

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES MORELIA

**HISTORIA Y ANÁLISIS DEL VIDEO INDÍGENA EN MÉXICO.
TRANSFERENCIA DE MEDIOS AUDIOVISUALES A ORGANIZACIONES Y
COMUNIDADES INDÍGENAS, 1989-1994.**

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ALBERTO CUEVAS MARTÍNEZ

TUTOR PRINCIPAL
DR. DAVID WOOD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES
DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. GABRIELA ZAMORANO VILLAREAL
EL COLEGIO DE MICHOACÁN

CIUDAD DE MEXICO, FEBRERO, 2020.



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.

**HISTORIA Y ANÁLISIS DEL VIDEO INDÍGENA EN MÉXICO.
TRANSFERENCIA DE MEDIOS AUDIOVISUALES A ORGANIZACIONES Y
COMUNIDADES INDÍGENAS, 1989-1994.**

Alberto Cuevas Martínez

**Prólogo por:
Realizador Fausto Sandoval Cruz**

*A la memoria amada de mis padres
Carmen Concepción Martínez Constantino y
Filiberto Cuevas Sánchez.*

ÍNDICE

Agradecimientos	v
Prólogo de Fausto Sandoval Cruz	vii
Introducción	9
CAPÍTULO 1: ESTADO DE LA CUESTIÓN	
1.1. La invención del «video indígena»	15
1.2. Historiar la transferencia de medios audiovisuales	21
CAPÍTULO 2: MARCO SOCIOHISTÓRICO	
2.1 El documental etnográfico indigenista	28
2.2 Primer Taller de Cine Indígena en San Mateo del Mar	33
2.3 De la transferencia de funciones a los medios audiovisuales	40
2.4 <i>Hacia un video indio</i>	45
2.5 Praxis de la transferencia de medios audiovisuales	49
2.5.1 Los talleres	52
2.5.2 Actividades complementarias	63
CAPÍTULO 3: ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO	67
3.1 La programación de la Muestra Interamericana de Videoastas Indígenas	68
3.2 Análisis de dos casos divergentes	
2.2.1 <i>Chichahuaxtla: una experiencia en el uso del video</i>	77
2.2.2 <i>La muerte de un mayordomo</i>	84
CONCLUSIONES	89
Anexos	107
Bibliografía, filmografía y archivos	134

AGRADECIMIENTOS

Sería aventurado limitarme a un único listado de agradecimientos. Por tanto, la presente relación no es definitiva y queda abierta para futuras actualizaciones.

A la Pachamama (Madre Tierra) por abrazarme entre sus mantos y permitirme habitar en ella, por abrirme los ojos para su valoración y conservación.

A mi esposa Carmelita e hijo Leonardo, por tolerar mis ausencias y el tiempo que les falté debido a mi proyecto de investigación.

A la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), por recibirme, arroparme y formarme en los principios humanistas, ¡es un orgullo pertenecer a la UNAM!

A mi tutor, el doctor David Wood, por su paciencia, apoyo y asesoría para culminar la presente investigación.

A mi Comité tutor, las doctoras Deborah Dorotinsky y Gabriela Zamorano, por sus puntuales observaciones y recomendaciones que orientaron esta investigación, ¡gracias por su paciencia!

A la coordinación del Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, en especial al doctor Erik Velásquez y los licenciados Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo, por toda la comprensión y apoyo en las gestiones para cursar la maestría, becas y estancias de investigación nacional, ¡gracias por su paciencia!

Al programa PAEP UNAM, pues gracias al apoyo brindado pude realizar mi estancia de investigación nacional en Oaxaca durante julio de 2018.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) y su Programa Nacional de Posgrados de Calidad, que me brindaron una beca para estudiar la maestría y dedicarme enteramente a mi investigación.

Al Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, su biblioteca Juan Rulfo y encargado Alfredo Ortiz; así como la Dirección de Acervos y el Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz, en especial, el antropólogo Antonio Rodríguez y la licenciada Elena Franco por las facilidades otorgadas para la consulta del archivo videográfico sobre Transferencia de Medios Audiovisuales.

Al realizador audiovisual triqui, Fausto Sandoval Cruz, por los comentarios hechos al manuscrito así como el excelente y emotivo prólogo que le dedicó a esta investigación. *Gunn ni'yaj ní'a*, muchas gracias.

A los realizadores comunitarios Marcos Sandoval, Olegario Candia e hijo, Crisanto Manzano e hijo, Teófila Palafox e hijas, y Raúl Máximo por sus comentarios, entrevistas y aportaciones para esta investigación.

A los siguientes entrevistados: Argimiro Cortés, Gilberto González Arce, Iris Villalpando, Lucio Kakiltamacu Olmos, José Luis Matías y Nelson Aldape, por compartir sus testimonios en las oportunidades de coincidencia.

Al acervo comunitario de TV Támix en Tamazulápam Mixe del Espíritu Santo, por brindarme luz en torno a la relevancia de la archivística videográfica regional, en especial, a Genaro, Hermenegildo y Carlos Rojas, su familia, así como Rosy Román. ¡Gracias por compartir tan cálidamente sus conocimientos y cultura!

A Ojo de Agua Comunicación, en especial a Juan José García, Sergio Julián Caballero, Guillermo Monteforte, Tonatiuh Díaz y Paola García por permitirme consultar su acervo. Agradecimientos especiales a Guillermo Monteforte por los comentarios hechos al manuscrito de esta investigación.

A los cineastas Carlos Cruz, Javier Sámano, Luis Lupone y María Eugenia Tamés por compartirme sus experiencias históricas como facilitadores de cine y video a comunidades y pueblos originarios de México.

A los fotógrafos Margarita Rivas, Aarón Álvarez y Carmen Atlatonin, así como el sonidista Luis Alejandro García, por todo su apoyo y colaboración en el registro videográfico de este proyecto.

A Juan Mario Pérez de PUIC UNAM y Gustavo Meneses, gracias por interesarse en el video comunitario.

A todas las personas que, de alguna forma, colaboraron o facilitaron apoyo para llevar a cabo el presente trabajo.

PRÓLOGO

Nunca pensé que una de las actividades que realicé, como parte de un colectivo en San Andrés Chicahuaxtla, Oaxaca, hace casi treinta años me llevaría a ser parte de la “HISTORIA Y ANÁLISIS DEL VIDEO INDIGENA EN MEXICO. TRANSFERENCIA DE MEDIOS AUDIOVISUALES A ORGANIZACIONES Y COMUNIDADES INDÍGENAS, 1989 -1994”. Un muy interesante ensayo realizado por Alberto Cuevas Martínez.

La lectura del texto me impuso recuerdos, especialmente cuando hizo referencia a “Chicahuaxtla: una experiencia en el uso del video en una comunidad indígena de Oaxaca” que es una compilación en video de algunos de los trabajos comunitarios que se realizaron durante un año en San Andrés como parte de las actividades que se realizaron en el Centro Cultural Driki’ entre los años 1989, que fue cuando tuvimos nuestra primer cámara de video, a 1993 del siglo xx.

Recuerdos llevan a preguntas: ¿Cuál fue la semilla que floreció después en imaginar que se podía llevar a cabo un proyecto de captura de imagen con fines propios?. Como quizá suceda con otras personas para mí fue y ha sido la familia, la comunidad y el entorno social, cercano y lejano, al que tenemos la posibilidad de acercarnos. Don Marcos Sandoval Santiago, mi padre, que fue maestro rural y tuvo la oportunidad de conocer y acompañar parte de la vida de muchos pueblos tanto de la región como de otros lugares, fue un fotógrafo intuitivo, como yo. Desde niño, lo mismo que mis hermanos y hermanas, vi muchas fotografías, todas en blanco y negro, la temática fue siempre las personas y los paisajes tanto culturales como geográficos de los pueblos indígenas. Mi madre, doña Rosa Cruz, nunca estuvo atrás de una cámara pero muchas veces delante de ella, así que también la pude ver en imagen estática, por ejemplo: en las fotografías de Walter Reuter, de quien además algo aprendimos “de vez en cuando una gallina ciega encuentra un maíz” nos decía sonriendo cuando alguna fotografía nuestra le gustaba, y también en Ranga’ (cuando empieza a amanecer) una película que el colectivo de cine popular “Fuego Nuevo” (que fue parte del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística, CLETA) realizó en el pueblo con actores nativos, entre ellos doña Rosita. Observándolos y participando algo aprendimos.

Uno siempre empieza a caminar en una parte del camino, no sabemos exactamente en donde inicia, tampoco donde termina. Lo que me animó a “hacer el camino”, como decimos en Triqui, sin duda, fue mi gusto por el medio, la posibilidad de conocer y de alguna manera controlar lo mágico me ha parecido siempre muy atrayente, pero el encanto desencanta, de pronto me vi siempre con una cámara al hombro mientras los demás participaban del disfrute comunitario, mi memoria sólo registraba lo que veía a través del lente de un aparato, cuando me hice consciente de ello me alejé, aunque no del todo pues como dice la letra de una de las canciones que canta Mercedes Sosa “uno vuelve siempre a los viejos sitios donde amó la vida”.

Ni bien entendíamos y reaccionábamos haciendo video cuando nos empezaron a asaltar las computadoras, luego el internet, los celulares y las redes sociales, quisimos entonces de alguna manera intervenir para que una vez mas nuestra imagen y nuestra palabra fueran parte del nuevo mundo tecnológico. Todos estos cambios ampliaron el acceso y ahora una gran mayoría puede hacer sus propios registros de imagen y sonido luego publicarlos, por mi parte uno de los videos que compartí en YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=tqUBXwXmMTQ&t=152s>), lleva más de 71 mil vistas, ¡más que todos los Triquis juntos!, aunque confieso que un buen número corresponde a las veces que yo mismo he visto el documento.

¿A dónde nos lleva este nuevo camino? Aún no lo sabemos, esperemos que nuestro buen amigo Alberto Cuevas Martínez nos lo cuente dentro de algunos años escribiendo la segunda parte de esta historia, lo que si es seguro es que allí estará nuestra palabra y nuestra imagen levantando la mano para expresarse.

Muchas gracias.

Fausto Sandoval Cruz

Chichahuaxtla, Oaxaca, enero de 2020.

INTRODUCCIÓN

En México, la producción videográfica de realizadores indígenas tiene un origen heterogéneo y disgregado. Comprende registros locales tomados con tecnología videográfica de forma empírica, además de materiales producidos en incipientes talleres –algunos de corte institucional, otros independientes– que con el tiempo devinieron en proyectos más complejos y diversos.

Un estudio histórico de sus producciones conlleva el reto de la diseminación archivística. Para generar una cronología de dicho género audiovisual, se puede partir de manera focalizada sobre una línea archivística y luego enriquecerla conforme la revisión de otros acervos. El presente estudio se concentrará en un corpus videográfico producido por iniciativa y con el apoyo del Instituto Nacional Indigenista (INI), organismo indigenista estatal que implementó durante la década de 1990 una serie de capacitaciones en técnicas audiovisuales hacia pobladores originarios de organizaciones de base: el proyecto Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas (en adelante, TMA).¹

Primeramente, se parte de las siguientes indagatorias: ¿existió un método estandarizado en la producción de TMA? ¿cuáles fueron las principales líneas formales discursivas de las producciones de TMA? ¿dicho método influyó sobre la representación identitaria del pueblo participante? ¿por qué existen materiales con formas discursivas diferentes de la línea principal? ¿se promovió su difusión? ¿qué determinó el distanciamiento de los realizadores sobre un modelo de producción? Una posible respuesta propone que el corpus videográfico de TMA, aunque comparte una simiente y rasgos

¹ Por economía de espacio, en adelante se utilizarán sus siglas TMA para referir dicho programa.

discursivos, no tuvo un desarrollo estilístico homogéneo en virtud de la mediación entre los contextos de producción y circulación, así como la visión personal de cada realizador. Por el contrario, forjó una conciencia del uso de los medios regionales como emblema de un movimiento cultural, que se transformó con el paso de las generaciones en un campo de acción y visualización política. Si bien todas las producciones pertenecen a una misma iniciativa, podría suponerse la estandarización de un modelo de producción audiovisual como resultado de la implementación de un proyecto de semejante envergadura. Esta premisa difiere de trabajos afines, como más adelante podrá corroborarse, en virtud de las fuentes abordadas, su tratamiento e, incluso, la metodología, cuya prioridad versa sobre el plano de lo estético a través del análisis de la imagen en movimiento, centrándose en un conjunto de producciones videográficas que representan la primera experiencia institucional de capacitación audiovisual hacia integrantes de pueblos originarios en México.

Para demostrarlo, se revisarán las producciones videográficas que fueron exhibidas como parte de una muestra audiovisual de resultados. En consecuencia, se contrastarán las estrategias discursivas de los materiales con dos casos seleccionados, los cuales pertenecen a una fuente catalográfica imprescindible para este estudio –abajo descrita– con el objetivo de caracterizar sus particularidades estilísticas: *La muerte de un mayordomo* (c 1991) de Olegario Candia Reyes, y *Chicahuaxtla: una experiencia en el uso del video en una comunidad triqui* (c 1992) de Fausto Sandoval Cruz.²

La referencia catalográfica de la que parto es un documento no publicado que se ubica en la Biblioteca Juan Rulfo del antiguo INI, que luego fue fugazmente la Comisión

² El *circado* obedece a que, debido a la naturaleza de estos materiales y, en general, del acervo TMA, pueden carecer de títulos iniciales o finales, u omiten el año de producción. Son varias las producciones de las que se tiene certeza del año de terminación, acatándonos al año del catálogo de Velázquez (véase Anexo 1).

Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), y que hoy se llama Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), en Ciudad de México.³ Se trata de un catálogo en el cual aparece un listado⁴ que incluye un centenar de producciones videográficas realizadas en el marco del proyecto institucional denominado Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas (TMA). En su introducción, José Luis Velázquez menciona que el documento reúne una serie de materiales realizados “por indígenas mexicanos entre los años 1991 y principios de 1998... que se generaron en el seno de un singular proyecto que[,] con el nombre de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas nació hace ya más de ocho años [¿1989?] bajo el auspicio del Instituto Nacional Indigenista [INI]”.⁵ Pese a limitarse como un conjunto de reseñas, el documento tiene valor pues presenta por primera vez una relación de tales producciones, junto con una entrevista a la cineasta *ikoots* Teófila Palafox Herranz, participante de una experiencia predecesora a TMA también de impronta institucional: el Primer Taller de Cine Indígena en San Mateo del Mar.⁶

El siguiente paso consistió en la búsqueda física de las producciones listadas en el documento de Velázquez, cuyo resguardo está a cargo del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz, perteneciente al actual INPI. Inicialmente, revisé la base de datos de la Biblioteca Juan Rulfo e identifiqué algunas omisiones de información elemental: año de realización y sinopsis, en la mayoría de los casos; en otros, autores. Esto me obligó a emprender una fase

³ José Luis Velázquez, *Catálogo de producciones del Proyecto Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas* (México: Instituto Nacional Indigenista, sin fecha), 5.

⁴ Se suceden en orden cronológico, con fichas técnicas y sinopsis, año de producción y pueblo indígena sobre el que trata.

⁵ Velázquez, *Catálogo*, 5. Textualmente no se justifica el corte temporal aunque, de acuerdo con la descripción de Velázquez sobre TMA, que más adelante se retomara, fue un período importante para el proyecto en virtud de las primeras capacitaciones hasta el establecimiento de los primeros tres Centros de Video Indígena.

⁶ Para un estudio del caso, véase Alberto Cuevas, *La mirada estética en el cine comunitario* (tesis de licenciatura, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2015), 62-115.

de cotejo entre el documento de Velázquez y la base de datos.⁷ A la par, comencé a visionar copias de los materiales en formato DVD que el Acervo me prestaba semana a semana, generando una sistematización depurada que se vertió en forma de tabla (Anexo 1).

El primer visionado de los materiales arrojó interrogantes sobre la heterogeneidad discursiva y la variabilidad temática: registros de danzas, fiestas y eventos diversos, rituales, problemáticas regionales –como la basura o la contaminación de los mantos acuíferos–, apertura de rutas de transporte, marchas, actividades económicas de las regiones, gastronomía, entre otros. Esta diversidad representó una dificultad en la selección de una muestra representativa sobre los orígenes de la producción audiovisual indígena en México: ¿bajo qué criterios debía hacerse? ¿se elegirán aquéllos con similitudes de forma o contenido, o aquéllos que difirieran?

Una fuente primaria ubicada en el archivo de Filmoteca UNAM parecía resolver parcialmente cualquier selección basada en la arbitrariedad. Se trata de una cartelera titulada *Butaca* que integra la programación del circuito de exhibición universitaria, entre los que se encontraba el Salón Cinematográfico Fósforo de la Ciudad de México, sede del Primer Encuentro Interamericano de Videoastas Indígenas, realizado entre el 8 y el 12 de agosto de 1994, y del cual no se especifica su programación detallada.⁸ Dentro del mismo archivo, encontré otro folleto bajo el título de *Muestra Interamericana de videoastas indígenas*, con un listado de tan sólo 5 videos, de realizadores y entidades diferentes.⁹ Este

⁷ Debido a inconsistencias tanto en el borrador del catálogo como en la base de datos del acervo, fue necesario revisar de forma general los materiales realizados entre 1995 y 1998, que completan el centenario, sin que se integren dentro del presente estudio.

⁸ Dirección General de Actividades Cinematográficas y Difusión Cultural UNAM, *Butaca* (México: UNAM, agosto 1994).

⁹ Instituto Nacional Indigenista, *Muestra Interamericana de Videoastas Indígenas* (México: Instituto Nacional Indigenista), 19 p. El documento no señala relación alguna con la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI), consejo constituido en 1985 durante el Primer Festival Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas, también en Ciudad de México.

programa incluye las siguientes producciones: *Logros y desafíos* (1991) y *Don Chendo* (1993) de Crisanto Manzano Avella, *Una experiencia viva* (1991) de Olegario Candia Reyes, *La Marcha Xi'nich* (1992) de Mariano Estrada Aguilar, y *Parikutini. El volcán purépecha* (1994) de Valente Soto Bravo. Puede suponerse que un listado como este –5 videos de un total de 45 que Velázquez relacionó– fue una selección oficial autorizada por la institución promotora –el INI– que apostó por ampliar dicha experiencia “hacia el público en general... en distintos foros de la ciudad de México”.¹⁰

En el primer capítulo del presente estudio, se abordarán diferentes perspectivas académicas en torno del «video indígena», la pertinencia del concepto, sus alcances y limitaciones; el segundo capítulo está integrado por el marco sociohistórico en el que surgió el Proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas, desde los empíricos registros tempranos de pobladores en distintas regiones de México hasta las iniciativas institucionales que sistematizaron una práctica de comunicación audiovisual. Un examen general y comentario de los videos que integraron la Muestra Interamericana de Videastas Indígenas puede encontrarse en el tercer capítulo donde, además, se analizan dos materiales pertenecientes a TMA, cuyo criterio de selección obedece a ciertas particularidades discursivas. Finalmente, la conclusión busca recomponer los hallazgos del análisis textual a fin de problematizar las convenciones estilísticas de dichas producciones e indagar sobre una posible tendencia discursiva que influyó en la representación estética de los pueblos participantes, siendo el estilo un enfoque común dentro de los estudios de Historia del Arte, que se acotará sobre un abordaje en torno de la mediación como transferencia e intercambio cultural.

¹⁰ Instituto Nacional Indigenista, *Muestra Interamericana*, 4.

Cabe mencionar que este estudio ha recurrido a diversas fuentes primarias, las cuales consisten en documentación proveniente de colecciones particulares, así como documentos institucionales publicados por el antiguo INI, entre ellos un fondo documental sobre medios audiovisuales que ilustra las directrices de TMA, ambos son punto de partida para escribir la historia del video indígena en México. De igual manera, propuse complementar el abordaje histórico del tema con la realización de entrevistas dirigidas a participantes de TMA, las cuales fueron grabadas en video digital y de las que se han transcrito algunos pasajes. Esto sugiere una metodología mixta, tanto cuantitativa como cualitativa, que parte de datos concretos para contextualizar la situación espacio-temporal en la que se inscribió el proyecto analizado.¹¹

¹¹ Véase “Teaser Historia del video indígena en México”, <https://vimeo.com/238603943>; “Historia del video indígena en México (Oaxaca)”, <https://vimeo.com/284505721> (contraseña: TransferenciaMedios).

CAPÍTULO 1: ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.1 LA INVENCION DEL «VIDEO INDÍGENA»

El «video indígena» es un concepto polémico, inestable y ambiguo. Distintas disciplinas debaten, sin existir un consenso, sobre la pertinencia de una práctica cultural que involucra la comunicación mediática de las comunidades originarias, generando una proyección específica según el contexto donde se geste. En particular, las producciones audiovisuales resultantes no tienen el mismo influjo en el marco de proyectos estatales, el ámbito independiente o promotores de organizaciones de la sociedad civil. Esta polivalencia y los orígenes del concepto mismo se acotan en la naturaleza analógica del soporte, hoy trascendido por la era digital, de tal suerte que, junto con el continuo debate sobre lo indígena, se circunscriben en contextos históricos específicos. El presente capítulo ahondará bajo un enfoque metodológico cuantitativo sobre las principales líneas teóricas de debate que resultan del estudio de un fenómeno comunicacional moderno, a fin de posicionar la perspectiva desde la cual se estudiará y analizará el surgimiento de dicho género audiovisual en México.

De manera inicial, Wilson y Stewart entienden los medios indígenas como “formas de expresión mediática conceptualizadas, producidas y/o creadas por personas indígenas a través de todo el globo”.¹² Las autoras apuntan sobre el problema de la indigeneidad como calificativo del soporte videográfico en una era posmoderna y globalizada como la actual, en virtud de la existencia de múltiples paradigmas discursivos.¹³ A esto puede sumarse la

¹² Pamela Wilson y Michelle Stewart (eds.), *Global Indigenous Media* (EE.UU: Duke University Press, 2008), 2. Traducción del autor.

¹³ Considerando las dos retóricas en la jurisdicción internacional –los movimientos de derechos indígenas y la política del estado nación, aunado con la idea del Cuarto Mundo y el activismo indígena– las autoras identifican guías para entender lo indígena, incluyendo una prioridad sobre la ocupación y uso de recursos en un territorio particular, la perpetuación voluntaria de la distinción cultural, la auto identificación y la

idea de indígena que se ha construido en las sociedades de distintas épocas, y que se refuerza mediante las imágenes pictóricas, fotográficas y cinematográficas.¹⁴

El discurso global sobre indigeneidad como reivindicación de derechos es tan sólo una postura dentro del debate terminológico pues el concepto tiene su origen en la relación que los pueblos originarios forjan con el estado-nación,¹⁵ donde oficialmente se les reconoce y asigna un estatus político y legal, estableciendo los criterios para determinar quiénes son indígenas.¹⁶ Dicha relación puede proyectar o velar significaciones en las dinámicas de los grupos, generando una comprensión esencialista de la cultura entendida como una cimentación identitaria a partir de lo étnico basado en ideas y símbolos que se definen y redefinen en la práctica cotidiana, produciendo una visión estática donde las culturas parecen petrificarse en el tiempo o son inmutables.¹⁷ Más adelante se verá que este enfoque es recurrente en organismos indigenistas e, incluso, en los discursos nacionales, lo que puede determinar ciertas pautas de acción en relación con los pueblos originarios.

Desde hace algunas décadas, los estudios culturales han abonado en la discusión sobre los medios indígenas. Faye Ginsburg apunta que la prioridad de tales prácticas mediáticas es la comunicación interna y externa a través de construcciones discursivas relacionadas con la autodeterminación y la resistencia cultural.¹⁸ Según Castells, esto

experiencia de marginalización, desposesión o discriminación, véase Wilson y Stewart, *Global Indigenous Media*, 6-14.

¹⁴ Cristina Propios, “Cine y video indígena: ¿hacia una comunicación alternativa?,” en *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, coords. Elisenda Ardévol y Nora Muntañola (Barcelona: Editorial UOC, 2014), 316.

¹⁵ Canessa en Gabriela Zamorano, *Indigenous media and political imaginaries in contemporary Bolivia* (EE.UU: Board of Regents of the University of Nebraska, 2017), 13.

¹⁶ Wilson y Stewart, *Global Indigenous Media*, 16.

¹⁷ Eduardo Terrén, “La etnicidad y sus formas: aproximación a un modelo complejo de la pertenencia étnica,” *Revista de sociología*, vol. 66, (2002): 45-57.

¹⁸ Faye Ginsburg, “Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media,” *Cultural Anthropology* 9, no. 2, (Agosto 1994): 365-382, <http://www.jstor.org/stable/656369>, consultado en 14 de septiembre de 2010.

fomenta una consecuente ruptura de estereotipos, uso y expresión de una lengua “minorizada” y utilización de recursos de ficción de manera subversiva.¹⁹

Esta idea destaca el carácter político dentro del quehacer audiovisual, donde la apropiación de soportes tecnológicos²⁰ y la utilización de recursos filmicos no representa un problema esencialista o de “contaminación cultural”,²¹ siempre y cuando conserve las características mencionadas. Siguiendo las ideas del político aymara Felipe Quispe, Freya Schiwy propone el término «indianizar» el cine como la “capacidad de las culturas indígenas para reintegrar elementos europeos en sus propios órdenes simbólicos y sociales... un movimiento inscrito en la transculturación en la medida que no busca integración dentro de las estructuras hegemónicas”.²² El viraje consecuente apunta sobre la reivindicación cultural a través de los medios masivos y la pugna por el derecho a la comunicación, tal y como menciona Alfonso Gumucio al conjuntar movimientos audiovisuales afines en América Latina dentro del categórico “comunitario”:

El cine y audiovisual comunitarios son expresión de comunicación, expresión artística y expresión política. Nace en la mayoría de los casos de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco

¹⁹ Antoni Castells i Talens, “Cine indígena y resistencia cultural,” *Revista Latinoamericana de Comunicación CHASQUI* (diciembre 2003): 55. Resulta problemático el tema del estereotipo en virtud de una larga tradición de reproducción, incluso previa a los orígenes del cine. Según Pérez Montfort, el cine mexicano explotó los estereotipos regionales al punto de incidir sobre el imaginario nacional y consumo extranjero; de esta manera, “el indio mexicano... fue más una versión imaginaria y urbana de los pobladores autóctonos del valle de México y sus alrededores, que un retrato de aquellos conjuntos sociales totalizados y reconocidos como las razas indígenas mexicanas”, en Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos* (México: Publicaciones de la Casa Chata: 2007), 306.

²⁰ Es común encontrar dentro de la literatura antropológica el término «apropiación» de tecnologías por parte de informantes al referir prácticas como el video indígena. En este sentido, prefiero retomar la distinción que la educadora Barbara Rogoff hace del término: ya sea como algo externo que se importa, lo externo que se importa y transforma para los propósitos del nuevo propietario o, como propone, una “apropiación participativa” donde las personas se involucran mediante una participación activa; véase Barbara Rogoff, “Los tres planos de la ctividad sociocultural: apropiación participativa, participación guiada y aprendizaje”, en *La mente socio-cultural. Aproximaciones teóricas y aplicadas*, ed. J. V. Werstch, P. del Río y A. Alvarez (Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje, 1997), 119-121.

²¹ Véase más adelante los fragmentos de la conversación con Guillermo Monteforte, entrevistado por el autor.

²² Freya Schiwy, *Indianizing Film* (EE.UU: Rutgers University Press: 2009), 15. Traducción del autor.

representadas e ignoradas. Este es un cine que tiene como eje el derecho a la comunicación. Su referente principal no es el cine y la industria cinematográfica, sino la comunicación como reivindicación de los excluidos y silenciados.²³

De manera análoga, Michelle Raheja formula la categoría «soberanía visual» como una táctica mediante la cual algunos grupos transforman sus relaciones culturales ante el encuentro con la otredad, de modo que hacen valer sus códigos representacionales y marcan una autonomía como grupo.²⁴ Escindiéndose un poco del debate indigenista, dicho concepto ilustra las posibilidades de empoderamiento tecnológico por parte de grupos vulnerables,²⁵ y asimismo resalta el enfoque político, por lo que se ajusta oportunamente sobre las experiencias actuales de comunicación intercultural.

El maridaje entre medios de comunicación y pueblos originarios induce una práctica que promueve una enunciación desde las comunidades originarias, distinta de aproximaciones cinematográficas de observación que hicieron antropólogos y cineastas desde los orígenes del cinematógrafo. Como bien señala Gabriela Zamorano al analizar los procesos de adscripción étnica en la comunicación indígena boliviana, las poblaciones originarias utilizan los medios como una herramienta de agencia y empoderamiento a fin de visibilizar los escenarios políticos.²⁶ De esta manera, el audiovisual indígena se yergue “dentro de contextos sociales permeados por confrontaciones y negociaciones culturales”.²⁷

Si bien en México la producción audiovisual de pobladores originarios tiene sus antecedentes en la ola de experimentación cinematográfica latinoamericana, la práctica de

²³ Alfonso Gumucio, *El cine comunitario en América Latina y el Caribe* (Bogotá: Fundación Friedrich Ebert, 2014), 18.

²⁴ Michelle Raheja, “Reading Nanook’s Smile: Visual Sovereignty, Indigenous Revisions of Ethnography, and Atanarjuat (The Fast Runner),” *American Quarterly* 59, no. 4, (diciembre 2007): 1159-1185.

²⁵ Alberto Cuevas, “De la soberanía visual a la comunicación intercultural,” en *Itinerarios de formación e investigación en ciencias sociales en AL y El Caribe*, eds. Nicolás Arata, Pablo Uc y José Javier Capera (México: CESMECA/CLACSO, 2018), 119.

²⁶ Zamorano, *Indigenous media...*, 1-16.

²⁷ Cuevas, “De la soberanía visual...”, 111.

artistas regionales y la adquisición de equipo videográfico casero por parte de migrantes,²⁸ el video indígena fue conceptualizado como “una categoría específica de producción mediática... construida deliberadamente en un marco institucional durante la década de 1990”.²⁹ Este carácter, primero de invención luego institucionalización, se ve limitado conforme el complejo potencial de la práctica durante el segundo lustro de la década de 1990. La práctica vuelta categoría se nutrirá de especificidades culturales, medios de distribución, temáticas, uso de lenguas maternas, entre otros aspectos. Incluso, en la actualidad, algunos realizadores que pertenecieron a dicho movimiento, como el caso del videasta zapoteco Juan José García, afirman que “el video indígena no existe porque es una herramienta totalmente ajena al mundo indígena”,³⁰ más bien, “fue una postura política... un movimiento para visibilizar y para mostrar lo que todavía no se [alcanzaba] a mostrar plenamente en los medios de comunicación, [cuyos objetivos fueron] devolver a las comunidades la imagen que le pertenece [y] visibilizar las luchas... pensamiento... actitud... [y] la visión que tenemos del mundo”.³¹ Para García, el audiovisual indígena se explica en función del compromiso y honestidad de la mirada para con las realidades de los pueblos pues, si bien no sienten identificación con el concepto «indígena» pues anula la diversidad, se toma como un posicionamiento político surgido al momento de la afirmación de los medios indígenas. Este enfoque apunta sobre un carácter regional de la producción

²⁸ Gabriela Zamorano y Byrt Wammack, “El audiovisual indígena en México y sus aportes al género documental,” en *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: documental*, coords. Claudia Icaza y Abel Muñoz (México: Cineteca Nacional, 2014), 130-131.

²⁹ Erica Cusi Wortham, *Indigenous Media in Mexico* (EE.UU: Duke University Press, 2013), 9. Traducción del autor.

³⁰ Cusi, *Indigenous Media*, 10.

³¹ Entrevista Alberto Cuevas (AC) a Juan José García (JJG), julio 2017. En adelante, luego de señalar por primera vez la autoría de una entrevista inédita, se abreviarán tanto el nombre del entrevistador como el entrevistado.

en sustitución del categórico indígena, en parte por la carga colonialista del término.³² Sin embargo, recordemos que las comunidades originarias están reconocidas en el derecho internacional, lo que muchos pueblos toman como emblema de lucha para la reivindicación de sus derechos. Entonces un enfoque crítico no tendría por qué denostar o negar una práctica mediática con producciones históricas;³³ más bien, afianza sus múltiples y diversos sentidos con el objetivo de acotar y precisar lo que se entiende por video indígena y las producciones resultantes, asunto que para los estudios de estilo y la historia del arte son asuntos relevantes.

Visto como corriente aplicada o intervención social desde la antropología visual,³⁴ enfoque reflexivo dentro del cine etnográfico, práctica de militancia entre organizaciones indígenas de base, o soporte de la memoria colectiva,³⁵ el audiovisual indígena o comunitario –como categoría aglutinante de lo regional–³⁶ puede ser entendido a partir de sus características elementales, las cuales se transforman de acuerdo con el contexto espaciotemporal, sus modos de producción y distribución:

³² No obstante, las comunidades originarias están reconocidas en el derecho internacional, lo que para muchos pueblos significa la reivindicación de sus derechos y luchas.

³³ En México, cuando el INI sucumbió a los esfuerzos por instaurar centros de producción videográfica regional, se instauró un programa que apoyaba proyectos de comunicación intercultural, vigente hasta nuestros días que, entre otros requisitos, marcaba tener una adscripción étnica y un aval de la Asamblea Comunitaria.

³⁴ Sarah Pink, *The Future of Visual Anthropology. Engaging the senses* (Londres: Routledge, 2006), 3-20, 89-91. Conviene mencionar que la autora plantea la crisis de la representación dentro de la antropología como un antecedente del restablecimiento de las metodologías aplicadas.

³⁵ Rosita Román, *Ejxtä 'än Pëjkmujktäajk (Espacios de Archivo y Memoria)* (tesis de licenciatura, Universidad Comunal Intercultural del Cempoaltépetl, 2018), 10.

³⁶ Cristina Propios, “Cine y video indígena...”, 326.

Se trata de un cine en el que el sujeto individual –tan central en el cine convencional– se convierte en sujeto colectivo y esto vale tanto para realizadores como personajes y espectadores. Se trata de un cine artesanal hecho a mano, a escala personal, pero que fomenta la creatividad colectiva, nuevas formas de sociabilidad y colaboración... un cine que detona procesos de identidad y de memoria colectiva, que recoge y condensa conocimientos ancestrales, que sirve como vehículo para la transmisión de saberes o incluso en los contextos actuales abre un canal para mantenerse en contacto con los parientes que han migrado a las ciudades y otros países.³⁷

La diversidad conceptual revisada evidencia un amplio número de enfoques y posturas que determinan los posicionamientos sobre dicha práctica. Esto determina el tipo de abordaje, las líneas de estudio e, incluso, una posible réplica de planteamientos que versan sobre preocupaciones teóricas específicas. La complejidad contextual es un asunto prioritario para la comprensión y el análisis de las producciones en cada iniciativa de cesión tecnológica hacia las comunidades originarias pues, como se dijo antes, pese al ingrediente regional, los modos de producción y circulación son claramente específicos. Seguir una sola línea argumentativa no permitiría comprender la diversidad textual de tales producciones.

1.2 HISTORIAS DE LA TRANSFERENCIA DE MEDIOS AUDIOVISUALES

En México, el video indígena surgió a fines de la década de 1980 en el marco institucional de un nuevo período sexenal. Instaurado por el INI, comenzó como una serie de capacitaciones en tecnologías audiovisuales dirigida a miembros de organizaciones indígenas de base. Inicialmente fue historiada por una estudiante mexicana de licenciatura, Daniela Cremoux, quien participó en el último curso de TMA hacia 1994. Con un acotamiento sobre fuentes primarias, la investigadora cuestionó las ideas de beneficio y

³⁷ Vincent Carelli, Nicolás Echevarría y Antonio Ziri6n, “Di6logos sobre cine ind6gena,” *Los cuadernos de Cinema 23*, no. 007, (2016): 5-6.

desarrollo que pregonaron los funcionarios del INI al implementar un programa de capacitación audiovisual a comunidades originarias de México, e indagó sobre “las condiciones bajo las cuales la comunicación audiovisual es útil y factible en comunidades indígenas más allá de los proyectos institucionales... [quedando] fuera... las reflexiones de tipo artístico y de expresión individual”.³⁸

Por su parte, la investigadora norteamericana Erica Cusi Wortham asistió a uno de los talleres de edición en Tlacolula de Matamoros y la inauguración del primer Centro de Video Indígena (CVI) en Oaxaca. En su libro, pasa revista a documentos como el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (1989), los Acuerdos de San Andrés sobre Derechos Indígenas y Cultura (1996) y la Declaración sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas (2007) a partir de lo cual discute nociones como «indigenidad», «autonomía» y «autodeterminación».³⁹ Para la autora, el video indígena surgió cuando el indigenismo oficial iba en declive pues, aún bajo el auspicio estatal, no cambió los términos de la autorrepresentación ya que el video indígena fue posicionado de manera segura como un fenómeno cultural (apolítico), permitiendo entenderlo como un ejemplo de neoindigenismo o una nueva forma neoliberal de política asimilacionista.⁴⁰ A partir de la noción de “postura” ya referida por Juan José García, Cusi Wortham expresó que lo indígena debe entenderse como una postura o posición desde la cual los realizadores hacen visible su cultura, hecho que no descarta el enfoque activista en un afán por afirmar la autonomía de los pueblos.

