *Tejiendo Mar y Viento* (1987), la cual se proyecta junto con otra película realizada por Teófila Palafox, de la comunidad Huave de San Mateo del Mar, Oaxaca y la cual se titula *La Vida de una Familia Ikoods* (1987).
- 3) Montero: había, también en el INI, realizado dos documentales *El Eterno Retorno. Testimonios de los Indios Kikapú* (1981-1985) y *Casas Grandes. Una Aproximación a la Gran Chichimeca* (1985-1988).

<sup>117</sup> Luis Lupone y Javier Pérez en Tehuantepec; Luis Lupone sólo en San Juan Atzingo; Ana Piñó Sandoval en Zacatecas; María Guadalupe Méndez y Juan Pérez en Otatitlán; María Guadalupe Méndez en Ocumichu, en la Tarahumara (*Alma en Vuelo*), en Chalma (*La Senda de la Cruz*), en Atlatla y en Tenejapa; Juan Clavel, Malinali Meza y Olivia Ortiz en la Costa Chica; María Guadalupe Méndez y Carolina Ramírez en Cuetzalan y San Miguel Tzinacapan; Carlos Villanueva en X'Ocán; Francisco Andía en Isla de Quintín Arauz; y, María Guadalupe Méndez y Ernesto Orellana en la Tarahumara (*La Piel del Signo*). En muchos casos fueron investigadores externos a la UPA.

<sup>118</sup> Era fundamental el establecer acuerdos y el integrar a la comunidad a la realización del programa y en este punto todos los realizadores pusieron el mismo énfasis.

El proyecto integró nuevas cabezas y con ellas, el objetivo de la serie no cambió del todo pero sí tuvo ciertos matices. A partir de las entrevistas que sostuvimos con cada uno de los realizadores, así como con Eduardo Sepúlveda pudimos darnos cuenta de que Sepúlveda, Noyola y Rebollar comparten básicamente el objetivo de la fiesta y le dan a este evento casi el mismo énfasis; Rafael Montero y Juan Francisco Urrutí lo mencionan pero con algunos matices distintos<sup>110</sup>; y, Luis Lupone se refiere poco a la fiesta y da a otros elementos más importancia.<sup>120</sup> También, cada uno otorga una importancia mayor o menor a la característica indígena o no indígena de la fiesta.

Creemos -como lo expusimos en el capítulo I- que para entender un documental es necesario entender el lugar desde el cual está mirando el realizador, es decir, cuáles son las búsquedas con las que parte hacia la realidad y por ello resulta indispensable exponer las apreciaciones de Eduardo Sepúlveda y los cinco videoastas, acerca de los objetivos de la serie, de los objetivos que cada uno de ellos perseguía al realizar sus videos, y por último, de los acuerdos mínimos establecidos. Además, la exposición que realizaremos muestra las diferencias y similitudes en las concepciones de cada uno de los miembros del equipo de realizadores.

Con respecto a la metodología podemos decir que los cinco directores de los programas de la serie la conciben de manera muy similar. Para ellos, lo primero es documentarse ampliamente sobre el evento, la etnia, la localización geográfica, etcétera; una vez conocido el tema, y previo, tanto al viaje de preproducción como a la realización, se debe abandonar todas las lecturas y las anotaciones e ideas que uno pueda tener, con el fin de llegar lo más abierto a la comunidad y dejar que los acontecimientos sorprendan. Ya en la realización se va construyendo el guión -y casi el montaje- puesto que se va pensando en cómo ir uniendo las imágenes para que den un sentido coherente y significativo<sup>121</sup>. Es en este

---

<sup>110</sup> Una de las principales diferencias detectadas por nosotros, aunque no la única, es que tanto Montero como Urrutí, ponen énfasis en la realización de documentales más etnográficos.

<sup>120</sup> Pese a que Luis Lupone no señala a la fiesta como eje de los videos, al ver y analizar uno de ellos - el de Tehuantepec- sobresale el hecho de que tiene una estructura muy cercana a lo requerido por Antonio Noyola: los preparativos y la fiesta misma, además de darle énfasis a las danzas y explicar la estructura que tiene la fiesta, es decir, los momentos que la conforman.

<sup>121</sup> Juan Francisco Urrutí, por ejemplo, da mucha importancia a lo significativo: "A mí me interesa lo significativo, sea tradicional o moderno. Dice un maestro de cine documental, y esta es una máxima



punto donde se encuentran algunos matices distintos: unos dan más importancia a los "informantes-personajes", otros a los detalles, etcétera. Pero para todos es en el momento del montaje o edición en el que se reproduce la realidad y se le dota de sentido. Y en esto todos ellos coincidieron. También todos dieron igual importancia, y probablemente éste sea el aspecto en el que más coincidan todos, al contacto con la gente, a involucrarlos en el proyecto y a lograr, mediante el video, transmitir una emoción.

De las apreciaciones de los cinco videocastas -y de Eduardo Sepúlveda como director de la institución- resaltan varios puntos, por ejemplo su concepción de lo que es la fiesta tradicional.<sup>122</sup>

---

que yo sigo: el problema de la literatura es hacer lo significativo visible, el problema del cine es hacer lo visible significativo; que no estés nada más describiendo sino que cada toma, cada encuadre y cada cosa que pones ahí tenga algo que decir y signifique algo en su conjunto." Entrevista a Juan Francisco Umstl. op. cit.

<sup>122</sup> La información que se incluye en las próximas páginas fue extraída de las 6 entrevistas que realizamos en el mes de abril, de junio y de julio de 1996 a los cinco realizadores y al director de la UPA.

### 3.3. LA CONCEPCIÓN DE LA FIESTA TRADICIONAL EN EL DISCURSO DE EDUARDO SEPÚLVEDA Y DE LOS REALIZADORES

La fiesta es el producto de complejas relaciones simbólicas, económicas y sociales, por lo que no se la puede entender aislada de su entorno social. En palabras de Pedro Gómez García: "En definitiva, por vía lúdica o ritual, la fiesta con su íntimo ejercicio de los sentidos y el intelecto, mediatizado por los códigos simbólicos que la componen, persigue un doble fin: la sacralización de los valores que identifican a una sociedad y le dan sentido y, por este medio, la integración de sus miembros y sectores en el proceso de reconstrucción permanente que la hace ser y existir como sociedad real. Tales serían las funciones inherentes a toda fiesta."<sup>123</sup>

Jean Duvignaud -escritor que interesa particularmente a Antonio Noyola y a quien recurrió al estar haciendo el proyecto de la serie- entiende la fiesta como "actos de dramatización en donde se representan voluptuosamente los símbolos que significan la coherencia de la sociedad y la inmovilidad de una época que escapa a la historia. El hombre obtiene de esta representación la repetida convicción de su existencia y la confirmación de su vida colectiva; hay algunas sociedades que no adquieren siquiera existencia más que mediante esas dramatizaciones míticas."<sup>124</sup>

Vemos que la fiesta integra una gran variedad de elementos que la hacen ser un evento cargado de significados. A partir de las entrevistas sostenidas con el director de la Unidad de Producciones Audiovisuales y con los realizadores de la serie se pueden extraer algunos elementos interesantes sobre la concepción de fiesta tradicional y del hecho de que ésta sea realizada en una comunidad indígena o en una comunidad mestiza.

La exposición que hacemos a continuación es básicamente -algunas veces textualmente- lo dicho por los entrevistados. Hemos decidido no entrecomillar puesto que lo presentado es un resumen de toda la entrevista -sólo se entrecomillan algunas ideas que nos parecen muy relevantes y sintéticas-. En algunos momentos nosotros hacemos alguna observación, la cual quedará claramente marcada para no confundir al lector. El orden de

---

<sup>123</sup> p. 58. op. cit.

<sup>124</sup> p. 15 de Duvignaud, Jean. Sociología del Teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas, FCE- Sección de Obras de Sociología, México, 1981. 519 p.

exposición corresponderá a cómo cada uno de los realizadores enfatiza la fiesta tradicional. En nuestras entrevistas este énfasis estuvo dado siempre en función de los programas; para la exposición decidimos separar la concepción de fiesta que estaba implícita en su discurso, de la concepción del programa.

**Eduardo Sepúlveda.**

Director de la UPA durante la elaboración de esta serie y, además, creador junto con Antonio Noyola y Rafael Rebolgar del proyecto que dio origen a *Los Caminos de lo Sagrado*, titulado Nudo Mestizo.

Las fiestas son parte de los ritos populares tradicionales. Expresan el mestizaje, en este sentido, son síntesis y condensación de las diferentes vertientes que conforman el fenómeno del mestizaje.

**Antonio Noyola.**

Creador del proyecto de la serie y coordinador de la misma; realizador de nueve programas -seis con Rafael Rebolgar y tres sólo-.

En general las tradiciones que provienen del sincretismo de la Colonia, como es la fiesta, se conservan mejor en pequeños poblados en donde la danza tiene un fuerte arraigo; en comunidades más tradicionales y más cerradas el peso de lo simbólico es decisivo; las comunidades indígenas preservan con mucha fidelidad las tradiciones, en general y aquellas asociadas a la fiesta, en particular. En ellas los sistemas de cargos son complejos y funcionales, operativos y efectivos. En cambio en las fiestas mestizas estos sistemas de cargos están presentes de una manera más tenue.

La fiesta es una tradición de signos corporales más que discursivos, es una experiencia capital ya que representa el espacio de socialización fundamental (entre más pequeña y dispersa se encuentre la comunidad será más importante), es además el espacio en el que se reafirman los lazos comunitarios, en el que se actualizan los mitos y los rituales de la comunidad. Además, la fiesta tiene una importancia simbólica clave para la conservación y renovación de las tradiciones y costumbres, y permanece porque va cambiando, va asimilando algunos signos de la modernidad. En la fiesta siempre hay representación; en ella se da un

fenómeno de condensación cultural y es por ello que casi siempre se encuentran presentes médicos y curanderos.

Para Noyola, en la fiesta, se deben distinguir los actos (lo preparado por los organizadores de la fiesta) y los eventos (algo que ocurre sorpresivamente, a lo cual el videoasta debe estar preparado y esperar y es realmente favorable que ocurra algo con una fuerte carga simbólica y que no estaba previsto).

La fiesta siempre tiene claro origen histórico y una estructura: antecedentes, preparativos y la fiesta en sí misma, y en ella siempre están presentes: los principales participantes, las danzas, los médicos tradicionales, las representaciones teatrales, los rezos, las oraciones, las procesiones, los cantos, los cuentos y las leyendas.

Por otro lado Noyola afirma que la fiesta también ha servido para reafirmar cacicazgos de los propios indígenas, y que son eventos cerrados porque la fiesta es a su vez una manera de mantener cierto poder.

#### **Rafael Reboilar.**

Realizador de dos programas y de seis junto con Antonio Noyola; también fue fotógrafo en varios de los videos de la serie.

La fiesta es parte de la cultura tradicional en México; es un evento muy gozoso. Algunas veces los externos van a ella con búsquedas muy estereotipadas, buscando lo religioso y encuentran a gente que se está divirtiendo, pero se tiene que entender que su manera de divertirse se mezcla con cuestiones religiosas, en este sentido, lo profano y lo religioso se encuentran muy unidos, más que en las culturas occidentales. De alguna manera, todas las fiestas en México tienen que ver unas con otras y cada una aporta algo, así como cada región de México, aporta algo.

Las festividades más tradicionales se encuentran en comunidades indígenas pequeñas, ya que todavía no han sido cooptadas por el turismo (como la Guelaguetza); este tipo de fiestas tradicionales conllevan costumbres y ritos desconocidos. En las fiestas también pueden estar presentes los conflictos de la comunidad pero generalmente respetan ese espacio y la festividad no se ve afectada por las pugnas.

Para Rafael Rebollar toda fiesta tradicional, sea indígena o mestiza, cuenta con los siguientes elementos:

- autoridades encargadas del evento con las que se tiene que negociar. En muchos casos son las autoridades indígenas o los mayordomos (que son el grupo de gentes encargadas de la organización de la fiesta, con jerarquía y con estatus especial por ser los responsables de la fiesta);
- están muy bien organizadas con un programa muy planeado, el cual lleva cientos de años repitiéndose;
- aunque parezcan caóticas no lo son, todo mundo sabe el rol que debe jugar: los músicos, los danzantes, espectadores;
- cumplen la función de cohesión social y es una manera de distribución de la riqueza;
- puede haber: peregrinaciones, actos masivos de tipo colectivo, peregrinaciones, ceremonias, presentación de ofrendas.

#### **Rafael Montero.**

Realizador de un video titulado La Figura Intermisible.

La fiesta tiene una estructura: unos preparativos y el momento culminante; forma parte de la vida cotidiana de una comunidad; en ella están presentes músicos, danzas, color.

#### **Juan Francisco Urrusti.**

Realizador de dos videos de la serie: Señor de Otatitlán y A Cruz y a Espada.

La fiesta es parte de la pluralidad de manifestaciones de tipo popular y religioso existentes en México; muchas veces se encuentra en comunidades indígenas pero también en mestizas, y de hecho, hay muchas fiestas en México que se heredan más por el lado criollo que mestizo -como La Morisma de Bracho en Zacatecas-.

La fiesta también puede ser representativa de la cosmogonía y la filosofía de una cultura en particular: Urrusti afirma que detrás de un evento de esta naturaleza hay mucha organización social y criterios económicos bien definidos.

**Luis Lupone.**

**Realizador de dos videos: Que si Quede Huella y Si Dios nos da Licencia.**

De este realizador, y a partir de la entrevista que sostuvimos con él, es muy difícil rescatar una concepción de la fiesta.

### 3.4. LA CONCEPCIÓN PARTICULAR DE EDUARDO SEPÚLVEDA Y DE CADA VIDEOASTA CON RESPECTO A LA SERIE: SUS OBJETIVOS Y BÚSQUEDAS FORMALES, CONCEPTUALES Y ÉTICAS

#### **Eduardo Sepúlveda.**

Uno de los principales objetivos de la serie era: hacer programas testimoniales, documentos históricos de cosas que se estaban perdiendo.

Hubo algunos acuerdos básicos como fueron: alguna Introducción que contextualizara (la cual se decidió que aparecería escrita en Roller); que los programas duraran 27 minutos; la edición de los programas de tal manera que permitiera el hacer cortes (para televisión esto era indispensable); que fueran programas con un ritmo ágil, sin testimonios muy largos (lo cual era importante puesto que se diseñaron para televisión), incluso de corte comercial, la principal búsqueda es que la gente los viera. Los criterios de edición fueron los de: hacer videos de calidad, con una factura excelente (lo que provocó la mayor demanda de los programas), y hacer posproducción de calidad, es decir, usar las nuevas tecnologías que proporcionaba el video, sin abusar en los efectos visuales.

Para el Director de la UPA la posibilidad de crear un archivo con un registro fiel de las fiestas populares tradicionales era fundamental.

#### **Antonio Noyola.**

Para este videoasta lo más importante era captar los estados alterados del ser, los momentos en los que se suspende la regularidad cotidiana y el cuerpo se somete a los deberes de la penitencia, al goce de la danza, a la búsqueda del éxtasis; captar a la fiesta como el espacio de lo otro, el espacio del juego, de las máscaras, de los disfraces.

Los objetivos de la serie, eran según Noyola: contemplar antes que explicar; hacer una composición significativa y no convencional ni necesariamente objetiva; construir una historia (ágil y con mucha variedad de tomas) cuyo eje fuera la fiesta tradicional, en donde se encadenaran una serie de anécdotas, de personajes, de situaciones; sorprender al espectador y decepcionarlo deliberadamente puesto que si estaba esperando una explicación, ésta nunca aparecía; en los programas se buscaba estar metidos en la fiesta, que se notara que les

concernía; mostrar con los medios del video una reproducción del clima espiritual, ser emotivos y reproducir la fuerza de lo grabado; dar una imagen de la fiesta y hacerlo con un enfoque más artístico que etnológico, es decir, captar el fenómeno con una mirada que expresaba simpatía por lo mirado, presentar -lo que para Noyola es un principio metodológico fundamental- el punto de vista de los principales actores (aquellos organizadores de la fiesta), desde todos los ángulos posibles pero no querían hacerlo explicando cada una de las razones de la fiesta, ni sus orígenes, ni cada una de sus manifestaciones; tampoco querían hacer referencia al pasado prehispánico. En síntesis un documental que no explicara y si transmitiera la experiencia.

Pensamos que de ahí parte el hecho de que la única explicación sea la que dan los textos presentados al principio (en Roller), que se haya prescindido de un narrador en off, y que casi no aparezcan apoyos didácticos como podrían ser: mapas, fotografías, etcétera. También el uso de las "representaciones"<sup>125</sup> tiene que ver con los objetivos perseguidos por Noyola ya que él buscaba hacer documentales más creativos que etnográficos.

Este autor señaló que no pensaban encontrar rituales estrictamente prehispánicos, además de que resultaría bastante complicado saber qué cosas provenían de un lado y cuáles de otro.

Con respecto a la subjetividad presente en los videos señaló: "Hay una cuota de subjetividad considerable. Pero es una subjetividad no arbitraria, es una subjetividad fundada en un conocimiento previo, es una propuesta previa, que es de orden estético y es de orden metodológico (...), si es básicamente la mirada del videoasta, entre más informada, entre más creativa y entre más inteligente, será mejor el resultado, es decir, dará una imagen fuerte de la fiesta."<sup>126</sup>

Antonio Noyola dejó ver en la entrevista que si se establecieron algunos acuerdos, todos enfocados a hacer un discurso global, sin embargo opina que también hubo mucha libertad.

---

<sup>125</sup> Significa: pedirle a la gente que hiciera lo que siempre hace pero en esa ocasión que lo hiciera para la cámara.

Estos puntos son muy importantes y serán analizados más adelante (en el apartado 3.5) debido a que algunos videos sí recurrieron a algunas de estas técnicas.

<sup>126</sup> Primera entrevista a Noyola. op. cit.



**Rafael Rebolgar.**

Señaló que desde el principio pensaron en trece fiestas provenientes del Golfo, del Pacífico, del Norte, del Sur y del Centro del País y una vez representados los cuatro puntos cardinales buscaron mostrar mediante los videos los elementos comunes de tipo cultural y las diferencias caracterológicas. Hubo algunas fiestas imposibles de grabar debido a la negativa de los miembros de la comunidad, tal fue el caso de los Coras o de los Yaquis.

Dentro de los objetivos que se perseguían señaló que eran: hacer un registro global del fenómeno de la fiesta tradicional, de preferencia en comunidades indígenas; mostrar con un estilo diferente las fiestas; así como fortalecer y rescatar estas manifestaciones culturales para que no se perdieran - sin embargo, como vimos antes, y analizando retrospectivamente considera que ninguna cultura se puede *rescatar* mediante el video-; era importante tomar en cuenta fiestas que no se hubieran grabado, las cuales estuvieran en lugares aislados; también era fundamental que la comunidad estuviera de acuerdo y que se establecieran acuerdos con ellos.

Con la serie se pretendía contar una historia y que la gente también se involucrara en la hechura del video.

Rebolgar también tenía fuertes motivaciones personales como: que la cámara estuviera en movimiento <sup>127</sup> y que fuera como un protagonista más; poder penetrar en aquel mundo de una manera no turística, conocerlo y tratar de darlo a conocer; pero fundamentalmente le interesaba transmitir la experiencia al estar con ellos y los estados de ánimo suyos y de la gente grabada, fuera de esto nada importaba. Por eso opina que son programas cargados de cierto subjetivismo y el estilo, el ritmo, es distinto en cada uno, tiene que ver con circunstancias muy precisas. Había razones de sobra para estar interesados, una era el conocer lugares e ir a diferentes comunidades.

En este sentido, Rebolgar señala que los videos no eran lecciones de antropología ni de etnología porque no explicaban lo que estaba ocurriendo, no hurgaban en las motivaciones o

---

<sup>127</sup> Rafael Rebolgar hizo la cámara en todos sus videos y en los que codirigió con Noyola; en algunos casos la hizo con Roberto Rodríguez y Salvador Reyes -éste sólo en *La Piel del Signo*-. Los fotógrafos de los otros videos fueron: Jack Lach, Jaime Carrasco, Mario Luna, Mauricio Casaubón, Martha Duhne y Jorge Zamora.

en las causas de la festividad, sí había cierta investigación previa para conocer más sobre la festividad y la comunidad, pero esto no implicaba transmitir conocimiento histórico o antropológico, piensa que ese es un objetivo muy amplio y no se cubre en media hora. Lo etnológico que podían tener deriva de la experiencia misma, de la descripción de un grupo étnico y de su fiesta y no porque se haya buscado o pretendido. Eran muy importantes los informantes, el carácter testimonial y si ellos daban explicaciones, tanto mejor, no importaba si lo que cierta persona decía era válido o no, servía porque hablaba de lo que estaba ocurriendo y de su manera de interpretarlo.

El proyecto, al incluir a otros directores, sí se planteó como un todo homogéneo en donde sí había libertad para los directores pero también había ciertos acuerdos básicos: cierta metodología de trabajo y manera de enfocar la fiesta; se debía evitar la voz de un narrador; un formato televisivo (de 27 minutos), cierta información básica que tendría que pasar al principio (Roller con un breve texto).

Rebollar no era muy partidario del didactismo, para él entre menos didácticos fueran los videos mejor. Por eso no estaba de acuerdo con incluir un roller al principio, sin embargo, dice que después de hacerlos con este texto se dio cuenta que no afectaba mucho la concepción y sí aportaba algo.

#### **Rafael Montero.**

Rafael Montero, director invitado a trabajar por el equipo de la UPA, tenía una concepción similar a la de Noyola, pero no se percibe en su discurso tanto énfasis a la fiesta. Cuando lo entrevistamos sí comentó que la columna vertebral de los videos eran las festividades pero que en su programa debido a ciertos acontecimientos el hilo conductor fue el de las artesanías.

Nosotros creemos que no fue sólo un asunto de no poder grabar el momento culminante de la fiesta y sí que Montero tuvo una concepción un poco distinta. Y la diferencia no radica tanto en el tema sino en la forma de abordarlo y de construir el texto visual.

El objetivo de la serie, en palabras de este realizador, no fue hacer lo mismo del INI pero sí se parece ya que se hizo un trabajo exploratorio sobre el mundo indígena; se buscó abordar parte de la vida cotidiana de una comunidad indígena, siendo la columna vertebral la

fiesta, con sus diferentes momentos; si se buscaba hacer documental etnográfico en el sentido de hablar de otra forma de vida, de otras ideas, de otra manera de resolver la cotidianidad, además todos los directores invitados a participar estaban o habían estado involucrados con documentales etnográficos.

Señaló que cuando llegó al proyecto ya se habían establecido cuáles serían las fiestas a grabar por lo que fueron Noyola y Sepúlveda quienes le asignaron el evento -el cual no le provocó mucho entusiasmo en un principio-; la fiesta de Corpus Christie estaba en el calendario. Para él si fue necesario explicar, plantear orígenes de los Tarascos, de dónde provenían, en pocas palabras, hablar de su historia como grupo étnico.

Existe un punto en el que Montero confluye mucho con lo propuesto por Antonio Noyola: el énfasis que pone en establecer contacto con la gente, contar con su aprobación e involucrarlos en el proyecto, así como transmitir la vivencia y la experiencia.

"No puedes llegar e imponer tu cámara y tu grabadora a la gente, tratarlos como objetos; debes integrarlos realmente a la idea de lo que es el programa, de que ellos tengan muy claro cuál es la intención que uno tiene, como para participar del mismo proyecto de una manera conjunta"<sup>128</sup> Más adelante habla de la importancia de sentir a la gente " lo que me importa es transmitir realmente lo que es la gente que estoy filmando. (...), lo importante no es dar mi punto de vista, yo no los llevo a ver a través de una lupa, nada más soy el medio para que ellos se expresen. (...) estoy haciendo un trabajo muy personal, en donde me estoy involucrando con la gente con la que estoy trabajando."<sup>129</sup> Para él es muy importante este proceso de conocimiento que se da con la gente y por medio de él intenta sensibilizarlos acerca de su proyecto.

Cuando se entabló contacto con las autoridades de la comunidad se les explicó que el programa se realizaba con fines culturales, para dar a conocer sus costumbres y que, además, esto les podía servir como medio a través del cual explicarle a la gente cómo son.

---

<sup>128</sup> Entrevista a Rafael Montero, realizada por Alicia Márquez el 2 de julio de 1996.

<sup>129</sup> Idem.

Para Rafael Montero trabajar en esta serie fue interesante porque se tenía una idea clara del objetivo; una vez establecido se dejó en libertad a los directores -al menos a él- para enriquecer con sus aportes al programa.

Los acuerdos básicos fueron: evitar la voz en off de un narrador externo y por lo tanto hacer que las imágenes contaran la historia, es decir, si era importante contar algo; el manejo de la música; y, la duración de los videos de 27 minutos.

