



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

EL CINE EN NEXTIPAC
UN FENÓMENO FÍLMICO DE COMUNIDAD
EN LOS PUEBLOS ORIGINARIOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO

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

PRESENTA:
Moisés Román Beristáin

TUTOR PRINCIPAL
Julia Tuñón Pablos
Dirección de Estudios Históricos
Instituto Nacional de Antropología e Historia

TUTORES
Dr. Álvaro Vázquez Mantecón
Universidad Autónoma Metropolitana
Dra. Ana Rosas Mantecón
Universidad Autónoma Metropolitana

CIUDAD DE MEXICO, Enero 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

La realización de este trabajo pasó por un difícil proceso. El luto que provocó la inesperada partida de mi madre, la suspensión de la beca durante el 80% del proyecto, el desempleo producto del covid, y un accidente que me tuvo inválido dos meses, fueron motivos suficientes para abandonar la investigación, de no ser por la *comunidad* que aquí menciono.

Primeramente, la finalización de este proyecto tiene un invaluable impulso humano de la Doctora Julia. Su trato y disposición para escuchar, pensar y analizar las ideas que elaboraba, me permitieron darle forma final a este trabajo. Sin embargo, más allá de lo académico, ante mis circunstancias fue una persona que se mantuvo activamente preocupada por mi bienestar. Esa semilla de humildad humana de la Doctora, floreció en esta investigación. Estoy orgulloso de haber tomado la decisión de buscarla para ser mi tutora, de ser su alumno y conocerla. Usted es el mayor bien que encontré en la UNAM, muchas gracias Doctora.

A mis lectores de tesis, por el tiempo y la disposición que tuvieron para ayudarme a terminar en forma este trabajo.

A Nextipac, por el compromiso comunitario que adquirí cuando me abrieron su hogar y su vida para contarme las experiencias que vivieron en su juventud, por su tiempo y el interés en mi trabajo.

A mis compañeras constantes de Nextipac:

A Modesta Ávila Calderón. Habitante originaria. Por la compañía a lugares inaccesibles para mí, otra mujer con memoria prodigiosa.

A Adela Ávila Calderón. Habitante originaria. Por el ánimo en las pláticas en su terraza mientras recordábamos días de muertos y mirábamos atardeceres y el Cerro de la Estrella.

A Virginia Calderón Chávez. Habitante originaria. Por el recibimiento en su hogar, un espacio donde siempre tuve lugar para seguir haciendo historia en Nextipac.

A Magdalena Calderón Ramírez. Hija de Amador. Primera compañera de esta investigación. Por darme el privilegio de conocer a su familia.

La historia de estas mujeres, una que parece de cine y que está unida por el cariño y admiración a Amador Calderón Coria, es la que hizo posible terminar esta investigación.

A Amador Calderón Coria, con quien compartí el amor al buen cine. Sólo por él existe este trabajo.

A Griselda Soriano, mi primera amiga de Iztapalapa, quien me llevó a Nextipac, su pueblo.

No fue por ejercer una profesión. Este es un trabajo desapegado para una comunidad. Para la historia del cine.

Al CONAHCYT por el apoyo brindado.

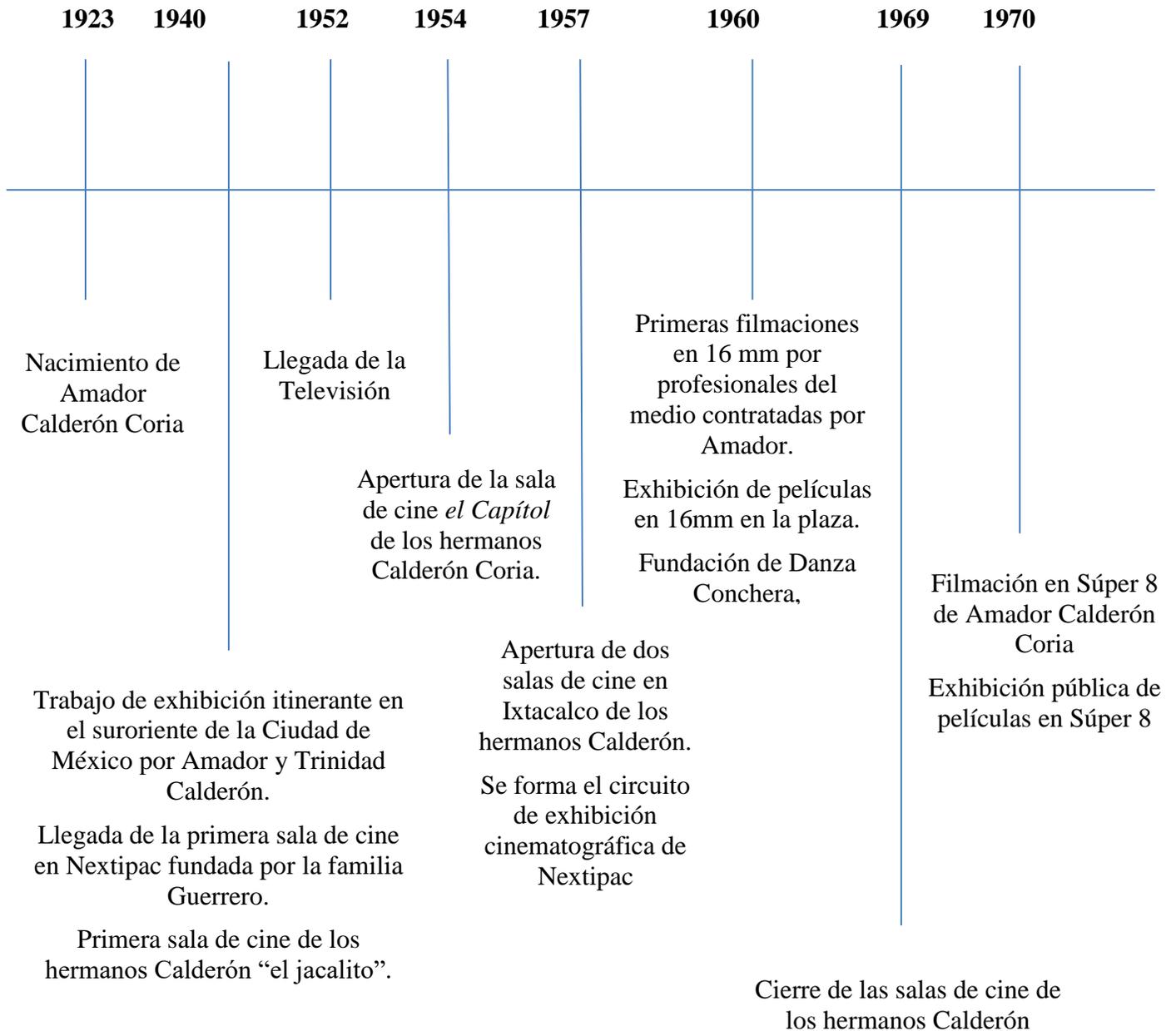
Contenido

Introducción.....	1
CAPITULO 1.	4
NEXTIPAC, LA ISLA DE LAS CENIZAS.	4
Nextipac en los códigos.	4
El horizonte novohispano de San Juanico Nextipac.....	5
Las películas de Nextipac, códigos de acetato.....	7
CAPITULO 2	9
EL PAISAJE SOCIAL DEL CINE EN NEXTIPAC. UNA VISIÓN GENERAL DESDE LA MEMORIA ORAL.....	9
I Antes del Cine, el Nextipac Rural. (1914-1930).....	9
II Nextipac y las salas de cine (1940).....	11
La exhibición itinerante de los hermanos Calderón.	12
Las primeras salas de cine en Nextipac.	12
III Nextipac durante el Capítol (1950-1970).....	14
El Capítol y su circuito de exhibición	18
IV Nextipac durante sus documentales en Súper 8 (1970-1980).	22
El cine documental en Súper 8 de Amador Calderón Coria.....	23
Los seis documentales de Amador.	25