³⁸ Daniela Cremoux, *Video indígena, dos casos en la sierra mixe* (tesis de licenciatura, Universidad Intercontinental, 1997), 9-18.

³⁹ Cusi, *Indigenous Media.*, 20. Traducción del autor.

⁴⁰ *Ídem.* Traducción del autor.

Los antecedentes del video indígena –entendido como genealogía plural de medios colaborativos y activismo artístico– fueron referidos por Freya Schiwy y Byrt Wammack a partir de la delimitación metodológica de la diáspora y la hibridación estilística.⁴¹ Para los autores, una «estética diaspórica» “problematiza las narrativas esencialistas de pureza y autenticidad sobre indígenas y otras gentes, no sólo al mezclar documental, ficción y géneros experimentales, pero con el humor, la solemnidad, la colaboración intercultural, la contaminación temática, la mezcla de artefactos culturales, y las relaciones contenciosas con un lenguaje dominante”.⁴² Y es que la experiencia de la diáspora desestabiliza las nociones esencialistas de la cultura indígena a partir del reconocimiento de la heterogeneidad y diversidad, y no la esencia, donde se aprecian mezclas, apropiaciones y sincretismos.⁴³ Dicha categoría es relevante para el presente estudio en relación con las características del corpus videográfico de TMA que más adelante serán referidas, sin mencionar el tránsito y distribución que pudieron los materiales fuera del territorio mexicano.

La investigación de la antropóloga alemana Ingrid Kummels, realizada en las regiones de Tamazulápam del Espíritu Santo y Estados Unidos de América con pobladores y migrantes mixes, es interesante por varias razones. La autora distingue entre «comunicador» y «videasta» de acuerdo con el testimonio de sus informantes, relacionando

⁴¹ Para Wammack, la «diáspora» es un proceso en el que se forjan identidades comunes que subyacen en referentes de geografías endebles; también entendidas como narrativas explícitas de retorno, el autor sugiere que la experiencia diaspórica no sólo pertenece a las personas que cruzan fronteras: es compartida por muchos indígenas, es una experiencia colectiva caracterizada por relaciones periféricas. Por su parte, los estilos híbridos se caracterizan por la incorporación de uno o más géneros audiovisuales (documental, ficción, experimental), así como modos de producción y diversos recursos técnicos. Véase Freya Schiwy y Byrt Wammack, *Adjusting the Lens. Community and collaborative video in Mexico* (EE.UU: University of Pittsburgh Press, 2017), 14-15, 30-31.

⁴² *Ibid.*, 35.

⁴³ La hibridación y el sincretismo eluden dicotomías que pudieran ser problemáticas, como tradición/modernidad o urbano/rural, mismas que, según los autores, se encuentran presentes en las tesis de Cusi Wortham.

al primero con TMA y la incidencia política de sus producciones, mientras que el segundo se define como una persona que hace registros de fiestas locales para comercializarlas.⁴⁴ Con base en el estudio de la primera televisora indígena en México, Kummels afirma que los pobladores se apoderaron de los medios masivos para sus propios propósitos, basados en conceptos de autodeterminación y desarrollo en el curso de la migración hacia el país del norte, adaptando dicha tecnología y revistiéndola con recursos culturales como narrativa y estética, contribuyendo al desarrollo comunitario.⁴⁵ Aunque va más allá al abarcar diversos soportes de comunicación como la radio o el Internet en un ámbito transnacional, Kummels afirma que la producción audiovisual de las comunidades indígenas es sinónimo del movimiento conocido como «video indígena», aglutinándola en un grupo homogéneo como práctica audiovisual y estrategia de representación.⁴⁶ Y es que, precisamente, este enfoque ha generado ambigüedad en buena parte de los estudios sobre medios regionales comunitarios, ya que la categoría parece homogeneizar las producciones como si provinieran de una misma región, programa de capacitación o visión colectiva.

Otra estudiosa del tema, Laurel C. Smith, afirma que el video indígena es producto de prácticas y políticas culturales concernientes a un marco contextual específico. Siguiendo a Ginsburg, Smith afirma que dicho movimiento surge en el marco de las relaciones con los gobiernos responsables que dictan las circunstancias en torno de nuevas formas de comunicación,⁴⁷ contrario a la visión que las señala opuestas a la política cultural vigente. Además de esta postura, la autora expone el enfoque del geógrafo hawaiano Renee

⁴⁴ Ingrid Kummels, *Transborder Media Spaces* (Nueva York: Berghahn Books, 2017), 3.

⁴⁵ Kummels, *Transborder Media Spaces*, 5-6.

⁴⁶ *Ídem*.

⁴⁷ Laurel C Smith, "Mobilizing Indigenous Video: the mexican case." *Journal of Latin American Geography* 5, 1 (2006): 114-115.

Pualani, quien postuló la metodología de las 3 R's –respeto, reciprocidad y relaciones– como enfoque de abordaje en torno de temáticas indígenas.

Finalmente, con un enfoque historiográfico y mayor distancia histórica que la tesis de Cremoux, Irma Ávila Pietrasanta trazó una línea histórica de los medios indígenas o comunitarios en México, orígenes y, en específico, el caso de TMA, la estrategia gubernamental a la que obedecía y una semblanza de los llamados Centros de Video Indígena.⁴⁸ Luego de retornar sobre los orígenes del cine en México y los primeros registros filmicos de antropólogos, artistas, e instancias gubernamentales, así como el desarrollo del documental indigenista e independiente de realizadores no indígenas, Ávila Pietrasanta afirma que el movimiento del video indígena no es homogéneo en virtud de la heterogeneidad en las distintas comunidades.⁴⁹ Si bien se extiende con un amplio recuento histórico de experiencias de medios comunitarios –entre ellos, una descripción detallada de TMA y un acertado cuestionamiento del carácter comunitario de las producciones–⁵⁰ existe cierta confusión al relacionar los movimientos sociales con los medios indígenas o el ámbito agrícola, sobre la localidad del Primer Taller de Cine Indígena en México y el número total de trabajos producidos, así como el enfoque de apropiación.

Si bien todas estas fuentes tienen el mérito de interesarse en el tema, cada una se acota sobre enclaves específicos. Smith, por ejemplo, reconoce que las investigaciones sobre el tema han propuesto diferentes enfoques: aquellos que abordan las comunidades como centro de las producciones audiovisuales; los que indagan sobre la visión de los miembros de la comunidad a través de un “video-mediado” y su ubicación dentro de un

⁴⁸ Irma Ávila Pietrasanta, “México,” en *El cine comunitario en América Latina y el Caribe...*, ed. Alfonso Gumucio (Bogotá: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2014), 371-429.

⁴⁹ Ávila Pietrasanta, “México”, 382.

⁵⁰ Ávila Pietrasanta, “México”, 398.

conflicto de interés intercomunitario; y otros más que sitúan los esfuerzos de los realizadores indígenas con las luchas territoriales para una autodeterminación cultural y autosuficiencia económica.⁵¹ Por su parte, Kummels asevera que buena parte de los estudios sobre el video indígena exploran la apropiación de los medios desde la perspectiva estatal, enfatizando las limitantes que conlleva el patrocinio gubernamental y el papel influyente de los talleristas no indígenas.⁵²

Para concluir el capítulo, aunque existen importantes aportaciones al estudio del audiovisual indígena que abordan el análisis de la imagen en movimiento, en general se repite una confusión entre categorías que insisten en el aglutinamiento estilístico de las producciones indígenas como un todo homogéneo.⁵³ Y es que un debate terminológico que busca la esencia del movimiento, o el “verdadero video indígena”,⁵⁴ puede limitar el alcance de las investigaciones, sobre todo si no se realiza un corte transversal sobre la temporalidad de los materiales. En este sentido, la presente historia del audiovisual indígena no se aleja del problema conceptual pues, además de revisar los antecedentes históricos del proyecto institucional mediante los enfoques cualitativo (entrevistas dirigidas) y cuantitativo (fuentes primarias), indaga y analiza producciones videográficas representativas del movimiento cultural denominado «video indígena» con base en el debate teórico expuesto, a fin de comprender su desarrollo estilístico en virtud de la mediación entre los contextos de producción y circulación. Al igual que varias de las investigaciones consultadas, aquí se pone en cuestionamiento el concepto de «video indígena» al ubicarlo como producto de una política indigenista, reconociendo en los

⁵¹ Smith, “Mobilizing Indigenous Video...”, 114.

⁵² Kummels, *Transborder Media Spaces*, 7.

⁵³ Aleksandra Jablonska, “La construcción de las identidades en el documental indígena”, *De Raíz Diversa* 2, núm. 3 (enero-junio 2015): 64-89.

⁵⁴ Ávila Pietrasanta, “México”, 400.

videos –a través del análisis cinematográfico– formas híbridas cuyos objetivos variaron según cada comunidad y realizador, incluso en el período analizado. En el próximo capítulo, se pasará revista sobre las circunstancias históricas que propiciaron los orígenes de la producción audiovisual de pobladores originarios en México.

CAPÍTULO 2: MARCO SOCIOHISTÓRICO

La literatura sobre medios indígenas ha abordado el tema desde múltiples perspectivas. Una de las más asertivas propone el abordaje “entre al análisis textual de los medios indígenas hacia el entendimiento de su función de mediación, en relación con el contexto en que son producidos y puestos en circulación”.⁵⁵ El presente estudio parte del análisis del texto fílmico a fin de reconocer las estrategias discursivas que conformaron el estilo del corpus videográfico del proyecto TMA, relacionándolo con las circunstancias históricas de la época en que se gestó. Primero se pasará revista sobre los antecedentes institucionales del documental etnográfico que produjo el INI desde su surgimiento hasta la década de 1980, con la finalidad de identificar similitudes y discrepancias formales, discursivas y estilísticas con las producciones de TMA; después, se reseñarán algunas experiencias de producción videográfica regional independiente que antecedieron al Primer Taller de Cine Indígena en San Mateo del Mar, Oaxaca, acaecido en 1985, cuya influencia sobre el proyecto de TMA fue cuestionada por el propio INI. Finalmente, se sintetiza el proyecto TMA a partir de fuentes primarias y testimonios recogidos mediante entrevistas dirigidas con ex talleristas y participantes de los talleres, abordando orígenes, dinámicas y conclusión de dicha experiencia.⁵⁶

2.1 EL DOCUMENTAL ETNOGRÁFICO INDIGENISTA

En 1948 surgió el Instituto Nacional Indigenista (INI), un organismo descentralizado cuyo objetivo era atender las necesidades generales de la población indígena mediante

⁵⁵ Zamorano, *Indigenous Media...*, 1-16.

⁵⁶ Conviene distinguir al «tallerista» como un equivalente docente de la persona o profesional que imparte o facilita el conocimiento especializado a un grupo de capacitados o aprendices. Finalizada su formación, los aprendices adquieren el estatus de videastas.

procedimientos de antropología aplicada. A partir de esta fecha y hasta 1976, se gestionó una incipiente política desde los Centros Coordinadores Indigenistas, que siguió los paradigmas de integracionismo, aculturación y paternalismo. El INI comenzó la producción de documentales en 35 mm luego de diez años de su surgimiento, siendo *Todos somos mexicanos* (1958) de José Arenas el filme inaugural.⁵⁷ Con fotografía de Nacho López, guión del historiador Gastón García Cantú, la escritora indigenista Rosario Castellanos y Fernando Espejo; y la voz *over* del locutor Fernando Marcos (quien había laborado en algunos noticieros cinematográficos), el documental abre con un plano de establecimiento de “un gran mapa pintado por el artista y etnólogo amateur Miguel Covarrubias”,⁵⁸ acompañado de una voz en *off* que asevera: “...cada grupo tiene sus propios problemas, su propio aislamiento, su propia miseria...”.⁵⁹ En este filme de tono apologético, el indígena es utilizado:

Como un capital simbólico, como lo definió el sociólogo francés Pierre Bourdieu. Pero no es que tenga una personalidad propia, sino que más bien prácticamente no tiene injerencia en los argumentos ni las filmaciones. Su presencia como capital simbólico nacionalista y propagandístico sirve para hacer campaña de difusión a favor del INI y las ficciones que esta institución tejió en torno a la vida indígena a finales de los años cincuenta.⁶⁰

⁵⁷ El paradigma del integracionismo permeó el documental mexicano, sobre todo en los noticieros filmicos producidos entre 1940 y 1960; véase Ricardo Pérez Montfort, “La Ciudad de México en los noticieros filmicos de 1940 a 1960”, en *Estampas de nacionalismo popular. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, (México: CIESAS-CONACULTA, 1994), 203-217. También muy recomendable el documental *El Centro de Educación Indígena Kherendi Tzizica* (1937) de Gregorio Castillo. Para introducirse en el debate sobre la imagen del indígena en el cine de ficción mexicano, véase Manuel Jesús González Manrique, “Reivindicación de lo indígena en el cine mexicano”, en *Fronteras, Patrimonio y Etnicidad en Iberoamérica*, (España: Signatura Ediciones De Andalucía, S.L., 2009), 205-219.

⁵⁸ Deborah Dorotinsky y David Wood, “Imaginario indigenistas en el cine: nación y representación en México y Bolivia, 1958-1966”, *Ciencias sociales y mundo audiovisual. Memorias de un seminario*, eds. Martín Vázquez Díaz y Ricardo Pérez Montfort (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social CIESAS, 2012), 209.

⁵⁹ *Todos somos mexicanos* (1958) de José Arenas.

⁶⁰ Dorotinsky y Wood, “Imaginario indigenistas...”, 211.

Dicha propaganda conformó un imaginario identitario que encontraba resonancias en el cine clásico mexicano, con múltiples referentes simbólicos entre los que destacan la revaloración del pasado prehispánico y la figura del campesino bajo el protectorado paternalista del hacendado⁶¹ que, lejos de abonar sobre el reconocimiento de la diversidad cultural, se asemejaba a las representaciones del “indígena inventado para la venta de postales”.⁶²

Dentro de la historia del INI, Emiko Saldívar reconoce tres períodos: oficial (1948-1976), de participación (1976-1989) y neoliberal (1989-).⁶³ Es de suponer que cada período tuvo un estilo particular en la producción documental que muchas veces transitaba hacia el período subsecuente o adquiría nuevas formas. El documental etnográfico del período oficial integracionista,⁶⁴ al cual pertenece *Todos somos mexicanos*, responde “a una necesidad de crear un cine de calidad que promocionara el trabajo del INI, capitalizando el conocimiento especializado del sector intelectual y artístico, con el fin de abonar a una política más amplia de legitimación del instituto dentro del aparato estatal”.⁶⁵ Se recurre a la forma del docudrama⁶⁶ para recrear una visión marginal del pasado y progresista del presente y futuro, utilizando de manera particular la voz en *off* “como un dispositivo que

⁶¹ González, “Reivindicación de lo indígena...”, 212.

⁶² Propios, “Cine y video indígena...”, 320.

⁶³ Emiko Saldívar, *Prácticas cotidianas del Estado. Una etnografía del indigenismo* (México: Universidad Iberoamericana, 2008), 88.

⁶⁴ El aglutinamiento social a partir una cultura nacional fue un proceso que inició durante el período posrevolucionario. Según Palacios, la representación del campesino fue elaborada por los maestros rurales y pedagogos del proyecto cultural-educativo estatal. Dicha figura fue entendida a partir de una antinomia: quienes lo veían por su eficiencia en el trabajo (productivista) y los que buscaban rescatar sus valores y costumbres para el resto de la población, dando pauta a la cultura nacional. Véase Guillermo Palacios, *La pluma y el arado. Los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del problema “campesino” en México, 1932-1934* (México: Colegio de México, 1999), 11-24.

⁶⁵ Claudia Arroyo, “El cine integracionista del INI de los años 50 y 60”, *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, coord. Mónica García Blizzard (EE.UU: Journal of Mexican Studies), sin página (en proceso de publicación).

⁶⁶ El «docudrama» es una dramatización que recrea personas y acontecimientos reales, que a veces son alterados en busca de un efecto de autenticidad y credibilidad, véase Ira Königsberg, *Diccionario Técnico Akal de Cine* (Madrid: Ediciones Akal, 2004), 175.

continuamente les imprime sentido a las imágenes en movimiento”.⁶⁷ Para Arroyo, la voz en *off* que aparece en *Todos somos mexicanos* presenta un tono categórico, estableciendo su autoridad para implementar un acercamiento didáctico con espectadores no indígenas, análoga con la voz masculina autoritaria de narradores en filmes mexicanos clásicos.⁶⁸ Por esta razón, el análisis del plano sonoro de las producciones videográficas es fundamental para el presente estudio, de tal manera que se retomará hacia el tercer capítulo.⁶⁹

Para 1977, el INI creó el Departamento de Investigaciones Antropológicas y Organización Social, cuyas actividades eran la investigación, el registro audiovisual y la difusión de los materiales producidos en años anteriores. Conjuntamente, se instituyó el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) a partir del programa Ollin Yoliztli, adscrito al departamento, que intentaba “poner la modernidad al servicio de la tradición”.⁷⁰ El objetivo de dicha instancia era generar registros de manifestaciones culturales efímeras por documentalistas profesionales, para investigarlas, clasificarlas, preservarlas y difundirlas, y así “fortalecer la conciencia nacional a través del respeto al pluralismo étnico, [pues] se trataba de incidir en la sociedad no india difundiendo y promoviendo el conocimiento sobre nuestras culturas indias”.⁷¹ Dicha política parece responder a una escisión estructural entre lo indio y lo no indio, entre la modernidad y la tradición, generando binarismos que

⁶⁷ Arroyo, “El cine integracionista...”, sin número.

⁶⁸ En este sentido, sigo la tipología de Lauro Zavala respecto del cine clásico, moderno y posmoderno, donde el primero conjunta películas que respetan ciertas convenciones cuyo ordenamiento permite reconocer en cualquier espectador el sentido de la historia. Véase Lauro Zavala, “Cine clásico, moderno y posmoderno,” *Razón y palabra*, núm. 46, 22 de agosto de 2019, <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>.

⁶⁹ Se pueden encontrar varios casos del uso de la enunciación en *off* con tono categórico por parte un narrador dentro del cine clásico mexicano; por ejemplo, los minutos iniciales y finales de *La perla* (1945) de Emilio Fernández o el inicio de *Raíces* (1955) de Benito Alazraki, entre otros más.

⁷⁰ Eduardo Ahued, “El archivo etnográfico audiovisual”, *Instituto Nacional Indigenista*, coord. Lourdes Herrasti (México: Instituto Nacional Indigenista, 1988), 540.

⁷¹ Agustín Estrada, “Imágenes y fotografías”, *Ibid.*, 555.

perpetuaban el imaginario nacional a través de las imágenes y sonidos de los pueblos originarios.

Un ejemplo filmico del período aludido es *La música y los mixes* (1978) de Óscar Menéndez, primer documental a cargo del departamento. Situado en Totontepec, Oaxaca, el filme muestra los vínculos de la actividad musical y la vida social de los mixes. Con fotografía de Henner Hoffmann, la narrativa utiliza los modos observacional y expositivo para penetrar en un taller familiar dedicado a la reparación de instrumentos musicales, intercalando vistas de la localidad con entrevistas de los artesanos.⁷² Hacia 1982, el realizador Juan Francisco Urrusti filmó *Mara'acame (cantador y curandero)*, un documental observacional producido por el AEA sobre las actividades de un cantador e intérprete de sueños –sabio que guía y protege al pueblo– al tiempo que describe ceremonias de curación y rituales practicados en una comunidad huichola.

Los primeros años del AEA se limitaron a registros de fiestas, cosechas y modos de vida. No fue sino hasta 1978 que el antropólogo Alfonso Muñoz y el realizador Oscar Menéndez iniciaron con la edición de los materiales.⁷³ Aunque son pocos los estudios sobre el estilo documental del AEA, podría intuirse que a partir de tales ediciones se gestó un estilo discursivo apegado con los intereses del INI, incluso puede suponerse que hubieron convenciones o esquemas de producción los cuales fueron impronta discursiva de la institución, sobrepuestas al estilo personal de cada realizador.⁷⁴

⁷² A diferencia de un modelo, los modos del cine documental integran la selección y ordenamiento de imágenes y sonidos mediante el uso de técnicas y convenciones cinematográficas; definen la forma y expectativas de un espectador. Según Bill Nichols, existen seis modos dentro del cine documental: expositivo, poético, observacional, participativo, reflexivo y expresivo. Véase Bill Nichols, *Introducción al documental* (México: CUEC UNAM, 2013), 172-187.

⁷³ Cremoux, *Video indígena*, 51. Para más información sobre los orígenes del AEA, véase Laura Ruiz, Lorena Vargas y Teresa Rojas, *Centro de investigación y documentación de los pueblos indígenas de México. Guía general* (México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2003), 33-34

⁷⁴ Cremoux, *Video indígena*, 51-52.

2.2 PRIMER TALLER DE CINE INDÍGENA EN SAN MATEO DEL MAR

La experiencia pionera de realización cinematográfica por parte de integrantes de pueblos originarios en México fue resultado de una compleja red de sucesos y relaciones históricas, en las que el desarrollo tecnológico de cámaras portátiles y la utilización de las mismas por colectivos y organismos sindicales coincidió con la decadencia de la economía agropecuaria, el crecimiento demográfico urbano en parte por las grandes migraciones rurales, las secuelas de un terremoto, la implementación de un nuevo modelo económico y la revalorización de las culturas originarias por movimientos contraculturales.⁷⁵ Aunque en apariencia desvinculados del ámbito institucional, sus antecedentes pueden situarse hacia 1981 en el intercambio de materiales videográficos con migrantes radicados en Estados Unidos, por iniciativa de dos jóvenes zapotecos: Martha Colmenares y Álvaro Vázquez.⁷⁶

Tras egresar del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), el realizador Luis Lupone Fasano fue becado por el gobierno francés para continuar su preparación en la Asociación Varan de París, Francia, que fundó el antropólogo y documentalista Jean Rouch (1917-2004).⁷⁷ En México, Lupone había experimentado con el formato Súper 8 mm mediante la realización de un documental titulado *Gancho al hígado* (1982), en el que sigue la campaña del ex boxeador Rubén Olivares “El Púas” como

⁷⁵ Álvaro Vázquez, “Contracultura e ideología en los inicios del cine mexicano en súper 8,” en *La era de la discrepancia*, ed. Olivier Debrouse (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007), 58-61, 86, 87.

⁷⁶ Zamorano y Wammack, “El audiovisual indígena...”, 130.

⁷⁷ En relación con el método Varan, véase Álvaro Vázquez, “El impacto del método Varan en el registro de las nuevas identidades urbanas en el cine independiente de los años ochenta en México”, en *Variaciones sobre cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*, coords. Deborah Dorotinsky, Danna Levin, Álvaro Vázquez y Antonio Zirión (México: UNAM/UAM, 2017), 179-202.

aspirante a diputado, y donde reflexiona sobre la conformación de una nueva identidad urbana en vinculación con la política.⁷⁸

Poco después, ingresó al INI como asistente de cámara del AEA, donde notó una vaguedad en las metodologías instrumentadas para el registro de comunidades étnicas pues dominaba el pragmatismo y la improvisación durante la filmación. En las producciones donde trabajó el documentalista mexicano, había que despertarse muy temprano para filmar amaneceres desde diferentes puntos: “en algún momento pensé que más que producciones sobre la realidad indígena, parecía que estábamos elaborando un catálogo para un calendario o demo de cine para la compañía Kodak”.⁷⁹ Ante tales situaciones, el joven realizador propuso un proyecto que –décadas más tarde– describió como «un sueño guajiro» convertido en pesadilla.⁸⁰

Crear grupos capacitados e itinerantes de cineastas indígenas que armados con cámaras de cine súper 8 mm registraran y editaran los documentales de sus propias realidades y las de otros grupos. Posteriormente ya editados en súper 8 mm se ampliarían a 16 mm, y se distribuirían en los 25 Centros Coordinadores Indigenistas que el INI tenía por todo el país y que, situados estratégicamente, cubrían casi todas las zonas de las 52 lenguas activas de los parlantes indígenas. En cada uno de esos Centros existían nuevos y flamantes auditorios de más de 80 personas con cabinas, proyectores de 16 mm y pantallas con audio, gracias al sexenio de la abundancia.⁸¹

Los gastos de producción solicitados en el proyecto se ubicaban muy por debajo de lo que el instituto invertía en una producción regular de 16 milímetros.⁸² Se solicitaron recursos

⁷⁸ Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México 1970-1989* (México: Filmoteca UNAM, 2012): 121-190.

⁷⁹ Lupone, Luis, “De cómo el INI producía cine en la década de los ochenta”, en *Boletín. Culturas indígenas*, volumen 3, número 6, ed. Dirección General de Investigación y Patrimonio Cultural (México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2011), 68.

⁸⁰ En contraste, fueron cuatro las pesadillas que truncaron el sueño de Lupone: las limitaciones económicas y el escaso presupuesto con el que se desarrolló el taller, la censura, el hecho de no regresar a la comunidad por amenazas y, por último, la integración de un «nuevo» programa por parte del INI denominado *transferencia de medios*, encabezado por el antropólogo Alfonso Muñoz.

⁸¹ Lupone, “De cómo el INI...”, 69.

⁸² Un resumen de proyectos de la Subdirección de Imagen y Sonido del INI, que comprende el período del primer cuatrimestre de 1991, señala una partida presupuestal autorizada para “Producción de documentales y

para la compra de dos cámaras y una editora, así como los honorarios de tres talleristas durante cinco meses como asesores técnicos de las producciones. Para entonces, Juan Francisco Urrusti era director del área cinematográfica y argumentó que el proyecto no era viable pues el cine era algo serio que debía estudiarse, y el Instituto no vería mermado su prestigio por la calidad prevista de las cintas, mucho menos arriesgaría sus recursos.⁸³

Luis Lupone partió de nuevo a Francia para cursar una especialización en 16 milímetros, no sin antes persuadir a algunos funcionarios del INI sobre la importancia de su iniciativa. Tras algunos proyectos con la cineasta Claire Simon y una estancia temporal en Roma, regresó a México en 1985 para realizar su proyecto de capacitación cinematográfica hacia integrantes de un pueblo originario. No obstante, existían algunas cuestiones irresolutas: ¿qué comunidad se elegiría para tal proeza?, ¿cómo afianzar una disciplina ajena en la vida de las comunidades?

En Oaxaca, mientras se llevaba a cabo una feria de artesanías indígenas a un costado de la Plaza de Bellas Artes, algunos de los involucrados en el proyecto consiguieron un local para exhibir películas durante las noches. La programación incluyó cintas mexicanas que referían temáticas indigenistas: *María Candelaria* (1943) y *La Perla* (1945), ambas de Emilio Fernández, *La Zandunga* (1938) de Fernando de Fuentes e, incluso, documentales mexicanos contemporáneos (Anexo 2). Cuando las proyecciones terminaban, se organizaban sesiones de debate sobre la construcción de la identidad indígena en el cine mexicano de ficción. Esto permitió rastrear una comunidad a la que se le propuso participar en un taller de realización cinematográfica en Súper 8 mm. Se trataba de una organización

video” de 416,726,800. Este monto debe entenderse previo a la devaluación de la moneda en 1994, que restó tres ceros a la unidad básica.

⁸³ Luis Lupone, comunicación personal, enero de 2010.

estable de tejedoras originarias, provenientes de una región istmeña cercana al municipio de Juchitán: San Mateo del Mar.⁸⁴

Ubicada entre dos mares –el «Vivo» (Océano Pacífico) y el «Muerto» (Laguna Superior)– la localidad de San Mateo del Mar es una zona árida y erosionada por los vientos del norte y sur, que se une al Istmo de Tehuantepec por una estrecha faja de tierra. Durante el último trimestre de 1985, la comunidad *ikoots*⁸⁵ hospedó al equipo de trabajo del proyecto, integrado por: María Eugenia Támes, Cecile Laversin, Arianne Laan, Helene Damet, Mario Luna y Alberto Becerril, bajo la coordinación de Luis Lupone.⁸⁶

El Primer Taller de Cine Indígena en San Mateo del Mar comenzó a impartirse en la casa particular de Teófila Palafox,⁸⁷ presidenta de la asociación de artesanas, quien la ofreció y adecuó como aula para las sesiones tanto teóricas como prácticas. Se impartió una

⁸⁴ Desde 1979 ocurrían con mayor frecuencia protestas sociales protagonizadas por diversos grupos, como obreros, campesinos y sectores empresariales. También se dio la impugnación de algunas elecciones municipales en Durango, Chihuahua y Ciudad Juárez. Tan sólo unos cuantos años atrás, surgió la primera comuna libre en el Istmo de Tehuantepec: presidida por la Coalición Obrero Campesina Estudiantil del Istmo (COCEI) en alianza con el Partido Socialista Unificado de México (PSUM), una forma local de auto-organización que impulsó una reconstrucción de lo político basada en una sólida propuesta cultural anti-hegemónica, que reivindicaba “una historia local, una lengua indígena (el zapoteco), fiestas, mitos y rituales tradicionales [y se contraponían] a la cultura nacional (la construcción aglutinadora y modernizadora del régimen en el poder)”, véase Olivier Debrouse, “Toledo insurgente”, en *La era de la discrepancia* (México: Universidad Nacional Autónoma de México UNAM, 2007), 244.

⁸⁵ También referidos como «huaves» en etnónimo zapoteco. Durante el siglo XX hubo infiltración de colonos zapotecos en San Mateo del Mar, lo que provocó reducciones y conflictos territoriales, como los acontecidos en 1972 y 1978. Este último entre los mareños y la Liga de Campesinos y Estudiantes de Juchitán. Véase “Etnografía del pueblo huave (Mero Ikoot/Ikooc),” Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, accesado el 21 de agosto de 2019, <https://www.gob.mx/inpi/articulos/etnografia-del-pueblo-huave-mero-ikooc>.

⁸⁶ Lupone comenta que llegaron a la comunidad en helicóptero y aterrizaron sobre la cancha de básquetbol. Cada tercer día, la nave regresaba con víveres y latas de cine que arrojaban desde arriba.

⁸⁷ Teófila Palafox Herranz nació el 28 de diciembre de 1956. Es originaria de San Mateo del Mar, Oaxaca. Su madre es artesana y su padre, pescador. Tras una estancia en un internado de la ciudad de Oaxaca, fue contratada como promotora rural a la edad de 16 años. Posteriormente adquirió una plaza como maestra que ejerció durante ocho años: “hubo un grupo de coalición en Juchitán. Ellos nos ayudaron. Nos dieron plaza... hacíamos mucha huelga en Oaxaca”. En entrevista para esta investigación, la actual presidenta de la Asociación de Artesanas de San Mateo del Mar comentó: “los estudiantes de esa escuela del internado nos juntamos para que nos dieran plaza. Ya que nos la dieron, nos hicimos de un grupo de maestros de la COCEI. Y entonces nos dieron plaza a todos aunque no habíamos terminado. Todo fue que Juan ya no se aguanta porque [era de un grupo distinto]. No puede apoyarme de mis hijos hasta que un día renuncié [a la COCEI]. Entonces, me dediqué a mis hijos”. Además de practicar las artes textiles, Palafox fungió como partera durante algún tiempo, en Entrevista Alberto Cuevas (AC) a Teófila Palafox (TP), 06 de octubre de 2012.

introducción sobre técnica cinematográfica para luego indagar sobre la imagen de la mujer indígena en el cine mexicano.⁸⁸ Asimismo, se proyectaron películas durante las noches que contribuían a la reflexión de las mujeres sobre sí mismas. Una vez capacitadas, las participantes –seis mujeres cuya edad oscilaba entre 16 y 80 años– realizaron tres cortometrajes en un lapso no mayor a dos semanas mediante los cuales consignaron sus propias narrativas; paralelamente, Lupone documentó dicha experiencia en celuloide, con la intención de que el material resultante antecediera a cualquier otro taller similar en el país.

El documentalista mexicano regresó a las oficinas del INI en Ciudad de México, para comenzar la edición de los materiales filmados. Tras presentar avances, los funcionarios del instituto rechazaron la posibilidad de concluir el proyecto puesto que el resultado, en cuanto calidad técnica, no era el esperado. Esta determinante trajo problemas con la comunidad ya que imposibilitaba el cumplimiento de los compromisos adquiridos: la entrega de los materiales editados y un proyector de 16 mm para las participantes del taller. A esto se sumaron las sospechas de la población mareña⁸⁹ contra las propias alumnas por, supuestamente, haber recibido una remuneración económica.

Finalmente, las mujeres que participaron en el taller se organizaron y presionaron a las autoridades para cerrar el Centro Coordinador Indigenista en virtud de las trabas institucionales. Tras ser notificado sobre dicho asunto, el INI autorizó la culminación del proyecto bajo ciertas condiciones: de las tres películas filmadas por las alumnas, se editaría sólo una –la ópera prima de Teófila Palafox, *Leaw amangoch tinden nop ikoods* (La vida de

⁸⁸ Vázquez, *El cine súper 8 en México 1970-1989*, 282-285.

⁸⁹ Gentilicio de los *ikoots*, oriundos de San Mateo del Mar, Oaxaca.

una familia ikoods)– que terminó aglutinada al registro documental de Lupone, reducido en veinte minutos de su duración original.⁹⁰

Para la realizadora *ikoots* Teófila Palafox, dicho acercamiento representó la primera experiencia de usar un soporte moderno para hacer imágenes. Ella conformó su equipo de producción con Guadalupe Escandón y Juana Canseco, quienes eligieron como temática un día en la vida de una familia *ikoots*. La libre elección del tema revelaba una divergencia entre las expectativas etnográficas de la institución y los anhelos representacionales de la comunidad:

La imagen que los huaves desean proyectar de ellos mismos no tiene nada que ver con la imagen que el *mol* o extranjero desea obtener de los indios en cualquier comunidad. [...] La selección del tema fue para nosotros, en un principio, una desilusión, nos hubiera gustado ver una de sus fiestas rituales o cualquier otro momento 'importante' de su vida y no tan sólo su vida cotidiana... Existe sin duda un gran abismo entre lo que quisiera mostrar de una comunidad el antropólogo, el etnógrafo o el cineasta y lo que la comunidad desea transmitir.⁹¹

Entender lo que una comunidad desea transmitir puede ser escurridizo si se imagina como un conjunto coherente de enunciaciones ya que, como lo revelan algunos estudios discutidos en el capítulo anterior, puede existir una polifonía discursiva y estilística dentro de una misma comunidad, incluso si todos pertenecen a un solo proyecto como el caso de TMA.

Por otro lado, la presencia de los medios audiovisuales dentro de la comunidad *ikoots* replanteó dialógicamente la utilidad del soporte cinematográfico en relación con la autor representación y una incipiente práctica de transferir los medios a grupos étnicos. Las

⁹⁰ La edición publicada por la CDI conjunta dos filmes los cuales, desde sus primeras exhibiciones, han compartido proyección y, en ocasiones, se les confunde como una sola: *Tejiendo mar y viento* (1987) de Luis Lupone, documental sobre la experiencia del taller, y *Leaw amangoch tinden nop ikoods* (La vida de una familia ikoods, 1987) de Teófila Palafox. Los materiales restantes llevan por título *Una boda antigua y Cuéntame un cuento mum vida* (1985) de Elvira Palafox.