#### **Juan Francisco Urruti.**

Con respecto a los objetivos de la serie Urruti mencionó algunos criterios de selección: se buscaba grabar fiestas importantes, enormes y que funcionaran como testimonio de la realidad (en su caso La Morisma de Bracho -que es una derivación de la danza de Moros y Cristianos- está muy lejos de desaparecer y es enorme aproximadamente 5,000 personas están presentes en el evento); también se buscaba mostrar la pluralidad de manifestaciones de tipo popular y religioso, las cuales podían darse tanto en lugares indígenas pero podían no hacerlo; y representar a la mayoría de estados de la República, en este sentido no grabar fiestas centralizadas.

Un objetivo crucial para este documentalista era, reacomodar la fiesta a la perspectiva de los realizadores, no inventarla, sino ellos acomodarse a esa realidad y respetarla, en este sentido, si se permitía la creatividad pero con un respeto a la tradición y a la realidad, a la gente y a las cosas, en pocas palabras que los documentales fueran auténticos.

En estos y en otros videos es fundamental, señaló Urruti, tener ética profesional y no hacer programas para atraer al turismo, ni folklóricos: "En las películas de este tipo, que están hechas para vender una imagen, generalmente hay mucha mistificación y se acomoda la realidad de acuerdo a los fines, generalmente comerciales."<sup>130</sup>

Este realizador sí pensaba que los programas tendrían un corte etnográfico, porque para él la etnografía es la descripción de cómo siente y piensa una comunidad en particular y eso exactamente hacían los videos.

---

<sup>130</sup> Entrevista con Juan Francisco Urruti. op. cit.

Por otro lado, se pretendía que lo mostrado, la fiesta seleccionada fuera realmente representativa de la cosmogonía de esa cultura en particular; también se buscaba mostrar lo que no se había filmado o grabado antes.

Otros criterios de selección fueron que: la comunidad estuviera de acuerdo con el proyecto; los trabajos fueran profundos y serios; en el programa apareciera la organización social y económica que hay detrás de toda fiesta.

Además de estos objetivos que Urrusti menciona, habría otros de tipo más personal: las películas deben ser -al menos para él- un pretexto para conocer lugares y aprender. Ante un proyecto el siempre se plantea las interrogantes: cuál proyecto le interesa más, qué le gustaría hacer, adónde quiere ir, qué quiere conocer, sobre qué tema quiere aprender más.

La investigación es sumamente importante para Urrusti, eso lo aprendió en el INI. Trabajar con especialistas y hacer investigaciones previas que no sean cortas; además de la importancia en términos de contenido, una buena investigación permite saber lo que se quiere, dónde está y cómo conseguirlo y esto abarata los costos de producción.

Así mismo considera fundamental el contacto con la comunidad y el pagarle a la gente por su testimonio, son cursilerías lo que en el INI se planteaba -que los indígenas se malacostumbran y que deben entender la importancia de grabarlos o filmarlos-. En el INI lo que se daba era trueque y esto es tratar a la gente como niños, ellos sabrán qué hacer con el dinero que se les da. Urrusti señala la importancia de darle dinero a la gente: ellos te dan su tiempo, sus conocimientos y la mejor manera de valorar -tú y ellos- su cultura es pagándoles por su colaboración. En el INI les daban también diplomas, por ejemplo, a los médicos tradicionales y éstos les servían para que la policía no los molestara o los extorsionara.

Juan Francisco Urrusti, al igual que casi todos los otros entrevistados da una enorme importancia a la comunicación con la gente y al establecer desde un principio relación con ellos, que la gente y el realizador tengan la misma idea en la cabeza. Algunas veces, debido a estos medios, la comunidad se da cuenta de la importancia que puede tener el cine y el video como medios para reforzar su autoestima a nivel cultural.

Resaltar lo significativo, sea tradicional o moderno, es una necesidad para Urrusti como director y realizador, crear metáforas: por particulares y local que sea la conducta siempre será de seres humanos, he ahí un punto para no olvidar nunca; al hacer documental siempre se

selecciona; el documental transmite valores. Para él la función de todo documental es hacer de lo visible algo significativo.

Un último aspecto muy importante es pensar en el espectador y buscar que cuando éste vea el documental se ponga "en los zapatos" del individuo filmado. En este sentido es muy importante hacer documentales humanistas, incapaces de ser usados políticamente.

Con respecto a los acuerdos establecidos: el primer video fue realizado por Urrusti - Señor de Otatitlán- fue asignado por el equipo de producción de la UPA y el segundo -A Cruz y a Espada- era una vieja idea que Urrusti ya tenía; si hubo algunos acuerdos básicos pero también hubo mucha libertad, era un equipo respetuoso, de gente que sabe ver cine y que comprende el trabajo creativo. Al principio de la serie hubo más tendencia a uniformar, al final ya no. Fue un formato flexible -a él no le hubiera gustado encasillar la información: los tres primeros minutos de esta manera, los que siguen de esta otra, etcétera-. La duración fue de 27 minutos -aunque al principio el acuerdo era de 48 minutos, Señor de Otatitlán tiene estas dos versiones-, a él le gustaba más la de 48, no le gusta el formato corto-documental porque uno tiende a encapsular la información. Además el formato más largo -de 48 funciona para la televisión pero también funciona para otro tipo de público y mercados -a aquellos que le interesa llegar-.

Había algunos criterios que Urrusti no siguió puesto que le parecían fuera de lugar y trató de convencer a Eduardo Sepúlveda y a Antonio Noyola de modificarlos, en este sentido ayudó a quitar las restricciones formales y aportó algo a la serie y a su concepción. Para Urrusti un documental no debe hacer uso de un locutor que vaya guiando al espectador; sus documentales pertenecen a un estilo que se puede llamar *cine directo* o *cine vérité*. En ellos "está básicamente prohibido el uso de la voz en off. La voz en off te va limitando significados, de lo que estas viendo, va guiando al espectador. A mí lo que me gusta es demandar del espectador un rol o una actitud más activa, más comprometida, no darle las cosas tan a cucharadas, sino obligarlo a que él mismo saque sus conclusiones a partir de lo que ve y oye". se tenía que decir: pueblo tal, tal fecha, a tal temperatura y cosas así. A mí no me interesa eso."<sup>131</sup> También señaló que al principio en los videos se tenía que decir el nombre del

---

<sup>131</sup> Idem.

pueblo, la fecha de realización, algunas veces la temperatura, pero que a él no le interesaba hacer este tipo de aclaraciones y más bien buscaba que la imagen mostrara por sí sola y prescindir de la información que no tuviera que ver directamente con la historia que se estaba contando. Tampoco buscaba que los programas tuvieran un tono didáctico.

Otro punto fue el de las investigaciones: al principio se investigaba en dos días, para él esto era muy corto y solicitó dos semanas como mínimo: "al principio (...) las investigaciones que se contemplaban eran de dos días, dije no, yo así no trabajo. Y logré que entendiera Eduardo y todos la necesidad de hacer una investigación mucho más prolongada. Y trabajar también con especialistas. (...) pude ir 15 días de investigación. Además les demostré que era más económico." Más adelante habló de los presupuestos: "me decían que no estaba presupuestado. Pero se da uno cuenta que no hay camisas de fuerza y que podían sacar de otra partida: de construcción de efectos, o sacrificar locutor, que se yo. Invertirse más en una investigación."<sup>132</sup> Y lo hicieron.

Otra cosa que quiso modificar, pero no se pudo fue la de realizar la reproducción en dos etapas, así como el rodaje. Piensa que se debe hacer así porque cuando se graba siempre faltan cosas, puede ser que no hubiera dado tiempo de grabar a alguien pero ya se le había dicho, es decir, se establecen compromisos con la gente y estos se deben cumplir: eso es ser respetuoso y es la única manera de que la gente responda. Porque ponen pruebas y tienen razón.

Luis Lupone.

Cuando este director se sumó al proyecto, Antonio Noyola y Eduardo Sepúlveda ya llevaban años de trabajo por lo que tenían una reflexión muy seria al respecto y por lo mismo ya tenían muy armado el proyecto. Lupone considera que el problema de una serie es, justamente, no integrar a todos los realizadores desde el principio. En trabajos de este tipo hechos en otras partes del mundo, los directores son parte del equipo desde el principio. Esto trae consecuencias en muchos terrenos: aprendizaje, profundización del tema, la unidad se da

---

<sup>132</sup> Idem.

en el lenguaje mismo del video lo que da una verdadera unidad más allá de los estilos personales de cada uno de los directores. En México, en todas las series, se puede percibir al director que está detrás de cada documento visual. Lupone piensa que en el caso de la serie *Los Caminos de lo Sagrado* no se pudo hacer esto por falta de recursos y por eso se le integró ya con el proyecto en marcha.

Sin embargo, Lupone sí habla de algunos objetivos que la serie tenía: hablar del tema indígena, etnográfico y resaltar los aspectos culturales de cada grupo, valorarlos y ponerlos en justa dimensión con respecto a la coyuntura política de 1992: los 500 años del Encuentro de Dos Mundos.

También se buscaba hacer un registro de imágenes, situaciones y hechos capaces de hablar por sí solos sin necesidad de explicaciones externas dadas por especialistas; para lograr esto se tendría que hacer una combinación de elementos históricos (observados por los externos y señalados por los de la comunidad) con elementos nuevos, es decir, observar la persistencia de elementos culturales y cómo se habían combinado con el momento actual, esto se vería a través de rocas, de pirámides, de telas, etcétera;

Con respecto a las búsquedas de la serie Lupone comentó que si se buscaba hacer documentales no muy formales, sin voz en off de un locutor y que estuvieran bien explicados (con un rollet que explicaría la situación), en los que no se hablara mucho de antecedentes, ni se buscaran los vestigios ni las pertenencias de la comunidad al territorio.

Para él el contacto con la gente es muy importante y fue algo establecido desde la concepción de la serie, así como el llegar a acuerdos con la comunidad y aportar algo a la festividad. En realidad, fue una serie en la que se gozó de mucha libertad para hacer las cosas.

Con respecto a lo que Lupone considera como más importante:

Otorga enorme peso, al igual que los otros realizadores a la construcción de las metáforas, usar la imagen para decir cosas.

Da un enorme peso a la creación de archivos que preserven la imagen. Por eso cree en la mayor *neutralidad del registro* para que realmente funcione como un archivo de testimonios, un archivo para entender el fenómeno de la transmisión oral. Asimismo, le interesa hacer homenajes a ciertos personajes claves en su formación como cineasta. Sergei M. Eisenstein



había filmado en 1932 algunas escenas idénticas a las que el encontró y esto lo quiso mostrar en el programa poniendo mucho énfasis en captar lo continuo entre el pasado y el presente.

Lupone considera crucial el trabajo testimonial en un documental, es decir el registro de la tradición oral como punto medular del documental: "en el caso del documental testimonial con grupos indígenas evidentemente el primer paso -estratégico y como parte estructural del documental- son las autoridades legítimas de la comunidad (...) coincide que muchas veces son ancianos (...) tienen que ser las primeras entrevistas, los primeros testimonios a grabar. Posteriormente hay que elegir quién va a ser el que nos va a llevar de la mano. Esa es la parte más difícil, es localizar a un personaje. (...) en una comunidad trato de elegir a un sujeto que me lleve de la mano a mí y por lo tanto al espectador hacia ese evento, hacia esa fiesta, hacia ese problema. Algunas veces se puede localizar previamente, en la investigación pero otras surge a mitad de la grabación. En estos casos lo que he tenido que hacer es rehacer tomas en función de que este sujeto va presentándonos el lugar, dónde va a pasar algo. (...); casi siempre hay alguien que consideran como el cronista local."<sup>133</sup>

Buscó hacer entrevistas que no fueran ni muy puntuales, ni muy precisas; buscaba que la gente le explicara las costumbres, el lugar, sus problemas, sus necesidades, su visión, sus expectativas; en este sentido, buscó hacer testimonios largos, concebidos con un ritmo lento y pensados para documentales de una hora (sobre todo el de Tehuantepec *Que sí Quede Huella*), pero cuando ya estaba en el proceso de edición, la duración de los programas se redujo a 27 minutos -tiempo para un programa de televisión, el cual además debe ser ágil-. Señaló que cuando hubo en los tiempos de duración, se perdieron ciertos elementos: algunas cosas de las entrevistas, las imágenes, la descripción del lugar, la descripción del problema a desarrollar, las imágenes de archivo de la película *¡Que Viva México!* (1932) de Sergei M. Eisenstein. En pocas palabras: la concepción con la que se grabó se perdió al editar. Tuvo que interseccionar las descripciones, con las entrevistas, etcétera.

Para él lo cercano o lejano del punto de vista que presente la cámara dependerá de la circunstancia a filmar, es decir, si el evento es un día de muertos (como lo fue en uno de los

---

<sup>133</sup> Entrevista a Luis Lupone. op. cit.

programas) la cámara deberá permanecer discreta, sin gran descripción, distante, de alguna manera.

Un último elemento que le pareció interesante en este proyecto fue la posibilidad de hacer uso de la cámara en mano, ya que ésta permite hacer documentales más íntimos<sup>134</sup>.

Los amigos de la UPA que lo invitaron a participar ya tenían pensada la serie en su totalidad, ya habían dividido el país en función del área geográfica y el grupo cultural dominante y ya tenían seleccionadas las fiestas. Realizó dos videos: en el primer caso el tenía la inquietud de grabar en una región cercana a San Mateo del Mar -lugar en el que filmó *Tejiendo, Mar y Viento*- y no hubo inconveniente por Antonio Noyola; en el segundo caso la serie tenía necesidad de un día de muertos y ya se había hecho algo de investigación pero él profundizó en ella y decidió que una opción interesante era con los Tlahuicas -el criterio fue que era un grupo en extinción-.

Para Lupone la serie es "Una visión de la fiesta y del indígena lo más parcial y lo más honesta y animosa por parte de los productores y realizadores. No se si sea la visión que se debe tener de los Tlahuicas o de los Tarahumaras. Pero creo que sí respeta sus formas, no manipula. No hay esos locutores que nos lleven de la mano con informaciones que no se sabe nunca de dónde vienen. Es decir, se trató hasta lo más posible y esto es una virtud de la serie que no se viera la mano negra. Eso sí fue muy claro. Evidentemente siempre hay una mano negra, siempre hay alguien que manipula la imagen, la edita, la lanza, la envuelve, le pone nombre, pero en la serie se trató lo más posible de evitar eso."<sup>135</sup>

Una de las nociones en que coincidieron los entrevistados, como hemos podido observar, es en que buscaron por medio de los videos *transmitir la experiencia de la fiesta*. Creemos que capturar y transmitir una construcción altamente significativa como es la fiesta y

---

<sup>134</sup> Es importante aclarar aquí qué estamos entendiendo por íntimo: hemos denominado así a aquellas grabaciones de los videocintas en las que se percibe que los realizadores no quisieron dar muchas explicaciones y, en cambio, sí buscaran que se notara, mediante la imagen, una cercanía entre el realizador y su equipo y el fenómeno grabado. El resultado son ciertos momentos en los que se percibe una relación más cercana entre el que graba y el que es grabado.

<sup>135</sup> ídem.

el rito no sólo implica grabar los acontecimientos evidentes sino también los sentidos y significados simbólicos, económicos, sociales. Los programas ofrecen ciertos datos acerca de las fiestas y los ritos de catorce comunidades pero dejan de lado muchas otras cosas significativas, indispensables para entender el evento. Por otro lado, es difícil como espectador *experimentar* y sentir lo que los Individuos grabados ejecutan porque un video, si es un video bien realizado -como lo son estos videos- logrará ser una exposición en donde los actores aparezcan como sujetos y no como objetos, en donde los observamos nítidamente, sin discursos mediatizadores pero difícilmente transportará al espectador a un estado semejante al experimentado por los personajes que ejecutan la fiesta; puede ser que logre que el espectador se interese por la fiesta tradicional grabada y que lo motive a profundizar en su conocimiento de ella pero no lo hace *vivir la experiencia festiva de esas comunidades*.

El recorrido por algunas de las apreciaciones de los entrevistados aquí presentado es un tanto repetitivo pero esto tiene un sentido que es el de mostrar las similitudes y las diferencias en los discursos de cada uno de los realizadores y del director de la UPA y con ello dar cuenta de que, si bien sí existió un hilo conductor y un objetivo capaz de unificar a los catorce videos, éste así como otros puntos no fue exactamente igual en cada uno de los realizadores. Por el contrario, como se pudo observar, hubo matices y énfasis en varios aspectos importantes. Por ejemplo en el énfasis puesto en la grabación de la fiesta tradicional.

En el recorrido realizado en este apartado de la tesis se quiso destacar:

1. los criterios de selección,
2. la metodología de trabajo que tuvieron los realizadores de la serie,
3. la concepción de fiesta que se percibe en el discurso de los entrevistados,
4. su concepción de la serie,
5. sus objetivos personales, y por último,
6. los acuerdos mínimos establecidos entre cada director y la idea global de la serie.

### 3.5. LOS CATORCE VIDEOS DE LA SERIE

#### a) Algunas anotaciones generales.

Este apartado busca tres cosas fundamentalmente:

1. Hacer una descripción breve del contenido de los videos, agrupando por bloques las descripciones -bloques que hemos denominado microsecuencias-<sup>136</sup>;
2. Señalar los aspectos que nos parecieron relevantes, algunos puntos que hemos denominado *Aspectos Técnicos Relevantes* o *Nivel de la Función Integrativa* y los cuales fueron resaltados puesto que, según nosotros, contribuyen a esclarecer la visión y el enfoque sobre la fiesta tradicional que querían mostrar los realizadores mediante el video.
3. Hacer una breve apreciación comparativa de cada uno de los videos, sobre todo a nivel de contenido y de los intereses o "miradas" que de los videocastas nosotros percibimos en cada uno de los videos.

Con respecto al primer punto, diremos que hasta el momento habíamos hablado del documental en general, del documental sobre indígenas en particular, de la serie y sus objetivos, de los objetivos y búsquedas de cada uno de los directores, pero no se había descrito el contenido de cada uno de los catorce programas que conforman la serie. Creemos

---

<sup>136</sup> Siguiendo la definición que da Julio Amador diremos que las microsecuencias descriptivas "constituyen una unidad en sí misma con un sentido para el conjunto de la historia." p. 63 de Amador Becti, Julio. "La construcción de la credibilidad como forma discursiva e imaginaria" en, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, (Quinta Época) FCPyS, No. 162, octubre-diciembre de 1995 pp. 43-70.

Atendiendo a lo dicho por este autor, el análisis de un relato tendría que constituirse por tres niveles: el análisis estructural, el análisis socio-histórico y la reinterpretación o análisis de las interpretaciones previas. El nivel del análisis estructural debería subdividirse en tres: nivel de las funciones, nivel de las acciones y nivel de la narración. El nivel de las funciones "se refiere al papel que desempeñan los elementos y/o los conjuntos de elementos de la imagen como partes que resuelven un aspecto del sentido global del relato." p.62. Éste se subdividiría, a su vez, en dos tipos de funciones básicas: las distribucionales que se refieren a las microsecuencias y las integrativas. En esta tesis haremos referencia a estas dos funciones básicas. Recurriremos el concepto de microsecuencia cuando describamos a cada uno de los videos; y a las funciones integrativas -que se refieren a las modalidades de la acción, al cómo de la realización- las consideraremos en el apartado al que hemos denominado *Aspectos Técnicos Relevantes* o *Nivel de la Función Integrativa*.

que es momento para hacerlo y así conocer el contenido de estos materiales, es decir, lo que se grabó.

El segundo objetivo también nos parece fundamental, es decir no sólo describir, sino resaltar lo relevante -en términos técnicos y de contenido- que presenta cada uno de los videos, es decir, el cómo se hizo.

El tercer punto la apreciación-comparativa busca, de manera sintética, hacer un análisis de estos documentales; también busca destacar la particularidad de cada video con respecto a los trece materiales restantes de la serie, es decir, rescatar muy brevemente lo que le interesó, en particular, a cada realizador.

Veamos algunas observaciones generales sobre los catorce programas. Los elementos que más distinguen a esta serie de otros trabajos documentales producidos por otras instituciones son los siguientes:

1. con excepción del programa *La Figura Interminable* no hay un locutor leyendo un guión en off; en aquellos casos en los que escuchamos a alguien, siempre es una persona interna a la comunidad, quien expone reflexiones e ideas acerca de la fiesta o de algún otro tema. Es decir no hay explicaciones de gentes externas a la comunidad -con excepción de *La Figura Interminable* y de *el Señor de Otatitlán*-.
2. La presentación de las danzas, de las personas (entrevistadas o no), de los artefactos sobresalientes, en fin de todo lo que puede llamar la atención de los realizadores se da por medio de letreros (super<sup>137</sup>); no en todos los programas utilizan este recurso.
3. Los catorce videos tienen un formato muy similar en el inicio:
  - explicación del contenido del video (en roller con fondo negro o con imágenes y con alguna música en off). No todos los programas empiezan exactamente así; algunos primero hacen una breve introducción y después ponen el roller y el título con los créditos. Otros no tienen explicación al principio.

---

<sup>137</sup> Significa: el subtítulo, los textos cortos que aparecen brevemente en la parte central e inferior de la pantalla y que tienen como fin explicar algo de lo que se percibe.

- título del programa y cuatro créditos: realización, productor, fotografía y sonido;
- después de los créditos se entra propiamente al documental;
- otro rasgo que resulta interesante señalar es que la mayoría de los videos realizados por Antonio Noyola y Rafael Rebolgar comienzan con una microsecuencia cuyo objetivo -en función de la relación de sentido establecida entre ésta y el resto del relato- es una presentación (Collage) de los principales momentos del video.

4. Pocos son los documentales que hacen cortes y con ellos marcan los segmentos, pero si los hay: La Piel del Signo, En Alas de la Fe, Gozo y Fervor, entre otros.

5. Nunca se escucha la voz del entrevistador.

6. todos los videos están narrados desde el punto de vista de un observador exterior.

7. Todos los realizadores recurren a la representación -que es cuando el realizador le pide a los entrevistados que platicuen o hagan algo para la cámara- (aunque hay programas que no): Isla de Voces y X'Océn. El Centro del Mundo están contruidos totalmente sobre un personaje y en este sentido son los que más recurren a esta técnica.

8. Otro elemento que se usa poco en estos programas es la música externa.

9. Todos los videos recurren al subtítulaje para traducir, es decir nunca dejamos de escuchar la voz de los individuos grabados.

10. Son pocos los videos que juegan con los efectos del video como disolvencias<sup>138</sup>, imágenes superpuestas<sup>139</sup>, etcétera. El efecto más utilizado es la cámara lenta. Tampoco se hace uso de elementos didácticos de apoyo como pueden ser: mapas, códigos, fotografías, etcétera (sólo algunos integran estos materiales).

---

<sup>138</sup> Significa: cuando una imagen empieza a desaparecer y entra otra simultáneamente.

<sup>139</sup> Significa: cuando hay dos imágenes al mismo tiempo.

11. Son videos que utilizan los acercamientos para resaltar ciertos detalles y hacer así más subjetiva la grabación.

**b) Los catorce videos.**

A continuación haremos una exposición de los catorce videos de la serie. Cada exposición está presentada de la siguiente manera: el título (con el nombre del realizador o realizadores y el año de producción), el tema, la estructura o descripción agrupada por microsecuencias, los aspectos técnicos relevantes o nivel de la función integrativa; y la apreciación-comparativa del video.

**1. LA PIEL DEL SIGNO. SEMANA SANTA EN NOROGACHI.** Realizado por Antonio Noyola y Rafael Reboilar en 1990.

**TEMA:** El video muestra los preparativos y al evento en sí de la Semana Santa entre los Tarahumaras de las Rancherías Tajirachi y Santa Cruz, así como en Norogachi, Chihuahua.

**ESTRUCTURA:** Lo Primero que aparece (con fondo negro y el sonido de un raspador de madera) es un texto explicativo de la importancia de la Semana Santa entre los Tarahumaras. Los créditos están acompañados de unas tomas a las maravillosas formaciones rocosas aledañas a las rancherías, también graban el cielo y el pasar de las nubes.

**SE CONGELA LA IMAGEN Y APARECE EL TITULO SEMANA SANTA EN NOROGACHI.**

- Vemos la imagen de un hombre que va caminando hacia unas cuevas (en off se escucha la voz de un miembro de la comunidad, quien habla de los muertos, de la gente del lugar y de la importancia de seguir las costumbres);
- Se muestra a los *pihtos* y llegada de los *soldados* y del *fiestero* que ondea una bandera;
- Grabación del sacerdote con muchos fieles, bendiciendo al agua y también se ve a las personas que se encuentran en el atrio de una iglesia;

*Hasta aquí podemos ubicar una microsecuencia cuyo objetivo es presentarnos los elementos más importantes que veremos aparecer durante el resto del video: los principales personajes, la importancia del evento para la vida de los tarahumaras, la presencia del elemento religioso.*

- Señoras tomando tesgüino<sup>140</sup>, y platicando sobre la importancia de esta bebida;
- Se presenta, con super, a la *Ranchería Tajirachi* y en ella se graban varias escenas: hombres trabajando la tierra, mujeres enseñando a sus hijas a hacer una faja, también haciendo tesgüino (sólo se escucha el viento y al final de esta serie de imágenes la voz de alguien explicando cómo se hace la bebida);
- *Pintos* bailando y ondeando sus estandartes respectivos, (se escucha una plática de señores).