CAPÍTULO 3	27
EL CINE EN NEXTIPAC DESDE UN ENFOQUE SOCIOCULTURAL	27
I Planteamientos críticos desde los horizontes de la historia y teoría fílmica	27
Nextipac, comunidad, tequio y memoria oral, la fiesta de la periferia rural	27
La ruralidad negada	29
II La comunidad del cine en Nextipac.....	31
El tequio del Capítol, la sala de cine piojo	31
La comunidad como público de cine.....	32
El acervo fílmico como tequio y una segunda forma de la memoria oral	33
III Historiografía, cine clásico y comunidad.	35
Periferia y teoría del cine.....	35
El Súper 8 de Nextipac cruces y desencuentros con el cine comunitario y el amateurismo.	37
IV La forma fílmica del cine documental de Nextipac	41
Estudio de una secuencia.....	42
El sonido del acervo.	44
V Definiciones en torno al cine en Nextipac.....	45
VI Conclusión. El cine documental de Nextipac, cine de <i>Tributo</i>	47
Figuras	51
BIBLIOGRAFÍA	66

DESARROLLO DEL CINE EN NEXTIPAC Y AMADOR CALDERÓN CORIA

LÍNEA TEMPORAL



Introducción

El origen de este trabajo se remonta a 2014, cuando conocí a Amador Calderón Coria en “tertulias” en Nextipac, tenía 92 años de edad. Junto a varias personas nos dio un recorrido y nos contó historias de la iglesia, el pueblo y su panteón. Alguien le dijo que debería hacer un libro porque “iba a dejar una gran historia”, pero muy orgulloso le respondió “yo tengo mis peliculitas”. La historia de su cine fue una que mantuvo oculta hasta el final de su vida.

A Amador ya lo había conocido, alguna vez lo vi llegar muy temprano al Archivo Histórico de Iztapalapa. Gustaba de ver fotos antiguas de Iztapalapa, quería fundar un museo del pueblo. Cuando lo visité para platicar de sus películas, me llevó a su estudio frente a la iglesia. Desde su balcón, mientras miraba a los arqueólogos descubriendo los primeros restos prehispánicos de Nextipac en el jardín de la plaza, fui descubriendo su historia como quien abre una cinta de cine en las manos, apenas mirando a través de la luz que la atraviesa por instantes la lucidez. Durante al menos 70 años y hasta su muerte Amador se acompañó de una cámara: en 1940 exhibió cine de forma itinerante en el suroriente de la ciudad y entre 1950 y 1960 fue dueño junto a su hermano Trinidad de tres salas de cine, la más importante el Capítol, en Nextipac, y durante 1970 filmó en Súper 8 celebraciones y miradas del pueblo y la ciudad que luego hizo documentales.

Falleció pocos días después el día de muertos de 2018. En sus latas de cintas dejó una historia de cine perdida en la ciudad, oculta entre las chinampas secas de Nextipac. A pesar de ser conocida por unos cuantos, fue subestimada por cronistas de Iztapalapa como un dicho más, inexistente en sus publicaciones y estudios. Ese es el *Cine en Nextipac*, un vasto acervo fílmico en Súper 8 y la memoria oral de su sala de cine, pero también resulta ser una ventana para ver parte de la propia historia del cine mexicano.

Una cualidad que distingue al *cine* es la dualidad: *producción fílmica* y *exhibición*. En Nextipac podemos encontrar ambos fenómenos, y aunque por fines de síntesis a este conjunto lo hemos llamado *Cine en Nextipac*, nos limitaremos a llamarlo así y para analizarlo nos referiremos a los fenómenos en específico.

Para hablar del *Cine en Nextipac*, se debe entender su complejidad. Entre 1940 y principios de 1980, Nextipac experimentó varios fenómenos históricos, fue centro de un circuito de exhibición cinematográfica, precedidas por la filmación en Súper 8 de seis documentales, y un acervo visual lleno de tradiciones y cultura rural. Esta historia es una manifestación de los fenómenos culturales que provocó el paso del cine en las comunidades de la periferia en la Ciudad de México, y que son enriquecedores para su patrimonio cultural.

Siendo este un fenómeno escaso en los estudios fílmicos, nos resolvimos a que la pregunta de investigación respondiera cuáles eran los planteamientos socioculturales que este caso problematiza en torno a la historia del cine y cuál es su lugar dentro de la diversidad de expresiones fílmicas en la historiografía del cine mexicano.

Nuestra hipótesis inicial planteaba la posibilidad de la resignificación de las tradiciones a partir de la capacidad que tuvo Amador en vincular la necesidad de entretenimiento y la dignificación de su identidad mediante la cámara de Súper 8. En consecuencia, vimos necesario el análisis de las imágenes de los filmes, con el propósito de describir el contenido y los códigos de representación del acervo, sin embargo, al examinar las condiciones históricas que propiciaron el surgimiento de su sala de cine y sus documentales, nuestro enfoque cambió. La hipótesis de esta investigación plantea que la subjetividad del pueblo de Nextipac tuvo resonancia en Amador, siendo un personaje plural en términos culturales, que se distingue como un sujeto activo en el cine entre 1940 a 1970

y que propició el desarrollo de una expresión fílmica enmarcado en *el fenómeno de comunidad* en contexto con el cine, su historia, cultura y territorio y que en los estudios fílmicos problematiza nociones en torno a la identidad, cultura, comunidad y modernidad.

Esta investigación, que no es más que un trabajo introductorio, presenta el caso y sus contenidos; recurre a la etnografía, utiliza como principal fuente de información la memoria oral de los adultos mayores, y trata de enunciarse desde los pueblos indígenas, retomando conceptos como *comunidad*, que desde la perspectiva filosófica de los Zapotecas significa “aquello que construye vida”, acepción que está en estrecha relación con Nextipac por compartir tradiciones y pensamientos.

Para exponer nuestras reflexiones, estructuramos esta tesis en tres capítulos. El primero atiende un breve resumen histórico de Nextipac, acentuando la importancia de los códices y cuyo periodo da origen a la práctica de la memoria oral mantenida hasta hoy día. El segundo ordena la memoria oral de la sala de cine de Nextipac y sus películas, reuniendo testimonios que permiten construir la subjetividad que subyace tanto en su sala de cine, como a la filmación. Finalmente, en el tercer capítulo abordamos los planteamientos teóricos en torno a los estudios fílmicos en relación con la historia de las manifestaciones cinematográficas en Nextipac y elaboramos la enunciación de este fenómeno como un *cine de tributo*, cuyos estudios históricos y cinematográficos aún no tienen conclusión.