⁹¹ Becerril, Alberto, “El cine de los Ikoods”, en *México Indígena. Arte I*, año III, número 19 (México: Instituto Nacional Indigenista, septiembre-octubre de 1987), 57.

cintas producidas dentro del Primer Taller de Cine Indígena en San Mateo del Mar marcaron un pauta importante en la metodología de los documentales indigenistas mexicanos, pues se cuestionaba el punto de vista colonizador dentro del género etnográfico. Era evidente que el INI debía asumir “una actitud más de colaboración con la comunidad que de observación”.⁹²

El cambio de paradigma se vio beneficiado por el avance tecnológico y la popularización de formatos portátiles. Juntos hicieron posible el surgimiento de este capítulo en la historia de la soberanía visual mexicana, que priorizó la temática cotidiana sobre el registro de fiestas y rituales. En este sentido, el rechazo institucional hacia el proyecto parece resaltar una expectativa institucional acorde con la línea estilística documental del AEA. Sin embargo, es aventurado contraponer los trabajos de las realizadoras *ikoots* con la línea estilística del documental indigenista pues, como se ha visto, las enseñanzas de este y futuros talleres tomaron como base modos y estilos que venían manejándose tanto a nivel universitario como profesional.

Aunque innovador para la época, el Primer Taller de Cine Indígena en San Mateo del Mar fue minimizado como anécdota por la siguiente administración del INI. Quedan en el aire dos incógnitas: ¿por qué no se tomó como referente explícito para el futuro proyecto de TMA? ¿en verdad distaron los resultados obtenidos respecto de las expectativas del espectador implícito, o sea, la institución?⁹³

⁹² Becerril, Alberto, “El cine etnográfico”, en Herrasti, Lourdes (coord.), Instituto Nacional Indigenista. 40 años, INI, México, 1988, p. 548

⁹³ Cabe mencionar que, años más tarde, Teófila Palafox fue invitada a participar en uno de los talleres de TMA, donde produjo su segundo y último material, generándose una disyuntiva entre ella y el facilitador del CUEC, además que años más tarde fue tomada como emblema del festival de cine indígena de Morelia, organizado por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, a través de una fotografía del entonces productor del proyecto Alberto Becerril (Anexo 3).

2.3 DE LA TRANSFERENCIA DE FUNCIONES A LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

Como se ha visto, la tecnología videográfica circulaba en manos de campesinos y dirigentes indígenas incluso antes que la experiencia mareña.⁹⁴ No obstante, el video indígena surgió a fines de la década de 1980 en el marco institucional de un nuevo período sexenal, caracterizado por la coyuntura con el neoliberalismo, los tratados internacionales y la implementación de políticas y proyectos asistencialistas que buscaban transferir funciones a la sociedad.

En 1988, Carlos Salinas de Gortari fue electo Presidente de la República Mexicana.⁹⁵ Además del combate contra la pobreza extrema, el gobierno salinista buscó modernizar el país mediante la apertura de la economía mexicana hacia el ámbito global, con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) entre México, Estados Unidos y Canadá. Esto generó, entre otras cosas, la descentralización administrativa del Estado.⁹⁶

Para 1990, México se adhirió al Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo, donde ratificó su participación con los pueblos originarios a fin de proteger sus derechos y garantizar el respeto por la integridad.⁹⁷ Dicho acuerdo establecía el respeto hacia los pueblos indígenas y tribales, colocándolos en activa participación sobre las

⁹⁴ Ávila Pietrasanta, “México”, 381.

⁹⁵ Como estrategia de legitimación, Salinas planeó algunos golpes mediáticos, por ejemplo, la captura del líder petrolero Joaquín Hernández Galicia (La Quina, enero de 1989). La directriz de su gobierno fue “adelgazar” el Estado, controlar el gasto y vender empresas nacionales como Teléfonos de México y los bancos. Sin embargo, esto no significó una mejora para las condiciones económicas de la sociedad, pues se redujo el presupuesto de salud, educación pública, además de que no se apoyaba del todo la agricultura campesina. Véase Luis Aboites, “El último tramo, 1929-2000”, en *Historia mínima de México*, ed. Pablo Escalante (México: El Colegio de México A.C., 2011), 293-302.

⁹⁶ Paula López Caballero, *Indígenas de la Nación. Etnografía histórica de la alteridad en México (Milpa Alta, siglos XVII-XXI)* (México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 262.

⁹⁷ Enrique Maza, “El Convenio 169 de la OIT,” *Revista Proceso*, 25 de agosto de 2011, <https://www.proceso.com.mx/186291/el-convenio-169-de-la-oit>. Para consultar el documento completo, véase Organización Internacional del Trabajo, *Convenio Núm. 169 de la OIT sobre Pueblos Indígenas y Tribales, Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas*, 25 de agosto de 2019, https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---americas/---ro-lima/documents/publication/wcms_345065.pdf.

decisiones que pudieran aquejarles. Esta actitud encarnaba “una lógica interna del sistema político donde la concesión que hizo el Estado de espacios públicos y legales para los indígenas mexicanos era más una estrategia del continuismo que una búsqueda de redistribución del poder”.⁹⁸

Si bien la ideología del salinismo exaltó el mestizaje luego de señalar la inexistencia de divisiones culturales, es cierto que la diversidad cultural fue considerada como “una fuente de progreso nacional y las poblaciones identificadas como indígenas... sujetos modernizables”.⁹⁹ Esta contradicción, según Paula López Caballero, se debe a la necesidad de reconciliar la política de asimilación con las tendencias mundiales que reconocían la diversidad interna como un factor de progreso.¹⁰⁰ Como parte del discurso utópico, Salinas ordenó al INI la creación de la Comisión Nacional de Justicia para los Pueblos Indígenas de México, así como la revisión de los artículos 4º y 27º constitucionales.¹⁰¹ Estas iniciativas fueron vistas “como una adecuación a las normas respecto de los nuevos estándares internacionales”,¹⁰² en coyuntura con las celebraciones del quinto centenario del descubrimiento de América en 1992 y la Declaración de Río de Janeiro sobre la protección del ambiente por parte de comunidades indígenas. Así, la retórica de la diversidad –como la llama López Caballero– se estableció como “una estrategia de las élites políticas para ponerse en armonía con los nuevos estándares internacionales de modernidad, centrados en el valor concedido a la diversidad, al cosmopolitismo y a un cierto primitivismo

⁹⁸ Cremoux, *Video indígena*, 55.

⁹⁹ López Caballero, *Indígenas de la Nación*, 262.

¹⁰⁰ López Caballero, *Indígenas de la Nación*, 263.

¹⁰¹ Mientras que la virtud del artículo 4º constitucional era el reconocimiento, por primera vez, de la composición pluricultural de la nación y el establecimiento del derecho de los pueblos indígenas, la reforma agraria concerniente al artículo 27º ponía en riesgo las tierras de los campesinos ante las compras de privados, ya que la tenencia de la tierra podía transferirse al sector privado.

¹⁰² López Caballero, *Indígenas de la Nación*, 264.

folclorizado”.¹⁰³ Y es que, según Cremoux, el libre mercado impulsado por los regímenes económicos neoliberales funciona cuando los estados se debilitan, punto en el que inicia el fomento al reconocimiento de pueblos y comunidades originarias.¹⁰⁴ Esto no necesariamente mejora la calidad de vida de las poblaciones originarias.

En el marco del Plan Nacional de Desarrollo 1989-1994, se creó el Programa Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, enmarcado dentro del Programa Nacional de Solidaridad. Menciona que las culturas indígenas “son un componente esencial del patrimonio cultural de la nación”,¹⁰⁵ y destaca como principio rector el respeto por la identidad, cultura y organización de los pueblos. De igual manera, distingue una relación de equivalencia entre identidad indígena y pobreza, afirmando que los integrantes de los pueblos “viven en condiciones distantes de equidad y el bienestar”.¹⁰⁶ Este sesgo asistencialista dio pauta a una de las propuestas medulares del programa, donde la participación activa de los pobladores debía encaminarse hacia un “traspaso irrestricto y pleno... de obras materiales, recursos y procesos técnicos a las organizaciones indígenas, las que disfrutarán de sus beneficios y se harán cargo de su continuidad, ampliación y reproducción”,¹⁰⁷ en suma, la transferencia.

Uno de los proyectos estratégicos del Programa fueron los Fondos de Solidaridad, en específico, aquellos destinados a la Promoción del Patrimonio Cultural de los Pueblos Indígenas de México, cuya finalidad era la financiación directa de “los proyectos productivos recuperables de las organizaciones y comunidades indígenas”.¹⁰⁸ Bajo la

¹⁰³ López Caballero, *Indígenas de la Nación*, 265.

¹⁰⁴ Cremoux, *Video indígena*, 57.

¹⁰⁵ Instituto Nacional Indigenista, *Programa Nacional de Desarrollo de los Pueblos Indígenas 1991-1994* (México: INI, 1991), 34.

¹⁰⁶ Instituto Nacional Indigenista, *Programa Nacional...*, 61.

¹⁰⁷ Instituto Nacional Indigenista, *Programa Nacional...*, 41.

¹⁰⁸ Instituto Nacional Indigenista, *Programa Nacional...*, 47.

administración de organizaciones regionales y el apoyo del INI, los fondos regionales recibían una dotación anual para la financiación de proyectos productivos, con la consigna de que participaran las comunidades en todas las fases de preparación, y que fuera complementada con las aportaciones propias de las organizaciones. De esta manera, el INI trató de orientar su política con base en “el traspaso de funciones institucionales a las organizaciones y colectividades indígenas, así como a otras instituciones públicas y grupos de la sociedad involucrados y comprometidos en la acción indigenista”.¹⁰⁹ Empero, ¿qué implicaciones podría tener que el instituto encargado de la política indigenista fuera gestionado por las propias comunidades?¹¹⁰

Durante la administración salinista, y por ende el período de TMA, el INI tuvo dos directores generales: el antropólogo Arturo Warman Gryj (diciembre de 1988 a marzo de 1992) y el maestro Guillermo Espinosa Velasco (1992 a 1994). A partir del planteamiento de transferencia de funciones con la primera administración, el Instituto sugirió la tarea de “proporcionar el apoyo, la capacitación y la infraestructura necesaria, para lograr que las organizaciones indígenas cuenten con los conocimientos, habilidades y tecnología para producir sus propios programas radiofónicos y audiovisuales”.¹¹¹ Con base en el Programa de Fondos de para la Promoción del Patrimonio Cultural, surgió otro fondo para la transferencia de medios de comunicación, “destinado a ampliar el sistema de radiodifusión indígena, al aportar recursos para los corresponsales comunitarios y la instalación de

¹⁰⁹ Cristina Oehmichen (coord.), *Instituto Nacional Indigenista 1989-1994* (México: INI/SEDESOL, 1994), 33.

¹¹⁰ De acuerdo con Zorrilla, Warman no deseaba ni impulsaba dicha reforma sino que las fuerzas políticas imponían debido al temor de balcanización o creación de pequeños estados independientes; véase María Antonieta Gallart y Teresa Rojas, *Arturo Warman. Biobibliografía* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004), 43.

¹¹¹ Oehmichen, *Instituto Nacional Indigenista...*, 229.

centros de producción... [conjuntamente] se financió la transferencia de equipos de video a las organizaciones indígenas”.¹¹²

De esta manera, el INI comenzó a promover una actitud más participativa con las comunidades originarias. Fomentó la producción de videos para apoyo a la capacitación de los productores, y la postproducción de proyectos auspiciados por la Comisión Nacional para los Derechos Humanos (CNDH) y la Confederación Nacional Campesina (CNC). Por consecuencia, hacia 1990 la Subdirección del AEA implementó un proyecto hasta entonces innovador, que consistía en “proporcionar a personas electas por las organizaciones indígenas, los conocimientos básicos para el manejo y mantenimiento de equipo de video, y la producción de programas”,¹¹³ con el fin de promover el video como medio de comunicación entre los pobladores, para que plasmaran “su realidad a través de su propia mirada.”¹¹⁴

Este fue entonces el contexto en que surgió TMA: un entorno de pobreza extrema aderezado con un programa estatal como paliativo de la situación, el debate jurídico sobre pluriculturalidad en ámbitos internacionales, las acaloradas discusiones sobre la celebración los quinientos años de la llegada de Europa a América, el adelgazamiento estatal con base una economía neoliberal, y la cesión de responsabilidades hacia distintos actores de la sociedad.

¹¹² Oehmichen, *Instituto Nacional Indigenista...*, 237. Para una semblanza de las radios indigenistas en México, véase Nancy Chávez, “La radio indigenista,” *Cine y medios comunitarios*, <http://cineymedioscomunitarios.wordpress.com/2012/12/03/la-radio-indigenista-en-mexico/>, octubre 2012.

¹¹³ Oehmichen, *Instituto Nacional Indigenista...*, 247.

¹¹⁴ Instituto Nacional Indigenista, *Encuentro Interamericano de Videoastas Indígenas. Transferencia de medios audiovisuales a organizaciones y comunidades indígenas* (México: Instituto Nacional Indigenista, 1995), 5. Los informes de la época señalan que se dejó la realización de cine documental en 16 milímetros “debido a la reducción de los costos que representa producir material en video”; véase Oehmichen, *Instituto Nacional Indigenista*, 246. No obstante, Las partidas presupuestales para Transferencia de Medios ascendieron de N\$ 459,367 en 1991 –con 57 proyectos– a N\$ 755,288 con 81 proyectos para 1994.

2.4 HACIA UN VIDEO INDIO

En noviembre de 1989, la Dirección de Investigación y Promoción Cultural junto con el Archivo Etnográfico Audiovisual del INI organizaron el seminario “Antropología y Comunicación”, un evento a donde se presentaron propuestas de análisis que perfilaron un anteproyecto institucional originalmente denominado Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades Indígenas, cuyo objetivo era “enriquecer las formas de comunicación audiovisual en el contexto indigenista”.¹¹⁵ Dicha propuesta consistía en:

Transferir funciones –de producción y difusión de materiales audiovisuales– a organizaciones, comunidades y 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 en un vasto engranaje de comunicación hegemónica y centralista, sino como productores de una incipiente contrapropuesta: producir desde lo local o regional su información.¹¹⁶

Entre los ponentes participantes se encontraban los cineastas Alfredo Joskowicz, María Trinidad Langarica y Eduardo Maldonado, el académico José Luis Martínez, el antropólogo Scott Robinson, el funcionario Eduardo Valenzuela, entre otros. Las diferentes opiniones no reflejaban un consenso claro: mientras ciertos conferencistas como Alfredo Joskowicz –cineasta mexicano de origen polaco, egresado del CUEC– se mostraron escépticos ante las posibilidades de inmediatez que brindaba el soporte videográfico, y defendieron su profesión de forma casi prepotente al menospreciar “los cursillos de adiestramiento... [pues] los analfabetos que se pretenden cineastas, cuando tratan de expresarse, lo hacen, o bien onomatopéyicamente y repetitivamente, o bien de manera desarticulada”,¹¹⁷ otros encontraron semejanzas entre la sensibilidad del artesano regional con la de un realizador

¹¹⁵ Alfonso Muñoz, “Palabras de bienvenida,” en *Hacia un video indio*, ed. Graciela Anaya (México: Instituto Nacional Indigenista, 1990), 9.

¹¹⁶ Gerardo Noria, “Presentación”, en *Hacia un video indio*, 7.

¹¹⁷ Alfredo Joskowicz, “¿Cámaras para todos?”, en *Hacia un video indio*, 12.

audiovisual.¹¹⁸ Para perfilar una estrategia en torno a la democratización de las tecnologías audiovisuales, varios ponentes se preguntaron, entre otras cosas, sobre la forma de emprender dicha capacitación, si aún no concluía aquella sobre proyectos productivos, ¿cuáles eran los criterios de selección para las comunidades participantes? ¿grabarían ficciones o documentales? ¿cómo se integraría dicha actividad a la dinámica de cada cultura? ¿se facilitará sólo la técnica respecto del manejo de equipo o los códigos audiovisuales occidentales? ¿qué sucedería con las comunidades divididas? ¿cómo se reclutarían a los talleristas?¹¹⁹

Dado que fue un evento dirigido para la burocracia del INI, Patricia Martell apuntó sobre el interés de escuchar a los pueblos indios para conocer sus inquietudes: en virtud de su ausencia “debemos saber qué piensan, cuáles son sus experiencias, cómo podían utilizarlos”.¹²⁰ Por su parte, el antropólogo François Lartigue recomendó que sólo se trabajara con gente joven y que los sujetos de la transferencia debían contribuir “a las definiciones y ajustes de los objetivos específicos”.¹²¹

En cierta medida, como varios de los ponentes reconocieron, el INI no realizaba algo inédito en torno al uso de los medios de comunicación entre los pueblos originarios. El antropólogo y realizador Alfonso Muñoz Jiménez mencionó que la tecnología ya operaba en distintas regiones y que había tres comunidades indígenas que ya producían materiales para uso social; Eduardo Monteverde recordó documentales realizados por aborígenes australianos en la década de 1970, asesorados por cineastas y antropólogos europeos, además de una experiencia en México con los huaves, “con buenos resultados

¹¹⁸ María Trinidad Langarica, “La transferencia de medios audiovisuales a las comunidades indígenas”, en *Hacia un video indio*, 17.

¹¹⁹ Scott Robinson, “Algunas reflexiones sobre la transferencia de los medios audiovisuales a las comunidades indígenas”, en *Hacia un video indio*, 53-56.

¹²⁰ Patricia Martell, “Recuento de un debate”, en *Hacia un video indio*, 73.

¹²¹ François Lartigue, “Un proyecto innovador (aunque tardío)”, en *Hacia un video indio*, 23.

(¿cuáles?)”;¹²² mientras que el documentalista Óscar Menéndez puntualizó sobre un grupo de mixtecos que recorrían en burro la Sierra, con una planta de luz y un monitor, quienes habían viajado a Cuba para tomar un curso de televisión.¹²³

Un tema que se abordó de forma reiterada fue la continuidad del proyecto. ¿Duraría sólo un sexenio? ¿se les continuaría abasteciendo del material necesario? Asimismo, se subrayó sobre la creación de redes de comunicación regionales o internas propias; la etnóloga María del Pilar López Martínez afirmó que:

A menos que esta transferencia posibilite los procesos autogestivos internos, de práctica social de cada comunidad, les permita la construcción de mecanismos para resolver sus necesidades primordiales y las vincule a otras comunidades, la transferencia de medios audiovisuales a las comunidades indígenas no tendría mayor utilidad... [pues] dicha transferencia debe cumplir un papel dentro de la organización comunitaria.¹²⁴

Al respecto, José Luis Martínez expuso que, para crear dicha red de comunicación alternativa, no sólo había que dotar a los grupos con instrumental apropiado y conocimiento básico, sino:

[Crear] Centros regionales de producción y capacitación audiovisual en la que los indígenas o sus organizaciones aprendan, se capaciten y produzcan videos por sí mismos si así lo requirieran, o bien, realizar producciones bajo pedido; es decir, pensar en centros de producción que brinden servicios de comunicación al sector indígena, parecido a lo que hacen las compañías publicitarias que prestan servicios o los rentan.¹²⁵

¹²² Eduardo Monte Verde, “Transferencia de medios audiovisuales a comunidades indígenas”, en *Hacia un video indio*, 50.

¹²³ En 1991, el documentalista Óscar Menéndez presentó una propuesta de capacitación derivada de TMA, la cual estaba dirigida a comunidades originarias de Morelos; véase Óscar Menéndez, *Propuesta de transferencia de medios audiovisuales a las comunidades indígenas, y apoyo a la recuperación de aspectos culturales en el estado de Morelos [mecanuscrito y manuscrito]* (México: Instituto Nacional Indigenista, 1991), 1-9.

¹²⁴ María del Pilar López, “Una reflexión sobre la transferencia de medios audiovisuales a las comunidades indígenas”, en *Hacia un video indio*, 29.

¹²⁵ José Luis Martínez, “Notas en torno a la transferencia de la tecnología del video a las comunidades indígenas”, en *Hacia un video indio*, 36.

La sugerencia de una visión más económica de los centros de video regionales permeó en la definición de la red alternativa de comunicación social:

[...] Implementar esta red permitiría a los grupos campesino-indígenas representarse por sí mismos, impulsaría el ejercicio libre, dinámico y recreativo de las culturas indígenas, promovería la organización campesina y apoyaría los procesos de capacitación y asistencia técnica. El objetivo central de esta red sería la de propugnar y propiciar que sean los propios indígenas los sujetos prioritarios que determinen su desarrollo económico, político, social y cultural, prerequisite que constituye la base para asegurar un progreso nacional sin desigualdades económicas e injusticias sociales.¹²⁶

Además de diversas menciones sobre la investigación participativa,¹²⁷ otra aportación metodológica la ofreció Eduardo Monteverde al apuntar que los equipos debían entregarse a las organizaciones indígenas independientes con un proyecto, el cual no sólo trataría el rescate de las tradiciones sino el registro de actualidades de la vida cotidiana, “como el uso adecuado e inadecuado de los recursos naturales y no sólo aspectos bucólicos”.¹²⁸ El mismo ponente se adelantó sobre algo que en la actualidad es la principal premisa de la producción audiovisual participativa: “¿Por qué a comunidades indígenas?... Porque al INI se le ocurrió la idea y hay presupuesto, pero entonces quedan flotando otras preguntas: el indigenismo como marginalidad... y entonces, ¿por qué no incluir también chavos-banda, comerciantes ambulantes, colonos proletarios, jornaleros, etc., entre los que también hay indígenas?”¹²⁹

Un último punto fue la difusión de dichas producciones videográficas: ¿debían ser registros para archivar o podrían trascender a medios como el televisivo? ¿serían más bien medios independientes, internos, de transmisión o les permitiría una retroalimentación con la sociedad? ¿dichos centros accederían a los canales de televisión cultural de las regiones?

¹²⁶ Martínez, *Hacia un video indio*, 35.

¹²⁷ Método cuyo fin es la producción del conocimiento mediante la articulación crítica de la ciencia, el saber popular y el involucramiento activo de la población en la toma de decisiones, con el fin de reorientar hacia acciones transformadoras de la realidad.

¹²⁸ Monteverde, “Transferencia”, 50-51.

¹²⁹ *Ibid.*, 49.

Para algunos ponentes, instaurar centros de producción televisiva originarios adquiriría significación si dicha población obtenía espacios como los concesionados a los monopolios privados y estatales.

Estas preguntas y reflexiones fungieron como orientación metodológica para la naciente política de transferencia y el proyecto de capacitación videográfica. Llama la atención la dispersión metodológica con que se abordaron las cuestiones, además de las discrepancias entre los participantes. También atrae la poca atención prestada por los participantes sobre las iniciativas históricas de producción audiovisual participativa que venía realizándose desde la década de 1960 en diversos países.¹³⁰ Sin embargo, lo que más llama la atención es la casi omisión del Primer Taller de Cine Indígena en San Mateo del Mar, que se había erigido en 1985 como la experiencia pionera de cine indígena comunitario.

2.5 PRAXIS DE LA TRANSFERENCIA DE MEDIOS AUDIOVISUALES

¿Qué recomendaciones provenientes del seminario y las memorias *Hacia un video indio* trascendieron al proyecto de capacitación videográfica? En seguimiento de las políticas de cesión de funciones a las comunidades originarias, se creó el programa de Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas, el cual tuvo como objetivo “ampliar las perspectivas de comunicación y formación de mensajes entre las poblaciones indígenas de México”,¹³¹ mediante la promoción “del video como medio de

¹³⁰ Experiencias como los orígenes del género documental con *Nanuk el esquimal* (1922) de Robert Flaherty, las capacitaciones con los navajo impulsadas por Sol Worth y John Adair en EE.UU., proyectos de radio y televisión como comunidades aborígenes de Australia durante la década 1980, hasta iniciativas latinoamericanas como la de Vincent Carelli y *Video Nas Aldeias* en Brasil; véase Alberto Cuevas, *La mirada estética en el cine comunitario* (tesis de licenciatura, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2015), 62-115.

¹³¹ Instituto Nacional Indigenista, *Muestra Interamericana de Videoastas Indígenas* (México: INI, c 1994), 5.

comunicación para beneficiar a las comunidades”,¹³² y la apertura de “espacios [para] los propios indígenas[,] con el fin de que sean ellos mismos quienes plasmen su realidad a través de su propia mirada”.¹³³ Se trataba de un ejercicio que contribuía a entender a México como un país multicultural y pluriétnico a través de la visión indígena plasmada en video.¹³⁴

Entre 1990 y 1994, se repartieron 37 unidades de video entre 19 grupos originarios de 14 estados de México, con lo cual se produjeron 120 programas y 1512 horas de material de registro sobre diversos temas: agricultura, derechos humanos, rituales y medicina tradicional. Asimismo, entre 1994 y 2000, se crearon cuatro centros de posproducción en Oaxaca, Michoacán, Sonora y Yucatán, donde se preservaron “más de cien producciones realizadas por videoastas indígenas”.¹³⁵

Los cursos o capacitaciones en tecnología videográfica fueron la médula del programa. Para ello, se enviaba una convocatoria a organizaciones indígenas vinculadas con el INI, que tuvieran interés en el uso del video. Después eran seleccionadas de 8 a 10 organizaciones, bajo los criterios de que tuvieran un plan de trabajo y mostraran solvencia para sostener una unidad de video; cada organización enviaba 2 ó 3 personas al curso, cuya duración inicial fue de 8 semanas. Al concluir, se entregaba una unidad de video a las organizaciones participantes mediante la firma de un convenio, que incluía: una cámara en

¹³² Ruiz, Vargas y Rojas, *Centro de investigación...*, 34.

¹³³ Instituto Nacional Indigenista, *Encuentro Interamericano de Videoastas Indígenas. Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas* (México: INI, c 1994), sin página.

¹³⁴ César Ramírez, “Archivo Etnográfico Audiovisual,” *Encuentro Interamericano...* sin página.

¹³⁵ Ruiz, Vargas y Rojas, *Centro de investigación...*, 34. Esta fuente refiere la obra de Velázquez como un catálogo.

formato Súper VHS, tripié, isla de edición, dos videograbadoras, dos monitores, mueble para acomodar material, un regulador de voltaje y aditamentos.¹³⁶

En total, se realizaron 4 cursos entre 1990 y 1994. Tenían el objetivo de “transferir conocimientos básicos y la tecnología del video a organizaciones indígenas en beneficio de su comunidad. La técnica, la narrativa, el montaje, la diferenciación entre ficción y documental, los ejercicios... son aspectos que han permitido desarrollar conocimientos y habilidades en la producción de video”.¹³⁷ Previo a la impartición, los talleristas tenían las siguientes actividades: inscripción, registro, diagnóstico y selección de candidatos, actividades que eran apoyadas por el personal del AEA. Ya concluido el taller, tres veces al año hacían visitas de seguimiento con las comunidades participantes. La finalidad de estas visitas era atender problemas técnicos e incentivar a la población para que una mayor cantidad de gente se interesara en dichos procesos de comunicación.¹³⁸

A partir del segundo curso, los talleristas pensaron en crear casas productoras a fin de que no se invirtiera tanto dinero en tecnología videográfica. Con un equipo central, las comunidades podían crear proyectos justificables; podían tomar el equipo en comodato y devolverlo al finalizar el rodaje, dando pauta a que otras organizaciones hicieran lo mismo: un centro de posproducción donde también pudieran hospedarse, con cocina y habitaciones, además de sus salas de edición y posproducción.

Finalmente, se determinó la instauración del Centro Nacional de Video Indígena (CNVI o CVI), entonces ubicado en el circuito La Cascada número 193, en la ciudad de

¹³⁶ Se entregaban tripiés con cabezal marca Manfrotto, los cuales no eran preferidos por los realizadores debido al peso y poca portabilidad.

¹³⁷ Instituto Nacional Indigenista, *Encuentro Interamericano...*, sin página.

¹³⁸ Instituto Nacional Indigenista, *Muestra Interamericana...*, 6. El ex tallerista Javier Sámano menciona que las visitas de seguimiento se hacían para evaluar si las comunidades seguían produciendo con el equipo; en caso contrario, se les recogía y entregaban a otra organización; de ejemplo, Alfonso Muñoz, “Oficio No. 069/91” (México: Instituto Nacional Indigenista, agosto 1º de 1991), 1/1 [00146]. Fondo documental TMA, Biblioteca Juan Rulfo, INPI.

Oaxaca. Fue inaugurado el 13 de mayo de 1994 luego de finalizar el IV Curso de Capacitación para videoastas indígenas, durante la gestión de Guillermo Espinosa. Su primer director fue el realizador, editor y tallerista de origen canadiense, Guillermo Monteforte Bazzarello.¹³⁹

Durante la inauguración del CVI, la videasta chinanteca Livia Montero Narciso señaló: “el video es valioso para nuestras comunidades, ya que ayuda a fortalecer y proponer alternativas para el mejor desarrollo de nuestras actividades”.¹⁴⁰ Monteforte señaló que dicho centro fue diseñado para apoyar a pobladores originarios “con asesoría técnica o para la compra y reparación de equipo... para que editen o posproduzcan sus trabajos”.¹⁴¹ En suma, se buscaba que dicho centro pasara a manos de la sociedad civil de población originaria, quienes administrarían su operación.

2.5.1 Los talleres

Guillermo Monteforte trabajaba en el INI cuando fue invitado por Alfonso Muñoz para colaborar en el proyecto de transferencia de medios. Este reclutó dos personas más: los realizadores Carlos Cruz Barrera y Juan Cristián Gutiérrez Maupome. Así recuerda Monteforte su experiencia inicial dentro del proyecto:

Yo jamás había dado un taller en mi vida. Yo estaba metido más en la cuestión de producción, de edición, más que nada... pero sí había andado mucho en comunidades, ya llevaba tres años metido en comunidades... en

¹³⁹ Instituto Nacional Indigenista, “Se inauguró en Oaxaca el Centro Nacional de Video Indígena,” *Boletín indigenista*, año 1, julio-agosto 1994, 6.

¹⁴⁰ Instituto Nacional Indigenista, “Se inauguró...,” *Boletín indigenista*, 7. En su discurso inaugural, la realizadora Livia Narciso destacó varios puntos relacionados con continuidad del uso de la tecnología y los beneficios para sus comunidades; por ejemplo: apoyo complementario del gobierno estatal en recursos y para la adquisición del predio que entonces era rentado, garantizar la entrega del centro a las comunidades, fondos para proyectos videográficos de realizadores indígenas, visitas de seguimiento, facilitación de espacios en las televisoras y radiodifusoras comerciales, entre otros aspectos. De igual manera se presentó un registro del videasta zapoteco Crisanto Manzano Avella, aún sin editar, sobre la muerte del líder Donato Vargas.

¹⁴¹ Instituto Nacional Indigenista, “Se inauguró...,” *Boletín indigenista*, 7.

los Altos de Chiapas. Entonces entendía un poquito más, sin tener ninguna formación antropológica... desde la vivencia, entendía un poquito más cómo piensan, porque estaba en las comunidades con cámara en mano, con la sensibilidad de cómo puede funcionar una cámara en una comunidad y cómo no funciona, también... eso es lo que yo aporté digamos.¹⁴²

Las convocatorias para reclutar videastas se realizaban al interior de la estructura institucional. A través de los Centros Coordinadores, se hacían consultas y se emitían recomendaciones sobre las personas o colectivos que pudieran aprovechar el ofrecimiento de un equipo videográfico.¹⁴³

El primer taller llevó por título Primer Curso de Capacitación en el Manejo del Video, y culminó hacia noviembre de 1990.¹⁴⁴ La selección de participantes fue, en ocasiones, acertada, “por distintas razones, entre ellas, el paternalismo mismo de la institución: más que pensar en quienes pudieran aportar a sus comunidades con este conocimiento, eran deudas, favores... y otros fueron pura casualidad que llegaron; personas que no sabían a qué llegaban”.¹⁴⁵ Inicialmente se reclutaban dos miembros por cada organización: 10 organizaciones, unas 20 personas en total. Los talleres fueron intensivos pues duraban 8 semanas, con un horario de 8 a 20 hs. La sede fue un centro de capacitación perteneciente al Centro Coordinador que atendía Valles Centrales, recién inaugurado en Tlacolula de Matamoros, Oaxaca, en la colonia Alférez. En dicho espacio, “había dormitorios... regaderas... una cocina, porque allí se comía también y todo... primero adecuamos el tema de corriente de luz, que no hubiera problemas de corriente... e hicimos... 6 u 8 cubículos chiquitos... como salitas de edición... teníamos el campo afuera

¹⁴² Entrevista Alberto Cuevas (AC) a Guillermo Monteforte (GM), noviembre 2017.

¹⁴³ Según el realizador zapoteca Juan José García, uno de los criterios de selección para las organizaciones era que estuvieran vinculadas con los fondos regionales del programa Solidaridad.

¹⁴⁴ Cinco participantes del primer curso integraron un equipo de videograbación para registrar el Tercer Festival de Danza Indígena de la Ciudad de México.

¹⁴⁵ Entrevista AC a GM, noviembre 2017.

para hacer ejercicios de grabación y muchos pueblos cercanos donde nos movíamos para los ejercicios”.¹⁴⁶

A inicios de 1991, “se llevó a cabo la planeación del seguimiento anual a las organizaciones participantes en el proyecto, elaboración del calendario de trabajo anual... y se continuó con el trabajo de traducción de manuales de manejo del equipo transferido en la primera fase del proyecto”.¹⁴⁷ El seguimiento se hizo durante los meses de febrero y marzo en las comunidades donde instalaron el equipo transferido: “se continuó con el proceso de capacitación, resolviendo dudas y ampliando los conceptos vertidos”.¹⁴⁸ Entre marzo y mayo, se realizaron los preparativos para el segundo curso de capacitación por parte del mismo personal docente, para lo cual se amplió la plantilla de capacitadores a 5 personas: una persona de la Subdirección de Imagen y Sonido del INI, Javier Sámano Chong, encargado de logística, y como asistente, el videasta zapoteco Crisanto Manzano,¹⁴⁹ originario de Tanetze de Zaragoza y egresado del primer curso, descrito por el tallerista

¹⁴⁶ Entrevista AC a GM, noviembre 2017.

¹⁴⁷ Sin autor, “Proyecto: Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades Indígenas” (México: sin editorial, sin fecha), 1/2. Fondo documental TMA, Biblioteca Juan Rulfo, INPI.

¹⁴⁸ Sin autor, “Proyecto: Transferencia de Medios Audiovisuales...”, 2/2.

¹⁴⁹ Crisanto Manzano nació el 25 de octubre de 1952. Se trasladó a la Ciudad de México, dedicándose a varios oficios, entre ellos taquero, talachero o servidumbre. Luego de la masacre del movimiento estudiantil en 1968, Manzano decidió regresar a Tanetze de Zaragoza. En 1986 obtuvo el cargo de presidente municipal, concluyendo hacia septiembre de 1989. Entonces supo de la primera convocatoria de TMA: “[Llegué] y ahí y me sacan la cámara... ¿Qué será eso? En mi vida había disparado una cámara. Grabábamos hormigas, hormigueros, todo desenfocado”. Después de algunas semanas, falleció su hermano en Ciudad de México, por lo cual se trasladó inmediatamente a la capital. Con profundo dolor y dudas sobre la capacitación, el videasta zapoteco regresa a Alférez para concluir y entregar su trabajo sobre el día de muertos en Santán del Valle: “[...] Ahí reflejé mi sentimiento... me di cuenta como por medio de la imagen puedes transmitir tu dolor, alegrías, tristezas”. Cuenta que cuando regresó a su comunidad después del curso, la gente lo miraba extraño con su cámara: “cuando paneabas, la gente se tapaba y punto”. Después llegaron las autoridades del INI, quienes lo felicitaron y ofrecieron la oportunidad de estudiar cine en España, propuesta que rechazó debido al cariño hacia su familia. Coordinó el registro audiovisual del cuarto centenario por las festividades del Descubrimiento de América, y tomó un curso en San Antonio de los Baños, Cuba, donde colectivamente realizó una videocarta para los pueblos latinoamericanos. Véase Entrevista Alberto Cuevas (AC) a Crisanto Manzano (CM), julio 2018.

