



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES CINEMATOGRAFICAS

**La representación de los pueblos indígenas en el cine documental
mexicano de 1896 a 1990: un siglo de dominación simbólica**

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN CINE DOCUMENTAL

PRESENTA:

VIVIANA PINEDA PARTIDA

TUTORA

MTRA. SANDRA MARGARETE LOEWE GREINER (ENAC)

MIEMBROS DEL JURADO

MTRO. JUAN MORA CATLETT (ENAC)

MTRO. JOSÉ NAVARRO NORIEGA (ENAC)

DR. ANTONIO DEL RIVERO HERRERA (ENAC)

DR. HELMUT ENRIQUE GREINER ORTIZ (ENAC)

CIUDAD UNIVERSITARIA, OCTUBRE, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO 1. PRIMERAS EXPLORACIONES HACIA LA REPRESENTACIÓN DE LOS INDÍGENAS	9
1.1 Desayuno de indios de Gabriel Veyre y el racismo porfiriano.....	9
1.2 Forjando Patria de Manuel Gamio y los inicios del indigenismo.....	12
1.3 Representaciones sobre los indígenas en el nuevo imaginario posrevolucionario.....	17
CAPÍTULO 2. LA VOZ EN OFF DEL PATERNALISMO FILMADO	21
2.1 El Cardenismo y el documental propagandístico	21
2.2 Todos somos mexicanos y Misión de Chichimecas del Instituto Nacional Indigenista (INI)	26
CAPÍTULO 3. CINE DOCUMENTAL Y ANTROPOLOGÍA, HACIA LA INTERDISCIPLINA	31
3.1 Teleproducciones, una mirada independiente hacia lo indígena.....	32



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.

3.2 El Departamento de Cine del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).....	37
3.3 Centro de Producción de Cortometraje (CPC)	42
3.4 Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).....	49
3.5 Secretaría de Educación Pública (SEP)	53

CAPÍTULO 4. AUGE Y OCASO DEL CINE DEL INI, RUMBO A LA

AUTOREPRESENTACIÓN INDÍGENA.....58

4.1 El INI y el Grupo Cine Labor	58
--	----

4.2 Archivo Etnográfico Audiovisual del INI.....	62
--	----

4.3 Rumbo al Programa de Transferencia de Medios a comunidades indígenas.....	79
---	----

CONCLUSIONES	85
---------------------------	-----------

BIBLIOGRAFÍA	94
---------------------------	-----------

INTRODUCCIÓN

La presente tesis tiene por objeto el análisis de las representaciones fílmicas de los diversos pueblos indígenas, que coexisten en el país, en el documental mexicano, en el periodo comprendido entre 1896 y 1990; lapso en que dichas películas fueron realizadas en su totalidad por personas no indígenas. Esta situación cambiaría en 1985, año en que se imparte el Primer Taller de Cine Indígena en México y, posteriormente, hacia 1990 en que la experiencia de dicho taller serviría para replicar el ejercicio de transferencia de medios a comunidades indígenas a escala nacional.

Se realiza un recorrido histórico por los documentales más representativos sobre la temática indígena, los cuales se estudian entrecruzando el análisis del contexto histórico con el debate antropológico. A ambos elementos se suma el análisis desde el ámbito fílmico mediante el cual se estudia, tanto el papel de las instituciones mexicanas en la producción de las cintas, como el uso y evolución del lenguaje cinematográfico por parte de las y los realizadores para representar a la población indígena.

Previo a las experiencias de autorepresentación, el cine documental miró a tales pueblos como la “otredad” por excelencia a interpretar en el país, lo que generó que su representación se realizara desde discursos de poder tales como el racismo, el romanticismo, el exotismo¹ y, principalmente, el indigenismo integracionista.

¹ Este tipo de discursos del etnocentrismo europeo fueron el brazo ideológico de su expansión colonial iniciada a finales del siglo XV, que exterminó poblaciones originarias y les despojó de sus territorios a escala mundial.



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.

En el primer capítulo Primeras exploraciones hacia la representación de los indígenas se observa el racismo cotidiano del porfiriato hacia los indígenas con *Desayuno de Indios* (1986) de Gabriel Veyre. También se abordan los primeros registros etnográficos filmicos de Manuel Gamio y su papel en el indigenismo. Por último, se estudia *¡Qué Viva México!*, del soviético Eisenstein y su relación con la reconfiguración de la concepción de lo indígena por parte del movimiento artístico posrevolucionario.

El segundo capítulo, La voz en *off* del paternalismo filmado, aborda las cintas *Centro de Educación Indígena Kherendi Tzitzica* (Felipe Gregorio Castillo, 1938), *Todos somos mexicanos* (José Arenas, 1958) y *Misión de Chichimecas* (1970); para observar el carácter autoritario y paternalista del Estado el cual se expresaba a través de una voz en *off* expositiva y omnisciente.

El tercer capítulo, Cine documental y antropología, hacia la interdisciplina, abarca diversas instancias, principalmente estatales, que se acercaron a la temática que nos ocupa desde el cruce del cine y la antropología, con intenciones de tener un mejor acercamiento a las otras culturas. Estas realizaciones, a pesar de estar influenciadas y financiadas por las instituciones del indigenismo, fueron insertándose en un contexto de mayor politización social y fílmica, y de mayor experimentación estética; elementos que acercaron a las disciplinas del cine y la antropología en un diálogo que sembró reflexiones sobre la representación de las “otredades”.

El cuarto y último capítulo, Auge y ocaso del cine del INI, rumbo a la autorepresentación indígena, aborda las películas financiadas por el Instituto Nacional Indigenista (INI) filmadas entre 1972 y 1987 que conforman uno de los acervos más ricos del cine documental con temática indígena, hecho posible gracias al trabajo de experimentados cineastas cuya reflexión en torno al cine como método de representación derivó en la impartición del Primer Taller de Cine Indígena en 1987, experiencia que inaugura la realización de documentales desde la autorepresentación.

Debido a la acotación histórica al s. XX, se abordan en mayor medida las representaciones fílmicas del periodo indigenista. Dentro de estas predominó la idea del indígena como obstáculo para el progreso, como un sector ignorante con ideas arcaicas, con una inocuidad infantil que, por tanto, había que conducir y educar para su integración a la vida moderna.

Las concepciones estereotipadas difundidas a través de estos filmes confluyeron en homogeneizar a un sector social tangencialmente diverso, pues dicha diversidad iba en conflicto con la búsqueda de una identidad nacional “coherente” y “definida”. Esta homogeneización se extendía al cine de ficción, con mucho mayor alcance en difusión, y a otros medios o dispositivos simbólicos como la fotografía, la prensa y la televisión para representar y construir la idea del indígena como un sector susceptible de dominio en el imaginario colectivo.

Durante el periodo estudiado en esta tesis se excluyeron en todos sentidos del uso del medio cinematográfico a las comunidades indígenas, las cuales

fueron representadas por realizadores no indígenas. Debido a esta exclusión, este sector no jugó un rol activo en su representación, sino que fue interpretado por grupos sociales hegemónicos.

Ante estos factores, la hipótesis a desarrollar en la presente investigación consiste en que el cine documental sobre pueblos indígenas realizado en el periodo 1896-1985 fungió como un dispositivo de dominación simbólica al representar a los pueblos indígenas desde discursos hegemónicos como el racismo, el colonialismo, el romanticismo, el exotismo y, principalmente, el indigenismo; estos discursos a su vez fueron enunciados por personas e instituciones no indígenas, es decir, desde un punto de vista ajeno y distante al de las etnias mismas que fueron excluidas del uso de este medio. Tal ecuación constituyó al cine documental de este periodo como un dispositivo reforzador de la dominación simbólica y, por ende, legitimador de la dominación material (económica) hacia los pueblos indígenas.

Fue hasta la década de 1970 en que el carácter etnocida del indigenismo no pudo eludirse más y no solo por los posicionamientos de la antropología crítica, sino también por parte del gestante movimiento indígena, nacido a raíz de la miseria, el cual fue encontrando con el paso de los años que su lucha debía centrarse en la especificidad de su identidad étnica, no campesina, ni proletaria. En ese sentido, los pueblos indígenas comenzarían a centrar sus demandas en su autodeterminación hasta que a finales de siglo lograron tener una visibilidad mundial a raíz la lucha armada zapatista que impactó en la política pública de cara al nuevo siglo.

Hacia los últimos 3 lustros, a los factores del avance de nuevas corrientes en la antropología, de la crisis del indigenismo y de la configuración del movimiento indígena, se sumó el del avance tecnológico en el rubro cinematográfico con la llegada del video.

Estos factores posibilitaron que hacia 1985 Luis Lupone acercara por primera vez las cámaras a mujeres *Ikoots* del Istmo oaxaqueño en un taller de cine, experiencia que será retomada años adelante por el Programa de Transferencia de Medios (TMA) el cual, aunque fugaz, abrió la puerta para que las personas y pueblos indígenas accedieran al universo de la representación cinematográfica y con ello pudiesen definirse de acuerdo a sus pautas culturales.

CAPÍTULO I

PRIMERAS EXPLORACIONES HACIA LA REPRESENTACIÓN DE LOS INDÍGENAS

El presente capítulo nos remonta a la llegada del cinematógrafo en México en la época porfiriana en la cual se realizaron los primeros registros fílmicos de personas indígenas que dan cuenta del racismo de la época en que se afirmaba la inferioridad del indio. Posteriormente, se aborda el trabajo de Manuel Gamio en Teotihuacán y el uso del cine como herramienta de investigación antropológica, así como su ímpetu por unificar culturalmente al país plasmado en su escrito *Forjando Patria* (1916). Para finalizar se relata la labor del cineasta soviético Eisenstein en México y el diálogo estético que estableció con los artistas posrevolucionarios para representar a los pueblos indígenas.

1.1 Desayuno de indios de Gabriel Veyre y el racismo porfiriano

Tras la exhibición pública del cinematógrafo en París en 1895, los hermanos Lumière envían a diversos operadores a los cinco continentes para comercializar su invento mediante el registro de actividades de personajes con gran poder político y económico como reyes, zares, emperadores y presidentes.

A México llega Gabriel Veyre, quien filma al presidente Porfirio Díaz en registros breves y estáticos conocidos como “vistas”. Además de las actividades oficiales, Veyre filma algunas escenas de la vida cotidiana del



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.

grueso de la población, de índole rural, a la cual describe en una serie de cartas a su madre como “indios con caras casi de bestias salvajes”.²

Este sector mayoritario de la población y alejado del ideal del desarrollo y la modernidad, es capturado por Veyre en vistas de 1896 como *Mercado Indio sobre el canal de la Viga*, *Grupo de indios al pie del árbol de la noche triste* o *Desayuno de indios*.

En este último registro, de unos 45 segundos de duración, se observa a un grupo de personas posando sentadas en el suelo y sirviéndose con tortillas el contenido de un par de platos. Detrás de ellos, tres individuos de vestidos de traje ordenan a los “indios” las acciones ante la cámara. Hacia el final de la vista uno de ellos jala el sombrero de un comensal para descubrirle el rostro y sujeta la cabeza de otra comensal con ambas manos para voltear su rostro hacia la cámara.



*Desayuno de Indios (1896) de Gabriel Veyre de 1896*³

² Veyre, Gabriel. 1996. *Gabriel Veyre, representante de Lumière. Cartas a su madre*. México: Imcine, Filmoteca de la UNAM, Cineteca Nacional y AMCAC.

³ Veyre, Gabriel. *Desayuno de Indios*. Documental. Producido por Lumière. Duración 44 segundos.

Es importante anotar la visión racista⁴ de las clases dominantes de la época hacia los indios legitimada por el determinismo biológico. Esta visión llevó a la implementación de políticas de exterminio por medio de la sobreexplotación laboral, la esclavitud, el despojo de tierras y la masacre de rebeliones de diversos grupos étnicos. El “indio” como un lastre para el progreso, incapaz de cambiar debido a su inferioridad innata, se buscaría desaparecer por medio del “blanqueamiento”⁵ como vía para la incorporación de los valores europeos y la consecuente modernización del país.

Tras más de treinta años en el poder, Porfirio Díaz abandona el país una vez estallada la Revolución Mexicana. Este suceso se convierte en el principal tema filmado por diversos cineastas como los hermanos Alva, Jesús H. Abitia, Salvador Toscano, Julio LaMadrid, Enrique Rosas y Jorge Stahl, quienes comienzan a dar un tratamiento periodístico a las imágenes con fines noticiosos y propagandísticos.

Estos filmes se enfocaron en personajes importantes como Francisco I. Madero, Pascual Orozco, Álvaro Obregón, Venustiano Carranza, Emiliano Zapata y Francisco Villa. En contraste, la población rural e indígena

Consultado el 2 de mayo de 2020 en: <https://www.youtube.com/watch?v=RWOqizmYzDM>

4 Báez-Jorge, Félix. 1997. *Racismo y etnocentrismo en el pensamiento político del Porfiriato y la Revolución Mexicana (apuntes para el memorial del etnocidio)*. México: Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, Universidad Veracruzana.

5 Korsbaek, Leif, Sámano-Rentería Miguel Ángel. 2007. “El indigenismo en México: antecedentes y actualidad”. *Revista Ra Ximhai* 3 (1): 195-224.

figuraría como parte de las masas revolucionarias, en los campos de batalla en los que fallecieron un millón de personas.

La reconfiguración sociopolítica derivada de la Revolución Mexicana lleva al cuestionamiento de la nueva identidad nacional, situación que obliga a replantear el papel de los pueblos nativos en el país.

1.2 Forjando Patria de Manuel Gamio y los inicios del indigenismo

Hacia la segunda década del s.XX destaca la labor del antropólogo Manuel Gamio quien fuera jefe de la Dirección de Antropología fundada en 1917, organismo estatal encargado del estudio y atención de los pueblos indios. A Gamio se le considera pilar de la antropología mexicana y uno de los principales ideólogos del indigenismo del país.

Este personaje realiza una investigación multidisciplinaria a gran escala en Teotihuacán, la cual tiene el objetivo de comprender el pasado y presente de los grupos indígenas para poder generar políticas públicas que ayudaran a mejorar sus condiciones físicas, económicas y culturales. Consideraba que hasta entonces había un gran desconocimiento de la población indígena, por lo que propone un estudio integral con cimiento en la antropología y la arqueología.⁶

El afán multidisciplinario de Gamio lo llevó a emplear al cine en su investigación denominada *La población del Valle de Teotihuacán*, realizada entre 1917 y 1925. El antropólogo “usó al cine como documental científico

6 De los Reyes, Aurelio. 1991. *Manuel Gamio y el Cine*. México: Coordinación de Humanidades UNAM. P. 35

en apoyo a la investigación”,⁷ como herramienta de estudio y forma de divulgación del conocimiento. También como registro histórico para la preservación, estudio y difusión de costumbres de los pueblos nativos. Asimismo, destacó sus posibilidades pedagógicas y formativas en la sociedad.⁸

A pesar de que sólo sobrevivieron fotogramas de uno de sus registros filmicos, el historiador cinematográfico Aurelio de los Reyes menciona, con base en su investigación documental y testimonial, que entre los aspectos documentados por Gamio se encontraban: procesos de excavaciones arqueológicas, costumbres, danzas, cantos, la labor de una partera en un baño de temazcal, así como registros de sus propias actividades de investigación.



*Imagen de una de las películas bajo la dirección de Manuel Gamio en Teotihuacán en la que se realiza un baño de temazcal a una mujer en labor de parto.*⁹

⁷ *Ibidem*, p.33

⁸ De los Reyes, Aurelio. *op. cit.* p. 9

⁹ Gamio, Manuel. (Título desconocido). Documental. Imagen obtenida de: De los Reyes, Aurelio. 1991. *Manuel Gamio y el Cine*, p. 68. México: UNAM.

Destaca un documental realizado por Gamio al cual De los Reyes titula con el mismo nombre que su investigación escrita: *La población del Valle de Teotihuacán*. Este se dividió en tres partes que abordaban el entorno natural, la relación de la población con el medio y los recursos y la dinámica sociocultural.

Gamio buscaba hacer de esta película un modelo para registrar a todas las etnias del país¹⁰ y replica la experiencia en los sitios arqueológicos de Palenque, Chichen-Itza y Uxmal con registros coordinados por él y dirigidos por el ingeniero danés Franz Blom.

Otra de las cintas bajo la supervisión de Gamio, fue *Fiestas de Chalma* basada en el guion del antropólogo Miguel Otón de Mendizábal y financiada por el departamento de Etnografía del Museo Nacional de Historia, Arqueología y Etnografía. Esta película denominada “de vulgarización científica” (según los intertítulos del filme) contó también con un riguroso trabajo etnográfico previo y se realizó bajo un enfoque multidisciplinario.