El cine como arte, ha sido en la historiografía un fenómeno social que aún tiene espacios sin explorar. Como veremos, una historia de cine surgida en un pueblo originario de Iztapalapa como Nextipac, sugiere la existencia de nuevas formas de pensar y hacer cine.

CAPITULO 1. NEXTIPAC, LA ISLA DE LAS CENIZAS.

“¿Cuál es la historia más antigua de mi pueblo? Los españoles la vinieron a construir en 1600, ¡Imagínese! Yo no sé, porque en ese entonces no vivía aquí, estaba en el cielo y luego bajé” –
Amador Calderón Coria¹

Para Amador la historia de San Juanico Nextipac comenzaba en el periodo novohispano. Sin embargo Nextipac, cuyo nombre náhuatl significa “sobre las cenizas” le fue dado por los aztecas durante el siglo XIV, cuando el agua del lago de Texcoco la hacía un islote (fig. 1). Los restos arqueológicos hallados en su plaza durante 2014, que pertenecen a una ocupación contemporánea a la cultura tolteca, revelan contactos culturales anteriores a los mexicas, sin embargo, su historia escrita más antigua se debe a ellos y sus códices.

Nextipac en los códices.

Sólo en los códices novohispanos prevalece el nombre toponímico de Nextipac y es por dos razones específicas, durante la descripción de los anales históricos de la vida mexicana y para denunciar el abuso de los españoles. Su iconografía representa un caso particular que no ha sido abordado en los estudios pictográficos. En contraste con otros pueblos que perdieron completamente su iconografía a consecuencia de la destrucción de los códices elaborados en el Valle de México, esta región aparece ilustrada en tres códices distintos.

El primer análisis que se hace a partir de los planteamientos de los estudios iconográficos en la tradición Mixteca-Puebla² aplicado en Nextipac³, ha permitido establecer que las diferencias en su representación responden a fenómenos culturales producto de la

¹ Entrevista realizada con Amador Calderón Coria (92 años) el día 1 Marzo de 2014 en San Juanico Nextipac por Moisés Román Beristáin PHON/1.

² Pablo Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española, Historia de un lenguaje pictográfico* (México: Fondo de Cultura Económica, 2010) 413.

³ *Nextipac en los códices* Moisés Román Beristáin elaborado en el seminario *Historia de la tradición pictográfica mesoamericana. Sus orígenes, su desarrollo y su transformación colonial*. Impartido por Dr.

apropiación de las nuevas técnicas de arte impartidas en la escuela de San José de los Naturales durante el siglo XVI y del aprovechamiento de las fuentes de información de los pueblos originarios. El más representativo es el *Aubin* (1576) (fig. II) que mantiene una forma más fiel al modelo pictográfico utilizado en el periodo prehispánico; y el más distinto está en el *Códice Azcatitlán* (s.f.), (fig. III) donde el tlacuilo además de utilizar formas de pintura introducidas en el Renacimiento, añade detalles iconográficos inéditos, como el templo dedicado a Huitzilopochtli y que sólo pudieron ser ilustrados por el acceso a los códices originales y el conocimiento del lugar asociado a la memoria oral.

El horizonte novohispano de San Juanico Nextipac

En el *Códice Osuna* (1565) diversos pueblos originarios denunciaron a los oidores y el Virrey por los tratos de esclavitud a los que fueron sometidos. Se recurrió a la narración oral para describir a la manera antigua, escenas violentas y dramáticas. Nextipac aparece entre una decena de pueblos (fig. IV). Su topografía simplificada, ya desprovista de los elementos simbólicos del periodo prehispánico, con un rostro de perfil y un “montoncito de cenizas”, sugeriría la representación de una pequeña comunidad.

Hacia siglo XVII, levantarían una pequeña capilla asociada a San Juan y durante el siglo XVIII la iglesia⁴ sería decorada con una fachada barroca y su atrio utilizado como panteón.

Los estudios históricos de Nextipac durante el periodo novohispano son escasos, pero gracias a su cercanía al centro histórico, el pueblo aparece en los *Mapas Generales de la Ciudad de México* durante los siglos XVII-XIX, representada por unas cuantas chinampas que advierten la existencia de una población muy escasa.

Pablo Escalante Gonzalbo y Dr. Aban Flores Morán, Semestre 2023-2, Posgrado en Historia del Arte, UNAM.

Cuando se abrió el Canal de la Viga en el siglo XVIII, artistas como Casimiro Castro, hicieron grabados de sus chinampas y casas de adobe, cuyos pisos de madera fueron lugar de sones y zapateos, *mitotes* registrados en libros como *México y sus alrededores*⁵. Sus litografías como “el fandango” rememoraban la agitación histórica que representaron las transformaciones de las culturas musicales prehispánicas, árabes y africanas condensadas en el jarabe, pasando a ser llamado una semilla del mal traída por “una mujer en forma de demonio”⁶ a convertirse en el “portavoz del espíritu nacional mexicano”⁷. Por ello los viajeros del canal lo describían como un lugar lleno de vida y costumbres musicales, producto de “una cultura popular novohispana auténtica.”⁸ Ahí mismo entre canoas y chinampas estaba Nextipac, un histórico pueblo rural, que durante noviembre peregrinaba en el agua del canal un viejo lienzo de la Virgen de Guadalupe a la Villa.

El cine llegó en 1940 a esas chinampas, lejana de la concepción de un barrio urbano, pues contaba con una escasa población agrícola que habitaba en sus viejas casas de adobe. Entre secos riachuelos de agua, se llevaron proyectores, se instalaron salas, y en 1970 se filmaron las fiestas y costumbres que organizaron a su vieja comunidad.

Sus películas, por su contenido y las necesidades que requieren su interpretación, y al compartir tradición oral y desarrollarse en una comunidad, si las contextualizamos en torno al periodo prehispánico, podríamos considerarlas “códices de acetato”.

⁴ Archivo General de la Nación. Fondo Tierra V. 1220 Exp. 1 F170. s.f.

⁵ C. Castro, J. Campillo, L. Auda y G. Rodríguez, *México y sus alrededores : colección de monumentos, trajes y paisajes / dibujados al natural y litográficos por los artistas mexicanos C. Castro, J. Campillo, L. Auda y G. Rodríguez*. (México: Establecimiento Litográfico de Decaen, 1855-1856)

⁶ Gonzalo Aguirre Beltrán, "Baile de Negros". *Desacatos Revista De Ciencias Sociales*, no. 7 (2002): 151-156.

⁷ María José Esparza y Mirella Lluhi, *Jarabes y fandanguitos. Imágen y Música del baile popular*.(México: Museo Nacional del Arte, 1990), 24.

⁸ Robles Cahero, José Antonio. “Cantar, bailar y tañer: Nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España.” *Boletín del Archivo General de la Nación* (2005): 42–76.

Las películas de Nextipac, códices de acetato

Para Escalante, “la *secuencia* presentada en el códice era vista como una narración básica, hasta cierto punto incompleta, que debía enriquecerse con la tradición oral”⁹. Este fenómeno fue esencial para conocer detalles en las “vicisitudes de los ejércitos, el drama de la batalla y los gestos heroicos de algunos valientes [...] El arte de la memoria y el arte de la narración debían ser fundamentales [...] había entre los indígenas hombres de memoria prodigiosa capaces de relatar muy largas historias sin perder detalle”¹⁰. Motolinía, lamentó que “la declaración de su contenido varíe según el informante”¹¹, y señala que entre sabios y ancianos se decían: “haz que hable este viejo; porque sabe esta historia, mejor que yo”¹².