Juan Cristián Gutiérrez como “uno de los mejores elementos del proyecto”,¹⁵⁰ y posteriormente, otro egresado de TMA, Emigdio Julián Caballero. En dicha ocasión se recibieron 70 solicitudes de organizaciones aspirantes,¹⁵¹ de las cuales sólo 10 fueron seleccionadas.¹⁵²

El segundo curso inició el 13 de mayo de 1991 y culminó el 8 de julio en la misma sede,¹⁵³ y llevó por nombre Segundo Curso de Capacitación en el Manejo Básico del Video.¹⁵⁴ Participaron 10 organizaciones de diversas regiones y etnias de México: yaquis de Sonora, tarahumaras de Chihuahua, tepehuanos, coras y huicholes de Nayarit y Jalisco, mayas de Quintana Roo, tojolabales de Chiapas, amuzgos, mixtecos y zapotecos de Oaxaca. La selección fue más precisa debido a la conformación de un perfil específico, además que se realizaron entrevistas telefónicas con los aspirantes. Aunque llegó gente sin formación elemental, uno de los criterios de selección fue la familiaridad con el lenguaje audiovisual a través del consumo televisivo, “para ver cómo [reinventaban esa] forma de comunicarse”.¹⁵⁵

En un folleto para el 4º Curso de Capacitación y Transferencia de Técnicas y Equipos de Video convocado por el INI, aparece un listado de requisitos para aplicar a TMA (registro legal de la organización indígena, presentar un proyecto de video y financiar el mantenimiento del equipo y las producciones), junto con otro que demarcaba el perfil de

¹⁵⁰ Véase Juan Cristián Gutiérrez Maupome, “Reporte de actividades del proyecto Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades Indígenas. Segundo trimestre de 1991,” (México: sin editorial, c 1991), 1/2. Fondo documental TMA, Biblioteca Juan Rulfo, INPI. Al respecto, el videasta zapoteco mencionó: “Me citan para un siguiente curso en 1990. Me invitan a colaborar, yo encantado, ganaba mis 500 pesos... me dieron ese poder de enseñar a los compañeros”, entrevista AC a CM, julio 2018.

¹⁵¹ No se aceptaban solicitudes personales debido a que una organización debía demostrar la solvencia para coproducir un material audiovisual.

¹⁵² Las fuentes varían en el número de solicitudes: de 53 a 70 solicitudes.

¹⁵³ De igual manera otras fuentes señalan como fecha de terminación el 5 de julio.

¹⁵⁴ Así relacionado en ciertas fuentes, véase Anexo 4.

¹⁵⁵ Entrevista AC a GM, noviembre 2017. Para dicho curso, el Área de Difusión del INI gestionó el préstamo de 9 documentales a la embajada, del cual no se tiene un listado.

los aspirantes, solicitando un dominio de su lengua materna originaria y el español, un rango de edad entre 17 y 45 años, disponibilidad de tiempo completo, y la pertenencia como miembro activo de la organización (Anexo 5).

Como parte de los temas del taller, se les enseñó, además del cuidado de la cámara de formato Súper VHS que por entonces había surgido:

[...] Encuadres, movimientos, hacíamos ejercicios muy sencillos para que aprendieran los movimientos y los encuadres... no queríamos meter anglicismos, entonces todo esto de *two shot, close up*, pensamos que no era correcto porque era como meter otro idioma... a veces nos inventábamos los nombres de los planos para algo que ellos entendieran... nos criticaron porque nos decían que cuando otros trabajan con ellos, no se entendían... nos basábamos mucho en los nombres en español: primer plano... plano de dos en lugar de *two shot*... nos parecía más correcto entrar, por lo menos, en el español y no meter al inglés en el asunto...¹⁵⁶

Se abordaron conocimientos básicos del lenguaje de la imagen y la cámara, guión, producción y edición. Todas las noches se veía lo que habían grabado los alumnos. Al igual que el proyecto de Lupone en San Mateo del Mar, los alumnos visionaban cine clásico mexicano: “veíamos cómo se representaba el indígena, reflexiones también sobre la ausencia, la presencia, la no representación de los pueblos... algunos documentales, más ficción, recuerdo *María Candelaria*... los cuatro cortitos de los cuentos de Rojas, donde está la Potranca”.¹⁵⁷ A lo largo del taller, se buscaba formular un plan de producción para continuar en tanto concluyeran, tiempo en el que los alumnos se llevarían los equipos a sus comunidades.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Entrevista AC a GM, noviembre 2017.

¹⁵⁷ Entrevista AC a GM, noviembre 2017. El drama indigenista *Raíces* (1953) de Benito Alazraki adaptó cuatro de los doce cuentos que integra *El Diosero*, obra de Francisco Rojas González (1904-1951) publicada en 1952.

¹⁵⁸ Según documentación de la época, el costo de un equipo donado a la comunidad participante ascendía a más de cuarenta y ocho millones de pesos, bajo la denominación previa a la devaluación monetaria de 1994.

Al igual que ciertas experiencias en la historia de los medios comunitarios,¹⁵⁹ los talleristas buscaban que el lenguaje cinematográfico se reconfigurara desde el interior de la cosmovisión indígena, como si se tratase de una emergencia didáctica un tanto esencialista: “intentamos al principio también, y esto fue un poco un error nuestro... de tratar de no meter como nuestro bagaje cultural a su forma de trabajar, a su forma de concebir sus videos...”.¹⁶⁰ Era, como recuerda Javier Sámano, “tratar lo menos posible de contaminar”.¹⁶¹ Paradójicamente, había que brindar reglas básicas y esperar para que luego se rompieran de forma apropiada y coherente con su cultura. Didácticamente, el proceso se concibió como errado, incluso desde dentro, porque no había ciertos parámetros de producción que refirieran si algo estaba bien hecho o no, debido un tanto a los anhelos esencialistas. Para los talleristas, se trataba de un lastre de la educación pública: recibir instrucciones de los docentes para sólo obedecerlas.

Conforme pasaron las emisiones de los talleres, los facilitadores entendieron que la extensión de 8 semanas se les dificultaba a los alumnos. De ahí que, desde el segundo taller, se redujeron en 2 semanas, realizando la tercera emisión en dos partes (3 semanas, descanso con tareas, y regresaban otras 3 semanas). Además, se invitaban a 3 personas por organización. Para Monteforte, siempre estuvo presente la preocupación por el desarrollo de una narrativa propia:

Estaba todo el tema de la estructura narrativa, cómo se cuenta una historia, los personajes, el desarrollo, el conflicto... siempre diciendo, «esta es una estructura occidental, no es una estructura de narrativa indígena». Me queda mucho la inquietud de buscar una estructura narrativa indígena, que sí hay en los cuentos... les decía eso, «busquen otra pero si se pierden, está esta que funciona muy bien...»¹⁶²

¹⁵⁹ Véase nota a pie 5 de este ensayo.

¹⁶⁰ Entrevista AC a GM, noviembre 2017.

¹⁶¹ Entrevista Alberto Cuevas (AC) a Javier Sámano (JS), marzo de 2018. Se trata de una tensión prevalente dentro de la teoría de los medios indígenas comunitarios, entre indigeneidad y tecnología.

¹⁶² Entrevista AC a GM, noviembre 2017.

Para el ejercicio final, se elegía una comunidad cercana a Alférez. La consigna de los alumnos era realizar una pequeña investigación y hablar con la gente de pueblos cercanos para emprender las gestiones correspondientes previas a la grabación. Algunos participantes dibujaron los planos del rodaje o visitaron los lugares donde querían hacer su trabajo. Conforme el desarrollo de los proyectos, se asignaron roles de producción: quién haría cámara, sonido, “queríamos que todos aprendieran de todo, no queríamos que sólo se especializaran en una cosa, y que especialmente supieran cómo llevar su propia historia a imágenes y sonido”.¹⁶³ Las producciones salieron con un especial acompañamiento por parte de los talleristas sobre todo en el proceso de edición.

La maestra artesana y partera mareña Teófila Palafox Herranz participó en el segundo taller de TMA. De familia artesana, Palafox reconoce haber ingresado en el proyecto de video luego de la experiencia pionera de 1985, “porque lo que aprendí en los ejercicios de la película documental, casi no aprendimos, nos [agarraron] a la carrera, no practicamos ni como tomar, bueno, sí, [hicimos] ejercicios, hicimos el guión pero yo sentí que necesitaba a entender más de este proyecto audiovisual...”.¹⁶⁴ Acompañada de otra artesana, decidió asistir al taller pese al esfuerzo de ausentarse de casa y la comunidad durante dos meses. Según cuenta Palafox, primero aprendieron a tomar fotografías, luego con cámara de video. Ella escribió el guión de su ópera prima en video, que llevó por nombre *Ollas de San Marcos*. Hizo equipo con Cirenio López Simón, un compañero de Puebla, quien participó como camarógrafo. La realizadora buscó una comunidad aledaña a Tlacolula. En San Marcos Tlapazola, visitó a una familia de artesanos para convencerla de trabajar en un documental, pese a no pertenecer a la comunidad; los protagonistas serían

¹⁶³ Entrevista AC a GM, noviembre 2017.

¹⁶⁴ Entrevista AC a TP, julio de 2018.

una artesana llamada Dorotea Mateo y su padre, don Miguel Mateo. A partir de la inducción dada por la familia Mateo sobre su quehacer es que Teófila Palafox inició con la escritura del guión. Se trataba de un proceso más bien sistemático: “ Ya que hice mi guión, empecé a pensar en qué plano lo voy a hacer... cómo lo voy querer, cómo lo voy a tomar, cómo lo voy a presentar, si lo voy a hacer en la mañana o en la tarde...”¹⁶⁵

La realizadora mareña cuenta que si no le gustaba alguna acción grabada, solicitaba que se repitiera, pues había que “tener 2 ó 3 tomas para que cuando yo me siente a editar, tenga el suficiente material”.¹⁶⁶ Su equipo grabó durante tres días seguidos. Palafox recuerda que los cursos eran estrictos. Aunque les daban tiempo para comer y bañarse, ellos se dedicaban enteramente a su proceso de aprendizaje: recibían primero la teoría y después la ponían en práctica, para luego decidir “en tu película, en tu trabajo, tú decides hacer lo que más te gusta presentar”.¹⁶⁷ Muchos no alcanzaron a concluir el trabajo final; no obstante, la maestra artesana persistió en la culminación y se decidió por un estilo que versaba por tomas “no muy grandes” o largas, pues le aburrían las tomas largas, donde no apareciera “adentro de la toma de video, sólo mi voz se va a escuchar... te hago la pregunta pero yo no me meto en el cuadro... Se visten como se visten acá, se van como es lo que es natural de acá porque todo es un documental, no se va a hacer una ficción”.¹⁶⁸

Para la posproducción dedicaron alrededor de una semana en la sede de Tlacolula. No sabían cómo concluir. Cuenta Palafox que un compañero artesano le facilitó un casete con música de banda oaxaqueña, mismo que utilizó para los créditos. De esta manera, la realizadora mareña define y justifica su rol como directora: “Me gusta dirigir. Estar viendo

¹⁶⁵ Entrevista AC a TP, julio de 2018.

¹⁶⁶ Entrevista AC a TP, julio de 2018.

¹⁶⁷ Entrevista AC a TP, julio de 2018.

¹⁶⁸ Entrevista AC a TP, julio de 2018.

el guión y dirigiendo... me gustar dirigir porque la dirección necesita mucho ojo... que salga todo limpio.”¹⁶⁹

De su testimonio se intuye que *Ollas de San Marcos* fue presentado al concluir el segundo taller y, posteriormente, se hicieron ciertos ajustes de terminado durante la etapa del CVI, aunque después el mismo centro de video promovió la obra de la tejedora y partera mareña, lo que hizo que recibiera algunos galardones en el extranjero. Palafox recuerda que las dificultades personales –el hecho que su marido no le permitiera trabajar, que sus hijos eran pequeños, o las propias condiciones de humedad de San Mateo del Mar que imposibilitaban un resguardo adecuado de los materiales y equipos– impidieron que continuara su carrera como realizadora audiovisual, tan solo la misma aceptación social de la comunidad para con las mujeres de profesión: “como mujer, no eres tan aceptada, tan bien vista, [cuando trabajas] en una comunidad... en [un] trabajo más avanzado, más de hombre, no quiere mi gente...”¹⁷⁰

Otro caso interesante fue el de una comunidad oaxaqueña llamada Tamazulápam del Espíritu Santo, ubicada en la Sierra Norte de Oaxaca, perteneciente al distrito Mixe. Algunos pobladores de dicha región participaron en el segundo curso de TMA a través de una convocatoria que les hicieron llegar (Anexo 4). El Consejo Municipal de Cultura de la región mixe –entonces encabezado por los profesores Genaro Rojas Ramírez como presidente y Victoriano Gilberto Juárez como secretario– promovió la participación de dos miembros de la comunidad, que les tocó dar su servicio a través de su asistencia al curso de video, entre ellos el mismo secretario Juárez y el comerciante Aureliano Nuñez Martínez.¹⁷¹

¹⁶⁹ Entrevista AC a TP, julio de 2018.

¹⁷⁰ Entrevista AC a TP, julio de 2018.

¹⁷¹ “Producción en video Ayyuk”, Tamazulápam Espíritu Santo Mixe, Oax. Abril de 1991, acervo TV Tamix. Entre los objetivos promovidos por dicho consejo, fue la producción de programas en video para la difusión

El profesor y realizador mixe Genaro Rojas, recuerda que, dentro del curso, les “presentaron varios videos que... eran clásicos, como los elaborados por el INI, por el AEA, ellos nos mostraron películas como *Pelea de Tigres... En clave de sol*, los que se habían grabado aquí en la región mixe... ese género estaba bien y nosotros queríamos retomar eso...”¹⁷²

Los realizadores mixes encontraron caminos divergentes entre lo que interesaba a la comunidad y las exigencias institucionales, asunto que se resolvió mediante la realización de trabajos para el exterior y otros para su gente.¹⁷³ Aunque inicialmente se hicieron registros de fiestas, actividades de tequio o el cambio de autoridades, los integrantes de la organización comenzaron a reflexionar sobre la forma y el contenido de la narración. La preferencia por temáticas festivas provocaba que sus programas no encontraran cabida en espacios de exhibición dedicados al cine indígena. De esta manera tuvieron que impulsar discursos políticos en los documentales.

A diferencia de la postura oficial, los mixes de Tamazulápam del Espíritu Santo reconocen que la fase crítica de TMA coincidió con la emergencia del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) a inicios de 1994, pues se decomisaron equipos videográficos a organizaciones y televisoras comunitarias.¹⁷⁴ No obstante, el hecho de cursar los talleres nunca fue requisito para desempeñarse en tecnología videográfica: “hubo trabajos hechos

de las organizaciones, los productos agrícolas y artesanales destinados a la exportación, manifestaciones sociales, políticas y culturales de la región, así como el manejo de la lecto escritura en lengua ayuuk mixe.

¹⁷² Entrevista Alberto Cuevas (AC) a Genaro Rojas (GR), julio de 2018. Afín con la gestión como presidente de la Comisión Municipal de Cultura, el profesor Rojas Ramírez terminó por coordinar las producciones videográficas comunitarias. Dada su facilidad de palabra en la resolución de conflictos agrarios, se reunía con la gente y autoridades para sensibilizarlos sobre las producciones videográficas de los jóvenes.

¹⁷³ Para Genaro Rojas, el cortometraje *Jaripeo* (c 1992), cuya duración es de 3 minutos, representa una propuesta alternativa de experimentación y expresión con el medio audiovisual.

¹⁷⁴ Según cuenta Rojas, la organización mixe que representó no se vinculó directamente con la militancia del EZLN. Cf. Grupo Plural para la Revisión de la Legislación en Materia de Comunicaciones y Radiodifusión del Senado de la República, “Televisión indígena. La representación visual y la objetivación de la cultura,” ponencia presentada en la *Reunión de Organizaciones Vinculadas con Medios de Comunicación e Información Indígenas* (México: 24 de octubre de 2007) diapositiva 1, acervo TV Tamix.

por compañeros que no fueron a la capacitación como Vicente Antonio López, él nunca se capacitó y nada más lo que aprendió fue el *Rec* [botón de grabación], agarró la cámara por su cuenta, grabó lo que quiso en las fiestas y eso funcionó muy bien...”.¹⁷⁵ Para Rojas, fungir como asistente de producción lo llevó incluso a conocer aún más su pueblo. Veía si el equipo estaba completo, o si faltaba un cable, la comida o los tamales:

Mucho tiempo me dediqué de estar como asistente, aunque después me ponían que yo era el director, que realmente no lo era, necesitábamos ponerle alguien... ponían mi nombre... cuando veía que nadie ocupaba la cámara, yo me [grababa a] mí mismo, me ponía a hacer ejercicios; parte de mis producciones es eso... yo mismo me grabo, y entonces yo soy el actor”.¹⁷⁶

Esta despersonalización de roles de producción hizo que la cámara finalmente pasara desapercibida, pues la mirada se había mimetizado con todo el equipo de producción y después, por tanto, no reconocían quien estaba tras el aparato. Poco tiempo después, la organización de Rojas se volvería famosa por instaurar la primera televisora comunitaria de México.¹⁷⁷

Cuando finalizaban los talleres, se hacía una especie de estreno o convivencia donde funcionarios del INI y representantes de las organizaciones eran invitados. Estos llegaban para recoger a los alumnos que iban dotados de su isla de edición. A partir de ese momento, se agendaban las visitas de seguimiento. En virtud que estas fueron menos efectivas con el pasar de los meses, el equipo de talleristas sugirió la conformación de centros de videos locales. A finales de 1992, Guillermo Monteforte recibió una invitación:

¹⁷⁵ Entrevista AC a GR, julio de 2018.

¹⁷⁶ Entrevista AC a GR, julio de 2018. El caso de Tamazulápam del Espíritu Santo es *sui generis*. Dentro de la comunidad, en una secundaria técnica, estaba instalado un transmisor de televisión con una antena repetidora de México, el cual fue abandonado porque no llegaba la señal. La comunidad lo reparó con ayuda de unos técnicos de un canal televisivo de Oaxaca, y ellos comenzaron a usarlo. De ahí que su organización Tamix tomara el prefijo TV, pues ya podían transmitir a través de este medio.

¹⁷⁷ Según Genaro Rojas, el INI se preocupó en tanto la comunidad mixe comenzó a hacer televisión debido al tema de los permisos y las concesiones que entonces gestionaba la Secretaría de Comunicaciones y Transportes. Si bien habían comenzado a operar sin permiso, los integrantes del grupo solicitaron el permiso correspondiente a la autoridad municipal, además que operaban en su territorio.

Tenemos un presupuesto que sobró de otro programa [me dijeron]; si quieres, compra todo para el CVI pero tienes que hacerlo en un mes... era un montón de inversión. Nos sentamos y dijimos, «no se puede de octubre a diciembre hacer una cosa así precipitada...» lo dejamos ir. Pero ya fue en [1993]... que funcionó mejor el asunto de la gestión de los recursos... compramos el equipo... escogimos Oaxaca... porque... de los realizadores de los cuatro talleres, la mayoría estaba en Oaxaca, y también veíamos una dinámica interesante en los migrantes que... compraban cámaras y regresaban... con cámaras de video y grababan... se llamó el Centro Nacional de Video Indígena... coincidió con que el centro se inaugura cuando se clausura el último taller que se hizo...”.¹⁷⁸

Si bien el balance fue positivo, e incluso, “se rebasaron con mucho las expectativas tanto de los capacitadores como de la Subdirección de Imagen y Sonido”, algunos integrantes u organizaciones participantes fueron retirados de la actividad.¹⁷⁹

2.5.2 Actividades complementarias

Los talleristas buscaron proteger la producción audiovisual que habían incentivado, “porque sabíamos que esas otras influencias de afuera podían simplemente absorberlo y asimilarlo, y sí queríamos que fuera una cosa propia... entonces nos parecía importante hacer festivales y muestras de video indígena...”.¹⁸⁰ Para evidenciar los resultados, se organizó un Encuentro Interamericano de Videoastas Indígenas, “un foro de discusión y análisis del poder de la imagen, el proceso de apropiación de los medios y el planteamiento de las expectativas de trabajo...”, que culminó “con una muestra de video en foros de la Ciudad de México”,¹⁸¹ y un encuentro con múltiples puntos de vista: “realizadores indígenas de video, así como personas involucradas en los procesos de transferencia de

¹⁷⁸ Entrevista AC a GM, noviembre de 2017.

¹⁷⁹ Entrevista AC a GM, noviembre de 2017.

¹⁸⁰ Entrevista AC a GM, noviembre de 2017.

¹⁸¹ Instituto Nacional Indigenista, *Encuentro Interamericano...*, sin página.

tecnología y creadores de cine y video documental del norte y sur del continente, videoastas indígenas mexicanos y productores independientes”.¹⁸²

Dicho encuentro se realizó del 25 al 29 de julio de 1994 en el Centro de Convenciones La Trinidad, Tlaxcala. Asistieron 40 videoastas indígenas, principalmente de México, pero también de Estados Unidos, Venezuela, Colombia, Panamá y Brasil. Se presentaron más de cuarenta producciones de realizadores indígenas, así como varias mesas de trabajo donde se habló sobre distribución y comercialización de videos, derechos de autor, sistemas de difusión latinoamericanos, coproducción y capacitación.¹⁸³ En la inauguración, que incluía dentro de su mobiliario un rectángulo de flores con el lema “Una mirada propia”, Guillermo Espinosa afirmó que “había cierto escepticismo sobre la posibilidad que tenían los pueblos indígenas de llegar a producir un material de calidad”,¹⁸⁴ para luego reconocer la labor del realizador zapoteco Crisanto Manzano, quien por entonces había llegado a la final de la Tercera Bienal de Video con el documental *Don Chendo*. Cabe mencionar que en la inauguración estuvieron presentes la licenciada Verónica Rascón –entonces presidenta del Patronato Estatal del DIF y ex funcionaria del INI, quien había criticado la iniciativa de Lupone con las mujeres mareñas–, además de Marta Rodríguez, destacada documentalista colombiana, y la cineasta venezolana Beatriz Bermúdez.

Cuentan que el último día se expuso la idea de consolidar “una instancia no institucional que tuviera como propósito fundamental permitir la continuidad del trabajo

¹⁸² Instituto Nacional Indigenista, *Muestra...*, 3.

¹⁸³ José Martín Juárez, “Crónicas. Primer Encuentro Interamericano de Videoastas Indígenas. La vida en imágenes,” *Boletín indigenista*, 28.

¹⁸⁴ *Idem*.

audiovisual y que diera la posibilidad de producir con mayor autonomía”.¹⁸⁵ De esta manera, se realizó una mesa de trabajo dedicada a la conformación de una asociación civil de carácter indígena.¹⁸⁶ Asimismo, los participantes aceptaron la propuesta de las investigadoras Erica Cusi Wortham y Elizabeth Weatherford, entonces pertenecientes al Instituto Smithsonian de EE.UU., para adquirir veinte trabajos que fueron presentados en el encuentro para usarlos sin fines de lucro, y el ofrecimiento de un taller sobre financiamiento que se iba a realizar en el CVI de Oaxaca, a cambio de mil dólares.

En suma, es posible entender que la estructura administrativa del proyecto TMA fue resultado de diversas acciones implementadas por el gobierno salinista, los lineamientos internacionales del indigenismo, el enfoque asimilacionista, pobrecista, y en consecuencia, asistencialista de indigenismo mexicano; el adelgazamiento del gasto corriente en contraste con un aumento presupuestal para el INI, y la apuesta por transferir funciones a grupos organizados de la sociedad. Si bien trascendieron algunas recomendaciones del debate indigenista sobre la transferencia tecnológica a comunidades originarias, lo cierto fue que la praxis indujo las condiciones reales de trabajo en campo a partir de marcos de acción flexibles para con los talleristas, cuyos enfoques eran menos ortodoxos aunque no necesariamente alejados del esencialismo. Ciertamente fue, también, que cada región tuvo un devenir histórico propio en torno de su relación con el medio audiovisual, mucho dependiente de las relaciones que los capacitados tenían con sus comunidades. El esfuerzo finalmente solidificó en la conformación de centros regionales de posproducción, cuya historia también fue particular, y la cual no será abordada en esta investigación por

¹⁸⁵ *Ídem.*

¹⁸⁶ La asociación iba a conformarse por 30 organizaciones indígenas de Yucatán, Chiapas, Oaxaca, Guerrero Michoacán, Sonora y Baja California, con comisiones de Difusión, Comercialización, Derechos de Autor, Coproducciones, Gestoría y Relaciones Públicas.

pertenecer al período subsecuente. No debe olvidarse que el abaratamiento de los equipos videográficos mermó el protagonismo del INI como instancia promotora del programa pues ya no era necesario capacitarse con la institución para que las comunidades concibieran sus propios discursos audiovisuales. No obstante, esto incidiría sobre la permanencia, transformación y posterior deceso de los centros de video.

El epílogo de la primera etapa de TMA fue la programación de una muestra que incluía una selección de materiales producidos durante los cuatro talleres. El impulso de dicha selección permite suponer los parámetros de aceptación institucional bajo los cuales se rigió la divulgación de resultados, una visión mediada entre talleristas y funcionarios algo distinta respecto del debate indigenista. Sámano recuerda que Alfonso Muñoz, años después de los orígenes de TMA, cuando conoció las fases subsecuentes del programa, dijo que eso no era como lo había concebido: “yo siempre imaginé que era mucho más sencillo, nada más que estuvieran recabando la información del día a día, no que copiasen nuestro lenguaje de hacer un programa”.¹⁸⁷ En el próximo capítulo, se pasará revista sobre los materiales que integraron la Muestra Interamericana de Videoastas Indígenas a fin de indagar sobre su forma discursiva, para luego contrastarlos con ejemplares fuera de selección, que conservan un grado relevante de innovación, incluso, en relación con todo el corpus histórico.

¹⁸⁷ Entrevista AC a JS, marzo de 2018.

CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DE LAS IMÁGENES EN MOVIMIENTO

Cuando volvemos sobre el catálogo de Velázquez, encontramos 45 producciones listadas en el período comprendido entre 1991 y 1994. Según el autor, los videos fueron producidos en el marco de los cuatro talleres nacionales.¹⁸⁸ En ellos se aprecia una variedad discursiva y temática; esta última se lista en el Anexo 6.

El corpus videográfico propuesto para el presente análisis toma como base un visionado general de las cinco producciones listadas en el folleto de la Muestra Interamericana de Videastas Indígenas, celebrada en agosto de 1994. Podría suponerse que un estudio detallado de dichos materiales pudiera brindar un parámetro específico sobre qué deseaba proyectar a nivel discursivo el INI como resultado de TMA. Con base en mi propio criterio y conocimiento del corpus, decidí contrastarlos con el análisis de dos producciones fuera de selección, listadas en el catálogo de Velázquez y caracterizadas por una forma discursiva distinta de los videos restantes. ¿Pensaríamos que se trata del estilo personal de los videastas? Si difieren sustancialmente, ¿por qué no fueron divulgados por el Instituto como emblema de innovación y vanguardia dentro de TMA? Cabe mencionar que dichos materiales tienen una página en blanco en cuanto a su historia de producción, por lo que bien pudieran pertenecer a cualquier otro lugar en la historia del video indígena. En el siguiente apartado, se reseñarán las cinco producciones de la Muestra con el objetivo de identificar algunos rasgos particulares –semejanzas y diferencias– a partir de la metodología del análisis cinematográfico, cuya operatividad oscila entre la descomposición y recomposición del texto fílmico,¹⁸⁹ así como el reconocimiento de los elementos

¹⁸⁸ Esta cifra de producciones no da cuenta de las inconsistencias corregidas en el Anexo 1, por ejemplo, el segundo filme de Teófila Palafox, *Ollas de San Marcos* (1992), referido con el año de 1995.

¹⁸⁹ Véase Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film* (España: Paidós Comunicación, 2007), 47.

esenciales del lenguaje cinematográfico (imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración),¹⁹⁰ el tipo de significado expresado y la técnica como determinante estilística,¹⁹¹ acotándose sobre el género documental y sus modalidades discursivas,¹⁹² con especial énfasis en la presencia del narrador.¹⁹³

3.1 LA PROGRAMACIÓN DE LA MUESTRA INTERAMERICANA DE VIDEOASTAS INDÍGENAS

En el programa de mano de la Muestra, aparece una selección cronológica de materiales producidos en el marco de TMA (Anexo 7).

Logros y desafíos (1991) del realizador zapoteco Crisanto Manzano Avella, narra “la historia reciente de las nueve comunidades organizadas de la Sierra Juárez [y] sus luchas para obtener beneficios que de otra forma no habrían podido conseguir”.¹⁹⁴ El cortometraje abre con una secuencia acompañada de música extradiegética, que ilustra escenas de la vida cotidiana en el municipio de Tanetze de Zaragoza, Oaxaca.

Más adelante, la música torna diegética cuando aparece una banda regional, que preside la festividad de bendición de la compra de un camión, la cual inauguraba una nueva ruta de transporte. Un sacerdote oficia la misa y después, en un plano de tan sólo 6 segundos, rocía agua bendita dentro del camión. Varios momentos musicales diegéticos se intercalan con los momentos de la celebración religiosa. En la segunda parte, el realizador entrevista a algunos personajes relevantes dentro de la comunidad, relacionadas con los

¹⁹⁰ Véase Zavala, Lauro, *Teoría y práctica del análisis cinematográfico*, Trillas, México, 2010, pp. 29-36.

¹⁹¹ Véase David Bordwell y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico* (España: Paidós Comunicación, 2003), 333-356.

¹⁹² Nichols, *Introducción al documental*, 172-187.

¹⁹³ María del Rosario Neira, *Introducción al discurso narrativo filmico* (España: ARCO/LIBROS, 2005), 56.

¹⁹⁴ Velázquez, *100 videos indígenas*, 002. Manzano afirma que el tema central fue la construcción de un camino de terracería por el cual pudieran comunicarse hacia la capital oaxaqueña. Se reunieron ocho pueblos y expusieron el caso al gobierno en turno.

caminos y una cooperativa de auto transportes. En adelante se intercalan escenas cotidianas con música diegética de las bandas regionales de Tanetze de Zaragoza, Santiago Yagallo y Santo Domingo Cacalotepec, incluyendo el registro de danzas celebratorias por parte de pobladores y autoridades. El video utiliza planos fijos y movimientos de cámara como paneos, *zoom in, out* y cámara en mano; sonido sincrónico y un montaje en continuidad que crea una narrativa lineal. El modo o modalidad documental¹⁹⁵ predominante es observacional pues hace un registro directo de los acontecimientos sin intervención del realizador, y por momentos expositiva al inducir la tendencia discursiva mediante entrevistas; no obstante, el montaje de escenas sobre la vida cotidiana y el acompañamiento de música regional genera un claro acento emotivo. La secuencia final alterna la interpretación diegética del vals *Dios nunca muere* del músico oaxaqueño Macedonio Alcalá (1831-1869), con acontecimientos de la comunidad, como el levantamiento del camión tras un accidente, una procesión fúnebre y el entierro del líder asesinado Rosendo García, tema del video *Don Chendo*.¹⁹⁶

Una experiencia viva (c 1991) del realizador tlapaneco Olegario Candia Reyes, fue producida por la Unión de Ejidos y Comunidades Luz de la Montaña. Una voz en *off* masculina narra en tlapaneco la situación de la Montaña en el estado de Guerrero, donde se carece de servicios de primera necesidad. Habla de una organización que se constituyó en 1983 con 5,000 productores provenientes de Malinaltepec, Acatlán y Tlacotalpan. Una secuencia inicial reconstruye el encuentro entre dos personajes que dialogan sobre la organización; primordialmente, el sonido es sincrónico y ambiental. Aunque se trata de una

¹⁹⁵ Véase nota a pie 70.

¹⁹⁶ Crisanto Manzano recuerda que, cuando asesinaron a Rosendo García Miguel, él se encontraba en Alferez, como parte del curso. Fue entonces que un compañero le apoyó en las grabaciones de sucesos como la procesión y entierro del líder comunitario.

cámara en mano, el documentalista realiza el esquema de campo-contracampo entre ambos personajes. Más adelante utiliza intertítulos (por ejemplo, “La organización es la base...”) para matizar algunos momentos de la narración. El discurso de la voz en *off* contrasta con las entrevistas, pues refiere parte de la historia de lucha del pueblo. En ocasiones se acompaña con música extradiegética y, en otras, con sonido ambiental. El documental recoge principalmente testimonios de personas pertenecientes a una organización cafetalera, quienes refieren sus actividades. Ellos aparecen en sus lugares de trabajo; a veces, el entrevistador se hace presente a cuadro para hacer las preguntas de las entrevistas. Los registros observacionales de asambleas, tanto en audio como video, se intercalan con el narrador en *off*, quien acentúa la parte histórica, generando un discurso expositivo.¹⁹⁷ Finalmente, los registros de ubicación o planos de establecimiento de Iliatenco (*establishing shot*) son musicalizados con piezas regionales de la banda de Cruztomáhuac.

La Marcha Xi'nich (1992) del realizador tseltal Mariano Estrada Aguilar,¹⁹⁸ o el “Éxodo de la democracia” (según Velázquez),¹⁹⁹ fue producida por el Comité de Defensa de la Libertad Indígena Xi'nich (CDLI) entre marzo y abril de 1992.²⁰⁰ Luego de un plano de establecimiento con música extradiegética de marimba, la cámara se acerca con *zoom in*

¹⁹⁷ Siguiendo a Neira Piñeiro (2005, 56), un narrador es “una instancia que ordena y estructura el material base”. Este no debe confundirse con el autor real o implícito. En suma, un narrador tiene capacidad informativa, genera relaciones con la historia, puede tener una presencia textual y una posición.

¹⁹⁸ Es originario del Ejido San Manuel, municipio de Palenque, Chiapas. Con tan sólo 15 años, ingresó a una organización campesina que más tarde se convirtió en el Comité de Defensa de la Libertad Indígena, la cual impulsó su candidatura para aplicar en TMA. Actualmente es realizador activo y dirige la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI).

¹⁹⁹ Se le conoce como “Éxodo por la democracia” a un movimiento político iniciado el 23 de noviembre de 1991, encabezado por el licenciado Andrés Manuel López Obrador –entonces ex funcionario del INI– quien renunció a la militancia priísta luego de postularse como candidato a la gubernatura de Tabasco por el Frente Democrático Nacional en 1988. Fue una marcha que partió de Tabasco a la Ciudad de México como protesta ante el fraude electoral en las últimas elecciones locales.

²⁰⁰ En los créditos iniciales, aparece la identificación de la Organización Mexicana de Videostas Indígenas, Asociación Civil (OMVIAC). Sabemos que su existencia se dio hasta los debates del Encuentro Interamericano de Videastas Indígenas a mediados de 1994. Es probable que, al igual que *Ollas de San Marcos* de Teófila Palafox, este video fue posproducido en CVI, tras su instauración.

al Palacio de Justicia de una población no referida. Corte a una audiencia: modalidad observacional y sonido ambiental, cuatro hombres miran de frente a la cámara, uno de ellos declara que fueron detenidos mientras desalojaban una marcha; otro más brinda el testimonio de que fue golpeado por seguridad pública.²⁰¹ El documental registra un plantón y marcha que varias organizaciones indígenas emprendieron desde la cabecera de Palenque hacia Palacio Nacional en Ciudad de México, a fines de 1991 y principios de 1992, con la exigencia hacia el gobierno federal de reconocer los derechos humanos y solucionar demandas referentes a servicios públicos, luego de que 130 personas pertenecientes al movimiento fueran encarceladas y acusadas de motín y terrorismo.²⁰² Dicho contingente coincidió con una protesta de militantes políticos, quienes se manifestaron en virtud de un fraude electoral. A inicios del minuto 10, cuando la marcha Xi'nich arriba al estado de Tabasco, aparece en un plano medio el actual Presidente de México, el licenciado Andrés Manuel López Obrador, quien a partir del minuto 12:45 ofrece un discurso:

En Chiapas, se ha decidido caminar a la Ciudad de México para buscar la solución a sus problemas. Nosotros, que sabemos lo que significa este tipo de movilización para la defensa de los derechos ciudadanos, nos sentimos obligados a apoyarles, a mostrarles todo nuestro afecto, toda nuestra generosidad. Poco a poco, la gente está despertando y en todos lados está demandando trato justo. En todas partes hay movimientos como el de ustedes por la justicia, por la libertad y por la democracia. Sabemos lo que significa el gobierno autoritario de Patrocinio González Blanco, sabemos de sus fechorías, sabemos que en Chiapas se violan cotidianamente los derechos humanos, que no se respeta la constitución ni se respetan las leyes. Ya hay pocos gobernantes en América con la saña y el autoritarismo de Patrocinio González Garrido. Ya se acabaron las dictaduras militares, opresivas, de

²⁰¹ Alrededor de 130 personas fueron encarceladas. Fueron acusados de motín y terrorismo y previsiblemente se les consignaría a cuarenta años de prisión, razón por la cual inició la marcha. Según Estrada, ellos pensaron en proyectar sus producciones dentro del contingente, una especie de cine móvil, donde reflexionarían de manera colectiva.