**CORTE: SE INTRODUCE OTRA VEZ EL TITULO DE LA PELÍCULA CON IMAGEN CONGELADA DE ROCAS AL FONDO.**

- Entrevista a un señor;
- Se retoma el personaje del principio y se graba su caminar por entre las formaciones rocosas (tomas a las nubes y se escucha al viento);
- Se presenta, con super, a la *Ranchería Santa Cruz* y en ella se graba: cómo hacen pintura y pintan a los *pintos*;

*Microsecuencia cuyo eje es mostrar las diversas actividades propias de la vida cotidiana en las Rancherías.*

- Se ve a los *pintos* (desde lejos, toma panorámica) ir hacia Norogachi;
- Llegada de los *pintos* a Norogachi el Jueves Santo;
- Tomas a atardecer con música extema, disolvencia y entra toma de fuego, toma de iglesia y superposición de las imágenes;
- En la noche se ve a hombres bailando, pero sólo se ven sus sombras.

**CORTE: SE INTRODUCE EL TITULO DE LA PELÍCULA POR TERCERA OCASIÓN CON IMAGEN CONGELADA DE ROCAS AL FONDO.**

- Viernes Santo en Norogachi;
- Grabación del Vía Crucis;

---

<sup>140</sup> Bebida tradicional hecha a base de maíz fermentado.



- Señores hablando entre ellos, viendo a la cámara, acerca de que han llegado muchos mestizos a Norogachí;
  - Mestizos al fondo e imagen de Judas en primer plano;
  - Entierro del cuerpo y Ceremonia de la Pascola: se muestran todas las actividades;
  - Escenas de cómo pintan a dos señores que están desnudos (aparece letrero de -1 grado de temperatura);
  - Baile de los señores ya pintados;
  - Mujeres sentadas;
  - Sábado de Gloria: baile de *Pintos* y el *Fiestero* ondea bandera blanca frente a Judas;
  - Tiran piedras a Judas, le pegan y lo queman;
  - Cámara lenta con Judas quemándose y *pintos* bailando;
  - *Pintos* bailando en el campo y con juego de imágenes se ve cómo cada vez son más;
- Microsecuencia por medio de la cual se muestra el evento central y las principales actividades y los principales personajes.*
- Mientras aparecen los créditos del final se percibe: danzas de *pintos*, *soldados* y *fiestero* con un señor tocando el tambor detrás de ellos.
- Microsecuencia que es como un resumen de los principales personajes de la fiesta de Semana Santa.*

#### ASPECTOS TÉCNICOS RELEVANTES O NIVEL DE LA FUNCIÓN INTEGRATIVA:

- Traduce Juan Gardea (de eso nos enteramos en los créditos) y es con subtítulo.
- En general es un video con pocas entrevistas, de hecho son sólo dos, nunca sabemos quiénes son los entrevistados. Ambos personajes hablan de sus costumbres, del *tesgüino*, del *tutúguri*<sup>141</sup> y del seguimiento de todas las tradiciones de la manera en que sus antepasados se las han enseñado.
- Los entrevistados no salen a cuadro, por lo tanto siempre es la voz en off de dos de ellos.
- Las representaciones que tiene el video son las de un grupo de viejos que hablan del *tesgüino* y parece una plática realizada para la cámara; también cuando un grupo de viejos

---

<sup>141</sup> Nombre que se le da al individuo que baila.

hablan de los blancos que han venido a Norogachi. También se percibe que esta plática esta realizada para la cámara.

- No hay nunca explicaciones de gente externa.
- Sí se percibe la elaboración de un guión.
- En el roller del principio primero se ubica geográficamente a los tarahumaras; después se describen las actividades propias de este grupo étnico durante la Semana Santa; explica la función que tiene el Tesgüino y el papel de los personajes y cómo representan al bien y al mal; dicen de la Semana Santa que es un entramado de signos predominantemente autóctonos en el que puede percibirse la exaltación de la cultura indígena y la antigua lucha contra blancos. (Es decir, si se da un poco de explicación del significado de esta celebración).
- Hay acercamientos<sup>142</sup>, básicamente, a objetos como el telar, la vestimenta, la forma de hacer el tesgüino, etcétera.
- Hay disolvenzas, cámara lenta, superposición de imágenes. Hay también tres cortes en los que con una misma imagen de fondo (unas rocas) se pone el nombre del programa, de esta manera tenemos un programa presentado en tres etapas.
- No ilustran con otras cosas como fotografías, mapas, imágenes de archivo, otros formatos, fotogramas, animación, etcétera.
- No hay muchas escenas en la noche y prácticamente todo sucede en exteriores por lo que no se usa mucha iluminación; cuando lo hacen no es muy intensa. Hay una escena en la que se juega con la sombra en la pared de los danzantes.
- El video es en color solamente.
- Tiene música interna y externa. Se usa el ruido ambiental pero sobre todo el ruido del viento.
- Las tomas predominantes son los planos generales<sup>143</sup>, también hay panorámicas<sup>144</sup> y algunos acercamientos<sup>145</sup>.

---

<sup>142</sup> Muchas veces los acercamientos o "close-up" tienen como fin hacer más evidente la presencia de algún objeto o gesto con el fin de realzar el significado e importancia a través de la cámara. Es decir, los realizadores, al usar esta técnica, hacen relevante y significativo lo que tal vez para otro realizador o para un observador externo sería irrelevante; ya con esto se está dando una cierta interpretación del fenómeno, por ejemplo el llanto de una anciana ante la imagen de Cristo o los rasgos indígenas de un individuo.

<sup>143</sup> Significa: tomas en las que se ven las personas de cuerpo entero.

<sup>144</sup> Significa: cuando la cámara toma desde lejos y en el cuadro aparece todo un pueblo, por ejemplo.

- Tiene un ritmo pausado.

**Apreciación-comparativa del video:** Todas las descripciones se hacen por medio de letreros (super) colocados en la parte central, inferior de la pantalla. En general, hablan de todos los pasos que se siguen en la Semana Santa, poniendo énfasis en los elementos más tradicionales y distintivos de esta cultura, así como en las escenas capaces de plasmar la cultura de los Tarahumaras. Se pone mucho énfasis en el paisaje, al ruido del viento, en las enormes formaciones rocosas. En este programa se le da prioridad a presentar el evento, es decir, no hay muchas entrevistas, ni muchas explicaciones. En él se muestra a los principales actores del evento y en las explicaciones que los entrevistados dan se percibe el interés de los realizadores por conocer algunos elementos de la vida de esas personas, así como los principales rituales que se llevan a cabo como puede ser la preparación del tesgüino -bebida tradicional preparada a base de maíz fermentado-. Las descripciones se dan por medio de la imagen, por ejemplo no se les pregunta a las personas sobre sus actividades y sí se muestran imágenes de las tareas cotidianas en las rancherías.

El video sólo introduce la explicación que se presenta en el rollo, además de ésta no se explica lo que allí ocurre; se entiende un poco gracias a los letreros cuya función es anunciar el día en el cual se encuentra la grabación y los nombres de los principales personajes.

Se mantiene una relación lejana con respecto a lo que se graba, a los sujetos y al evento en general; es decir se muestran los principales momentos de la Semana Santa pero no se interactúa demasiado con las personas; en general, se percibe un interés por los momentos en que los personajes están inmersos en el ritual.

Hay una preocupación por mostrar a los hombres blancos que se encuentran en el lugar y las diferencias entre éstos y los tarahumaras.

En este video se percibe que el *conflicto central*<sup>145</sup> es el evento de la Semana Santa y las actividades que se desarrollan alrededor de ella.

---

<sup>145</sup> Significa: cuando la cámara se acerca tanto que sólo graba la cara de una persona o un detalle.

<sup>146</sup> Entendemos *conflicto central* como lo entiende Julio Amador Bach: "La comprensión del sentido de la trama sólo se logra si podemos localizar el *conflicto central* que mueve a los personajes e hilta la trama y que explica la secuencia de eventos como el despliegue del sentido.

2. EN ALAS DE LA FE. Realizada por Antonio Noyola y Rafael Rebollar en 1991.

TEMA: Fiesta de los Santos Patronos de San Miguel Tzinacápan y de Cuetzálan, Puebla.

ESTRUCTURA: Empieza con la explicación (en roller con fondo negro y ruido de agua), créditos con imagen del manantial y en off el ruido del agua;

- Voz en off de un viejo explicando el significado de Tzinacápan "Manantial de Murciélagos" y cómo fue un lugar escogido por San Miguel Arcángel. Mientras tanto vemos imágenes del lugar;

- Toma panorámica de San Miguel Tzinacápan;

- Danzas de Santiagos, escena de Toreadores (en off música de violín y guitarra);

- Imágenes de procesión a Cuetzálan y voz del mismo viejo hablando de cómo los de Cuetzálan querían apoderarse de la imagen del Santo Patrono;

- Presentación de la imagen de San Miguel Arcángel (en contrapicada<sup>147</sup> y en cámara lenta, con rezos en off);

*Microsecuencia. En este video también tiene el mismo fin que en el arriba analizado: hacer una presentación de los elementos que se nos presentaran a lo largo del video: la presentación del lugar, la pugna por la imagen del Santo Patrono y las danzas que se ejecutan en esta ocasión festiva. En esta ocasión la microsecuencia coincide con la imagen del Manantial que sirve para marcar los segmentos del video.*

CORTE: REPETICIÓN DE LA TOMA DEL MANANTIAL CON EL RUIDO DEL AGUA.

- Niños van hacia una casa para vestirse, salen ya vestidos de "Migueies" y caminando hacia el atrio de la iglesia principal;

- Grabación a músicos y a "Migueies" bailando;

---

Esto nos permite pasar del plano literal al plano conceptual y descifrar el significado de la historia." p. 63 op.cit.

<sup>147</sup> Se llama así a la toma que se hace de abajo hacia arriba.

- Salida de la iglesia del Santo Patrono (la imagen que no va a Cuetzálan) y procesión por el atrio y por el pueblo con la imagen;
- Se intercalan estas imágenes con unas de una curandera haciendo limpia a una mujer (en off ruido de campanas y violines);
- La curandera reza ante imágenes religiosas (acercamiento a su cara);
- Danza de Negritos;
- Entrada del Santo Patrono a la Iglesia;

**CORTE: SE VE OTRA VEZ LA IMAGEN DEL MANANTIAL Y EL RUIDO DEL AGUA.**

- Maestro de danzas les explica a los niños la importancia de las danzas, de la tradición, esto se intercala con imágenes de voladores en cámara lenta;
- Escenas de niños vistiéndose de Quetzales;
- Acercamiento a la imagen del diablo a los pies de San Miguel Arcángel;
- Entrevista a un señor que habla de la fiesta y de su importancia. Esta se intercala con imágenes del sagrado corazón que es llevado por él al altar de la iglesia;

*Microsecuencia en la que se muestra la imagen de San Miguel que le pertenece a los habitantes de Tzinacápan, los preparativos y ejecución de las danzas, así como su importancia; también se quiere señalar la presencia de la medicina tradicional en esta región.*

- Arreglo de la imagen que se llevan en procesión a Cuetzálan;
- Otra vez hombre viejo habla de enemistad entre los dos pueblos;
- Imágenes en Cuetzálan: San Francisco Santo Patrono de Cuetzálan, Voladores, llegada de la procesión al atrio y paseo por el pueblo de los dos Santos Patronos;
- Al fondo se ve feria;
- Entrevista al coordinador de los Voladores (más bien es plática entre ellos);
- Grabación de los Voladores, casi de todo el acto;
- Cámara subjetiva: como si fuera uno de ellos bajando;

*Microsecuencia cuyo eje es señalar el conflicto por la imagen entre los dos pueblos y la fiesta en sí -ya en Cuetzálan- con todas sus actividades.*

- Collage de imágenes: atrio, Iglesia, caras, vestimenta;

*Microsecuencia que es un resumen de diversas imágenes de la fiesta.*

- Créditos con imagen de la fiesta y con música en off;

- Imagen del manantial y ruido de agua.

#### ASPECTOS TÉCNICOS RELEVANTES O NIVEL DE LA FUNCIÓN INTEGRATIVA:

- La Traducción la realiza Eleuterio Chávez y Miguel Ponce (nos enteramos por los créditos) y es por medio de subtítulos.

- Se entrevista al Profesor Blas González - Autoridad Local (sí tiene letrado que anuncia su nombre), quien habla del Santo Patrono, del papel tan cercano entre la Iglesia y el Gobierno.

- el entrevistado sale a cuadro y también, parte de sus testimonios, se escuchan cuando vemos otras imágenes; no ve a la cámara pero sólo está el presente en el momento de la entrevista.

- Hay varias representaciones: la primera es un señor ya grande (no dice su nombre) a quien su nieto le pregunta sobre el inicio de San Miguel Tzinacápan, el significado del nombre, de los problemas entre Cuetzálan y su pueblo por la imagen del Santo Patrono San Miguel Arcángel (nunca ve a la cámara y la plática es con su nieto); una segunda "plática acordada" es cuando el maestro de danzas de los Quetzales (no dice su nombre y tampoco ve a la cámara) les habla a los niños de la importancia de las tradiciones; se ve unos niños caminando hacia algún lugar y esto fue arreglado previamente; también hay una Médico Tradicional (no ve a la cámara y no dice nombre) que hace una limpia y ésta seguramente se realizó para la cámara; por último, se grabó la conversación de los Voladores en donde uno le pregunta al otro sobre su accidente (éstos no ven a cuadro y platican entre ellos, tampoco dice su nombre). Con excepción del hombre que habla sobre la Danza de los Quetzales, todas las demás se escuchan también en off cuando vemos otras imágenes.

- no hay explicaciones de gente externa.

- sí se percibe la elaboración de un guión.

- En el rollo primero se escribe la ubicación geográfica de los lugares, la época del año en que se hacen las fiestas y la procedencia mesoamericana de algunas danzas que ahí se ejecutan, y otras de procedencia novohispana. Habla también de la existencia de la tradición oral, de la medicina tradicional y de la importancia de los eventos para los pobladores. Otro dato aportado es la pervivencia de la tradición en un pueblo y cómo en el otro (Cuetzálan) ya se está extinguiendo. Da cierta explicación del fenómeno.

- es de los pocos videos que tiene cámara subjetiva<sup>148</sup>, por ejemplo hay un momento en el que la cámara graba el descenso del palo como si fuera uno de los voladores.
- se hace uso de la cámara lenta, básicamente. Los cortes (que también son tres) se marcan con una escena de un manantial y el ruido del agua.
- no ilustran con otras cosas como fotografías, mapas, imágenes de archivo, otros formatos, fotogramas, animación, etcétera.
- Cuando se usa la iluminación, ésta es tenue. No hay muchos interiores. Hay una escena en la que hacen claro juego con la sombra del entrevistado.
- El video es a color solamente.
- tiene música interna y externa.
- En este programa se ven pocas tomas panorámicas, hay más acercamientos a caras, a objetos, a los atuendos de los danzantes. También hay escenas en contraplacada<sup>149</sup>.
- Tiene un ritmo ágil pero no tan intenso como el de otros videos.

**Apreciación-comparativa del video:** Es un video en donde se le da mucha importancia a las danzas y a los testimonios. Las danzas son muchas y el video es más interno, es decir, participa más en la festividad, la cámara se acerca más a las danzas, a los objetos, a las caras de las personas.

Toda la información que aparece con super es sobre los nombres de las danzas o los acontecimientos importantes como la procesión.

Al haber más testimonios -ya sea por medio de la entrevista o por medio de las representaciones- queda más claro el orden de los acontecimientos, esto lo hace ser un video más fácil de aprehender.

En él los realizadores hicieron un mayor uso de las representaciones para la cámara, como vimos líneas arriba sólo hicieron una entrevista y los otros testimonios y explicaciones de diversas cosas las conocemos a partir de las pláticas entre los danzantes. Las conversaciones giran en torno a la tradición, a los problemas entre los pueblos, a la relación entre la autoridad

---

<sup>148</sup> Se denomina cámara subjetiva cuando la cámara toma el lugar de uno de los individuos grabados.

<sup>149</sup> Es importante tomar en cuenta la sensación que se produce en las tomas de contraplacada

local y la iglesia, etcétera, por lo que queda claro que no sólo se consideró a la fiesta como el único elemento importante.

El conflicto central está conformado por varios elementos, alrededor de ellos gira la trama: la pugna por la imagen del Santo Patrono, la fiesta en sí -con sus actividades, y por último, la presencia de la medicina tradicional en la región.

### **3. QUE SI QUEDE HUELLA.** Realizado por Luis Lupone en 1991.

**TEMA:** Grabado en Tehuantepec, Oaxaca habla del Día de los Mayordomos y de la fiesta de la Virgen de la Natividad.

**ESTRUCTURA:** Lo primero que aparece es la información en roller con fondo negro.

- El video comienza con imágenes de Sergei M. Eisenstein, filmadas en Tehuantepec en 1931 y editadas en su película ¡Que Viva México!; - Los créditos aparecen con fondo de las tomas de Eisenstein: que son sobre mujeres desnudas y en el manglar (se escucha en off música instrumental y ruidos de selva);

- Imagen de personas en una camioneta y llegando a Tehuantepec, y se hace un contraste entre las viejas tomas de 1931 de unas mujeres caminando hacia una enramada;

*Microsecuencia que tiene como objetivo mostrar algunas similitudes y diferencias entre lo filmado años antes y lo registrado por el realizador en el presente.*

- Escena de la Invitadora oficial o Tachamera saliendo de su casa y dándole maíces a otra mujer, en donde le explica el itinerario de la fiesta: Baile Velorio, traer flores a Palo Grande, misa a las 9, día de los Principales o Mayordomos, día de las Capitanas, día de los Estandartes, día del Lavado de Ollas;

- Baile principal con presentación y paseo de los mayordomos;

- Explicación de diversos elementos (todo con voz en off y comentarios de diversos entrevistados del lugar);



- Día de la Virgen de la Natividad o día de los Mayordomos que se celebra con misa en la iglesia;
- Mujer cantando y se intercalan imágenes con tomas de Mitla, superpuestas con baile de mujeres. Cuando aparece Mitla se dice que es "última ciudad del Imperio Zapoteca". La canción habla de Tehuantepec, sus paisajes y su belleza: mientras está la canción vemos imágenes de la ciudad y sus alrededores: de ruinas y de puentes muy modernos;
- Presentación de la Capitana Estela Santibáñez;
- Día de los Estandartes: explicación de que se agrupan por cofradías de barrios;
- Habla Tesorera de la Sociedad del Barrio de San Blas;
- Imágenes de Eisenstein (las únicas con "super") en donde dice que es Barrio de San Blas en 1931;
- Grabación del Baile con letreros anunciando los nombres de los bailes. En este segmento se introducen imágenes grabadas en VHS años antes por Amado Rodríguez, en donde él hace crónica de la fiesta;
- Toma a la Banda Donaji y a los diferentes grupos musicales;
  - Microsecuencia -la cual es bastante larga-; con ella se muestra la fiesta con todos sus momentos.*
- Termina con créditos y en el fondo imagen del grupo musical cantando la canción de "Que no quede huella".

**ASPECTOS TECNICOS RELEVANTES O NIVEL DE LA FUNCION INTEGRATIVA:**

- Este video está en español y en zapoteco. Cuando hablan en zapoteco, traduce Jorge Contreras (nos enteramos en los créditos) y si se da por medio de subtítulo.
- se entrevista a varias personas: al Sr. Romeo Paniagua Solórzano, Mayordomo en 1990, al Dr. Gustavo Toledo, Cronista del Pueblo; a la Sra. Gisela Santibáñez; a la Prof. Estela Ruíz, su cara se utilizó en los billetes de 10 pesos; a la Sra. Esperanza Piñón de Toledo; al Sr. Faustino Toledo que es Yuanna de San Blas; al Sr. Sebastián Gutiérrez, Yuanna o Principal del Barrio; a Guillermo Valderrama, ex-Mayordomo en 1989. Las cosas de las que hablan es del significado e importancia de ser mayordomo, de la importancia de la mujer, de la vestimenta, las alhajas y el peinado que se usa en esa ocasión, de cómo fue que la imagen de

una Tehuana salió en un billete, de la importancia de divertirse con o sin hombres, del Barrio de San Blas y su importancia para el comercio, de cómo los principales de cada barrio fueron nombrados desde 1540 en el Códice Guevea y de cómo ha cambiado la costumbre.

- Absolutamente todas estas entrevistas son a cuadro y mirando a la cámara.
- sólo hay una representación, cuando la Tachamera (invitadora oficial) le lleva unos maíces a otra mujer, se ve que se hace normalmente, pero que en esta ocasión fue especialmente hecho para la cámara.
- No hay explicaciones de genta externa.
- sí se percibe la elaboración de un gulón, en donde el eje lo lleva la fiesta y los momentos que la conforman.
- En el rolle se da importancia a las filmaciones de Sergei M. Eisenstein y a cómo los realizadores del video encontraron las mismas caras y costumbres que las mostradas por Eisenstein. También se da énfasis a la mezcla entre pasado y presente.
- hay acercamientos a algunos objetos y a los rostros de las mujeres (a aquellas parecidas a las mujeres de la película de Eisenstein).
- Hay imágenes superpuestas y disolvencias.
- sí se ilustra con otras cosas como imágenes de Archivo, grabaciones realizadas años atrás por Amado Rodríguez en VHS, imágenes del Códice Guevea. También tiene algunas grabaciones (hechas por el equipo de realización) de las ruinas de Mitla, así como fotografías.
- Es una iluminación bastante discreta. El video está grabado en exteriores y de día, básicamente.
- La imagen es en blanco y negro y a color.
- Todo el tiempo es música interna. Se escucha la canción de "Que no quede hueila" pero es interpretada por uno de los grupos musicales que aparecen en el video.
- Los acercamientos son básicamente a los objetos: peinado, vestidos, etcétera. Hay pocas tomas panorámicas.
- Tiene un ritmo bastante ágil, rápido, con mucha música y muchos cortes.

**Apreciación-comparativa del video:** Es uno de los programas que más pone énfasis en los cambios y la permanencia de las tradiciones, de hecho todas las imágenes de Sergel M. Eisenstein que aparecen sirven como contrapunto al momento actual.

En él hay una preocupación por remarcar las diferencias y las constantes entre el pasado y el presente. Se habla del origen de los zapotecos. También se pone énfasis en el papel de las mujeres en la vida cotidiana de Tehuantepec, de su ropa para las fiestas, de sus alhajas, de los bailes. Otro punto que se resalta es el comercio de Tehuantepec con otras ciudades cercanas. Los Super que se ponen son de: los nombres de los bailes, una explicación sobre una escena de la película de Eisenstein, sobre el mercado, los nombres de los Barrios y de los días que componen la fiesta.

La fiesta y el baile juega un papel muy importante en el video pero también son considerados otros elementos como el comercio de Tehuantepec, la importancia de todos los Barrios, el paisaje de los alrededores, el papel de las mujeres en el Istmo de Tehuantepec, el origen de los zapotecas, entre otras cosas.

Tiene varias entrevistas, en este sentido es un programa en el cual el testimonio ocupa un papel central.

El conflicto central en este programa es mostrar las diferencias y similitudes del lugar, de la gente, de la fiesta y esto lo hace el realizador mediante algunas imágenes filmadas por Eisenstein.

**4. SI DIOS NOS DA LICENCIA.** Realizada también por Luis Lupone en 1991.

**TEMA:** Día de Muertos en San Juan Atzingo, Estado de México. También aparecen algunas escenas del mercado de Santiago Tianguistenco.