La práctica de la tradición oral fue mantenida en los núcleos sociales de los pueblos nativos hasta hoy día, lo que plantea aquello que López Austin llama el “núcleo duro” de la tradición, que son “de cursos de larga duración [...] sumamente resistentes al cambio”¹³, fundamentales para el sostenimiento y desarrollo de dichas sociedades, generadoras de identidad y donde se resguardó la memoria de la gastronomía, los cantos y la ritualidad. Ahí radica el origen de las tradiciones y las costumbres de pueblos originarios como Nextipac. Como componente histórico de la comunidad, coexistió en el momento en que llegó la cámara de Súper 8. Y como en el siglo XVI, donde en los códices “los artistas y sabios indígenas se resistían a olvidar”¹⁴, Amador con sus cintas, “se resistió a olvidar”.

⁹ Escalante Gonzalbo, “*Los códices mesoamericanos...*”, 16. Las cursivas son mías.

¹⁰ Pablo Escalante Gonzalbo. *Los códices* (México: Dirección General De Publicaciones. Tercer milenio. Consejo para la cultura y las artes, 1998), 47.

¹¹ Escalante Gonzalbo, “*Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*”, 15.

¹² Fray Juan de Torquemada. *Monarquía indiana*. (México: UNAM, IIH, 1975), 177.

¹³ Alfredo López Austin y Luís Millones. *Dioses del Norte, dioses del Sur: Religiones y cosmovisión en Mesoamérica y los Andes*. (México: Ediciones Era. 2008), 217.

¹⁴ Escalante Gonzalbo, “*Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*”, 10.

La memoria oral, que con los códices elaboraba imágenes en la subjetividad del oyente (también público), las hacían “instrumentos del conocimiento más allá de la representación cultural o estética”¹⁵. Durante la investigación, al proyectar las cintas de Amador con los adultos mayores, con frecuencia sucedía lo que a Torquemada en el siglo XVI y los códices, siempre había quien prefería dar referencia de otro más anciano porque “conocía mejor lo que había en la película” o “podía contar más”. Mirar las cintas, provocaba relatos diversos, “el arte de la memoria”, había quien ponía atención al paisaje o a las personas, a lugares y detalles, elaborando una enriquecedora historia múltiple a una película muda. Como a los códices, la memoria les dio voz, configuró su sentido y forjaba identidad.

Escalante al referirse a la separación de los elementos para el estudio del conjunto de ideogramas de los códices, llama a la pictografía “*escenas de la narración*”¹⁶. En las películas de Nextipac, la memoria oral también se muestra como un fenómeno activo, que permite construir conocimiento a partir de sus “escenas y secuencias”.

La tradición oral, que en Nextipac reconoce a Amador como un personaje con “una memoria prodigiosa”, es un fenómeno de los códices que alcanzó a sus cintas Súper 8. La interpretación de su “iconografía”, o bien *frames*, requiere el complemento de la memoria oral para “interpretar” y “narrar” sus *secuencias*. Amador, como un “moderno tlacuilo”, auto reconocido como descendiente directo de los habitantes más viejos del pueblo; utilizó la luz para “pintar” la vida y costumbres de su pueblo. Y como pasó con los pintores nahuas en el siglo XVI, utilizó las nuevas herramientas que el siglo XX brindaba para narrar visualmente lo que hasta ese momento sólo podía residir en la memoria oral: El cine.

¹⁵ Gottfried Boehm. “Decir y mostrar: Elementos para una crítica de la imagen [Saying and showing: Elements for a critique of the image].” En *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación, manifestación, percepción* (México: UNAM, IIE, 2014), 23.

CAPITULO 2

EL PAISAJE SOCIAL DEL CINE EN NEXTIPAC. UNA VISIÓN GENERAL DESDE LA MEMORIA ORAL.

“En el pueblo, [...] cuando yo abrí los ojos, máximo éramos cien cabezas de casa.”
- Amador Calderón Coria¹⁷

Para Amador las criptas en la iglesia evocaban la memoria de las personas con las que convivió. En sus pláticas, marcaba como un antes y después la reubicación del panteón, y a partir de él y sus muertos, construía la crónica de su pueblo. Cuando Amador murió, muchos de sus relatos se fueron con él. El objetivo entonces fue buscar en la ausencia, su presencia figurada en la memoria, la de los recuerdos, que por su trayectoria dejó en sus habitantes, una representación que sólo residía en la memoria oral.

El cine como los recuerdos, son una representación. Chartier explica que "las representaciones no son simples imágenes, verídicas o engañosas, de una realidad que les sería externa. Poseen una energía propia que persuade de que el mundo o el pasado, es, en efecto, lo que dicen que es. En ese sentido, producen las brechas que fracturan a las sociedades y las incorporan en los individuos"¹⁸. Es en esos espacios simbólicos de los modelos culturales donde podemos observar los procesos sociales y discursivos de Nextipac y su cine.

I Antes del Cine, el Nextipac Rural. (1914-1930)

Amador nació en Nextipac en 1923, sus padres vivieron la Revolución, y viajaron en las canoas del Canal de la Viga. En ese año se promovía un discurso donde la Revolución

¹⁶ Escalante Gonzalbo, “*Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*”, 18. Las cursivas son mías.

¹⁷ Entrevista realizada con Amador Calderón Coria (92 años) el día 1 Marzo de 2014 en San Juanico Nextipac por Moisés Román Beristáin PHON/1

debía ser cultural, y en las paredes de la SEP, Diego Rivera terminaba el mural *La maestra rural*. El paisaje en Nextipac era como el que Rivera pintó, una tierra “incendiada y envuelta en luz por las luchas”¹⁹. Se recuerdan las vivencias que sufrieron padres y abuelos (futuro público de la sala de cine) en la Revolución que llamaban los “años de hambre”. Los soldados se llevaban la siembra y la gente prefería tirar al agua sus pertenencias para que no las encontraran. Algunos huían a Iztacalco porque tenían que aventarse al Canal de la Viga “para que no les fueran a pegar las balas”²⁰. Otros escondían a las mujeres en sótanos y enterraban su dinero bajo los pisos de tabla. Los que nacieron ese año, fueron alimentados con pulque porque escaseó la leche y la comida²¹. La Revolución en Nextipac fue una experiencia que marcó al menos tres generaciones, recordada cuando en sus casas de adobe abrían la tierra para cavar fosas sépticas y se reencontraban con esas cosas perdidas. Unos “trastecitos”, por ejemplo, le recordaron a una de ellas cuando su madre se quiso casar pero la iglesia estaba cerrada por la guerra cristera²². Los matrimonios tenían por costumbre mudarse a la casa del hombre, llevándose a los peones que vivían con ellos y que sembraban las chinampas que se extendían por kilómetros en Nextipac (fig. V).

El pueblo no tenía médico, pero sí al menos cuatro parteras que también eran médicos tradicionales. Una de ellas vivía a un costado de la iglesia. Hubo quien las llamó brujas.

La iglesia se mantenía como en el siglo XVIII, con una nave y tenía una barda de adobe en el atrio que era panteón. Sus fiestas eran sencillas, apenas la misa con cirios y en el

¹⁸ Roger Chartier, *La historia o la lectura del tiempo* (España:Gedisa, 2007) 73.