La cinta muestra aspectos del santuario y sus alrededores y de danzas rituales de los peregrinos, además de extensos intertítulos que mencionan los grupos étnicos a los que pertenecían los participantes. En ella, los peregrinos son filmados durante danzas en planos generales en las que

10 Ávila Pietrasanta, Irma. 2014. “México”. En *El Cine Comunitario en América Latina y el Caribe*, coordinado por Alfonso Gumucio Gragón, 371-. 429 Bogotá: Fundación Nuevo Cine Latinoamericano, FES Comunicación.

“el fotógrafo mueve poco la cámara; se mantiene lejano, observador al fin, de su sujeto: es un relato cinematográfico en tercera persona”.¹¹

Las filmaciones del antropólogo destacan por ser los primeros registros etnográficos en movimiento en México que centran su atención en el modo de vida y costumbres de la población indígena con base en un articulado trabajo de campo.

El uso del cine como herramienta en el estudio integral de los grupos indígenas llevaría a Gamio a realizar el guion para la película *Tlahuicole*. Con este guion pugnaba por la necesidad de un estudio científico riguroso de la historia para no caer en “reconstrucciones pseudo-históricas” que solo exaltasen los vicios y el salvajismo del indígena.¹²

Gamio también desarrolló un importante trabajo teórico y político respecto a la relación de los pueblos indígenas con el Estado. Sus ideas se enmarcan en el contexto posrevolucionario en el que el país se encontraba dividido social, económica y culturalmente tras el periodo de lucha armada. Ante este panorama, diversos intelectuales comienzan a contribuir a la reconfiguración sociopolítica para la cual la definición de la nueva identidad nacional era un elemento nodal.

En su escrito fundacional, *Forjando Patria* (1916), el antropólogo menciona la urgente necesidad de que el México disperso y heterogéneo se unifique

11 De los Reyes, Aurelio. *op. cit.*, p. 70

12 *Ibidem*, pp.13-14.

como una nación para lograr “una patria poderosa” y “una nacionalidad coherente y definida” en la cual todas las personas puedan reconocerse.¹³

Gamio consideraba que la sociedad estaba profundamente dividida por factores de raza, idioma y cultura, situación que impedía la integración de la sociedad mexicana, misma que se lograría a través de la unificación lingüística y la fusión de razas y manifestaciones culturales, es decir, que la solución para lograr la unificación nacional residía en el mestizaje.

A diferencia del pensamiento porfiriano que veía en los indios un obstáculo para el progreso, la propuesta de Gamio pretendía estudiar sus formas de vida para definir las políticas públicas idóneas para su aculturación e incorporación a la cultura occidental. Este proceso no pugnaba de manera abierta por su eliminación, sino por “la fusión”¹⁴ de los mejores aspectos de su cultura con aquellos de la cultura occidental. El fin de tal proyecto sería la consolidación de la nación, que ya no sería ni india ni europea, sino mestiza.

El pensamiento de Gamio fue novedoso en su época, pues incluía al indio vivo en la política y reconocía elementos positivos en sus culturas que podían fortalecer a la sociedad en su conjunto, situación inédita, además de que con su trabajo antropológico promovió la valoración histórica de los indígenas.

Sin embargo, una limitación importante del proyecto de Gamio es que a

13 Gamio, Manuel. 1992. *Forjando Patria (Pro Nacionalismo)*, México: Porrúa Hermanos.

14 Gamio, Manuel. *op. cit.*

pesar de sus amplios estudios antropológicos en los que refiere a la heterogeneidad cultural de la población mexicana, no le fuera posible concebir un proyecto de nación fuera del mestizaje unificador.

Al respecto, el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla mencionará en 1970:

“Gamio reconocía la diversidad cultural de México, a la vez que postulaba la necesidad ineludible de crear una sociedad homogénea para forjar una verdadera patria. Solo que su propuesta incluía una especie de etapa de transición en la cual se daría espacio a las peculiaridades culturales de los diversos grupos para facilitar su más firme y menos conflictiva integración a la nueva nacionalidad (...) el fin último no está en duda (...) se trata de incorporar al indio, es decir, desindianizarlo, hacerlo perder su especificidad cultural, histórica”.¹⁵

1.3 Representaciones sobre los indígenas en el nuevo imaginario posrevolucionario

La búsqueda de la identidad nacional tras la Revolución haría converger a diversos artistas, quienes desde múltiples disciplinas, se unirían para crear un arte nacionalista con miras a la construcción de un nuevo imaginario social.

De esta forma se va configurando una estética de la nueva mexicanidad en la que se rechaza la influencia europea por medio de la idealización y

¹⁵ Bonfil Batalla, Guillermo. 1970. "Del indigenismo de la revolución a la antropología crítica", en *De eso que llaman antropología mexicana*, Arturo Warman et. al., 39-65. México: Editorial Nuestro Tiempo.

exaltación del pasado prehispánico. De esta forma, la temática indígena se convertiría en uno de los temas axiomáticos de las artes, entre ellas el cine. En este contexto y a pesar de que al indio vivo ya se le reconoce como “otredad”, se le sigue considerando como un sector que debe ser asimilado. En este contexto de efervescencia e intercambio cultural, el cineasta soviético Serguéi Eisenstein desarrolla interés por filmar en México, inspirado por las fotografías de Tina Modotti y el trabajo de los muralistas Diego Rivera, Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

Durante el rodaje de casi doscientos mil pies de película, Eisenstein se acompañó de Gregori Alexandrov y Eduard Tissé. Su principal guía por el país sería Diego Rivera. El joven Gabriel Figueroa se convertiría en asistente de Tissé quien sería una fuerte influencia en la posterior obra del mexicano.

Las filmaciones de Eisenstein se vieron abruptamente truncadas por desacuerdos con su productor, quien le reclama el material y con este edita las cintas: *Tormenta sobre México* (1933) *Eisenstein en México* y *Día de Muertos* (1934).

La requisa del material hizo que la obra en México del cineasta soviético quedara inconclusa y no fue hasta décadas más tarde que se recuperan las filmaciones, mismas que son editadas por Gregori Alexandrov en 1979, quien procuró el montaje más cercano a la concepción original.

¡Qué viva México!, combina elementos documentales con dramatizaciones e incluye la temática indígena en el prólogo y en dos de sus capítulos:

Sandunga y Maguey. En el prólogo aparecen indígenas Mayas en *Chichen Itzá* creando un “paralelismo entre el indígena idealizado del ayer y el de hoy y lo presenta como la proyección más veraz de la tradición prehispánica”.¹⁶



¡Qué viva México!, filmada por Sergei Eisenstein entre 1930 y 1932 y estrenada hasta 1979.¹⁷

En Sandunga filma a los zapotecas del Istmo de Tehuantepec mediante la dramatización de una boda. En este episodio se muestra la concepción idealizada del indígena. Como menciona Aurelio de los Reyes, se ofrece “una visión paradisiaca del indígena (...) al presentarlo sumido en su medio rural, no marginado, sino al margen de la *civilización* y del *progreso* por voluntad propia”.¹⁸ En Maguey se recrea un episodio de explotación e

16 Rodríguez y Méndez, M. 2009. “Un acercamiento a las experiencias estéticas de Sergei Eisenstein en México frente a los imaginarios nacionales mexicanos”. *Revista Latente, revista de Historia y Estética del Audiovisual* (6): 133-146. España. https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/14070/LT_06_%282008%29_17.pdf?sequence=1&is

17 Eisenstein, Sergei. *¡Qué viva México!* Documental. México. Duración 88 minutos. 1932. Consultada el 3 de mayo de 2020 en: https://www.youtube.com/watch?v=O7ekeFA_ecg

18 De los Reyes, Aurelio. 2001. “El nacimiento de *¡Qué viva México!* de Sergei Eisenstein: conjeturas”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 78: 149-173. México: UNAM.

injusticia hacia los peones de una hacienda porfiriana por parte de los caciques.

Sobre estas formas de representación, el antropólogo Francisco de la Peña opina que en *¡Qué viva México!*, se establecen los primeros lugares comunes con los que se trataría la temática indígena en el cine mexicano. Tanto la concepción primitivista de admiración hacia el buen salvaje, como la del indígena “víctima pasiva frente al abuso de los poderosos”, constituyen “el punto de partida de los clichés y estereotipos utilizados en toda la tradición de cine indigenista mexicano”.¹⁹

A su vez, cabría destacar que Eisenstein nutrió sus propuestas del movimiento artístico nacional y que su influencia estética, a la postre de *¡Qué viva México!*, no afectaría al cine documental, sino al de ficción: *Janitzio* (1934) de Carlos Navarro, *La noche de los mayas* (1939) de Chano Urueta y *María Candelaria* (1943) de Emilio Indio Fernández.

Otros extranjeros que filmaron en México son el austriaco Fred Zinnemann y estadounidense Paul Strand, quienes contratados por Bellas Artes filman *Redes* (1935) una dramatización de la vida de un grupo de pescadores del Puerto del Alvarado, Veracruz, quienes se convierten en los personajes del filme, mismo que retoma su lucha contra la explotación laboral.

¹⁹ Agencia EFE. 2015. “El cine mexicano retrata al indígena como infantil e irracional, dice experto”. 15 de noviembre de 2015. <https://www.efe.com/efe/america/mexico/el-cine-mexicano-retrata-al-indigena-como-infantil-e-irracional-dice-experto/50000545-2761868>.

CAPÍTULO 2

LA VOZ EN OFF DEL PATERNALISMO FILMADO

El presente capítulo aborda tres filmes que dan cuenta del uso del cine como propaganda estatal de las políticas indigenistas en diferentes momentos del s.XX: *Centro de Educación Indígena Kherendi Tzitzica* (Felipe Gregorio Castillo, 1938), *Todos somos mexicanos* (José Arenas, 1958) y *Misión de Chichimecas* (1970). Una característica en común de estas tres películas es el uso de la voz en *off*, un recurso narrativo que predominó en los documentales durante el siglo para representar a los indígenas y que fungió como forma de imposición del discurso estatal del indigenismo integracionista. Dicha voz en tercera persona, con tono de autoridad y con capacidades omniscientes, tomó un matiz paternalista y autoritario enfocado en reforzar estereotipos para justificar el despojo cultural y material de los pueblos.

2.1 El Cardenismo y el documental propagandístico

Durante la década de los treinta el cine era empleado como la forma de propaganda gubernamental más efectiva en diversos países del mundo. En México, el presidente Lázaro Cárdenas que impulsaba una “política de masas”, veía en el cine un medio idóneo para la construcción de la legitimidad de su gobierno. Durante su sexenio la industria del cine logró ser la más grande después de la petrolera, el número de producciones aumentó y dio pie a lo que sería la Época de Oro del cine mexicano.



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.

En 1937 Cárdenas crea el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) con el objetivo de difundir la acción gubernamental a través de los medios de comunicación, principalmente del cine. El DAPP tenía entre sus objetivos la realización y difusión de películas propagandísticas, informativas y educativas, que reflejaran la imagen nacionalista: las ideas socialistas, el progreso educativo y las tradiciones indígenas.

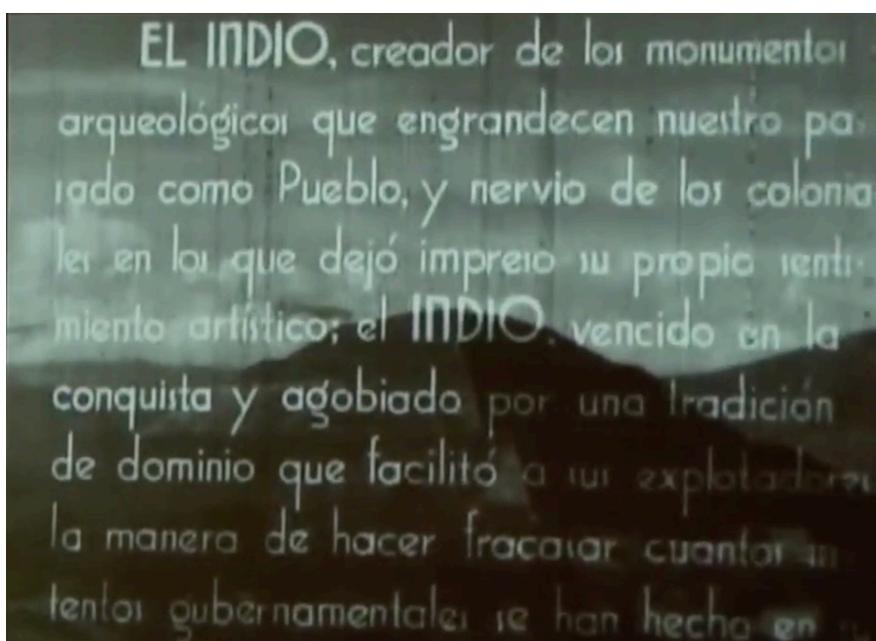


Cortinilla del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) ²⁰

Entre los trabajos que abordan la concepción de lo indígena del régimen cardenista producidos por el DAPP se encuentran los cortometrajes: *Jícaras de Michoacán* (Jorge Pezet, 1935) y *El Centro de Educación Indígena Kherendi Tzitzica* (flor de las peñas) dirigida por Felipe Gregorio en 1938.

²⁰ Cortinilla del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP). Obtenida de: <https://www.youtube.com/watch?v=3KLKQwfDBU8>

Este último narra un día en una escuela-internado de la llamada “educación socialista” para niños y jóvenes purépechas en Paracho, Michoacán. Se muestra la vida cotidiana de los alumnos haciendo énfasis en la higiene y la alimentación. Asimismo, se realiza un contrapunteo entre las actividades tradicionales (tejido en telar, bailes, talla de madera) y aquellas relativas a la modernidad (uso de máquina de coser) que les permitirían convertirse en obreros calificados.



*Intertítulo inicial del documental El Centro de Educación Indígena Kherendi Tzitzica (flor de peña) de Felipe Gregorio Castillo 1938*²¹. En este se lee: “El indio creador de monumentos arqueológicos que engrandecen nuestro pasado como Pueblo, y nervio de los coloniales en los que dejó impreso su propio sentimiento artístico; el indio vencido en la conquista y agobiado por una tradición de dominio que facilitó a sus explotadores la manera de hacer fracasar cuantos intentos gubernamentales se han hecho en...”

21 Castillo, Gregorio. Documental *El Centro de Educación Indígena Kherendi Tzitzica* (flor de peña) 1938. Consultado el 6 de mayo de 2020 en: <https://www.youtube.com/watch?v=EfFLsRyNFgE&t=10899s>

Es interesante mencionar que el documental da cuenta de una de las ambigüedades del discurso indigenista basada en lectura de la resistencia de los pueblos originarios por preservar sus culturas tras la conquista como un “obstinamiento” o “terquedad” que les ha alejado del progreso; pero paradójicamente, como cimiento clave de la nueva mexicanidad y de su glorioso pasado prehispánico. La voz en *off* declara en tono impositivo: “debemos dar al indio la ventaja de los usos y costumbres de la civilización contemporánea, traducidas estas a la higiene, al alimento, pero nunca destruir la índole de su genio (...) la resistencia, adaptabilidad y perseverancia increíbles que permitieron al indio sobrevivir a los esfuerzos de la conquista para exterminar su cultura son las mismas que han salvado a México de muchos de los males de la era industrial y que nos permitirán desarrollar (...) un sistema más acorde con la característica de nuestro pueblo”.²²

La locución también menciona que el Estado apoya al indio para "su racional adaptación a la cultura moderna" y advierte que “quienes afirmaban que cualquier intento para mejorar la vida del indio habría de fracasar debido a las condiciones de inferioridad e inadaptación de que se le acusaba, hoy tendrían que confesar que estaban equivocados”.²³

En un cambio abrupto de tema, el documental nos sitúa frente a un campesino que asegura sus demandas serán escuchadas por el gobierno,

²² Locución del documental *El Centro de Educación Indígena Kherendi Tzitzica* (flor de las peñas) de Felipe Gregorio (1938).

²³ *Ídem*.

para cerrar con un intertítulo de una cita de Lázaro Cárdenas: "La incorporación del indio a la civilización moderna, debe hacerse no como un acto de caridad, sino de justicia".

A pesar de que el DAAP desapareció en 1939, la política indigenista del cardenismo se reforzó con la creación de las siguientes instituciones: el Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas (DAAI) en 1935, el Departamento de Educación Indígena de la SEP en 1937, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en 1938 y el Consejo de Lenguas Indígenas en 1939.

También se llevó a cabo en 1940 la celebración del Primer Congreso Indigenista Interamericano en Pátzcuaro en el cual se adoptó formalmente al indigenismo como política estatal de los países firmantes, entre ellos, Colombia, Chile, Bolivia, Brasil, Ecuador, Estados Unidos, Panamá, Perú y México.