²⁰² En la marcha, también conocida como Marcha Caravana Palenque a México Xinich' (hormiga) participaron pueblos tzeltales, ch'oles y tojolabales. Cuentan que el contingente se mantuvo en la Ciudad de México durante tres días, al que se unieron estudiantes de la Universidad de Chapingo y la UNAM, así como compañeros de Tabasco, Veracruz, Puebla y Tlaxcala; eran alrededor de tres mil personas. Véase Misión Jesuita de Bachajón, *Huellas de un caminar* (México: Universidad Iberoamericana, 2010), 286.

América del Sur, ya se fue Pinochet de Chile, que desaparecía ciudadanos, que torturaba a sus opositores. En América Central, son pocos los países en donde gobiernan dictadores, hombres que en vez de aplicar la ley, aplican la mano dura. Eso es todo y muchas gracias, compañeros.

Un mes después, los manifestantes ofrecen sus logros a la Virgen de Guadalupe en la Basílica del Tepeyac luego que los compañeros presos fueron liberados, ofreciendo “a Dios... el fruto de la Marcha Xi'nich”.²⁰³ La construcción discursiva es enteramente observacional: cámara en mano, sonido ambiental diegético, paneos y dinamismo en los emplazamientos. Existen momentos de la marcha (09:26–10:13; 18:36–19:41) cuya banda sonora incluye el sonido ambiental acompañado de musicalización extradiegética de marimba. No obstante, la presentación de los acontecimientos se hace de forma cronológica y lineal, salvo la alternancia con escenas de corta duración en algunas secuencias musicalizadas. Según Estrada, la intención “era proyectar estas producciones en algo como un cine móvil, es decir, pasar por las comunidades, realizar proyecciones y reflexionar colectivamente con la gente el contenido”.²⁰⁴

Don Chendo (1993) de Crisanto Manzano Avella, segundo trabajo del realizador zapoteco producido por la Organización Independiente de los Pueblos Unidos del Rincón de la Sierra Juárez, Oaxaca. Un título en tipografía verde sobre un paisaje abre el mediometrage al tiempo que se aprecia de forma extradiegética una música de banda regional; un movimiento *zoom out* abre hasta un plano de establecimiento de una región boscosa, mientras algunos aspectos son fotografiados mediante paneos. Luego de una disolvencia en forma de iris, de afuera hacia adentro, se aprecia como un féretro de color

²⁰³ *La Marcha Xi'nich*. Dirigida por Mariano Estrada. 1992; Chiapas, México: CDLI y OMVIAC. Video. Minutaje citado: 34:40-35:26.

²⁰⁴ Mariano Estrada y Axel Köhler, “Desde y para los pueblos originarios: Nuestra video-producción en Chiapas, México”, *Revista Chilena de Antropología Visual* 21, (junio 2013): 85. Según Javier Sámano, la comunidad de Estada no encontró una identificación con el documental pues, aunque se apreciaban las penurias de los manifestantes, las causas no eran explícitas.

azul desciende sobre una fosa; el sonido se transforma durante más de 10 segundos en ambiental para luego escuchar una voz en *off* de una mujer con la semblanza de Rosendo García Miguel. Este líder fue representante de la organización y presidente del Comité Ejecutivo Regional de la Unión de Pueblos del Rincón, generó la apertura de caminos de la región y fue asesinado por conflictos internos de intereses. Los usos y costumbres de la comunidad marcan que la gente debe contribuir con las obras de la comunidad. Según la narradora, a finales de 1990 el electo agente municipal de Ixtlán de Juárez, Remigio Vicente Martínez –ahijado de Rosendo– se enteró que el proyecto sobre la construcción de camino contaba con recurso para el pago de jornales, pese al acuerdo de aportación de tequio por parte de la comunidad, hecho que sirvió para desprestigiarlo.

Luego de que un hombre entregara un pliego petitorio a la autoridad municipal, aparece el testimonio de Cecilia García, hija del finado: joven mujer que rememora a su papá. La pista sonora va acompañada con música regional; la narración en *off* sigue a las imágenes de la comunidad y una procesión fúnebre masiva, el entierro del líder y las protestas de la organización independiente de pueblos unidos del Rincón y la Unión de organizaciones de la Sierra Juárez de Oaxaca. Se intercalan momentos de las demandas jurídicas sobre su asesinato, generando más bien un discurso expositivo.

Finalmente, *Parhikutini. El volcán purépecha* (1994) de Valente Soto Bravo,²⁰⁵ videoasta purépecha de la cuarta y última generación de TMA, narra el origen del volcán Parhikutini: un acontecimiento natural que acaeció a principios de 1943 en San Juan Parangarhikutiro y Angahuan, Michoacán. Mediante episodios breves (“Presagios”, “La tragedia”), el cortometraje utiliza grabaciones históricas de archivo sobre el

²⁰⁵ El título es una transcripción fiel del catálogo de Velázquez. Se trata de un nombre en purépecha.

acontecimiento.²⁰⁶ Construido bajo la modalidad expositiva, una voz en *off* (la del realizador) guía la narración de todo el documental. Las secuencias inicial y final tienen similitud formal al utilizar *zoom out* y música diegética de intérpretes regionales. El montaje es en continuidad, lo que genera una narrativa lineal. En la secuencia final, la música tradicional o *pirekua*²⁰⁷ diegética que interpreta los *piréiechas*, se intercala con aspectos, entre ellas: la iglesia, una feligresa que camina hincada con su hijo a cuestas a través de la nave central, una cruz atrial, un amanecer, el *Uárukua Ch'anakua* o juego de pelota,²⁰⁸ y una mujer con telar. Casi al concluir el documental, una voz en *off* señala: “es importante respetar integralmente a los pueblos indígenas: su entorno natural y sus diversas manifestaciones culturales, para garantizar así su persistencia”.²⁰⁹ Según los créditos, el documental contó con la participación del Instituto Smithsonian y U. S. Geological Survey.

En una entrevista, el realizador purépecha mencionó:

Cuando lo presentamos a nuestra comunidad en la noche, se juntó todo el pueblo. Vio el material y empezó a recordar el acontecimiento de hace 50 años. Empezaron a reconstruir todo: los ancianos y los mayores, empezaron luego a recuperar la memoria que ya se les estaba olvidando, y empezaron a contárselos a sus hijos y sus nietos. Se revivió la tradición oral a través de este material, o sea que propició la recuperación de la tradición oral, la revivió. Eso es lo que me parece importante, que estas imágenes nos permitieron esa recuperación de la memoria histórica.²¹⁰

²⁰⁶ El profesor Javier Sámano recordó que su alumno purépecha recibió una visita del Smithsonian pues estaba obsesionado con el tema del volcán Parícutín, por lo que le obsequiaron material de archivo con el *time code* (referencia temporal) de los inicios de la famosa erupción. Dicho tema fue recurrente en su producción. Cuentan que tenía la idea de llevar las cámaras a Estados Unidos de América para trabajar con los paisanos migrantes.

²⁰⁷ Canto tradicional de las comunidades p'urhépechas de Michoacán. Normalmente es interpretada por tres varones con instrumentos de cuerda y viento, en ritmo lento de son (3/8) o abajeño (6/8). Como práctica cultural contribuye al establecimiento de vínculos entre familias y comunidades. Sus intérpretes –los *piréiechas*– son mediadores sociales pues utilizan las piezas para expresar emociones y comunicar acontecimientos.

²⁰⁸ También conocido como *uárhukukua* o juego de los bastones.

²⁰⁹ *Parhikutini. El volcán purépecha*. Dirigida por Valente Soto. Bravo 1994; Morelia, México: P'urhempirichari K'umanchikua, Centro Turístico de Angahuan y Cooperativa de Comuneros. Video. Minutaje citado: 11:37-11:51.

²¹⁰ *Entrevistas para la serie Visiones* (1994) de Instituto Nacional Indigenista.

La selección de documentales para la Muestra Interamericana abarcó el período de 1991 a 1994. Es comprensible suponer que buscaban mostrar un desarrollo estilístico que partió de la primera hasta la última emisión de TMA. Asimismo, debe distinguirse la procedencia o adscripción étnica de los realizadores, elemento destacado como trascendente en los estudios sobre audiovisual indígena comunitario,²¹¹ teniendo así dos producciones zapotecas (Oaxaca), una tlapaneca (Guerrero), otra tsotsil (Chiapas) y una más purépecha (Michoacán).

En general, se aprecia que cuatro de los cinco materiales presentan una construcción discursiva a partir del montaje de imágenes y sonidos, mientras que *La Marcha Xi'nich* es un registro directo de los acontecimientos. La mayoría se ajusta bajo una modalidad expositiva, exceptuando el trabajo de Mariano Estrada que figura lo observacional. El recurso de entrevista como fuente de información aparece en cuatro de los cinco materiales (exceptuando *Parhikutini*); para este último, la voz en *off* guía y dirige toda la narración. La imagen mantiene cierta estabilidad: en ocasiones se utiliza el recurso de cámara en mano, como se ha visto, en virtud de la portabilidad y comodidad para con el equipo técnico; no obstante, *La Marcha Xi'nich* utiliza enteramente dicho recurso.

Respecto de la banda sonora, el recurso de voz en *off* se utiliza en tres producciones, exceptuando *Logros y desafíos* y *La Marcha Xi'nich*, cuya característica es el sonido directo ambiental. Predominantemente todos fueron contruidos bajo un montaje en continuidad, generando narrativas lineales donde los temas son consecutivos. La música diegética de bandas regionales juega un papel relevante pues con ella se musicalizan

²¹¹ En los estudios literarios, la originalidad del texto radica en representatividad de la región, la cual se percibe distinta de las sociedades progenitoras en relación con el medio físico, composición étnica y grado de desarrollo. Véase Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (Argentina: Ediciones El Andariego, 2008), 18.

secuencias en el clímax de los documentales, por ejemplo, en *Logros y desafíos* y *Parhikutini*, lo que genera un tono emotivo. Por su parte, la música extradiegética cumple la misma función en *La Marcha Xi'nich* durante algunos momentos de la manifestación.

Finalmente, la figura del narrador aparece en diversos estadios, los cuales se comprenden al momento de analizar los materiales. Por ejemplo, la voz del narrador en *Parhikutini* es la del autor real –el propio director– quien se asume como responsable textual mediante un enfoque historicista, utilizando el material de archivo como soporte para ilustrar aquello que narra. En contraste, el narrador implícito de *La Marcha Xi'nich* no se manifiesta pues son los actores sociales quienes testimonian los acontecimientos.²¹² Como punto intermedio, los autores implícitos en las producciones de Crisanto Manzano y Olegario Candia se representan parcialmente mediante la utilización de recursos como la entrevista y voz en *off*, que resaltan cierta información argumental a la usanza del modo expositivo.

Es así como el reconocimiento de los elementos cinematográficos utilizados en el corpus reseñado permite distinguir cierto sentido en la selección o curaduría de los materiales de la Muestra Interamericana. Si bien gran parte de las producciones listadas por Velázquez se inscriben dentro de los modos expositivo y observacional, existen algunos ejemplares que conjugan creativamente tales elementos, cuya configuración discursiva los aparta del supuesto contexto en que fueron producidos.

²¹² Casetti y Di Chio, *Cómo analizar un film*, 65.

3.2 ANÁLISIS DE DOS CASOS DIVERGENTES: *CHICAHUAXTLA: UNA EXPERIENCIA EN EL USO DEL VIDEO EN UNA COMUNIDAD TRIQUI Y LA MUERTE DE UN MAYORDOMO*

Es natural suponer que un proyecto de capacitación audiovisual indujera entre sus alccionados un modelo de producción que devino como impronta estilística. El manejo de la modalidad documental, los usos del sonido y la presencia del narrador, así como la selección temática, son algunas características que permiten reconocer la asimilación estilística de los realizadores. Tomando como base el listado de Velázquez, se seleccionaron dos materiales que presentan divergencias significativas en relación con las producciones de la Muestra Interamericana y, en general, del catálogo y período analizado.

3.2.1 *Chichahuaxtla: una experiencia en el uso del video en una comunidad triqui*²¹³

Incluido dentro del catálogo de Velázquez como parte de TMA (Anexo 8), este video fue grabado previo a 1992 en San Andrés Chichahuaxtla, municipio de Putla Villa de Guerrero, Oaxaca.²¹⁴ Conformado por 16 ó 14 sintagmas²¹⁵ –dependiendo donde se considere el corte o las divisiones de las escenas– y alrededor de 168 planos, *Chichahuaxtla: una experiencia en el uso del video en una comunidad triqui* inicia con una secuencia de 2 minutos que muestra diversos aspectos de la región como cerros, personas, trabajo y festividades; se

²¹³ Esta investigación trabajó con una copia de investigación, proporcionada en calidad de préstamo por el Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz de la CDI, hoy INPI.

²¹⁴ Cuenta el realizador Fausto Sandoval que ellos no entregaron el máster original al acervo del INI. Si fue producido entre la propia comunidad y una instancia académica extranjera como se verá párrafos más adelante, ¿por qué razón terminó relacionado en el catálogo de Velázquez como parte de los talleres nacionales de TMA?

²¹⁵ Sigo la clasificación de Karla Paniagua, basada en la lingüística saussureana, mediante la cual refiere al sintagma como unidad lingüística integrada en una cadena lineal, equivalente a una unidad dramática o de sentido. Véase Karla Paniagua *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen* (México: Publicaciones de la Casa Chata, 2007), 57.

acompaña de música regional extradiegética y una voz en *off* que narra un mito local de la creación. Tras el título, unos segundos después, aparece un hombre joven²¹⁶ quien habla en español directamente a la cámara, cuyo discurso toca tres líneas temáticas: el intercambio de las comunidades con lo que llama “el mundo moderno” –que ha implicado invasiones y las reflexiones sobre lo que se quiere (visión dinámica de la cultura); la pérdida de valores tradicionales por causa del impacto de las nuevas tecnologías, y un postulado sobre el video al cual se le considera como una herramienta para la defensa de la cultura.²¹⁷ A manera de presentador televisivo, el joven invita a ver una selección de momentos y actividades sobresalientes que fueron grabados en la localidad, mismos que después se presentarían *in situ*. La puesta en cuadro es sobria:²¹⁸ se trata de un interior, luz suave difusa, un sarape de fondo, emplazamientos medios y *close up*, además de sonido directo.²¹⁹ En un primer visionado, surgen las siguientes indagaciones de acuerdo con la caracterización del narrador implícito, a diferencia de los videos reseñados anteriormente: ¿quién será el espectador implícito? ¿por qué no habla en triqui al ser portador de dicha cultura? ¿por qué construir

²¹⁶ Por información anecdótica y testimonial, se sabe que el joven es el mismo director Fausto Sandoval.

²¹⁷ Entre la comunidad se cuenta que, en algún momento, familiares de Fausto Sandoval trabaron amistad con la fotógrafa austriaca Ruth D. Lechuga, quien luego de pedirles permiso, los retrató para luego circular la imagen a manera de postal comercial, sin cederles ganancia alguna. También se cuenta que otro familiar fue fotografiado en la Ciudad de México, sin consentimiento de que su imagen se usara para un billete de 100 pesos. Independientemente de la precisión en ambos relatos, esto sugiere la determinación por el control y circulación de las imágenes por parte de la familia Sandoval; véase Laurel C. Smith, *Mediating indigenous identity: video, advocacy, and knowledge in Oaxaca, Mexico* (EE.UU: University of Kentucky Uknowledge, 2005), 153.

²¹⁸ Nivel de representación cinematográfica que determina la forma o mirada sobre los elementos que fotografía una cámara. Se incluyen punto de vista, campo-fuera campo, movimientos y recorridos del artefacto cinematográfico sobre el espacio; puede ser dependiente o independiente de los contenidos, así como estable o variable. En este ensayo, el estudio de la puesta en cuadro permite indagar sobre aspectos de la modalidad documental de los videos aludidos.

²¹⁹ *Chichahuaxtla* fue grabado con cámara videográfica. La tecnología videográfica hacía registro de imagen y sonido sobre cinta magnética; los micrófonos soporte suelen estar adheridos sobre el cuerpo de la cámara, por lo que el registro de ambas bandas –imagen y sonido– se hacía sobre dicha cinta.

un video que transparente los procesos de gestión cultural comunitaria? ¿qué exhibe, qué no exhibe y que falta por exhibir de acuerdo con su narración?²²⁰

En total, el locutor hace 6 apariciones a cuadro, cada una compuesta por varios planos de igual escala que se fusionan mediante disolvencias. Desde el inicio, nos familiarizamos con su voz, por lo que descubrimos, posteriormente, que el narrador acompaña todo el video, y guía el discurso en torno de las actividades sobresalientes: el recorrido de límites, la fiesta anual organizada por las autoridades (previa a Semana Santa), el taller de elaboración de máscaras tradicionales para la fiesta, el carnaval y las danzas, el tequio, la mayordomía o fiesta mayor de Semana Santa, la restauración de la Iglesia y la conclusión de su primera etapa. Estas secuencias son integradas mediante montaje lineal con corte directo y disolvencias en relación con las distintas intervenciones del locutor.

La banda sonora se compone de sonidos ambientales e incidentales de las distintas escenas registradas; por momentos (minutajes 10:10–10:49, 11:43–12:10, 13:15–13:38, 14:49–15:04, 18:59–19:28; 21:06–22:15, 29:10–29:38, 30:26–30:34, 33:07–33:23), la voz del narrador se escucha en cuadro, considerándosele acusmática.²²¹ Es acompañada de forma intermitente por una pista extradiegética de música regional; en ocasiones, es diegética como en la secuencia de las danzas o puede acompañar la voz del narrador

²²⁰ Casetti y Di Chio, *Cómo analizar un film*, 65.

Aquí se refiere que dentro de dicha tipología aparece el autor implícito, “identificado con las actitudes, las intenciones el modo de hacer, etc., del responsable del film, tal como se presenta en el film”. En ese sentido, se distingue al autor implícito no representado y al autor implícito representado, También es importante distinguir al “espectador implícito”, que son las expectativas de lectura del espectador como se presenta en el filme. Cabe aquí mencionar la separación entre la presencia de un narrador invisible y el manejo que este hace de los narradores intradieгéticos (los personajes).

²²¹ Un sonido acusmático se define como aquél que se escucha, pero del cual no se percibe su fuente emisora. Recomendación en el sentido de sustituir lo que conocemos como voz en *off* por dicha categoría, en específico, al referir que el narrador comenta fuera de cuadro. Véase Samuel Larson Guerra, *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico* (México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2012), 156-159.

(12:57–13.21, 14:35–14:49). En adelante, dicha voz se acompaña con el sonido directo de la escena, ya que se perciben los cortes secos de la pista sonora en cada cambio de plano.

En la secuencia del tequio, el acompañamiento extradiegético de una canción compuesta por Jaime Luna de Trova Serrana genera cierto tono emotivo y alentador en relación con una idea armónica del trabajo y la labor comunitaria; su frase final es muy clara: “Al tequio están llamando / al tequio vamos ya / que el pueblo con el tequio / adelante seguirá”.²²² Al finalizar la canción, la secuencia torna sobre lo observacional, justo en el momento que todos trabajan: mujeres en la cocina, hombres en las obras de la comunidad y niños que les cooperan. La alternancia entre un uso de música diegética o extradiegética pero, en específico, el realce del sonido ambiental sobre las escenas de trabajo como una cualidad de verosimilitud e, incluso, la propia indagación reflexiva del realizador a cuadro sobre la construcción documental son posibles índices de un narrador implícito: la comunidad.

Hacia el final del medimetraje, la voz acusmática del narrador refiere la reconstrucción del templo local y conclusión de su primera etapa, sucesos acompañados por la música extradiegética del *Canon y giga en Re mayor para tres violines y bajo continuo*, compuesto por el autor barroco alemán Johann Pachelbel (1653-1706).²²³ El rescate y la restauración de los retablos sucedió durante la mayordomía de don Marcos Sandoval Santiago en 1991, un importante líder de la comunidad y padre del realizador. En su última intervención, el joven narrador reaparece y platica sobre al Centro Cultural Driki, instancia

²²² Centro Cultural Driki y Vanderbilt University, *Chichahuaxtla: una experiencia en el uso del video en una comunidad triqui*, dirigido por Fausto Sandoval Cruz (México: Instituto Nacional Indigenista, sin fecha), DVD, minutaje 15:52–17:37.

²²³ Normalmente se le ha vinculado con celebraciones religiosas como bodas, pese a que tal asociación no es certera. En la cultura de masas, desde fines de la década de 1960, bandas musicales como Aphrodite's Child o Pop Tops, o filmes como *Ordinary People* (1980) de Robert Redford, han generado un *revival* de la pieza, pese a que no se le representa en consonancia con sucesos religiosos.

comunitaria creada con el fin de solicitar recursos para la realización de festividades tradicionales, proyectos (como la restauración de los retablos), actividades artísticas o la instauración de un centro de producción para radio y video.²²⁴ El objetivo de dicho centro cultural, comenta el narrador, era la realización de programas de video con información sobre diversos temas en su lengua, pues “una de las claves para la sobrevivencia de las culturas tradicionales es su capacidad por ajustar lo que les llega de fuera a su dinámica interna”.²²⁵ En este sentido, es claro que el narrador explícito transparentó su enunciación al momento de aparecer y hablar frente a cámara. Esto es significativo debido a que se trata de un recurso no utilizado en los documentales indigenistas de la época, tampoco en la producción de TMA del período analizado.²²⁶

Desde 1989, se comenzaron a hacer registros videográficos sobre fiestas en la comunidad de Chichahuaxtla, a través de una iniciativa de capacitación ajena al INI.²²⁷ Con el tiempo, Fausto Sandoval recopiló buena parte dichos registros y, más tarde, conoció al arqueólogo estadounidense Ronald M. Spores, quien revisó su propuesta de un registro videográfico para la educación, que lo llevaría hasta la Universidad de Vanderbilt en Nashville, EE.UU., para culminar la edición de lo que sería su ópera prima. En entrevista para esta investigación, Sandoval comentó:

²²⁴ Para mayor información sobre el Centro Cultural Driki y la inserción de sus miembros a TMA durante la conclusión de la primera etapa, véase Smith, *Mediating indigenous identity*, 133-143.

²²⁵ Sandoval, *Chichahuaxtla...*, minutaje 36:16–36:26.

²²⁶ En el Encuentro Interamericano de Videoastas Indígenas, Fausto Sandoval comentó que la utilidad más relevante del video es la autorrevaloración de la imagen, “es decir, en cuanto la comunidad se ve a sí misma en un medio electrónico, se revaloriza. Esto, porque la imagen que se maneja de nosotros, en corrientes fotográficas o en el cine, nos presenta como gente miserable”, véase Juárez, “Crónicas...”, 31.

²²⁷ Se dice que la televisión llegó a Chichahuaxtla en 1985. Las reflexiones sobre los medios iniciaron 2 años después, con el establecimiento del Centro Cultural Driki, que adquirió una cámara de video a través de un programa de la Casa del Pueblo del Instituto Oaxaqueño de Cultura; véase Smith, *Mediating indigenous identity...*, 139.

Cuando nosotros presentamos ese proyecto, también presentamos un proyecto educativo, que consistía fundamentalmente en tomar en cuenta a la cultura propia para las clases en la escuela... Por un lado era la documentación de la cultura para luego utilizarla en materiales escolares. Cuando descubrimos el video, encontramos que allí era una fuente grande de cómo recopilar conocimientos que podían traducirse en conocimientos escolares... Nos dedicamos a hacer registro de todas las actividades comunitarias... Conocimos a un arqueólogo estadounidense que visitó la comunidad. Platicando con él, nos dijo que en la Universidad de Nashville hay un centro de video. Si quieren, pueden venir con sus videos. Ahí les echamos la mano para que los editen y puedan hacer una presentación. Entonces, él nos apoyó con gran parte de los gastos y fuimos. Yo pensé que nos iban a dar una especie de curso o algo así, pero no: llegamos y nos dijeron que ahí estaban las máquinas, una persona que más o menos les puede decir cómo se utiliza, y ya. Entonces, nos tuvimos que enfrentar a las máquinas... Fue totalmente intuitivo todo... Yo estuve como un mes en Nashville armando este trabajo. Y así fue como nació este primer programa.²²⁸

Dentro del montaje, los momentos más relevantes fueron editados y empatados de forma lineal y coherente, resultado obvio de un trabajo cuidadoso y la asesoría de una editora profesional norteamericana, en palabras de Sandoval. Al respecto, se puede indagar sobre los fines pragmáticos de su producción, es decir, ¿para qué público estaba dirigido primeramente? ¿la comunidad antropológica estadounidense? ¿la comunidad triqui? ¿los estudiantes? Regresaré sobre estas indagaciones hacia el final del ensayo.

La modalidad documental oscila entre lo observacional y lo reflexivo. Los sucesos registrados son intercalados con la intervención del joven narrador; de igual manera, cada secuencia sobre la comunidad se introduce mediante su propia narración acusmática. Si nos preguntamos acerca del efecto que tiene la presencia del narrador explícito, su aparición a cuadro condiciona en favor de la legitimidad discursiva. El narrador es un autor explícito e implícito a la vez: el primero relacionado con parte de la producción, registro de eventos o el montaje mismo, las decisiones sobre la construcción discursiva definitiva; el segundo, una emulación de la acusmática en los documentales expositivos del INI, pero

²²⁸ Entrevista Alberto Cuevas (AC) a Fausto Sandoval (FS), julio 2018.

contrariándolos al evidenciar su condición reflexiva de sujeto enunciante: diégesis al momento de sus intervenciones y las narraciones acusmáticas; mimesis, durante la apreciación de los eventos. Esto, junto con la primera y última intervención del director, sugeriría la presencia de otra modalidad: la reflexiva.

Bajo la modalidad expositiva, el director o narrador autodiegético refuerza la unidad del discurso documental. El montaje de los sucesos mantiene una construcción análoga y coherente con las producciones de TMA y el propio documental indigenista, donde una voz acusmática es la autoridad discursiva que guía la observación, incluso la interpretación, sobre lo que observamos.²²⁹ Sin embargo, también funge como testimonio de una época al referir eventos contemporáneos, como la restauración del arte religioso y la existencia del Centro Cultural Driki o Triqui. En ese sentido, la narración se concentra en una sola de las líneas temáticas propuestas por el interlocutor al inicio del documental, a saber, la mostración de usos y costumbres bajo las modalidades expositiva (con un narrador acusmático) y observacional, con las peculiares variantes antes mencionadas.

Si bien muchas producciones del INI previas a TMA ocultan parcialmente al narrador, el video de Sandoval se yergue con una postura reflexiva en torno del aparato de representación audiovisual. Y es que el ocultamiento del narrador explícito permea buena parte de las producciones de TMA y los documentales etnográficos del Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA), tendencia narrativa y estilística del INI cuya finalidad es la aparente objetividad. En *Chicahuaxtla*, el narrador –el director y portador de la cultura– pretende convencernos, tal vez bajo un esquema esencialista de la cultura triqui, de lo que es

²²⁹ Recuérdese tan sólo algunos ejemplos de épocas previas como *Todos somos mexicanos* (1958) de José Arenas o *Xantolo. Celebración de Día de Muertos* (1973) de Grupo Cine Labor.

importante para la comunidad, ejerciendo la retórica como cualquier director.²³⁰ No obstante, la mayor apuesta discursiva es el diálogo entre la narración –a cuadro o fuera de él– y las secuencias sobre usos y costumbres ya que presenta un tipo de manifiesto en relación con el uso de las nuevas tecnologías de representación.²³¹ Este asunto se retomará hacia la conclusión.

3.2.2 *La muerte de un mayordomo*

En la comunidad de San Luis Acatlán, Guerrero, un mayordomo tlapaneco ha muerto. La familia emprende un peculiar ritual funerario dentro de su casa que consiste en, primeramente, colocar el cuerpo del fallecido sobre una mesa; después, se coloca en el piso encima de un petate. [Corte a] Comienza el amortajamiento. [Corte a] Como personaje público, se le atavía con todas sus insignias de poder. [Corte a], el mayordomo es introducido en su féretro. [Corte a] Todos los dolientes que lo rodean guardan un momento de silencio mientras lo miran.

La muerte de un mayordomo (c 1992) es el segundo documental del videasta tlapaneco Olegario Candia Reyes, quien registró una práctica funeraria en el municipio de Iliatenco, Guerrero (Anexo 9). En este apartado analítico, se retoma una secuencia del documental a fin de indagar sobre los aspectos del registro audiovisual (imagen y sonido) y su construcción discursiva, atendiendo de forma consecuente el montaje, la modalidad narrativa y los tópicos abordados en los demás videos estudiados (Anexo 9).

²³⁰ Por visión esencialista de la cultura entendemos, al igual que Terrén (2002), la cimentación identitaria a partir de lo étnico como un sentimiento de pertenencia basado en ideas y símbolos, los cuales se definen y redefinen en la práctica cotidiana. El carácter esencialista de la cultura marca una visión estática, donde las culturas parecen petrificarse en el tiempo y se vuelven inmutables.

²³¹ De acuerdo con Héctor García Sandoval, sobrino del director y futuro realizador de las siguientes generaciones de TMA, el video fue producido para introducir a visitantes y patrocinadores potenciales en Chichahuatla y el Centro Cultural Driki; véase Smith, *Mediating indigenous identity*, 153.

El documental narra los preparativos funerarios y el entierro de un mayordomo tlapaneca. En el fragmento analizado (minutaje 12:45-14:50), el mayordomo es velado muy probablemente dentro de su propia casa. Los familiares se encuentran consternados. Para la celebración solemne, la comunidad tlapaneca de dicha región acostumbra colocar el cuerpo del fallecido sobre una mesa. Tiempo después se le ubica en el piso sobre un petate y comienza su amortajamiento. Dado que fue un personaje público, se le atavía con todas sus insignias de poder. Tras esto, se le introduce en su féretro, guardando un momento de silencio.

En relación con el ámbito visual, el documental presenta el ritual funerario según su cronología (Anexo 10). A manera de crónica, la narrativa transita por diversos espacios: el exterior del domicilio de la familia doliente, la estancia de velación, el patio para recibir invitados, algunas calles de Iliatenco por las que transita la peregrinación solemne y, finalmente, el cementerio. En la secuencia revisada, se presenta el registro de la práctica de velación y amortajamiento del mayordomo. Con ciertos usos específicos del *zoom*, la cámara entra en camuflaje como testigo de la acción. Sus movimientos no desplazan el eje óptico, mantiene buen equilibrio: sólo se acerca, aleja y mira de un lado a otro. Aunque pareciera omitirse por completo la presencia del dispositivo, en ciertas ocasiones (escena 4 de la secuencia estudiada), el rostro del Mayordomo es posicionado por los dolientes como dirigiéndola a cámara, en un aparente gesto por perpetuar su *imago mortis*.²³² De igual manera existen miradas hacia la cámara por parte de algunos asistentes que delatan su presencia.

²³² Mientras Debray (1994) asocia la etimología *imago* con unas mascarillas antiguas de cera que reproducían el rostro de los difuntos, Kinch (2013) explica que la muerte es mediada a través de las imágenes, pues permiten experimentar el fallecimiento de otros a fin de anticipar la propia. De esta manera, las imágenes de la muerte sustituyen y asimilan una verdad abstracta sobre la desaparición humana. A partir de la compulsión por la forma es que se estimulan energías emocionales las cuales se alinean con atributos de la experiencia estética, encontrando belleza en la compulsión de mirar un cuerpo.

El aparato videográfico que utilizó Olegario Candia tenía integrado un micrófono, lo que generó una banda sonora completamente ambiental: pueden mezclarse tanto palabras relevantes de algún doliente o familiar, como la tos de una persona que pasó junto al dispositivo. En este sentido, el sonido tiene la función de registrar un ambiente heterogéneo y coherente con la imagen. Respecto de los diálogos, es importante mencionar que gran parte de ellos, aunque son diegéticos, no tienen una correspondencia visual con las fuentes emisoras, pues al estar conglomerados todos los elementos, es difícil percibir la ubicación espacial de cada diálogo. Además, se emiten con una direccionalidad hacia el elemento central de la composición, que en muchos casos es el Mayordomo. De igual manera, otros diálogos diegéticos aparecen fuera de cuadro, lo que en ocasiones permite redirigir la mirada del dispositivo

El evento guarda correspondencia con una celebración solemne que se realiza en algunas regiones originarias de Guerrero, la cual lleva por nombre “levantamiento de sombra”.²³³ Se trata de una ceremonia comunal de propósitos rituales cuya función asegura que, tras el fallecimiento terrenal, el alma se dirija a su lugar de destino. Consta de diversos momentos (descanso, limpieza, amortajamiento, colocación dentro del féretro, velación, rezos, intervenciones musicales de la banda regional, procesión hacia el cementerio y entierro), los cuales se corresponden con la trama global del documental. El montaje de las secuencias es lineal en un afán por crear causalidad y relación espacio-temporal, es decir, a toda acción corresponde un efecto posterior. Esto, sobre todo, en el entendido que se trata de una celebración tradicional. La construcción discursiva obedece a la mera observación o

²³³ Programa México Nación Multicultural, “Levantamiento de sombra,” *Biblioteca de la Medicina Tradicional Mexicana*, <http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/termino.php?l=1&t=levantamiento%20de%20la%20sombra>, (consultado el 25 de mayo de 2018).

contemplación del acontecimiento sin la incidencia directa del realizador,²³⁴ así como su registro inmediato y ordenado. En este sentido, el documental observa la vida de los actores sociales, con discrecionalidad respecto del aparato de enunciación.²³⁵

Un estilo netamente observacional contrasta con buena parte la producción videográfica de la época.²³⁶ Es comprensible preguntarse sobre las motivaciones que tuvo el realizador para elegir dicho modo documental. Se trata de un evento que el videasta tlapaneca pudo presenciar con anterioridad dentro de su comunidad; más que una postura consciente de un realizador emergente, es una mirada natural y discreta acorde con la solemnidad de la ceremonia, de ahí la correspondencia del aparato de enunciación como un testigo más, incluso participante, del evento. La continuidad en el acto de ver una forma corpórea de la muerte genera un importante grado de tensión debido a la compulsión: el dolor, los sollozos de familiares y amigos, o el mismo cuerpo amortajado acrecientan la intensidad de una secuencia meramente contemplativa. Por si fuera poco, el contacto visual de algunos presentes con la cámara –también llamadas “pajareos”–²³⁷ además de evidenciar el dispositivo de registro, advierte una complicidad con el espectador pues lo integra dentro del acontecimiento: normaliza su presencia, no la rechaza.

Tanto *Chichahuaxtla* como *La muerte de un mayordomo* presentan ciertas especificidades cuya configuración dista de las producciones exhibidas en la Muestra

²³⁴ Según Nichols, el documental observacional enfatiza un compromiso directo con la vida cotidiana de las personas mediante la observación de una cámara discreta. Véase Nichols, *Introducción al documental*, 52.

²³⁵ Varios documentalistas indigenistas optaron por el estilo del cine directo y *cinéma vérité*, ya sea por sus aprendizajes universitarios o las tendencias documentales de la época, como el caso de Luis Lupone. Vale la pena recordar que la ópera prima de Teófila Palafox, *Leaw amangoch tinden nop ikoods* (La vida de una familia ikoods, 1987) está realizada bajo una modalidad observacional, pese a la reconstrucción de roles sociales.