**ESTRUCTURA:** Este programa no cuenta con información al principio puesta en roller.

- Lo primero que aparece son imágenes de la película ¡Que Viva México!: de hombres cargando una caja de muertos, de mujeres y magueyes y de rostros de hombres;

- Se escucha la voz de un hombre que explica porque hay tan pocos Tlahuicas, después sale a cuadro y sigue explicación;
- Imágenes de cómo se hace el pan para esa ocasión y se escucha a las mujeres cantando (se traduce la letra de la canción);
- Imagen del pueblo desde la carretera y la cámara va haciendo un acercamiento a la Iglesia;
- Interior de la Iglesia, tomas a un cristo y acercamiento al Teponaxtle prehispánico que está en altar y de cómo éste es el corazón del pueblo (la explicación la da un señor y sólo se escucha, no sale a cuadro);
- Cargan el Teponaxtle que está adornado con flor de Cempasuchil y un elote negro;
- Tomas a mujeres llorando y rezando;

*Microsecuencia; su objetivo es mostrar algunos elementos centrales del día de muertos en este lugar (así como la presentación del pueblo)..*

- Llamada a personas para que acudan al camposanto, de lo contrario se les multará (letrero que dice 21 de octubre);

*Microsecuencia: por medio de ella se hace una referencia temporal.*

- Tomas del paisaje y viaje a Santiago Tianguistenco. Ahí compra de cosas y trueque de madera por tortillas; se escucha (en off) el ruido del mercado y a un señor anunciando productos para los callos (en ese momento aparece imagen de los pies de la gente que camina en el mercado);
- Niños disfrazados e imágenes de la diversidad de máscaras de plástico que se venden; se intercalan éstas con tomas de Eisenstelen de hombres, niños y mujeres bailando y de máscaras (poniendo énfasis en el cambio);

*Microsecuencia, la cual gira en torno a dos ejes: el viaje a otro lugar para abastecerse y los cambios que ha sufrido la costumbre a través del tiempo.*

- Niños recogiendo flores en el campo (ya en San Juan Atzingo);
- Mujer haciendo el camino de los Niños difuntos con flores (super que dice 31 de noviembre "Camino de los Santos Niños Difuntos");
- Super que dice "1o de noviembre: día de los Santos Niños Difuntos", grabación de altares y cosas que se las pone a cada altar;

- Explicación de cómo se lleva a cabo, tanto el día de los Santos Niños Difuntos, como el de los Adultos: qué se pone, cómo se reza;
- Señoras rezando y llorando ante altares (repiten si dios nos da licencia, cada vez que rezan);
- Explicación de las "Santas Varas";
- Mayordomos y autoridades con las "Santas Varas" bendecidas salen de la Iglesia, sin dar la espalda al altar;
- Altar para las Autoridades Difuntas: Mesa de Velación, tomas a lo que se le pone a este altar tan especial;
- Llamado a las autoridades difuntas, llamado a los difuntos adultos;
- Tomas del Palacio Municipal, de la luna, y se escucha como si alguien estuviera escribiendo en máquina;
- Super que dice "2 de noviembre: día de todos los difuntos";
- Misa: el sacerdote regaña a la gente y habla del agua bendita;
- Todos se van al camposanto a rezar y ahí diversas tomas: de la gente rezando, de la banda que toca, de la mujer que se va del cementerio;
- Al final música de teponaxtlé y algunas imágenes diversas-collage-;
- Alardece, se congela imagen en el cementerio y en off se escucha el ladrido de un perro, y en ese momento aparecen los créditos.

*Microsecuencia: muestra los diferentes días en los que se lleva a cabo el evento, así como las actividades propias de cada día.*

#### **ASPECTOS TECNICOS RELEVANTES O NIVEL DE LA FUNCION INTEGRATIVA:**

- Traduce Quirino Barreto (de esto nos enteramos hasta los créditos del final); se realiza con subtítulo.
- El programa es básicamente descriptivo y no interactúa con las personas por lo que sólo hay dos entrevistados: en ninguno de los dos casos dice quiénes son. Hablan de cómo después de la Revolución se murieron muchos Tlahuicas y de sus estrategias de supervivencia, el otro habla de la Mesa de Velación para las Autoridades, de lo que en este altar se coloca y en general de esta costumbre de llamar a las Autoridades Difuntas; también da explicación de la "Santa Vara".

- Los entrevistados salen a cuadro (mirando a la cámara) y también se pueden ver imágenes mientras se escucha su voz.
- no hay ninguna representación.
- No hay explicaciones de gente externa.
- se percibe la elaboración de un guión, en donde el eje es el calendario del evento.
- No tiene roller.
- Los acercamientos sobre todo a la cara de la gente cuando está frente a altares. Pero es un video con cierta distancia del evento.
- Casi todos los cortes son directos con muy pocos efectos.
- Ilustran con imágenes de archivo de escenas del material filmado por Eisenstein.
- Casi no hay iluminación.
- Es un video en blanco y negro y en color.
- Cuenta con poca música tanto interna como externa.
- Al principio cuando se ubica el nombre del pueblo si hay una panorámica del paisaje y también cuando muestra el camino entre San Juan Atzingo y Santiago Tlanguistenco. Hay algunos acercamientos. Lo más utilizado es el plano general.
- El ritmo es pausado y distante, con muy poca música.

**Apreciación-comparativa del video:** En este programa, del mismo director que el anterior, también se da mucho énfasis a los cambios en las tradiciones (se hace básicamente comparando una filmación de Sergei M. Eisenstein con el momento actual). Durante todo el video vemos letreros en la parte inferior central (super) que indican en qué día del evento nos encontramos, en este sentido es un programa que muestra muy bien los preparativos y el evento en sí (el cual no es una fiesta). Se da mucho énfasis a los altares y los objetos puestos en ellos, así como a la cara de dolor y llanto de la gente.

También este video recurre a imágenes filmadas por Eisenstein y lo hace con el fin de mostrar un paralelismo histórico.

No se percibe mucha interacción entre los que graban y los que son grabados; tampoco se le piden a las personas del lugar muchas explicaciones acerca del evento. Las entrevistas tienen como fin conocer la situación de los Tlahuicas y algunos datos sobre las ofrendas.

Tampoco cuenta con muchas explicaciones, las pocas que se dan explican el día en el que se encuentra la grabación y se dan por medio de subtítulos.

El conflicto central es el significado del día de muertos (con sus diferentes momentos y actividades).

##### **5. LA FIGURA INTERMINABLE.** Realizada por Rafael Montero en 1991.

**TEMA:** Muestra los preparativos de la fiesta de Corpus Christie, y la labor artesanal de los habitantes de Ocumichu, Michoacán.

**ESTRUCTURA:** Este programa no tiene rollo con explicación.

- Empieza con voz en off (de un locutor externo) dando una explicación del lugar mientras se ven imágenes de los alrededores de Ocumichu, Michoacán;

- Grabación nocturna de personas tocando música y cantando;

*Microsecuencia: tiene por objetivo dar una introducción del lugar y de sus alrededores. Las imágenes de los músicos funcionan como un corte en la secuencia del discurso del programa.*

- Ante una fogata una pareja de artesanos habla (a la cámara) sobre la importancia de que la gente conozca su trabajo;

*Microsecuencia, cuyo fin es hablar de la artesanía del lugar.*

- Tomas del lago de Pátzcuaro y de las ruinas circulares de Tzinzunzán; otra vez la voz del locutor explica el origen de los tarascos y las construcciones típicas llamadas Yácatas "vestigios inmutables de la grandeza de los Tarascos";

- A través del humo se ven máscaras, moños, cascabels en los pies de danzantes;

*Microsecuencia, su fin es ubicar los orígenes y la historia del grupo étnico al que se refiere el video. También en esta ocasión las imágenes de los danzantes funcionan como un corte en el discurso.*

- Entrevista al presidente de artesanos Emilio Basilio Hernández;

- Otra vez voz del narrador quien ahora habla de la circunstancia socio-económica de los habitantes de Ocumichu, mientras vemos escenas del pueblo, de los hombres trabajando, de la escuela, de las mujeres haciendo diferentes labores: lavar, cocinar, tejer, etcétera;
- Otra vez entrevista al señor Basilio quien ahora habla de las figuras artesanales: trabajan el barro como les enseñó Marcellno Vicente, quien hacía figuras en barro de diablos;
- Voz del narrador en off explica la función tan importante de las mujeres en la vida de Ocumichu;
- Grabación de las mujeres trabajando artesanías y se escucha su plática. Más adelante se entrevista (a cuadro y hablando hacia la cámara) a dos artesanas. Tomas con acercamientos a las figuras;
- Grabación de Emilio Basilio metiendo figuras al homo y su esposa poniendo madera en el homo (la grabación de audio es del momento, es decir, no hay ningún elemento externo);
- Voz del narrador: explicación de situación e importancia de los artesanos, se ven figuras de barro (pero no son diablos) y con efecto de cortina se pasa de una figura a otra;
 

*Microsecuencia; el eje es la artesanía y su importancia para la comunidad de Ocumichu; también se presentan otras temáticas subsumidas a este eje: el papel de las mujeres, las diversas actividades cotidianas, entre otras.*
- Aparece la misma pareja del principio, frente al fuego y hablando de las diversas fiestas que hay en el pueblo: Pastorelas y Año Nuevo, 2 de febrero, los Viejitos, Camaval, los Toritos;
- Voz externa habla ahora de las primeras órdenes religiosas que llegaron al lugar y las construcciones que hicieron y vemos las imágenes de las Iglesias o capillas de las que se habla;
- Presentación de la Iglesia principal "Hospital o Casa de la Virgen" y con esto empieza narrador a hablar de la fiesta de Corpus Christie, del mayordomo de la Virgen (responsable de la fiesta) y de la función de mujeres y hombres en la fiesta;
- Grabación de la hechura del pan con figuras de animales, el cual se hace especialmente para esta celebración. Una señora (sin ver a la cámara) habla de cómo se hace el pan, también se escucha la plática de las mujeres (acercamiento a un pan enorme con figura de cordero);



- toma de dos mujeres llevando pan al homo y quitándole la ceniza cuando ya está cocido (sin música y sin traducción de la plática que tienen);
- Noche: música de la banda y toma a la gente bailando;
- La voz del narrador habla de la importancia de las danzas: "parte sustancial ya que es la recreación del espacio mítico, la conversión del tiempo profano en tiempo sagrado";
- Día: gente vestida para la fiesta, llevan el pan colgado del hombro el cual está adornado con listones y fruta, y van por todo el pueblo bailando, se detienen un momento a beber (sobre todo los principales) y continúan su recorrido por todo el pueblo y con la banda tocando;
- Corte a pantalla negra;
- Mismas escenas pero ahora sin ruido ambiental y sí con música sacra (órgano) y voz en off que habla de la identidad y las costumbres, de cómo, cuando la fiesta termina Ocumichu regresa al silencio de la vida cotidiana;

*Microsecuencia; su fin es mostrar los preparativos de la fiesta.*

- Noche: toma a músicos tocando afuera de una casa y se intercala esta grabación con imágenes de diablos en barro;
- Los créditos aparecen y en el fondo se ve a los músicos y se escucha la música de ellos.

#### **ASPECTOS TECNICOS RELEVANTES O NIVEL DE LA FUNCION INTEGRATIVA:**

- Traduce Emilio Basilio Hernández pero de esto nos enteramos hasta los créditos del final del programa; aparece con subtítulos.
- primero se entrevista a una pareja ante el fuego quienes hablan de la importancia de que la gente conozca sus artesanías, más adelante hablarán del tipo de fiestas de Ocumichu (estos entrevistados sí miran a la cámara y le hablan a ella, no dice quiénes son); después se entrevista al Presidente de Artesanos de Ocumichu Emilio Basilio Hernández (sí dice con super quién es y su cargo, también él mira a la cámara y le habla), él habla del trabajo en barro, de Marcelino Vicente, de la situación de los artesanos; entrevistas a dos mujeres artesanas (no dice quiénes son) quienes hablan de su trabajo y de la necesidad de ayudar a sus maridos económicamente; por último, una entrevista a una señora que hace pan (no dice quién es y tampoco mira a la cámara, habla como si estuviera platicando con la gente del lugar), ella comenta cómo se hace el pan.

- los entrevistados salen a cuadro y también se escucha su voz en off mientras vemos otras imágenes.
- No hay representaciones.
- Este es el único video que tiene voz en off de un narrador que lee un guión (no aparece su crédito al final), en el cual se da énfasis a: la ubicación de Ocumichu, al origen del grupo, a la vida social y económica, a la importancia de la danza y de la fiesta. Nunca aparece a cuadro el narrador.
- Si se percibe muy claramente la elaboración de un guión.
- No hay roller.
- Cuenta con acercamientos que muestran el interés del realizador por resaltar, por medio de la cámara, ciertos objetos como las artesanías, el pan, la vestimenta, etcétera;
- Hay cortinillas y cámara lenta;
- Ilustran con imágenes de unas ruinas (pero es grabado por ellos mismos)
- la iluminación es intensa en las noches y se usan focos de colores. En este programa hay muchos exteriores y los interiores son más bien oscuros, también hay muchas escenas nocturnas.
- El video es todo a color
- tiene música interna y externa; la interna es de las diferentes bandas de música del pueblo; la externa es original para el programa, del grupo Tribu.
- No hay muchas tomas panorámicas, más bien son cerradas y con acercamientos. Lo que más se usa es el plano general.
- tiene un ritmo pausado.

**Apreciación-comparativa del video:** Este video es el único que tiene voz en off de un narrador externo; se escucha como si el narrador se basara en un guión muy estructurado que explica todo lo que se ve. La introducción de la voz de un narrador no es el único elemento que distingue a este programa, también los contenidos. Es decir, hubiera podido existir una voz externa y no ser didáctica o explicativa y sí hablar de la fiesta solamente, o de esa fiesta en particular pero el guión usado es muy explicativo y pone énfasis en la procedencia del

grupo étnico, en la importancia de la artesanía, en el papel de la mujer en la comunidad, etcétera.

Se dan explicaciones de todos los aspectos de la vida de los Tarascos de Ocumichu. Se le da prioridad a las artesanías, a los preparativos de la fiesta.

La introducción de una iluminación muy marcada y de una música compuesta especialmente para el video por el grupo Tribu son otros elementos que distinguen al documental.

El conflicto central de este video es la importancia de las artesanías y de las fiestas para esta comunidad tarasca.

#### **6. SEÑOR DE OTATITLAN.** Realizada por Juan Francisco Urrusti en 1991.

**TEMA:** Historia y fiesta del Señor de Otatitlán, en Otatitlán Veracruz. Aborda también la historia de los peregrinos que llegan al Santuario, entre ellos un Médico Tradicional Mazateco que viene de Oaxaca.

**ESTRUCTURA:** No tiene explicación en rollo.

- Lo primero que aparece es el título del programa y los créditos con imágenes del atrio del Santuario, de la Iglesia y de las personas ante el Cristo Negro rezando y llorando;
- Se escucha un son veracruzano interpretado por Rutilo Parroquín (también sale a cuadro);
- Carro con altoparlante invitando a la gente a comprar un periódico para que se enteren de toda la historia del Cristo Negro;
- Se escucha otro son veracruzano y cuando la letra habla de la misa, se ven las imágenes de la misa en el Santuario del Señor de Otatitlán;
- Toma panorámica al pueblo;
- Otra vez el carro con altoparlante y dice que se va a filmar una película sobre el señor de Otatitlán "El Consejo Nacional de Cultura (CONACULT) (sic) filma escenas sobre la fiesta religiosa del Santuario (Otatitlán, Ver.), para una película que se exhibirá en España, Alemania

e Italia, con motivo del Quinto Centenario del Descubrimiento de América o lo que se le ha denominado actualmente el Encuentro de Dos Mundos<sup>160</sup> y de cómo todo (lo de la película) va a empezar con los peregrinos que salieron desde San Andrés Tuxtla, Veracruz;

*Microsecuencia: presenta diversos elementos del acontecimiento; es una especie de collage que funciona como presentador para el resto del video.*

- Toma de peregrinos a caballo y a pie;
- Grabación en Oaxaca, en la presa de Temascal (el nombre aparece con super); se ve una lancha que llega a la casa del curandero llamado Don Teófilo Morales (a quien nunca entrevista, sólo aparece);
- Escena del médico con su compadre "leyendo maíces" y le dice que debe llevar unas velas al Santuario para poder curarse;
- Toma a la luna y después plática de Don Teófilo con sus hijas acerca de que se va a ir a Olatitlán con su compadre porque está muy enfermo y mientras, ellas deben cuidar de la casa;
- Amanece y los peregrinos despiertan; han pasado la noche en el campo, se preparan para seguir su peregrinar hasta el Santuario; - Toma de pelea de gallos;
- Tomas del Médico subiéndose a una lancha; se escucha un son jarocho que habla del Papaloapan;
- Peregrinos con estandartes caminando, en camiones, en bicicletas, y dirigiéndose hacia el Santuario;

*Microsecuencia cuyo fin es mostrar la importancia de los peregrinos y cómo es que éstos llegan desde distintos lugares y por diversos medios.*

- Presbítero Jesús Martínez, ex-párroco del lugar, explica cómo llegó el Cristo Negro a Olatitlán (sale a cuadro), se intercala su entrevista con imágenes de gente bañándose en el río; es un juego de imágenes con un cuadro del Cristo superpuesto a imágenes del río y parece como si la gente estuviera viendo pasar al Cristo Negro;
- Amanece: 3 de mayo, día de la Santa Cruz (aparece super diciendo lo anterior), se escucha un disparo y vuelan aves;

---

<sup>160</sup> Cita extraída del periódico de Olatitlán, del cual había el señor del carro con altoparlante. Desgraciadamente sólo tenemos una copia fotostática del original y no incluye nombre del periódico y fecha. Quisimos poner la cita de todos modos porque nos parece muy curioso cómo ubicaban al proyecto.

- Otra vez la entrevista con el ex-párroco del lugar quien habla de la profanación a la Santa Imagen;
- Entrevistas a diferentes señoras del lugar que hablan de la profanación y de los milagros de la Imagen del Cristo;
- Presentación del lugar de la profanación: Rancho San Antonio y ahí también entrevistas a la gente sobre la profanación, los milagros, la tierra curativa;  
*Microsecuencia, por medio de la cual se narra la historia del origen del Cristo Negro, así como la profanación.*
- Múltiples imágenes de la gente incada ante Cristo (después de haber hecho la penitencia), tocándolo, llorándole, rezándole, etcétera. Se ve la Imagen del Médico Tradicional Mazateco y de cómo pasa unas velas por el Cristo y por el cuerpo de su compadre enfermo;  
*Microsecuencia: muestra la importancia y función de la Imagen.*
- Los créditos aparecen con la imagen de la Cruz Atrial y después con imágenes de la feria del pueblo y algunas tomas a la iglesia.

#### **ASPECTOS TECNICOS RELEVANTES O NIVEL DE LA FUNCION INTEGRATIVA:**

- Es un video en español, básicamente. Sin embargo también se habla en Mazateco y la traducción la hace Luis García. Aparece con subtítulos.
- Este es un documental con muchas entrevistas: a Jesús Martínez, expárroco de Otatitlán; a antropólogo; a diferentes señoras y un señor, primero en Otatitlán, y después en el Lugar de la Profanación; a Rutilo Parroquín. Hablan de la historia del Cristo Negro, del parecido entre esta imagen católica y Yacatecuhtli, Dios de los Caminantes y los Mercaderes, la historia oral y las leyendas sobre la profanación y lo milagroso del Cristo y del dolor de la gente cuando vio al Cristo deshecho. En el video aparecen pocos letreros explicativos.
- La mayoría de los entrevistados salen a cuadro y hablan mirando a la cámara. Se usa muy poco la voz en off. Sólo hay un caso en el que nunca vemos al entrevistado y tampoco sabemos su nombre, y es cuando alguien habla del lugar donde encontraron la imagen del Cristo Negro profanada.
- Una sólo vez hay representación; cuando el médico tradicional mazateco Don Teófilo Morales habla con sus hijas.

- Sólo hay una explicación externa: la de un antropólogo quien habla del parecido entre el Cristo Negro y Yacatecuhtli.
- Si se percibe la elaboración de un guión; en donde el hilo conductor son los peregrinos.
- No tiene roller.
- Si tiene acercamientos que también dan cuenta del interés de Urrusti por mostrar la fe tan fervorosa de la gente, las cares de la gente enferma o con algún mal, la tez morena de muchos.
- En algunos momentos se hace uso de la cámara lenta.
- Graban las pinturas que plasman imágenes sobre la profanación y también algunas tomas de un Códice con la imagen del Dios Yacatecuhtli.
- Casi no hay iluminación.
- El video es todo en color.
- La música sólo es interna: Sones Jarochos (compuestos especialmente para el programa por Rutilo Parroquín, Interpretados por él mismo y Francisco Montero) y Los Socios del Ritmo que tocan en el baile del pueblo.
- Hay panorámicas, acercamientos (sobre todo a la gente cuando reza y llora) y planos generales.
- Tiene un ritmo ágil pero no muy acelerado.

**Apreciación-comparativa del video:** Se habla del Cristo Negro y de los miles de fieles que peregrinan cada año para estar presentes en el evento, de su fervor y fe en la imagen. Se da prioridad a: peregrinación, lo milagroso de la figura, historia de su llegada a Otatitlán y de su profanación. También es importante señalar que en este video no se pone especial énfasis a la identidad étnica de los peregrinos que están en Otatitlán. Sólo al final se perciben algunas imágenes de la feria del pueblo. No hay fiesta.

Este video sí recurre a especialistas para explicar el fenómeno; también se puede apreciar el interés del realizador por grabar muchos testimonios de gentes muy diversas.

Aunque este programa tampoco es muy explicativo -no tiene subtítulos casi nunca-busca, por medio de los testimonios de las personas ir construyendo el guión; pero no es una sola persona la que nos guía, sino todos los peregrinos y fieles.

Aquí no se le dió ninguna relevancia a la fiesta, sólo al final aparecen algunas imágenes nocturnas de la fiesta. Tampoco se dió énfasis a la procedencia étnica de las personas entrevistadas.

El conflicto central de este programa es la importancia de la imagen del Cristo Negro y el peregrinaje que se da en torno a ella.

#### **7. A CRUZ Y A ESPADA.** Realizada también por Juan Francisco Urrusti en 1992.

**TEMA:** Muestra La Morisma en el paraje de Bracho, Zacatecas.

**ESTRUCTURA:** Comienza con canción e imágenes del personaje que representa a un turco a caballo;

- Después vemos imágenes de San Juan Bautista y se escuchan unos tambores (cámara lenta) y toma a un altar;

- Créditos;

- Texto en rollet y en el fondo imágenes de Zacatecas;

*Microsecuencia, cuya función es la presentación de diversas imágenes que veremos a lo largo del video. Este segmento -al igual que en el video sobre el Cristo Negro del mismo director- es una collage.*

- Personas que están formadas afuera de la Iglesia besan la cara de San Juan Bautista, la cual está en una charola;

- Inicio de la Batalla en el paraje llamado Bracho;

- Imágenes de las personas descendiendo hacia Zacatecas;

- Imágenes del encuentro entre Moros y Cristianos;

- Carlo Magno matando a un Turco y en general diversas tomas, desde muchos ángulos de los personajes que se enfrentan en la batalla;

*Microsecuencia, la cual tiene como finalidad mostrar los diferentes momentos del evento.*

- Entrevista a unos señores ya grandes que están bebiendo cerveza, hablen de cómo era Morisma antes, de los cambios que ha sufrido, del respeto que se ha perdido, etcétera; se intercalan escenas de esta entrevista con escenas de la batalla;

- Tomas panorámicas de la batalla y se escucha en off la voz de un señor hablando del número de personas que son;

*Microsecuencia: busca mostrar el gran número de personas que participan en el evento.*

- Encuentro y plática entre turcos en donde se decide perdonarle la vida al Rey;

- Noche: escenas de la representación teatral de la muerte de San Juan Bautista (en donde Salomé pide la cabeza de San Juan Bautista);

- Día: Escenas de la batalla final en donde pierden los turcos;

- Entrega del Jefe Turco a Felipe II;

- Le cortan la cabeza y en ese momento vuela una paloma y la sigue la cámara, se escucha el disparo de muchos rifles;

- Los espectadores vitorean la muerte del turco y gritan "Viva Cristo Rey";

- Tomas de la procesión hacia la Iglesia en donde llevan imágenes de Dios y de San Juan Bautista;

- Grabación de la misa y ahí la gente grita otra vez "Viva Cristo Rey";

- Termina cuando salen de la Iglesia con la imagen de San Juan Bautista en una bandeja cargada por unas mujeres;

*Microsecuencia que también muestra los diferentes momentos y actividades de la Morisma.*

- Tomas en cámara lenta, mezcla de imágenes: batalla, comunión de niños, personas incadas haciendo penitencia;

- Se congela la imagen en la grabación de un bautizo y aparecen los créditos.

*Microsecuencia que también tiene la función de hacer un collage de imágenes sobresalientes.*

#### **ASPECTOS TECNICOS RELEVANTES O NIVEL DE LA FUNCION INTEGRATIVA:**

- No hay traducción.

- los entrevistados son: los participantes en la obra de Teatro, los principales personajes en la Morisma y en la Crucifixión y unos señores que beben cerveza y quienes alguna vez participaron en la Morisma. Hablan del significado de la Morisma, que para ellos no es un



simulacro (sobre todo el Jefe Turco) sino un aprendizaje y una renovación de fe; sobre los cambios que ha sufrido la Morisma y lo grande e incontrolable que se ha vuelto.

- Siempre salen a cuadro los entrevistados y hablando a la cámara; se usa poca voz en off.
- No hay representación.
- No hay explicaciones de gente externa.
- se percibe la elaboración de un guión, sin una estructura cronológica.
- El rollo da una explicación de la Morisma, dónde se celebra y lo que significa. Se hace también una referencia a los 500 años del Encuentro de Dos Mundos "A 500 años la Morisma es un holograma de la historia que nos lleva al momento actual".
- Sólo maneja la cámara lenta y en escasos segundos.
- No ilustran con otras cosas como fotografías, mapas, imágenes de archivo, otros formatos, fotogramas, animación, etcétera.
- Hay poca iluminación y es intensa: dentro de la iglesia, así como en la procesión.
- Sólo es a color.
- Sólo tiene música intema.
- El programa está construido básicamente a partir de tomas panorámicas. Los acercamientos son pocos y resaltan a algunos personajes de la Morisma y a algunos rostros en la iglesia. El programa tiene una enorme variedad de tomas.
- tiene un ritmo ágil y rápido, con muchos cortes y cambios de imagen.