Entre las cláusulas de los acuerdos se estableció que "todas las medidas o disposiciones que se dicten para garantizar los derechos y proteger cuanto sea necesario a los grupos indígenas, deben ser sobre el respeto a los valores positivos de su personalidad histórica y cultural y con el fin de elevar su situación económica y la asimilación y el aprovechamiento de los recursos de la técnica moderna y de la cultura universal".²⁴

24 Instituto Indigenista Interamericano. 1948. "Acta final del Primer Congreso Indigenista Interamericano (Suplemento del Boletín Indigenista)". Boletín Indigenista, Pátzcuaro, México.

Tres décadas más adelante, críticos como el antropólogo Arturo Warman denunciarían la falta de autocrítica en los acuerdos del Congreso, este opinaba que en Pátzcuaro: “se reiteró la acción integral sobre toda la cultura nativa, para transformarla. Se repitió el ensalzamiento de la educación como acción reformadora. También se habló de respeto a la personalidad del indio. Se insistió en que lo aleatorio era intocable, pero nadie dudó de la justicia de agredir lo básico en nombre del desarrollo económico (...). Nadie dudó, ni por asomo, que todo era en bien del indio. No se hizo crítica teórica de los repetidos y onerosos fracasos que se justificaron casuísticamente. En Pátzcuaro no hubo lugar para la disidencia”.²⁵

2.2 Todos somos mexicanos y Misión de Chichimecas del Instituto Nacional Indigenista (INI)

El Instituto Nacional Indigenista (INI) fue creado en 1948 durante el régimen de Miguel Alemán Valdés. Este designó a Alfonso Caso como su director, quien permanecería en el cargo hasta 1970. Este instituto tendría entre sus funciones “investigar los problemas relativos a los núcleos indígenas del país, estudiar las medidas de mejoramiento que requiriesen dichos núcleos, proponer soluciones a estos problemas y coordinar la acción relacionada con el indigenismo de las dependencias gubernamentales competentes”.²⁶

25 Warman, Arturo. 1970. “Todos santos y todos difuntos. Crítica histórica de la antropología mexicana”, en *De eso que llaman la Antropología Mexicana*, Arturo Warman et. al., 9-38. México: Editorial Nuestro Tiempo.

26 Ley de Creación del Instituto Nacional Indigenista. 1948. Accedo el 30 de junio de 2020. Disponible en: <http://www.uam.mx/difusion/comcul/leyes/leyes28.html>.

Mediante estas acciones se buscaría “incorporar lo más rápidamente posible a dichas comunidades a la vida política, social y económica de México, transformándolas en mexicanas y conservando las formas y los valores positivos del indígena”.²⁷ Para ello sería necesario “transformar cultural y económicamente a estos pueblos y colocarlos bajo la dirección y control del estado mexicano”.²⁸

Dentro de los primeros años de su existencia, el INI emplearía al cine de forma marginal como elemento de enseñanza en algunas comunidades indígenas analfabetas de Chiapas. Esto se realizó a través de dibujos pintados sobre desechos de película que se proyectaban por medio de lámparas de gasolina. Los materiales elaborados fueron: *El Tifo*, *El Agua*, *El paludismo*, *La vacuna*, *Animales que se ven y animales que no se ven* y *Nuestros amigos los árboles*.²⁹

Diez años después de la creación del INI, en 1958, se realiza la primera producción fílmica titulada *Todos somos mexicanos*, cinta que buscó difundir las acciones y políticas de la entidad gubernamental. *Todos somos mexicanos* (1958) de 12 minutos de duración y con narración en tercera persona, contó con la dirección de José Arenas, la fotografía de Nacho

27 Olivé Negrete, Julio César. 2000. *Antropología Mexicana*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Plaza y Valdés Editores.

28 Sánchez, Consuelo. 1999. *Los pueblos indígenas: del indigenismo a la autonomía*. México: Siglo Veintiuno Editores.

29 Baltazar Caballero, Ángel, Luna Ruiz, Xilonen y Olvera, Leticia. 2010. *El Cine Indigenista. Colección de Producciones Filmográficas Del Instituto Nacional Indigenista*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI).

López y el texto de Gastón García Cantú, Rosario Castellanos y Fernando Espejo.

La cinta se divide en dos partes, la primera aborda la acción del Centro Coordinador Indigenista Mazateco en Oaxaca. Este segmento busca justificar el desplazamiento en aras del progreso de la población mazateca y chinanteca debido a la construcción de la presa Miguel Alemán en la región del Papaloapan. La locución menciona: “su mundo limitado se acaba para ellos”, “lejos de la ignorancia, la soledad y la miseria”, “van hacia un nuevo mundo, el centro coordinador”.



Niños indígenas entonando el himno nacional en Todos somos mexicanos de José Arenas (1958).

La segunda parte del filme trata sobre las acciones del Centro Coordinador Indigenista Tzeltal Tzotzil de Chiapas, al cual acuden los indígenas a capacitarse como promotores de salud, a emplear la máquina de coser y a que conozcan el castellano para que entiendan “la patria en que viven”,³⁰ esta sección cierra con un grupo de niños entonando el himno nacional.

Todos somos mexicanos se convierte en la punta de lanza propagandística de la política estatal del indigenismo integracionista. Sus contenidos refuerzan la premisa de que la condición de marginalidad de los pueblos indígenas tiene como única causa el atavismo de sus culturas, a las que se les reduce a “ignorancia” y “hechicería”.³¹

Con esto se justificaba el despojo de sus tierras, de las que pasarían de ser propietarios a trabajadores asalariados. Esta visión paternalista involucraba la negación cultural de los pueblos indígenas, política que posteriormente sería calificada de etnocida, pues para insertarse en el progreso debían reemplazar su cosmovisión a través de un modelo de educación basado en la castellanización y con valores nacionales e integradores. Para lograr estos fines, *Todos somos mexicanos* emplea un modo de representación expositivo cuyo principal recurso narrativo es una voz en *off* en tercera persona, con tono de autoridad y con capacidades omniscientes sobre el sentir de los indígenas que aparecen en el filme.

30 Arenas, José. *Todos somos mexicanos*. Documental. Producido por el Instituto Nacional Indigenista (INI), 1958. Consultado el 3 de mayo de 2020 en: <https://www.youtube.com/watch?v=oaPGHxed174>

31 *Ídem*.

En esta línea, doce años después, durante el sexenio de Luis Echeverría, el INI encargaría a José Arenas y Nacho López la filmación de un nuevo cortometraje propagandístico: *Misión de Chichimecas* (1970). En este se abordan las acciones de fomento agropecuario, educativo y de salud realizadas por el INI con la finalidad de integrar a las comunidades indígenas al desarrollo económico y cultural del país, pues estas son la “esencia de la nación mexicana”. El discurso es el mismo que en *Todos somos mexicanos*, en el que las prácticas culturales indígenas son la causa de su atraso y su única salida del “primitivismo” hacia el “progreso” es su sometimiento económico y cultural ante el Estado. La voz en *off* es el principal recurso narrativo, nuevamente autoritario y en tercera persona, sin dar la palabra a los protagonistas.

Tanto *Misión de Chichimecas* como *Todos somos mexicanos* son producto de un nacionalismo de integración que tenía por premisa “reunir a gran parte de la población bajo la conciencia de una sola cultura, una sola lengua y, lo que es esencial, una sola nacionalidad,”³² perspectiva que sería replanteada un lustro más adelante debido a su trasfondo etnocida.

³² *Idem*.

CAPÍTULO 3

CINE DOCUMENTAL Y ANTROPOLOGÍA, HACIA LA INTERDISCIPLINA

En el presente capítulo se abordan los documentales sobre pueblos indígenas creados de los años sesenta a los ochenta. Este recorrido hace notar que, a medida de que se sistematiza la producción de documentales sobre grupos indígenas, también se va estrechando el diálogo entre las disciplinas del cine y la antropología. Esto sucedía en un contexto de mayor politización social y filmica y de mayor experimentación estética, que sembraría reflexiones sobre la representación de las “otredades” en general y de los pueblos indígenas en particular.

El primer paso hacia este diálogo fue el fin de la realización de documentales meramente propagandísticos en beneficio de los que se basaban de manera formal en investigaciones antropológicas, pero que seguían viendo en la cámara una herramienta de la antropología,³³ manteniendo la relación de autoridad antropológica ante la otredad indígena. El segundo paso fue la inclusión de metodologías más participativas en la práctica antropológica, lo que se tradujo, en el ámbito fílmico, en una incipiente participación de los sujetos filmados.³⁴ Otro de

33 Por ejemplo: *Carnaval de Huejotzingo* (Dir. Fernando Gamboa, México, 1955) y *Carnaval en la Huasteca* (Dir. Roberto Williams García, México, 1960).

34 *El es Dios* (Dir. Alfonso Muñoz, Víctor Anteo, Arturo Warman, Guillermo Bonfil, México, INAH, 1965) o *Santa Gertrudis, la primera pregunta sobre la felicidad* (Dir. Gilles Groulx, México, Centro de Producción de Cortometraje (CPC), 1977).



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

los pasos fue dado también por cineastas con un tratamiento más experimental ³⁵ o personal. ³⁶

El diálogo cine-antropología generaría la evolución de ambas disciplinas y su transformación en una interdisciplina, esto generaría nuevas formas de narrar las realidades indígenas y se traduciría en una transición de un cine meramente expositivo (e impositivo) a uno más participativo, facilitando un diálogo menos vertical.

Sin embargo, todos estos adelantos no fueron suficientes para visibilizar el derecho de los pueblos indígenas a ser creadores de sus propios discursos fílmicos, sino que se continuó su representación por parte de terceros, lo que daba cuenta del dominio simbólico que persistía.

3.1 Tele-producciones, una mirada independiente hacia lo indígena

En 1952 el yucateco Manuel Barbachano Ponce fundó la empresa productora Tele-producciones, dentro de su grupo de trabajo confluyeron artistas como los cineastas Carlos Velo, Benito Alazraki; los fotógrafos Walter Reuter y Nacho López; así como diversos intelectuales, entre ellos, Fernando Gamboa, Fernando Espejo, Gabriel García Márquez y Carlos Monsiváis.

Los proyectos de esta productora incluyeron al noticiero *Cine Verdad* (1953), una serie de cortometrajes semanales de carácter noticioso, entre los cuales se encuentran algunos que abordan temáticas indígenas.

³⁵ *Los Murmullos* (Dir. Rubén Gámez, México, CPC, 1974).

³⁶ *María Sabina* (Dir. Nicolás Echevarría, México, CPC, 1979).

Ante las herméticas condiciones de la industria fílmica de la época, Teleproducciones optó por desarrollar un esquema de trabajo independiente con bajo presupuesto. Estas condiciones permitieron la formación de jóvenes cineastas en un entorno de experimentación y búsqueda estilística. En el caso de los noticieros cinematográficos, estos se convertirían en un laboratorio de formación de nuevos cineastas. Posteriormente, varios integrantes de Teleproducciones producirían filmes que abordaban las temáticas indígenas desde diversas perspectivas.

Tal es el caso del fotógrafo alemán Walter Reuter quien en 1952 filma *Expedición a la selva lacandona* codirigida con Fernando Espejo y en 1953, *La tierra del chicle*, codirigida con Carlos Velo.³⁷ Esta última, narra la explotación laboral de los indígenas que trabajan en la extracción de esta resina en Chiapas. Reuter pugnaba por relegar la búsqueda estética e “intentar un registro visual con una metodología que fuera capaz de proporcionar un mejor acercamiento a la otra cultura”,³⁸ práctica que realizó durante su amplia labor en el periodismo gráfico con múltiples grupos étnicos. Fernando Gamboa dirige *Carnaval en Huejotzingo* (1955) un registro del carnaval anual de Huejotzingo, Puebla, en el que se representan los diferentes batallones que protagonizaron la Batalla de Puebla en la que tropas

38 Márquez-Murrieta, Alicia. 1994. “Breve historia del documental sobre el mundo indígena en México” en *Los Mundos del Nuevo Mundo. El Descubrimiento, la Conquista, la Colonización y la Independencia de los Países Americanos, desde Alaska a la Patagonia, a través de la Mirada Cinematográfica. Catálogos y Paráfrasis*. Eligio Calderón, et. al. p. 113. Mexico: IMCINE-Cineteca Nacional.

mexicanas enfrentaron al ejército invasor francés. El documental se limita a describir lo observado en pantalla de manera superficial y pintoresca. Cabe destacar que a pesar de relatar el suceso de dominio imperial, la voz en *off* se ejecuta en lengua francesa, esta relata lo observado de manera anecdótica y mediante un punto de vista externo a la comunidad.



Carnaval de Huejotzingo dirigida por Fernando Gamboa en 1955. ³⁹

Otra cinta producida por Tele-producciones y dirigida por José Baez Esponda fue *Carnaval Chamula* (1959) un “testimonio sobre las costumbres, tradiciones y ceremonias religiosas de los pobladores de San Juan Chamula, Xinacantan”.⁴⁰

³⁹ Gamboa, Fernando. *Carnaval de Huejotzingo*. Documental. Producido por Teleproducciones, 1955. Consultado el 20 de mayo de 2020 en: <https://www.youtube.com/watch?v=VV8b5dUgrVs>

⁴⁰ Márquez-Murrieta, Alicia. *op.cit.* p. 118.

Hacia 1960, Tele-producciones en coproducción con el Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana, realiza *Carnaval en la Huasteca*, dirigida por Roberto Williams, antropólogo que estudió a profundidad la vida indígena en México. La cinta retoma los carnavales de Santa María Ixcatepec e Ixhuatlán de Madero en la huasteca veracruzana. En el primer poblado se muestra rápidamente la tradición que lleva a los más jóvenes a ejecutar danzas y acrobacias ataviados con pintura corporal y cuernos de lodo para representar el dominio de los demonios durante los días del carnaval.



Carnaval en la Huasteca de Roberto Williams ⁴¹

41 Williams, Roberto. *Carnaval en la Huasteca*. Documental. 19 minutos. Producido por Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana, 1960. Consultado el 25 de mayo de 2020 en <https://www.youtube.com/watch?v=orM8TVWWwqI>

El documental profundiza en el caso del carnaval en Ixhuatlán de Madero, tierra de otomíes que muestran una gran organización comunitaria para recibir al Muñeco, el diablo, que reina esos días y a quien se le ofrecen ofrendas y danzas para que la paz en el pueblo no sea perturbada. Este registro etnográfico destaca por la profunda investigación del antropólogo Williams, quien acompaña el clásico texto en tercera persona con una nutrida escala de planos guiada por la música tradicional del violín.⁴²

Dentro de las películas realizadas por Tele-producciones destaca *Raíces* (1955) una ficción con elementos documentales al estilo del neorrealismo italiano. Indígenas de Hidalgo, Chiapas, Yucatán y Veracruz se convierten en los actores de cuatro cuentos del libro *El Diozero* de Francisco Rojas González. Esta cinta es considerada pionera del movimiento independiente del cine mexicano.

En *Raíces* se propone una crítica a los abusos hacia los indígenas por parte de la sociedad blanca: se denuncia la marginación en el episodio de las Vacas y el abuso sexual en La Potranca. Sin embargo, a pesar de ser una obra que buscaba dar un nuevo aliento a la representación fílmica de los pueblos indígenas en oposición a la ofrecida por el Cine de Oro, esta sigue reproduciendo estereotipos como el fanatismo religioso, la irracionalidad, la infantilización, lo arcaico del conocimiento tradicional y la fatalidad como elemento intrínseco de lo indígena.

⁴² Roberto Williams continúa posteriormente representando la realidad indígena en las cintas *Boda en el cerro* (México, 1973) sobre una boda tradicional en una comunidad nahua y en *Uso ritual de la Santa Flor* (México, 1973) sobre el uso ceremonial de la marihuana entre los otomíes.

3.2 El Departamento de Cine del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)

En 1960 el antropólogo y documentalista Alfonso Muñoz Jiménez funda el Departamento de Cine de la Dirección de Investigaciones Antropológicas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

En dicho departamento se realizarían varios documentales de gran riqueza visual e informativa. Este último aspecto se logró debido a la formación multidisciplinaria de los realizadores, tanto en el cine, como en la antropología.

Entre los filmes se encuentra *Él es Dios* (1965), un documental de 41 minutos que contó con la dirección de Alfonso Muñoz, Víctor Anteo, Arturo Warman, Guillermo Bonfil, quien además colaboró con la redacción del texto.

Este documental aborda la tradición de la danza ritual de los Concheros en la Ciudad de México y se plantea las siguientes preguntas: ¿quiénes son estos concheros?, ¿por qué continúan celebrando esta danza?, y ¿cuáles son las interrelaciones sociales que involucra la organización del ritual?

