



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

VIDEO DOCUMENTAL DEL ENCUENTRO DE DANZAS TRADICIONALES EN YOHUALICHAN

TESINA PRESENTADA POR DENÍ MANJARREZ GARCÍA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN DISEÑO Y
COMUNICACIÓN VISUAL

DIRIGIDA POR: LICENCIADO MARCO ANTONIO ESCALONA PICAZO
MÉXICO, D.F., 2012



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

VIDEO DOCUMENTAL DEL ENCUENTRO DE DANZAS TRADICIONALES
EN YOHUALICHAN

TESINA PRESENTADA POR DENÍ MANJARREZ GARCÍA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN DISEÑO
Y COMUNICACIÓN VISUAL

DIRIGIDA POR EL LICENCIADO MARCO ANTONIO ESCALONA PICAZO

MÉXICO, D.F. 2012

*Para mi abuelito Pancho,
Amelia y Vicente*

Para India

Tasokamatik ten mijtotiani

Gracias a los danzantes

Gregorio Méndez

Profesor Alberto Becerril

Profesor Marco Antonio Escalona

Profesora Martha Elisa Espinosa

Clau, Audra, Toño y Rafael

GRACIAS

VIDEO DOCUMENTAL DEL ENCUENTRO DE DANZAS TRADICIONALES EN YOHUALICHAN

INTRODUCCIÓN | 11

CAPÍTULO I. YOHUALICHAN Y SU CULTURA. | 13

- 1.1. Cultura náhuatl con raíces totonacas. | 13
- 1.2. Marco contextual de Yohualichan. | 15
- 1.3. Las danzas tradicionales de la región del Totonacapan. | 18
 - 1.3.1. Danzas prehispánicas. | 20
 - 1.3.2. Danzas de conquista. | 22
- 1.4. Festival Cuetzálan-Yohualichan. | 24

CAPÍTULO II. EL LENGUAJE AUDIOVISUAL. | 27

- 2.1. El lenguaje audiovisual y sus elementos. | 27
 - 2.1.1. Composición. | 29
 - 2.1.2. La Cámara. Ángulo y movimiento. | 32
 - 2.1.3. La Iluminación. | 34
 - 2.1.4. Montaje o edición. | 35
 - 2.1.5. Elipsis. | 37
 - 2.1.6. Transiciones o formas de paso. | 37
 - 2.1.7. Continuidad. | 38
 - 2.1.8. Sonido. | 39
 - 2.1.9. El Guión. | 40
- 2.2. El documental. | 41
 - 2.2.1. Antecedentes del documental. | 41
 - 2.2.2. ¿De qué está hecho el documental? | 43
 - 2.2.3. Necesidades del documental. | 45
 - 2.2.4. Modalidades del documental. | 46

CAPÍTULO III. REALIZACIÓN DEL VIDEO-DOCUMENTAL | 47

“Kampa Yohualichan to xolalmej ilhuitij”

- 3.1. Pre-producción | 50
- 3.2. Producción. | 51
 - 3.2.1. Realización de entrevistas. | 51
- 3.3. Post-producción. | 53
 - 3.3.1. Calificación del material. | 53
 - 3.3.2. Edición. | 54
 - 3.3.3. Resultado final. | 55

CONCLUSIONES | 56

BIBLIOGRAFÍA | 58

ANEXO I | 61

ANEXO II | 63

LISTA DE IMÁGENES | 66

INTRODUCCIÓN

*En México, las danzas autóctonas sufren día con día, el acoso de elementos que no les son propios. Urge salvarlas mediante técnicas especiales que incluyan la investigación testimonial, el dibujo, la fotografía y el video.*¹

La presente tesina es la descripción del proceso de realización del video-documental “*Kampa Yohualichan to xolalmej ilhuitij*”, título en náhuatl que en español se traduce como “En Yohualichan nuestros pueblos están de fiesta”. Dicho trabajo recopila imágenes y entrevistas sobre el encuentro de danzas tradicionales con el mismo nombre llevado a cabo en Yohualichan, sitio ubicado en la sierra norte del estado de Puebla, el día 16 de agosto de 2008.

En un principio la intención de este video era registrar el encuentro de danzas para que las organizaciones culturales regionales contaran con una memoria visual en video de este evento, pero a lo largo de su realización descubrí la necesidad de dirigirlo también a espectadores que no tuvieran información previa al tema debido a que funciona como difusión de esta cultura, utilidad que es también de beneficio a la región porque, como puedo deducir por las entrevistas hechas para este trabajo al organizador del festival en todas sus ediciones Gregorio Méndez² y al profesor Alberto Becerril Cipriano³, despertar el interés por conocer las manifestaciones culturales es generar el respeto hacia ellas y su valoración puede promover el cuidado por mantenerlas.

¹ DALLAL, ALBERTO. *Los elementos de la danza*. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, UNAM, México, 2007, p. 59.

² GREGORIO MÉNDEZ Nava es cuetzalteco de raíces indígenas. Pintor y activista cultural, su labor ha consistido en promover y retratar las tradiciones de la cultura indígena de la región. Actualmente se encuentra a cargo de la Casa de Cultura del municipio de Cuetzalan Puebla. Entrevistado el 23 de Abril de 2009. Tema: Festival Cuetzalan- Yohualichan.

³ ALBERTO BECERRIL CIPRIANO es originario del pueblo totonaco de Kgoyom en Huehuetla, Puebla, de padres nahuas. Radica en Zacapoaxtla Puebla. Es profesor de educación indígena bilingüe. Como productor radiofónico ha realizado actividades de difusión cultural en lenguas indígenas. Ha publicado artículos sobre danzas tradicionales y escribe poesía en náhuatl, totonaco y español. Entrevistado en Mayo de 2009. Tema: Cultura y tradición de la región del Totonacapan.



Mi interés en realizar este video radica en que considero que la labor de los comunicadores visuales es de relevancia cuando su trabajo sirve a una comunidad, como un registro de sus costumbres e historia. Conozco esta región de tiempo atrás debido a que viví ahí algunos años, periodo en el cual fui descubriendo su riqueza cultural. Este hallazgo captó mi atención por lo que decidí profundizar el conocimiento en el aspecto de las danzas y compartirlo a través de la cámara.

El objetivo de esta tesina es de igual forma dar un contexto sobre la región y el festival del que formó parte el encuentro de danzas; así como argumentar sobre la teoría y los elementos del lenguaje audiovisual y el documental, que fue necesario tomar en cuenta para la realización del video.

En el primer capítulo presento el marco contextual de Yohualichan, describo su pertenencia a la región del Totonacapan, así mismo presento la descripción de las danzas que participaron en el encuentro y el Festival Cuetzalan- Yohualichan del que formaron parte.

En el segundo capítulo desarrollo el tema del lenguaje audiovisual y sus elementos a considerar en la realización de cualquier producción audiovisual. También contextualizo el documental desde sus antecedentes hasta sus componentes, necesidades específicas y las cuatro modalidades de documental que plantea el autor Bill NICHOLS en su libro *La representación de la realidad*⁴.

En el tercer y último capítulo describo las etapas de realización del video desde la preproducción hasta la edición y postproducción, última etapa para culminar el video-documental.

⁴ NICHOLS, BILL, *La representación de la realidad*, 1ª edición, Ed. Paidós Ibérica, España, 1997, 389 p.



CAPITULO I. YOHUALICHAN Y SU CULTURA.

1.1 Cultura náhuatl con raíces totonacas.

Se cree que los que construyeron estas pirámides tienen una antigüedad muy lejana. Luego tenemos la hipótesis de que los que construyeron las pirámides fueron familias totonacas, las cuales hubo una época en que se tuvieron que desplazar a otra región; son los que ahora están en la región de Papantla.⁵

La zona arqueológica de Yohualichan tiene orígenes totonacos, quienes debieron establecerse a principios del periodo clásico: 200- 900 d. C., dato mencionado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Está directamente relacionado con la zona arqueológica totonaca del Tajín en Veracruz, pues se encuentran en línea recta y arqueólogos han demostrado que mantenían comunicación, de hecho puede notarse la influencia en el parecido de sus construcciones. La región de Yohualichan era parte del Totonacapan aunque en la actualidad la población es náhuatl pues existe la referencia de que estos grupos llegaron a desplazar a los totonacos. Totonacapan por lo tanto, es la región dónde habita este grupo indígena y con el que Yohualichan tiene colindancia.

Según Elio Masferrer Kan en Totonacas⁶, las fronteras étnicas de los totonacos de la Sierra Norte de Puebla están delimitadas por la división que hace el río Zempoala en dos mitades: en su ribera sur sólo habitan comunidades de habla nahua como Yohualichan, mientras que en el norte únicamente existen asentamientos totonacos. El cerro *Cozoltépetl* indica la frontera del territorio totonaco de la sierra hacia el sureste.

⁵ Taller de Tradición Oral de la Sociedad Agropecuaria del Centro de Estudios y Promoción Educativa para el Campo. *Les oíamos contar a nuestros abuelos*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México. 1994. p. 78.

⁶ MASFERRER KAN, ELIO. *Totonacos. Pueblos indígenas del México Contemporáneo*. 1ª. Edición. CDI. PNUD. México. 2004. 39 p.



Las primeras fuentes históricas señalan que los totonacos se llaman así porque adoraban a un dios llamado Totonac. Otras versiones ponen énfasis en una interpretación etimológica tutu (“tres”) y nacu (“corazón): tres corazones. Masferrer Kan también menciona la existencia de planteamientos de que este término se refiere a tres grandes centros ceremoniales, Tajín, en Papantla, Zempoala, cerca de la antigua fundación del puerto de Veracruz, y Yohualichan.

Algunos pobladores, a raíz de las entrevistas, manifestaron la creencia de que los fundadores del Tajín eran los pobladores de Yohualichan que emigraron hacia esta región de Papantla, pero los vestigios arqueológicos demuestran que Yohualichan era contemporáneo al periodo avanzado del Tajín, en todo caso pudo haber sido al contrario.

Aunque no sólo de grupos totonacas y nahuas se sabe que habitaron Yohualichan, los datos de su abandono tienen relación con la conquista tolteca, chichimeca y el dominio mexica.