**Apreciación-comparativa del video:** Lo que más interesa en el video es mostrar lo inmenso de este evento y los tres momentos de los que se conforma. También busca mostrar la importancia que los individuos dan a sus representaciones de los personajes históricos. También se resalta la religiosidad de la gente de ese lugar. En el video aparece un francés - François Reichenbach- preguntando a qué horas va a aparecer el surrealismo mexicano. A este cineasta se le graba varias veces durante el programa. No hay letreros explicativos. Este programa cuenta con menos testimonios que el otro del mismo realizador, pero las entrevistas y los comentarios de los entrevistados también tienen un lugar muy importante en la estructura; casi no está presente la voz en off.

En el se trata de mostrar las características masivas del evento y la importancia que éste reviste para los 'actores'; cómo cada una de las actuaciones se encuentra firmemente arraigada en la vida cotidiana de éstos individuos.

Es el único video que hace una referencia explícita -en el roller- a los 500 años del Encuentro de Dos Mundos y a la síntesis histórica que La Morisma representa.

El conflicto central en el video de Urrutí es mostrar lo concurrido del evento y sus múltiples actividades. Subsumida a esta temática general está otra: la importancia que los habitantes de Zacatecas y sus alrededores dan a la representación de los personajes históricos.

#### **8. ALMA EN VUELO. Realizada por Antonio Noyola en 1992.**

**TEMA:** Aborda el ritual, entre los tarahumaras, que se lleva a cabo después del deceso de alguien, en el cual se debe llamar al Owirúame para que libere el alma del difunto. Esta grabado en la Ranhería Rosánachi, Chihuahua y en sus alrededores.

**ESTRUCTURA:** Explicación del evento en roller y con fondo negro, se escucha un violín y un raspador de madera;

- Toma de un hombre que habla del Owirúame o Médico Tradicional (las imágenes se ven a través del humo) se escucha un tambor y el viento;
- Imágenes de la Sierra y se escucha solamente el ruido del viento;
- Acercamiento a la Ranhería Rosánachi (letrero en Super), mientras pasan los créditos principales; también hay algunas tomas del lugar (se escucha un tambor y una flauta);
- Escenas de las tareas en el lugar: las mujeres moliendo el maíz, un hombre que va a recoger leña en un burro (ruido del viento, que es casi como otro personaje);
- Elaboración del Tesgúino, escenas de cómo lo hacen las mujeres;
- Se escucha la voz de Juan Gardea -cuñado del difunto- (no dice nombre) hablando de cómo viven los Tarahumaras en la Sierra;

- Escenas de cómo dan muerte a una vaca, de cómo limpian el patio del Tutúguri;  
*Microsecuencia cuyo fin es hablar de la vida cotidiana en esos lugares, así como del entorno en el que viven los tarahumaras de la Sierra.*
- Llegada del Owirúame con los dos Sacristanos, su Joven Discipulo y la Persona encargada de tocar el raspador;
- Otra vez se escucha la misma voz, ahora explicando las costumbres, las fiestas y lo importante de la ceremonia del Jíkuri. Esta es organizada por la familia y se hace para liberar el alma del difunto, que en vida consumió Jíkuri -o peyote-;
- Hombres afuera de la casa beben Tesgüino -ya con el Médico Tradicional-;
- Preparación del Círculo del Jíkuri en un lugar de la Sierra cerca de la Ranchería;  
*Microsecuencia con la cual se busca "introducir" el ritual y su importancia para los tarahumaras, así como las principales actividades previas al evento.*
- Tomas a nubes, a árboles, a atardecer con voz en off hablando otra vez del Jíkuri y de que es como Dios para ellos;
- Noche: Presentación del Violín y el Raspador, de la Cruz de Ofrendas;
- Tomas en el lugar del ritual y grabación del inicio, desarrollo y culminación del mismo (durante toda esta parte la música es: violín y raspador);
- Juan Gardea explica a los presentes en la ceremonia que el Médico tiene papeles para poder hacer ese ritual;
- A través del sueño de un niño se ve al Tutúguri que está bailando en otro lugar -como parte del mismo ritual-;
- En algún momento de la noche llegan los "pintos" y se ponen a bailar en un círculo paralelo al círculo del Jíkuri;
- Amanece, la familia sigue bailando, se van los "pintos" y todos los presentes se persignan ante un espejo;
- Representación del alma que se eleva al cielo con un águila volando;  
*Microsecuencia en la que se aborda el ritual en sí, con sus diferentes momentos y actividades.*
- Los créditos aparecen con una imagen de piedras atrás y con se escucha el raspador y la voz de Juan Gardea.

#### ASPECTOS TECNICOS RELEVANTES O NIVEL DE LA FUNCION INTEGRATIVA:

- La traducción la hace Juan Gardea y aparece con subtítulaje. Nos enteramos de quién traduce hasta el final, en los créditos.
- No hay entrevistas.
- A partir de un guión Juan Gardea -cuñado del difunto- es quien va explicando; habla de qué hace y quién es el Owirúame, de cómo viven en la Ranchería Rosánachi, de la elaboración del Tesgüino, de las costumbres y fiestas entre los Tarahumaras, de la importancia de la ceremonia del Jíkuri y en que consiste. Todo el tiempo es en off. El único momento en que se ve a Juan Gardea es cuando explica que el Owirúame tiene papeles para trabajar con el peyote, esta explicación no la da a la cámara sino a los presentes en el ritual.
- No hay representación.
- No hay explicaciones de gente externa.
- Si se percibe la elaboración de un guión, el que sigue Juan Gardea.
- el roller señala la ubicación de la Ranchería donde se lleva a cabo el ritual, ubica geográficamente al grupo étnico y explica el ritual del Jíkuri -o peyote- y por qué se hace, también dice quiénes lo ofician.
- hay muy pocos acercamientos. Tres, al principio cuando se graba la cara del Owirúame detrás del humo, en la ceremonia cuando un niño está durmiendo y se introduce la imagen del Tutúguri que baila y la imagen del águila que se eleva.
- Hay cámara lenta en pocos momentos y superposición de imágenes.
- No ilustran con otras cosas como fotografías, mapas, imágenes de archivo, otros formatos, fotogramas, animación, etcétera.
- la iluminación es muy poca, casi no se ve la ceremonia (que es nocturna).
- Todo el video es a color.
- sólo tiene música interna; casi todo el tiempo se oye el ruido del raspador de madera, del violín y en algunos momentos de tambores y flautas.
- Hay pocos acercamientos; sí hay panorámicas del paisaje y planos generales.
- tiene un ritmo muy pausado y distante pero íntimo.

**Apreciación-comparativa del video:** Es un video que muestra tanto los preparativos, como el evento pero no explica mucho y no pone mucho énfasis en detalles; más bien busca mostrar la cercanía y el respeto entre los que grabaron y los grabados. Los super que aparecen van explicando todos los momentos importantes de la ceremonia, así como los nombres de las personas que oficiaron el ritual.

Es uno de los videos con más poca música. En realidad se percibe que querían captar al viento como un actor más del video. En el programa, con toda intención, no aparecen entrevistas. Es otro de los videos cuyo tema no es la fiesta sino el ritual y los momentos en los que se rompe la normalidad de la cotidianidad -como diría Antonio Noyola. Otra particularidad del programa es que sí está estructurado con el apoyo de un guión leído por Juan Gardea, quien convirtiéndose en amigo de los realizadores participó activamente en este documental.

En este video el conflicto central es el de la Ceremonia del Jikuri y el papel en ella del médico tradicional, así como el significado del evento para las personas cercanas al difunto en particular y para los tarahumaras en general.

**9. ISLA DE VOCES.** Realizada por Antonio Noyola en 1992.

**TEMA:** Del 1 al 4 de julio se celebra al Santo Patrono San Francisco en este lugar llamado Quintín Arauz, isla ubicada en el estado de Tabasco.

**ESTRUCTURA:** Explicación con roller y en el fondo se ve la imagen de unos lirios acuáticos; en off ruido de aves;

- Representación de la Leyenda del Barco que se aparece en la laguna;
- Señor habla con otro sobre la leyenda del barco;
- Plática de médicos tradicionales que están en círculo (las preguntas las hace el personaje principal del video que también es médico tradicional y es el danzante del Caballito). Esta misma reunión aparece en varios momentos del video y el personaje les hace varias preguntas

sobre diversos temas: acerca del pueblo, de la medicina tradicional, de San Francisco, etcétera;

- Créditos con tomas de los manglares, lagartos y en off sonido ambiental;
- Grabación de la procesión: todo el pueblo y hasta adelante un hombre con caballito y otro con una máscara de negro (se oyen voces de señoras que hablan de las necesidades del pueblo. Después aparecen a cuadro las mismas señoras que hablaban antes, es la reunión del principio en la que están las principales curanderas y curanderos del pueblo;
- La cámara graba al pueblo desde una lancha;
- Escena del médico tradicional haciendo una limpia a Doña Hermelinda para que desaparezca su esposo difunto;

*Microsecuencia. Al igual que en los dos primeros videos presentados páginas arriba, tiene como objetivo presentar los principales elementos que el video mostrará: leyendas, medicina tradicional, importancia del Santo Patrono y evento en sí -con las danzas y la procesión-. En esta ocasión coincide con el corte a negro -el cual tiene como finalidad marcar los segmentos del video-*

- Corte a negro;
- Mismo personaje llega por el río a casa de su amigo Manuel y platica con él acerca de la importancia de que no se pierda la costumbre de la danza del Caballito; se intercalan estas imágenes con imágenes en cámara lenta de la Danza del Caballito. Acercamiento a las manos cuando se despiden;
- Escenas del mismo hombre cociendo al caballo y enseñándole a alguien la forma de hacerlo (música de marimba). Preparación de la Iglesia: la limplan, también al altar, unas mujeres hacen flores de papel en el atrio;

*Microsecuencia cuyo fin es mostrar la importancia de la Danza del Caballito y las actividades previas al evento festivo.*

- Doña Reina (una de las curanderas de la reunión) está ante el altar de la Iglesia;
- Aparece imagen de la reunión y el personaje principal le pregunta a Doña Reina acerca de cómo empezó de curandera;

*Microsecuencia: señala la presencia de la medicina tradicional en este poblado.*

- Empieza el baile: arreglan al toro, le ponen flores y van detrás de él (se escucha la música del lugar), también aparece, la Danza del Caballito y el negro con la máscara; matan al toro y el Médico Tradicional ante el altar le dice a San Francisco que ya le entregó la res (acercamiento a la imagen de San Francisco) y grabación de la muerte del toro real;
- Baile ante el altar, con la res junto al altar de San Francisco;
- Noche: campanadas, mañanitas, acercamientos a músicos;

*Microsecuencia. Muestra la fiesta en sí: con sus danzas, la imagen del Santo Patrono y música.*

- Día: imagen ante tumba del difunto en donde el médico tradicional le dice que deje en paz a Doña Hermelinda y que se vaya de una vez del mundo de los vivos;
- Imagen de las mujeres rezando en la Iglesia, acercamiento a las ofrendas;
- Baile del Caballito y del negro en el atrio de la Iglesia y diferentes eventos propias del festejo; carrera de caballos, subida al palo encebado, etcétera;
- Otra vez escena de la plática en el círculo y esta vez el personaje principal le pregunta a Don Heliodoro por San Francisco;
- Salida de la iglesia del Santo Patrono y procesión con banda de música hacia las lanchas, se suben en ellas y van por todo el río: con los de la banda tocando y lanzando cohetes;
- Superposición de imágenes de Doña América -cuando San Francisco habla por su boca- y de San Francisco que va en la lancha;
- Acaba con la frase de Doña América "se van ustedes, yo me quedo en la obscuridad";

*Microsecuencia. Muestra las diferentes actividades de la fiesta y también lo estrechamente relacionado que están la fiesta y la medicina tradicional.*

- Los créditos aparecen con una imagen de la procesión en la lancha y música de banda.

#### **ASPECTOS TECNICOS RELEVANTES O NIVEL DE LA FUNCION INTEGRATIVA:**

Del chontal al español y la hace Arnulfo Hernández; se usa el subtítulaje. Se entera uno del nombre hasta los créditos del final.

- No hay entrevistas.
- Los que hacen las representaciones sí salen a cuadro todo el tiempo.

- es uno de los videos en donde las representaciones se hacen de manera sistemática. Cuando los señores hablan de la leyenda del barco, cuando las curanderas (os) platican en el círculo, cuando el Curandero principal visita a su amigo para hablar de la tradición del Caballito, cuando se hace la limpia a Hermelinda. En realidad, es siempre alguien de la comunidad quien hace las preguntas a los otros y les llama por su nombre, por eso se entera uno de cómo se llaman. Otro tipo de representación es cuando por medio de una de las curanderas se manifiesta San Francisco, el Santo Patrono y se ve la imagen del Santo Patrono superpuesta.

- No hay explicaciones de gente externa.

- sí se percibe la elaboración de un guión, en donde el personaje principal es el Médico Tradicional.

- El rollover da una ubicación del lugar, señala quiénes habitan en él y la importancia de la tradición oral; hace, de igual manera, incapié en la exuberancia del paisaje. Hace una referencia a la fiesta: cuándo se celebra, en qué consista, las danzas con las que cuenta e importancia de los curanderos (as) en el evento.

- Cuenta con Superposicion de imágenes, disolvencias y cámara lenta.

- No ilustran con otras cosas como fotografías, mapas, imágenes de archivo, otros formatos, fotogramas, animación, etcétera.

- Es muy escasa la iluminación.

- Todo el video es a color.

- tiene sólo música interna, la del evento (sobre todo marimba), algunas veces es sincrónica<sup>151</sup> y otras no.

- Hay acercamientos a los objetos como el caballito, las flores de papel, el altar; panorámicas de los alrededores y planos generales.

- Tiene un ritmo bastante ágil.

**Apreciación-comparativa del video:** Se da mucha importancia a los Curanderos y Curanderas del lugar, a la tradición oral, al paisaje de los alrededores. En este video nunca

---

<sup>151</sup> Esto significa que mientras los músicos aparecen en pantalla también se escucha la música.



hay letreros explicativos; tampoco se señalan los nombres de las personas que dan sus testimonios.

Aquí también se utiliza la representación de una manera sistemática, por lo que los 'entrevistados' en realidad nunca ven a la cámara y es alguien de la propia comunidad quien pregunta y a quien le responden.

Este video guarda una enorme diferencia con aquel con el que la serie comenzó; ya no es tan clásico y se permite jugar más con algunos efectos de la imagen y sostener la estructura del video a partir de un personaje que nos va guiando.

La música que está presente es muy poca y no es externa. Aunque la fiesta sí tiene un papel importante en este video, no es el único elemento, tampoco lo son las danzas; en él se pone el énfasis en la medicina tradicional.

En el conflicto central del video están incluidos diversos elementos, alrededor de los cuales se estructura la trama y el desarrollo: la pérdida de la costumbre de la Danza del Caballito, la presencia de curanderos en el pueblo y las actividades de la fiesta.

**10. LA TERCERA RAIZ. DANZAS DE LA COSTA CHICA.** Realizada por Rafael Rebollar en 1992.

**TEMA:** Es una muestra de las danzas más importantes ejecutadas por los negros de la Costa Chica de Guerrero y de Oaxaca; así mismo es un video sobre la población negra ubicada en esta región del país.

**ESTRUCTURA:** Lo primero que aparece es un collage de imágenes: cohetes, diferentes escenas de las danzas, un camión con Diablos y la imagen de cómo llegan al mar;

- El rollo con la explicación, así como los créditos son presentados con la imagen de los alrededores brumosos y en off se escucha el ruido de aves;

- Mientras pasan diversas imágenes de los habitantes de la región poniendo énfasis en la negritud, se escucha en off una plática sobre el origen de la población negra en México: en dónde se encuentran y de dónde provienen;

*Microsecuencia; también en esta ocasión el objetivo es presentar diversas imágenes que aparecerán a lo largo del programa.*

- Escenas de danzas y gente corriendo: danza del Toro de Petate, persiguen al toro, música de violín y tambor, cortan al toro;

- Después viene la danza de los Tejorones, la cual está grabada en otra ciudad, se intercala con imágenes de pescadores y vuelo de gaviotas en el mar. Todos los participantes de la danza tienen máscaras y se entrevista a uno de ellos;

*Microsecuencia; su eje es ya la presentación de algunas danzas.*

- Aparecen a cuadro las personas que estaban platicando desde un inicio y ahora platican acerca de la Conquista y sobre la historia de ellos en esas tierras; sigue la conversación y se ven imágenes de personas vestidas como españoles que llegan al mar, se suben a unas lanchas y lanzan cohetes;

*Microsecuencia, su fin es mostrar el origen racial e histórico de los habitantes de esta región.*

- Noche: otra danza y la representación de la Victoria de los Españoles sobre los Aztecas; Suplicio de Cuauhtémoc;

*Microsecuencia: se muestra otra danza importante en la región.*

- Otra vez aparece la entrevista principal e hilo conductor del programa, en esta ocasión hablan de las fechas importantes en la historia de estos pueblos. Hablan de la fiesta del 10 de septiembre que es la del Toro de Petate, hablan también de la guerra entre los indios y los apaches y se ven imágenes de la danza de los Apaches y niños corriendo por el pueblo;

- Presentación del Baile de Macho de Mula y entrevista al danzante principal;

- Presentación del Baile de la Tortuga y también se entrevista al ejecutante;

- Lo mismo se hace con los Sones de Artesa y con la Danza de los Diablos, salen escenas de ambas danzas. Grabación de los Diablos que saltan el fuego, se suben a una camioneta y se van al mar (cámara lenta);

*Microsecuencia, cuyo fin es mostrar las danzas y su relación con la historia.*

- Termina con tomas en el mar y el sol al atardecer;

- Los créditos aparecen con la imagen del mar al fondo y el ruido de las olas al chocar con las rocas.

#### ASPECTOS TECNICOS RELEVANTES O NIVEL DE LA FUNCION INTEGRATIVA:

- La traducción (que es muy poca porque casi todo el tiempo se habla en español) la hacen tres personas: Alberto Martínez, Bulmaro Calderón y Edmundo Velasco. Se hace con super. Nos enteramos de los nombres hasta los créditos del final.
- se entrevista a muchas personas: un miembro de la comunidad entrevista a un señor ya grande y le pregunta sobre la historia de los negros de la region, del origen de las danzas y en general de las festividades. Esta entrevista principal aparece en diferentes momentos del video. Además hay otras entrevistas a los danzantes: de la danza del Toro de Petate, de Los Tejorones, de la de Macho de Mula, de la Tortuga, de los Sonos de Artesa y de Los Diablos. Ellos hablan, en general, de la danza y sus orígenes, de la mezcla entre los indios y los negros, del momento en que se balla, de las fiestas en general (en ningun caso se dice el nombre de los entrevistados).
- los entrevistados algunas veces miran a la cámara, otras miran al entrevistador -que es un miembro de la comunidad- y otras sólo escuchamos su voz en off.
- En la entrevista principal se ve que quien entrevista ya conoce a la gente y la historia pero lo hace para la cámara, es decir lleva a cabo una representación.
- No hay explicaciones de gente externa.
- si se percibe la elaboración de un guión, en donde el hilo conductor lo llevan las danzas y el origen africano de los pobladores de la region.
- El roller señala la ubicación de la población negra de este país; da una explicación de la fiesta y de las celebraciones de esta región; y hace incapié en que estas fiestas son producto, como en todo el país, del encuentro de diferentes culturas y razas.
- Se resaltan todo el tiempo los rasgos mulatos de la gente; lo anterior lo hacen por medio de acercamientos.
- hay muchos cortes y muy rápidos: cámara lenta, repetición de tomas y superposición de imágenes.

- No ilustran con otras cosas como fotografías, mapas, imágenes de archivo, otros formatos, fotogramas, animación, etcétera.
- la iluminación es muy escasa; casi todas son grabaciones al aire libre y de día.
- Toda la imagen es a color.
- tiene música interna; se escucha todo el tiempo las diferentes músicas de las danzas y de los poblados.
- Hay pocas tomas panorámicas y pocos acercamientos, casi todo el tiempo son planos generales.
- el ritmo es muy rápido y ágil.

**Apreciación-comparativa del video:** En este documental se pone el énfasis en el color negro de los habitantes del lugar, en sus antepasados y en procedencia de éstos, en fin en la historia de las comunidades negras de la Costa Chica.

Las danzas y obras de teatro, así como los lugares dónde se realizan durante todo el año, son los personajes principales de este video. Durante todo el programa se pueden apreciar letreros señalando el nombre de la danza y el lugar en donde se ejecuta.

Es uno de los videos en los que hay más danzas; también es uno de los documentales en donde la entrevista juega un papel muy importante, en ella se pone mucho énfasis en la procedencia de la población negra de esta región y de su historia. Sin embargo, la fiesta no es abordada.

Es el video que tiene mayor agilidad y el que se permite más juego con la imagen.

El conflicto central y eje a partir del cual se encadena el video son las múltiples danzas y el origen racial de los habitantes de la región.

#### **11. QUIEN COMO DIOS. Realizada por Rafael Rebolgar en 1992.**

**TEMA:** Grabación de la fiesta que se lleva a cabo el 29 de septiembre en Atlautla de Victoria, Estado de México para celebrar al Santo Patrono del lugar: San Miguel Arcángel.

**ESTRUCTURA:** Explicación en rollover con una imagen de veladoras en el fondo, se escucha el ruido del viento mezclado con ruido ambiental.

- Diversas imágenes -collage-: banda del pueblo, veladoras, Popocatepetl, se usan para ubicar al lugar por medio de imágenes diversas;

- Peregrino con cruz a cuestas e imagen del Santo Patrono en Contrapicado con el velo ondeando en el aire (en cámara lenta), mientras vemos esto se escucha la voz en off de un señor quien explica la historia del Santo Patrono. Termina de hablar y aparecen los créditos;

*Microsecuencia: diversas imágenes que buscan ubicar geográficamente el lugar en donde ocurre la fiesta y el rol del Santo Patrono.*

- Explicación de la fiesta organizada por barrios y se ve cada una de las iglesias de los barrios, así como los santos patronos. La explicación primero está en off y después el señor aparece a cuadro (no dice su nombre pero es él quien guiará el programa), se encuentra encima de la Iglesia principal de Allautla;

- Procesión de todos los santos, mayordomos y gente de cada barrio hacia la Iglesia de San Jacinto que es donde está San Miguel Arcángel (se va alejando la cámara);

- Misa en donde el sacerdote refrenda el juramento de los mayordomos (en off se escucha el rezo de la gente);

*Microsecuencia cuya función es hacer una presentación del papel de los barrios y los mayordomos. Muestra la faceta religiosa de la fiesta.*

- Representación teatral del encuentro entre San Miguel y Satanás llamada "La Caída de Luzbel", dicen: "quién puede ser como yo", "quién puede ser como Dios"; como parte de la representación se ve a Satanás que desciende por una cuerda desde el campanario de la Iglesia principal;

- Danza Azteca, de los Negritos, de los Chineros, de los Doce Pares con entrevistas a los coordinadores de cada una de las danzas;

- Juego de imágenes: cohetes, banda de música que toca las mañanitas, repetición de la caída de Luzbel desde el campanario (Imágenes editadas con un ritmo acelerado);

*Microsecuencia que tiene como fin describir las otras actividades propias de la fiesta: las danzas, las representaciones teatrales, etcétera.*

**ESTRUCTURA:** Explicación en rollover con una imagen de veladoras en el fondo, se escucha el ruido del viento mezclado con ruido ambiental.