El filme narra el origen de la danza, la auto-adscripción de quienes la practican como descendientes del pueblo Chichimeca, así como el sentido de mantener la sincrética tradición. Esto a través de entrevistas y

seguimiento de los ritos ceremoniales de velación en las que se realizan ofrendas a los muertos y se les ofrecen rezos, música, cantos y copal.

Un aspecto fundamental de esta película es el abordaje desde el documental participativo, dado que se muestra la relación entre los realizadores y los sujetos filmados. En *Él es Dios* es posible ver en pantalla el uso de micrófonos en las entrevistas, sin embargo, la voz de los personajes no aparece en la banda de sonido, sino que es retomada por la voz en *off*. Además de los testimonios, esta voz hace explícita la perspectiva de los realizadores, quienes también aparecen a cuadro. En el filme se explica cómo se dio la selección de los informantes y como los realizadores decidieron el dispositivo de abordaje al tema. Estas características permiten considerar a *Él es Dios*, como punta de lanza dentro del cine etnográfico mexicano.

Alfonso Muñoz subraya la necesidad de involucrarse con la comunidad previamente y que ambas partes se conozcan y confíen en los realizadores, además de apoyarse en investigaciones y conocimiento antropológico.⁴³ En el filme se denota la confianza de los filmados ante el equipo, quienes los invitan a convertirse en observadores participantes en una ceremonia. La cinta ganó la Diosa de Plata y recibió una mención honorífica en el Festival de los Pueblos, que se llevó a cabo en Florencia, Italia.

43 Roviroso, José. 1992. *Miradas a la Realidad. Tomo I*, México: CUEC-UNAM.



Él es Dios dirigido Alfonso Muñoz, Víctor Anteo, Arturo Warman, Guillermo Bonfil. ⁴⁴

Alfonso Muñoz subraya la necesidad de involucrarse con la comunidad previamente y que ambas partes se conozcan y confíen en los realizadores, además de apoyarse en investigaciones y conocimiento antropológico.⁴⁵ En el filme se denota la confianza de los filmados ante el equipo, quienes los invitan a convertirse en observadores participantes en una ceremonia. La cinta ganó la Diosa de Plata y recibió una mención honorífica en el Festival de los Pueblos, que se llevó a cabo en Florencia, Italia.

44 Muñoz, Alfonso, Anteo Víctor, Warman Arturo, Bonfil Guillermo. *Él es Dios*. Documental. 41 minutos. Producido por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 1960. Consultado el 28 de mayo de 2020 en: <https://www.youtube.com/watch?v=l6LCTu1hCt8>

45 Roviroso, José. 1992. *Miradas a la Realidad. Tomo I*, México: CUEC-UNAM.

Posteriormente, el Departamento de Cine del INAH filma *Semana Santa en Tolimán* (1967), sobre las costumbres religiosas de los indígenas otomíes en la Sierra Gorda de Querétaro. Este documental, de 16 minutos de duración, contó con la dirección de Alfonso Muñoz y la investigación de Gastón Martínez Matiella, Lina Odena Güemes y Juan Ramón Bastarrachea.



Semana Santa en Tolimán dirigida por Gastón Martínez y Alfonso Muñoz en 1967. ⁴⁶

A diferencia de *Él es Dios*, *Semana Santa en Tolimán* es de tipo expositivo. En él, las imágenes van en función del texto narrado en tercera persona y

46 Martínez Gastón, Muñoz Alfonso. *Semana Santa en Tolimán*. Documental, 16 mm. 22 minutos. Producido por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 1967. Consultado el 4 de junio de 2020 en https://www.youtube.com/watch?v=9j8s_XwSOOY.

de carácter puramente etnográfico, en el cual se abordan: las condiciones geográficas de la región, el origen del poblado, las actividades económicas, el fenómeno de la migración, las relaciones sociales y los cultos religiosos. Se profundiza sobre este último tema, haciendo énfasis en el sincretismo de la celebración de la semana santa.

Posteriormente, en 1968, Alfonso Muñoz realizaría *El día de la boda* documental de once minutos con guion de Gastón Martínez e investigación de la antropóloga Lina Odena Güemes. En la cinta se realiza una crónica de una boda tradicional nahua en el pueblo de San Bernardino Chalchihuapan, en el estado de Puebla.

Narrado en tercera persona, el filme registra el sincretismo religioso del rito nupcial en esa comunidad mediante el seguimiento del proceso de la ceremonia: explica el pedimento de la novia y el papel de las autoridades tradicionales, narra el día previo al festejo en que los padrinos ofrecen un desayuno, muestra la llegada a la casa de la novia, la danza del matrimonio y el banquete. También se establecen las similitudes entre la boda actual y las realizadas hace 400 años, según los registros de los cronistas Sahagún, Torquemada y del Códice Mendocino.

Otras producciones realizadas por el Departamento de Cine del INAH son: *Danza de los Tlaconeros de Tixtla, Guerrero* (1960), *Kalala* (1962), *Peregrinación a Chalma* (1972) y *La Pasión de Cristo según los Coras de la Mesa del Nayar* (1973) y *Primer Congreso Nacional de los Pueblos Indígenas* (1975).

3.3 Centro de Producción de Cortometraje (CPC)

A inicios de la década de los años setenta se vivía una efervescencia política detonada, en el ámbito nacional, por la represión al movimiento estudiantil de 1968. En el panorama fílmico se consolidaron varios colectivos de cine político que plasmaron temas relacionados con movimientos sociales, empleando el formato Súper 8 mm, entre estos: la Cooperativa de Cine Marginal, Cine Testimonio, Taller Cine Octubre y Cine Canario Rojo.

Como intento por paliar los efectos de la represión estudiantil, el recién llegado a la presidencia, Luis Echeverría Álvarez, da impulso a la cinematografía, convirtiendo al Estado en el principal productor nacional y buscando incorporar a cineastas que trataran temas sociales.

Una de las instancias estatales que trabajarían con tales fines fue el Centro de Producción de Cortometraje (CPC) creado en 1971 y dependiente de los Estudios Churubusco Azteca. Entre sus objetivos se encontraban estimular la difusión cultural, experimentar nuevas técnicas documentales y formar documentalistas. En una década, el CPC produjo cerca de doscientos filmes sobre temas de educación, salud, relaciones exteriores, turismo y etnografía.

En el CPC confluyeron cineastas como Luis Buñuel, Luis Mandoki y Jaime Humberto Hermosillo. Respecto a los realizadores que trataron temáticas

indígenas se encontraban: Felipe Cazals,⁴⁷ Alberto Bojórquez, Julián Pastor,⁴⁸ Carlos Aguiar,⁴⁹ Marco Julio Linares⁵⁰ y Héctor Ramírez.⁵¹

Dentro de la producción del CPC se ubica el mediometraje *Los Murmullos* (1974) del cineasta Rubén Gámez. Este documental es un retrato coral con un tono poético y experimental en el que campesinos indígenas de Juchitepec, Estado de México, relatan la situación de marginación en que viven.

A través de los testimonios y de la visita a diversas casas se van abordando los temas de la falta de trabajo, la pérdida de las cosechas, las actividades económicas, la migración, el gobierno; hasta temas de hambre, patria ausente, desesperación, suicidio y muerte.

En la cinta se propone un tratamiento sonoro experimental que mezcla entrevistas a cuadro, testimonios sobre imágenes de actividades cotidianas y, para finalizar, un montaje sonoro con diversos testimonios que se sobreponen hasta sonar como murmullos. Esta cinta destaca por proponer un acercamiento al tema de la marginación rural lejos de la clásica voz en

47 *Los que viven donde sopla el viento suave* (México, 1973, 67 mins.) largometraje sobre la vida de los Seris de la Bahía de Kino, Sonora.

48 *Noche de Muertos* (México, 1979) mediometraje sobre la celebración del día de muertos en la isla de Janitzio, Pátzcuaro.

49 *Chalma* (México, 1980) cortometraje sobre las velaciones, misas y danzas dedicadas al Señor de Chalma.

50 *Tonantzin* (México, 1980) mediometraje sobre la importancia que tiene la figura de la Tonantzin-Virgen de Guadalupe en la vida cotidiana de los mexicanos.

51 *Ocho Comunidades de Oaxaca* (México, 1978) Largometraje sobre el trabajo de educadores a favor de la alfabetización y la problemática campesina.

off de autoridad etnográfica, en un intento por sembrar interrogantes en el espectador.



*Los Murmullos de Rubén Gámez, 1974.*⁵²

Otra cinta fue *Santa Gertrudis, la primera pregunta sobre la felicidad* (1977)⁵³ de Gilles Groulx. Este documental de 101 minutos de duración aborda el conflicto de la tenencia de la tierra en el pueblo oaxaqueño de

52 Gámez, Rubén. *Los Murmullos*. Documental. 22 minutos. Producido por el Centro de Producción de Cortometraje (CPC), 1974. Consultado el 8 de junio de 2020 en: <https://www.filminlatino.mx/corto/los-murmullos>

53 Groulx, Gilles. *Santa Gertrudis, la primera pregunta sobre la felicidad*. Documental. 101 minutos. Producido por el Centro de Producción de Cortometraje (CPC), 1978. Consultado el 14 de junio de 2020 en: <https://www.filminlatino.mx/pelicula/santa-gertrudis-la-primera-pregunta-sobre-la-felicidad>

Santa Gertrudis y muestra la oposición entre los caciques, partidarios del decreto agrario de Cárdenas de 1935, y los comuneros partidarios de la reforma.



Santa Gertrudis, la primera pregunta sobre la felicidad de Gilles Groulx, 1978.

Se abordan además los temas de la marginación, la lucha de clases, el trabajo comunal, las cooperativas y la vida cotidiana de los campesinos. El filme inicia mostrando la decisión de los pobladores por realizar el documental. Las partes en conflicto escuchan la postura del otro bando en una grabadora, lo que funciona como elemento narrativo.

Uno de los realizadores del CPC que volcó sus esfuerzos por representar a los pueblos indígenas fue Nicolás Echevarría quien opina que el CPC “fue creado, en un principio, como una especie de organismo de propaganda

política; pero poco a poco empezó a salir de esta función tan obvia y a independizarse. (...) Los cineastas comenzaron a realizar películas impulsadas con ideas propias, con una libertad para realizar, finalmente, lo que querían”.⁵⁴

Echevarría ya había filmado de forma personal los documentales *Judea una Semana Santa entre los Coras* (1973) y *Hikuri Tame* (1975), que describe la peregrinación anual de los huicholes de Jalisco a Wirikuta. Fue en el CPC que encontró forma de realizar los documentales *María Sabina* (1978), *Poetas Campesinos* (1979), *Teshuinada* (1980) y el cortometraje *San Cristóbal* (1985), sobre la vida cotidiana y ritual de los chamulas en Chiapas.

María Sabina (1979) es un largometraje que profundiza en la vida y labor ritual de esta curandera mazateca de Huautla de Jiménez, Oaxaca. Entre sus recursos narrativos se encuentran un breve texto explicativo inicial y una voz en *off* en primera persona atribuida a María Sabina, que a pesar de ser masculina, rompe la tradición de la voz en *off* en tercera persona. En el filme predomina el modo de representación observacional, al estilo del cine directo. Se muestra a la chamana en entrevistas e interacciones con otras personas en mazateco, siendo este documental una de las primeras representaciones sobre indígenas que mostraban la lengua madre de quienes eran filmados.

⁵⁴ Rovirosa, José. 1993. *Miradas a la Realidad. Tomo II*, México: CUEC-UNAM.



María Sabina de Nicolás Echevarría, 1979 ⁵⁵

El estilo directo del documental y el tono poético permiten al espectador una cercanía hacia María Sabina, tanto en su cosmovisión como en su personalidad y su quehacer ritual. Se abordan temas desde su trabajo de sanación espiritual y sus vastos conocimientos de la medicina, hasta cómo fue su primer contacto con los hongos y sus relaciones familiares y románticas.

Nicolás Echevarría se sumerge sin prejuicios a una cultura distinta para filmar a Sabina y gracias a ello el filme nos brinda una mirada inédita y compleja sobre la figura de la curandera. Cabe anotar la figura del

⁵⁵ Echevarría, Nicolás. *María Sabina*. Documental. 81 minutos. Producido por el Centro de Producción de Cortometraje (CPC), 1978. Consultado el 24 de junio de 2020 en: <https://www.filminlatino.mx/pelicula/maria-sabina>

curandero había sido hasta entonces tratada en el cine nacional como mera hechicería, opuesta al progreso de la ciencia médica a la cual los indígenas se oponían irracionalmente debido a su atavismo cultural.⁵⁶

Poetas Campesinos (1980) es un documental de 47 minutos que nos sumerge a la vida cultural de la comunidad indígena Popoloca de San Felipe Otlaltepec, Puebla. Se muestra la formación musical de un grupo de niños, la ejecución de una banda que conjunta desde jóvenes hasta ancianos, la teatralidad de un payaso poeta, así como las acrobacias circenses ejecutadas por un señor, un par de niñas y un cuarteto de jóvenes.



Poetas Campesinos de Nicolás Echevarría, 1980⁵⁷

56 Esto se puede observar en múltiples cintas, por ejemplo: *María Candelaria* (Dir. Emilio Fernández, México, 1943), *Raíces* (Dir. Benito Alazraki, México, 1953) y *Todos somos mexicanos* (Dir. José Arenas, INI, México, 1958).

57 Echevarría, Nicolás. *Poetas Campesinos*. Documental. 47 minutos Producido por el Centro de Producción de Cortometraje (CPC), 1980. Consultado el 28 de junio de 2020 en: <https://www.filminlatino.mx/pelicula/poetas-campesinos>

El filme prescinde de la voz en *off* e incluye solo un par de testimonios al inicio. Esto en beneficio de un estilo observacional y un ritmo lento, elementos que permiten al espectador insertarse en la dinámica social del pueblo y contemplar la jornada de disfrute artístico. *Poetas Campesinos* rompe con la etnografía clásica generalizante para enfocarse en el tema de la creación de discursos artísticos desde los pueblos indígenas.

En *Teshuinada* (1979), Nicolás Echevarría nos adentra en la celebración de la Semana Santa en la comunidad Rarámuri de Munerachi, Batopilas (Chihuahua). Este pueblo nómada sube a lo alto de la sierra durante la Semana Santa para celebrar las Teshuinadas, rituales en que se ofrenda licor de maíz a los dioses para dar comienzo a un nuevo ciclo agrícola. El recorrido ceremonial, filmado a modo observacional, es narrado por una voz en *off* masculina en primera persona y en tono poético, esta se combina con el registro sonoro directo. Estos elementos se suman a delicados movimientos de cámara, permitiendo el goce estético y la comprensión de la celebración ritual y su papel en la mitología de esta etnia. Esta película fue ganadora del Ariel a mejor documental en 1980.

3.4 Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Desde diversas dependencias, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) ha jugado un rol importante en la producción de cine documental sobre pueblos indígenas.

Tal es el caso del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, hoy Escuela Nacional de Cinematografía (ENAC), fundado en 1963, con Manuel González Casanova como su primer director. Desde sus inicios, el CUEC dio gran importancia al cine documental y en sus primeros diez años produjo el doble de cintas de este en relación con las de ficción.

Ante la efervescencia social, los y las estudiantes respondieron con la realización de cintas de corte militante y algunos de ellos comenzaron a interesarse en la representación de los grupos indígenas, particularmente en la situación de marginación económica que estos vivían.

Javier Audirac filma en 1973 la cinta *Oaxaca de Juárez*,⁵⁸ sobre la creación artesanal y las condiciones de marginación que viven las comunidades indígenas. Más adelante, en coproducción con el Colectivo Minibruto, Eduardo Sepúlveda dirige *Nosotros los serranos*⁵⁹ (1983) sobre la explotación de los zapotecas de la Sierra de Juárez, Oaxaca.

Otras de las cintas producidas en el CUEC son el cortometraje *Los Coras*⁶⁰ (1971) de Alejandro Noriega, *Integración*⁶¹ (1974) de Luis Salazar Garrón y *Dos Jornales*⁶² (1976) codirigido por Jorge Amézquita, Francisco Ohem, José Roviroso. Esta última aborda la migración de los mazahuas del Estado de México hacia la Ciudad de México a causa de la marginación y

58 Audirac, Jorge. *Oaxaca de Juárez*. Documental. México. 1973

59 Sepúlveda, Eduardo. *Nosotros los serranos*. Documental, México, 1983.

60 Noriega, Alejandro. *Los Coras*. Documental, México, 1971.

61 Salazar Garrón, Luis. *Integración*. Documental, México, 1974.

62 Amézquita Jorge, Ohem Francisco, Roviroso José. *Dos Jornales*. Documental, México, 1976.

combina aspectos de la fiesta, las actividades económicas, productivas, religiosas y familiares.

Finalmente, y en un tono menos politizado, se ubica la cinta *Iscuracha*⁶³ (1977) de Lisulla Moltke en la que se aborda el paralelismo entre las leyendas suecas y las *wixàrikas* acerca del origen del violín.