Actualmente la cercanía con la cultura totonaca se percibe en sus tradiciones: la vestimenta es muy parecida, y sobre todo cabe mencionar por ser el tema de este trabajo: sus danzas, para las que no hay fronteras, siendo las mismas las de la región totonaca a las de Yohualichan.



Imagen 1



1.2 Marco contextual de Yohualichan.

Yohualichan es una población ubicada en la sierra nororiental del Estado de Puebla. Es una palabra náhuatl cuyo significado proporcionado por sus habitantes es *el lugar de la noche o la casa de la noche*, que se puede traducir también como casa dónde habita la noche. La comunidad esta asentada alrededor de la zona arqueológica del mismo nombre, sitio en el que se llevó a cabo el tema del documental. Yohualichan pertenece al municipio de Cuetzalan, del que se encuentra a aproximadamente 20 minutos en auto.

Cuetzalan es reconocido por el turismo nacional e internacional por sus paisajes de niebla entre la sierra, abundante vegetación, la construcción de sus calles empedradas y sus pobladores indígenas que conservan su lengua náhuatl y sus costumbres: como sus danzas, vestimenta, fiestas patronales y la práctica de la medicina tradicional.



Imagen 2



El total de la población de Yohualichan según datos del INEGI, XII Censo de población y vivienda de 2000⁷, es de 697 pobladores con 356 hombres y 341 mujeres, de los cuales 607 hablan lengua náhuatl.

Según el Catalogo de Lenguas Indígenas Nacionales⁸ del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, el náhuatl de la Sierra noreste de Puebla, región a la que pertenece Yohualichan, es una variante lingüística del grupo Náhuatl-nuclear, subfamilia Nahuatlano y perteneciente a la familia yuto-nahua. Los pobladores autodenominan su lengua como macehual, mexicano.tlajtlotl o nauta.

Con una altitud de 600 metros sobre el nivel del mar, la vegetación de Yohualichan se clasifica como bosque de niebla con clima templado tropical siempre verde. Dichas condiciones climáticas hacen de la región una zona cafetalera en la que también se cultiva diversidad de frutos como naranja, plátano, lima y maracuyá; así como pimienta, vainilla y canela. Otra de sus principales actividades debido al turismo es la artesanía, sobre todo los textiles hechos con telar de cintura y objetos manufacturados con fibras naturales como la corteza del árbol del jonote.

Según datos aportados por Amelia García Gutiérrez⁹, habitante de la región, aun en la década de los setentas, las tierras se trabajaban con diversidad de cultivos, que permitían a los pobladores resolver sus necesidades inmediatas, además de criar aves de corral y ganado porcino principalmente. El aprovechamiento de la flora y la fauna era también parte del sustento alimenticio.

⁷ <http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/Proyectos/ccpv/cpv2000/default.aspx>

⁸ <http://www.inali.gob.mx/clin-inali/>

⁹ AMELIA GARCÍA GUTIÉRREZ es originaria del estado de Hidalgo México, y habitante de Zacapoaxtla Puebla desde 1990. Se desempeña como docente en el municipio de Cuetzalan Puebla. Su trabajo en investigación y práctica de la medicina tradicional le han permitido un acercamiento y convivencia con los pobladores de la región por lo tanto la comprensión de su situación social. Entrevistada el 26 de diciembre de 2008. Tema: Cultura y sociedad en la sierra norte de Puebla.



El cultivo del café fue sustituyendo lentamente a los diversos cultivos, generando un monocultivo como base económica de la zona, durante mediados de esta década y durante los años 80, el auge internacional de este mercado, generó una gran riqueza en la región, la población se encontraba en una dinámica productiva y comercial que daba seguridad y desarrollo aparente a la población.

Las fiestas patronales, giraban y giran hasta hoy en torno al café, como ejemplo, la fiesta de Cuetzalan da inicio con la coronación de la reina del café entre las jóvenes mestizas y la reina del huipil entre las jóvenes indígenas, acompañadas siempre con las danzas tradicionales y juegos pirotécnicos.

A partir del año 1989, la región sufrió una crisis, debido a las fuertes heladas ocurridas en ese invierno, ocasionando la pérdida de la mayoría de la cosecha de café.

Para Amelia García Gutiérrez¹⁰, este hecho natural, fue el principio de una serie de problemas socioeconómicos que hoy en día son cada vez mas complejos, entre la migración de la población económicamente activa, el desempleo, la carencia de mercado del poco café que aún se cultiva, ^{el} vacío de mano de obra joven en el campo, la introducción de maíz de importación que además en su mayoría es transgénico, el poco valor comercial de la artesanía de telar o de jonote y la implicación que trajo consigo el hacer del café un monocultivo, abandonando las prácticas ancestrales de diversos cultivos que enriquecían la tierra y que resolvía las necesidades alimenticias, han impactado de manera fatal las tradiciones locales, pues al perderse la relación directa de sembrar y tener un sustento de la tierra, se pierde el sentido de homenaje y agradecimiento hacia esta, representado por los conceptos de *Taleskaltijkanantzin* (nuestra respetable madre creadora) y *Taleskaltijkatatzin* (respetable padre creador), y que son el sentido primordial de las danzas. Sin interés de sembrar, no hay interés de bailar. Por lo que deduzco también que las danzas forman parte de la vida de la comunidad y son un reflejo de su acontecer y circunstancias.

¹⁰ En entrevista: Cultura y sociedad de la sierra norte de Puebla. 26 de Diciembre de 2008.



1.3 Las danzas tradicionales de la región del Totonacapan.

“Las comunidades han descubierto que pueden manifestar individual o colectivamente su origen e historia por medio de la danza”¹¹

En base al libro Los elementos de la danza de Alberto Dallal¹², se puede decir que bailar es una necesidad que responde mas bien a una inquietud colectiva de construir su cultura y la danza es una de las manifestaciones culturales que expresa su vocación colectiva mas notable y de una manera eficiente. Es la más antigua de las artes y la mas humana ya que vive en el tiempo y en el espacio a través del cuerpo humano.

El impulso de la danza es parte primordial e inseparable del hombre como ente sensorial y expresivo. La danza es el arte de crear movimientos corporales trazados en el espacio cargándolos de significado, estos movimientos parten del ritmo percibido aun sin música, que puede generarse por el mismo movimiento o los ritmos internos de quien baila. Se define como arte por que rebasa los límites de la naturalidad y necesidad, la utilidad y supervivencia en pos de una experiencia estética que convierte la vida cotidiana en un drama escénico.

*“La experiencia estética es a tal grado indispensable en la vida cotidiana de la sociedad humana, que se genera constantemente en ella, y de manera espontánea”.*¹³

En el artículo “Juego, arte y fiesta” de Bolívar Echeverría¹⁴, menciona que la historicidad debe dar sentido a la temporalidad, lo que interpreto como las raíces y la carga de los antepasados que da sentido al quehacer de un pueblo basado en sus tradiciones, y por esto los pueblos mantienen sus danzas.

¹¹ DALLAL, op. cit., p. 55.

¹² *Ibidem*.

¹³ “Juego, arte y fiesta”. Bolívar Echeverría. En www.bolivare.unam.mx. 6 de diciembre de 2008.

¹⁴ *Ibidem*



*“La cultura es el elemento esencial de la historia, en la cual reside la capacidad para generar los factores que aseguran su continuidad y que determinan posibilidades de progreso o regresión de la sociedad”.*¹⁵

Los pueblos en sus manifestaciones culturales plasman su cosmovisión, así cada vez que bailan, es un tiempo extraordinario en el que se replantean esa visión del mundo, de la vida y sus códigos que prevalecen en la rutina. La danza se produce en términos de acción comunitaria y cultural, y en la región de Yohualichan son parte de la vida mientras cuenten con recursos y los integrantes necesarios. En la actualidad el padecimiento de la migración, mencionada con anterioridad, y la indeferencia por la cultura propia afecta a los grupos de danza que de pronto se encuentran sin nuevos participantes, y como contó Gregorio Méndez¹⁶, a tal grado que algunas danzas han desaparecido.

Pero también han persistido a pesar de los cambios estructurales e históricos de la comunidad y desde sus orígenes poseen una gran complejidad tejida con sentidos y claves ancestrales, como se mencionó antes, el agradecimiento y homenaje a *Taleskaltijkanantzin* (nuestra respetable madre creadora) y *Taleskaltijkatatzin* (respetable padre creador).

*“No se trata de un ballet folklórico, el baile para nosotros, o las danzas, como dicen los mestizos, es una forma de agradecer por los cultivos que nos da la madre tierra; ese día bailamos y cantamos”*¹⁷ declaró Epifanio García, socio de la Cooperativa Agropecuaria Regional Tosepan Titataniske.

¹⁵ HILDA VARELA BARRAZA. “El concepto de cultura en el pensamiento de Amílcar Cabral”. África en América Latina. México, CEESTM. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1982: 145-154.

¹⁶ En entrevista: Festival Cuetzalan-Yohualichan. 23 de abril de 2009.

¹⁷ YADIRA LLaven. Tomado de: <http://www.lajornadadeoriente.com.mx/2008/08/13/puebla/cul417.php>. 10 de abril de 2012





Imagen 3

Alain Ichon¹⁸, mencionado en el ensayo Totonacos de Masferrer Kan, las agrupa en cuatro tipos:

Prehispánicas: son las que tienen sus orígenes en los ritos prehispánicos como los voladores.

Católicas: son las que representan la conquista y fueron utilizadas para implantar la religión, como *los santiagos*.

Católicas, afro y europeas: es una mezcla de influencias de las danzas de conquista españolas y también de los africanos que llegaron como esclavos, tal es el caso de *los negritos*.

La forma devocional más contemporánea, impulsada por el clero: la danza de Navidad “los Pastores”.

Las danzas presentes en el Festival fueron prehispánicas, católicas o danzas de conquista y la Danza de los negritos que resulta católica- afro-europea.

1.3.1. Danzas prehispánicas.

Son cultos y rituales generados a partir de la cosmogonía de los pueblos. Están impregnadas por su contexto y las formas de vida, son el medio de relacionarse con el cosmos, con los espacios que sus ideas conformaron y con sus sistemas sociales.

¹⁸ MASFERRER kan, Elio, op. cit., p.22.