- Diversas imágenes -collage-: banda del pueblo, veladoras, Popocatepeltl, se usan para ubicar al lugar por medio de imágenes diversas;

- Peregrino con cruz a cuestas e imagen del Santo Patrono en Contrapicada con el velo ondeando en el aire (en cámara lenta), mientras vemos esto se escucha la voz en off de un señor quien explica la historia del Santo Patrono. Termina de hablar y aparecen los créditos;

*Microsecuencia: diversas imágenes que buscan ubicar geográficamente el lugar en donde ocurre la fiesta y el rol del Santo Patrono.*

- Explicación de la fiesta organizada por barrios y se ve cada una de las iglesias de los barrios, así como los santos patronos. La explicación primero está en off y después el señor aparece a cuadro (no dice su nombre pero es él quien guiará el programa), se encuentra encima de la Iglesia principal de Atlautla;

- Procesión de todos los santos, mayordomos y gente de cada barrio hacia la Iglesia de San Jacinto que es donde está San Miguel Arcángel (se va alejando la cámara);

- Misa en donde el sacerdote refrenda el juramento de los mayordomos (en off se escucha el rezo de la gente);

*Microsecuencia cuya función es hacer una presentación del papel de los barrios y los mayordomos. Muestra la faceta religiosa de la fiesta.*

- Representación teatral del encuentro entre San Miguel y Satanás llamada "La Caída de Luzbel", dicen: "quién puede ser como yo", "quién puede ser como Dios"; como parte de la representación se ve a Satanás que desciende por una cuerda desde el campanario de la Iglesia principal;

- Danza Azteca, de los Negritos, de los Chinelos, de los Doce Pares con entrevistas a los coordinadores de cada una de las danzas;

- Juego de imágenes: cohetes, banda de música que toca las mañanitas, repetición de la caída de Luzbel desde el campanario (imágenes editadas con un ritmo acelerado);

*Microsecuencia que tiene como fin describir las otras actividades propias de la fiesta: las danzas, las representaciones teatrales, etcétera.*

**ESTRUCTURA:** Explicación en roller con una imagen de veladoras en el fondo, se escucha el ruido del viento mezclado con ruido ambiental.

- Diversas imágenes -collage-: banda del pueblo, veladoras, Popocatépetl, se usan para ubicar al lugar por medio de imágenes diversas;

- Peregrino con cruz a cuestas e imagen del Santo Patrono en Contrapicada con el velo ondeando en el aire (en cámara lenta), mientras vemos esto se escucha la voz en off de un señor quien explica la historia del Santo Patrono. Termina de hablar y aparecen los créditos;

*Microsecuencia: diversas imágenes que buscan ubicar geográficamente el lugar en donde ocurre la fiesta y el rol del Santo Patrono.*

- Explicación de la fiesta organizada por barrios y se ve cada una de las iglesias de los barrios, así como los santos patronos. La explicación primero está en off y después el señor aparece a cuadro (no dice su nombre pero es él quien guiará el programa), se encuentra encima de la Iglesia principal de Atlautla;

- Procesión de todos los santos, mayordomos y gente de cada barrio hacia la Iglesia de San Jacinto que es donde está San Miguel Arcángel (se va alejando la cámara);

- Misa en donde el sacerdote refrenda el juramento de los mayordomos (en off se escucha el rezo de la gente);

*Microsecuencia cuya función es hacer una presentación del papel de los barrios y los mayordomos. Muestra la faceta religiosa de la fiesta.*

- Representación teatral del encuentro entre San Miguel y Satanás llamada "La Caída de Luzbel", dicen: "quién puede ser como yo", "quién puede ser como Dios"; como parte de la representación se ve a Satanás que desciende por una cuerda desde el campanario de la Iglesia principal;

- Danza Azteca, de los Negritos, de los Chineros, de los Doce Pares con entrevistas a los coordinadores de cada una de las danzas;

- Juego de imágenes: cohetes, banda de música que toca las mañanitas, repetición de la caída de Luzbel desde el campanario (imágenes editadas con un ritmo acelerado);

*Microsecuencia que tiene como fin describir las otras actividades propias de la fiesta: las danzas, las representaciones teatrales, etcétera.*

- Procesión que sale de la iglesia;
- Plática entre el informante principal (el que estaba en un inicio sobre la Iglesia de San Jacinto) con otro señor y hablan de la fiesta y de su importancia;
- Los mayordomos se despiden;

*Microsecuencia: el eje aquí es el regreso de los Santos Patronos a sus respectivas iglesias.*

- El informante principal habla a la cámara detrás de unas rejas, cuando las abre dice de San Miguel Arcángel "quien como Dios se opuso al demonio".
- Personas diciendo "San Miguel Arcángel siempre vivirá";

*Microsecuencia con la cual se muestra la importancia del Santo Patrono para los habitantes de Atlatla.*

- Diversas escenas de la feria del pueblo, caída otra vez de Satanás (ya en la noche), la Iglesia iluminada con luz de neón fuegos artificiales (se escuchan las mañanitas y al final la repetición del grito Satanás, Satanás);
- Aparecen los créditos y en el fondo luces de la feria.

*Microsecuencia que es un collage de imágenes.*

#### **ASPECTOS TECNICOS RELEVANTES O NIVEL DE LA FUNCION INTEGRATIVA:**

- No hay traducción porque esta en español todo el tiempo.
- Mezcla tres tipos de entrevistas: las que claramente se responde a la cámara: el informante principal, el Jefe de los Balladores Aztecas, el Jefe de la Danza de los Negritos; las que son realizadas por el informante principal: al Jefe de los Chinelos, al Jefe del Ballable de los Doce Pares; y, aquellas en donde la gente está platicando con respecto a la danza, pero lo hace para la cámara: la plática entre los balladores de los Doce Pares. Todos ellos hablan de sus respectivas danzas, de su historia, de los atuendos y objetos que usan. Nunca sabemos los nombres de los entrevistados.
- Todos los entrevistados salen a cuadro y también se usa la voz en off.
- Sí hay representación, cuando la gente platica y lo hace para la cámara.
- no hay explicaciones de gente externa.
- si se percibe la elaboración de un guión, con las danzas y los ejecutantes como hilo conductor.



- el rollo ubica geográficamente el lugar, se dice qué fiesta es y la importancia del evento y quiénes están presentes en él; también describe el día en que se lleva a cabo la fiesta; así como de la fuerza de San Miguel Arcángel para oponerse al mal.
- se usa cámara lenta y en general, hay mucho juego de imágenes, como por ejemplo la repetición varias veces de la misma toma.
- no ilustran con otras cosas como fotografías, mapas, imágenes de archivo, otros formatos, fotogramas, animación, etcétera.
- la iluminación es muy tenue.
- el video es en color.
- la música de las danzas y de la fiesta del pueblo está presente en todo el video.
- las tomas predominantes son acercamientos a objetos como, instrumentos y vestimenta; también se hace uso de tomas panorámicas del pueblo.
- tiene un ritmo ágil.

**Apreciación-comparativa del video:** También en este video, del mismo director, se da gran importancia a las danzas, a los testimonios de los ejecutantes y a las representaciones teatrales; así como, los santos patronos de los nueve barrios son presentados durante el video.

No es un programa muy explicativo pero sí aparecen a lo largo del video algunos super señalando el nombre de las danzas.

Tiene un ritmo ágil pero si lo comparámos con el otro del mismo director es más pausado.

Quien como Dios y La Morisma de Bracho son los únicos dos programas en los que no aparece ninguna alusión a las comunidades indígenas. Pero en el primero la fiesta y sus danzas juega un papel principalísimo. Además de este punto, el programa pone énfasis en los alrededores de Atlautla, podemos percibir unas tomas al volcán Popocatepetl. Cabe señalar que en los santos patronos, los barrios a los que pertenecen y los mayordomos respectivos son, así mismo, elementos fundamentales en el guión de este video.

Aquí podemos observar cómo también se eligió a un miembro de la comunidad para ir guiando al espectador e ir tanto señalando los aspectos más relevantes como ir entrevistando o platicando con los directores de los grupos de las danzas.

El conflicto principal es la fiesta y sus actividades; un elemento que se destaca mucho es la organización por barrios, cada una con un Santo y un mayordomo, que se reúnen y refrendan sus lazos de fidelidad.

## **12. LA SENDA DE LA CRUZ.** Realizada por Antonio Noyola y Rafael Rebollar en 1992.

**TEMA:** Grabado en Chalma, Estado de México durante el séptimo domingo después de Semana Santa. Narra el descenso y el ascenso de las Cruces a un cerro que está junto al Santuario.

**ESTRUCTURA:** Explicación en rollet con fondo negro y se escucha una canción que habla del Señor de Chalma;

- Acercamiento a las imágenes de Cristo de las cruces que están en el Cerro;
  - Después panorámica de todas las cruces desde el cerro de enfrente (en off todo el tiempo la canción del Señor de Chalma);
  - Créditos (en off se escucha un caracol marino);
  - Grabación personas bajando del cerro con las cruces (con acercamientos y panorámicas);  
se graba particularmente a la Cruz de la Iluminación;
  - Llegada de las cruces al Santuario;
- Microsecuencia, por medio de la cual se hace la presentación del elemento central del video:  
las cruces; también se muestra su descenso del Cerro hacia el Santuario.*
- Se escucha en off la voz del coordinador de la Cofradía de la Cruz de la Iluminación y después aparece a cuadro, hablándole a la cámara;
  - Colocación de las cruces en el atrio del Santuario, ahí se graba: cómo restauran las cruces, los rezos, las danzas, las penitencias, etcétera;

- Fieles y peregrinos entrando a la iglesia ; se observa cómo les van quitando la corona de espinas;
- Tomas a gente bañándose en el río y entrevista a un señor en donde habla del motivo por el que viene a Chalma (habla a la cámara);
- Bailes en el atrio;
- Imágenes de archivo en blanco y negro de 1922 y de 1952 (con música externa); éstas se intercalan con imágenes actuales;

*Microsecuencia por medio de la cual se muestran las diversas actividades que se llevan a cabo en el Santuario; ésta coincide con el corte y la inserción del material de archivo (el fin de mostrar estas imágenes es marcar las similitudes a través del tiempo).*

- Grabación a Jardíneras Mazahuas y a Danzantes Mazahuas (aparecen letreros que señalan esto) que cantan y bailan; entrevista a varios de los Danzantes Mazahuas en la que hablan del motivo para venir a Chalma;
- Noche: imágenes de rezos y cantos ante las cruces; velación de la Santísima Cruz de la Iluminación (aparece super señalándolo);

*Microsecuencia que muestra las actividades nocturnas del evento y también pone el énfasis en el rasgo étnico de algunos participantes.*

- Se graba el momento de la ascensión de las cruces (el día jueves) para que cumplan otra vez su ciclo sagrado;
- Lanzamiento del globo de Cantoya y discursos de los diferentes danzantes y representantes de los grupos y cofradías;
- Cantos de la Santísima Cruz cuando levantan la cruz; tomas panorámicas del Santuario y de las Cruces;

*Microsecuencia que muestra el ascenso de las cruces y las actividades propias de la ascensión.*

- Los créditos aparecen con unas imágenes de los penachos de los danzantes y se escucha la canción de la Santa Cruz.

#### **ASPECTOS TECNICOS RELEVANTES O NIVEL DE LA FUNCION INTEGRATIVA:**

- No hay traducción; y cuando los mazahuas hablan lo hacen en español;

- se entrevista: a Don Salvador Reyes (super con su nombre), quien habla de su fe y de la Santa Cruz de la Iluminación (sale a cuadro mirando a la cámara); a una señora que habla de los orígenes de las peregrinaciones a Chalma y que ella con sus 98 años nunca ha faltado al Santuario (no dice su nombre) es entrevistada por su sobrino; a un peregrino que habla de su fe y de lo milagroso que es el Señor de Chalma; a un grupo de peregrinos Mazahuas quienes hablan de su peregrinar desde hace cuatro años para cumplir una promesa. Estas últimas dos entrevistas no dice quienes son pero sí señala, en la segunda, la pertenencia al grupo étnico de los entrevistados.
- los entrevistados salen siempre a cuadro y casi no hay voz en off.
- sólo hay una representación, cuando el sobrino le pregunta a su tía sobre su edad y la historia de las peregrinaciones.
- No hay explicaciones de gente externa.
- si se percibe la elaboración de un guión, con predominio del aspecto religioso.
- el rolle señala la ubicación geográfica de Chalma, la historia del Santuario y del Cristo Negro. Da también una explicación del evento, lo que en él se hace y la forma en que termina.
- si hay grabaciones en las que se pone énfasis a algunos elementos, básicamente a las caras de los peregrinos sobre todo a los minusválidos; a las penitencias (avanzar incados sobre mantas).
- se usa en algunos momentos la cámara lenta e imágenes superpuestas.
- ilustran con imágenes de archivo de 1922 y de 1952 (sobre peregrinos y danzas en el mismo lugar).
- la iluminación cuando se usa es tenue.
- Es un video en blanco y negro y en color.
- tiene música interna y externa.
- los acercamientos son a la vestimenta, a los objetos de los danzantes, a los instrumentos musicales, a los penachos, algunas veces a los rostros; también hay bastantes panorámicas del Santuario y de los Cerros con Cruces.
- tiene un ritmo ágil.

**Apreciación-comparativa del video:** Es un video con poca explicación, intenta mostrar la enorme cantidad de gente que acude al Santuario. En este video a diferencia del de Otaliltán (que es parecido) se hace énfasis en la identidad étnica de algunos danzantes.

Podemos apreciar claramente que el hilo conductor lo llevan la ceremonia, el ritual, la peregrinación, el fervor y la danza. Durante todo el evento aparecen iereros anunciando el día en que se graba, los nombres de las danzas y el nombre del lugar, esta es la única explicación que se da del evento; por supuesto, también la que aparece en el rollo del principio.

Este es uno de los videos más subjetivos, en él podemos observar acercamientos a las caras de las personas, a los objetos que portan y a las penitencias; por ejemplo, se graban las escenas de los penitentes que llegan incados a la Iglesia.

En pocos programas se grabaron las actividades comerciales presentes en las fiestas, este video sí hace énfasis en la innumerable cantidad y diversidad de artículos religiosos que se venden en Chalma.

El conflicto central es el ascenso y descenso de las cruces, así como el rol que juegan las *cofradías* en este acontecimiento.

### **13. GOZO Y FERVOR.** Realizada por Antonio Noyola y Rafael Rebollar en 1992.

**TEMA:** Se muestra el Carnaval efectuado por los habitantes de Tenejapa, Chiapas.

**ESTRUCTURA:** Explicación con rollo y al fondo una imagen de niebla, montañas y cielo, en off se escuchan rezos y el ruido del viento.

- Presentación del pueblo desde lejos (con panorámica);
- Hombres y mujeres rezando dentro de una capilla, frente a innumerables velas encendidas (se escuchan los rezos y después el ruido ambiental de la capilla);
- Tomas de estandartes, máscaras y danzantes en la cancha de basquetball del pueblo;
- Hasta este momento se presentan los créditos;
- Grabación del hombre que personifica al toro de petate;

- Diferentes grabaciones: gente platicando, fumando, tomando;

*Microsecuencia: aquí también nos encontramos con una muestra de diversas imágenes sobre diferentes momentos de la fiesta.*

- En off se escucha la voz de un señor que habla de las costumbres de la fiesta y vemos imágenes de gente con sus banderas y estandartes caminando en el atrio de la iglesia;

- Escenas del toro de petate corriendo por el pueblo y sale a cuadro el señor que hablaba de las fiestas: es una plática entre varios señores, ya grandes, sobre la fiesta, sus orígenes, etcétera, pero no ven a la cámara, es una representación;

- Corte a pantalla negra;

*Microsecuencia, gira en torno a la importancia y orígenes del Carnaval en Tenejapa. En esta ocasión sí hay una coincidencia con el corte a pantalla negra.*

- Acercamiento al papel picado que está afuera de la iglesia, se hace incaplé en que es de plástico (éste se hace por medio de los acercamientos);

- Atrio de la iglesia principal: gente platicando, bailando, con máscaras, sin ellas, retando a los camarógrafos para que los graben y les tomen fotos, acercamientos a los músicos;

*Microsecuencia que funciona como un preámbulo para presentar las imágenes en el interior de la iglesia.*

- Interior de la iglesia: primero una panorámica desde arriba, en picada<sup>152</sup> y va haciendo acercamiento a la gente que está bailando, tomando y rezando frente a unos músicos; después, en la misma iglesia, la cámara (cámara en mano) se mete entre los que rezan y en contrapicada hace acercamiento a una vieja que habla (entre rezo y canto) de su vida y de que en ella a gozado a muchos hombres; al final se hace una toma panorámica con el altar al fondo;

- Corte a pantalla negra;

*Microsecuencia -que también coincide con el corte a pantalla negra-; su fin es mostrar los rezos dentro de la iglesia.*

- Presentación de un mayordomo, explica que siempre lo ha sido y lo seguirá siendo, también habla del problema entre los católicos y los evangélicos;

---

<sup>152</sup> Picada es cuando la cámara graba de arriba hacia abajo.

- Otra vez vemos la escena de los señores platicando entre ellos, se intercalan escenas de ellos con otras en el atrio de la iglesia;
- Mujeres en el atrio ante sus ollas;
- Corte a pantalla negra;
- Persecución del toro de petate;
- Corte a pantalla negra;
- Diferentes escenas, editadas con un ritmo rápido: mujeres bebiendo, hombres bailando, hombres cargando un gato montés muerto, el toro de petate y personas que lo persiguen;
- Otra vez escenas dentro de la iglesia ante velas e imagen de San Ildefonso;
- Salen: van a matar al toro y lo hacen, tanto al ficticio como al real. Escenas de cómo pesan la carne del toro y la ponen en hojas de plátano, los cuernos del toro los ponen en el petate cortado y los envuelven;
- Imágenes diversas sobre la entrega del maíz y un hombre que desgrana maíz y lo pone en sombreros;
- Collage: cámara rápida con escenas de todo lo mostrado;
- Grabación de unas cruces enormes, atardece y vuela un ave (en off se escuchan rezos);  
*Microsecuencia: presenta diferentes momentos propios de la fiesta: las danzas, la bebida, etcétera.*
- Créditos con la imagen de unos árboles mecidos por el viento y las cruces enormes (en off ruido de viento).

**ASPECTOS TECNICOS RELEVANTES O NIVEL DE LA FUNCION INTEGRATIVA:**

- La traducción es realizada por Antonio Girón Intzín (el nombre lo ve uno en los créditos) y la traducción es con subtítulaje.
- se entrevista a un señor (que no sale a cuadro), éste habla acerca de la costumbre del carnaval, de la fiesta en Tenejapa, de su origen, de la fecha en que se lleva a cabo (no se sabe su nombre); entrevista a un Mayordomo (no aparece su nombre) que sale a cuadro y habla de su experiencia en el cargo y que nunca dejará de serlo, también habla del problema entre los católicos y los evangélicos; entrevista a un señor con máscara, quien habla de que

les quieren quitar alcohol y de lo divertido que es el carnaval en donde se mezcla lo religioso y lo profano.

- los entrevistados, con excepción de uno, todos salen a cuadro.
- Con respecto a las representaciones, podemos observar una plática entre un grupo de hombres -que nunca ven a la cámara, y hablan de cómo ha cambiado la costumbre y de la importancia de no olvidar la tradición. Su plática también se escucha mientras se ven otras imágenes.
- no hay explicaciones de gente externa, cómo aparece: a cuadro o en off.
- sí se percibe la elaboración de un guión, en el cual se pone énfasis en el gozo y el fervor de la gente.
- el roiler señala los orígenes del carnaval, y de cómo fue introducido por los españoles en el siglo XVI; describe dónde se encuentra Tenejapa y cuál es el grupo étnico que ahí habita; habla también de la importancia del Carnaval para los Tzotziles y Tzeltales; explicación de las actividades del Carnaval e Interpretación: gozo inseparable del fervor religioso y de una "singular liturgia".
- Este es uno de los programas más cargados de interpretación puesto que en él se pone énfasis a las caras de las personas que rezan, a las caras de los músicos, a los pies de la gente, a las máscaras.
- se hace uso de la cámara lenta y pantallas negras que marcan los segmentos en los que se divide el programa.
- no ilustran con otras cosas como fotografías, mapas, imágenes de archivo, otros formatos, fotogramas, animación, etcétera.
- en los interiores sí hay iluminación y es más o menos intensa (por ejemplo en la iglesia).
- el video es a color.
- tiene música interna todo el tiempo.
- hay tomas panorámicas (del pueblo) y muchos acercamientos.
- tiene un ritmo pausado y sin explicaciones, sin embargo es íntimo.

**Apreciación-comparativa del video:** Este es uno de los videos en donde la cámara se acerca más a los rostros de la gente, dando un efecto más dramático y haciendo más explícita



la reproducción que los realizadores hicieron de estos fenómenos; nos lleva a pensar que a los videoastas les interesaba resaltar, de una manera más evidente que en otros casos, los momentos en los que el evento es más intenso, por ejemplo durante la embriaguez de los participantes. No hay mucha explicación, sólo muestra los acontecimientos.

En él el énfasis está puesto en el paisaje, en la gente rezando y también divirtiéndose, en el alcohol que beben. En este video no aparece ningún letrero explicativo.

Este video es uno de los que más énfasis pone en las actitudes de la gente de Tenejapa, es decir, los realizadores pusieron mucho énfasis -mediante los acercamientos- en algunos elementos que llamaron su atención; sin embargo es un video en el cual se percibe una gran distancia emotiva entre la cámara y los individuos grabados, parece como si los habitantes de Tenejapa no percibieran la presencia de los realizadores. Por otro lado, también llama la atención que en algunos momentos, curiosamente cuando los personajes grabados tienen puestas las máscaras, interactúan con la cámara, como si la retaran.

Cuando los entrevistados hablan se percibe que los temas giran en torno a: la tradición y sus cambios, al evento en sí, a las mayordomías, al problema religioso, al alcohol y su consumo.

El conflicto central gira en torno a las actividades propias del carnaval y el papel de las tradiciones, así como de los mayordomos.

#### **14. X'OCÉN, EL CENTRO DEL MUNDO.** Realizado por Antonio Noyola en 1992.

**TEMA:** Narra la fiesta del 3 de mayo, la de la Santa Cruz Tun; también aborda la historia y leyenda de la pérdida del libro sagrado de los Mayas; y la relación entre el evento festivo y la medicina tradicional.

**ESTRUCTURA:** La información aparece en rollet, primero con fondo negro y después con la imagen de una luna cubierta por nubes (en off se escucha un caracol marino y un tambor);

- Toma circular del Santuario y de la Cruz vestida, mientras tanto música de órgano y caracol marino;

*Microsecuencia que tiene como fin mostrar al objeto principal del video: la imagen de la Santa Cruz Tun y el Santuario donde se encuentra.*

- El hombre que se llama Pedro Yam se levanta y le dice a su mujer que se siente un poco enfermo, por eso va a ir a X'Océn con un médico tradicional; también quiere llevarle una vela a la Santa Cruz Tun y pedirle por su pueblo para que llueva y no falte el maíz;

- Los créditos aparecen con la imagen de él caminando por el casco de una Hacienda, rumbo a X'Océn (en off se le escucha hablar de historia de la Cruz, la leyenda y la fama que tiene en Yucatán por ser una cruz muy milagrosa); en toda esta parte la música es externa;

- Grabación de unas ruinas y el personaje principal Pedro Yam las mira;

- Llega a un pozo y saca agua para llenar su Guaje;

*Microsecuencia cuyo eje es presentar al personaje principal y el trayecto que realiza de su pueblo a X'Océn.*

- Saluda a Don Pánfilo y platican de la Cruz, de su malestar y de que viene a ver a Don José - el médico del lugar-. También hablan del Gran Libro Maya. Pedro les dice que cuando entró al pueblo se sintió mejor y ellos le responden: claro es el centro del mundo;

*Microsecuencia mediante la cual se presentan -por medio de una conversación- las principales temáticas que van a ser tratadas en el video.*

- Arreglo de velas en la casa del mayordomo y se escucha su plática acerca de los mayordomos, de sus funciones y su temporalidad en el cargo; rezan ante una cruz de madera;

*Microsecuencia: se muestra una de las actividades principales de la fiesta.*

- Escena de Pedro con Don José, tomas a los pies de Pedro, al leño que se quema, al humo (cámara lenta); médico le hace una limpia para que le vaya bien e invoca a la Cruz Tun;

*Microsecuencia; tiene como fin mostrar algunos aspectos de la medicina tradicional.*

- Música de la banda del pueblo y gente con estandartes, van en procesión hacia la capilla donde se encuentra la Cruz;

*Microsecuencia: el eje es la fiesta en sí.*

- Escena de unos señores hablando debajo de un gran árbol y platicando acerca de la pérdida del Gran Libro Maya; mientras hablan aparecen imágenes de un códice; se intercalan las imágenes del códice y los hombres debajo del árbol;

*Microsecuencia que tiene como fin mostrar otro de los temas principales: la pérdida del Gran Libro Maya.*

- Grabación dentro de la capilla: la gente le reza a la Cruz;  
- Terminan de rezar y saludan a los tres principales;

*Microsecuencia que muestra los rezos frente a la Cruz.*

- Lluvia durante el camino de regreso de Pedro (en off se escucha el ruido de truenos);  
- Se congela la imagen con Pedro mirando hacia el cielo y mojándose, aparecen los créditos (se escucha claramente el ruido de la lluvia al caer).

*Microsecuencia que muestra el regreso a su pueblo del personaje principal.*

#### **ASPECTOS TECNICOS RELEVANTES O NIVEL DE LA FUNCION INTEGRATIVA:**

- Traduce Pedro Yam (aparece su nombre en los créditos), la traducción se hace por medio del subtítulaje.

- en este programa, las entrevistas las hace siempre Pedro Yam, pero nunca en forma de entrevista sino en forma de plática.

- Las conversaciones se escuchan en off pero también salen a cuadro las personas cuando están platicando.