¹⁹ María Rabanal Acero, *Paseos por los murales de la Secretaría de Educación Pública* (México: SEP, 2018), 62.

²⁰ Entrevista realizada con Elvira Gema Rosas González (59 años), el día 23 Abril 2021 por Moisés Román Beristáin en San Juanico Nextipac. 40 min. PHON/7

²¹ Entrevista realizada con Modesta Ávila Calderón (65 años), el día 13 de Abril 2021 en San Juanico Nextipac por Moisés Román Beristáin PHON/4

²² Entrevista realizada con Adela Ávila Calderón (63 años), en San Juanico Nextipac por Moisés Román Beristáin el día 2021. PHON/10

jardincito llegaba una persona a tocar “como los que tocan en el mercado”, y la gente bailaba y salía a vender fruta “pero muy contaditos”²³, la iglesia se adornaba con modestos arreglos florales y las misas eran en latín dando la espalda. El padre que oficiaba misa era de Ixtacalco y no vivía ahí, porque no había casa parroquial.

En esa época aparece el primer registro fotográfico de Nextipac. Lauro E. Rossell durante 1930, captura un pueblo en pleno movimiento (fig. VI). En una de sus escasas tomas, en primer plano aparece una mujer jalando a un niño sin zapatos alrededor del pozo de agua en la plaza sin pavimentar, al fondo la iglesia y el pequeño muro de adobe. Esta fotografía más que la iglesia o la plaza, retrata a sus habitantes, campesinos del pueblo que la Revolución buscó su educación, libertad y progreso. Amador tendría apenas siete años, tal vez la edad del niño que en la foto, llevan regañado por jugar en el pozo de agua.

II Nextipac y las salas de cine (1940).

Hacia 1940, Diego Rivera comparte historia con San Juanico cuando vivió en los terrenos del actual mercado, cerca de la chinampa de la entonces inexistente sala de cine. La señora Adela señala que su madre fue su cocinera e iba constantemente a comer a su casa. Los modelos para el retrato de los alcatraces, fueron mujeres del pueblo y las chinampas y los magueyes mexicanos que crecían silvestres a la altura del Canal de la Viga, fueron paisaje en sus pinturas según uno de los constructores del Capítol. También recomendaría a la familia Sánchez, filmada por Amador; para abrir otro pozo de agua en 1945. Y mientras Diego Rivera invitaba a Eisenstein a filmar en México y se preparaba para interpretar a

²³ PHON/14

Goya en un film²⁴, Nextipac experimentaba la aparición de la primera sala de cine en el pueblo, Pedro de Urdimalas (actor, locutor, argumentista, dialoguista, letrista y guionista) llegaba a Nextipac y se hacía amigo de Amador.

La exhibición itinerante de los hermanos Calderón.

Según Pedro Calderón, hijo de Amador, por esos años de 1940 su papá y su tío Trinidad conocieron a Urdimalas, quien vivía en una lujosa casa del pueblo (hoy Kinder) con quien tuvieron constantes encuentros, llenos de pláticas cuyas historias produjeron el argumento de alguna de sus películas. Sin embargo, también les despertó el ánimo de proyectar cine, lo que les llevó a exhibir cine de manera itinerante en “todo el suroriente de la ciudad”²⁵ principalmente Milpa Alta, Tláhuac y Chalco en lo que algunos llaman una “historia titánica”²⁶ por el trabajo que requería transportar los enormes proyectores y el traslado entre caminos de tierra, en algo que “mostraba el ingenio creativo del tío Amador y su gusto por el arte”²⁷. Utilizaban una camioneta, hasta que tuvieron un accidente y decidieron tomar otro rumbo, llevar el cine a su pueblo. Sin embargo, Nextipac ya tenía una sala, la del señor Joaquín Guerrero.

Las primeras salas de cine en Nextipac.

Atrás de la iglesia, frente a la actual peletería de Don Toribio, estaba la primera primaria del pueblo y la tienda de Joaquín Guerrero con una sinfonola que tocaba una canción por

²⁴Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano 1929-1937. Vol. 1.* (México: UDEG, Secretaria de Jalisco y Conaculta, 1993), 45.

²⁵ Entrevista realizada con José Antelmo Mateos Calderón (66 años), el día 15 de Diciembre del 2021 en San Juanico Nextipac por Moisés Román Beristáin. PHON/12

²⁶ Entrevista realizada con Antonio Ramírez Plata (73 años), el día 05 de Diciembre 2021 en San Juanico Nextipac por Moisés Román Beristáin PHON/11 (73 años)

²⁷ PHON/11

dos centavos. En ese lugar, durante 1940 en un “salón” desocupado se improvisó una sala de cine, donde se proyectó por primera vez un film en Nextipac.

Por su antigüedad, existen pocos testimonios sobre esta sala, pero se recuerda que cobraban quince centavos y se llenaba de gente²⁸. Las películas eran mudas y en blanco y negro. Tenía bancas de madera y abría las tardes de sábados y domingos para proyectar dos películas, una de ellas fue *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack 1933). Pero las fallas técnicas y el tiempo que le tomaba a Joaquín arreglar el proyector²⁹, lo llevó a cerrarla poco tiempo después de inaugurada. Se desconoce la historia de la primera película exhibida en Nextipac.

Una de sus habitantes dice que “el cine que triunfó más” fue el de Amador, “se escuchaba más entre la plática de la gente”. Lo que sugiere que hacia finales de 1940, Nextipac gozó de dos salas de cine, cuando los hermanos Calderón levantaron en una chinampa de maíz su primera sala. Una curandera que la visitó de niña, comenta que era un “cinito”, más parecido a un “jacalito”³⁰, y cobraban de cinco a veinte centavos por ver las películas que proyectaban en una manta. Comenzó como un cuarto de madera acondicionado con unas cuantas sillas, hasta que por el éxito que tuvieron, levantaron la primera y única sala dedicada al cine en Nextipac *el Capítol*. Su diseñador fue Amador, quien la hizo “a valor mexicano”³¹, su estructura, que ya ha sobrevivido tres terremotos, da testimonio de su ingenio (fig. VII). Tiene de ancho la dimensión de toda una chinampa, la construyó con ciento veinte centímetros de mampostería de piedra negra sólida, y traveses de concreto de

²⁸ Entrevista realizada con Gloria Guerrero (89 años), el día 22 de Marzo 2022 en San Juanico Nextipac por Moisés Román Beristáin. PHON/24

²⁹ Entrevista realizada con Antonio Lara Saldivar, (75 años) el día 2021 en San Juanico Nextipac por Moisés Román Beristáin. PHON/17

³⁰ Entrevista realizada con Virginia Chávez, (87 años) el día 18 de Diciembre 2021 en San Juanico Nextipac por Moisés Román Beristáin. PHON/14

ochenta y cinco centímetros. Posee un elegante techo curvo “de dos aguas” diseñado para protegerlo de la lluvia. En la edificación se ocuparon al menos veinte albañiles, pero un mal cálculo en el presupuesto los hizo suspender la obra y extender su construcción por dos años y medio más. Al interior, “sobre un tapanco” se edificó un espacio exclusivo para dos proyectores de 16mm, e incluyeron baños y conexión de luz. Sus bancas de madera, probablemente construidas por ellos, brindaban un aforo para 150 personas sentadas, sin contar los espacios entre los pasillos y frente a la pantalla que llegaron a ocupar personas de pie. Este fue *el Capítol*, la primera de tres salas de cine que conformaron un circuito de exhibición cinematográfica y que dio inicio al *cine de Nextipac*.