²³⁶ Incluso los talleristas laboraban en otros proyectos de corte institucional al tiempo que impartían las capacitaciones de TMA. Tal es el caso de Guillermo Monteforte, quien en 1992 realizó *Pidiendo vida*: un documental sobre rituales y ceremonias de la comunidad tepehuana El Costumbre. Aunque de corte observacional, el documental utiliza recursos como la voz en *off*, intertítulos, música diegética y extradiegética acusmática, así como entrevistas.

²³⁷ Paniagua, *El documental como crisol...*, 61-65.

Interamericana. Aquéllas se relacionan, al igual que el corpus antes estudiado, con el uso de ciertas modalidades, la disposición y coherencia de los elementos sonoros para la integridad del conjunto audiovisual, así como el tipo de enunciación que hacen los narradores. De extremo a extremo, mientras *Chicahuaxtla* juega con tres modalidades del documental, *La muerte de un mayordomo* se acota sobre un discurso observacional que adiciona elementos dramáticos hasta generar una sólida tensión narrativa. En el plano acústico, aunque ambos parten de registros ambientales, sus respectivas bandas sonoras se asocian con los lineamientos de modalidad documental seleccionada; por ejemplo, *Chicahuaxtla* describe con una voz en *off* el contenido de las imágenes mientras se acompaña de música extradiegética. No sucede así con *La muerte de un mayordomo*, cuyo fin es el seguimiento y observación de los acontecimientos. Esta relación se vincula con el tipo de narrador pues, mientras Sandoval aparece en cámara como relator explícito, Candia elude la presencia del dispositivo, haciéndose evidente con mínimas intervenciones a través del pajareo por parte de los asistentes.²³⁸

En la próxima conclusión, discutiremos si tales particularidades estilísticas pueden caracterizar el corpus videográfico, ahondaremos en el tema del espectador implícito, y referiremos una situación sobre la búsqueda y hallazgo de los materiales concernientes a la historia del audiovisual indígena en México dentro de acervos comunitarios.²³⁹

²³⁸ Cuenta Javier Sámano que, durante una madrugada, el sueño de Olegario Candia fue interrumpido por la muerte del mayordomo; así reflexiona sobre la producción del tlapaneca: “ese registro nos impresionó muchísimo porque ahí entendías qué era el video indígena ... era un trabajo tan íntimo, estaba al lado del ataúd, arriba... y él en el espacio que socialmente le correspondía, creo que es una de las aportaciones más interesantes del video hecho por indígenas... el contacto, el tiempo, el ritmo, es el espacio tan distinto... es ir más allá...”, véase Entrevista AC a JS, marzo de 2018.

²³⁹ Otras opiniones, como la de Guillermo Monteforte, apuntan que la forma como enuncian los realizadores de TMA parte de lo intuitivo; las condiciones, limitaciones y acontecimientos fortuitos hacen lo demás. Para él, la cámara fue un artefacto nuevo que demandó la atención de los dolientes durante la realización de *La muerte de un mayordomo*; es por eso que miran a la cámara y no tanto en un acto de complicidad con Candia.

CONCLUSIONES

El presente estudio partió de la indagación sobre un método estandarizado de producción audiovisual en el proyecto TMA, las líneas formales discursivas que caracterizaron sus producciones, y una especulación sobre la influencia que pudo tener dicho método para la representación estética de la cultura de los pueblos participantes. Se revisó el corpus videográfico del proyecto Transferencia de Medios a Organizaciones y Comunidades Indígenas correspondiente al período de 1991 a 1994, identificando dos materiales con formas discursivas distintas del grueso representativo. ¿Cómo fueron apreciados y promovidos y qué aspectos influyeron en los realizadores para proponer tales discursos?

Luego de un análisis sobre las características formales y contextuales, se reconoce una tendencia estilística que aglutina el proyecto TMA en su primera etapa. Dicho análisis tomó como punto de partida una selección de cinco materiales que conformaron una muestra videográfica de corte institucional, emblema del proyecto, los cuales comparten rasgos discursivos y estilísticos afines. Para tal identificación fue necesario el abordaje de fuentes primarias –producciones videográficas junto con el acervo documental de TMA– las cuales adquirieron sentido a través del estudio de fuentes historiográficas, permitiendo inquirir sobre las condiciones sociohistóricas que propiciaron dicho proyecto, así como una posible caracterización estilística del corpus audiovisual.

El análisis de la imagen en movimiento consideró las variables en el manejo de los modos documentales, la función discursiva de la banda sonora y el enfoque enunciativo de los narradores. En el caso de los materiales pertenecientes a la Muestra Interamericana, se identificó que cuatro de cinco videos hacen prioritariamente un registro directo de los acontecimientos. La observación alterna con explicaciones en *off* que se ajustan con la modalidad expositiva, aunque *La Marcha Xi'nich* eludió dicho recurso. La entrevista como

fuentes de información y construcción discursiva ratifica la modalidad de exposición pese a que, en *Parhikutini*, una voz en *off* sea quien guíe y dirija casi toda la narración. Por su parte, la estabilidad de la imagen en cuatro de cinco videos reafirma una puesta en cuadro predeterminada pese a la ocasional utilización de cámara en mano, siendo *La Marcha Xi'nich* el único material con una apuesta observacional.

Sobre el montaje, todos los materiales fueron contruidos bajo una edición en continuidad, por lo que las escenas se suceden una a una. La música diegética juega un papel relevante pues sirve como elemento de acompañamiento para las secuencias, lo que genera un tono emotivo. *Parhikutini. El volcán purépecha* presenta momentos musicales diegéticos hacia el final de su narrativa cuando los músicos interpretan una *pirekua*, intercalando escenas de la vida cotidiana a la usanza de ciertos documentales indigenistas. Por su parte, la música extradiegética de marimba en *La Marcha Xi'nich* cumple una función similar durante algunos momentos de la manifestación.

Finalmente, la figura del narrador aparece en diversos estadios, los cuales se comprenden al momento de analizar los materiales. En *Parhikutini*, la voz del narrador pertenece al realizador Valente Soto mientras que *La Marcha Xi'nich* no manifiesta su enunciación textual, con algunas excepciones de revelación del dispositivo por instancia del pajareo, siendo el enfoque militante todavía más innovador –para la programación dentro de una muestra institucionalizada– que la apuesta observacional. Aunque criticado por una facción de su grupo, Mariano Estrada supo aprehender una genuina protesta desde el corazón del movimiento.

Como punto intermedio, los autores implícitos en las producciones de Crisanto Manzano y Olegario Candia se representan mediante la utilización de recursos como la entrevista y voz en *off*, que exponen información argumental. Manzano Avella fue uno de

los realizadores predilectos por parte de los talleristas de TMA, quien luego se integró como asistente en el segundo curso.²⁴⁰ Su obra *Logros y desafíos* es un trabajo temprano que editó y montó con apoyo de sus profesores. Recurrió a la musicalización extradiegética de aspectos de la vida cotidiana mediante un montaje dinámico, aunque optó por un registro sonoro diegético de los acontecimientos. A diferencia de su ópera prima, *Don Chendo* posee un corte más de investigación pues indaga sobre la muerte del líder Rosendo García mediante recursos del reportaje y la crónica: entrevistas, registro directo de sucesos y una narración femenina en español, quien parece por momentos guiar el discurso. Destaca la puesta en cuadro y la utilización de *zoom out* en la secuencia inicial pues parte de un plano de detalle hasta un *establishing shot* de un paisaje boscoso, acompañados por música de banda regional extradiegética.²⁴¹

Entre tanto, *Una experiencia viva* conserva la modalidad expositiva mediante una voz en *off* masculina que da sentido a la narración global, además del uso de intertítulos. No obstante, la versatilidad en el uso de los recursos de construcción documental es destacable: reconstruye encuentros entre personajes –puesta en situación–,²⁴² utiliza entrevistas con o sin entrevistador a cuadro, música extradiegética, sonido ambiental y registros observacionales.

²⁴⁰ Véase nota a pie 146.

²⁴¹ La presentación del paisaje en planos abiertos y la posterior escena en menor escala –el entierro de Rosendo García– pueden remitir a la narrativa impresa del reportaje fotográfico de mediados del siglo XX. En este sentido, se descubre el paisaje para luego adentrar al espectador en el conflicto y posterior relato, como en las secuencias iniciales de algunos documentales indigenistas de la época; véase Deborah Dorotinsky, *Viaje de sombras. Fotografías del Desierto de la Soledad y los indios lacandones en los años cuarenta* (México: UNAM, 2013), 43-45.

²⁴² La puesta en situación es una estrategia de puesta en escena de los documentales observacionales que consiste en crear condiciones de confianza entre el equipo de grabación y los protagonistas, contribuyendo a “la desinhibición frente a la cámara y da pie a que surja una situación cotidiana con la máxima espontaneidad, verosímil y valor dramático”, véase Longi Gil, *En construcción: José Luis Guerin (2001)* (España: Nau Llibres, 2010), 107. No sabemos hasta qué punto los realizadores emergentes originarios habían sido instruidos en dicha técnica, o si los primeros estaban conscientes de ello como un recurso orgánico afín a sus prácticas culturales.

En la periferia de esta selección se reconocieron y analizaron dos producciones pertenecientes al mismo corpus y período, cuya configuración discursiva amplía el espectro estilístico de las producciones de TMA. Aunque en sus orígenes desvinculado del INI, luego integrado por Velázquez como referencia al corpus de TMA por razones aún no precisadas, *Chichahuaxtla: una experiencia en el uso del video en una comunidad triqui* parece gozar, si no de una entera libertad creativa, sí de una curiosidad por experimentar las modalidades documentales, donde por momentos el director aparece a cuadro para reflexionar sobre el dispositivo, para luego describir y guiar el relato con voz en *off*, además de observar pacientemente las actividades sobresalientes y prácticas culturales de la comunidad triqui. En su reflexión a cámara, Sandoval menciona que el intercambio moderno es una amenaza que fomenta el olvido de las costumbres y conocimientos de la región; pero, ante la «invasión», “una de las claves para la sobrevivencia de las culturas tradicionales es su capacidad por ajustar lo que les llega de fuera a su dinámica interna”.²⁴³ Para ello, es importante construir programas videográficos en lengua materna sobre salud, derechos humanos y tecnología.

Chichahuaxtla hace consciente el uso del video como reafirmación del dispositivo y promoción del quehacer comunitario en relación con las obras emprendidas en la iglesia durante la mayordomía de su padre Marcos Sandoval Santiago. La construcción discursiva es ingeniosa pues integra hasta tres modalidades que, en grado descendente, son:

²⁴³ Sandoval, *Chichahuaxtla...*, minutaje 36:15–36:27. En este punto, puede inferirse una alusión sobre la tecnología videográfica, cuya adquisición y manejo eran relativamente recientes. De igual manera, la edición y montaje de secuencias mediante registros videográficos propiciaron la construcción de un discurso documental entero con aparente enfoque didáctico –cuya apuesta fue más una declaratoria de principios o proto-manifiesto del video indígena– y la exhibición del producto final en un ambiente académico extranjero, procesos ajenos a la propia dinámica comunitaria. Esto sería uno de los retos principales para los videastas indígenas: cómo adaptar una nueva tecnología y sus procesos con las dinámicas culturales de la región. En próximos párrafos, se retomará la categoría de «mediación» como posible alternativa conceptual ante la problemática expuesta.

expositivo, donde se aprecian hechos mientras una voz en *off* explica; reflexivo, cuando el realizador indaga frente a cámara, y en menor medida, lo observacional.²⁴⁴ De igual manera, problematiza la autoridad enunciativa pues un solo actor –el autor– se vuelve el portavoz de toda una comunidad.

La exposición de temas culturales da pauta para una enunciación convincente en relación con las actividades de la comunidad: reafirmaciones políticas y sucesos en los que participaron familiares del realizador o grupos regionales vinculados directamente con su producción audiovisual. De esta manera, la visión esencialista se usa como estrategia retórica para legitimar tanto a miembros de su comunidad como instancias culturales con las que se relacionó, recurso que luego sería retomado con diversos matices por algunos realizadores. Queda claro que, para Sandoval, el video debe ser una herramienta para la defensa de la cultura que contribuye al reforzamiento de las actividades comunitarias: cuidado del territorio, construcción de obras, organización de fiestas, documentación de tradiciones y acercamiento de los jóvenes con la tradición. Cabe mencionar que en ninguna otra producción de la época, algún narrador/autor se posiciona de manera tan evidente frente a cámara, aspecto que convierte a *Chichahuaxtla* en una especie de proto-manifiesto del video indígena comunitario.²⁴⁵

En relación con *La muerte de un mayordomo*, surge una indagación sobre el tipo de espectador o público al que se destinó: la proximidad y continuidad observacional en la apreciación de los eventos, la distancia del narrador, la inmediatez del registro, así como el uso de la lengua materna sin subtítulos remiten a un destinatario propio de la región. Es

²⁴⁴ Podría suponerse que, en este caso, las modalidades son consecuencia de un montaje mediado y asistido por los académicos y personal de la Universidad de Nashville.

²⁴⁵ En ese sentido puede afirmarse que, para la región de San Andrés Chichahuaxtla, el soporte videográfico fue entendido como un medio de resistencia comunitaria contra la homogenización cultural.

probable que el material no fuera programado en la Muestra en virtud del ritmo discursivo que demandan las apuestas enteramente observacionales, ya que no explica el acontecimiento como la recurrente tendencia narrativa de exposición en *off* de los documentales etnográficos del INI. Aunque Candia no fue el único videasta originario de TMA que registró acontecimientos fúnebres,²⁴⁶ la apuesta por un detalle minucioso de la ceremonia solemne lo vuelve un ejemplar de amplio impacto, rebasando el grado de proximidad con el hecho incluso en tratamientos similares precedentes.²⁴⁷

Sería aventurado señalar que el uso de una modalidad documental como la observacional es una determinante formal del audiovisual producido por integrantes de comunidades originarias, si bien adquirió preferencia debido a sus cualidades de sincronía e inmediatez, como lo argumentó Aleksandra Jablonska al indicar que la preferencia por dicho modo impide la emergencia del otro por ser una única fuente de discurso y evaluación en la que aquél no participa,²⁴⁸ entendiendo por ello que se condiciona el posicionamiento del otro, tal vez un informante, al no permitirle jugar un rol activo en la construcción discursiva.

El ejercicio mediático de la población originaria en México existió antes que el «video indígena», surgido en el marco de la institucionalidad. Este hecho determinó el devenir de una práctica donde se promovieron intercambios y mediaciones culturales.²⁴⁹

²⁴⁶ Cf. Organización Independiente de los Pueblos Unidos del Rincón de la Sierra Juárez, *Don Chendo*, dirigido por Crisanto Manzano (México: Organización Independiente de los Pueblos Unidos del Rincón de la Sierra Juárez, 1993), DVD.

²⁴⁷ Cf. Instituto Nacional Indigenista, *El día en que vienen los muertos*, dirigido por Luis Mandoki (México: Instituto Nacional Indigenista, 1981), DVD.

²⁴⁸ Aleksandra Jablonska, “La construcción de las identidades en el documental indígena”, *De Raíz Diversa* 2, núm. 3 (enero-junio 2015), 63. En otro momento valdría la pena continuar el amplio debate sobre qué tanto dialogan e inciden los realizadores originarios con su comunidad en el registro de un hecho y si esto tiene una manera de plasmarse mediante el uso de ciertos recursos del lenguaje cinematográfico.

²⁴⁹ Para Serge Gruzinski, un *passeur culturel* o mediador cultural puede significar “desde un individuo de paso hasta personajes que se establecieron en territorios nuevos y se sumergieron en otras culturas, iniciando

Para Martín Barbero, una mediación consiste en la apropiación de bienes culturales pertenecientes a grupos dominantes por parte de sectores subalternos.²⁵⁰ Integra una resignificación y subversión del sentido original de acuerdo con los intereses del grupo, transforma relaciones y posibilita la conciliación de ciertas diferencias sociales. Según Terence Turner, “el acto de filmar con una cámara de video puede volverse un mediador todavía más importante en sus relaciones con la cultura dominante de Occidente que el video-documento en sí mismo”.²⁵¹ Para una mayor comprensión de las posibilidades conceptuales, podría partirse del supuesto sobre cómo se entendía y proyectaba lo «indígena» desde la institución, y si esto determinó la enseñanza de la práctica audiovisual y relación con los participantes del taller.

Durante el sexenio salinista, la tarea del Estado fue modernizar México y combatir la pobreza extrema, relacionada con las regiones rurales de población indígena, dispersa en 23 estados de la República.²⁵² En este contexto, el INI impulsó una serie de actividades que buscaban, a través de la promoción social, fortalecer los procesos de identidad social indígena.²⁵³ La comprensión del fenómeno cultural en estrecho vínculo con preceptos antropológicos tradicionales y la asociación de lo indígena con la pobreza extrema generaron un actuar asistencialista sobre cada una de las acciones indigenistas. La mayor

un proceso de adaptación y asimilación pero sin perder sus raíces”. Véase Serge Gruzinski, “Passeurs y élites católicas en las Cuatro Partes del Mundo. Los inicios ibéricos de la mundialización (1580-1640),” en *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico, siglos XVI-XIX*, editado por Scarlett O’Phelan y Carmen Salazar-Spuler (Perú: Instituto Riva-Agüero, 2016), 10.

²⁵⁰ Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones* (México: Editorial Gustavo Gili, 1991), 56-63.

²⁵¹ Turner en Carlos Y. Flores, “Video indígena y antropología compartida: una experiencia colaborativa con videastas maya-q’eqchi,” *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. III, núm. 2 (diciembre 2005): 19.

²⁵² Como se ha visto, para mejorar las condiciones de vida de sectores en pobreza extrema, el Programa de Solidaridad buscaba “promover el desarrollo regional equilibrado y crear las condiciones para el mejoramiento productivo de los niveles de vida de la población; y promover y fortalecer la participación y la gestión de las organizaciones sociales y de las autoridades locales,” véase Oehmichen, *Instituto Nacional Indigenista*, 33.

²⁵³ Oehmichen, *Instituto Nacional Indigenista*, 229.

apuesta fue la ejecución de una política que promovía la transferencia de funciones institucionales a las organizaciones y colectividades indígenas, lo que se encontraba en sintonía con las jurisdicciones del ámbito internacional, bien pudiendo obedecer a un temor de balcanización de las comunidades originarias para con el Estado mexicano.²⁵⁴

Al parecer, una cosa fue entender lo indígena y otra asumirla: en la institución se comprendió a través de un campo mediado entre esencialismo, paternalismo y una visión de lo ajeno, mientras que la manera como se asumió desde las comunidades fue muy diversa, según proyectan los videos programados durante la Muestra Interamericana de Videoastas Indígenas. Los logros y desafíos comunitarios –como el establecimiento de una ruta de transporte en medio de pugnas internas regionales– la constitución de una organización cafetalera, el seguimiento de una marcha por el respeto de los derechos humanos, o el interés por la memoria histórica, si bien versan sobre un marco desarrollista, son temas cuyos tratamientos y narrativas no corresponden enteramente con los documentales etnográficos del INI.

Los talleristas pretendían no contaminar a los capacitados con sus ideas y formación, claro enfoque esencialista y línea recurrente del indigenismo mexicano.²⁵⁵ En la sistematización de conocimientos sobre video se dio un ambiente de libertad y diálogo para la selección temática de las producciones, a veces exagerada, lo que refleja la búsqueda de una apertura experimental, si no completa ni desvinculada por completo del proyecto institucional, al menos mediada y dialogada, con una clara incidencia sobre el montaje. Esto dio como resultado producciones que versan sobre la estética diaspórica y la hibridación referida en el capítulo 1 por Schiwy y Wammack, en virtud de una fusión de

²⁵⁴ Véase nota a pie 107.

²⁵⁵ Véanse los testimonios de los talleristas Guillermo Monteforte y Javier Sámano, referidos en el Capítulo 1.

elementos que integra las formas discursivas del documental indigenista con temáticas regionales, a partir de tratamientos diversos y heterogéneos característicos por su sincretismo. Además del uso de la lengua materna, buena parte de los documentales analizados no se restringen a una sola modalidad pues utilizan de manera indistinta una y otra, de acuerdo con la intención narrativa buscada por los realizadores. Así, las identidades representadas, y para la coherencia de este ensayo, asumidas, van de la militancia a los procesos autogestivos, pasando por matices culturales que enfatizan la valoración del trabajo y participación colectiva, aspectos regionales e, incluso, la memoria histórica.

Cuando el antropólogo Carlos Y. Flores habla de productos híbridos al estudiar videos de pobladores mayas en Guatemala, mediados por estructuras de poder y procesos históricos, explica que aplicaron un enfoque desarrollista el cual se deduce a través de la selección temática (higiene, construcción de letrinas, trabajo de cooperativas), lo que obedecía a “poderosas tendencias internacionales particularmente neoliberales de transferir las responsabilidades y decisiones gubernamentales a la sociedad civil”, buscando “consenso y legitimidad social [del Estado] a través de la canalización de fondos internacionales a proyectos de este tipo”.²⁵⁶ Esta reflexión relativizaría el caso mexicano pues, si bien TMA se propuso bajo una óptica institucionalizada, fue en la praxis que se determinaron las directrices operativas de los talleres, influyendo notablemente en la selección y configuración de los discursos audiovisuales, incluso más que los propios lineamientos del programa. Conforme la selección y organización de una muestra de resultados, entonces ¿podría argüirse sobre ciertas expectativas institucionales respecto de los resultados de TMA? ¿Hasta qué punto aquéllas fueron determinantes en el diseño y difusión del programa?

²⁵⁶ Flores, “Video indígena y antropología compartida”, 10.

Según Javier Sámano, cuando Alfonso Muñoz dejó el AEA fue invitado por el ex tallerista a un festival de cine y video indígena para que apreciara las recientes tendencias de los materiales; el ex funcionario comentó sorprendido: “Esto no es lo que yo me imaginé... yo siempre imaginé que era mucho más sencillo, era nada más que estuvieran recabando la información del día a día, no que copiasen nuestro lenguaje de hacer un programa”.²⁵⁷ A partir de dicho testimonio, junto con el debate del seminario “Antropología y Comunicación”, la publicación *Hacia un video indio*, así como los lineamientos del proyecto que aparecen en fuentes primarias, se deduce un conjunto de expectativas institucionales que enmarcaron los inicios históricos del video indígena, cuya materialización fue una selección de materiales para la Muestra Interamericana, miradas híbridas que dialogaron con producciones de corte experimental, arriesgadas y propositivas como *Chichahuaxtla* y *La muerte de un mayordomo*, sugiriendo así fisuras estilísticas dentro de un corpus videográfico afín.

Es probable que las aspiraciones institucionales se fundaran en un lastre de ambigüedad sobre lo indígena desde la misma concepción del proyecto y sus antecedentes, donde claramente hubo importante ausencia de representantes de los pueblos originarios pues ni siquiera hubo consulta previa, reflejo de un desconocimiento sobre problemáticas regionales:

Yo no sé si fuimos, desde TMA... los que inventamos ese nombre o ya existía, pero no lo conocíamos, se lo pusimos en la planeación de los talleres... nos salió eso de video indígena, hasta donde yo supe no lo había escuchado antes y nos salió por ahí... desde ahí ya hablamos mal... porque los de afuera lo nombramos... Lo de video indígena yo creo se queda en un espacio de tiempo, que fue como los tiempos de los centros de video, TMA, un poquito después, y ahorita esa palabra ya no tiene sentido, incluso la palabra video ya no tiene sentido... video era la cinta, la cabeza helicoidal... ahora ya es pixeles... otro lenguaje... video está un poco caducado e indígena ya está rebasado.²⁵⁸

²⁵⁷ Entrevista AC a JS, marzo de 2018.

²⁵⁸ Entrevista AC a GM, julio de 2017.

La práctica del video indígena nunca se asimiló a una sola idea. En la misma época, varios realizadores se preguntaron sobre dicha etiqueta: ¿qué los diferenciaba de otras producciones? ¿no formaban ellos parte de una misma sociedad mexicana? ¿cuál era la aportación regional si se partía de convenciones dominantes en torno del lenguaje audiovisual? Tras reconocer la problemática conceptual, en su búsqueda por el reconocimiento a su labor, los trabajos de realizadores originarios comenzaron a ser reconocidos por festivales dedicados al «género» en varios países de Latinoamérica, así como Estados Unidos, Canadá. Si bien Stewart y Wilson propusieron un condicionamiento étnico para con los medios indígenas, estos trascendieron hacia un enmarcamiento como postura política que, en ocasiones, niega una parte del calificativo «indígena», asumiendo y resignificándolo como sustantivo en alusión del carácter local. Esta ambivalencia sigue siendo un problema para la determinación o consenso sobre una categoría que busca homogenizar una praxis compleja, diversa y heterogénea de la comunicación audiovisual.

Con el panorama caleidoscópico hasta aquí presentado cabrían las siguientes cuestiones: ¿se transfirió, además de los medios, una forma o estilo para representar la cultura o de qué manera los videastas originarios aportaron modos propios de representación? Para ello, vale la pena regresar sobre las dos concepciones de mediación antes aludidas: desde el enfoque de resignificación y subversión semántica con base en los intereses del grupo (discursividad de los filmes), o a partir de la práctica de los talleristas, y por consecuencia los capacitados, en las negociaciones e intercambios culturales que resultaron de la experiencia didáctica. Respecto del primero, el presente análisis permite reconocer un tratamiento temático específico en las producciones de TMA, donde se puntualizan ciertas situaciones a partir del carácter local, intereses y cosmovisiones propias. El uso del idioma español o una lengua materna sugieren un tipo de espectador implícito; si

en apariencia, al inicio, se trataba de un diálogo con la institución, la emancipación estilística y discursiva devendría en un ejercicio constante y perfectible de la comunicación audiovisual, con grandes apuestas en contextos independientes como el caso de TV Tamix.

Por otro lado, la mediación en la experiencia didáctica fue también significativa en distintos niveles. Dentro de los cursos mediaron formas diversas de representar o hacer visible la cultura a través del audiovisual; entre los participantes y las comunidades, tales modos fueron concebidos como verosímiles, efectivos y fidedignos. De esta manera, se identifican realizadores que fueron capacitados en el programa, además de otros que aprendieron por sí mismos, y algunos más que asimilaron las enseñanzas de los primeros capacitados sin haber participado en TMA, como el caso de Genaro Rojas. Aunque en algunas regiones ya existía su uso, los tres perfiles se encargaron de socializar la tecnología videográfica con un sentido afín de los intereses comunitarios. Los talleristas,—con su visión esencialista— apostaron por una construcción discursiva mucho más libre, que esperaba emerger desde las concepciones culturales propias de las comunidades, aunque la carta bajo la manga siempre fue la forma discursiva del documental etnográfico indigenista, como un lenguaje común asequible para la institución. En este sentido, aquéllos no sólo instruyeron a los realizadores emergentes en técnica videográfica, sino en entender y enunciar construcciones discursivas a manera de postura social. De esta manera, potenciaron su rol como actores comunitarios al hacer visible la cultura mediante una nueva tecnología,²⁵⁹ como el caso de Mariano Estrada en la militancia, Valente Soto hacia el rescate de la memoria histórica, o Crisanto Manzano por la valoración cultural y testimonial de lo propio.

²⁵⁹ En algunos estados como Chiapas, se impulsaría el enfoque militante y de activismo con lo que se reforzó el planteamiento de la autonomía indígena. Véase Cusi, *Indigenous*, p. 20.

Es destacable también que los realizadores no se restringieran a una única modalidad documental, muestra de un paulatino proceso de aprendizaje que se asimiló con el tiempo según el contexto y trayectoria personal de cada realizador, virando sobre formas discursivas innovadoras poco imaginadas según las expectativas originales del proyecto. Esto también puede comprenderse como un acto político.

Ambas formas de mediación incentivaron la escritura de una nueva página en la historia del audiovisual indígena, protagonizada por los mismos promotores de la experiencia didáctica institucional: la desvinculación del seno estatal a partir de la constitución de la Organización Mexicana de Videoastas Indígenas, Asociación Civil (OMVIAC), cuyos objetivos eran “producir con mayor autonomía; consolidar un patrimonio propio; proteger derechos autorales; encauzar la comercialización de sus realizaciones; y acceder a apoyos de fundaciones nacionales y extranjeras”.²⁶⁰ Varios videos pertenecientes a TMA fueron presentados por OMVIAC con una leyenda que prohibía su reproducción sin la correspondiente autorización. Integrada por varios miembros originarios, entre ellos Juan José García, la organización no continuó debido a múltiples factores, aunque marcó el preámbulo para la transformación del todavía institucionalizado Centro de Video Indígena de Oaxaca en una organización independiente llamada Ojo de Agua Comunicación.²⁶¹

Con el muestreo analizado, se problematizan las convenciones bajo las cuales los integrantes de comunidades originarias de México representaron su cultura mediante el

²⁶⁰ Oehmichen, *Instituto Nacional Indigenista*, 248.

²⁶¹ Entrevista AC a GM, julio de 2017. En sus actuales principios de acción, Ojo de Agua Comunicación se asume como un proyecto de comunicación “que busca contribuir a la defensa de los derechos colectivos de los pueblos indígenas”, mediante videos documentales y series radiofónicas “para colaborar con las propuestas y los procesos sociales de organizaciones civiles y de comunidades indígenas”, acompañamiento de medios comunitarios, organización de encuentros, foros, muestras, seminarios y festivales que promuevan “la comunicación comunitaria e indígena”, bajo los principios de la comunalidad, diversidad cultural, dignidad, valor de la vida y reciprocidad. Véase “Quiénes somos”, Ojo de Agua Comunicación, acceso 29 de noviembre de 2018, <http://ojodeaguacomunicacion.org/quienes-somos/#ffs-tabbed-13>.

soporte videográfico durante la primera mitad de la década de 1990, a través de una serie de capacitaciones impulsadas por un organismo estatal indigenista. Se revisaron los videos que difundió el INI en la Muestra Interamericana de Videoastas Indígenas como resultado del programa TMA, así como un par de casos divergentes que quedaron fuera de dicha programación: uno directamente producido por TMA y otro bajo el auspicio de la Universidad de Vanderbilt en EE.UU. Este último fue integrado por razones aún no esclarecidas dentro de la fuente catalográfica del proyecto. De esta manera se comprueba que existió una tendencia discursiva durante la primera etapa de TMA, que amalgamó diversos recursos y convenciones formales del documental etnográfico indigenista,²⁶² con temáticas regionales como la memoria histórica y de lucha, historia de las organizaciones o usos y costumbres, cuyo tratamiento presenta rasgos de hibridación estilística –siendo esta su mayor virtud– en cuanto modalidades discursivas, cualidades sonoras y enunciaciones narrativas. Dicho sincretismo obedece a una forma de mediación que resignificó el soporte videográfico para fines comunitarios en consonancia con la apuesta didáctica de los talleristas, quienes fomentaron un aprendizaje mutuo –dialógico– basado en negociaciones e intercambios culturales.

El carácter institucional de la primera etapa transitó hacia una marcada militancia que buscó desapegarse del seno estatal. Esto trajo un replanteamiento de los conocimientos aprendidos por parte de los videastas, lo cual se materializó en sus producciones

²⁶² En su búsqueda por afirmar que el lenguaje cinematográfico no tenía nada de natural o eterno, Noël Burch indagó sobre los modos de representación discursiva que la institución cinematográfica norteamericana difundió como enseñanza en las escuelas de cine. A esto le llamó «Modo de Representación Institucional» (MRI). Para Burch, existe un período previo al MRI denominado Modo de Representación Primitivo (MRP). Este era auténtico y legible, un tanto más pobre que el MRI. En cambio, el MRI integraba las convenciones que codificarían el lenguaje cinematográfico para la concepción de coherencia interna, realismo, causalidad y continuidad, la cual determinó el uso, por ejemplo, de cierta escala de planos, aspectos del montaje, movimientos de cámara, etcétera. Véase Noël Burch, *El tragaluz infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico* (Madrid: Cátedra, 1987), 193-204.

videográficas. Si bien la categoría «video indígena» fue polémica como determinante de un fenómeno histórico –y lo sigue siendo– su aportación dentro del período analizado incentivó un juego de poder que nombró y cristalizó una compleja práctica comunicacional: la catapultó como género, dejándola libre para que adquiriera sus propias dinámicas con el pasar de los años.²⁶³ En este sentido, el triunfo del audiovisual comunitario parece residir en el aparente fracaso historiográfico, pues la homogeneidad como corpus no se llega a apreciar debido a los diferentes hallazgos en la periferia de las producciones de TMA. De tal suerte que su resistencia como medio alternativo radica en la heterogeneidad estilística y la diversidad cultural representada, tal y como lo mencionó la realizadora *ikoots* Teófila Palafox: “Cada lugar tiene su propia belleza: en lengua, en vestimenta, en cultura, en la producción... en la Naturaleza. Esta belleza no es igual que la otra porque en distintas partes tienen sus recursos naturales que los rodean”.²⁶⁴

La historia del video indígena aquí relatada ha tomado en consideración el análisis de fuentes documentales y el rastreo de sucesos claramente vinculados con un ambiente institucional, ejercicio que ha implicado una revisión de las contradicciones entre los principios e implementaciones del INI. La programación de la Muestra Interamericana es un claro referente de las expectativas institucionales, asunto que debe analizarse con sumo detalle para encontrar especificidades discursivas. Asimismo, la selección de dos materiales no incluidos en dicha programación revela ciertas incógnitas en las fuentes documentales, sin mencionar los materiales videográficos de época afines al tema, ubicados en diversos archivos comunitarios y que, por razones de acotamiento, no fueron estudiados. En este

²⁶³ La producción subsecuente de los Centros de Video Indígena –Oaxaca, 1994; Michoacán, 1996; Sonora, 1997; y Yucatán, 2000– tomó el proyecto TMA como referente, asimilando y distanciándose del mismo en una búsqueda por la autonomía discursiva.

²⁶⁴ Teófila Palafox en Cuevas, “*La mirada estética*”, 96.

sentido, puede concluirse que la relación videográfica de TMA, sita físicamente en el Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz, es parcialmente la base documental de la historia del video indígena.

Por otro lado, la dispersión de fuentes en torno de los acervos visitados durante el desarrollo de esta investigación se volvió una preocupación recurrente. Partiendo de una supuesta actualización del contexto sociohistórico, se descubrieron diversas fuentes archivísticas comunitarias a raíz de ciertas entrevistas, reconociendo que algunos videoastas originarios de aquellas primeras generaciones buscan salvaguardar su memoria audiovisual mediante sencillos métodos de conservación que preserven la integridad de los objetos videográficos.²⁶⁵ Basta mencionar un ejemplo: como parte de la estancia de investigación en Oaxaca, tuve la oportunidad de conocer la emblemática sede de TV Tamix en Tamazulápam mixe del Espíritu Santo. La calidez en el trato junto con el amplio conocimiento de Genaro Rojas, uno de sus fundadores, y la joven comunicóloga e investigadora *ayuujk* (mixe) Rosy Román, me aportaron una reflexión que marcó el resto de mi investigación e intereses futuros. A partir de tres referencias en lengua *ayuujk* –*exta'n* o *extaan* como el acto de memorizar, *expajt*, que significa percibir y *pëjkmujkpajt*, sinónimo de resguardar– Rojas y Román reconocen la necesidad de un espacio físico estable para conservar materiales audiovisuales comunitarios.²⁶⁶ Siguiendo su interpretación, el *extaan* no es sólo un espacio de preservación física pues apela al resguardo de la memoria: “se debe dejar un precedente, algo que nos identifica que nos da un sentido único. Espacios que quedan plasmados en un soporte, pueden ser utilizados por nuestros nietos. Dejas un

²⁶⁵ Actualmente, en Oaxaca, existe una red de archivistas que vinculan los esfuerzos de acervos videográficos comunitarios, cuyas producciones reflexionan sobre la comunicación colectiva y el potencial de las redes de comunicación como herramienta de resistencia, véase Oliver Martínez, “Archivos de video comunitario de Oaxaca. Monogramas III,” *Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca*, 22 de diciembre de 2019, <https://museomaco.org/?exhibition=archivos-de-video-comunitario-de-oaxaca-monogramas-iii>.