- Todo el tiempo hay representación. Cuando Pedro habla con su mujer, cuando se encuentra con los señores en X'Océn, cuando habla con el médico, cuando platica con los señores acerca de los mayordomos y con otro grupo de señores acerca del libro perdido.

- no hay explicaciones de gente externa, cómo aparece: a cuadro o en off.

- sí se percibe la elaboración de un guión, en el cual el personaje que guía es Pedro Yam.

- el rollo establece la ubicación geográfica del grupo étnico; también narra la historia de la Santísima Cruz Tun; y da una explicación del Códice perdido: "Hoy sus habitantes, empeñados en un proceso de reafirmación cultural, buscan un libro sagrado que revela el porvenir y mantienen el culto de la Santísima Cruz Tun, a la que consideran situada en el centro del mundo."

- se hace uso de la cámara lenta y de la superposición de imágenes.
- se ilustra con imágenes de un códice.
- Hay muy poca iluminación y cuando se usa es tenue.
- el programa es a color.
- tiene música interna y externa (ésta última fue hecha especialmente para el programa por Alejandro Alcocer).
- las tomas predominantes son panorámicas, acercamientos y planos generales.
- tiene un ritmo pausado.

**Apreciación-comparativa del video:** Es el primer video en el que claramente se aprecia la representación que hacen las personas del lugar. De hecho no hay una sóla entrevista en donde se le responda a la cámara; todo se explica por medio de las conversaciones de los participantes en la fiesta, no se usan super para explicar lo que vemos.

Se percibe que el director quizá dar importancia a lo milagroso de la Santa Cruz Tun, a la historia de la pérdida del Libro Sagrado de los Mayas y a la medicina tradicional del lugar. Estos elementos se perciben tanto en las conversaciones que sostienen los personajes, como en la explicación en rollo que aparece al principio del programa. En este texto inicial también se da una cierta interpretación del fenómeno del libro perdido de los mayas.

En el video la fiesta es un elemento más y no el único, ni el central; la fiesta del X'Océn es una fiesta pequeña y modesta.

Entre este último programa y el primer programa de la serie se pueden percibir enormes diferencias, la más notoria es el uso ya estructural de las representaciones.

Tres son los elementos que conforman el conflicto central, a partir de ellos gira el video: la Santa Cruz Tun, la medicina tradicional y la pérdida del Libro Sagrado de los Mayas.

### 3.6. CONCLUSION DEL CAPITULO.

La serie analizada tiene un discurso global, presente en los videos -en algunos de manera más enfatizada que en otros-, pero también presenta varios discursos particulares, surgidos de las búsquedas conceptuales de cada realizador.

El discurso unitario consiste -y se percibe de manera muy tenue en algunos- en tener un hilo argumental común: la fiesta tradicional. En la serie se plasma, mediante el video todos los momentos de la fiesta tradicional en comunidades indígenas y en algunas mestizas que les parecieron significativas a los realizadores. Momentos que incluyeron: los preparativos y la fiesta en sí; las danzas, las representaciones teatrales, la música, la medicina tradicional, las leyendas y cuentos que giran en torno a la fiesta.

El tema de la fiesta, con sus principales momentos se diluyó en otras búsquedas más particulares: el paroxismo en el que se ven inmersos los participantes del evento, la pérdida de límites entre la vida cotidiana y el ritual, las formas en que han cambiado las tradiciones, el peregrinaje y la fe de los asistentes a la festividad, el rol de las mujeres en la fiesta, entre otros.

Con este análisis pudimos observar cómo los cinco videoastas aquí citados y analizados se enfrentaron al mismo acontecimiento con búsquedas distintas.

En general a Antonio Noyola le interesaron -y en esto coincide enormemente con su discurso verbal- aquellos momentos en donde se perdía la cotidianidad y se entraba a un estado alterado, producto de la embriaguez de la fiesta.

Rafael Reboilar puso también énfasis en estos instantes, pero le interesó más hacer búsquedas en la forma, con los recursos tecnológicos del video, y en mostrar -de una manera muy rápida y ágil- todas las danzas y sus ejecutantes.

Cuando éstos dos realizaron juntos los videos hubo una mezcla de sus intereses y los videos tuvieron un corte más pausado, sin tantos efectos en la imagen y otorgándole mayor importancia a los testimonios y, sobre todo, a un personaje de la propia comunidad que funcionara como guía del evento.

Los videos de Antonio Noyola realizados en codirección con Rafael Reboilar, o de ambos sólo son los más cercanos a los objetivos y búsquedas planteados por la serie. En

ellos se detecta -pese a las diferencias- las congruencias entre sus búsquedas conceptuales y las de su discurso verbal, mismo que también guarda gran relación con la concepción de la serie.

Juan Francisco Urrusti en sus dos trabajos se distanció del hilo conductor de la serie. En sus videos se nota una búsqueda por plasmar el peregrinaje, el dolor y la fe, así como la trascendencia que para los individuos grabados reviste el representar a un personaje histórico. Este cineasta puso especial atención, tanto en sus testimonios como en sus videos, en transmitir valores y evitar el folklorismo -situación que para él debe hacer todo buen documentalista-; también el análisis evidenció la necesidad de Urrusti por recurrir a un documental de corte más etnográfico, con una mayor investigación. Sus dos trabajos muestran esta preocupación por recurrir a testimonios de personas no exactamente insertas en la celebración, testimonios con un fin más explicativo.

Rafael Montero es quien realizó el video más alejado de la concepción global de la serie, no sólo por el énfasis puesto en la actividad artesanal de los tarascos de Ocumichu, sino también por su necesidad de ser más explicativo. Sin embargo, en términos del discurso verbal éste fue uno de los videoastas más cercanos a la concepción y misión de la serie. En los videos de Rafael Montero se puede apreciar el lugar central que para él ocupa la realización de un guión que nos vaya guiando por lo que vemos. Sus apreciaciones del lugar, de la fiesta, de la artesanía, de los orígenes de este grupo étnico, etcétera, aunque no se escuchan todo el tiempo sí rompen la cercanía con aquello que el video está mostrando.

De todos modos, el programa de Montero funciona como un contrapunto de la propia serie y nos provoca a ver las diferencias y las similitudes entre los catorce documentales.

Luis Lupone rescató la fiesta pero también rescató el ritual. Probablemente la mayor preocupación de él, la cual se puede percibir claramente en sus dos videos, es el cambio de las tradiciones, la incorporación de los elementos de la modernidad en las costumbres. También él se interesa por dejar claros los orígenes históricos de los zapotecas y por introducir más información contextualizadora.

Otra de las búsquedas de Lupone, presente desde su programa titulado Tejiendo, Mar y Viento, es la incorporación en un mismo texto de diferentes miradas, la del cineasta y la del sujeto observado y grabado. En uno de sus programas Que Sí Quede Huella vuelve sobre

esta técnica al introducir grabaciones hechas por un habitante de Tehuantepec. El resultado es interesante puesto que no sólo vemos la mirada del realizador y sí algunas otras formas de narrar y de interpretar la fiesta en Tehuantepec, formas de un individuo que pertenece a la comunidad que se está grabando; por supuesto que con ello no queremos afirmar que sea una mirada más auténtica y sí otra forma de observar.

Lupone fue el único de los entrevistados -además de Noyola quien no le dio especial atención pero sí lo mencionó- que hizo una alusión al marco de los *500 Años del Encuentro de Dos Mundos* como una de las razones que motivaron el surgimiento de la serie. Probablemente sea por eso que en sus videos se da tanto énfasis a los cambios de las tradiciones, y se introduzca, en ambos videos, imágenes de Eisenstein.

En la serie son sólo tres los videos que integran imágenes de archivo de películas filmadas en otros años (en los tres casos en blanco y negro): en los dos programas de Lupone y el que se titula *La Senda de la Cruz*. Los tres introducen ese material de archivo para establecer un contrapunto histórico, para marcar semejanzas y diferencias de los eventos a través del tiempo.

Un discurso que unifica a los entrevistados, tal vez más que el de captar a las fiestas tradicionales -pese a no ser un objetivo formal de la serie- es la transmisión, mediante el video de la subjetividad del realizador. Todos los entrevistados coincidieron en que la función del documental -y de estos catorce programas particularmente- es la de dejar ver una preocupación y un interés por lo mostrado, que en el video se pudiera detectar el lazo construido entre el observador y el observado y que el espectador pudiera percibir al realizador mediante el video; que los programas, al ser vistos por los espectadores, mostraran la emoción con que fueron grabados.

Al observar los catorce videos resulta un tanto difícil detectar dicho objetivo; se perciben las diferencias, las subjetividades y los énfasis que cada realizador puso en ciertos detalles pero la emoción o el estado anímico con el que fue grabado el evento no es tan evidente en los videos. Sin embargo, en algunos programas se percibe vagamente una mayor emoción con lo grabado, tales son los casos de: *Que Sí Quede Huella*, *Señor de Otatitlán* y *Alma en*

Vuelo. Creemos que ésto se debe a que son videos en los cuales entre el equipo de grabación y la gente grabada hubo una mayor interrelación previa al documental<sup>153</sup>.

Otra de las principales búsquedas de los cinco realizadores -muy cercana a la expuesta en el párrafo anterior- es lograr transmitir mediante el video el sentir de esas personas durante la fiesta, transmitir la experiencia festiva y ritual. Pensamos que un video bien realizado lo que logra es mostrar de una manera más fiel el acontecimiento, pero no puede sustituir la experiencia, es decir no lleva al espectador a ese estado embriagado en el que se encuentran los ejecutantes de una danza o el curandero que hace una limpia o los sujetos que ingieren el peyote. En pocas palabras, creemos que nosotros como espectadores no *vivimos* la fiesta ni el ritual al observar los videos.

Con respecto a lo dicho en el párrafo anterior sí creemos que hubo videos -por ejemplo el de *Alma en Vuelo* de Antonio Noyola, *Si Dios Nos Da Licencia* de Luís Lupone- en los que sí se logró el objetivo de transmitir el acontecimiento de una manera cercana, presentando a los personajes sin explicaciones que desviarán nuestra atención, pero aún estos programas no nos hacen *experimentar* y *vivir* la ceremonia. La mayor eficacia de ambos videos es resultado de la poca introducción de elementos externos.

Lo antes dicho no significa que consideremos como una de las características del documental el crear distancia entre el espectador y el acontecimiento reproducido mediante el video; todo lo contrario -como lo señalamos en los primeros capítulos de esta tesis- el documental busca transmitir el acontecimiento con todos sus elementos simbólicos y emotivos. Sin embargo, al grabar un ritual o una fiesta tradicional este objetivo se vuelve más complejo ya que no siempre resulta *visible* la riqueza simbólica y conceptual de estos eventos.

Durante todo el recorrido realizado por los videos resaltamos algunos aspectos técnicos. Como lo señalamos al principio del capítulo, éstos fueron considerados en relación con el contenido de los programas y creemos que -junto con el análisis que hicimos de los testimonios de los realizadores- nos ayudaron a desentrañar varios elementos: la visión que sobre la fiesta tradicional tenían los videoastas; la concepción que tenían estos videoastas de lo que es o debería ser el documental sobre Indígenas; las búsquedas e intereses que

---

<sup>153</sup> A partir de las entrevistas con los respectivos realizadores pudimos constatar la idea de que entre ellos y la gente grabada hubo una muy buena relación. Ello no quiere decir que esta sea la única explicación, pero sí creemos que es una muy importante.



perseguían al elaborar estos videos -entre ellas una muy importante que era acercar al espectador con el sujeto grabado-. En el siguiente párrafo señalaremos algunos de las decisiones a nivel formal que se detectan en los videos y que contribuyeron a cumplir -unos más eficazmente que otros- con los objetivos perseguidos por los realizadores.

Creemos que la decisión de los realizadores de no introducir ciertos elementos como la voz de un narrador externo, los testimonios de investigadores y eruditos explicándonos e interpretando los acontecimientos; el no usar música externa o traducir por medio del doblaje o recurrir a mapas, fotografías, etcétera; así como, el no hacer demasiados acercamientos a los rostros de la gente, respondió a la búsqueda conceptual y ética que el equipo de realizadores tuvo y esto se percibe en los videos. Consideramos que al haber dejado de lado éstos elementos, se logró reducir la distancia entre el espectador y el acontecimiento grabado; dicho de otra manera, se logró acercar más al espectador con el sujeto del video.

Por otro lado, la introducción de "representaciones" o los usos de algunos efectos como las disolvencias, las imágenes superpuestas, la cámara lenta, también evidencian la concepción general de la serie. Muestran que se tenía una concepción del documental creativa y sin muchas restricciones formales.

Con respecto a lo anterior, también se pueden detectar algunas diferencias entre los realizadores. En general tanto Antonio Noyola como Rafael Reboliar se dan más libertades: usan la representación de una manera sistemática y llegan a prescindir totalmente de las entrevistas, es decir, éstas -en algunos videos- son totalmente hechas por los miembros de la comunidad. Ni Juan Francisco Urrusti, ni Rafael Montero, ni Luis Lupone recurren de manera tan sistemática a esta técnica. Estos tres al editar los testimonios de sus entrevistados, lo hicieron de tal manera que aparecieran a cuadro y mirando a la cámara; también, casi en todas estas entrevistas, pusieron subtítulos indicando el nombre de las personas que aparecían a cuadro. Tampoco utilizan -a diferencia de Noyola y de Reboliar- tantos efectos visuales; sus programas tienen un corte más tradicional-con excepción de Montero que usa algunos efectos visuales y juega con la iluminación.

Creemos que los puntos señalados son importantes ya que muestran las diferencias entre los realizadores a nivel formal y de concepción de cómo hacer un documental.

Otro objetivo muy importante de la serie fue ser lo menos didáctica y explicativa posible. Los videos, en efecto, no son explicativos pero en algunos falta información, lo que produce confusiones y no se entiende muy bien el desarrollo del evento. Tal es el caso de La Piel del Signo de Antonio Noyola, en el cual -pese a su belleza visual y a su ritmo bastante ágil- no es fácil detectar el orden de los eventos, ni cuáles actividades son las principales y cuáles las secundarias. Otro ejemplo sería el programa realizado por Juan Francisco Urrusti A Cruz y a Espada -de gran agilidad y diversidad de tomas- pero tampoco en él se comprende la secuencia de los hechos.

Esta serie presenta una mirada no folklorizante de los indígenas, sin embargo no deja de ser una mirada del observador que se sigue sorprendiendo ante lo diferente del observado. Los videocastas, y esto también se percibe en algunos videos, al enfrentarse a estos eventos tradicionales y a los personajes indígenas que los efectuaban no dejaron de observarlos a través de una mirada un tanto romántica, un tanto nostálgica al verificar las transformaciones de sus tradiciones y sus costumbres; cuando menos, y esto es ya un logro importante, no convirtieron al indígena en un objeto de observación. Pero insistimos en que no deja de presentar una mirada sorprendida por el contraste entre las culturas y por la pervivencia de las costumbres tradicionales.

La serie se realizó en el marco de los preparativos para la *Conmemoración de los 500 Años del Encuentro de Dos Mundos* y creemos que a ello se debe el énfasis que se hizo -en algunos videos y mediante algunas tomas- en las permanencias y en los cambios sufridos por estas culturas a través de 500 años. El simple hecho de ser pensada esta idea nos sorprende porque resulta evidente que las culturas son entes cambiantes y no estáticos y que después de 500 años las combinaciones y cambios sufridos por ellas seguramente son profundos.

El hecho de que los catorce documentales que conforman esta serie hayan sido pensados por una parte, para la televisión como espacio de exhibición, y por otra, para ser exhibidos en foros internacionales, determina y tiene que ver, de alguna manera, en lo que decíamos en el párrafo anterior, en el sentido de que algunos hacen énfasis en las transformaciones de las tradiciones; también en que ponen de relieve lo más visible y vistoso de la fiesta; además de otras consecuencias como el tiempo de duración de cada uno de los

programas, el ritmo ágil que debían tener, en algunos casos -sobre todo los primeros- la estructuración del video pensando en la introducción de cortes comerciales.

Por último diremos que la serie con sus catorce programas muestra, entre el primero y el último, transformaciones significativas. La más importante es el mayor uso de las *representaciones*, y en general, la mayor libertad en términos formales.

## CONCLUSIONES

En los primeros capítulos de esta tesis pudimos percatarnos que la historia del documental está marcada por búsquedas sociales y políticas. El documental ha sido visto siempre como una herramienta para *decir* cosas, para llamar la atención sobre los problemas económicos, sociales, políticos, culturales que han preocupado a los cineastas interesados en realizar documentales. Tendencia que ha estado presente también en los documentales sobre indígenas, sin embargo, de una manera más diluida ya que la gran tendencia en este tipo de documentales ha sido la de filmar o grabar los eventos de carácter cultural más vistosos y *diferentes*. La fiesta y el ritual son, seguramente, los temas más abordados durante toda la historia del documental sobre indígenas en el mundo y en México.

La serie analizada por nosotros, creemos que siguió algunos de los principales lineamientos del *Cinéma Vérité* o *Cine Directo*, por ejemplo en la importancia que dió a incorporar los testimonios de los personajes -testimonios que en muchos de los casos fueron el punto central de la estructura del programa-; también en su preocupación por grabar las voces de los personajes y nunca sustituirlas por un doblaje. Esta serie, asimismo se preocupó por marcar una distancia clara con el denominado *documental etnográfico* o con la llamada *antropología visual*, proponiendo una manera más *libre y creativa* para grabar y capturar la imagen del indígena.

En la revisión acerca del documental sobre indígenas realizado en México se incluyeron los materiales producidos por diversas instituciones estatales e independientes que han abordado múltiples aspectos de la vida de las comunidades indígenas en México, con premisas y marcos referenciales muy distintos unos de otros. En algunos de estos materiales se tuvo la preocupación por capturar el fenómeno filmado o grabado con un rigor cercano a la antropología y a la etnografía y en otros, las búsquedas giraron en torno al posible lenguaje cinematográfico, sin importar lo riguroso del método.

Esta revisión nos permitió establecer un contrapunto entre la serie y sus pares producidos por otras instituciones. De esta manera, observamos que la serie analizada por nosotros utilizó o dejó de utilizar ciertos elementos técnicos y lo hizo en función de uno de sus objetivos principales, que era abordar de una manera no etnográfica y sí creativa -concepto

que queda de todas formas un tanto ambiguo- la fiesta tradicional. También nos permitió darnos cuenta cómo cada uno de los directores y realizadores, al hacer un documental está, por un lado, proponiendo una manera de mirar y por el otro, está discutiendo con otras miradas y propuestas. De tal suerte que entre todas las distintas miradas se van construyendo las interpretaciones y los discursos.

Los materiales expuestos en el apartado del documental sobre indígenas en México muestran que las temáticas han sido muy variadas, así como las premisas con las cuáles se ha filmado o grabado. Con respecto a las temáticas hemos visto que el documental sobre indígenas se ha interesado por captar principalmente a las fiestas, pero también a los ritos agrícolas, a las costumbres religiosas, a la vestimenta, a la alimentación, etcétera; y, con respecto a las premisas con las que se ha filmado o grabado a los diferentes grupos étnicos, hemos visto cómo se han abordado las temáticas a partir ya sea de poner el énfasis en la marginación y la pobreza, ya en las luchas por alcanzar la igualdad, ya en la transformación de las tradiciones.

También incluimos -aunque de manera breve- algunos documentales realizados por los propios indígenas, a los que se ha llamado *Video Indio*; éstos han presentado otra manera de mirar, aquella realizada desde el interior de la comunidad. Mirada que a fin de cuentas tampoco ha sido muy distinta puesto que muchos de los documentales realizados por algunas organizaciones indígenas han sido contruidos introduciendo la mirada del "otro", del no indio, recurriendo a las descripciones y análisis que sobre la propia comunidad han dado los estudiosos.

Al igual que algunos de los documentales expuestos en el apartado de El Documental sobre Indígenas en México, la serie de *Los Caminos de lo Sagrado* fue producida por una institución cultural estatal y en este sentido sus objetivos, así como los de muchas de esas otras producciones, giraron en torno al fortalecimiento y difusión de las culturas populares, en torno a mostrar las tradiciones, artesanía, vestimenta de muchos de los grupos étnicos del país. Sin resaltar la visión económica o política que otros documentales sí resaltaron. Tales como los producidos por el *CUEC*, la productora independiente *Cine Testimonio*, entre otros.

Esta serie también tuvo en común con otros documentales mexicanos el exponer el evento, sin mayores explicaciones. Pero la diferencia radicó en que *Los Caminos de lo*

Sagrado se planteó este objetivo como el eje del discurso. Así, mientras otros trabajos documentales siguieron este principio de una manera algunas veces casual, la serie lo hizo de una manera sistemática, como un principio ético y conceptual.

En el recorrido histórico, así como en la serie objeto de nuestro estudio, también resaltamos, en algunos casos, ciertos elementos técnicos que nos parecieron relevantes. Creemos que en general el mayor o menor uso de la voz en off de un narrador externo a la comunidad filmada es determinante en la manera en la que un espectador recibe la información. Los videos analizados por nosotros al no utilizar prácticamente nunca la voz en off de un narrador externo -salvo el caso de La Figura Interminable- guardan una relación más estrecha con lo filmado, es decir no hay una "interpretación" intermedia entre el observador y el observado. Lo anterior no significa que las imágenes no reproduzcan, pero al menos no hay una doble reproducción: la de las imágenes y la del guión leído que nos va guiando en nuestro mirar.

Los videos de la serie tampoco recurrieron -salvo en un caso -Señor de Otatitlán- a entrevistas y testimonios de gentes externas a la comunidad como antropólogos, sociólogos, funcionarios de gobierno, etcétera. Técnica muy recurrente en muchos documentales, que con el afán de explicar y dar una interpretación acuden a las voces autorizadas.

A diferencia de otros videos o películas sobre comunidades indígenas a éstos 14 programas no les interesa hacer énfasis en las condiciones de miseria o en los diferentes aspectos de la vida cotidiana: su trabajo, la función de las mujeres en la sociedad, la dependencia a caciques locales. En este sentido la serie es congruente con la idea e hilo conductor propuesto en los objetivos perseguidos, pero como ya dijimos deja de lado elementos sustantivos de la fiesta, que le dan su significado y sentido. Nos referimos a elementos tales como: la relación entre danzas y ritos agrícolas; el significado de las mayordomías; la fiesta como recreación de la identidad; entre otros.

Sin embargo, algunos programas sí abordaron otros elementos -a veces con mayor peso que la fiesta tradicional-. Por ejemplo, en el programa de Rafael Montero La Figura Interminable, en donde se narran las tradiciones, la artesanía, el lugar y rol de las mujeres, etcétera. O también, en el programa Gozo y Fervor en donde, a partir de las respuestas de los entrevistados, podemos observar que a los realizadores les interesó conocer algo sobre:

los problemas religiosos entre evangélicos y católicos, el problema que representa el uso del alcohol, entre otras temáticas secundarias. Otro ejemplo es En Alas de la Fe en el cual nos enteramos por los testimonios de los habitantes de San Miguel Tzinacán acerca de los problemas entre este poblado y Cuetzálan o acerca de la buena relación entre la Iglesia local y las autoridades indígenas.

Además, y con el fin de profundizar más en el marco institucional e histórico en el que se gestaron estos programas, rescatamos lo que sobre la serie nos dijo Eduardo Sepúlveda, director de la Unidad de Producciones Audiovisuales (UPA) de 1989 a 1993. Este dejó claros los objetivos buscados por la serie pero ya desde un nivel más institucional. También quisimos establecer la relación existente entre la serie y algunos objetivos perseguidos por la UPA y por el CNCA en materia de política cultural.

La serie enmarcada en una instancia gubernamental tuvo que justificar sus objetivos en alguno de los lineamientos que con respecto a la política cultural se dieron en esos años. Esto hemos tratado de mostrarlo en la tesis, sin embargo, también se concluye que lo realizado, si bien "entra" en algunos de los puntos de la política cultural -como el de Preservación y Difusión de las Culturas Populares y el de Difusión de la Cultura a través de los Medios Audiovisuales- no se realizó a partir de ellos. Nos explicamos: fue primero la idea y después se buscó en donde cabría. Debemos añadir que estos intercambios entre instituciones y creadores son el resultado de complejas mediaciones y no se pueden analizar como una relación causa-efecto.

La lectura de estos materiales visuales sería incompleta si no hubiéramos introducido un análisis de la política cultural seguida en esos años. La serie objeto de nuestro estudio no pudo alejarse, del todo, de otros proyectos de tipo cultural llevados a cabo por otras dependencias estatales, en los cuales la visión sobre diversos aspectos de las culturas populares mexicanas se presentan de una manera aislada de muchos otros componentes económicos, sociales, políticos, simbólicos, sin los que las fiestas o cualquier otra manifestación cultural deja de tener significado y es difícilmente aprehendida por el espectador.