Dentro de la UNAM, otra dependencia que produjo cine documental sobre indígenas fue el departamento de Actividades Cinematográficas (DAC), después conocida como Dirección General de Actividades Cinematográficas (DGAC).

Entre estas cintas se encuentra *Ayautla*⁶⁴ (1972) de José Roviroso sobre la práctica y organización del "tequio" (trabajo colectivo y recíproco) y el trabajo en los cafetales entre los mazatecos de ese poblado de Oaxaca. El documental aborda temas como la influencia del cacique local y la mortalidad infantil. También se ubican los documentales *Los Zapotecas*⁶⁵ (1968) Manuel González Casanova o *Tarahumara, Drama de un pueblo*⁶⁶ (1972) Bosco Arochi, sobre la difícil vida de los *rarámuris*.

Esta labor documentalista en la UNAM, continuaría una década más adelante en instancias como TV-UNAM y el Centro Universitario de Comunicación de la Ciencia (CUCC).

63 Moltke, Lisulla. *Iscuracha*. Documental, México, 1977.

64 de Roviroso, José. *Ayautla*. Documental, México, 1972.

65 González Casanova, Manuel. *Los Zapotecas*. Documental, México, 1968.

66 Arochi, Bosco. *Tarahumara, Drama de un pueblo*. Documental, México, 1972.

En TV-UNAM, Carlos Cruz dirige *Sueño en el Valle de México: Música Indígena*⁶⁷, donde retrata a cinco grupos musicales de diferentes etnias de Oaxaca, Sonora y Chiapas. También dirige *Caracol Púrpura*⁶⁸ (1988) sobre la importancia simbólica, económica, social y biológica de este molusco para los mixtecos.

Joaquín Palma, otro realizador de TV-UNAM, grabó *Reencuentro de Música y Danza Indígena I y II*⁶⁹ y *Primer Festival de Música y Danza*⁷⁰, coproducida con el INI en 1989. En este mismo año, Leticia Villavicencio realiza *Más allá de la Bruma*⁷¹, sobre el significado del papel amate para los otomíes de San Pablito Pahuatlán, Puebla. También *Al pie del cerro sagrado*⁷², mediodmetraje sobre las costumbres prehispánicas de los otomíes.

El Centro Universitario de Comunicación de la Ciencia (CUCC) contó con diversas realizaciones de Eduardo Monteverde. En 1987 filma *Más allá de la montaña*⁷³, sobre la lucha de las comunidades de la Sierra de Juárez por mantener su identidad; y también, *Remedios de la Sierra*⁷⁴ sobre los programas de salud pública y la medicina tradicional en la Sierra norte de Puebla. En 1990 Monteverde realizó otro par de cintas sobre los otomíes

67 Cruz, Carlos. *Sueño en el Valle de México: Música Indígena*. Documental, México.

68 Cruz, Carlos. *Caracol Púrpura*. Documental, México, 1988.

69 Palma, Joaquín. *Reencuentro de Música y Danza Indígena I y II*. Documental, México, 1988.

70 Palma, Joaquín. *Primer Festival de Música y Danza*. Documental, México, 1988.

71 Villavicencio, Leticia. *Más allá de la Bruma*. Documental, México, 1988.

72 Villavicencio, Leticia. *Al pie del cerro sagrado*. Documental, México, 1988.

73 Monteverde, Eduardo. *Más allá de la montaña*. Documental, México, 1987.

74 Monteverde, Eduardo. *Remedios de la Sierra*. Documental, México, 1987.

de *Tlaxcala: Sombras en la Malinche*⁷⁵ que aborda el tema de la artesanía y *Cápsula Cultural Tlaxcala*⁷⁶ que aborda las costumbres y la religión de dicha etnia.

3.5 Secretaría de Educación Pública (SEP)

Dentro de las producciones de la SEP destaca la labor del Departamento de Cine-Difusión, el cual trabajó en coproducción con la productora canadiense *Office National du Film du Canada* para la realización de los documentales *Etnocidio: Notas sobre el Mezquital*⁷⁷ (1976) de Paul Leduc y *Jornaleros*⁷⁸ (1976) de Eduardo Maldonado.

El primero de ellos destaca por su enfoque hacia la temática indígena, particularmente hacia las condiciones de dominación ejercidas por conquistadores, caciques, políticos y sacerdotes que han llevado al etnocidio de la población otomí del valle del Mezquital en el estado de Hidalgo.

Etnocidio: Notas sobre el Mezquital de Paul Leduc (1976), de 105 minutos de duración, es uno de los documentales más importantes del cine mexicano, realizado a manera de ensayo y que combina el estilo militante del Nuevo Cine Latinoamericano con el del *Cinema Verité* de Jean Rouch.

75 Monteverde, Eduardo. *Tlaxcala: Sombras en la Malinche*. Documental, México, 1990.

76 Monteverde, Eduardo. *Cápsula Cultural Tlaxcala*. Documental, México, 1990.

77 Leduc, Paul. *Etnocidio: Notas sobre el Mezquital*. Documental. México. 131 minutos. Producido por: *Office National du Film du Canada*, SEP y CPC, 1976. Consultado el 4 de julio de 2020 en: <https://www.filminlatino.mx/player?type=film&mediaId=2718>

78 Maldonado, Eduardo. *Jornaleros*. Documental. México, 84 minutos, 1976. Producido por: *Office National du Film du Canada*, SEP y CPC, 1976. Consultado el 8 de julio de 2020 en: <https://www.filminlatino.mx/player?type=film&mediaId=2734>

En los capítulos, ordenados según las letras del abecedario, (antecedentes, burguesía, clases, democracia, etnocidio, fábricas, gobierno, historia, indígenas) se narran diversos fenómenos que cohabitan el Mezquital: un sepelio infantil, un cacique ganadero presume sus ideas eugenésicas, acarreados del PRI abarrotan camionetas, indígenas procesan embutidos, otomíes migran a las ciudades.



Etnocidio: Notas sobre el Mezquital de Paul Leduc, 1976

El eje narrativo de la cinta recae en los testimonios de comuneros y comuneras del Mezquital quienes, en un ejercicio muy interesante, reflexionan sobre la dominación histórica que han vivido en tanto pueblo

indígena y sobre las condiciones actuales que los posicionan como un lastre para el progreso y justifican el despojo de sus tierras y la criminalización de su defensa.

Otra producción del Departamento de Cine-Difusión de la SEP, aunque de temática no precisamente indígena sino campesina es *Jornaleros* (1976) de Eduardo Maldonado. Este largometraje de 90 minutos denuncia las condiciones de extrema pobreza y la consecuente migración forzada de los trabajadores agrícolas en el país. Por esta realización Maldonado gana el Premio Especial en la entrega de los Arieles de 1978.



Jornaleros de Eduardo Maldonado, 1976

Maldonado fue de los primeros integrantes del colectivo Grupo Cine Testimonio donde realizó *Sociedad Colectiva Quechhueca* (1971) sobre la vida en una comunidad del Valle del Yaqui. Posteriormente, realiza *Laguna de dos tiempos*⁷⁹ (1982), una coproducción del colectivo y el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) del Instituto Nacional Indigenista que aborda la transformación cultural de una zona de pobladores Nahuas a raíz de la instalación de un complejo petroquímico. En 1987, también para el AEA, realiza *Xochimilco*⁸⁰ sobre una de las regiones de la capital mexicana con el mayor número de fiestas tradicionales que se debate entre la vida rural y la urbana. Al respecto de esta última cinta, Maldonado destaca que tardó un año en ser aceptado en la comunidad y poder filmar.

A principios de la década de los ochenta, la Unidad de Televisión Educativa (UTE) de la SEP realiza las series *México Plural* y *Grandes maestros del arte popular*, con 54 y 51 programas respectivamente. El objetivo de *México Plural* era justamente “difundir la pluralidad cultural” y “rescatar los rasgos culturales y sociales de algunos grupos indígenas”.⁸¹ La segunda serie se enfocaría en documentar la creación plástica tradicional. Algunos cineastas que participaron en estos programas, que abarcan temas como la cosmovisión, la migración y el saqueo de recursos naturales, fueron: Carlos

79 Maldonado, Eduardo. *Laguna de dos tiempos*. Documental. México, Duración 106 minutos, INI, Grupo Cine Testimonio, AEA, 1982.

80 Maldonado, Eduardo. *Xochimilco*. Documental. México, Duración 90 minutos, AEA, 1987.

81 Secretaría de Educación Pública (SEP). 1994. *Selección de materiales educativos para apoyo a la docencia*, México: Subsecretaría de Servicios Educativos para el D.F.

Kleiman, Raúl Contla, Alejandra Islas, Alberto Cortés, Alberto Bojórquez, Carlos Velo y Rafael Romo.

De estas series destaca el gran número de etnias registradas: tzotzil, tzeltal, chol (Chiapas); amuzga y tlapaneca (Guerrero); chocholteca, chinanteca, chatina, mixe, ikots, triqui, zapoteca (Oaxaca); nahua (Veracruz y Milpa Alta); chontal, popoluca (Tabasco); kiliwa, cucapá, paipai, cochimi, kumiai (Baja California Norte); mazahua, matlazinca (Estado de México); maya (Yucatán); purépecha (Michoacán); otomí, tepehua (Hidalgo); seri, yaqui (Sonora), totonaca (Puebla), pame (San Luis Potosí).

A partir de 1989 la UTE es absorbida por la Unidad de Producciones Audiovisuales (UPA) del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en donde de 1990 a 1992 se desarrolla la serie para televisión *Los Caminos de lo Sagrado*, catorce programas de 27 minutos realizados por 5 cineastas: Antonio Loyola, Rafael Rebollar, Francisco Urrusti, Luis Lupone y Rafael Montero. Esta serie para televisión se enfoca en registrar festividades de las diferentes regiones del país con un énfasis en lo estético y no en lo político o etnográfico. Algunos de los grupos étnicos registrados fueron: tarahumara, nahua, zapoteco, tlahuica, tarasco, mazateco, chontal, mazahuas, tzotziles y tzeltales.

CAPÍTULO 4

AUGE Y OCASO DEL CINE DEL INI, RUMBO A LA AUTOREPRESENTACIÓN INDÍGENA

Desde los años setenta hasta finales de los ochenta, el Instituto Nacional Indigenista (INI) concentra gran parte de la producción nacional de documentales sobre grupos indígenas del s.XX. A diferencia de los filmes propagandísticos financiados previamente por el instituto,⁸² toda la producción posterior benefició un tratamiento más comprometido con la investigación antropológica, con el tratamiento artístico y, hacia mediados de los ochenta, más comprometido con el cuestionamiento sobre las relaciones de poder que se establecían mediante el discurso documental. Este último aspecto se dio de la mano de cineastas críticos como Alberto Becerril y Luis Lupone quienes, de manera pionera en Latinoamérica, realizan el primer ejercicio de la transferencia de medios a un grupo de mujeres Ikoots, tejedoras del Istmo de Tehuantepec.

4.1 El INI y el Grupo Cine Labor

En 1972 el INI trabajaría junto con la productora independiente Grupo Cine Labor, fundada por el antropólogo y cineasta Scott Robinson, para la realización de dos medimetroajes documentales *Iñosavi (Tlaxiaco, Tierra*

⁸² Todos somos mexicanos (1958) y Misión de Chichimecas (1970)



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

de Nubes)⁸³ (1972) y *Xantolo, Día de Muertos*⁸⁴ (1973).

Estas diferirían de las primeras películas del INI porque no persiguen un fin propagandístico. En el caso de *Iñosavi (Tlaxiaco, Tierra de Nubes)* se trata de una etnografía de las relaciones sociales y comerciales de los pueblos de la Mixteca Alta que confluyen en el día de tianguis de Tlaxiaco, Oaxaca. La narración recae en una voz en *off* femenina en tono amigable y tercera persona, que no duda en opinar sobre la explotación y en dar su visión un tanto romancista de lo observado.



Iñosavi (Tlaxiaco, tierra de nubes) de 1972

83 Olivia Carrión, Epigmenio Ibarra, Gonzalo Infante, Scott S. Robinson. *Iñosavi (Tlaxiaco, Tierra de Nubes)*. Documental. México. Duración 27 minutos. INI y Grupo Cine Labor. 1972. Consultado el 20 de julio de 2020 en: <https://www.youtube.com/watch?v=Z525k6E8fqc>

84 Olivia Carrión, Epigmenio Ibarra, Gonzalo Infante, Scott S. Robinson. *Xantolo, Día de Muertos*. Documental. México, Duración 27 minutos, INI y Grupo Cine Labor. 1973. Consultado el 23 de julio de 2020 en: <https://www.youtube.com/watch?v=yZJHZ9geXyc&t=2s>

La narradora nos habla de aspectos etnográficos como el contexto geográfico, el “coyotaje” de los productos agrícolas y la dinámica social observada en el día de comercio de la región. La banda sonora también incluye la voz de los pobladores, quienes responden brevemente a las preguntas planteadas por una entrevistadora. Esta cinta intenta ser un poco más crítica al basarse en un estudio antropológico de mediana profundidad.

Xantolo, Día de Muertos (1973) muestra la celebración del Día de Muertos entre los pueblos indígenas nahua y tepehua de Chicontepepec, Veracruz, región en la que el INI instaló un Centro Coordinador Indigenista. El documental retoma el Día de Muertos y su relación ritual con la época de la cosecha, misma que constituye el inicio del ciclo de intercambios comerciales desiguales con los intermediarios.

El filme narra, a través una voz en *off* en tercera persona, la celebración del Xantolo o Día de Muertos, desde una óptica etnográfica al explicar las relaciones sociales, económicas y religiosas de las comunidades nahuas y tepehuas de esta región de la huasteca veracruzana. La cinta combina esta narración en *off* con elementos del cine directo: cámara en mano siguiendo a los personajes en actividades cotidianas y sonido directo, como el de los testimonios de los entrevistados en español y Náhuatl.

En *Xantolo, Día de Muertos* se observa cierta confianza de la comunidad ante el equipo de filmación, lo que permitió captar escenas al interior de los hogares, como la preparación de los alimentos, la instalación de altares y

las ceremonias. Además, en el filme se pueden observar actividades como los rituales preparativos del Xantolo y la visita a los muertos en el camposanto donde los rezos se acompañan de música tradicional de huapango.

En el contexto en el que se desarrollaban trabajos como los de Cine Labor, el CPC, el INAH, el CUEC, el cine documental sobre grupos indígenas “transitó paulatinamente del uso de la propaganda y la vocación didáctica hacia un cine más riguroso”.⁸⁵



Xantolo, Día de Muertos (1973)

⁸⁵ Lara Chávez Hugo, González Rubio Javier. 2009. *Cine Antropológico Mexicano*. México: INAH.

4.2 Archivo Etnográfico Audiovisual del INI

En 1977 el INI crea el Departamento de Investigaciones Antropológicas y Organización Social y, dentro de este, funda en ese mismo año el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA), el cual se especializaría en el registro audiovisual de los aspectos culturales, económicos y sociales de los pueblos indígenas en México.

Con el AEA, se inauguraba la experiencia más importante de cine sobre grupos indígenas en el país, con 38 películas realizadas de 1978 a 1987, sobre 25 grupos indígenas⁸⁶; así como el núcleo más importante a nivel continental de producción de documental sobre pueblos originarios.⁸⁷

El Archivo iniciaría el acervo de los registros del INI sobre los diversos grupos étnicos en el país, con el objetivo de “promover la sistematización y complementación de la información referente al patrimonio cultural de los diferentes grupos étnicos”.⁸⁸

86 Mixe (Oaxaca), Mazateco (Oaxaca), Chinanteco (Oaxaca), Zapoteco (Oaxaca), Ikoote (Oaxaca), Otomí (Puebla), Nahua (Puebla, Guerrero, Veracruz), Totonaco (Puebla y Veracruz), Tepehua (Veracruz), Zoque-Popoluca (Veracruz), Tlapaneco (Guerrero), Lacandón (Chiapas), Zoque (Chiapas), Huichol (Nayarit y Jalisco), Tepehuano (Durango), Mayo (Sonora), Pame (San Luis Potosí), Huasteco (San Luis Potosí), Maya (Yucatán), Purépecha (Michoacán), Tarahumara (Chihuahua), Guachochi (Chihuahua), Sisoguichi (Chihuahua), Kikapú (Coahuila) y Chichimeca (Chihuahua, Sonora).

87 Piñó Sandoval Ana, *Documental Etnográfico Mexicano*, p.16 Consultado el 26 de julio en <https://es.scribd.com/doc/215596696/DOCUMENTAL-ETNOGRAFICO-MEXICANO>

88 Instituto Nacional Indigenista. 1978. *Instituto Nacional Indigenista: Bases para la acción. 1977-1982. Guía para la programación*, México: INI.