① **Danza de los quetzales.** Esta danza tiene un sentido agrícola astronómico, ya que los pasos se ejecutan en cruz, como símbolo de los cuatro puntos cardinales, y en círculos, para significar la rotación del tiempo. Los pobladores y danzantes creen que el nombre viene del ave quetzal que antes abundaba en la región y el vestuario pretende imitar la belleza del plumaje del pájaro. y el vestuario pretende imitar la belleza del pajarero. (ver imagen 3)

② **Danza de los voladores.** Esta es una danza prehispánica para la fertilidad, uniendo lo masculino con lo femenino, la tierra con el cielo, que es una dirección además de los cuatro puntos cardinales. Es un rito relacionado con el calendario indígena, cuyo siglo era de cincuenta y dos años, número que resulta de multiplicar las trece vueltas que se deben efectuar durante el descenso por los cuatro “voladores” que lo llevan a cabo. Los danzantes van girando sostenidos de una estructura cuyo centro es el palo de un árbol seleccionado especialmente para eso y el cuál cambian cada año. Por la misma razón que algunos habitantes expresaron en las entrevistas, la idea de que Yohualichan fue poblado antes del Tajín y Papantla, creen que los voladores tienen sus orígenes en este sitio.

③ **Danza de los huahuas.** Es, junto con los quetzales y los voladores, otra de las danzas prehispánicas participantes en el festival. Su sentido da el complemento a la danza de los voladores al girar también pero en una cruceta sostenida sobre un eje horizontal.



Imagen 4



Imagen 5



1.3.2. Danzas de conquista.

Carlos Jauregui en el libro *Danzas de conquista*¹⁹ las define como danzas teatrales debido a que son representaciones del enfrentamiento ocurrido en la conquista de México por los españoles y además son estructuras traídas por ellos. Menciona también que en un inicio fueron enriquecidas por manifestaciones de confrontación ritual entre conquistadores y nativos.

Las danzas de conquista constituyen formaciones simbólicas complejas en las que se representan acontecimientos mítico-históricos de la conquista. Su característica principal es que trata de la escenificación de un combate entre dos grupos antagónicos que marcan su carácter étnico y religioso en un conflicto épico militar. En la mayoría de los casos un grupo es el de los españoles que representan la *Santa Fe* enfrentándose a los paganos, que serían los indígenas.



Imagen 6

- ① **Danza de los Santiagos.** Santiago el Mayor es el santo patrono de España y actor principal de esta danza que se representa enfrentándose a los moros, por tal motivo fue introducida por los frailes españoles como instrumento de evangelización, es parecida a la de moros y cristianos. Es fundamental la figura de un caballo casi mimetizándose con el apóstol. En algún momento se ha re-significado para representar a *Ehécatl*, el dios náhuatl de los cuatro vientos.

¹⁹ JÁUREGUI, Jesús. BONFIGLIOLI, Carlo. *Las danzas de conquista. México contemporáneo*. 1ª Edición. Fondo de Cultura Económica. 1996. 461 p.





Imagen 7

- ① **Danza de los negritos.** En la región del Totonacapan habitaron esclavos negros traídos de África por los españoles para trabajar en el cultivo de la caña de azúcar. Se dice que esta danza surgió a partir de una ceremonia de sanación para un niño que fue mordido por una víbora, los negros bailaron a su alrededor. Este suceso fue observado por los totonacas y luego recreado y mezclado con sus ritos propios hasta convertirla en una danza.
- ② **Danza de los matarachines.** Son los cazadores en plena búsqueda de sus presas. Sale de la definición de enfrentamientos interculturales por un contrincante natural y otro cultural; aunque puede derivar en la interpretación del jaguar como el indígena y el cazador como el español conquistador que busca aculturar, imponer su cultura, como en los Andes peruanos significa la lucha del toro contra el condor. También se interpreta como el campesino que cuida la siembra de los animales como el mapache o la ardilla.
- ③ **Danza de los toreadores.** Esta danza recrea las fiestas taurinas de los españoles que observaban los totonacas y que convirtieron en un rito cuando los hacendados les compartían un toro como parte del festejo entonces para matarlo realizaban una ceremonia basada en sus creencias de respeto ante la naturaleza.

A continuación desarrollo el surgimiento y el contexto del festival que nos ocupa y donde estas danzas mencionadas fueron reunidas.



1.4 Festival Cuetzálán-Yohualichan.

Surgió en 1995 organizado por pobladores de Cuetzalan, siendo el evento principal el encuentro de danzas tradicionales de la región del Totonacapan y otras actividades culturales alrededor de la tradiciones de la región.

Al encuentro de danzas se le ha dado el nombre específico de *Kampa Yohualichan to xolalmej ilhuitij* que español se traduce como “En Yohualichan nuestros pueblos están de fiesta”.

Considero que la riqueza cultural y natural de la región es visible cuando se camina por estas tierras, para empezar, porque la gente habla su lengua náhuatl, conservan su vestimenta, sus festividades. Pero es el caso afortunado del conjunto de cuetzaltecos que tomaron la iniciativa, en palabras de Gregorio Méndez²⁰, motivados por el interés de preservar y difundir su acervo cultural manifiesto en sus danzas tradicionales y preocupados por el riesgo de que en el tiempo se desarticulen, por primera vez en 1995 promovieron el encuentro de danzas tradicionales de la región del Totonacapan en la zona arqueológica de Yohualichan.

Con esta premisa de difusión y de la convivencia intercultural de los pueblos, el festival consiguió el apoyo del gobierno municipal, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Consejo Nacional y Estatal para la Cultura y las Artes, organizaciones no gubernamentales como “*Vive Cuetzalan mágico*”, “*Cuetzalan consentido*” y también de la Cooperativa Agropecuaria Regional *Tosepan Titataniske*.

A diferencia de las fiestas patronales, que es el momento en que regularmente las danzas actúan, este festival no tiene el mismo sentido de celebrar a un santo, si no que es un evento con una razón distinta a la religión, como Méndez menciona, busca la convivencia intercultural y fomentar la valoración de la zona arqueológica de Yohualichan como un lugar sagrado.

²⁰ En entrevista: Festival Cuetzalan-Yohualichan. 23 de abril de 2009.



Gregorio Méndez declaró que por razones de logística y recursos, el festival no volvió a realizarse hasta el 2008, año en que se logro de nuevo organización para gestar el apoyo del municipio y las instituciones culturales. El Festival Cuetzalan-Yohualichan 2008 se llevo a cabo del viernes 15 al domingo 17 de agosto. El programa²¹ incluyó:

- Presentación de libros
- Exposiciones pictóricas y del trabajo artístico de las ceras
- Concurso y muestras gastronómicas
- Conferencias y muestras de medicina tradicional
- Música tradicional
- Venta de artesanías

Y por supuesto, el encuentro de danzas en el centro ceremonial de Yohualichan. Fueron 25 grupos de danza los que participaron, pertenecientes a comunidades de la sierra norte de Puebla. En la inauguración del Festival, declararon que se esperaban alrededor de tres mil asistentes.

En el año siguiente: 2009, el festival se realizo del 31 de julio al 2 de agosto, con actividades similares, aunque en el encuentro de danzas hubo menor participación.

En 2010, con excusa de ser año electoral, el gobierno negó presupuesto para su ejecución. El fenómeno que se suscitó en esta ocasión, fue que algunas organizaciones de ciudadanos consiguieron patrocinios para hacerlo posible, pero sin el consentimiento total de los organizadores principales, como Gregorio Méndez. Bajo estas circunstancias el festival realizado el 14 de agosto de 2010, fue llamado “Vive Cuetzalan danzando”.

²¹ANEXO 1

En la última edición del festival, que fue en 2011, el nombre del festival tomo para todas sus actividades el nombre del encuentro de las danzas: *Kampa Yohualichan to xolalmej ilhuitij*. Se llevo a cabo los días 4 al 7 de agosto, además de las actividades mencionadas en las ediciones anteriores, ésta expandió su programación y sus actividades con un taller de fotografía, grabado y titeres, obras de teatro, la danza de los fariseos de Chihuahua y marimba de Oaxaca, estas dos últimas demuestran que el objetivo del festival ya va mas allá de las manifestaciones de la localidad.

El Festival como institución está en proceso de consolidarse, como se puede observar el progreso de los últimos años, se ha mantenido su realización y la programación ha crecido, pero aun no cuentan con un registro ordenado para medir los niveles de participación, lo que puede demostrar una carencia de organización y puede deberse a los cambios administrativos ya que depende en gran parte del gobierno municipal.

CAPITULO II. EL LENGUAJE AUDIOVISUAL.

2.1 El lenguaje audiovisual y sus elementos.

Para hablar de lenguaje es necesario definir comunicación. Según la Real Academia Española, consultada en Internet, del latín *communicatio*, comunicación es la transmisión de señales mediante un código común al emisor y receptor. La comunicación se genera por una necesidad de una comunidad, de poner en común ideas para que ésta pueda existir. Por esto los conceptos común, comunidad, comunicación, tienen la misma raíz porque están directamente relacionados.

Jorge Urrutia en el libro *Sistemas de comunicación*²² menciona que para que la comunicación ocurra se necesita un emisor que transmita, un receptor que reciba y un mensaje que comunique. Para que esto sea posible es necesario el lenguaje.

El lenguaje es el código o conjunto de códigos que pueden tener sentido común, un emisor y un receptor que lo dominen, de esta forma es posible que ambos participantes entiendan lo mismo, que una idea se convierta en común, es decir, comunicación. El lenguaje audiovisual es por lo tanto, el conjunto de códigos visuales y auditivos con los que un emisor genera un mensaje dirigido a un receptor que pueda reconocer estos códigos. Por esto, sólo a partir de la existencia del lenguaje se puede concebir el mensaje.

*Las posibilidades perceptivas de los sentidos humanos y las limitaciones de la cámara han alcanzado un grado de complementariedad y evolución del lenguaje audiovisual que hoy permite expresar acción o sentimiento cualquiera con la seguridad de que será comprendido.*²³

²² URRUTIA, Jorge. *Sistemas de comunicación*. Ediciones Alfar. España. 1990. 112 p.