Tanto esta serie como muchos otros materiales visuales realizados y producidos por otras dependencias estatales culturales mexicanas han caído, de cierta manera, en esta

contradicción: intentan transmitir y difundir un evento de tipo cultural de algún grupo étnico pero al sólo abordarlo en su faceta vistosa le quitan lo sustancial y justamente transmiten sólo una parte, la aparente pero no la más importante de aquello que quieren mostrar.

En este sentido, la serie *Los Caminos de lo Sagrado* se enfrenta al problema de que al presentar a la fiesta tradicional o a los rituales importantes de una comunidad, sin tomar en cuenta el contexto que los nutre de significados y de sentido, ofrece una visión parcial del acontecimiento, es decir, una visión que reduce y constriñe la acción a su parte visible. Aclaremos que no pretendemos que cubran los requisitos de los documentales etnográficos, en el sentido de que recurran a la explicación de cada una de las actividades que vemos o a comentarios de investigadores y eruditos en la materia, pero consideramos que no logran del todo presentar lo complejo de un fenómeno festivo. No necesariamente tendrían que recurrir a un guión leído por un externo, lo podrían hacer mediante imágenes capaces de mostrar el entorno y el contexto en el que se ubica la fiesta.

Bajo la anterior circunstancia también se encuentran muchos otros trabajos hechos bajo las premisas de la política cultural en la que se quiere rescatar y difundir a las culturas populares, pero termina por difundir sólo una parte de estas culturas.

En esta tesis analizamos a los catorce documentales que conforman la serie en tres niveles:

1. La visión que ofrecen los realizadores.
2. El contenido propiamente dicho.

El punto uno y el dos se encuentran estrechamente ligados ya que la visión de los realizadores se expresa en el contenido del programa.

3. La presentación del contenido mediante la forma. Nosotros analizamos sólo algunos aspectos formales que nos parecieron relevantes.

Con respecto a este tercer criterio, durante la tesis analizamos la forma pero siempre en función del contenido, es decir rescatándola en función de los aportes que nos pudiera brindar a la hora de comprender el contenido del video. Para lograr una mayor eficacia en este nivel de análisis recurrimos a conceptos tales como *microsecuencias* y *función integrativa*.

Durante la exposición realizada en el capítulo tres de la tesis nos pudimos percatar de la visión de los realizadores, de las búsquedas conceptuales que desde el discurso verbal



aparecían en cada uno de los cinco videoastas y contrastar este discurso con aquel presente en los videos. Así vimos que Antonio Noyoia -Coordinador de la Serie- y Rafael Rebollar - quien estuvo muy cercano al proyecto desde el principio- manejan de una manera libre al formato. Es decir, juegan más con los elementos técnicos del video -disolvencias, imágenes superpuestas, etcétera), introducen más representaciones y sus entrevistados pocas veces ven a la cámara. También muestran y dan énfasis a cosas similares en sus videos. Por ejemplo y además de la fiesta: el ritual, la ceremonia, las danzas, por citar sólo algunas. Otro rasgo similar en los videos de estos dos realizadores es que utilizaron, en casi todos los inicios de los programas, microsecuencias que tenían por función darnos un resumen y una presentación general de lo que veríamos durante 27 minutos.

Los programas realizados por los otros tres directores, si bien tienen ciertas similitudes -es evidente que pertenecen a una serie, en la cual se establecieron ciertos acuerdos básicos-ponen el énfasis en aspectos distintos. Es decir, los videos tienen una factura parecida que en tanto a la forma y en tanto al contenido tienen matices. Juan Francisco Urrusti realizó dos programas cuyo formato es más clásico en términos documentales. Con respecto al discurso da peso a la idea del peregrinar y de los ritos y no tanto a la fiesta. En Luis Lupone, podemos apreciar también una forma más tradicional en función de la presentación de los testimonios y en que no usó representaciones. Sí da importancia a la fiesta pero pone mucho énfasis en los cambios y las transformaciones sufridas por las costumbres. Rafael Montero nos presenta en su video, un formato tradicional: con una mayor explicación e interpretación que se dió por medio de un guión leído por un narrador. También introdujo elementos como el origen del grupo Indígena, su vida cotidiana - no necesariamente relacionada con la fiesta- y la situación socio-económica en la que se encuentran los Tarascos de Ocumichu.

Analizados los testimonios de los cinco realizadores sobresalió el hecho de que dieron enorme énfasis al respeto por lo grabado y a involucrarse en la fiesta y con los personajes; también dieron mucha importancia a mostrar el sentir más que a tratar de explicar. Otro punto que sobresalió fue que los cinco buscaban mediante estos trabajos visuales que el público sintiera a la gente que veía. Confrontados estos discursos verbales con lo que de cada realizador y de sus intenciones podemos ver en los videos nos percatamos que, en efecto,

salta a la vista cierta preocupación por involucrarse con su objeto, por mostrar una mirada comprometida con los personajes. Sin embargo, se dejaron de lado algunos elementos de la fiesta y del ritual sin los cuales, aun con el compromiso que buscaban, los sujetos que bailan o los que le rezan y le lloran a un Cristo, o los que usan máscaras, parece que realizan actos un tanto inconexos y sin mucho sentido. Además, como también ya señalamos, los videos difícilmente transportan al espectador y lo hacen *vivir* el rito, la ceremonia o la fiesta.

Probablemente hubiera sido interesante introducir más elementos -mediante entrevistas a los participantes o mediante juegos con la imagen, entre otros- que nos mostraran los significados de las actividades. Esto sin tener que recurrir a un formato de documental más cercano al etnográfico.

El discurso que la serie presenta en su conjunto, es una muestra de las fiestas tradicionales y de los rituales en comunidades indígenas y mestizas, pero también resulta una muestra de los cambios en las tradiciones, de los personajes más interesantes de la comunidad a los ojos de los realizadores, de los momentos en los que los protagonistas de los rituales caen en el paroxismo.

Atendiendo al análisis formal de la serie, al que denominamos Aspectos Técnicos Relevantes o Nivel de la Función Integrativa vimos que se trata de videos documentales sin explicaciones externas y casi sin música externa; tampoco cuentan con una iluminación muy cargada. En este sentido, aunque se permiten hacer uso de ciertos elementos creativos a nivel técnico como disolvencias, superposición de imágenes, cámaras lentas, entre otras cosas, guardan una distancia estrecha con la realidad. Muestran los acontecimientos de la fiesta, de los rituales, a los personajes sin hacer muchas interpretaciones del fenómeno mostrado. Los últimos programas de la serie mantienen un formato más libre, hacen uso de las representaciones de una manera más sistemática.

Las decisiones a nivel formal tuvieron que ver con la concepción y búsqueda de la serie. De alguna manera, sí existe una relación y una coherencia entre estas decisiones de tipo formal y la inquietud de hacer una presentación nítida de la fiesta, la ceremonia, el rito y sus personajes. Utilizamos la idea de nitidez en el sentido de que, al haber menor cantidad de elementos formales entre la reproducción visual de la fiesta y el espectador -por ejemplo,

juegos con la imagen, doblaje, música externa, voz en off de un narrador- los personajes y sus actos aparecen a nuestros ojos más claramente.

En suma, la serie Los Caminos de lo Sagrado tiene algunas aportes interesantes que a continuación señalaremos. Los catorce videos logran tener un ritmo ágil; la edición del material evitando secuencias largas, testimonios muy prolongados, introduciendo la voz de los entrevistados mientras nos presentan imágenes de los momentos de la fiesta, son algunos de los elementos que producen este ritmo ágil al que nos referíamos.

Otro aporte fue el intentar exponer los eventos sin recurrir a un guión leído por un narrador. Esta serie no es la primera en prescindir del narrador, pero uno de sus aportes radica en que este criterio formó parte de los objetivos y búsquedas planteados desde el principio.

También tiene un aporte en términos de difusión. Pocos son los documentales que se han planteado desde su concepción el asunto de la distribución, tema siempre problemático. La Unidad de Producciones Audiovisuales y el Coordinador de la serie Antonio Noyola tuvieron muy claro lo anterior y pensaron a la televisión e incluso a la venta como los canales idóneos para difundir los materiales visuales. También les pareció importante hacer donaciones al Sistema de Bibliotecas Públicas, por lo que la serie Los Caminos de lo Sagrado así como muchos otros documentales de la UPA pueden ser consultados por públicos de diferentes edades e intereses.

De la serie podemos señalar algunos programas muy completos, atendiendo a su estructura, a su discurso, a la variedad de danzas o de testimonios que presentan, a lo cercana y comprometida de la grabación, etcétera: En Alas de la Fe, Que Sí Quede Huella, Señor de Otatitlán, Alma en Vuelo, La Tercera Raíz y Gozo y Fervor.

Las carencias de la serie giran básicamente en torno a lo que dejaron fuera, a todo aquello que fue excluido. Como ya hemos dicho, las fiestas tradicionales, las danzas asociadas a estas fiestas, las ceremonias, los ritos de comunidades indígenas son parte de un sistema complejo de relaciones y el no tomarlas en cuenta produce discursos inacabados. Sin pretender pedirle al material y a los realizadores algo que ellos no buscaban -la información y explicación extrema-, si consideramos que algunos programas podrían incluir algunos elementos que enriquecerían el discurso y ayudarían al espectador a comprender, a conocer y

a acercarse al fenómeno; por ejemplo se podría recurrir a más entrevistas con los individuos grabados mediante las cuales se tratara de que describieran el significado para ellos del evento. En el programa de Juan Francisco Urrusti titulado *A Cruz y A Espada*, por ejemplo, se les pregunta a algunas personas lo que para ellas significa representar a un personaje histórico y con ello uno se percata de la dimensión simbólica que conlleva el evento para los ejecutantes, la estrecha relación entre su vida cotidiana y la representación de *La Morisma de Bracho*.

En todo caso y aquí retomamos lo expuesto en la introducción de la tesis, los documentales sobre Indígenas realizados en México, al filmar o grabar ciertos eventos modifican con su presencia aquello que ocurre y modifican el conocimiento que sobre el acontecimiento se tiene. También resignifican a las fiestas y a las comunidades indígenas. En pocas palabras, crean mediante su discurso, nuevos discursos. Y así como la serie *Los Caminos de lo Sagrado* surgió discutiendo con otros realizadores, con otras filmaciones y con otras grabaciones, surgirán después de ella otras propuestas que retomarán ciertas cosas de la serie y desecharán otras.

## BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFIA

Amador Bech, Julio. "La construcción de la credibilidad como forma discursiva e imaginaria" en, Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, (Quinta Época) FCPyS, No. 162, octubre-diciembre de 1995 pp. 43-70

Andrew, J. Dudley. Las principales teorías cinematográficas, GustavoGili, Colección Punto y Línea. España, 1978. 274 p.

Ayala Blanco Jorge. La Aventura del Cine Mexicano. En la Epoca de Oro y Después, Grijalbo, México, 1993. 287 p.

----- La Búsqueda del Cine Mexicano, Grijalbo, México.

----- La Condición del Cine Mexicano, Grijalbo, México.

----- La Disolvencia del Cine Mexicano. Entre lo Popular y lo Exquisito, Grijalbo, México, 1991. 547 p.

Baena Paz, Guillermina. Manual para Elaborar Trabajos de Investigación Documental, FCPyS-UNAM, México, 1973. 123 p.

Barbachano Ponce Miguel. "Mezquital" p. 44-46 de Críticas, Cineteca Nacional, México, 1988. 179 p.

Barnouw, Erik. Documentary. A history of the non-fiction film, Oxford University Press, New York, 1993. 400p.

Bernard, H.R.; Pelto, P.J.; Werner, O.; Boster, J.; Romney, A.K.; Johnson, A.; Ember, C.R.; Kasakoff, A. "La construcción de datos primarios en antropología cultural", en Current Anthropology, vol. XXVII, núm. 4, ago-oct 1986, pp. 382-396. Resumen en español de Marci Lane Rodríguez y Ana Di Castro Stringher, inédito, México, s/f.

Bonfil Batalla, Guillermo. "De culturas populares y política cultural" pp.9-22 en Culturas populares y política cultural, SEP-Museo de Culturas Populares, México, 1982. 137 p.

Brigard, Emille De "The History of Ethnographic Film", en Paul Hockings (ed.), Principles of Visual Anthropology, The Hague and Paris, Mouton Publishers, 1975.

Carreño Carlón, José. "Las políticas de cultura popular del Estado" pp.31-38 en Culturas populares y política cultural, SEP-Museo de Culturas Populares, México, 1982. 137 p.

Comisión de Cultura de la LV Legislatura de la Cámara de Diputados La Cultura en México. Políticas y Acciones en Materia de Cultura Desarrolladas por el gobierno de la

República 1988-1993, Comisión de Cultura de la LV Legislatura de la Cámara de Diputados, México, 1993. 180 p.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Memoria. 1988-1994, CNCA, México, 1994. 414 p.

Diario Oficial de la Federación, miércoles 7 de diciembre de 1988.

Eco, Humberto. Cómo se Hace una Tesis, Gedisa, España, 1986.

Edmonds, Robert. "Documental: antropología filmada". Traducción de José Rovirosa en Principios de cine documental CUEC-Material didáctico de uso interno, México, s/f. 144 p.

Ferro, Marc. Cine e Historia, Editorial Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, Barcelona, 1980. 175 p.

Flores Olea, Víctor. Rostros en Movimiento, Cal y Arena, México, 1994. 265 p.

García López, Luis. "Política gubernamental de la producción del documental y el cortometraje". Ponencia presentada en el Foro: Retrospectiva del cine. México 1968-1988: Memoria y Visión Documental, Agosto 1989, inédito, México, 7 p.

García Riera Emillo, "El Cine Independiente. 1953-1982" pp. 191-219 en Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano, Vol.II, SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas, Colección Cultura Universitaria, Serie-Ensayo, México, 1988. 291 p.

Garza Mercado, Ario. Manual de Técnicas de Investigación, El Colegio de México, México, 1981.

González Casanova, Manuel. "La conservación del cine documental". Ponencia presentada en el Foro: Retrospectiva del cine. México 1968-1988: Memoria y Visión Documental, Agosto 1989, inédito, México, 4 p.

Grierson, John. "Principios del Documental", extralido del libro Grierson on Documentary, editado por Preeger Publishers, New York. Traducción de José Rovirosa en Principios de cine documental CUEC-Material didáctico de uso interno, México, s/f. 144 p.

Gutiérrez Maupome, Juan Cristián. "El programa de transferencia de medios audiovisuales a comunidades indígenas", inédito, México, s/f. 6 p.

Hacia un video indio, Cuadernos del INI-AEA, INI, núm. 2, México, 1990. 74 p.

Harvey, Edwin. Políticas Culturales en Iberoamérica y el Mundo. Aspectos Institucionales, Tecnos-Sociedad Estatal del Quinto Centenario, Madrid, 1990. 290 p.

Heider, Karl G. "Los atributos de la película etnográfica", Ethnographic Film, University of Texas Press, 1988, Austin, Texas. Resumen en español de Marci Lano Rodríguez y Ana Di Castro Stringher, inédito, México, s/f. 8 p.

Hernández, Tulio. "El cine documental venezolano" p. 73-92 en Pensar en cine. Tulio Hernández (coord.), Consejo Nacional de Cultura (CONAC). Serie EN FOCO, Caracas, 1990. 159 p.

Heusch, Luc de. The Cinema and Social Science. A Survey of Ethnographic and Sociological Films, UNESCO, París, 1962. 101p.

Hockings, Paul. "Ethnographic Filming and the Development of Anthropological Theory" pp.205-224, en Paul Hockings and Yasuhiro Omori. Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film, National Museum of Ethnology, Senri Ethnological Studies no. 24, Osaka, Japon, 1988. 242 p.

Instituto Nacional Indigenista. Bases para la Acción, 1977-1982, INI, México, 1978.

Ladrón de Guevara (Coord.). Política Cultural del Estado Mexicano, CEE-GEFE, México, 1983. 290p.

Lane Rodríguez, Marci. "La película etnográfica y la antropología visual" Antropológicas (Nueva Epoca) IIA-UNAM, núm. 5, enero 1993, México. pp. 36-39

MacDougall, David. "Ethnographic Film: Failure and Promise", Annual Review of Anthropology, núm. 7, 1978, pp. 405-425. Resumen en español de Marci Lane Rodríguez y Ana Di Castro Stringher, inédito, México. 1991

Marazzi, Antonio. "Ethnological and anthropological film: production, distribution and consumption" pp. 111-134 en Paul Hockings and Yasuhiro Omori. Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film, National Museum of Ethnology, Senri Ethnological Studies no. 24, Osaka, Japon, 1988. 242 p.

Márquez Murrieta, Alicia. "Breve historia del documental sobre el mundo indígena en México" p. 111-143 en Eligio Calderón, Servando Gajá, et. al. Los Mundos el Nuevo Mundo, Cineteca Nacional, México, 1994. 173 p.

Menéndez, Oscar. "Cine y realidad" en Antropológicas (Nueva Epoca), IIA-UNAM, num. 5, enero de 1993, México. pp. 30-35

Meran Barsan, Richard. "Definición de películas de no-ficción", extraído del libro Non-Fiction Film. (A Critical History). Traducción de José Rovirosa en Principios de cine documental CUEC-Material didáctico de uso interno, México, s/f. 144 p.

Monsiváis, Carlos. "Penetración cultural y nacionalismo" pp.79-99 en Culturas populares y política cultural, SEP-Museo de Culturas Populares, México, 1982. 137 p.

Mora Catlett, Juan. "Estructura y estética del documental". Ponencia presentada en el Foro: Retrospectiva del cine. México 1968-1988: Memoria y Visión Documental, Agosto 1989, inédito, México, 3 p.

Moral González, Fernando del. "Panorama del documental mexicano". Ponencia presentada en el Foro: Retrospectiva del cine. México 1968-1988: Memoria y Visión Documental, Agosto 1989, inédito, México, 6 p.

Mraz, John. "Algunas inquietudes en tomo a la antropología visual", Antropológicas (Nueva Epoca) IIA-UNAM, núm. 5, enero 1993, México, pp. 47-51

Muñoz Jiménez, Alfonso. "El documental etnográfico". Ponencia presentada en el Foro: Retrospectiva del cine. México 1968-1988: Memoria y Visión Documental, Agosto 1989, inédito, México, 5 p.

Nahmad Sittón, Salomón. "Características del pluralismo cultural" pp. 101-114 en Culturas populares y política cultural, SEP-Museo de Culturas Populares, México, 1982. 137 p.

Nolasco, Margarita. "Los medios visuales y la antropología", Antropológicas (Nueva Epoca) IIA-UNAM, núm. 5, enero 1993, México, pp. 40-46

O'Meara, J. Tim. "La antropología como ciencia empírica", American Anthropology, vol. 91, núm. 2, junio 1989. Resumen en español de Marci Lane Rodríguez y Ana Di Castro Stringher, inédito, México, 1991. 2 p.

Omori, Yasuhiro. "Basic Problems in Developing Film Ethnography" pp. 191-203 en Hockings, Paul. Cinematographic theory and new dimensions in ethnographic film. Serri Ethnological Studies No. 24, National Museum of Ethnology, Osaka, Japon, 1988. 242 p.

Orellana, Margarita de. "Los nuevos aborígenes. El documental, la realidad y la memoria". Ponencia presentada en el Encuentro de Antropología Visual, inédito, México, junio 1992, 5 p.

Paranagua, Paulo Antonio. "Petite Anthologie du Documentaire Latino-Américain" Cinéma du Réel. A la Découverte de l'Amérique Latine, Centre Georges Pompidou, Comité du Film Ethnographique. CNRS-Images Média, Paris, 1992. pp. XXXII-XXXVIII

Passek, Jean-Loup. "L'homme à la caméra" p. 6-7, en Joris Ivens, 50 ans de cinéma, Jean-Loup Passek (Dir.), Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1979. 93 p.

Pelto, Pertti; Pelto, Gretel. "Instrumentos de investigación. II. Técnicas no verbales", Anthropological Research. The Structure of Inquiry and Edition. Resumen en español de Marci Lane Rodríguez y Ana Di Castro Stringher, inédito, México, 1991. 4 p.



Pérez Turrent, Tomás. "Evolución formal del documental mexicano". Ponencia presentada en el Foro: Retrospectiva del cine. México 1968-1988: Memoria y Visión Documental, Agosto 1989, inédito, México, 7 p.

Reyes, Aurelio de los. Manuel Gamio y el Cine, Coordinación de Humanidades-UNAM, Colección de Arte No. 45, UNAM, México, 1991. 105 pp.

Ríos, Humberto en "El Cine no Etnológico o el Testimonio Social de Jorge Prelorán" p.105-119. Adolfo Colombres (Compilación y Prólogo). Cine, Antropología y Colonialismo, Ediciones del Sol, CLACSO. Serie Antropológica, Buenos Aires, 1985. 182 p.

Rivero, Antonio del. "Lenguaje y sujeto en el documental". Ponencia presentada en el Foro: Retrospectiva del cine. México 1968-1988: Memoria y Visión Documental, Agosto 1989, inédito, México. 4 p.

Rosetti, Laura. "El qué hacer de los documentalistas". Ponencia presentada en el Foro: Retrospectiva del cine. México 1968-1988: Memoria y Visión Documental, Agosto 1989, inédito, México. 2 p.

Rouch, Jean. "Our Totemic Ancestors and Crazy Masters" pp. 225-238 en Hockings, Paul. Cinematographic theory and new dimensions in ethnographic film. Serri Ethnological Studies No. 24, National Museum of Ethnology, Osaka, Japon, 1988. 242 p.

Rovirosa, José. Sin título. Ponencia presentada en el Foro: Retrospectiva del cine. México 1968-1988: Memoria y Visión Documental, Agosto 1989, inédito, México. 7 p.

----- "Alfonso Muñoz", pp. 55-66. Miradas a la Realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos. CUEC-UNAM, México, 1990. 146 pp.

----- Miradas a la Realidad. Entrevistas a documentalistas mexicanos. Vol.II, CUEC-UNAM, México, 1992. 137pp.

----- "Cine Documental" en La Docencia y el Fenómeno Fílmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-1988, Coordinación de Difusión Cultural-UNAM, Colección Textos de Literatura, México, 1988. 130 p.

Romero Ugalde, Maricruz. La antropología en el cine etnográfico institucional. Análisis de la producción del AEA del INI 1978-1987, Tesis de Licenciatura, ENAH-INAH-SEP, 1991, México, D.F., 104 p.

Saldívar Tanaka, Emiko. La Política Cultural del Gobierno de Carlos Salinas de Gortari. A través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Tesis para obtener el título de Licenciada en Sociología, FCPyS-UNAM, marzo 1992. 93 p.

Secretaría de Educación Pública. Selección de Materiales Audiovisuales Educativos para el apoyo a la Docencia, Subsecretaría de Servicios Educativos para el D.F., SEP, México, 1994. 344 p.

Toussaint Alcaraz, Florence (Coord.). ¿Televisión pública en México?, Pensar la Cultura-CNCA, México, 1993. 179 p.

Toledo, Teresa. "Introducción", Cine-Ojo. El documental como creación, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Filmoteca Española, Universidad del Cine, Buenos Aires, España, 1995. 80 p.

Trujillo, Iván; Martínez, Manuel. "El documental científico". Ponencia presentada en el Foro: Retrospectiva del cine. México 1968-1988: Memoria y Visión Documental, Agosto 1989, inédito, México. 9 p.

Unidad de Producciones Audiovisuales, CNCA. Catálogo de la Videoteca Cultural de la UPA-CNCA, CNCA, México, 1994. 56 p.

Urrusti, Juan Francisco. Sin título. Ponencia presentada en el Foro: Retrospectiva del cine. México 1968-1988: Memoria y Visión Documental, Agosto 1989, inédito, México. 8 p.

Villela F. Samuel. "La antropología visual y la antropología mexicana", Antropologías (Nueva Época) IIA-UNAM, núm. 5, enero 1993, México, pp. 14-25

Villoro, Luis. Los grandes momentos del indigenismo en México, CIESAS-SEP, Lecturas Mexicanas No. 103, 2a Serie, México, 1987. 248 p.

Young, Colin. "Documentary and Fiction, Distortion and Belief" pp. 7-30 en Hockings, Paul. Cinematographic theory and new dimensions in ethnographic film. Senri Ethnological Studies No. 24, National Museum of Ethnology, Osaka, Japon, 1988. 242 p.

## DOCUMENTOS

Entrevista con Antonio Noyola, realizada por Alicia Márquez el 19 de abril de 1996.

Entrevista con Antonio Noyola, realizada por Alicia Márquez el día 15 de julio de 1996.

Entrevista con Juan Francisco Urrusti, realizada por Alicia Márquez el 21 de junio de 1996.

Entrevista con Eduardo Sepúlveda, realizada por Alicia Márquez el 28 de junio de 1996.

Entrevista con Rafael Montero, realizada por Alicia Márquez el 2 de julio de 1996.

Entrevista con Luis Lupone, realizada por Alicia Márquez, el 2 de julio de 1996.

**Entrevista con Rafael Rebollar, realizada por Alicia Márquez el 4 de julio de 1996.**