Los cineastas agrupados en el AEA, con experiencia previa e interés en el registro en comunidades indígenas, abandonarían el enfoque propagandístico de las películas realizadas previamente por el INI y, algunos de ellos, pondrían en cuestionamiento las dinámicas de poder de los métodos de filmación etnográficos, en las que los pueblos indígenas tenían una nula decisión respecto a la forma en que se les representaba.

Este cuestionamiento no se limitaba al ámbito fílmico, sino que derivaba de un intenso debate, impulsado desde la sociología y la antropología crítica, respecto al carácter etnocida del indigenismo integracionista como política de Estado.

Intelectuales como Arturo Warman, Margarita Nolasco y Guillermo Bonfil Batalla, criticaban por primera vez de manera sistemática en su libro *De eso que llaman antropología mexicana*⁸⁹ el enquistamiento del indigenismo integracionista como proyecto hegemónico de nación desde 1920, desde el cual se dictaba a los pueblos indígenas qué valores “positivos” debían conservar (en referencia a aquellos que formaran parte de la simbología nacionalista revolucionaria, únicamente); y qué valores “negativos” debían erradicar para lograr ser integrados (todos aquellos relacionados con su identidad étnica). Ante esta “asimilación total del indígena” e “incorporación absoluta a los sistemas sociales y culturales del sector mestizo

89 Warman Arturo, Margarita Nolasco, Guillermo Bonfil, Mercedes Olivera y Enrique Valencia. 1970. *De eso que llaman antropología mexicana*. México: Nuestro Tiempo.

mexicano”,⁹⁰ denunciaban que “el problema indio solo admitía una respuesta: que los indios dejaran de serlo”.⁹¹

A pesar de sus críticas al indigenismo por parte de Warman y Bonfil, estos son incorporados posteriormente a instituciones estatales como el INAH y el mismo INI. Según Fabiola Escárzaga “sus contradicciones políticas expresan las del propio estado mexicano que, con su gran capacidad de hegemonía y de control sobre la sociedad, inhibe la formación de un movimiento indígena políticamente autónomo, el cual es asfixiado por la capacidad de control y cooptación estatal”.⁹² La autora anota que a pesar de que en el libro *De eso que llaman antropología mexicana* los autores cuestionan duramente al indigenismo, estos no dan cuenta alguna de la presencia de los indígenas como actores políticos, mismos que comenzaban a organizarse en Chiapas al inicio de la década de los setenta. A través del INI, el Estado cooptaría los primeros canales de organización y participación indígena y buscaría frenar los vínculos latentes con el movimiento campesino, obrero y popular a través de organismos como la Confederación Nacional de Comunidades Indígenas (CNCI) creada en

90 Bonfil Batalla, Guillermo. 1970. "Del indigenismo de la revolución a la antropología crítica", en *De eso que llaman antropología mexicana*, Nuestro Tiempo, México.

91 Warman, Arturo. 1970. "Todos santos y todos difuntos. Crítica histórica de la antropología Mexicana", en *De eso que llaman la Antropología Mexicana*, ed. A. Warman, M. Nolasco, G. Bonfil et al., 9-38. México: Editorial Nuestro Tiempo.

92 Escárzaga, Fabiola. 2015. "Fausto Reinaga, Guillermo Carnero Hoke y Guillermo Bonfil: discursos indianistas en Bolivia, Perú y México (1969-1979)". *Pacarina del Sur. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*. 5 de noviembre de 2020. <http://pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/1180-fausto-reinaga-guillermo-carnero-hoke-y-guillermo-bonfil->.

1968 y el Consejo Nacional de los Pueblos Indios (CNPI) en 1975. Esto con el objetivo de evitar la politización del sector indígena.

A pesar de los esfuerzos por corporativizar la organización indígena, estos consejos y los eventos que desarrollaban, en particular el Congreso Indígena realizado en Chiapas en 1974 sirvieron, durante los primeros años de la década de los setenta, para que los y las indígenas socializaran la idea de luchar de manera organizada por la autodeterminación”.⁹³ Estos intentos por parte del Estado mexicano, particularmente de las medidas del INI, fueron severamente criticados dada su poca eficacia.

En el contexto de cuestionamiento al indigenismo integracionista y de creciente demanda de diversas organizaciones indígenas por participar activamente en el diseño e implementación de la política indigenista estatal dedicada a su sector, el gobierno de José López Portillo se ve forzado a replantear esta política pública, a la que define, en 1977, como “indigenismo de participación”. Este nuevo modelo, enunciaba el INI, reorientaría las acciones del instituto hacia una política orientada al “fortalecimiento de la conciencia nacional”, pero ahora “a través del respeto al pluralismo étnico”.⁹⁴ Este discurso de “participación” en realidad solo se limitó a hacer de los pueblos indígenas los encargados de ejecutar los proyectos del INI

93 Cruz, Saúl Velasco. 2003. *El movimiento indígena y la autonomía en México*. México: UNAM.

94 Instituto Nacional Indigenista. 1982. *Manual de Organización del Archivo Etnográfico Audiovisual*, México: INI.

enfocados a combatir la marginación en zonas indígenas y promover el “etnodesarrollo”.⁹⁵

Apuntan los autores Mejía y Sarmiento que, aunque el indigenismo de participación “se expresaba como una política de indígenas y no para indígenas”, tal afirmación “no pasó de ser una simple declaración, ya que en la práctica el régimen siguió con su vieja costumbre de imponer sus decisiones (...). De ahí que el trasfondo del “indigenismo de participación” fuera realmente evitar que el movimiento indígena estrechara más sus lazos con el movimiento campesino, obrero y popular”⁹⁶ y evitara centrarse en demandas como el derecho a la tierra o el respeto a sus organizaciones independientes.

Según la *Memoria de actividades 1976-1982* del INI, los trabajos que realizó el AEA tendrían el objetivo de incidir en los grupos étnicos y en la sociedad nacional. Sobre los primeros, pretendía “estimular la necesidad de reconocerse y valorarse como elementos indispensables de la realidad cultural y económica del país; y sobre la segunda, se trataría de obtener una redefinición y revaloración de la cultura indígena al mostrarle la riqueza y el valor que posee”.⁹⁷

La incipiente búsqueda de nuevos paradigmas, llevó a los realizadores del Archivo Etnográfico Audiovisual, principalmente jóvenes egresados del

95 Cruz, Saúl Velasco. 2003. *El movimiento indígena y la autonomía en México*. México: UNAM.

96 María Consuelo Mejía Piñeros, Sergio Sarmiento Silva. 2003. *La lucha indígena: un reto a la ortodoxia*. México: Siglo XXI- UNAM.

97 Instituto Nacional Indigenista. 1982. *Memoria de actividades 1976-1982*. México: INI.

Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC)⁹⁸; a cuestionar la relación ética y política filmador-filmado. Al respecto, Alberto Becerril, quien fuera jefe del AEA, mencionaba:

“Los pueblos indígenas, que son los sujetos que se registran, siempre quedaban fuera de la ecuación y de la discusión. La manera en que los miembros de las comunidades indígenas en que se había trabajado percibían la película realizada simple y sencillamente no era relevante ni para el cineasta, ni en general, para el antropólogo. (...) el hecho de que no se escuchara la voz de los miembros de los pueblos en que se trabajaba, me parecía una forma de colonialismo interno. Más allá de la discusión sobre si un documental es o no etnográfico, se trata de una forma de representación de un pueblo en el que la voz y participación de sus miembros en la elaboración del documental es fundamental”.⁹⁹

Para lidiar con las problemáticas mencionadas por Becerril, el AEA buscó establecer nuevos métodos de acercamiento a las comunidades cuyo primer paso serían las investigaciones de campo que permitirían tanto el involucramiento con la población, como el sustento temático de las

98 Oscar Menéndez, Carlos Kleiman, Juan Francisco Urrusti, Salvador Guerrero, Federico Weingartshofer, Roy Roberto Meza, Sonia Fritz, Rafael Montero, Juan Carlos Colín, Alfredo Portilla, Alberto Becerril, Luis Lupone, Eduardo Maldonado, Jaime Riestra, Alberto Cortés, Saúl Serrano, Luis Mandoki, Ludwik Margules, Alberto Cámara, Francisco Chávez Guzmán y Henner Hofmann. Este último junto con Mario Luna serían los principales fotógrafos de las realizaciones del AEA.

99 Becerril Montekio, Alberto. 2015. “El cine de los pueblos indígenas en el México de los ochentas”. *Revista Chilena de Antropología Visual*. Consultado en: http://www.rchav.cl/2015_25_art03_becerril.html

películas. Con esto se buscaba que los miembros de los pueblos indígenas participaran activamente en las decisiones fílmicas.

Durante las diferentes etapas de la producción fílmica se buscaría que los documentales tuvieran un enfoque multidisciplinario entre antropólogos, etnógrafos, lingüistas y cineastas. Agrega Becerril: “se despertó interés de los cineastas por la investigación y de los investigadores por el conocimiento de un nuevo lenguaje cinematográfico en el que los planteamientos ético-metodológicos fueran analizados, discutidos y compartidos por ambos equipos”.

Otro propósito sería el retomar “la visión de los individuos que serían filmados, sus puntos de vista como sujetos del registro a realizarse”, visión que hasta ese momento, salvo algunas experiencias que se mencionaron anteriormente, permanecía invisibilizada. Para ello, y echando mano de las nuevas tecnologías del cine directo, se buscaría presentar las voces de las personas en su idioma original y traducirlas con subtítulos al español y prescindir de uso de la voz en *off*. Para este mismo propósito, la modalidad narrativa del documental expositivo sería reemplazada por la del cine directo y del *cinema vérité*.

El AEA desarrolló “metodologías para incentivar y promover la participación de los miembros de las comunidades durante todo el proceso de la filmación”, sin embargo, alude Becerril, estas no lograron el involucramiento deseado. Esto se debió en primer lugar a las limitaciones tecnológicas y

también, se puede especular, a la irrupción cultural de este nuevo medio en las comunidades.

Sobre el alcance de las realizaciones del AEA, Irma Ávila Pietrasanta opina que: “estos trabajos fueron visiones de autor sobre estas realidades indígenas, realizadas con un gran respeto por las comunidades con las que se trabaja y por sus protagonistas; sin embargo, no estaban dirigidas a las comunidades, su perspectiva se sustentaba en llegar a ‘los otros’ y mostrarles la realidad indígena. El punto de vista al final del día eran los del antropólogo y el cineasta”.¹⁰⁰

Dentro de los alcances del AEA, Ana Piñó opina que se “produjo un acervo de cine documental de gran riqueza etnográfica, sin fines didácticos, libre de exotismo y ajeno a las normas televisivas y comerciales”.¹⁰¹

Los incipientes esfuerzos de los realizadores del AEA por involucrar los puntos de vista de las comunidades indígenas en los filmes se vieron truncados doce años después cuando, en 1989, se concluyó que debido a los altos costos de producción en 16 mm, se optaría por el uso del video. Esto redujo la producción hasta que en 1996 el trabajo del Archivo llegó a su fin.

Cabe anotar que los filmes del AEA tuvieron muy poca exhibición, la cual se limitaba a las proyecciones en el marco del Festival Nacional de Cine y Video Científico y en foros y ciclos universitarios especializados. También

100 Gumucio Dagron, Alfonso (coord.) op. cit. p. 377.

101 Piñó Sandoval, Ana. op. cit., p. 16

dentro del trabajo de difusión se incluye la celebración en 1985, con sede en la Ciudad de México, del Primer Festival Latinoamericano de Cine de Pueblos indígenas, organizado por el Instituto Interamericano de la Organización de Estados Americanos (AEA) en colaboración con el INI, el INAH y la Filmoteca de la UNAM.

Dentro de los temas recurrentes de las realizaciones del AEA se incluyen en primer lugar los rituales, mismos que son empleados como eje narrativo en casi la mitad de los filmes para abordar otros aspectos de los pueblos indígenas como sus actividades, creencias y mitos. Se incluyen dentro de las temáticas otros eventos religiosos, el sincretismo, la música, la danza, la producción artesanal, la explotación hacia los indígenas, problemas de tenencia de tierra, la migración, la economía indígena, la producción agrícola, la medicina tradicional, etcétera.

*La Música y los Mixes*¹⁰² (1978) es la primera película realizada por el AEA, de 30 minutos de duración, dirigida por Óscar Menéndez. Esta aborda la arraigada cultura musical de los Mixes, enfatizando el proceso de enseñanza-aprendizaje y su relación con la vida social de los habitantes de Totontepec, Oaxaca. Otro dato particular de esta cinta es que es la única del AEA que no presenta, en su ficha técnica, el nombre del investigador que llevó a cabo el estudio previo de campo.

102 Menéndez, Óscar. *La Música y los Mixes*. Documental. 1978, 27 minutos. INI. Consultado en 30 de julio de 2020 en: <https://www.youtube.com/watch?v=ljB1HOiNOr4>



La música y los mixes de Óscar Menéndez, 1978

La cinta se construye con entrevistas a hombres músicos que hablan en español sobre la tradición de la música de viento. Sobre las entrevistas, se observan imágenes de la vida cotidiana del pueblo y de actividades relacionadas con la música, como niños tomando clases en una escuela y bandas tocando para la cámara. Destaca un diálogo en mixe entre un síndico y unos litigantes el cual no se subtitula.

Cabe resaltar que los entrevistados mencionan la necesidad de asistencia del Estado para contar con luz eléctrica, carretera, instrucción tecnológica para cosechas y una escuela de música. Esto podría corresponder a que este primer documental del AEA es una especie de transición entre el cine

puramente propagandístico realizado por el INI hasta entonces y las realizaciones que se desarrollarían posteriormente en el AEA.

Al respecto, Menéndez enfatiza la renuencia de los funcionarios del INI a la realización de esta cinta, pues desconocían el impacto que podía tener. Sin embargo, al ver el documental terminado, estos se dieron cuenta de que podía servirles como promoción de lo realizado durante su periodo.¹⁰³

Menéndez también fue autor de los cortometrajes *Rarámuri ra'itsara: Hablan los tarahumaras* (1983) que muestra diferentes aspectos de la cultura rarámuri y *Las manos del hombre* (1974), sobre la creación artesanal en barro de los otomíes de Morelos.

Otra cinta del AEA es *El Oficio de Tejer* (1981) dirigida por Juan Carlos Colín y fotografiada por Mario Luna. Con 42 minutos de duración, la cinta muestra el tono más crítico generalizado en los filmes posteriores a *La Música y los Mixes*. Este aborda aspectos de la vida comunitaria del pueblo Nahuatl de Cuetzalan, Puebla a partir de la producción artesanal de textiles y jonote, así como los problemas que enfrentan los y las indígenas para subsistir con la venta de sus productos.

Este comienza con un texto explicativo en el que se describe la pérdida de las tradiciones a causa de la modernización. Su estilo se torna observacional, lo que permite adentrarnos en la cotidianeidad de los

103 Menéndez, Óscar. "Cine y realidad", en *Antropológicas* (Nueva Época) IIA-UNAM, núm. 5, enero de 1993, México. p. 30

totonacos para conocer aspectos como su mundo interior, sus festividades religiosas y su problemática económica. *El Oficio de Tejer* es respaldado ya por una investigación y trabajo de campo previos al rodaje que se demuestra en pantalla, pues en los personajes se observa confianza y hacia el equipo de filmación, lo que permite un filme espontáneo.

Otra de las cintas producidas en el AEA es *Mara'Acame, Cantador y Curandero*¹⁰⁴ (1982) de Juan Francisco Urrusti. El documental, de 47 minutos de duración, es una mirada íntima a la vida del Mara'Acame *wixárika* (huichol) Don Agustín Montoya, de la comunidad de San Miguel Huastita, Jalisco. La cinta se desarrolla en la vivienda del curandero lo que permite seguir de cerca su vida cotidiana y su vida espiritual, las cuales están completamente vinculadas, dando cuenta de la fortaleza de la cosmovisión de esta etnia. Diversas personas de su comunidad acuden a él buscando sanación o la interpretación de sus sueños y se unen para la caza sagrada del venado.

La cinta adopta un estilo observacional de la mano de un manejo impecable de la cámara por parte de Mario Luna. Se denota tanto la confianza de los personajes para mostrar su vida cotidiana, como la confianza de estos hacia el equipo de filmación con quienes bromean a cuadro; haciendo explícita la intervención del aparato cinematográfico en el registro, situación inédita en los documentales del AEA. Otro aspecto importante de la cinta es la traducción de la lengua *wixaritari* al español, mediante la colocación

104 Urrusti, Juan Francisco. *Mara'Acame, Cantador y Curandero*. Documental, 1982, 52 minutos. INI. Consultado el 3 de agosto de 2020 en: <https://www.youtube.com/watch?v=gRoPrQH074E>

de subtítulos. Además, *Mara'Acame, Cantador y Curandero* ganó el primer lugar en el II Festival de cine y video científico organizado por la UNAM en 1983.