²³ FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico. MARTÍNEZ ABADÍA, José. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Paidós, España, 1999, p. 19



El lenguaje audiovisual tiene sus raíces en las artes escénicas pero sus códigos se generaron a partir de que la imagen tuvo movimiento, es decir, el cine. Algunos años pasaron para que la parte auditiva fuera más allá que la música de acompañamiento en vivo, lo que dio las bases para compaginar un elemento con el otro. Aunque el lenguaje cinematográfico alimenta al audiovisual, este es específico para la forma de producción propia del cine, en cambio el audiovisual puede abarcar otros medios con necesidades variadas como interactivos digitales, web, y aún multimedia escénica. En este caso los códigos de nuestro interés son los del video y que son básicamente los mismos del cine.

Por lo mencionado con anterioridad, el lenguaje audiovisual esta en constante evolución porque los cambios no han dejado de suceder modificando formas y elementos que requieren un análisis que los integre a la codificación, como es la interacción en Internet. Hay que considerar también que los medios para desarrollarlo cada vez son más: Internet, como recién planteo, teléfonos celulares, videojuegos, publicidad exterior, entre otros., cada uno con necesidades específicas y que plantean limitaciones que el lenguaje tiene que superar para conseguir los efectos comunicativos deseados.

La convención, la asignación de unos significados normalizados y aceptados de forma consciente o inconsciente por los espectadores, hace posible la universalidad del lenguaje audiovisual²⁴.

El medio técnico que es el ojo de la cámara ha provocado el cuestionamiento de la intención que puede pretender ser un observador privilegiado con un punto de vista distinto al ojo humano y aprovechando las diferencias y ventajas de visión para la creación y la ficción.

²⁴ *Idem.*



A continuación presento una sinopsis de los elementos principales del lenguaje audiovisual a tomar en cuenta en la realización del video documental.

2.1.1. Composición

*La imagen debe valorarse como un todo*²⁵.

La composición es la búsqueda del orden y agrupamiento de los componentes de un todo para buscar sentido con una finalidad informativa y expresiva. Informativa en tanto que busca proporcionar datos y expresiva porque busca provocar una reacción emotiva. En la imagen en movimiento la comprensión de la composición esta limitada por la reducción del tiempo de lectura.

Tanto el ritmo visual como la continuidad están dados por la composición. Ya que con la composición se consigue destacar los elementos de interés a través del contraste, los acentos, el equilibrio, por lo tanto una serie de imágenes van creando un ritmo. La continuidad se genera a partir de la cohesión de las partes provocada por la composición.

Existen reglas de composición usadas en un principio, para imagen fija, desde que las artes visuales existen, como la sección áurea o la regla de tercios de la que hay todo un estudio sobre los efectos que pueden conseguirse a partir de disponer los elementos en los tercios del campo. El observador hará un recorrido visual que lo llevará al centro de interés marcado por el peso de los elementos que en el esquema global tendrán que guardar un equilibrio.

²⁵ *Ibidem*, p. 65.

Enseguida describo los códigos audiovisuales:

ENCUADRE. Punto de vista específico dado por el plano, el ángulo, la altura de la cámara y la composición de todos los elementos que integran la imagen.

CUADRO. Es la de limitación del área captada por el ojo de la cámara. Donde se contienen el concepto de plano y encuadre.

TOMA. El registro de la cámara en general, desde que se inicia a grabar hasta que se detiene.

PLANO. Los planos fueron planteados antes ya por las artes plásticas, desde el detalle de un retrato hasta un paisaje, es el fragmento de la realidad que, en el caso del cine, capta la cámara con el fin de servir a la narración. El primer plano y el plano general también funcionan para dar un significado psicológico preciso.

La clasificación de los planos, excluyendo del panorámico, está determinada por la figura humana y la porción que es tomada por la cámara.

A mayor detalle, mas expresivos pueden ser. Los planos son clasificados por Fernández Diez en el libro *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*²⁶, de la siguiente forma:

Plano panorámico: este plano abarca el escenario, sirve para presentarlo.

Plano panorámico



Imagen 8

²⁶ Idem.



Plano general: entra un sujeto de cuerpo entero, cuando son varios individuos se le llama *plano de conjunto*.

Plano americano: Presenta al personaje de las rodillas hacia arriba.

Plano medio: Puede ser *largo* si incluye la expresión de los brazos; o *corto* si se enfoca al rostro.

Primer plano: presenta al personaje de los hombros hacia arriba, por lo que se determina como un plano expresivo.

Gran Primer plano: Capta la expresión de los ojos y la boca principalmente.

Primerísimo primer plano: Encuadra algún detalle del rostro.

Plano detalle: es el primer plano de alguna otra parte del cuerpo o de algún objeto.



2.1.2. La cámara. Ángulo y movimiento.

Ángulo. El ángulo de la cámara esta determinado por la línea de horizonte, dada por la altura de los ojos, que regularmente se mantiene porque permite ver lo que ocurre ante la cámara con claridad, pero puede recurrir al punto de vista **contrapicado o nadir** (de abajo hacia arriba) con la intención de magnificar a un personaje o situación; y al **picado o cenital** (de arriba hacia abajo) para minimizarlo. Pueden existir otros motivos para modificar el ángulo, por ejemplo el punto de vista subjetivo de un niño.

Con el punto de vista de la cámara se han conseguido efectos expresivos que ahora resultan totalmente claros al espectador porque de algún modo son subjetivos y se acercan a la forma en que vemos las cosas en la realidad.



Imagen 10

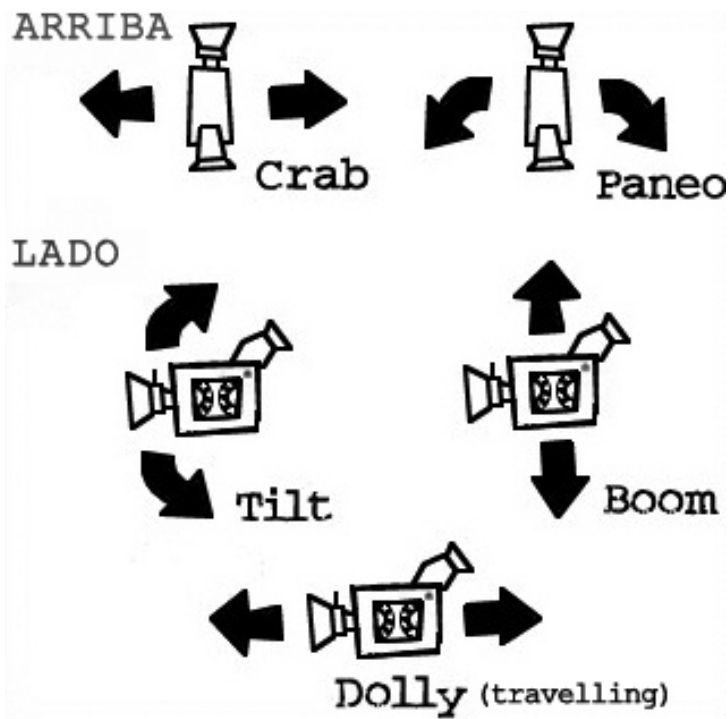


Imagen 11

Movimiento. La cámara puede moverse girando sobre el eje vertical o el horizontal, manteniendo el pie fijo, o desplazarse en línea recta sobre cualquiera de los dos ejes. Sobre el eje horizontal se conoce como crab y sobre el vertical como *boom*.

Se le llama *paneo* o *panorámica* al giro sobre los ejes de la cámara, ya sea el vertical o el horizontal, se usa con fines descriptivos. Cuando este giro se realiza con rapidez se le llama *barrido* y puede servir como transición. El movimiento en su eje vertical se identifica como tilt.

El *travelling* es el movimiento en que la cámara se desplaza variando sus ejes, para realizarlo, existen auxiliares especiales como el *dolly* que es el sistema que soporta a la cámara a través de un riel. Es usado regularmente para seguir a los personajes pero también puede generar un valor expresivo.

El *zoom* o *travelling óptico* es el efecto de acercamiento que se realiza con el lente.



2.1.3. La iluminación.

Gracias a este elemento, como menciona Federico Fernández Díez²⁷, se puede percibir la tridimensionalidad en la imagen y dirigir la atención al área de cuadro deseada, por esta razón es determinante en la composición.

Por sus características, la luz ha de definir la forma en que captamos los escenarios y a los personajes. Tres aspectos principales hay que considerar para definir la iluminación: calidad, dirección y tonalidad.

En interiores la luz se puede controlar al cien por ciento mas no en exteriores pues la luz del día esta cambiando constantemente y aunque existen medios para contrarrestar los inconvenientes como las sombras generadas por la calidad *dura* de la luz, siempre habrá un margen fuera de control.

²⁷ *Idem.*



2.1.4. Montaje o edición

*El nacimiento del cine como arte data del día en que los realizadores tuvieron la idea de desplazar la cámara en el curso de la misma escena, lo que motivó la aparición de los **cambios de plano** y el **montaje**, fundamentos del arte cinematográfico*²⁸.

Montaje es ensamblar los fragmentos seleccionados del material audiovisual buscando una relación que provoca un sentido y una serie de significados que el espectador es capaz de percibir.

El concepto de montaje viene de antes del cine, ha sido utilizado en el teatro para el momento de materializar la obra, es decir, de reunir los elementos necesarios y organizarlos para construir el mensaje. Por lo tanto tiene el mismo sentido para el cine teniendo como elemento esencial a la toma.

Determinar la naturaleza del montaje es resolver el problema específico del cine.²⁹

Sobre el montaje se han generado varias teorías y clasificaciones que se han ido modificando con la evolución del lenguaje audiovisual, pero se ha conseguido una clasificación formal en la que se consideran esencialmente el espacio, el tiempo y la idea:

Montaje métrico/rítmico.

Montaje ideológico

Montaje narrativo

²⁸ GONZÁLEZ MORANTES, Carlos. DÍAZ PALAFOX, Guillermo. *Introducción al lenguaje audiovisual*. Universidad Autónoma de Tlaxcala. México. 1991, p. 102.

²⁹ EISENSTEIN, Sergei. *La forma del cine*, Siglo XXI, México, 1998, p. 42.



También se ha clasificado el montaje según su modo de producción, que lo distingue entre interno y externo. En el interno no se recurre a la edición, si no que en la misma toma se realiza la relación entre las imágenes. En el externo se recurre a la edición.

En su libro *La forma del cine*³⁰, Sergei EISENSTEIN, uno de los teóricos de cine mas importantes del siglo XX que dio el cine soviético, buscando sobre todo develar esa naturaleza del montaje, propuso el *Montaje intelectual*, que analiza los procesos de pensamiento ante la imagen.