²⁶⁶ Román, *Ejxtä'an Pëjkmujktääjk*, 11-15.

precedente: tu voz, gestos, sentimiento, que se puedan compartir”.²⁶⁷ Este anhelo por perpetuar el conocimiento y vivificar la memoria colectiva promueve el rescate de la historia oral y su inclusión dentro de los Estudios sobre Cine y la Historia del Arte. También inspira la descentralización de fuentes documentales y ópticas institucionalizadas en los estudios de caso, reconociendo el valor en el resguardo de la memoria colectiva mayormente afianzado en las comunidades originarias –herederas de aquellas primeras prácticas audiovisuales– que en las propias instituciones exclusionistas y selectivas cuya responsabilidad por la salvaguarda del patrimonio no es opcional sino obligatoria.²⁶⁸ En relación con lo anterior conviene preguntarse, ¿por qué no concebir nuestras investigaciones como una herramienta para estimular la memoria viva? Un rescate y análisis documental que no solo cuente una historia del audiovisual originario sino que abra múltiples opciones a través de un archivo viviente: que hable y se reactualice constantemente, tal y como lo entienden los *ayukkjs*.

Con el estudio del corpus videográfico de TMA quedan varias tareas pendientes, entre ellas, una revisión cronológica y análisis de los materiales posteriores a 1994, si bien partiendo del documento de Velázquez, con agudo escepticismo al considerarlo como documento definitivo. De igual manera, se sugiere analizar el rol que actualmente tiene el audiovisual comunitario en virtud de las actuales políticas culturales que fomentan la producción regional y las numerosas iniciativas de capacitación existentes. Incluso podrían abrirse nuevas vetas a la luz de otras disciplinas, como los Estudios de Género: por ejemplo, si bien la realizadora *ikoots* Teófila Palafox expresó las limitaciones de su entorno

²⁶⁷ Entrevista AC a GR, julio de 2018.

²⁶⁸ Además, vale la pena reflexionar sobre la accesibilidad a estos archivos, tanto en el ámbito institucional como regional.

comunitario en virtud de asumirse como realizadora audiovisual, ¿es diferente en la actualidad el panorama para las mujeres que asumen dicha profesión?

A manera de reflexión final, estudiar la transferencia de medios audiovisuales a organizaciones y comunidades indígenas no puede entenderse sin las iniciativas comunitarias previas y contemporáneas al ejercicio institucional, mismas que se pueden conocer mediante el rescate del patrimonio audiovisual comunitario. Conocer la historia de los medios alternativos e independientes regionales, por instancia de los archivos comunitarios, permitirá articular el sentido integral y la cronología de los sucesos históricos que fomentaron su desarrollo, pues recordemos que los pueblos originarios de México tomaron los medios antes que se les transfirieran. En esta línea, una historia más amplia sobre el video indígena debe contemplar un estudio integral de los archivos comunitarios, haciendo que el sentido del análisis y las posibilidades de visibilización trasciendan desde el acervo mismo: analizar para rescatar. Es así que la historia de la autorrepresentación originaria aquí propuesta es un esfuerzo parcial, por lo que se recomienda completarla.

ANEXOS

- 1 Relación catalográfica de producciones TMA 1991-1994
- 2 Manuscrito mecanografiado con la programación de las “Proyecciones y ciclo de cine” del Primer Taller de Cine Indígena en San Mateo del Mar, Oaxaca.
- 3 Comparativa gráfica entre fotografía e identidad gráfica de festival de cine indígena.
- 4 Convocatoria tipo folleto para el Segundo Curso de Capacitación y transferencia de técnicas y equipo de video, 1991.
- 5 Folleto y convocatoria para el 4º Curso de Capacitación y Transferencia de Técnicas y Equipos de Video.
- 6 Relación catalográfica de producciones TMA (1991-1994) con temas y adscripción.
- 7 Portada del programa de mano de la Muestra Interamericana de Videoastas Indígenas.
- 8 Ficha técnica de *Chichahuaxtla, una experiencia en el uso comunitario del video*.
- 9 Ficha técnica de *La muerte de un mayordomo*.
- 10 Análisis de secuencia por planos de *La muerte de un mayordomo*.

ANEXO 1
Relación catalográfica de producciones TMA 1991-1994

	TITULO	AÑO CATÁLOGO	AÑO BASE DATOS	AÑO COTEJADO
1	El cultivo del maíz	1991	1991	1991
2	Logros y desafíos	1991	1991	1991
3	Tercer Festival de Música y Danza Indígena	1991	s/f	No ubicado
4	Una experiencia viva...	1991	s/f	1991
5	Una mayordomía en Tanetze de Zaragoza	1991	s/f	1991
6	América Danza. Primer Encuentro Continental de la Pluralidad	1992	1992	1992
7	Chichahuaxtla: una experiencia en el uso del video en una comunidad triqui	1992	s/f	s/f
8	Kuchinanin. Todos los curanderos	1992	s/f	s/f
9	La muerte de un mayordomo	1992	1991	s/f
10	La sierra, un buen refugio	1992	s/f	s/f
11	Marcha Xi nich	1992	1992	1992
12	Nosotros los serranos	1992	s/f	1992
13	Petate	1992	s/f	1992
14	Quinientos años de resistencia india	1992	s/f	1993
15	La semana santa	1992	s/f	1992
16	Zoochila	1992	s/f	1992
17	Baño indígena de temazcal	1993	s/f	No ubicado
18	Boda tradicional de Tanetze de Zaragoza	1993	s/f	1993
19	Documental de la Historia de la Colonia Yucatán	1993	s/f	1993
20	Danza de los listones	1993	s/f	1992
21	Danza de los negritos. Cuatro sonos	1993	1993	1993
22	Don Chendo	1993	s/f	1993
23	Navidad Amuzgos. Oaxaca 22, 23, 24 y 25 de dic. 1993	1993	1992	1993

ANEXO 1
Relación catalográfica de producciones TMA 1991-1994

	TITULO	AÑO CATÁLOGO	AÑO BASE DATOS	AÑO COTEJADO
24	Vícam Sonora	1993	NO APARECE	s/f
25	El agua y la vida de los pueblos indígenas en la Sierra Juárez de Oaxaca	1994	s/f	1993
26	Basura (akoo)	1994	1994	1995
27	Carnaval Chilolos	1994	1994	1994
28	El campesino	1994	s/f	s/f
29	El cólera de San Pedro Amuzgos Tzjon Noan	1994	1993	1993
30	Llin Lao (El tequio)	1994	s/f	1998
31	Encuentro de Música y Danza en Huahutla	1994	NO APARECE	s/f
32	Fiesta animada	1994	s/f	s/f
33	Fiesta del agua (Viko Ndute)	1994	s/f	1995
34	Fiesta purépecha '94	1994	NO APARECE	1994
35	Jaripeo	1994	s/f	s/f
36	Jaripeo en Yalálag	1994	1993	s/f
37	Juegos y danzas rarámuris	1994	s/f	1994
38	Machucado (Ma'ach)	1994	1995	1995
39	Medicina tradicional Sierra Norte	1994	NO APARECE	s/f
40	Mi pueblo campesino	1994	s/f	s/f
41	Parikutini. El volcán purépecha	1994	1994	1994
42	Proceso artesanal	1994	s/f	s/f
43	Registro de un siniesto ocurrido el 3 de mayo en la sierra de Zongolica, Veracruz	1994	s/f	1994
44	Santo Domingo de Guzmán	1994	s/f	1994
45	Un pasado presente	1994	s/f	1994

PROYECCIONES Y CICLO DE CINE

Se realizaron dos diferentes tipos de proyecciones.

A. Proyecciones dentro del Taller, como apoyo a las explicaciones técnicas.

NOVIEMBRE

Martes 12.	"Nacimiento del Cine", de los Hermanos Lumiere
Miércoles 13.	"Sin entrar en los detalles", Luis Lupone
Miércoles 19.	Programa UTEC-Video sobre los Huaves
Miércoles 27.	"Dios se los pague", Luis Lupone
Jueves 28.	"Amor, pinche amor", María Eugenia Tamés

DICIEMBRE

Lunes 2.	"Construcción del Puerto Petrolero Salina Cruz", María Eugenia Tamés
Miércoles 7.	Secuencias de MACARIO Y JANITZIO Video Carlos Navarro (1934)
Viernes 13.	Carta Postal de Holanda, Arjanne Laan
Viernes 20.	Video de material filmado en 16 mm, en la Primera Feria de Artesanos en Oaxaca. Julio 1985.

B. Proyecciones fuera del Taller.

Durante cuatro semanas, del 15 de noviembre al 6 de diciembre hubo proyecciones a las 18:00 horas después de las clases. Estas se realizaron los lunes, miércoles y viernes y fueron para el público de San Mateo en general.

ANEXO 3



Alberto Becerril. Sin título. San Mateo del Mar, Oaxaca, México, 1986. D.R. Autor / Fototeca Nacho López / Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.



Imagotipo del 14° Festival de Cine y Video Indígena en Morelia, organizado por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

ANEXO 4. Convocatoria tipo folleto para el Segundo Curso de Capacitación y transferencia de técnicas y equipo de video, 1991, impresión. Fondo TV Tamix.

EL INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA

C O N V O C A

A las organizaciones económicas indígenas al

segundo curso

de capacitación y

transferencia

de técnicas y

equipo de video,



**que se llevará a cabo durante
abril y mayo de 1991,**

Las solicitudes de admisión, junto con una carta donde se explique el interés de participar en este programa deberán entregarse antes del 15 de marzo en los CCI de su zona, o directamente en

**Archivo Etnográfico Audiovisual Instituto Nacional Indigenista Av. Revolución 1227, 4to. Piso Col. Alpes
01010 México, D.F.**

Objetivos del curso:

1. Introducción al manejo de equipo de video.
2. Capacitación en las técnicas básicas de producción de video.
3. Desarrollar un sentido crítico ante los medios masivos de comunicación.
4. Introducción a las formas narrativas del video.
5. Entrega de equipo de producción en video a las organizaciones participantes.

Requisitos que deben cubrir las organizaciones indígenas para poder participar en la selección:

1. Ser organizaciones indígenas reconocidas por las comunidades en que tienen presencia.
2. Tener registro legal de su constitución como organización.
3. Definir un proyecto de uso del video para beneficio de la organización y las comunidades que representa.
4. Seleccionar a dos miembros de la organización para tomar el curso, sin distinción de sexo, que sean considerados los más idóneos para el proyecto.
5. Comprometerse a difundir los programas producidos, poniendo el video al servicio de la organización y las comunidades.
6. Asumir la responsabilidad y gastos de producción de video, así como el mantenimiento de manera permanente.

Requisitos que deben cumplir los alumnos:

1. Dominio del español y lengua indígena.
2. Disponibilidad de tiempo completo y sin interrupciones para asistir al curso ocho semanas.
3. Contar con el aval de las organizaciones participantes.
4. Haber realizado tareas de responsabilidad dentro de la organización o de las comunidades.
5. Comprometerse a poner los conocimientos adquiridos al servicio de su organización.
6. Comprometerse a transmitir los conocimientos adquiridos entre otros miembros de la organización y las comunidades.
7. Comprometerse a trabajar en todas las actividades de video planteadas por la organización que los envía.

Las solicitudes de admisión, junto con una carta donde se explique el interés de participar en este programa, deberán entregarse antes del 15 de Marzo de 1991 en los C.C.I. de su zona, o directamente en:

Archivo Etnográfico Audiovisual
Instituto Nacional Indigenista
Av. Revolución 2717-150
Col. Chapultepec
México, D.F.

El curso se llevará a cabo en el Centro de Capacitación Nacional del Instituto Nacional Indigenista ubicado en la Ex-hacienda de Alferres, Tlacotalta, Oaxaca. Se inaugurará la segunda semana de abril.

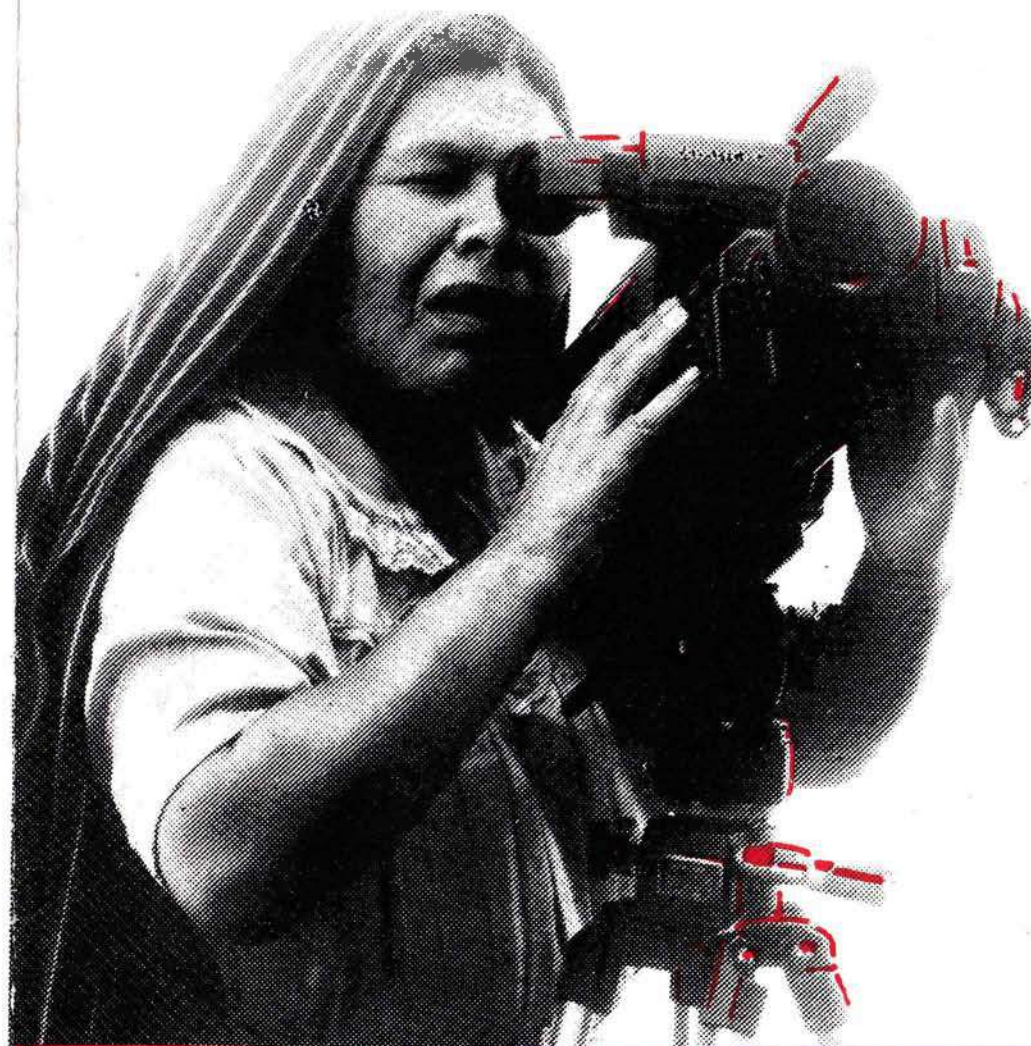
Para información adicional solicitar folleto en el C.C.I. local, o directamente al Archivo Etnográfico Audiovisual al teléfono (911-56) 66 800 022-580

ANEXO 5. Folleto y convocatoria para el 4o Curso de Capacitación y Transferencia de Técnicas y Equipos de Video, septiembre 1992. Fondo Javier Sámano.

EL INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA
C O N V O C A

4º CURSO

DE CAPACITACION
Y TRANSFERENCIA
DE TECNICAS
Y EQUIPOS DE VIDEO



SEPTIEMBRE DE 1992

Centro de Capacitación Nacional del INI
Ex-hacienda de Alferes, Tlaxiutla, Oaxaca.

Subdirección de Imagen y Sonido del INI. Av. Revolución 1227, 4º piso, Col. Alpes, México, D.F.

OBJETIVOS DEL CURSO:

1. Introducción al manejo de equipo de video.
2. Capacitación en las técnicas básicas de producción de video.
3. Desarrollar un sentido crítico ante los medios masivos de comunicación.
4. Introducción a las formas narrativas del video.
5. Entrega de equipo de producción en video a las organizaciones participantes.

REQUISITOS QUE DEBEN CUBRIR LAS ORGANIZACIONES INDIGENAS PARA PODER PARTICIPAR EN LA SELECCION:

1. Ser organizaciones indígenas reconocidas por las comunidades en que tienen presencia.
2. Tener registro legal de su constitución como organización.
3. Presentar un proyecto de uso de video para beneficio de la organización y las comunidades que representa, deberá especificarse las formas como se piensa financiar el mantenimiento del equipo y las producciones de video.
4. Seleccionar a tres miembros de la organización para tomar el curso, sin distinción de sexo, que sean considerados los más idóneos para el proyecto.
5. Comprometerse a difundir los programas producidos, poniendo el video al servicio de la organización y las comunidades.
6. Asumir la responsabilidad y gastos de producción de video, así como el mantenimiento de manera permanente.
7. En caso de haber sido pre-seleccionados, deberán presentarse a una entrevista los candidatos acompañados de uno o más miembros de la organización.

REQUISITOS QUE DEBEN CUMPLIR LOS ALUMNOS:

1. Dominio del español y lengua indígena.
2. Edad mínima 17, máxima 45 años.
3. Disponibilidad de tiempo completo y sin interrupciones para asistir al curso ocho semanas.
4. Contar con el aval de las organizaciones participantes.
5. Haber realizado tareas de responsabilidad dentro de la organización o de las comunidades.
6. Comprometerse a poner los conocimientos adquiridos al servicio de su organización.
7. Comprometerse a transmitir los conocimientos adquiridos entre otros miembros de la organización y las comunidades.
8. Comprometerse a trabajar en todas las actividades de video planteadas por la organización que los envía.

Todas las solicitudes entrarán a concurso, se preseleccionarán veinte, las cuales deberán asistir a una entrevista para llevar a cabo la selección definitiva.

Las solicitudes de admisión, junto con una carta donde se explique el interés de participar en este programa, deberán entregarse antes del **30 de Agosto de 1992** en los C.C.I. de su zona, o directamente en:

**Archivo Etnográfico Audiovisual
Instituto Nacional Indigenista
Av. Revolución 1227 4to. Piso
Col. Alpes
01010 México, D.F.**

El curso se llevará a cabo en el Centro de Capacitación Nacional del Instituto Nacional Indigenista ubicado en la Ex-hacienda de Añeres, Tlaxolula, Oaxaca. Se inaugurará en el mes de septiembre.

Para información adicional solicitar folleto en el C.C.I. local, o directamente al Archivo Etnográfico Audiovisual al teléfono (91-5) 6-80-02-50

ANEXO 6

Relación catalográfica de producciones TMA (1991-1994) con temas y adscripción

	TITULO	REALIZACIÓN	TEMA	PUEBLO ORIGINARIO
1	El cultivo del maíz	Julián Caballero Zeferino y Amador González B.	Agricultura	Zapoteco y mixe
2	Logros y desafíos	Crisanto Manzano Avella	Organización comunitaria	Zapoteco
3	Tercer Festival de Música y Danza Indígena	Emigdio Julián Caballero	Música y danza	Interétnico
4	Una experiencia viva...	Olegario Candía Reyes	Organización comunitaria	Tlapaneco
5	Una mayordomía en Tanetze de Zaragoza	Crisanto Manzano Avella	Tradicción - Celebraciones Rituales y Profanas - Música y Danza	Zapoteco
6	América Danza. Primer Encuentro Continental de la Pluralidad	Videastas indígenas del Proyecto TMA	Música y danza	Interétnico
7	Chichahuaxtla: una experiencia en el uso del video en una comunidad triqui	Fausto Sandoval Cruz	Organización comunitaria	Triqui
8	Kuchinanin. Todos los curanderos	Manuel García Santés y Raúl Sagayo	Medicina Tradicional	Totonaco
9	La muerte de un mayordomo	Olegario Candía Reyes	Celebraciones Rituales y Profanas	Tlapaneco
10	La sierra, un buen refugio	Salustriano Matus González	Memoria Histórica	Yaqui
11	Marcha Xi nich	Mariano Estrada Aguilar	Denuncia Social	Chol y Tzeltal
12	Nosotros los serranos	Juan José García Ortiz	Organización comunitaria - Ecología	Zapoteco
13	Petate	Juan José García Ortiz	Procesos Artesanales	Zapoteco
14	Quinientos años de resistencia india	Mariano Estrada Aguilar	Denuncia Social	Chol y Tzeltal

ANEXO 6

Relación catalográfica de producciones TMA (1991-1994) con temas y adscripción

	TITULO	REALIZACIÓN	TEMA	PUEBLO INDÍGENA
15	La semana santa	Mariano Estrada Aguilar	Celebraciones Rituales y Profanas	Chol y Tzeltal
16	Zoochila	Juan José García Ortiz	Tradición - Organización comunitaria	Zapoteco
17	Baño indígena de temazcal	Estela Dolores Aldeco	Medicina Tradicional	Mazateco
18	Boda tradicional de Tanetze de Zaragoza	Crisanto Manzano Avella	Celebraciones Rituales y Profanas	Zapoteco
19	Documental de la Historia de la Colonia Yucatán	Diego Aguilar Cervera	Denuncia Social	Maya
20	Danza de los listones	Emigdio Julián Caballero	Música y danza	Mixteco
21	Danza de los negritos. Cuatro sonos	Francisco Limeta	Música y danza	Zapoteco
22	Don Chendo	Crisanto Manzano Avella	Denuncia Social	Zapoteco
23	Navidad Amuzgos. Oaxaca 22, 23, 24 y 25 de dic. 1993	Gilberto López Vázquez	Celebraciones Rituales y Profanas	Amuzgo
24	Vícam Sonora	Salustriano Matus, Ismael Castillo y Javier Sámano	Música y danza - Tradición	Yaqui
25	El agua y la vida de los pueblos indígenas en la Sierra Juárez de Oaxaca	Carlos Martínez Martínez	Ecología	Zapoteco
26	Basura (<i>akoo</i>)	Héctor García Sandoval	Ecología - Educación	Triqui
27	Carnaval Chilolos	Gilberto López Vázquez	Celebraciones Rituales y Profanas - Música y Danza	Amuzgo

ANEXO 6

Relación catalográfica de producciones TMA (1991-1994) con temas y adscripción

	TITULO	REALIZACIÓN	TEMA	PUEBLO INDÍGENA
28	El campesino	Carlos Martínez Martínez	Música y danza - Tradición	Zapoteco
29	El cólera de San Pedro Amuzgos Tzjon Noan	Víctor Franco	Educación	Amuzgo
30	Llin Lao (El tequio)	Liborio Vázquez, Inocencio Jiménez y Cristina Ruiz	Organización comunitaria	Zapoteco
31	Encuentro de Música y Danza en Huahutla	Renato García Dorantes	Música y danza	Mazateco
32	Fiesta animada	Genaro Rojas Ramírez	Música y danza	Mixe
33	Fiesta del agua (<i>Viko Ndute</i>)	Emigdio Julián Caballero	Celebraciones Rituales y Profanas - Agricultura	Mixteco
34	Fiesta purépecha '94	Salvador Huipe Valencia	Celebraciones Rituales y Profanas - Música y Danza	Purépecha
35	Jaripeo	Genaro Rojas	Tradición	Mixe
36	Jaripeo en Yalálag	Francisco Limeta Ignacio	Tradición	Zapoteco
37	Juegos y danzas rarámuris	Javier Vecino Vega, Catalina Celestum y Flora Dolores Ayala	Música y danza	Rarámuri
38	Machucado (Ma'ach)	Carlos Martínez Grabiél	Tradición	Mixe
39	Medicina tradicional Sierra Norte	Carlos Martínez Martínez	Medicina Tradicional	Zapoteco
40	Mi pueblo campesino	Juan José García Ortiz	Música y danza	Zapoteco
41	Parikutini. El volcán purépecha	Valente Soto Bravo	Memoria Histórica	Purépecha
42	Proceso artesanal	Javier Cerceña	Procesos Artesanales	Kumiai

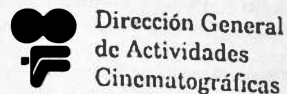
ANEXO 6

Relación catalográfica de producciones TMA (1991-1994) con temas y adscripción

	TITULO	REALIZACIÓN	TEMA	PUEBLO INDÍGENA
43	Registro de un siniesto ocurrido el 3 de mayo en la sierra de Zongolica, Veracruz	Galdino Clemente Quechuipa	Denuncia Social	Nahua
44	Santo Domingo de Guzmán	Mariano Estrada Aguilar	Celebraciones Rituales y Profanas	Chol y Tzeltal
45	Un pasado presente	Amador González Basilio y Julián Caballero Zeferino	Celebraciones Rituales y Profanas	Mixe y zapoteco

INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA

MUESTRA INTERAMERICANA



Archivo Etnográfico Audiovisual
Diseño Gráfico: S.G. Diseño
Tel.: 536-603612

R. 1156/94

VIDEOASTAS INDIGENAS

- Cineteca Nacional
Del 2 al 7 de Agosto
- Sala Fósforo
Del 8 al 12 de Agosto
- Museo Nacional de Antropología
Del 9 al 14 de Agosto

ANEXO 8. Ficha técnica de *Chichahuaxtla, una experiencia en el uso comunitario del video* de Fausto Sandoval Cruz, basada en el diseño del catálogo de Velázquez.

CHICAHUAXTLA, UNA EXPERIENCIA EN EL USO COMUNITARIO DEL VIDEO

Tema: Organización comunitaria

Pueblo originario: Triqui

Ubicación: San Andrés Chichahuaxtla, Oaxaca.

Realización: Fausto Sandoval Cruz

Producción: Centro Cultural Driki

Grabación: Fausto y Marcos Sandoval

Cruz



Duración: 37 min 30 seg, Año: 1992

Lengua: Español/triqui

Formato de registro: S-VHS / Color / NTSC

Sinopsis:

La posibilidad de conservar las costumbres tradicionales de los pueblos indígenas depende en gran medida de su capacidad para asimilar los avances tecnológicos de la sociedad occidental y adaptarlos a sus necesidades, sin por ello perder sus valores culturales. Tal es el caso del uso del video en la comunidad triqui de San Andrés Chichahuaxtla, Oaxaca, donde este medio electrónico de comunicación ha servido para asegurar la memoria de varias costumbres festivas, ceremoniales y formas de organización comunitaria.

ANEXO 9. Ficha técnica de *La muerte de un mayordomo* de Olegario Candía Reyes, basada en el diseño del catálogo de Velázquez.

LA MUERTE DE UN MAYORDOMO

Tema: Celebraciones rituales y profanas

Pueblo originario: Tlapaneco

Ubicación: Iliatenco, Guerrero.

Realización: Olegario Candía Reyes

Producción: Unión de Ejidos y Comunidades “Luz de la Montaña”

Grabación: Olegario Candía Reyes

Duración: 35 min. **Año:** 1992

Lengua: Tlapaneco.¹



Formato de registro: S-VHS / Color / NTSC

Sinopsis:

La mayordomía entre los pueblos indígenas es uno de los cargos de más prestigio y dedicación. Este documental, basado en registros inéditos de un funeral, muestra la fuerte cohesión del pueblo de Iliatenco, Guerrero, con la familia de un difunto mayordomo. Este importante personaje transmitió en vida sabios conocimientos ancestrales a la juventud y a la gente de su pueblo que ahora le rinden tributo con un ritual íntimo de despedida.

¹ En la fuente original aparece la acotación “Sin voz”.

ANÁLISIS DE SECUENCIA POR PLANOS

PD	Plano de detalle
CU	<i>Close up</i>
MCU	<i>Medium close up</i>
PM	Plano medio
PA	Plano americano
PG	Plano general
OS	<i>Over-shoulder</i>
PV	Punto de vista

Título de la película, año

La muerte de un mayordomo, c 1992

Mo nta je	Director	Formato	Título/ descripción secuencia		Personajes		No. planos
	Olegario Candía Reyes	Super- VHS / Color/ NTSC	Preparación y amortajamiento de un mayordomo.		Mayordomo, Dolientes.		17
	Time code IN ¹	Time code OUT	Descripción acción	Diálogo	Sonido	Cinematografía	Puesta en escena
	07:19	14:57			Música Intensidad Ruido	encuadre, posición de cámara, movimiento cámara, fuera de cámara, color	Escenografía Iluminación
1	07:19	07:54	Un hombre mayor yace (Mayordomo) sobre una mesa. La mano de una persona hace contacto con la parte posterior del rostro y repite un patrón de movimiento.	Diegético fuera de cuadro. Diálogos en tlapaneco (sin subtítulos).	Ambiental interior: voces de personas, niño, hombres cercanos al sujeto principal.	Cámara en mano. MCU a CU, mediante <i>zoom in</i> , de Mayordomo yacente. <i>Zoom out</i> hasta MCU y ligero reencuadre con <i>zoom out</i> . Ángulo un poco picado, contrastes bajos.	Escenografía: estancia de vivienda; mesa, plástico verde, manto negro, flores en recipiente metálico. Iluminación: posiblemente una luz suave frontal, montada a la cámara. Bajo contraste.
M	Corte directo						

¹ De acuerdo con la duración total del video.

ANÁLISIS DE SECUENCIA POR PLANOS

2	07:54	08:06	Reconocimiento de Mayordomo yacente, unas manos le sostienen el rostro.	Sin diálogos.	Ambiental interior.	Cámara en mano. Reencuadre con zoom óptico, reenfoque. PD a MS en paneo de derecha a izquierda sobre Mayordomo yacente. Las manos de una persona, que aparecen en el cuadro anterior, sostienen el rostro del Mayordomo. Ángulo un poco picado, contrastes bajos.	Escenografía: estancia de vivienda; flores amarillas, manto negro, plástico verde, altar negro, otras flores en recipiente metálico. Iluminación: posiblemente una luz blanca suave frontal. Bajo contraste.
M	Corte directo						
3	08:06	08:25	Un hombre posado (Doliente 1) al lado de Mayordomo yacente, quien lo mira serenamente	Sin diálogos.	Ambiental interior: voces de personas, niño que llora, un gallo.	Cámara en mano. <i>Tilt-up</i> desde MCU de Mayordomo hasta casi OS de otro hombre. De regreso, <i>tilt down</i> hacia Mayordomo y <i>zoom in</i> hasta CU. Ángulo poco picado, contrapicado, regresa a picado, altos contrastes.	Escenografía: estancia de vivienda; flores de colores cálidos, plástico verde. Iluminación: otra luz cálida que ilumina la escena con más intensidad, mayor contraste.
M	Corte directo						
4	08:25	08:55	Hombres han colocado a Mayordomo en el piso. Un hombre de camisa anaranjada (Doliente 2) se agacha, junto con	Diegético fuera de cuadro. Diálogos en tlapaneco (sin subtítulos).	Ambiental interior. Voces de personas y sollozo de mujer y llanto de niño.	Cámara en mano. Ligero paneo o reencuadre hasta un MS de Mayordomo;	Escenografía: estancia de vivienda; flores, cirios.

ANÁLISIS DE SECUENCIA POR PLANOS

			Doliente 1, para levantar un poco la cabeza de Mayordomo como si quisieran mostrarlo a la cámara.			desplazamiento de la cámara hacia atrás hasta un <i>three-shot</i> de Dolientes a los extremos y Mayordomo al centro, <i>tilt up/down</i> y reencuadre sobre los tres. <i>Zoom in</i> hasta MCU de Mayordomo. Ángulo picado.	Iluminación: misma luz cálida que la anterior, contraste medio alto.
M	Corte directo						
5	08:55	09:13	Dolientes alrededor de Mayordomo yacente en piso. Uno de ellos, entrega un cirio apagado a una mujer, a quien se le aprecia de espaldas. Otros dolientes, en el extremo derecho, miran la acción.	Diegético. Diálogos en tlapaneco (sin subtítulos).	Ambiental interior. Continúa llanto de niño. Voces de personas, sollozo de mujer, voz de hombre.	Cámara en mano. En ángulo picado, paneo de cabeza a pies sobre Mayordomo yacente. Seguimiento con <i>tilt up</i> , sin cambio de escala, sobre el cirio que un Doliente entrega a una mujer en el extremo derecho, quien aparece OS a nivel. Ligero reencuadre y paneo hacia la derecha sobre dos dolientes, paneo hacia la izquierda sobre la mujer.	Escenografía: estancia de vivienda; mesa con pequeño altar de flores y otro altar negro. Iluminación: luz que incide desde la esquina superior izquierda; foco en el extremo derecho, poco contraluz. Contraste medio alto.
M	Corte directo						

ANÁLISIS DE SECUENCIA POR PLANOS

6	09:13	09:21	Dolientes alrededor de Mayordomo, quien yace en el piso sin camisa, aún sobre el plástico verde.	Diegético. Diálogos en tlapaneco (sin subtítulos).	Ambiental interior. Voces de personas.	Cámara en mano. En ángulo picado, MS de espaldas de Doliente 3 (camisa blanca).	Escenografía: estancia de vivienda; mesa, plástico verde, cirios encendidos. Iluminación: misma luz proveniente de esquina superior izquierda. Contraste alto.
M	Corte directo						
7	09:21	09:54	Amortajamiento de Mayordomo, quien ahora se encuentra sobre un petate. Entre varias personas, le colocan un emblema hecho en textil sobre el pecho: mientras dos le sostienen la cabeza, otro se lo amarra al cuello.	Diegético. Diálogos en tlapaneco (sin subtítulos).	Ambiental interior. Voces de personajes, continúa sollozo de persona, voces de hombres.	Cámara en mano. Ángulo ligeramente picado, casi a nivel de un doliente en cuclillas, teniendo a Mayordomo en MS en el centro.	Escenografía: estancia de vivienda; flores al fondo con cirios encendidos. Iluminación: misma que la anterior.
M	Corte directo						
8	09:54	10:40	Amortajamiento de Mayordomo. Revisión de distintivo (textil rosado) e inicio de colocación por parte de varones dolientes.	Diegético. Diálogos en tlapaneco (sin subtítulos) y español. <ul style="list-style-type: none"> - [...] Ahí está... - Es lo más seguro... - ¿Se lo pongo aquí? - Sí. 	Ambiental interior. Personas que tosen, se suenan la nariz. Voces y diálogos de personas, balbuceo de bebé.	Cámara en mano. <i>Zoom in</i> hasta PD sobre una prenda blanca, acción principal fuera de foco. <i>Zoom out</i> hasta composición integrada por <i>three-shot</i> . Ligero movimiento de reencuadre, reenfoque y aparición de los íconos de control de	Escenografía: estancia de vivienda; prenda blanca, ofrenda floral, cirios. Iluminación: misma que la anterior.