Mara'Acame, Cantador y Curandero de Juan Francisco Urrusti, 1982

Juan Francisco Urrusti, uno de los cineastas más activos durante la producción del AEA, opina: "Buscábamos hacer un cine antropológico diferente al que se hacía, un cine que no tuviera la mirada paternalista y que sirviera para hacer conciencia, en la sociedad mexicana mestiza, de la vigencia y los valores de las culturas indígenas. Una de las primeras cosas que hicimos fue acabar con los narradores no indígenas, antropólogos o no, y procurar que en las películas fueran los mismos indígenas quienes hablaran, de manera que tuvieran un valor testimonial. Y que hablaran en

sus respectivas lenguas. Hacíamos, pues, las películas para beneficio de la sociedad en general, y de las culturas indígenas en particular".¹⁰⁵

Hacia 1985 surge el primer ejercicio de transferencia de medios y de cine colaborativo en el país, que deriva del Primer Taller de Cine Indígena en México, en formato Súper 8 milímetros, impartido por Luis Lupone, María Eugenia Tamés, Diana Roldán, Susana Garduño y Alberto Becerril a una organización de quince tejedoras *ikoots* de la comunidad de San Mateo del Mar, Oaxaca. Entre las tejedoras que filmaron diversos materiales se encuentran: Elvira Palafox, Teófila Palafox, Guadalupe Escandón, Justina Escandón, Juana Canseco y Timotea Michelin.

Este taller fue propuesto por Lupone al AEA como una “reacción” a su participación en algunas cintas producidas en el mismo Archivo, las cuales menciona “adolecían de investigaciones y rigores y se hacían desde una mirada extranjera de las comunidades”.¹⁰⁶

Durante el mes en que se impartió el taller y el mes en que se dedicaron a la producción se realizó la obra *Tejiendo Mar y Viento* (1985) dirigida por Luis Lupone, que narra el proceso de aprendizaje cinematográfico de las tejedoras con el objetivo de dejar testimonio sobre lo sucedido en el taller.

105 Urrusti, Juan Francisco. 2000. *Una pausa en el camino, una pausa para ver* en La Fábrica Audiovisual, Marta Zátanyi (compiladora). Argentina: Universidad de Buenos Aires.

106 Roca, Lourdes, María Eugenia Tamés, Teófila Palafox, Luis Lupone y Octavio Murillo. 2021. “Tejer la mirada: La experiencia del Primer Taller de Cine Indígena en México”. *Foro de Cine Etnográfico VI*, Congreso Mexicano de Antropología Social y Etnología (COMASE).
<https://www.facebook.com/CineEtnograficoCOMASE/videos/344899663532660>

La producción que fue nominada al Ariel en 1988 como mejor mediodocumental documental.

También se filman tres ejercicios pioneros de autorrepresentación. El primero, y el único exhibido junto con *Tejiendo Mar y Viento*, fue *Leaw Amangoch Tinden Nop Ikoods* (La vida de una familia *Ikoods*, 1985) dirigido por Teófila Palafox¹⁰⁷, que muestra elementos de la vida cotidiana y la cultura de esta etnia desde el punto de vista de las tejedoras.

Los otros dos filmes fueron censurados por el INI y enlatados, siendo estrenados hasta el año 2021. Estos son *Angoch Tanomb* (Una boda antigua, 1985), cortometraje dirigido por Elvira Palafox que reconstruye los usos y costumbres del pedimento matrimonial de los *ikoots*.

Otra de las cintas enlatadas fue *Teat Monteok* (El cuento del dios del rayo, 1985) dirigida por Elvira Palafox, cinta de 19 minutos de duración, que trata sobre esta importante deidad para esta etnia a través de la narración de un cuento por parte de una abuela hacia un grupo de niñas.

Estos ejercicios vanguardistas de autorepresentación nos acercan a una narrativa que rompe con la linealidad, que muestra más libertad en relación con otros discursos fílmicos de la época que se mostraban más solemnes. Esto también permite al espectador conocer la cotidianeidad de las y los *ikoots* sin la presión de un equipo de filmación externo, lo que da ligereza y naturalidad a las imágenes.

¹⁰⁷ Posteriormente, Teófila Palafox seguiría desarrollándose como la primera cineasta indígena del país con la cinta *Las Ollas de San Marcos* (1992).



Mujeres Ikoots: cineastas indígenas ¹⁰⁸

Durante la experiencia del taller, cuya duración fue de un par de meses, se realizaron visionados de diversas películas, entre ellas algunas cintas indigenistas paradigmáticas como *La Perla* de Emilio Fernández (1947), *La Zandunga* de Fernando de Fuentes (1938) e incluso cintas más caricaturizadas como las de la India María. Las tejedoras cuestionaron duramente la representación de la mujer indígena realizada, arguyendo la nula identificación y denunciando la gran carga de estereotipos. Esta

108 Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas. 2018. *Mujer ikoots: cineastas indígenas*. Coordinado por Octavio Murillo. INPI, 2018.

experiencia confirmó la convicción y la importancia de reforzar los ejercicios pioneros de auto-representación.

El Primer Taller de Cine Indígena en México sería el antecedente del Programa de Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas del INI, que se abordará más adelante. La experiencia “tendría un gran efecto, no solo por el impacto que a nivel internacional tuvo la película dirigida por una mujer indígena, sino porque abrió camino a considerar a los pueblos indígenas como autores de sus propias historias”,¹⁰⁹ como constructores de sus propias definiciones y representaciones tomando como herramienta el discurso audiovisual.

Lupone concluye: “El taller de cine indígena es lo que es, es todo menos complacencia visual, es realmente tratar de tener esa subjetividad, esa pureza de un grupo, de su propia realidad, eso fue otra vez un acercamiento a un grupo indígena. [...] Lo único que había querido era hacer algo, una aportación a un grupo indígena, eso fue lo que quise aportar, enseñarles a utilizar una cámara de Súper 8 milímetros y tenía un gran proyecto para que no hubiera más documentales superficiales de los indígenas, esa era mi única intención entonces”.¹¹⁰

Sobre este aspecto, Lupone menciona que muchas veces en su trabajo en el AEA sintió que el grupo de realizadores: “más que cineastas persiguiendo y entendiendo una realidad, parecíamos un grupo de

109 Gumucio Dagron, Alfonso (coord.) *op. cit.* p. 379

110 *Ídem.*

entomólogos catalogando especies (...) Estas prácticas eran acordes a la política cultural mexicana de la época, pues estaban impregnadas de presunción, que respondía a los regímenes anteriores que se habían encargado de folclorizar el material cinematográfico sobre el mundo indígena”.¹¹¹

Una de las últimas producciones fílmicas del AEA fue *El pueblo mexicano que camina* (1996) de Juan Francisco Urrusti, cinta que aborda el culto a la Virgen de Guadalupe. A partir de la década de los noventa, el AEA deja de producir documentales en 16 mm y da paso al proyecto denominado Programa de Transferencia de Medios a Comunidades Indígenas en el cual se incluye la instalación de centros de producción de radio y video en diversas comunidades del país.

4.3 Rumbo al Programa de Transferencia de Medios a comunidades indígenas

La experiencia de autorepresentación fílmica desarrollada en el Primer Taller de Cine Indígena en México dio pie al establecimiento por parte del INI del Programa de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas (TMA) el cual se comenzó a desarrollar a partir de 1989.

El TMA fue financiado por el Programa Nacional de Solidaridad, política social que representó una de las últimas inversiones en programas sociales en el país, la cual buscaba paliar los efectos de la crisis del Estado

¹¹¹ Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas. 2018. *Mujer ikoots: cineastas indígenas*. Coordinado por Octavio Murillo. INPI, 2018.

Benefactor iniciada en 1982 con de la Madrid, y con la cual Carlos Salinas de Gortari buscaría legitimarse en la presidencia tras el fraude electoral.

En busca de dicha legitimidad, Salinas pone a Arturo Warman a la cabeza del INI (1989-1994) quien sería el encargado de diseñar la política indigenista. Esta política se sustentaría en una “transferencia de funciones” a las comunidades indígenas.¹¹²

Mediante el TMA se dotaron de equipo de video y edición y se capacitaron a varias comunidades indígenas para realizar sus propias películas con la mediación institucional del INI y del Archivo Etnográfico Audiovisual AEA, que fue el área encargada de la implementación del programa.

El TMA significó la posibilidad de las etnias de construir sus propios discursos filmicos por primera vez en la historia del cine en el país, es decir, de representarse a sí mismos y mismas desde sus puntos de vista. Para ello, entre 1990 y 1994, se impartieron diversos talleres de producción con enfoque hacia el cine documental, en los que se formaron 85 indígenas de 37 organizaciones de trece estados del país.

Los talleres duraron de entre seis a ocho semanas y abordaron temas básicos de preproducción, producción y edición.¹¹³ Durante ese periodo se repartieron 37 unidades de video a 19 grupos indígenas y se produjeron 120 materiales audiovisuales.

112 Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI). 2008. *El cine indigenista: colección de producciones filmográficas del Instituto Nacional Indigenista*. México: CDI

113 Gumucio Dagron, Alfonso (coord.) *op. cit.* p. 397

El objetivo de la TMA era “promover el uso del video como medio de comunicación para beneficiar a las comunidades”.¹¹⁴ Para dar seguimiento a este trabajo audiovisual se crearon cuatro Centros de Video Indígena (CVI) en Oaxaca (en 1994), Michoacán (1996), Sonora (1997) y Yucatán (2000).

Del TMA se desprenden más de cien realizaciones en video de muchos pueblos, entre estos: zapoteco, nahua, mixe, tlapaneco, chol, tzeltal, tzotzil, *ikoots*, maya, yaqui, purépecha, totonaco, amuzgo, mixteco, triqui, kumiai, seri, otomí, mazahua y mazateco. Dentro de las temáticas representadas se incluyen: memoria, música, danzas, derechos, medicina, medio ambiente, patrimonio cultural y denuncia social.

El primer CVI se instala en Oaxaca, estado al que se destinaron la mayor parte de los equipos de video de la TMA. Guillermo Monteforte, realizador de origen italiano-canadiense será el encargado de este CVI.

En este centro se realizaron películas como *Viko Ndute/ Fiesta del Agua* (1995) del mixteco Emigdio Julián Caballero, que aborda el tema de un ritual de petición de lluvias; *Así es mi tierra* (1996) del zapoteco Juan José García, que trata sobre los curanderos del poblado de San Cristóbal Chichicaxtepec; *Guía Too/ Montaña poderosa* (1998) del zapoteco Crisanto Manzano sobre los curanderos; también *Yah Gaal Biaa/El Árbol del Jabón* (2000) de la zapoteca María Santiago Ruiz, sobre el uso de una corteza para lavar ropa. A estos realizadores indígenas se suman Teófila Palafox

114 *Ídem*.

(ikood), Genaro Rojas (mixe) y los purépechas Dante Cerano, Valente y Aureliano Soto y Raúl Máximo Cortés.

Menciona Ana Piñó Sandoval que estos cineastas “desarrollaron trabajos narrativamente diferentes a los de cineastas y antropólogos. Se trata de una suerte de directores comunitarios que se preocupan mucho por la representación de su comunidad y la de los personajes. Se trata de trabajos desarrollados con otro ritmo, generalmente más lento, con tomas más largas y que hacen énfasis en otros elementos, pues son trabajos que están dirigidos, de entrada a su propia comunidad y a la preservación de su cultura”.

Dentro de las críticas al TMA se incluyen aquellas que refieren a la falta de sistematización de las metodologías de enseñanza del uso del medio fílmico, por ejemplo, se menciona que estas se fueron desarrollando sobre la marcha de los talleres.¹¹⁵ También se criticó el mecanismo de selección de las comunidades en las que se impartirían los talleres y el enfoque centrado en formación individual de creadores “pues estos se volvieron parte de una élite” lo que detonó el cuestionamiento de “si sus trabajos eran comunitarios o no al interior de la propia comunidad”.¹¹⁶

Otra crítica fue en torno a las expectativas que tenían los capacitadores respecto a las representaciones que harían las comunidades indígenas de sí mismas. Uno de los realizadores indígenas menciona que a pesar de que en las comunidades ya se consumían producciones realizadas

115 Gumucio Dagron, Alfonso (coord.) *op. cit.* p. 398

116 Gumucio Dagron, Alfonso (coord.) *op. cit.* p. 398

mediante convenciones estilísticas occidentales, en los talleres se evitó la enseñanza de las mismas lo que les resultaba confuso.¹¹⁷ Es decir que para la impartición de los talleres no se consideraron datos básicos como la cultura audiovisual y la exposición comercial que ya había las comunidades, es decir, que se les romantizó al pensarlos al margen de la cultura hegemónica.

Como opina Erica Cusi, “el poder del documental para comunicar y convencer se vio comprometido al suscribirse el modismo del espejo electrónico, en vez de mostrar que el videasta indígena, y por extensión el video que produce, ocupa una posición particular que le da poder”.¹¹⁸

El TMA no logró consolidarse de la forma esperada y año con año fue perdiendo presupuesto¹¹⁹ y legitimidad entre las comunidades e incluso perdiendo de vista algunos de los equipos dotados hacia 1999.¹²⁰ Lo que se pensó como centros de video con cierta autonomía, terminó convirtiéndose en una carga burocrática para las comunidades, las cuales no veían interés de parte de los responsables institucionales hacia sus procesos culturales.

A pesar de su fracaso, el TMA tuvo un papel nodal en el nacimiento del movimiento audiovisual indígena puesto que, a través de él, se capacitó e incentivó el uso del medio fílmico entre las comunidades indígenas.

117 *Ídem*.

118 Gumucio Dagron, Alfonso (coord.) *op. cit.* p. 399

119 *Ibidem*. p. 403

120 Zamorano, Gabriela. 2014. “¿Romper el monopolio de la observación? Una retrospectiva crítica del audiovisual indígena en México.” *Revista Iberoamericana de Comunicación* (26). México: Universidad Iberoamericana.

El fracaso del TMA se debió principalmente al fortalecimiento del movimiento social indígena en México, el cual adoptó demandas puramente relativas a las etnias. Las demandas fueron diversas y a escala nacional, pero algo que las unía hacia 1992 era la demanda de la autonomía, siendo esta también la principal demanda del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en su levantamiento armado dos años más tarde en Chiapas.

Además de posicionamientos políticos contrarios al modelo del indigenismo asistencialista del Salinismo, otro factor que alejó a las comunidades de la asistencia estatal para realización fílmica fue la irrupción de los formatos digitales de grabación que permitieron el abaratamiento de las realizaciones,¹²¹ lo que fortaleció el uso del video como herramienta para acompañar las luchas por los derechos políticos y culturales de los pueblos indígenas. El TMA desapareció casi por completo en 2008 y, a la fecha, no ha habido otra política pública de similar relevancia.

121 *Ibidem.* p. 74

CONCLUSIONES

La presente tesis centró su estudio en los documentales sobre pueblos indígenas realizados entre 1896 y 1990, entrecruzando el análisis fílmico con el del contexto histórico y el debate antropológico. La delimitación temporal correspondió al periodo en que la totalidad de los filmes fueron realizados por personas no indígenas que, como se observó, reprodujeron a través de estos, discursos de poder como el racismo, el colonialismo y el indigenismo.

Se describieron también las condiciones socioeconómicas de desigualdad de la población indígena y los renovados mecanismos de colonialidad que derivaron en la exclusión de este sector hacia el uso del medio fílmico. También se mencionaron las condiciones sociales, políticas y tecnológicas que confluyeron para que este acceso finalmente sucediera hacia las décadas finales del siglo, con la primera película de autorepresentación indígena.

El recorrido cronológico nos acercó al análisis de películas como *Desayuno de Indios* de Gabriel Veyre (1986) que en breves segundos de una toma estática nos permitió echar un vistazo al racismo y violencia ejercidos hacia la población indígena y legitimada por el determinismo biológico del Porfiriato.

¡Qué viva México!, que Sergei Eisenstein filmó alrededor de 1930, dió testimonio de la búsqueda de la identidad nacional después de la Revolución, en la cual se exaltó e idealizó el pasado prehispánico como



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

rechazo hacia la influencia europea y se adaptó como simbología nacionalista, tal como podemos apreciar en las famosas tomas contrapicadas en *Chichen-Itzá*. Este tipo de representaciones del arte posrevolucionario abrieron la dicotomía sobre el “indio muerto” o motivo de orgullo y el “indio vivo” o el marginado, discriminado, aquel que debía ser rescatado y educado para integrarse a la nueva nación.