También el concepto de la Tercera Idea se debe a Eisenstein, que plantea a partir de la analogía con los ideogramas japoneses que, como nociones yuxtapuestas consiguen una idea: ojo + agua = llorar, lo mismo ocurre en el montaje: una idea que surge de la cohesión de dos piezas independientes la una de la otra y no una idea expresada por piezas consecutivas.³¹

El cineasta ruso Lev Kulechov, experimentó en base a la teoría del **montaje y la expresividad** que este podía generar. Una de sus pruebas trató en montar la imagen de un plano detalle del rostro de un actor de expresión neutra intercalada con tres imágenes: un plato de sopa, un féretro y una mujer recostada. Los espectadores encontraban el rostro expresando hambre cuando se proyectaba junto al plato de sopa, pena junto al féretro y deseo junto a la mujer recostada. Por tal resultado dedujeron la facilidad con que son relacionados campos dispares.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Ibidem*, p. 44.



2.1.5. Elipsis

Desde los inicios del cine, cuando era empleado como un recurso para registrar los acontecimientos de mayor importancia de la época, se percataron de que no era necesario filmar todo el suceso para comprender lo que estaba ocurriendo.

Elipsis es la supresión de tiempo que es prescindible a la narración con una finalidad expresiva, entonces sólo los momentos significativos se presentan. El concepto de *tiempo audiovisual* deviene de la modificación en el tiempo generado por las elipsis.

Carlos González Morantes en el libro *Introducción al lenguaje audiovisual*³² menciona el planteamiento que realizó el cineasta Karel Reisz de la existencia de tres causas de Elipsis:

- Puesto que el cine es arte, el arte presupone elección y orden.
- Por razones dramáticas, a partir de la estructura del relato.
- Por razones de orden social y resulte necesario omitir imágenes que perturben las convenciones sociales.

2.1.6. Transiciones o formas de paso.

Las transiciones son los recursos que utiliza el montaje para cambiar de escena o realizar elipsis. Se han considerado como las normas de puntuación de la obra audiovisual porque asocian las escenas o marcan un giro en el tema.

*El sistema ideal de transición es el que pasa desapercibido por el espectador.*³³

³² GONZÁLEZ MORANTES, Carlos. DÍAZ PALAFOX, Guillermo, op. cit., p.120.

³³ FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico. MARTÍNEZ ABADÍA, José, op. cit., nota 6, p. 85.



2.1.7. Continuidad

*La continuidad busca otorgar la comprensión fluida del relato y la vivencia del mismo sin distracciones.*³⁴

Como la raíz de la palabra lo dice, continuo es lo que asume constancia, que se constituye por elementos que tienen unión entre sí y sin interrupción. La continuidad es la coherencia entre las tomas a partir de una lógica secuencial. El espectador ha de percibir esta relación sobre la temática y los aspectos formales que redundarán en una perfecta fluidez.

A la continuidad formal también se la llama *raccord*. Tiene que ver con todos los elementos físicos que aparecen en la toma y que han de mantenerse intactos en el caso de filmar o grabar la misma escena en distintos momentos, ya que de no ser así, puede provocar confusión.

*Las reglas de continuidad permiten reconstruir el escenario mentalmente aun presentándose en fragmentos.*³⁵

Una de estas reglas plantea la **geografía sugerida** que es el orden en que los elementos entran o salen del campo visual y se conectan con el resto de la escena, es decir, si un personaje a en cuadro saluda mirando a la derecha, el personaje b entra por la derecha.

La continuidad se sirve de igual modo, de los **núcleos semánticos**, que son fragmentos de la escena que aislándolos, dan un significado inexistente en el global y sirven a la comprensión.

³⁴ *Ibidem*, p. 91.

³⁵ *Idem*.



2.1.8. Sonido

Nuestro campo auditivo engloba en cualquier momento la totalidad del espacio, mientras que la mirada abarca sólo un ángulo reducido. ³⁶

Con la incorporación del sonido a la imagen el cine experimentó un gran salto expresivo con lo que consiguió desarrollo y madurez. ³⁷

El sonido incluye la posibilidad de recurrir a la palabra y a la música. A través de la palabra se marca el sentido exacto del discurso; la música produce una atmósfera que evoca determinada emoción o situación.

Cuando el sonido logra un equilibrio con la imagen se pueden obtener mensajes más comprensibles. Puede que sea complementario a la imagen o sólo de ayuda pero llega a ser determinante, aunque si le quita peso a la imagen pierde su valor cinematográfico.

El sonido, así como la iluminación, es un auxiliar para dirigir la atención. *Condiciona la forma de percibir e interpretar la imagen.* ³⁸

³⁶ GONZÁLEZ MORANTES, Carlos. DÍAZ PALAFOX, Guillermo, op. cit., p. 223.

³⁷ FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico. MARTÍNEZ ABADÍA, José, op. cit., p. 189.

³⁸ *Idem.*



2.1.9. El Guión

*El guión es un código de signos visuales y auditivos*³⁹.

El guión es la forma de poner en papel lo que va a ocurrir en la película para concretarlo. Especifica todos los detalles técnicos tanto de la imagen como del audio, por lo tanto sirve como punto de partida para los participantes en la realización.

El guión puede tener algunas variantes dependiendo su finalidad. Primero la **sinopsis** funciona para describir brevemente el tema de la película a través de sus puntos clave.

El **guión literario** puede explayarse en los detalles descriptivos y no profundizar en los técnicos.

Al contrario que el literario, el **guión técnico** especifica todos los detalles técnicos a ser considerados por los realizadores. Regularmente se divide en dos columnas, en una se estipula la imagen y en la otra el audio.

La importancia del guión radica en la concreción que da al proyecto para desarrollarlo, para que la mayor parte de los elementos se encuentren bajo control y el resultado sea lo mas apegado a la intención inicial.

El **guión gráfico** o *story board* incluye imágenes clave que van guiando en el momento de la realización, en esta se aprecia el plano de la toma y también puede ir acompañado de las especificaciones de audio.

³⁹ MENDOZA AUPETIT, Carlos. El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental. UNAM. Coordinación de Difusión Cultural, México, 1999, p. 43.

2.2. El documental.

2.2.1. Antecedentes del documental.

*El cine nació como documental, como reproducción pura y simple de la materia bruta y sin elaborar.*⁴⁰

Mas el documental como género cinematográfico ha superado la mera reproducción o testimonio de la realidad convirtiéndola en un drama veraz, como define John Grierson en el libro Principios de cine documental: es el tratamiento creativo de la realidad.⁴¹

Pero ciertamente sus antecedentes se encuentran en los orígenes del cine, pues el hallazgo de la máquina que captaba la realidad en imágenes se fue integrando a la vida cotidiana, presenciando los acontecimientos importantes de la época. La función de la cámara era documentar. De esta función se desarrollaron formas como el cine costumbrista que retrata la cotidianidad; o el cinema au long cours o film de gran reportaje que es el seguimiento de viajes o de investigaciones científicas o etnográficas.

El Cine-ojo

*“Lo principal y lo esencial es la sensación del mundo”.*⁴²

Un par de décadas pasaron de la invención, desenvolvimiento y la adaptación del drama al cine, cuando en la Unión Soviética aparece el Cine-ojo, una manifestación que busca acercar la cámara a la realidad para captarla objetivamente haciendo a un lado el drama, los actores y la puesta en escena. También rechaza la influencia de otras artes en el cine como la música o el teatro.

⁴⁰ GONZÁLEZ MORANTES, Carlos. DÍAZ PALAFOX, Guillermo, *op. cit.*, p. 248.

⁴¹ EDWARDS, Robert, Et al. *Principios de cine documental*. 2ª. Edición. UNAM. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Coordinación de Difusión cultural. México. 1990. p. 67.

⁴² VERTOV, Dziga, *El cine ojo*, Editorial Fundamentos, España, 1973, p. 36.



El término con el que se autonombraron fue Kino-glaz, formado por las palabras rusas Kinok, que significa movimiento y glaz que significa ojo. Mas allá de ser la raíz de la palabra cine, con movimiento se refieren a su materia de observación y estudio, buscando el ritmo interior de cada cosa.

Afirman que la cámara como máquina perfecta tiene una mayor capacidad de observar con objetividad que el hombre, por lo tanto es exaltada y tiene un papel fundamental en esta corriente.

Irónicamente, lo que ocurrió con el Cine-ojo fue que al querer observar las cosas tal como son, sus filmes demostraban que no era posible pues la realidad se afecta ante la presencia del observador, pues la cámara como máquina podrá ser objetiva pero siempre hay alguien detrás operándola.

El cinema verité o cine de realidad se le llamó a la continuidad que tuvo el Cine-ojo en el mundo. Con John Cassavetes como representante en Estados Unidos, realizó películas como “*Una mujer bajo la influencia*”.

Nanook of the north, el primer documental⁴³.

En 1922, Robert Flaherty filma lo que hoy conocemos como el primer documental de la historia: *Nanook of the north*, conocida en español como Nanook el esquimal. De alguna forma es el sincretismo y conciliación de todo lo ocurrido antes en el cine: una mezcla de drama con realidad, a la vez de que la observa propone un punto de vista e incorpora un discurso narrativo.

Se puede considerar como el primer documental porque es la primera película que toma la realidad como su materia prima para desarrollar una narración aun cuando integra elementos ficticios. Robert Flaherty quiso filmar algo más que un reportaje

⁴³ EDMONDS, Robert, Et al. *op. cit.*

presentando imágenes descriptivas, como lo hacían sus antecesores; encontró una forma llamativa de presentar su enfoque de la vida de los esquimales.

Nanook marcó la pauta a otros realizadores, como John Grierson, quién captó la esencia de lo que había conseguido Flaherty y la adaptó a sus intereses como documentalista, que se encontraban mas en la sociedad en que vivía y en la clase trabajadora. Además Grierson fue quien utilizó el término documental por primera vez para este género.

“Escoger al documental como medio expresivo es una elección tan grave como preferir la poesía en lugar de la ficción” ⁴⁴

2.2.2. ¿De que esta hecho el documental?