III Nextipac durante el Capítol (1950-1970)

Las condiciones sociales de Nextipac en la década de los cincuenta eran muy parecidas a la época de la Revolución. Uno de sus habitantes recuerda a un viejo caballo blanco que cargaba alfalfa y leche³² en la hora dorada de la mañana, cuando el padre salía de la iglesia y atravesaba los alfalfares mientras los niños y señoras corrían para besarle la mano. Cuando llovía e iban de noche por pan a la tienda de Amador, tenía que atravesar el resbaloso piso de siembra a lado del cine mientras los perros ladraban en la oscuridad.

El agua y la iglesia marcaban los caminos más antiguos del pueblo. Sus riachuelos, se llenaban con la lluvia que se estancaba cuando buscaba el camino al lago seco de la isla y

³¹ Entrevista realizada con Antonio Ramirez Plata (76 años), el día 23 de Marzo 2022 en San Juanico Nextipac por Moisés Román Beristáin. PHON/30

³² Entrevista realizada con José Cuauhtémoc Guerrero Lagarsa (72 años), el día 24 de Diciembre del 2021 en San Juanico Nextipac. por Moisés Román Beristáin. PHON/8

enlodaban la tierra donde nacían ajolotes, sapos, grillos, ranas y luciérnagas con las que jugaban los niños en los llanos y chinampas que atravesaban para llegar a Aculco³³.

Cuando terminaban de trabajar el campo, los “abuelitos” acostumbraban a juntar hongos y verdolagas que enjuagaban en el agua que pasaba entre las chinampas para preparar quesadillas con tortillas recién hechas en sus casas de adobe³⁴. Había quien venía de vacaciones al pueblo y se regresaba en taxi al urbanizado municipio de “la Raza”.

Las chinampas estaban en el norte, alimentadas por la bomba de agua que la familia Sánchez solicitó con apoyo de Rivera; y las casas habitacionales alrededor de la iglesia. Su campanero recuerda que a falta de luz usaban velas en la iglesia, y cuando regresaban de la Villa del festejo de la Virgen de Guadalupe, juntaban el zacate seco de los surcos de las chinampas por donde pasaban y los encendían conforme caminaban para hacer un camino de luz hacia la iglesia³⁵. En esos años, la única luz que se veía en el pueblo era la del fuego de la caña seca, las ceras, las luciérnagas y el proyector de su sala de cine.

En día de muertos, además de colocar la ofrenda en casa y tomar *necuatole* se acostumbraba pedir *achichihua*³⁶, una forma de canto tradicional de Nextipac ya desaparecida y en el que representaban a la llorona y un “muertito” mientras cargaban un costal para recolectar fruta y pan. Sin embargo, en las fiestas grandes que celebraban a Santiago y San Juan, existía una marcada diferencia, pues las familias adineradas eran creyentes de Santiago y los campesinos a San Juan, esto incluso los dividió territorialmente en dos barrios. Amador era Santiaguero. De niño lloraba si no veía ensayar a los danzantes

³³ PHON/8

³⁴ Entrevista realizada con Ramón Santiago García Luna (76 años), el día 16 de Febrero 2022 en San Juanico Nextipac por Moisés Román Beristáin. PHON/19

³⁵ Entrevista realizada con Gabriel Sánchez (79 años), el día 21 de Febrero 2022 en San Juanico Nextipac, por Moisés Román Beristáin PHON/21 (79 años)

en la casa de su tía, donde Rivera iba a comer. Su gusto fue tanto que formó su grupo de danza conchera que se presentaba cuando era la fiesta patronal. De esta danza habrían salido presentaciones para Chalma, San Juanico, la Unidad Modelo y posiblemente, la celebración del Fuego Nuevo del Huizachtépetl (el Cerro de la Estrella).

Hacia finales de 1950 Amador, promovidas por su “honestidad y el carisma que incitaba a la participación”, habría llevado nuevas atracciones como fuegos artificiales y bailables con orquesta, que se añadieron a sus comidas y “el palo encebado” lleno de sombreros y juguetes. La ampliación de sus fiestas fomentarían el empleo entre la comunidad. Y también inició la tradición de “vestir la iglesia” con telas, que sus sobrinas lavaban en tinas tan grandes que las tallaban con sus pies³⁷. La devoción a Santiago fue para Amador el impulso comunitario que fortaleció al pueblo.

Para preparar la fiesta, los hombres barrían el patio de la iglesia y la plaza, y acostumbraban a tejer “el festón”, o arreglos de flores. Los habitantes prestaban sillas, mesas, manteles e incluso su vajilla, compuesta de platos y vasos de barro. Las mujeres preparaban hasta quince días antes la comida, como arroz y mole hecho a mano en metate y molcajete³⁸. Sus platillos usaban lo que sembraban en las chinampas, como maíz, huauzontles, chiles, jitomate, tomates, nabo, rábano, betabel, alfalfa, caña, lechuga y flor. Se creía que si agarraban sin permiso la fruta de la siembra, se amargaba³⁹.

Cuando no era fiesta, de Texcoco, Xochimilco y Chalco llegaban vendedores que traían pato, ranas, ahuate y chichicuilotos. Había tan poca gente que el carnicero acostumbraba

³⁶ O *cachichihua*. El significado más cercano está en el “Cachichín”, atribuido a una semilla comestible mexicana oriunda de Veracruz.

³⁷ PHON/4

³⁸ PHON/4

³⁹ Entrevista realizada con María Hermelos de Sánchez (73 años), el día 15 de Febrero del 2022 en San Juanico Nextipac. por Moisés Román Beristáin PHON/18

tocar casa por casa “para avisar que acababa de matar un puerquito y había carne”⁴⁰. Sólo existían dos tiendas, una de ellas la lonchería de Amador en el corazón del pueblo, en la que también tenía petrolería, carbonería, sinfonola, bomba de agua y televisión. En una ocasión, una de sus habitantes recuerda que mientras le compraba manteca a Amador, se quedó con su plato de barro en las manos cuando se enteró por la televisión de la muerte de Pedro Infante. Era 1957 y en Nextipac sólo había una televisión, la de Amador. Ahí también hacían vestidos de papel para las pastorelas que usaban las niñas en la procesión⁴¹.

La pulquería, que estaba un poco más adelante, tenía dos entradas, una de ellas sólo para mujeres. En las fiestas acostumbraban a quemar un judas y regalar bolsitas de dulces y matracas. También se conoce la visita del Indio Fernández, quien vivía pasando Río Churubusco, y que le gustaba repartir dulces. Una de las costumbres del pulque era mezclarlo con amapola, flor que se cultivaba al igual que la gladiola, espuela, alcatraces, rosas y bugambilia; que se utilizó en procesiones a manera de adorno floral en el cabello y se colocaba en la cabecera de la cama de los niños para hacerlos dormir.

Las chinampas eran lugares fértiles, donde además de flores y frutos crecieron leyendas y creencias. Son muy conocidas las historias del charro negro y la llorona que se aparecía en la noche, pero en los que también creían que si encontraban con un *cincuate*⁴² y lo alimentaban con leche y pan él en agradecimiento cuidaría la chinampa y la siembra.