Años más tarde, documentales como *Centro de Educación Indígena Kherendi Tzitzica* (Felipe Gregorio Castillo, 1938) y *Todos somos mexicanos* (José Arenas, 1958) dieron cuenta del uso del cine como dispositivo ideológico, como un nuevo medio de difusión masiva al servicio de la propaganda oficial indigenista.

En estas cintas el lenguaje fílmico estuvo impregnado del discurso oficial: tomas estáticas y alejadas de los sujetos representados (planos generales) en función de una voz en *off* violenta, paternalista y omnisciente del sentir y pensar de los personajes. Una voz que enunciaba los valores “positivos” que los indígenas debían conservar y los valores “negativos” debían erradicar para lograr ser integrados; que pugnaba abiertamente por eliminar la diversidad étnica y la identidad cultural de cada pueblo a través de acciones como el desplazamiento, el despojo de recursos naturales y la castellanización.

Este tipo de documentales abiertamente propagandísticos fueron en declive paulatinamente y sustituidos por realizaciones basadas en investigaciones antropológicas. Esta disciplina, la antropología, vio al cine como una herramienta a su servicio, es decir, que la cámara fungió

únicamente como el instrumento para “ilustrar” las etnografías. El punto de vista de estos filmes fue el de la autoridad antropológica por sobre los sujetos representados. Para lograr tales fines se continuó un estilo expositivo y una voz en *off* en descriptiva en tercera persona, un ejemplo al respecto es *Carnaval de Huejotzingo* de Fernando Gamboa (México, 1955). Para 1960 se inauguró el Departamento de Cine de la Dirección de Investigaciones Antropológicas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Desde esa instancia se produjeron documentales de gran riqueza visual e informativa, apoyados en realizadores con formación tanto en el cine, como en la antropología.

Hasta entonces ambas disciplinas habían trabajado por separado en la realización fílmica, pero paulatinamente fueron encontrando formas de dialogar que enriquecieron las cintas. Una de las primeras muestras de este diálogo interdisciplinario es *Él es Dios*, cinta co-dirigida por Alfonso Muñoz, Víctor Anteo, Arturo Warman y Guillermo Bonfil en 1960. En esta, se observa a cuadro la relación entre los sujetos filmados y los realizadores, quienes en una escena fungen como observadores participantes. Este diálogo interdisciplinario dio como resultado una transición de un cine meramente expositivo a uno más reflexivo y participativo.

Una década más tarde, hacia 1971, en un periodo de gran descontento social y de movilización política popular, se creó el Centro de Producción de Cortometraje (CPC) con el objetivo de cooptar a un gran número de realizadores que trataran temas sociales. Esta apertura oficial se convirtió, paradójicamente, en un espacio para que algunos cineastas generaran

filmes críticos. En el caso de los documentales sobre pueblos indígenas, estos adoptaron un estilo más observacional e incluso poético y experimental, con una marcada visión de autor.

Cintas como *Los Murmullos* de Rubén Gámez de 1974 y *María Sabina* de Nicolás Echevarría de 1979, compartieron el interés por obtener un testimonio en primera persona de los sujetos representados, mismo que, aunque por breves momentos, es incluido en la cinta sonora; en oposición a la ya clásica y acartonada voz en *off* omnisciente en tercera persona.

Dentro de las producciones analizadas en la década de los años setenta destaca el documental *Etnocidio: Notas sobre el Mezquital*¹²² (1976) de Paul Leduc. Este es uno de los primeros ejercicios filmicos que registran la reflexión política de personas pertenecientes a pueblos indígenas, en este caso otomíes de Hidalgo, respecto a la desigualdad estructural que han experimentado a lo largo de su historia. El filme muestra sus acciones en defensa de sus derechos, y la consecuente criminalización y muerte como respuesta a su lucha.

Los años setenta fueron testigo de múltiples fenómenos político-culturales entre estos: la crítica al integracionismo por parte de destacados antropólogos, la realización de cine etnográfico desde un enfoque interdisciplinario y más participativo, la politización del cine Latinoamericano y el surgimiento de múltiples colectivos filmicos de izquierda en México.

122 Leduc, Paul. *Etnocidio: Notas sobre el Mezquital*. Documental. México. 131 minutos.

Producido por: *Office National du Film du Canada*, SEP y CPC, 1976. Consultado el 4 de julio de 2020 en: <https://www.filminlatino.mx/player?type=film&mediaId=2718>

En este panorama de agitación social, diversos pueblos indígenas de Chiapas comenzaron a organizarse, a vincularse con el movimiento campesino y popular y a identificar el componente étnico de sus demandas, como la lucha por la autodeterminación. Esta organización indígena se buscó cooptar y corporativizar de inmediato y una de las medidas del régimen de José López Portillo fue la transición del indigenismo de integración al de “participación”, como una maniobra retórica para evitar que el movimiento indígena se acercara tendencialmente hacia los movimientos campesinos y populares.

Durante esos años, surgió en 1977 el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) con la idea de hacer un catálogo fílmico de los diferentes pueblos indígenas del país. Aunque planeado con fines propagandísticos, esta instancia de producción del INI también se convertiría en un espacio crítico para algunos cineastas, quienes comenzaron a cuestionarse sobre las dinámicas de poder en los métodos de filmación etnográficos en los que los pueblos indígenas tenían una nula decisión respecto a la forma en que se les representaba. En este cuestionamiento sobre la relación ética y política filmador-filmado, los cineastas comienzan a dialogar con los sujetos a representar en los documentales y aunque, según sus testimonios, no se logró el involucramiento deseado, sí se convirtió en una experiencia precedente de los primeros talleres de transferencia de medios.

Hacia mediados de la siguiente década, en 1985, logró cristalizarse un proyecto incómodo para el INI, pero que el cineasta Luis Lupone llevó a buen puerto con destreza y con el respaldo de un equipo interdisciplinario.

Aunque breve, la experiencia del Primer Taller de Cine Indígena representó un ejercicio pionero a nivel continental, tanto de realización de cine colaborativo con *Tejiendo Mar y Viento* (1985), como de cine de autorepresentación con las cintas filmadas por las mujeres *ikoots*: *Leaw Amangoch Tinden Nop Ikoods* (La vida de una familia *Ikoods*, 1985) de Teófila Palafox, *Angoch Tanomb* (Una boda antigua, 1985) y *Teat Monteok* (El cuento del dios del rayo, 1985) dirigidas por Elvira Palafox.

Los filmes de las mujeres, que formaban parte de una cooperativa de tejedoras, inauguraron la creación de discursos cinematográficos desde los pueblos indígenas y dieron un giro a las representaciones hechas por personas no indígenas al mostrar su mirada: una narrativa que rompe con la linealidad clásica, una cámara más espontánea y móvil, una intimidad única y una muestra de su cotidianeidad alejada del folclor y los estereotipos. Durante el taller, además, se promovió el cuestionamiento de las mujeres hacia la forma en que habían sido representadas en el cine indigenista mexicano y este se convirtió en un elemento crítico que ellas sumaron a su mirada documental. Por estos motivos, el ejercicio se convierte en una experiencia paradigmática cuyo estudio debe ser profundizado en la coyuntura del estreno, a inicios de 2021, de dos de los ejercicios de autorepresentación dirigidos por Elvira Palafox y que se mantuvieron enlatados por el INI.

México se consolidó como el país pionero en el continente en el rubro de transferencia mediática, pues la experiencia en el taller fue rápidamente sistematizada mediante el programa de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas (TMA) en 1989 por parte del INI. Mediante este proyecto se formaron a realizadores indígenas de 19 pueblos del país, a quienes se les dotó de equipo y se capacitó técnicamente, situación que les permitió la apropiación de un nuevo medio de expresión. Aunque pionero, el TMA careció de una metodología clara que derivó en el fracaso del programa e inclusive en la apropiación física de los equipos de video en algunos Centros de Video Indígena (CVI) como el de Oaxaca, del que posteriormente surgiría la organización de videastas Ojo de Agua Comunicación (Comunicación Indígena S.C.) en 1998. A pesar de su rápido auge y declive, este programa logró formar a casi un centenar de cineastas que serían las semillas de un naciente movimiento audiovisual indígena.

Esta apropiación del medio audiovisual entró en sinergia con la movilización indígena de finales de siglo, dando foco a temas de índole político como la violación de derechos, el despojo de recursos naturales y la organización social. Otro factor importante para el fortalecimiento del audiovisual indígena fue la aparición de cámaras de video doméstico que permitieron el acceso a este medio en términos económicos. Junto con la radio, el video se convertiría en una herramienta de autorepresentación y de visibilización de las problemáticas de los pueblos originarios desde el punto de vista de

sus integrantes; así como en una herramienta para el ejercicio del derecho a la comunicación y a la libre expresión.

Con la transferencia del medio fílmico, nacieron nuevos discursos, nuevas representaciones sobre lo indígena, derivadas de la apropiación técnica y simbólica del lenguaje cinematográfico por parte de personas pertenecientes a estos pueblos. Este proceso iniciado en la última década del s. XX, y mismo que continúa complejizándose hasta nuestros días, constituye una veta de investigación de gran interés para futuros estudios.

Como se observó, la presente tesis indagó en las representaciones fílmicas documentales sobre pueblos indígenas realizadas por personas no indígenas durante el periodo 1896-1985, lapso en el que las personas pertenecientes a estos pueblos fueron excluidas del uso del medio cinematográfico y representadas a través de discursos hegemónicos, como el racismo y el indigenismo.

Tales discursos estuvieron tejidos por un entramado de estereotipos como la ignorancia, la infantilización, el atavismo, la superstición y la necesidad; mensajes que fueron extensivos a otros medios o dispositivos ideológicos como el cine de ficción, la fotografía, la prensa y que buscaban construir y difundir la idea de los pueblos indígenas como un sector que debía de ser conducido por el Estado. En este sentido, el cine documental sobre pueblos indígenas en el periodo estudiado fungió como un dispositivo de dominación simbólica y como legitimador de la dominación material (económica) hacia los pueblos indígenas.

Serían a través de las experiencias de autorepresentación y apropiación mediática, que desde los pueblos indígenas se detonaría un complejo proceso de ruptura con dicha dominación simbólica al convertirse en sujetos políticos activos en la construcción discursiva sobre sí mismos.

BIBLIOGRAFÍA

Agencia EFE. 2015. "El cine mexicano retrata al indígena como infantil e irracional, dice experto". 15 de noviembre de 2015. <https://www.efe.com/efe/america/mexico/el-cine-mexicano-retrata-al-indigena-como-infantil-e-irracional-dice-experto/50000545-2761868>.

Báez-Jorge, Félix. 1997. *Racismo y etnocentrismo en el pensamiento político del Porfiriato y la Revolución Mexicana (apuntes para el memorial del etnocidio)*. México: Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, Universidad Veracruzana.

Baltazar Caballero, Ángel, Luna Ruiz, Xilonen y Olvera, Leticia. 2010. *El Cine Indigenista. Colección de Producciones Filmográficas Del Instituto Nacional Indigenista*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI).

Becerril, Alberto, "El cine etnográfico", Instituto Nacional Indigenista, México, 1988, 635 pp.

Calderón, Eligio [et.al.] *Los mundos del nuevo mundo: el descubrimiento, la conquista, la colonización y la independencia de los países americanos, desde Alaska a la Patagonia, a través de la mirada cinematográfica, catálogos y paráfrasis*, México, Cineteca Nacional, 1994. 171pp.



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.

Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. El cine indigenista, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2008, 49 pp.

De Noria Sánchez, Gerardo. Hacia un video indio. Cuadernos del INI-AEA, INI, núm. 2, México, 1990. 78 pp.

De los Reyes, Aurelio, *Manuel Gamio y el Cine*. Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991, 105 pp.

De los Reyes, Aurelio. 1991. *Manuel Gamio y el Cine*. México: Coordinación de Humanidades UNAM.

De los Reyes, Aurelio. 2001. "El nacimiento de ¡Qué viva México! de Sergei Eisenstein: conjeturas". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 78. México: UNAM.

El Cine Indigenista: Colección de Producciones Filmográficas del Instituto Nacional Indigenista Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México, 2009, 50 pp.

Esteinou Madrid, Javier, *Los medios de comunicación y la construcción de la hegemonía*, México, Editorial Trillas, 1992, 203 pp.

Gamio, Manuel. 1992. *Forjando Patria (Pro Nacionalismo)*, México: Porrúa Hermanos.

González Rubio, Javier, Lara Chávez, Cine antropológico mexicano. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009, 189 pp.

Gumucio Dagron, Alfonso, coord. 2014. *El cine comunitario en américa latina y el caribe*. Bogotá: Fundación Nuevo Cine Latinoamericano.

Instituto Indigenista Interamericano. 1948. "Acta final del Primer Congreso Indigenista Interamericano (Suplemento del Boletín Indigenista)". Boletín Indigenista, Pátzcuaro, México.

Instituto Nacional Indigenista. Producción fílmica México (1978-1985). Archivo Etnográfico Audiovisual México, INI, 1985.98 pp.

Instituto Nacional Indigenista, Catálogo de los pueblos indígenas México: Archivo Etnográfico Audiovisual, 1993, INI, 56 pp.

Korsbaek, Leif, Sámano-Rentería Miguel Ángel. 2007. "El indigenismo en México: antecedentes y actualidad". *Revista Ra Ximhai* 3 (1): 195-224.

Lara Chávez, Hugo y González Rubio, Javier. Cine Antropológico Mexicano. INAH, México, 2009, 190 pp.

Ley de Creación del Instituto Nacional Indigenista. 1948. Accedo el 30 de junio de 2020. Disponible en: <http://www.uam.mx/difusion/comcul/leyes/leyes28.html>.

Márquez-Murrieta Alicia. 1994. "Breve historia del documental sobre el mundo indígena en México" en *Los Mundos del Nuevo Mundo. El Descubrimiento, la Conquista, la Colonización y la Independencia de los Países Americanos, desde Alaska a la Patagonia, a través de la Mirada Cinematográfica. Catálogos y Paráfrasis*. Eligio Calderón, et. al. Mexico: IMCINE-Cineteca Nacional.

Márquez Murrieta, Alicia. Los documentales sobre indígenas en México [Tesis] : los caminos de lo sagrado, Tesis, UNAM, México, 1996, 191pp.

Menéndez, Óscar. "Cine y realidad" en *Antropológicas (Nueva Época) IIA-UNAM*, núm. 5, enero de 1993, México. 35 pp.

Murillo, Octavio, coord. 2018. *Mujer Ikoos: cineastas indígenas*. México: Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI).

Olivé Negrete, Julio Cesar. *Antropología Mexicana*. Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) Plaza y Valdés Editores, México, 2000, 653 pp.

Ovalle Fernández, Ignacio, "Indigenismo de participación", México Indígena, INI, México, 1977, 124 pp.

Piño Sandoval, Ana. *El Cine Etnográfico Mexicano*. En *La Construcción de la Memoria Historias del Documental Mexicano*. Coordinadora Ochoa Ávila, María Guadalupe. CONACULTA, México, 2003.

Rodríguez y Méndez, M. 2009. "Un acercamiento a las experiencias estéticas de Sergei Eisenstein en México frente a los imaginarios nacionales mexicanos". *Revista Latente, revista de Historia y Estética del Audiovisual* (6): 133-146. España.
https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/14070/LT_06_%282008%29_17.pdf?sequence=1&is

Rovirosa, José. "Cine documental" en *La Docencia y el Fenómeno Fílmico*. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-1988, Coordinación de Difusión Cultural UNAM, Colección Textos de Literatura, México, 1988.

Rovirosa, José, *Miradas a la Realidad*. Tomo I, CUEC-UNAM, México, 1992, 146 pp.

Rovirosa, José, *Miradas a la Realidad*. Tomo II, CUEC-UNAM, México, 1993, 108 pp.

Sánchez, Consuelo, *Los pueblos indígenas: del indigenismo a la autonomía*, Siglo Veintiuno Editores, México, 143 pp.

Urrusti, Juan Francisco, *Una pausa en el camino, una pausa para ver en La Fábrica Audiovisual*, Marta Zátanyi (compiladora), Carrera de Imagen y Sonido, Facultad de Arquitectura, Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2000, p. 81 (citado en Piñó Ana)

Veyre, Gabriel. 1996. *Gabriel Veyre, representante de Lumière. Cartas a su madre*. México: Imcine, Fimoteca de la UNAM, Cineteca Nacional y AMCAC.

Warman, Arturo, Margarita Nolasco, Guillermo Bonfil Batalla, Mercedes Olivera y Enrique Valencia, 1970, *De eso que llaman antropología mexicana*. México: Editorial Nuestro Tiempo.

Zamorano, G., & Wammack, B. (2014). El audiovisual indígena en México y sus aportes al género documental. En A. Muñoz Hénonin & C. Curiel de Icaza (Coord.), *Reflexiones sobre el Cine Mexicano contemporáneo documental*. México: Cineteca Nacional.