*“El cine ha descubierto su importancia como espejo de la historia y como vehículo de información”.*⁴⁵

El documentalista Carlos Mendoza en su libro *El ojo con memoria* ⁴⁶ menciona el parentesco que tienen los géneros periodísticos con el documental en cuanto a su objetivo. Ambos son vehículos de información, y en el caso de los géneros de opinión como el reportaje, el autor desarrolla un enfoque en el que deposita su criterio además de tener la necesidad de responder las preguntas básicas para informar: **qué, quién, cómo, cuándo, dónde y porqué.**

Mas Grierson en *Principios de Cine Documental* opinaba que no era con el reportaje periodístico la posible analogía, en todo caso sería con la prosa literaria por la intimidad que el creador genera con el conocimiento y su transmisión.

⁴⁴ *Ibidem* p. 79.

⁴⁵ GONZÁLEZ MORANTES, Carlos. DÍAZ PALAFOX, Guillermo, op. cit., p. 252.

⁴⁶ MENDOZA AUPETIT, Carlos. op. cit.,p.88.



Muchos debates ha suscitado la definición de lo que es documental o no, principalmente la etiqueta de objetividad o veracidad, conceptos que con el tiempo se han ido diluyendo pues se ha demostrado que inevitablemente el punto de vista del creador será un filtro por el que pasa la información, el fragmento de la realidad presentado.

Ciertamente la realidad es la materia prima del documental, así como el discurso narrativo es la principal herramienta junto con el lenguaje audiovisual para presentar la información. La creatividad sería la clave para que el resultado sea atractivo y comprensible para el espectador.

Como se ha dicho el cine es la raíz del documental, por lo tanto el dominio del lenguaje cinematográfico es indispensable.

Los autores Bordwell y Thompson, mencionados por Bill Nichols en su libro *La representación de la realidad*, afirman: *el documental se diferencia de la ficción según el grado de control que se ha ejercido durante la producción.*

Normalmente el productor de documentales controla solo ciertas variables de la preparación, el rodaje y el montaje; algunas variables (por ejemplo el guión y la investigación) se pueden omitir, mientras que otras (decorados, iluminación, comportamiento de los “personajes”) están presentes, pero a menudo sin ningún control.⁴⁷

⁴⁷ NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad*, 1ª edición, Ed. Paidós Ibérica, España, 1997, p.41.



2.2.3. Necesidades del documental

Investigación. Una de las principales necesidades del documental es la labor de investigación sobre el tema que tiene que realizarse antes de cualquier otra cosa pues mientras mayor comprensión exista por parte del realizador mayor será la capacidad de comunicar lo deseado de la manera óptima.

También es importante considerar que a partir de la investigación se podrá construir el guión del documental, que es el cimiento sobre el cuál se levanta la imagen y la narración.

*“Abordar la fase de investigación como una tarea creativa suele marcar la diferencia entre un documental carente de atractivo a otro eficaz”.*⁴⁸

Guión. La previsibilidad o la carencia de esta en el tema, determinan el momento de la existencia del guión en el documental. Si es previsible del todo entonces será posible que el guión forme parte de la preproducción para basarse en él al momento de la producción; pero si es imprevisible, la labor de investigación suplirá de algún modo al guión. En este caso se va fabricando conforme se lleva a cabo la producción hasta tenerlo por completo antes de la postproducción y realizar con él la edición.

Los recursos del documental pueden ser, según Carlos Mendoza en *El ojo con memoria*⁴⁹ y mis observaciones al respecto:

- | | |
|---|--|
| 1. voz de narrador | 5. música |
| 2. imagen de archivo | 6. entrevistas |
| 3. imagen actual de los lugares de los hechos | 7. grabaciones y fotografías de la época |
| 4. mapas | |

⁴⁸ MENDOZA, op. cit., p. 26.

⁴⁹ *Ibidem* p. 34



2.2.4. Modalidades del documental

Bill Nichols plantea una clasificación del documental en cuatro modalidades de acuerdo con su interacción con el objeto de estudio y la forma de plantear el conocimiento que recopila de este, la forma en cómo se representa la realidad. Las expongo enseguida:

Modalidad expositiva. Es la modalidad más apegada a una lógica informativa y para esto requiere de la voz que comenta y expone sus argumentos, aunque estos pretendan ser objetivos o persuasivos. Los ejemplos se encuentran en el origen del documental y sus exponentes Grierson y Flaherty, también sirven de ejemplo los programas de noticias y sus reportajes.

Modalidad de observación. Presenta el objeto de estudio sin que el realizador se involucre, de hecho, pretende mirar sin alterar la situación que observa y registra, con distancia y discreción. Con esta intención se omite el uso de *voz en off*, entrevistas, reconstrucciones o música ajena a la escena. Sus ejemplos buscan la descripción exhaustiva de lo cotidiano.

Modalidad interactiva. Se origina cuando los realizadores experimentan con hacer evidente la presencia de la cámara, entonces, se convierte en un actor que no se conforma con la intervención de la cámara si no también participa hablando, cuestionando y quizá provocando, siempre se relaciona con los actores sociales de manera directa. Constantemente recurre a la entrevista pero a diferencia de la modalidad expositiva que le sirve como prueba de argumentación del realizador, en la modalidad interactiva sirve como prueba de la interacción.

Modalidad de representación reflexiva. Su principal intención es evidenciar las contradicciones que encuentra al representar la realidad. Más que interesarse en los sucesos del mundo, analiza la forma en que hablamos del mundo, ética y filosóficamente, así como las posibilidades de comunicación y expresión. El realizador provoca la reflexión del espectador con lo que le es presentado en el documental y a la vez, el mismo contenido es una reflexión de lo que pretende representar.

CAPÍTULO III. REALIZACIÓN DEL VIDEO-DOCUMENTAL

“Kampa Yohualichan to xolalmej ilhuitij”.

ORIGEN.

Al introducir este trabajo escrito hablé sobre el interés que despierta en mí la cultura tradicional de la sierra norte de Puebla, por lo tanto Yohualichan. Fue por iniciativa propia que me planteé y luego decidí realizar este video documental, pues el suceso del encuentro de danzas en el centro ceremonial engloba varios elementos de esta cultura que mas me atraen y he buscado conocer a profundidad. Dichos elementos sobre todo son las danzas y el espacio de las pirámides como parte de la vida cotidiana y que a la vez guarda la historia y la cosmogonía de sus pobladores.

Como comunicadora visual me pareció también atractivo experimentar con la realización de un documental pues considero que es una herramienta que nos sirve para satisfacer la propia búsqueda de conocimiento y además ponerlo a la disposición de los otros. El acercamiento a las culturas que forman parte de nuestro país, las otras realidades que se viven y desconocemos, es un ejemplo de la labor del documental, aunque haya opiniones como la de Bill Nichols⁵⁰ acerca de la jerarquía que se marca cuando un realizador pretende hacer una representación de la realidad de otra cultura, que al describirlo es al que asume como el diferente, es decir, el realizador u observador es la referencia de lo normal y el representado es el diferente.

⁵⁰ NICHOLS, Bill. op. cit., p 257.



EL DOCUMENTAL

En el capítulo anterior han sido mencionadas las modalidades del documental, de las cuales la primera es la expositiva y es el caso de este documental ya que tiene un carácter esencialmente informativo, con una voz que va guiando y comentando las imágenes, voz que en este video es la de los entrevistados .

La experiencia con cada elemento del lenguaje audiovisual en este documental tuvo sus particularidades como en cada realización, pero podría generalizar en el caso del documental y específicamente en la modalidad expositiva, en el que el realizador acude al lugar de los hechos sin tener el control de la mayoría de los elementos. Con esta circunstancia se puede subrayar como cualidad la mínima intervención de mi parte como realizadora al captar esta realidad, sobre todo si es la intención primera el observar meramente los sucesos.

En cuanto a la composición y los **planos**, recurrí sobre todo al plano panorámico por su utilidad descriptiva del lugar, el evento y los participantes, aunque también experimenté con cada uno de los otros planos anteriormente descritos conforme iba considerando apropiado.

El manejo del **ángulo de la cámara** lo sostuve en la línea del horizonte con la excepción de la toma en que la reina es cargada en su asiento, el ángulo cambia a contrapicado acentuando el efecto de magnificar al personaje.

Los **movimientos de la cámara** que realicé fueron paneo y zoom. El paneo para hacer un recorrido visual de todas las danzas, y el zoom buscando el detalle de los rostros o los ornamentos.

La **iluminación** fue un elemento difícil de manejar puesto que el evento se realizó a medio día, estas tomas fueron corregidas a la hora de la edición. En las entrevistas

igualmente se realizaron solo con la luz de día, lo que podía controlar era el sitio donde hubiera un equilibrio y la toma no resultara sobreexpuesta.

El tema de la edición lo desarrollo más adelante dentro del subcapítulo Post-producción. Aunque cabe decir que por ser un evento de larga duración, fue necesaria la **elipsis**: en el recorrido de las danzas hacia el centro ceremonial, seleccioné alrededor de un minuto de cada grupo haciendo **transición** de corte directo a la siguiente, de igual forma dentro del centro ceremonial al momento de la participación de cada danza. Otras **transiciones** que consideré pertinentes a lo largo del documental, fueron sobre todo disolvencias y la utilización de imágenes fijas.

El **sonido** fue otro elemento difícil de controlar en el momento del levantamiento de imágenes. En algunas de las entrevistas, aun con el micrófono, los sonidos externos perjudicaron la nitidez. En el montaje, la banda sonora incluye la recitación rítmica de un poema tanto al inicio como al final y para el desarrollo, la voz de los entrevistados y el sonido ambiental conforman el audio.

El **guion**, como lo menciono en el capítulo anterior, subcapítulo Las necesidades del documental, puede ser parte de la pre-producción si el proyecto es previsible del todo, si no es así, como en este caso, se desarrolla en la etapa de la post-producción para empezar la edición.



3.1 Pre-producción.

La labor de preproducción fue muy breve en un principio, pues de algún modo, a lo largo de la producción, se presentaron varias etapas de preproducción que el mismo trabajo iba planteando, como la realización de las entrevistas que se llevaron a cabo pasado el evento. El equipo fue la única herramienta necesaria previa al evento. Consistió sólo de dos videocámaras, una MiniDV y otra D8 para el evento, para las entrevistas se requería de un micrófono y cámara fotográfica para determinados momentos.