Hasta este momento, si bien, la historia oral que aquí formamos de la memoria oral puede construir una idealización de este pueblo durante 1950, la realidad es que sólo es el resultado del testimonio puro de los habitantes, que no modificamos para ilustrar el drama

⁴⁰ PHON/18

⁴¹ PHON/14

⁴² Una serpiente no venenosa

de una sociedad como la de Buñuel en *Los olvidados* (1950). Es innegable que en Nextipac también existen desdichas, se cuenta que Pedro de Urdimalas tomó de los relatos trágicos de Nextipac historias para sus argumentos filmicos. Su “tranquilidad” coexistió con asesinatos, robos de niños, traiciones por la tierra, accidentes mortales presenciados por sus seres queridos y un sin número de vivencias que por tratarse de adultos mayores, abordarlos en la etnografía resultaban en memorias frescas de episodios dolorosos en los que más de uno se rendía a las lágrimas. Tratar con sensibilidad y ética al entrevistado, desde una disciplina humanista, nos hacía dirigirlo a los lugares más tranquilos de su vida, en donde curiosamente, las fiestas y la sala de cine son los episodios más felices que tuvieron. En el Capítol, se iba a reír, soñar, enamorarse y celebrar. Ver una película era un momento vivo, un fin de semana querido y anhelado.

El Capítol y su circuito de exhibición

La sala de cine de Amador estaba en una zona de siembra a la que llamaban “chinampitas de maíz”. Cuentan que detrás de la sala de cine eran tierras de labranza y había una nopalera con tunas y un carrizal en donde los niños se acostaban para ver pasar las luciérnagas⁴³.

Su éxito se debió a diversas razones, entre ellas el conocimiento técnico de los aparatos por su experiencia previa de exhibición, el conocido trabajo comunitario de Amador y sus negocios que le brindaron un espacio idóneo de publicidad. Hay quien recuerda que “hablaba y se emocionaba” cuando promocionaba las películas con la bocina que había

⁴³ Entrevista realizada con Antonio Ramirez Plata, (76 años) el día 26 de Febrero 2022 en San Juanico Nextipac, por Moisés Román Beristáin. PHON/23

instalado en el techo de su lonchería, y que hacía innecesario ver el cartelón. Al ser paso obligado para ir a la iglesia, el panteón, la comida o el pulque, todo el pueblo supo del cine.

Su costo pasaría de veinte centavos en 1950 a un peso hacia 1960. Los hermanos Calderón al ver el éxito que tenían y el buen margen de ganancias que les generaba, posiblemente en la segunda mitad de los años cincuenta, impulsaron la construcción de otras dos salas de cine que se construyeron en la actual Iztacalco, concretamente en las colonias Ramos Millán y Juventino Rosas (fig. VIII). Estos tres inmuebles, cuya sede central era Nextipac (y al que dedicamos este estudio), formarían un circuito de exhibición que aprovechaba la renta de tres películas los domingos, cuando abrían el cine. Aunque algunas películas extranjeras los aburrían porque estaban subtituladas y varios no sabían leer, el cine se llenaba por completo en Semana Santa. Cuando se inauguró la sala, poco antes de la festividad de San Juan en el mes de julio (presumiblemente de 1954), se proyectó la película *El Águila Negra* (Ramón Peón, 1954) “y una de luchas”, pero a lo largo de veinte años llegarían títulos como *Enmascarados de la sombra* (s.f.), *Juan Charrasqueado* (Ernesto Cortázar, 1947), *El Gavilán* (Rogelio A. González, 1951), *Superman* (Lee Sholem, 1951), *Vuelve el Lobo* (Vicente Oroná, 1952), *Titanic* (Jean Negulesco, 1953), *La sombra vengadora* (Rafael Baledón, 1956), *El Llanero Solitario* (Stuart Heisler, 1956), *El vampiro* (Fernando Méndez, 1957), *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) y *El Zorro* (Guido Zurli, 1968). El arrendador de las películas era la empresa *Películas Nacionales*.

Era muy popular que los niños imitaran lo que se veía en los filmes, como el grito de *Tarzán* (s.f.) con el que salían gritando, y sobre todo las luchas del *Santo* que obligó a Amador a poner un “ring” frente a la pantalla para que los niños vieran la película y jugaran de luchadores. Para los jóvenes, el cine representaba otro tipo de entretenimiento.

A este tipo de salas se les acostumbraba llamar “piojo”, sobre todo por las precarias condiciones de higiene y en donde supuestamente se “pasaban los piojos” unos a otros. En el Capítol hay quien dice que tenían que llevar su cubeta para las ratas que de repente aparecían. Sin embargo también fue un espacio de reunión, la señora Gloria, nuera de la mujer que pintó Rivera por ejemplo, iba a la peluquería para hacerse un “peinado de cubeta” y esperaba maquillada y en vestido a sus amigas afuera de la sala para entrar juntas y enamorar a algún “muchacho”. Una pareja aún casada, recuerdan que de novios se escapaban al cine, él se tenía que esconder porque su novia vivía “a dos casas del cine”, la madre cuando la descubría “la mandaba a dormir llorando”. Una jovencita, Modesta, se escapó al cine con su vestido de quince años después de la misa, “ahí viene la llorona” le gritaron. Hubo quien se sintió avergonzado por invitar a la novia a alguna película (como *Los siete pecados capitales 1959*) porque tenía “escenas prohibidas”, como levantarse la falda a la altura de la rodilla.

Entre los trabajadores del cine, los más recordados, además del cácaro, son los corredores de cintas. Sólo por ellos se abrían las puertas en los inevitables intermedios. Todos lo esperaban ver llegar en medio de una nube de polvo, iban en bicicleta con el rollo de cine protegido con una bolsa de manta en la espalda o bajo el manubrio. Hubo quien desde lejos, miraban pasar “las ruedotas” del cine y apuraban sus quehaceres para ir corriendo a la sala.

Los Calderón aprovecharon la juventud de sus sobrinos para que recorrieran los tres cines llevando los pesados rollos de 16 milímetros en un viaje sin descanso cuyo horizonte estaba tan despejado que los volcanes “se veían muy claritos, como si estuvieran aquí al ladito”. Cada sala contaba con una cinta en su comienzo que representaba la mitad de un film, y mientras se iba acabando una, pasaban por ella e iban al siguiente cine a dejarla. Cuando

era temporada de lluvia la bicicleta se derrapaba, pero también las calles estaban cerradas, esos días eran las fiestas patronales y el cine daba función entre agua y festejos.

Los habitantes no se asombraban por el invento que representaba el cine, pues ya estaban acostumbrados a ver imágenes en movimiento en la televisión (por las que pagaban cinco centavos en las tiendas), pero sí les causaba admiración el tamaño de la pantalla. El cine era la única diversión. Hay quien considera que fue un gran logro ubicar cines ahí, pues llevó entretenimiento a un área donde la sala más cercana era el cine Cuauhtémoc⁴⁴.

Las tres salas de cine llegarían a reunir en un fin de semana hasta 600 personas. Fueron espacios emblemáticos que se distinguían en el pueblo, en la noche, la luz que iluminaba el sendero en medio de la oscuridad, era el foquito que colgaba de las puertas del cine Capítol.