ANÁLISIS DE SECUENCIA POR PLANOS

						cámara (ajustes).	
M Corte directo							
9	10:40	11:24	Amortajamiento de Mayordomo. Colocación de insignia (textil rosado) en el cuello.	Diegético. Diálogos en tlapaneco (sin subtítulos) y español. <ul style="list-style-type: none"> - [...] Ya te vas... - Ya lleva seguro... - ¿Ya no hay...? - Yo creo que ya no, ¿verdad? Ya no hay... - Ya son todos. - Ahora sí. 	Ambiental de interior. Silencio, voces de personas, sollozo de persona y charla entre los dolientes.	Cámara en mano. Ángulo ligeramente picado, composición de grupo en MS centrada en Mayordomo, alrededor los dolientes. Descentramiento y reencuadre de acuerdo con la acción, manteniendo a Mayordomo en MS. Ligeros reencuadres hacia la derecha e izquierda, que permiten integrar una persona más del extremo derecho.	Escenografía: estancia de vivienda; ofrenda floral, cirios. Iluminación: misma que la anterior.
M Corte directo							
10	11:24	12:03	Amortajamiento de Mayordomo. Termina la colocación de insignia y aparente "presentación" ante cámara. Vista de los asistentes del velorio.	Diegético. Diálogos en tlapaneco (sin subtítulos).	Ambiental de interior. Voces de personas, sollozo y balbuceos de bebé.	Cámara en mano. Ángulo picado, paneo hacia abajo, reencuadre sobre Mayordomo luego de que las personas "limpiaran" el cuadro. <i>Tilt up</i> a horizonte alto y paneo lento a la izquierda para recorrer todo el	Escenografía: estancia de vivienda, ángulo posterior; ofrenda floral, cirios. Iluminación: dos luces en picada provenientes de ambos extremos del cuadro, luces de cirios. Del lado posterior de la

ANÁLISIS DE SECUENCIA POR PLANOS

						espacio de la estancia. De colores cálidos a pregnancia azul debido a la entrada de luz por los umbrales.	estancia, iluminación de dos focos y umbrales.
M	Corte directo						
11	12:03	12:39	Amortajamiento de Mayordomo. Colocación de cirio o bastón de mando entre las manos de Mayordomo. Además, un Doliente coloca un rosario entre el cirio o bastón de mando.	Diegético. Diálogos en tlapaneco (sin subtítulos) y español. <ul style="list-style-type: none"> - [...] Rosario... - Con una camisa... que se haga así como una almohadita. 	Ambiental de interior. Voces de personas, sollozo y balbuceos de bebé.	Cámara en mano. Ángulo picado, plano compuesto, <i>zoom in</i> de PA hasta PM de Mayordomo, OS de Doliente. <i>Tilt up</i> hasta PM de otro Doliente, quien sostiene un rosario. <i>Tilt down</i> en correspondencia con el plano anterior y ligero reencuadre. Nuevamente, <i>tilt up</i> a MS sobre el Doliente anterior.	Escenografía: estancia de vivienda; ofrenda floral, cirios. Iluminación: misma que plano 9.
M	Corte directo						
12	12:39	13:13	Amortajamiento de Mayordomo. Colocación de rosario en el cuello de Mayordomo. Uno de los dolientes dobla una tela blanca que, junto con otra persona, coloca a manera de almohada para Mayordomo.	Diegético. Diálogos en tlapaneco (sin subtítulos) y español. <ul style="list-style-type: none"> - No, al ratito... - Que salga dentro de la caja... 	Ambiental de interior. Voces de personas, algún sollozo.	Cámara en mano. Ángulo picado, plano compuesto, MS de Mayordomo, en primer plano se observa el movimiento y cuerpos de dolientes que se atraviesan. <i>Tilt up</i> hacia Doliente que estira y	Escenografía: estancia de vivienda; ofrenda floral, cirios. Iluminación: misma que la anterior, flamas de cirios.

ANÁLISIS DE SECUENCIA POR PLANOS

							dobla una tela blanca. <i>Three-shot</i> de dolientes y Mayordomo.	
M	Corte directo							
13	13:13	13:53	Preparación de féretro de madera por parte de dolientes. Posicionamiento del mismo en paralelo con Mayordomo.	Diegético. Diálogos en tlapaneco (sin subtítulos) y español. <ul style="list-style-type: none"> - Si se, si se pudiera hacer... para allá. - Ahora sí, ¿la almohada dónde está? - Sí, ya está listo. - Que se ponga la almohada. - Así pongan... - ¿No se va a bendecir la caja? 	Ambiental de interior. Voces de dolientes.	Cámara en mano. Plano compuesto, <i>zoom out</i> y ligero <i>tilt down</i> para centrarse en el féretro de madera. Reencuadre sobre dolientes, luego composición grupal de varios elementos. <i>Zoom out</i> y <i>paneo</i> para reencuadre; <i>tilt down</i> hasta reencuadre del féretro y Mayordomo, con OS momentáneo de doliente. <i>Tilt up</i> hacia la izquierda para enfatizar el espacio.	Escenografía: estancia de vivienda; ofrenda floral, cirios, mesa y altar. Iluminación: misma que la anterior.	
M	Corte directo							
14	13:53	13:56	Preparación de féretro por parte de dolientes.	Diegético. Diálogos en tlapaneco (sin subtítulos).	Ambiental de interior. Voces de dolientes	Cámara en mano. PV de joven sobre FS de Mayordomo en paralelo del féretro.	Escenografía: estancia de vivienda. Atrezzo: insignia, petate, cirio o bastón de mando, rosario, tela blanca y féretro.	

ANÁLISIS DE SECUENCIA POR PLANOS

								Iluminación: misma que la anterior.
M	Corte directo							
15	13:56	14:01	Otros dolientes miran la acción anterior.	Diegético. Diálogos en tlapaneco (sin subtítulos).	Ambiental de interior. Voces de asistentes.	Cámara en mano. <i>Tilt up</i> y paneo a la izquierda hasta un plano de conjunto en MS, a nivel, de hombres quienes se ubican frente a la tapa del féretro, y miran hacia el extremo izquierdo del cuadro.	Escenografía: estancia de vivienda. Iluminación: fuente de luz en el extremo izquierdo del cuadro.	
M	Corte directo							
16	14:01	14:44	El cuerpo de Mayordomo es introducido y acomodado cuidadosamente en el féretro.	Diegético. Diálogos en tlapaneco (sin subtítulos).	Ambiental de interior. Voces de dolientes, tos de una persona.	Cámara en mano. Ángulo picado, plano compuesto. Ligero paneo a la derecha para seguir la acción de dolientes en MS, quienes se ubican de espaldas. Aparición de los íconos de control de cámara (ajustes). <i>Tilt down</i> para reencuadre del féretro o pies de Mayordomo; <i>tilt up</i> y reencuadre sobre el acomodo que hacen dolientes sobre Mayordomo;	Escenografía: estancia de vivienda, mesa. Iluminación: misma que la anterior.	

ANÁLISIS DE SECUENCIA POR PLANOS

						<i>tilt up</i> en continuidad con movimiento de algún doliente.	
M	Corte directo						
17	14:44	15:27	Familiares y dolientes de pie frente al Mayordomo dentro de su féretro. Aunque todos tristes, una mujer adulta, en particular, llora su pena.	Diegético.	Ambiental de interior. Algunas voces lejanas, sollozos llanto de mujer.	Cámara en mano. Paneo para planos compuestos de conjunto de dolientes en PA, primero hacia la izquierda y después a la derecha. <i>Tilt down</i> hasta FS de Mayordomo dentro de su féretro. <i>Tilt up</i> para reencuadrar sobre los dolientes, en especial, una mujer en PA.	Escenografía: estancia de vivienda, ofrenda floral, puerta de madera. Atrezzo: difunto amortajado. Iluminación: misma que la anterior.
M	Corte directo						

ANÁLISIS DE SECUENCIA POR PLANOS

Notas sobre la secuencia.

<p>10) CINEMATOGRAFÍA (encuadre, posición de la cámara, movimiento de cámara, fuera de cámara, color)</p> <p>La escala de planos oscila entre abiertos (FS) y algunos detalles (PD). La cámara es videográfica, por lo que posee un potente <i>zoom</i> óptico. Esta herramienta permite acercarse a ciertos elementos sin que el dispositivo audiovisual se desplace. La cámara se encuentra muy próxima al evento. Pareciera que ciertos momentos del evento están mostrándose para la cámara (levantamiento del rostro del Mayordomo). Los movimientos de la cámara se limitan a <i>zoom (in y out)</i> y paneos, debido al espacio reducido (lo vemos en el plano donde se ubican a los asistentes). Dada la proximidad, la posición del dispositivo se asemeja con la de un doliente aunque no participa en la acción, sólo cuando se le muestra claramente el rostro del Mayordomo. Hablado en lengua tlapaneca, sin las traducciones correspondientes, gran parte de las intervenciones, aunque son diegéticas, se manejan no hacia la cámara sino sobre el centro del evento (Mayordomo) o un fuera de campo. Colores contrastados en virtud de la iluminación y los elementos dispuestos (flores, insignias, etcétera).</p>	<p>Significado</p> <p>En el ámbito visual, el documental presenta aspectos de un ritual funerario en la comunidad tlapaneca de Iliatenco, Guerrero. Recogidos a manera de crónica, la narrativa transita por el exterior del domicilio de la familia doliente, la estancia de velación (una vivienda tradicional), el patio para recibir invitados, algunas calles de Iliatenco por las que transita la peregrinación solemne y el cementerio. En la secuencia estudiada, el registro es muy próximo al evento. Con ciertos usos específicos del <i>zoom</i>, la cámara es como un doliente más en el evento. Sus movimientos no desplazan el eje óptico: sólo se acerca, aleja y mira de un lado a otro. Aunque pareciera omitirse por completo la presencia del dispositivo, en ciertas ocasiones (escena 4) los dolientes dirigen hacia la cámara el rostro del Mayordomo, como un afán por perpetuar su imagen.</p>
---	--

ANÁLISIS DE SECUENCIA POR PLANOS

<p>11) PUESTA EN ESCENA. Uso de escenografía, atrezzo, iluminación</p> <p>La secuencia transcurre en un mismo espacio. Se trata de una estancia de vivienda en la comunidad de Iliatenco, Guerrero (lo sabemos por información extradiegética). En este sentido, la dinámica de los objetos parece presentar una dinámica casi teatral, dado que varios objetos, primeramente, son presentados como atrezzo, es decir, con funciones dramáticas y simbólicas específicas. En escenas posteriores, cuando aparece un nuevo objeto con potencial dramático, los mismos elementos parecen diluirse al plano escenográfico. No obstante, en el plano simbólico, hay una mutua unión que genera un sentido cultural acerca de los rituales funerarios.</p> <p>Respecto de la iluminación, cabe mencionar que se trata de una atmósfera constituida sin elementos ajenos a los de la propia estancia. Probablemente, en algún momento se utilizó alguna luz de relleno. Es importante recordar que se trata de un registro documental.</p>	<p>Significado</p> <p>El evento guarda correspondencia con una celebración solemne que se realiza en algunas regiones de Guerrero. Es análoga con un ritual denominado “levantamiento de sombra”. Se trata de un acontecimiento familiar o comunal que anuncia el fallecimiento de una persona. De manera general, presenta los siguientes momentos: descanso del cuerpo sobre mesa, limpieza y amortajamiento del cuerpo sobre el piso en un petate, introducción del cuerpo al féretro y colocación del mismo sobre una mesa, bajo la cual posiblemente se traza una cruz de arena o cal.</p> <p>Es interesante destacar que los elementos de atrezzo –aquellos que toman una parte activa en la narración o que cumplen una función específica– puesto que se trata del mismo espacio, son dinámicos durante cierto tiempo y posteriormente ocupan un lugar secundario dentro de la escenografía, es decir, como una acumulación o degradación de valor simbólico o dramático, dependiendo del punto de vista que se registre.</p>
<p>12) EDICIÓN. <i>Raccord</i>, tiempos, ritmo, patrones gráficos, continuidad, transiciones</p> <p>La edición de <i>La muerte de un mayordomo</i> es lineal, es decir, existe una consecución de las acciones que produce un montaje continuo. Las relaciones destacadas en el video son, principalmente, espacio-temporales pues la finalidad es mostrar un registro continuo e inmersión dentro de una celebración funeraria tlapaneca. La unión entre fragmentos se hace mediante corte directo.</p>	<p>Significado.</p> <p>El montaje deviene continuo en un afán por crear un causalidad y relación espacio-temporal: es decir, a toda acción corresponde un efecto posterior. Esto, sobretodo, en el entendido que se trata de una celebración tradicional. La construcción discursiva obedece a la premisa de la observación sin la incidencia directa del documentalista, así como el registro inmediato y ordenado del suceso.</p>

ANÁLISIS DE SECUENCIA POR PLANOS

<p>13) SONIDO. Efectos de música, diálogo, intensidad, tópicos</p> <p><i>La muerte de un mayordomo</i> utilizó un micrófono integrado a la cámara. Es probable que haya sido monoaural, que grabó a un solo canal, pues parece sólo percibirse en un lado. El sonido es completamente ambiental: pueden mezclarse tanto las palabras relevantes de algún doliente como la tos de una persona que pasó junto a la cámara. En este sentido, el sonido tiene la función de registrar un ambiente sonoro heterogéneo y coherente con la imagen.</p> <p>Respecto de los diálogos, es importante mencionar que gran parte de ellos, aunque son diegéticos, no tienen una correspondencia visual con las fuentes emisoras, ya que, al estar conglomerados todos los elementos, es difícil percibir de dónde proviene cada frase. Su direccionalidad es hacia el elemento central de la composición, que en muchos casos es el Mayordomo. De igual manera, otros diálogos diegéticos están dichos fuera de cuadro, lo que en ocasiones permite redirigir la mirada del dispositivo.</p>	<p>Significados.</p> <p>El registro inmediato de sonidos genera un sentido amplio de verosimilitud e inmediatez: estar en el lugar y momento precisos. Esto permite captar ambientes sonoros peculiares e irrepetibles. No obstante, la emisión de diálogos puede verse dispersa debido a la expansión que ofrece el dispositivo sonoro.</p>
<p>14) ¿Cómo refleja esta película las convenciones de su género? (referencia a un contexto histórico-temporal concreto)</p> <p>En 1989, la Subdirección del Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) del Instituto Nacional Indigenista (INI) implementó el Proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas (TMA), con el fin de promover el video como medio de comunicación entre los pobladores, para que plasmaran “su realidad a través de su propia mirada.” Como primer momento, a partir de esa fecha y hasta 1994, se impartieron cuatro cursos de capacitación audiovisual con 37 organizaciones indígenas en 13 estados, de lo que resultaron más de 40 producciones videográficas, entre cortos, medios y largometrajes.</p> <p>El medimetraje de Candía Reyes parece alejarse de las convenciones narrativas de otros videos pertenecientes a dicha época.</p>	

BIBLIOGRAFÍA

Básica

- Anaya, Graciela, ed. *Hacia un video indio*. México: INI Cuadernos 2 Archivo Etnográfico Audiovisual, 1990.
- Ardévol, Elisenda, y Nora Muntañola, coords. *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC, 2004.
- Arroyo, Claudia. "El cine integracionista del INI de los años 50 y 60." En *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, editado por Mónica García Blizzard, sin página, EE.UU: Journal of Mexican Studies, en proceso de publicación.
- Barbero, Martín. *De los medios a las mediaciones*. México: Editorial Gustavo Gili, 1991.
- Brígido-Corachán, Anna. "An interview with Juan José García, President of Ojo de Agua Comunicación." *Journal of Latin American Geography* 106, 2 (Junio de 2004): 368-372.
- Bordwell, David y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*. España: Paidós Comunicación, 2003.
- Burch, Noël. *El tragaluz infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Carelli, Vincent, Echevarría, Nicolás, Zirió, Antonio. "Diálogos sobre cine indígena." *Los Cuadernos de Cinema* 23. *Conversaciones*, num. 7 (2016): 5-40.
- Casetti, Francesco, Di Chio, Federico. *Cómo analizar un film*. España: Paidós Comunicación, 2007.
- Cuevas, Alberto. "La mirada estética en el cine comunitario" (tesis de licenciatura, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2015).
- "De la soberanía visual a la comunicación intercultural." En *Itinerarios de formación e investigación en ciencias sociales en AL y El Caribe*, editado por Nicolás Arata, Pablo Uc y José Javier Capera, 110-120. https://www.academia.edu/37879471/Itinerarios_de_Formaci%C3%B3n_e_Investigaci%C3%B3n_en_Ciencias_Sociales_en_Am%C3%A9rica_Latina_y_El_Caribe.pdf
- Cremoux, Daniela. "Video indígena, dos casos en la sierra mixe" (tesis de licenciatura, Universidad Intercontinental, 1997).
- Cusi, Erica. *Indigenous Media in Mexico. Culture, Community, and the State*. EE.UU: Duke University Press, 2014.
- Debroise, Olivier, ed. *La era de la discrepancia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Díaz Vázquez, Martín, Pérez Montfort, Ricardo (editores). *Ciencias sociales y mundo audiovisual. Memorias de un seminario*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) 2012.
- Dirección General de Investigación y Patrimonio Cultura, ed. *Boletín. Culturas indígenas*, volumen 3, número 6, ed. 1. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2011.
- Dorotinsky, Deborah. *Viaje de sombras. Fotografías del Desierto de la Soledad y los indios lacandones en los años cuarenta*. México: UNAM, 2013.
- Dorotinsky, Deborah, y David Wood, "Imaginario indigenista en el cine: nación y representación en México y Bolivia, 1958-1966", En *Ciencias sociales y mundo audiovisual. Memorias de un seminario*, editado por Martín Vázquez Díaz y Ricardo Pérez Montfort, 209-217. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), 2012.
- Escalante, Pablo. "The painters of Sahagún's Manuscripts: Mediators between two worlds." En *Sahagun at 500: essays on the quincentenary of the birth of Fr. Bernardino de Sahagún*, editado por John Frederick Schwaller, 167-191. EE.UU: Academy of American Franciscan History, 2003.

- , ed. *Historia mínima de México*. México: El Colegio de México A.C., 2011.
- Estrada, Mariano, y Axel Köhler. “Desde y para los pueblos originarios: Nuestra video-producción en Chiapas, México.” *Revista Chilena de Antropología Visual*, 21, (junio 2013): 80-103.
- Flores, Carlos Y. “Video indígena y antropología compartida: una experiencia colaborativa con videastas maya-q'eqchi' de Guatemala.” *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos* III, no. 2 (diciembre de 2005): 7-20.
- Ginsburg, Faye. “Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media.” *Cultural Anthropology* 9, no. 2 (Agosto 1994): 365-382, <http://www.jstor.org/stable/656369>, consultado el 14 de septiembre de 2010.
- Gallart, María Antonieta, y Teresa Rojas. *Arturo Warman. Biobibliografía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- González Manrique, Manuel Jesús. “Reivindicación de lo indígena en el cine mexicano”. En *Fronteras, patrimonio y etnicidad en Iberoamérica*, editado por E. Medina, J. Marcos, M. Gómez y D. Lagunas. España: Signatura Demos, 2009.
- Gruzinski, Serge. “Passeurs y élites católicas en las Cuatro Partes del Mundo. Los inicios ibéricos de la mundialización (1580-1640).” In *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico, siglos xvi-xix*, editado por Scarlett O’Phelan y Carmen Salazar-Spöler, 9–29. Perú: Instituto Riva-Agüero, 2016.
- Gumucio, Alfonso, coord., *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2014.
- Herrasti, Lourdes, coord. *Instituto Nacional Indigenista*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1988.
- Instituto Nacional Indigenista. *Programa Nacional de Desarrollo de los Pueblos Indígenas 1991-1994*. México: INI, 1991.
- , ed. *Encuentro Interamericano de Videoastas Indígenas. Transferencia de medios audiovisuales a organizaciones y comunidades indígenas*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1995.
- , ed. *Muestra Interamericana de Videoastas Indígenas*. México: Instituto Nacional Indigenista, sin fecha.
- , ed. *4º Curso de Capacitación y Transferencia de Técnicas y Equipos de Video*. México: INI, 1994.
- , ed. *México Indígena. Arte I*, año III, no. 19 (septiembre-octubre de 1987): 57.
- , ed. *Boletín indigenista*, año 1 (julio-agosto 1994): 6-7, 28-35
- Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas. “Etnografía del pueblo huave (Mero Ikoot/Ikooc).” Accedido el 21 de agosto de 2019. <https://www.gob.mx/inpi/articulos/etnografia-del-pueblo-huave-mero-ikooc>.
- Jablonska, Aleksandra. “La construcción de las identidades en el documental indígena.” *De Raíz Diversa* 2, núm. 3 (enero-junio 2015): 64-89.
- Kummels, Ingrid. *Transborder Media Spaces*. New York: Berghahn Books, 2017.
- Larson Guerra, Samuel. *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2012.
- López Caballero, Paula. *Indígenas de la Nación. Etnografía histórica de la alteridad en México (Milpa Alta, siglos xvii-xxi)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- MacDougall, David. “The visual in anthropology”. En *Rethinking visual anthropology*, editado por Marcus Banks y Howard Morphy, 276-295. Londres: Yale University, 1997.
- , ed. “Cinema transcultural.” *Antípoda*, no. 9 (julio-diciembre de 2009): 47-88.
- , ed. “Complicidades del estilo.” En *Transcultural Cinema*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1998.
- Maza, Enrique. “El Convenio 169 de la OIT.” *Revista Proceso*, 25 de agosto de 2011, <https://www.proceso.com.mx/186291/el-convenio-169-de-la-oit>

- Neira, María del Rosario. *Introducción al discurso narrativo filmico*. España: ARCO/LIBROS, 2005.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. España: Paidós, 1997.
- Oehmichen, Cristina (coord.). *Instituto Nacional Indigenista 1989-1994*. México: INI/SEDESOL, 1994.
- Organización Internacional del Trabajo. “Convenio Núm. 169 de la OIT sobre Pueblos Indígenas y Tribales.” Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas. Accedido 25 de agosto de 2019, https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---americas/---ro-lima/documents/publication/wcms_345065.pdf.
- Paniagua, Karla. *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*. México: Publicaciones de la Casa Chata, 2007.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos xix y xx. Diez ensayos*. México: CIESAS, 2007.
- Pink, Sarah. *The Future of Visual Anthropology. Engaging the senses*. Londres: Routledge, 2006.
- Programa México Nación Multicultural, “Levantamiento de sombra,” *Biblioteca de la Medicina Tradicional Mexicana*, 25 de mayo de 2018.
- Raheja, Michelle. “Reading Nanook’s Smile: Visual Sovereignty, Indigenous Revisions of Ethnography, and Atanarjuat (The Fast Runner).” *American Quarterly* 59, no. 4, (diciembre 2007): 1159-1185.
- Román, Rosita. “*Ejxtä’än Pëjkmujktääj* (Espacios de Archivo y Memoria)” (tesis de licenciatura, Universidad Comunal Intercultural del Cempoaltépetl, 2018).
- Ruiz, Laura, Vargas, Lorena y Rojas, Teresa. *Centro de investigación y documentación de los pueblos indígenas de México. Guía general*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2003.
- Sámano Chong, Javier, ed. *Catálogo interactivo del Acervo Videográfico del Centro de Video Indígena Valente Soto Bravo*. Ciudad de México, México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2009.
- Schiwy, Freya. *Indianizing Film. Decolonization, The Andes, and the Question of Technology*. Londres: Rutgers University Press, 2009.
- Schiwy, Freya, Byrt Wammack. *Adjusting the lens. Community and collaborative video in Mexico*. EE.UU.: University of Pittsburgh, 2017.
- Shohat, Ella y Robert Stam. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. España: Paidós Comunicación, 2002.
- Smith, Laurel C. “*Mediating indigenous identity: video advocacy and knowledge in Oaxaca*” (tesis de doctorado, Universidad de Kentucky, 2005).
- “Mobilizing Indigenous Video: the mexican case.” *Journal of Latin American Geography* 5, 1 (2006): 113.
- Terrén, Eduardo. “La etnicidad y sus formas: aproximación a un modelo complejo de la pertenencia étnica.” *Revista de sociología*, vol. 66, (2002): 45-57.
- Vázquez, Martín, y Ricardo Pérez Montfort, eds. *Ciencias sociales y mundo audiovisual. Memorias de un seminario*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), 2012.
- Vázquez Mantecón, Álvaro, *El cine súper 8 en México 1970-1989*, Filmoteca UNAM, México, 2012.
- Velázquez, José Luis. *100 videos indígenas*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1999.
- Wilson, Pamela, Stewart, Michelle (editores). *Global indigenous media. Cultures, poetics and politics*. Londres: Duke University Press, 2008.
- Worth, Sol, Adair, John, *Through navajo eyes. An exploration in film communication and anthropology*. EE.UU.: Indiana University Press, 1972.
- Zamorano, Gabriela. *Indigenous media and political imaginaries in contemporary Bolivia*. EE.UU.: Board of Regents of the University of Nebraska, 2017.

Zamorano, Gabriela y Byrt Wammack. "El audiovisual indígena en México y sus aportes al género documental". *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: documental*, coordinado por Claudia Icaza y Abel Muñoz, 129-147. México: Cineteca Nacional, 2014.

Zavala, Lauro. *Teoría y práctica del análisis cinematográfico*. México: Trillas, 2010.

Complementaria

- Antoni Castells i Talens,, "Cine indígena y resistencia cultural," *Revista Latinoamericana de Comunicación CHASQUI*, diciembre 2003, 55.
- Aumont, Jacques y Michel Marie. *Análisis del film*. España: Paidós Comunicación, 1990.
- Barker, Chris. *Televisión, globalización e identidades culturales*. España: Paidós Comunicación, 2003.
- Casetti, Francesco y Federico di Chio. *Cómo analizar un film*. España: Paidós Comunicación, 2007.
- Chanam, Michael. *The Politics of Documentary*. Londres: British Film Institute, 2007.
- Chávez, Nancy. "La radio indigenista." Cine y medios comunitarios. Accedido 25 de agosto de 2019. <http://cineymedioscomunitarios.wordpress.com/2012/12/03/la-radio-indigenista-en-mexico/>.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. España: Ediciones Paidós Ibérica, 1992.
- Dirección General de Actividades Cinematográficas y Difusión Cultural UNAM. *Butaca*, agosto, 1994.
- Dorotinsky, Deborah, Levin, Danna, Vázquez Álvaro, y Antonio Zirión, coords. *Variaciones sobre cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*. México: UNAM/UAM, 2017.
- Ginsburg, Faye. "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?" *Cultural Anthropology* 1 (1991): 92-112.
- Hernández, Jorge, coord. *Las imágenes del indio en Oaxaca*. México: Instituto Oaxaqueño de las Culturas / Fondo Estatal para la Cultura y las Artes / Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 1998.
- Huerta, Erik. *Bases para el Desarrollo Regulatorio de la Comunicación Indígena de México*. México: Redes por la Diversidad, Equidad y Sustentabilidad A.C., 2015.
- Kinch, Ashby. *Imago Mortis. Mediating Images of Death in Late Medieval Culture*. Boston, EE.UU.: Brill, 2013.
- Konigsberg, Ira. *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- Gil, Longi. *En construcción: José Luis Guerín (2001)*. España: Nau Libres, 2010.
- Martin, Marcel. *El lenguaje del cine. Iniciación a la estética de la expresión cinematográfica...* Madrid: Gedisa, 2010.
- Martínez, Oliver. "Archivos de video comunitario de Oaxaca. Monogramas III." Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca. Accedido el 22 de diciembre de 2019. <https://museomaco.org/?exhibicion=archivos-de-video-comunitario-de-oaxaca-monogramas-iii>.
- Misión Jesuita de Bachajón. *Huellas de un caminar*. México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- Menéndez, Óscar. *Propuesta de transferencia de medios audiovisuales a las comunidades indígenas, y apoyo a la recuperación de aspectos culturales en el estado de Morelos [mecanuscrito y manuscrito]*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1991.
- Ojo de Agua Comunicación. "Quiénes somos." Accedido el 29 de noviembre de 2018. <http://ojodeaguacomunicacion.org/quienes-somos/#ffs-tabbed-13>.
- Piñó, Ana. "En busca del México real." En *Pueblos Indígenas de América Latina y el Caribe. Catálogo de Cine y Video*, editado por Beatriz Bermúdez, 45-60. Venezuela: Biblioteca Nacional, 1995.

- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Argentina: Ediciones El Andariego, 2008.
- Riess, Bibiana, y Rodolfo Martínez. *Directrices para la comunicación intercultural*. México: Secretaría de Educación Pública, 2014.
- Rogoff, Barbara. “Los tres planos de la actividad sociocultural: apropiación participativa, participación guiada y aprendizaje.” En *La mente socio-cultural. Aproximaciones teóricas y aplicadas*, editado por J. V. Werstch, P. del Río y A. Alvarez, 119-121. Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje, 1997.
- Saldívar, Emiko. *Prácticas cotidianas del Estado. Una etnografía del indigenismo*. México: Universidad Iberoamericana, 2008.
- Taylor, S., y R. Bodgan. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. España: Paidós, 1987.
- Tobing, Fatimah. *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Londres: Duke University Press, 1996.
- Val, José, Pérez Martínez, Juan Mario, Ramos, José Manuel (editores). *Voces del Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Zavala, Lauro. “Cine clásico, moderno y posmoderno.” *Razón y palabra*, núm. 46, 22 de agosto de 2019. <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>.
- Zolla, Carlos, y Emiliano Zolla. *Los pueblos indígenas de México. 100 preguntas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Filmografía

- Grutas, testigos de la Revolución*. Dirigido por Amador González y Julián Caballero. 1994; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.
- El cultivo del maíz*. Dirigido por Julián Caballero Zeferino y Amador González Basilio. 1991; Veracruz, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.
- Logros y desafíos*. Dirigido por Crisanto Manzano Avella. 1991. Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.
- Tercer Festival de Música y Danza Indígena*. Dirigido por Emigdio Julián Caballero. 1991; Ciudad de México, México: Archivo Etnográfico Audiovisual / Instituto Nacional Indigenista. DVD.
- Una experiencia viva*. Dirigido por Olegario Candia Reyes. 1991; Guerrero, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz, DVD.
- Una mayordomía en Tanetze de Zaragoza*. Dirigido por Crisanto Manzano Avella. 1991; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.
- América Danza*. Dirigido por Crisanto Manzano Avella, Javier Canseco, Salomón García, Tomás Vargas, Diego Mendoza, Mariano Aguilar, Carlos Rodríguez, Diego Aguilar, Isael Cano, Cirenio López, Teófila Palafox, Carmela Torres, Victoriano Gilberto, Aureliano Núñez, Olegario Candia y Ricardo Muñoz. 1992; Ciudad de México, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.
- Chichahuaxtla, una experiencia del uso comunitario del video*. Dirigido por Fausto Sandoval Cruz. 1992; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.
- Kuchinanin. Todos los curanderos*. Manuel García Santés y Raúl Sagayo. 1992; Veracruz, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.
- La muerte de un mayordomo*. Dirigido por Olegario Candia Reyes. 1992; Guerrero, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.
- La sierra, un buen refugio*. Dirigido por Salustio Matus González. 1992; Sonora, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

La Marcha Xi nich. Dirigido por Mariano Estrada Aguilar. 1992; Chiapas, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Nosotros los serranos. Dirigido por Juan José García Ortiz. Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Petate. Dirigido por Juan José García Ortiz. 1992; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Quinientos años de resistencia india. Dirigido por Mariano Estrada Aguilar. 1993; Chiapas, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Semana Santa en San Martín Chamizal. Dirigido por Mariano Estrada Aguilar. 1992; Chiapas, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Zoochila. Dirigido por Juan José García Ortiz. 1992; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Baño indígena de temazcal. Dirigido por Estela Dolores Aldeco. 1993; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Boda tradicional de Tanetze de Zaragoza. Dirigido por Crisanto Manzano Avella. 1993; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Documental de la Historia de la Colonia Yucatán. Dirigido por Diego Aguilar Cervera y Carlos Rodríguez. 1993; Yucatán, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Danza de los listones. Dirigido por Emigdio Julián Caballero. 1992; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Danza de los negritos. Dirigido por Francisco Limeta. 1993; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Don Chendo. Dirigido por Crisanto Manzano Avella. 1993; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Navidad Amuzgos. Oaxaca 22, 23, 24 y 25 de dic. 1993. Dirigido por Gilberto López Vázquez. 1993; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Vicam Sonora. Dirigido por Salustriano Matus González, Ismael Castillo y Javier Sámano. 1993; Sonora, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

El agua y la vida de los pueblos indígenas en la Sierra Juárez de Oaxaca. Dirigido por Carlos Martínez Martínez. 1993; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Akoo (Basura). Dirigido por Héctor García Sandoval. 1994; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Carnaval Chilolos. Dirigido por Gilberto López Vázquez. 1994; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

El campesino. Dirigido por Carlos Martínez Martínez. 1994; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

El cólera de San Pedro Amuzgo. Dirigido por Víctor Franco. 1994; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

El tequio. Dirigido por Liborio Vázquez, Inocencio Jiménez y Cristina Ruiz. Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Encuentro de Música y Danza en Huahutla. Dirigido por Renato García Dorantes. 1994; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Fiesta animada. Dirigido/producido por Támix. 1994; Oaxaca, México... DVD.

Viko Ndute (Fiesta del agua). Dirigido por Emigdio Julián Caballero. 1995; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Fiesta purépecha. Dirigido por Salvador Huipe Valencia. 1994; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Jaripeo. Dirigido por Támix. c 1992; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Jaripeo en Yalálag. Dirigido por Francisco Limeta Ignacio. 1993; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Juegos y danzas rarámuris. Dirigido por Javier Vecino Vega, Catalina Celestum y Flora Dolores Ayala. 1994; Chihuahua, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Ma'ach (Machucado). Dirigido por Carlos Martínez Gabriel. 1995; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Medicina tradicional Sierra Norte. Dirigido por Carlos Martínez Martínez. 1994; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Mi pueblo campesino. Dirigido por Juan José García Ortiz. 1994; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Parikutini. El volcán purépecha. Dirigido por Valente Soto Bravo. 1994; Michoacán, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Proceso artesanal. Dirigido por Javier Cerceña. 1994; Baja California Norte, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Registro de un siniestro. Dirigido por Galdino Clemente. 1994; Veracruz, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Santo Domingo de Guzmán. Dirigido por Mariano Estrada Aguilar. Chiapas, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Un pasado presente. Dirigido por Amador González Basilio y Julián Caballero Zeferino. 1994; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Así es mi tierra. Dirigido por Juan José García Ortiz. 1992; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Ollas de San Marcos. Dirigido por Teófila Palafox. 1992; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Teaser. Historia del video indígena en México. Dirigido por Alberto Cuevas Martínez. 2018; Ciudad de México, México: <https://vimeo.com/238603943>. Archivo digital.

Historia del video indígena en México. Dirigido por Alberto Cuevas Martínez. 2018; Ciudad de México, México: <https://vimeo.com/284505721>. Archivo digital.

El Centro de Educación Indígena Kherendi Tzizica. Dirigido por Gregorio Castillo. 1937; Morelia, México: Centro de Documentación de la Cineteca nacional. DVD.

Todos somos mexicanos. Dirigido por José Arenas. 1958; México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Leaw amangoch tinden nop ikoods (La vida de una familia ikoods). Dirigida por Teófila Palafox. 1987; Oaxaca, México: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. DVD.

Nanook of the North (Nanuk el esquimal). Dirigida por Robert Flaherty. 1922; EE.UU.: The Criterion Collection. DVD.

Raíces. Dirigida por Benito Alazraki. 1953. México: Canal 22. Transmisión televisiva.

Entrevistas para la serie Visiones. Sin crédito de dirección. 1994; México: Centro de Documentación de la Cineteca nacional. DVD.

Xantolo. Celebración de Día de Muertos. Dirigido por Grupo Cine Labor. 1973; México: *El día en que vienen los muertos*. Dirigido por Luis Mandoki. 1981; México: Instituto Nacional Indigenista. DVD.

Entrevistas

Becerril, Alberto, ex tallerista del Primer Taller de Cine Indígena en San Mateo del Mar, Oaxaca, entrevista inédita por Alberto Cuevas Martínez, 15 de julio de 2009.

Cruz, Carlos. Conferencia impartida por el autor en el marco de i Muestra Internacional de Cine y Video Indígena (MICVI). agosto de 2014.

García, Juan José. Entrevista inédita por Alberto Cuevas Martínez, julio de 2018.

Manzano, Crisanto. Entrevista inédita por Alberto Cuevas Martínez, julio de 2018.

Monteforte, Guillermo. Entrevista inédita por Alberto Cuevas Martínez, julio de 2018.

Palafox, Teófila. Entrevista inédita por Alberto Cuevas Martínez, 06 de octubre de 2012.

----- . Entrevista inédita por Alberto Cuevas Martínez, julio de 2018.

Rojas, Genaro. Entrevista inédita por Alberto Cuevas Martínez. julio de 2018.

Sámamo, Javier. Entrevista inédita por Alberto Cuevas Martínez. junio de 2017.

Sandoval, Fausto. Entrevista inédita por Alberto Cuevas Martínez. julio de 2018.

Sandoval, Marcos. Entrevista inédita por Alberto Cuevas Martínez. julio de 2018.

Tamés, María Eugenia. Entrevista inédita por Alberto Cuevas Martínez, junio de 2017.

Archivos de consulta

Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Ciudad de México.

Acervo hemerográfico de Cineteca Nacional, Ciudad de México.

Acervo de Fimoteca UNAM, Ciudad de México.

Acervo videográfico de Ojo de Agua Comunicación, Oaxaca.

Acervo videográfico de TV Tamix, Tamazulapam del Espíritu Santo, Oaxaca.

Archivo personal del realizador Javier Sámamo.

Archivo personal de la realizadora María Eugenia Tamés.