Se puede decir que la preparación consistió también en la observación de otros trabajos documentales afines para estudiar los elementos conjugados y el manejo de las imágenes y otros recursos.

No consideré necesaria la elaboración de un guión en ésta etapa de pre-producción debido al desconocimiento de los hechos en el futuro evento pero lo que realicé fue una guía de tomas extras como paisajes, la zona arqueológica vacía, imágenes como pinturas o fotografías; todo esto pensando en su función ilustrativa en el documental.

3.2 Producción.

3.2.1 Realización de entrevistas.

La necesidad que encontré para realizar entrevistas fue la narración a través de sus protagonistas, la voz directa hablando sobre el sentido y la forma de sus tradiciones. En un principio creí que esto podría sustituir a la narración con VOZ EN OFF por considerarla un elemento que da mayor formalidad y le resta espontaneidad al video, pero me di cuenta que hay información necesaria que las entrevistas no cubren.

El proceso comenzó con Gregorio Méndez, el presidente del Comité Organizador del Festival y mi principal nexa con el evento y con los danzantes a quienes busqué para entrevistar. Las entrevistas fueron realizadas tiempo después del evento, por lo que tuve que localizar a los danzantes en sus domicilios, cosa peculiar en la sierra siendo que la gente vive en el campo y la forma de encontrar a alguien es por medio de referencias que puedan dar las personas que se encuentran en el camino. Afortunadamente es tierra de seres nobles y de una amabilidad acogedora por lo que ocurría que antes de encontrar a quien buscaba para entrevistar, hacía dos entrevistas imprevistas por las pláticas que surgían de preguntar por la casa de cierta persona. Es interesante y motivante descubrir que en casi todas las familias hay alguien que danza o danzó, hecho que demuestra la importancia de las danzas en la región.

La reacción que la gente tuvo ante la cámara resultó benéfica para la realización de las entrevistas, todos accedieron y a simple vista se notaba en la mayoría naturalidad y confianza para hablar y contar de cómo las danzas forman parte de sus vidas.





Imagen 12

La entrevista elemental fue la realizada al mismo Gregorio Méndez, quien no es danzante pero además de ser organizador del festival es un conocedor de la historia y las tradiciones de su región por lo que decidí que su voz fuera la guía, de alguna forma el narrador que lleva de principio a fin de esta memoria junto con el video, ilustrando también y creando imágenes a partir de su contar.

Me interesaba entrevistar principalmente a los danzantes que participaron en el festival porque consideré valioso saber que significaba para ellos haber bailado en la zona arqueológica, su opinión de la realización de este festival y la diferencia que encuentran en bailar en otras celebraciones. Además de preguntar por el sentido que encuentran en la danza que bailan, como se organizan para formar los grupos, la forma de transmitir los movimientos, los sones, el atuendo, sus motivos para bailar, fueron en su mayoría las preguntas que me resultaron importantes en mi búsqueda de resaltar las bases y sentidos que tiene la tradición.



3.3 Post-producción.

3.3.1 Calificación del material.

La revisión del material de video sirvió para valorar su calidad y utilidad. La cantidad de cintas obtenidas de la grabación del encuentro y las entrevistas fueron tres case-tes D8 y cuatro MiniDV; esto es aproximadamente 6 horas de video, del que habría que seleccionar 25 minutos y finalmente 14.

Este proceso consistió en hacer un registro del tiempo de cada escena con una breve descripción y un comentario del material como apoyo para el momento de seleccionar escenas. Los criterios tomados en cuenta para esta selección fueron:

- *Composición y planos: que me permitiera dar dinamismo entre una escena y otra.
- *Cantidad de información dada por dicha toma.
- *Calidad técnica.



3.3.2 Edición

El proceso de edición pasó por muchas etapas. La primera fue con el primer guión que realicé en el que pretendí dar toda la información con las entrevistas. A partir de este guión hice un primer armado para ver si el video tenía un buen ritmo y se comprendía bien, pero me di cuenta de había fragmentos demasiado largos que resultaban monótonos y que había partes que no se comprendían por lo que tuve que realizar un segundo guión¹².

El segundo guión lo realicé en base a la experiencia del primero, buscando principalmente un mejor ritmo combinando imágenes fijas con el video y elementos de audio que guiaran rítmicamente. También puse atención en que las escenas midieran el tiempo preciso antes de resultar tediosas. El uso de las entrevistas funcionó como hilo conductor del mensaje y un espacio para alternar las escenas de las danzas.

¹² Ver Anexo II.



3.3.3 Resultado final

El resultado de este proceso de trabajo es un video documental de 14 minutos de duración con imágenes del festival *Kampa Yohualichan to xolalmej ilhuitij* 2008 en el centro ceremonial de Yohualichan, con fragmentos de cada danza que participó y alternándose con entevistas realizadas a danzantes y al organizador Gregorio Méndez, voz que va guiando a lo largo del video sobre el festival y el significado de las danzas.

Ficha técnica:

Título: *Kampa Yohualichan to xolalmej ilhuitij*

Realización: Dení Manjarrez García

Edición y post-producción: Saúl Cortes Rivas

Duración: 14 minutos

Idioma: español y náhuatl.

Formato: Video.

Fecha de finalización: 2009

México



CONCLUSIONES

Si es que la función de comunicación de un video-documental es parecida a la de los géneros periodísticos como plantea Carlos Mendoza³³ y menciono en el capítulo II, mi búsqueda de responder las preguntas **qué, quién, cómo, cuándo, dónde y por qué**, culminó hasta el último detalle de la edición y post-producción, principalmente por comunicar hasta donde yo he entendido, **cómo** se viven las danzas y cómo percibí la razón del festival y el encuentro en la zona arqueológica de Yohualichan y que responde también a la pregunta **porqué**. **Quién** y **qué** fue una pregunta que se fue respondiendo desde que grabé las danzas en acción hasta que incluí las entrevistas en la edición. **Dónde** y **cuándo** fueron datos integrados en la post-producción.

Considero que el video cumple con la finalidad de comunicar cómo fue el encuentro de danzas en el contexto de la región Yohualichan porque de alguna manera responde a las preguntas planteadas antes y presenta elementos que ilustran dicho contexto. Entiendo que, como desarrollé en el capítulo II, el proceso de comunicación sólo se completa cuando el mensaje llega al receptor, por esta razón creo que es necesario buscar medios de distribución, sobre todo en la región, para los turistas y también para que a los mismos pobladores, participantes y organizadores del festival, les sirva como referencia.

La experiencia que he vivido al realizar este documental me ha dado muchos aprendizajes que al avanzar el proyecto he podido ver con mayor claridad, como los que menciono a continuación:

La primera conclusión es que asumir toda la realización una sola persona es una aventura que en su mayoría tiene desventajas en el aspecto del controlar los elementos que intervienen en el trabajo audiovisual. En este caso fue así hasta la parte final de la edición y postproducción, la producción fue hecha prácticamente a dos manos, por lo que puedo decir que es posible y creo que es una forma de realizar

³³ MENDOZA, op. cit., p. 88.

un producto audiovisual pero la experiencia es la que saca a la luz las necesidades y limitantes de esta elección.

Una de las limitantes en este caso, fueron las tomas con una sola cámara del evento y que al revisar el material me hubiera gustado tener otras opciones de puntos de vista para dar dinamismo a las escenas, como en el recorrido o en las entrevistas.

Como único miembro del equipo, mi principal atención estaba en la cámara de video y no podía hacer al mismo tiempo levantamiento de audio o fotografía fija, labor que realicé en momentos distintos pero con un desfase en el tiempo.

A pesar de haber trabajado con equipo elemental, gracias a la tecnología la calidad puede ser mejorada, también con la edición el producto final puede superar las fallas técnicas y las formas adquirir sentido.

El conocer el documental y realizarlo, me abrió el panorama de un medio de expresión que otorga grata libertad de dar mi punto de vista con toda la intención de compartirlo y comunicar algo que me resulta interesante, bello y que tiene un sentido social de apreciar la cultura.



BIBLIOGRAFÍA

1. BERMEJO BERROS, Jesús. *Narrativa audiovisual: investigación y aplicaciones*. Editorial Pirámide. Madrid. 2005. 273 p.
2. DALLAL, Alberto. *Los elementos de la danza*. 1ª. Edición. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial. UNAM. México. 2007. 143 p.
3. DONDIS, A. Donis. *La sintaxis de la imagen*. 1ª. Edición. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2003. 214 p.
4. EDWARDS, Robert. Et al. *Principios de cine documental*. 2ª. Edición. UNAM. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Coordinación de Difusión cultural. México. 1990. 97 p.
5. EISENSTEIN, Sergei. *La forma del cine*. 1ª Edición. Siglo XXI. México. 1998. 242 p.
6. FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico. MARTÍNEZ ABADÍA, José. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Paidós. España. 1999. 269 p.
7. GOLDSMITH, David. *El documental. Entrevistas en exclusiva a quince maestros del documental*. Editorial Océano. España. 2003. 180 p.
8. GONZÁLEZ MORANTES, Carlos. DÍAZ PALAFOX, Guillermo. *Introducción al lenguaje audiovisual*. Universidad Autónoma de Tlaxcala. México. 1991. 476 p.
9. JÁUREGUI, Jesús. BONFIGLIOLI, Carlo. *Las danzas de conquista. México contemporáneo*. 1ª Edición. Fondo de Cultura Económica. 1996. 461 p.
10. MASFERRER KAN, Elio. *Totonacos. Pueblos indígenas del México Contemporáneo*. 1ª. Edición. CDI. PNUD. México. 2004. 39 p.



11. MENDOZA AUPETIT, Carlos. *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental*. UNAM. Coordinación de Difusión Cultural. México. 1999. 113 p.
12. MUNARI, Bruno. *Diseño y comunicación visual*. 1ª. Edición. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2002. 368 p.
13. NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad*, 1ª edición, Ed. Paidós Ibérica, España ,1997, 389 p.
14. URRUTIA, Jorge. *Sistemas de comunicación*. Ediciones Alfar. España. 1990. 112 p.
15. VERTOV, Dziga. *El cine ojo*. Editorial Fundamentos. España. 1973. 215 p.
16. Taller de Tradición Oral de la Sociedad Agropecuaria del Centro de Estudios y Promoción Educativa para el Campo. *Les oíamos contar a nuestros abuelos*. 1ª. Edición. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México. 1994. 570 p.

ARTÍCULOS

1. BECERRIL CIPRIANO, Alberto “*La danza de los toreros*”.. Revista México Indígena. Octubre 1990.
2. ECHEVERRÍA, Bolívar. “*Juego, arte y fiesta*”.. En www.bolivare.unam.mx. 6 de diciembre de 2008.
3. VARELA BARRAZA, Hilda.“*El concepto de cultura en el pensamiento de Amílcar Cabral*”. África en América Latina. México, CEESTM. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1982: 145-154.



INTERNET

1. Catalogo de Lenguas Indigenas Nacionales.
<http://www.inali.gob.mx/clin-inali/>. 30 Abril de 2012.
2. Censo de Poblacion y vivienda de 2000.
<http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/Proyectos/ccpv/cpv2000/default.aspx>. 6 de diciembre de 2008.
3. García Torres, Milko. Comunicación visual.
http://www.imageandart.com/tutoriales/teoria/comunicacion_visual/index.html. 18 de noviembre de 2008.
4. Instituto cultural “Raíces mexicanas”. Danzas de México.
<http://www.folklorico.com/danzas/danzas.html>. 20 de Noviembre de 2008.
5. LLaven, Yadira. “Nosotros bailamos para agradecer los cultivos a la madre tierra”, afirmo Epifanio Garcia.
<http://www.lajornadadeoriente.com.mx/2008/08/13/puebla/cul417.php>.
Publicación del artículo: 13 de agosto de 2008. Consultado el 10 de abril de 2012.

PROGRAMA DEL FESTIVAL CUETZALAN YOHUALICHAN 2008

VIERNES 15 DE AGOSTO

10:00-20:00hrs

EXPOSICION ARTE EN CERA MAYORDOMIAS DE CUETZALAN
PARROQUIA DE SAN FRANCISCO DE ASIS

MUESTRA MEDICINA TRADICIONAL GRUPOS DE LA REGION
PASAJE DE LA PARROQUIA Y PALACIO MUNICIPAL

EXPOSICION ARTESANAL ORGANIZACIÓN DE ARTESANOS
MERCADO ARTESANAL

VIERNES EXPOSICION DE PINTURAS PINTORES DE LA REGION
CASA DE CULTURA

15:00 -16:00hrs

INAGURACION BANDA SINFONICA MIXTECA
ESCENARIO EXPLANADA PALACIO

16:00-17:00hrs

CONCURSO GASTRONOMICO ORGANIZACIÓN DE COMUNIDADES INDIGENAS TOSEPAN.
BAJOS DEL KIOSCO.

16:00-18:00hrs

MUESTRA GASTRONOMICA ORGANIZACIÓN DE COMUNIDADES INDIGENAS TOSEPAN.
BAJOS DEL KIOSCO.

16:00-18:00hrs

MUSICA TRADICIONAL GRUPO MUSICAL DE LA REGION
BAJOS DEL KIOSCO.

17:30-19:00hrs

PRESENTACION DEL LIBRO MTRO ELIO MASFERRER KAN
CASA DE CULTURA



SABADO 16 DE AGOSTO

10:00-11:00hrs

RITUAL BIENVENIDA ORGANIZACIONES DE DANZAS DE COMUNIDADES
CENTRO CEREMONIAL DE YOHUALICHAN

“EN YOHUALICHAN NUESTROS PUEBLOS ESTAN DE FIESTA”

11:00-13:00hrs

ENCUENTRO DE DANZAS DE LA REGION DE LA SIERRA

16:00hrs

CONFERENCIA MEDICINA TRADICIONAL LUCIA CARREON, TZICUILAN CUETZALAN.
CASA DE CULTURA

18:00-20:00hrs

MUESTRA GASTRONOMICA ORGANIZACIÓN DE COMUNIDADES INDIGENAS TOSEPAN
KIOSCO DEL ZOCALO.

17:00-19:00hrs

MUSICA TRADICIONAL GRUPO MUSICAL DE LA REGION
KIOSCO DEL ZOCALO.

DOMINGO 17 DE AGOSTO

11:00-13:00hrs

GRUPO DE DANZAS DE ORGANIZACIONES DE DANZAS DE LAS COMUNIDADES
ATRIO DE LA PARROQUIA

QUETZALES Y VOLADORES

13:00 hrs

QUINTETO DE CUERDAS INFANTIL
CASA DE CULTURA DE SAN PEDRO CHOLULA ZOCALO DE CUETZALAN



GUION PARA EL DOCUMENTAL KAMPA YOHUALICHAN TO XOLALMEJ ILHUITIJ.

<p>Toma Yohualichan vacío 00:00 – 00:15 CORTE A</p>	<p>AUDIO: Ambiental.</p>
<p>Pantalla negra 00:16 – 00:22 FADE IN A</p>	<p>AUDIO: Son de voladores.</p>
<p>Pantalla negra de fondo, entra el título DANZAS EN YOHUALICHAN, 00:23 – 00:30 CORTE A</p>	<p>AUDIO: Sigue son de voladores.</p>
<p>Pantalla negra de fondo, título: CAMPA YOHUALICHAN TOXOLALME ILHUITI 2008 00:31 – 00:41 CORTE A</p>	<p>Sigue son de voladores.</p>
<p>Pantalla negra fondo, título: EN YOHUALICHAN LOS PUEBLOS ESTAN DE FIESTA (traducción del título anterior) 00:42 – 00:52 CORTE A</p>	<p>Sigue son de voladores.</p>
<p>Toma danzantes esperando en la calle antes del recorrido. 00:53 – 01:03 CORTE A</p>	<p>Ambiental</p>
<p>Entrevista con Gregorio Mendez hablando sobre los orígenes del festival. 01:04 – 01:24 FADE IN</p>	<p>Ambiental</p>
<p>Vuelve toma danzantes antes del recorrido. 01:25 – 02:15 CORTE A</p>	<p>Ambiental</p>
<p>Recorrido al Centro Ceremonial. 02:16 – 07:00 CORTE A</p>	<p>Ambiental</p>



Toma de la entrada de la Reina del huipil al Centro ceremonial.
07:01 – 09:00
CORTE A

Voz Gregorio Mendez hablando sobre la osadía de integrar a la Reina.

Toma de los cuadros de Gregorio Mendez.
09:01 – 09:30
CORTE A

Voz Gregorio Mendez hablando del significado de las danzas, menciona que hay Prehispánicas.

Pantalla negra fondo, título: Danza de los voladores.
09:31 – 09:38
FADE OUT

Ambiental siguiente toma.

Toma voladores en la explanada del centro ceremonial.
09:39 – 10:39
DISOLVENCIA A

Ambiental

Toma Huahuas girando, título: Danza de los Huahuas.
10:40 – 11:00
CORTE A

Ambiental

Toma cuadro de Gregorio de Quetzales.
11:01 – 11:06
DISOLVENCIA A

Ambiental siguiente toma

Toma Quetzales en explanada, título: Danza de los Quetzales.
11:07 – 12:07
CORTE A

Ambiental

Toma Matarachines saludando al podio.
12:08 – 12:50
CORTE A

Voz Gregorio explicando las danzas de conquista y la sátira que hay en estas.

Toma Matarachines bailando en explanada, título: Matarachines de Xochitlan.
12:51 – 13:50
CORTE A

Ambiental

Toma Negritos bailando en explanada, título: Danza de los Negritos.
13:51 – 14:50
CORTE A

Ambiental

<p>Toma Toreadores bailando en explanada, título: los Toreadores. 14:50 – 15:50 CORTE A</p>	Ambiental
<p>Toma cuadro de los Santiagos. 15:51 – 15:57 DISOLVENCIA A</p>	Ambiental siguiente toma
<p>Toma los Santiagos bailando, título: Los Santiagos. 15:58 – 16:59 CORTE A</p>	Ambiental
<p>Toma entrevista a danzante contando como invitan a los grupos a los festivales. 17:00 – 17:19</p>	Ambiental
<p>Toma Matarachines de Zautla, título: Matarachines Zautla. 17:20 – 18:20 CORTE A</p>	Ambiental
<p>Toma de la explanada con todas las danzas. 18:21 – 19:21 CORTE A</p>	18:40 entra voz Greogorio hablando sobre el esplendor que seguro antes fue mayor.
<p>Entrevista volador hablando del sentido de su danza. 19:22 – 19:52 CORTE A</p>	Sigue entrevista anterior hasta 20:10
<p>Toma voladores volando. 19:53 – 21:00 CORTE A</p>	20:30 entra voz Gregorio diciendo que las danzas marcan los ciclos de vida.
<p>Toma paisaje de Capola. 21:01 – 21:10 CORTE A</p>	
<p>Entrevista con danzante hablando sobre Yohualichan y la importancia de bailar. 21:11 – 22:00 CORTE A</p>	
<p>Toma del caporal de los voladores tocando la flauta. 22:00 – 23:00</p>	



LISTA DE IMÁGENES

1. Christophe Noel. Pobladores de Cuetzalan. 2008. Cuetzalan Puebla.
2. Mapa de ubicación de Yohualichan. Mapa digital de México del Instituto Nacional de Estadística y Geografía en: <http://gaia.inegi.org.mx/mdm5/viewer.html#> Mayo de 2012.
3. Christophe Noel. Danzantes de quetzales. Julio 2009. Cuetzalan Puebla.
4. Gregorio Méndez Nava. Ritual de los voladores. Acrílico. S.f.
5. Jorge Sánchez Cleo Danzantes de los Huahuas. Cuetzalan Puebla. 2008.
6. Gregorio Méndez Nava. Danzantes de Santiagos. Acrílico. S.f.
7. Christophe Noel. Danzantes de negritos. Cuetzalan Puebla. 2008.
8. Dení Manjarrez Ejemplo de plano panorámico. 2012.
9. Dení Manjarrez Ejemplo de los diferentes planos. 2012.
10. Foto Dení Manjarrez. Diagrama por Sir Slither. Ejemplo de ángulos de la cámara. 2012.
11. Ejemplo movimientos de cámara. En: <http://www.digitalcinemapictures.com/writing/script.htm> Mayo de 2012.
12. Christophe Noel. Entrevistando a los danzantes. Yohualichan. 2008.