Una mañana de 1963, mientras jugaban trompo, rayuela y cazaban mariposas, el cielo se llenó de humo, y una avioneta en el cielo hizo llover pedacitos de ciudad en las chinampas de Nextipac, los niños corrían entre los alfalfares para recoger la propaganda de “sal de uvas picot” o “café al gusto”. Era el anuncio de la nueva urbanidad que estaba por llegar. En 1968, las condiciones de vida cambiaron⁴⁵ y los cuartos de madera y cartón empezaron a usar láminas de metal o asbesto, y poco a poco se construía con loza y tabique. Cuando la ciudad comenzó a expandirse en 1969, el circuito de exhibición dejó de proyectar películas.

El cierre de las salas fue abrupto, sin más, un fin de semana las salas ya no abrieron más sus puertas. Amador no dependía económicamente del cine pues además del beneficio que tuvo de la propia exhibición también contaba con dos tiendas y diversos negocios. Además, el mejoramiento de las condiciones económicas permitió una mayor adquisición de televisores lo que aumentó su popularidad y la posicionó como nuevo medio de entretenimiento.

⁴⁴ PHON/12

Paralelamente, se impulsó la construcción de nuevas y modernas salas de cine desde el gobierno, como la sala Fausto Vega, Francisco Villa y Leandro Valle, donde se exhibían películas de relativo estreno y económicas. Estas fueron parte de las razones del cierre del circuito de exhibición. Pero también, Amador ya no tenía el mismo espíritu, su hermano Trinidad había muerto y con él las salas dejaron de existir. Regalaron sus bancas, y algunas se utilizaron como madera de cimbra para la construcción de nuevas casas.

Hasta hace pocos años, en el patio donde Rivera iba a comer, bajo la lluvia y el sol, había una de esas viejas bancas donde se sentaba a descansar Amador, tenía 90 años de edad. Actualmente el Capítol es la evidencia física del éxito del cine en Nextipac que recuerdan, el sonido que la comunidad hacía en la sala, la hacían parecer otra fiesta en el pueblo.

IV Nextipac durante sus documentales en Súper 8 (1970-1980).

Para 1970 los montoncitos de tierra del panteón de su iglesia desaparecieron con su remodelación en la que mayordomos y comunidad se organizaron para cubrir los gastos. El cambio era notable, en Nextipac llegaba la televisión, luz y drenaje, pero Amador llevaría la cámara Súper 8, interesado en filmar a su pueblo y sus festejos.

Las fiestas de Nextipac eran célebres, las visitaban tantos habitantes de Iztacalco, Atlazolpa, Aculco y Tetepilco que las líneas de autobuses ampliaban su horario para garantizar el transporte. Se recuerdan mucho las orquestas, a Javier y Baby Batís, Los Xochimilcas, Carlos Campos y Pablo Beltrán entre otros. Había corridas de toros, ferias con juegos mecánicos, circos, lucha libre, fuegos pirotécnicos, y portadas de flor natural. Nextipac se había convertido en emblema y sofisticación de las fiestas tradicionales.

⁴⁵ PHON/8

Las chinampas se volvieron un asunto de conflicto cuando el gobierno trazó el plan de desarrollo urbano que llevó a la construcción de grandes edificios de pensiones durante 1970. En el mundo rural, mientras un niño veía en los obreros la oportunidad para revender paletas de Don Toribio⁴⁶, en otra, un grupo de japoneses que vivía en una chinampa, regalaba agua caliente a niños que corrían con cubetas para ir por ella.⁴⁷ La obra cumbre en 1980 fue la construcción del eje vial, en un injusto proceso de expropiación que impuso una nueva frontera y separó lo que las chinampas habían mantenido unido, al pueblo. La señora Modesta cuenta que en 1980, su madre le decía que ya tenían que “irla a pedir” porque tenía muchos años de noviazgo y el pueblo “le podía levantar un falso”.

Las décadas de los setentas y ochentas marcan el inicio de la vida urbana de Nextipac, que a diferencia de las nuevas colonias, su subjetividad los hacía reconocerse como pueblo. En ese contexto aparece el cine documental de Nextipac, un tiempo entre dos mundos, las nuevas y las viejas tradiciones, lo rural y lo urbano, en una emocionante modernidad que le permitió a Amador resguardar su propia memoria.

El cine documental en Súper 8 de Amador Calderón Coria.

En Nextipac las películas en Súper 8 en 1970 fueron una novedad, todos querían verse en el pequeño monitor donde las exhibía. Amador organizaría proyecciones en la sala de su casa donde se amontonaban como si fuera su sala de cine, que llegó a reutilizar para exhibirlas, y programó funciones en la plaza del pueblo. Sin embargo antes ya había hecho algo parecido, mientras aún funcionaba el Capítol, Amador contrató servicios profesionales de cine para filmar en 16 mm las festividades que luego gustaba proyectar gratis. Aunque

⁴⁶PHON/23

⁴⁷ Entrevista realizada con Elvira Gema Rosas González (59 años), el día 2021 en San Juanico Nextipac por Moisés Román Beristáin PHON/25

estos filmes significarían la existencia de un material más antiguo y enriquecedor para el pueblo y estos estudios, no existen rastros de ellas.

Lo que sí tenemos es un gran acervo fílmico en cintas de Súper 8 (fig. IX) donde podemos ver una clara intención de mirar con ojos fílmicos al pueblo y que le demandó tiempo para desarrollar “la habilidad de ver” a través de la cámara. Comenzó grabando *vistas* del pueblo, al que invitaba a salir para posar o caminar con él y donde experimentó con el zoom, y aprendió a establecer encuadres: desde lo lejano hizo primeros planos, colocó la cámara a nivel de las manos, miraba al cielo y el horizonte. Filmaría en Mixquic, Tetepilco, Morelos, e Iztapalapa, en la Semana Santa, el día de muertos, y por supuesto en Nextipac. Se conocen al menos sesenta cintas de su acervo de diversas longitudes que rescatan aspectos de la vida cotidiana y cultural del pueblo (fig. X). La inevitable acumulación de rollos lo llevó a incursionar en el montaje logrando con ello realizar al menos seis documentales tres de ellos sonoros.

Las cámaras Súper 8 permitieron hasta 1975 la filmación de sonido directo con la invención de la cinta con banda magnética. Por ello, el acervo cuenta con pocas cintas sonoras, y es sabido que su trabajo sonoro lo realizó en total postproducción. Su hija María Elena, cuenta que Amador acondicionó un cuarto en su casa con un aparato de sonido para grabar recreaciones sonoras, donde invitaba a las orquestas y danzantes de las propias fiestas.

Actualmente sus cintas están dispersas, sin fechas claras ni etiquetas, hay rollos sueltos y quebrados, como sus documentales, aún con rastros del pegamento en los empalmes que Amador colocó.

Los seis documentales de Amador.

En los últimos años de su vida Amador digitalizó las seis cintas más importantes de su acervo. El trabajo constó de una proyección videograbada en cinta mini dv que luego fue transferida en DVD, por ello su imagen está llena de imperfecciones, con falta de enfoque, saltos en los cuadros, cortes bruscos, sobreexpuesta, desalineada y recortada. De seis cintas, sólo tres conservan su formato Súper 8. En total suman 2 horas y 26 minutos de metraje.

De los filmes mudos, el primero de 30 minutos, filmado en 1974, es la crónica visual de *la remodelación de la fachada de la iglesia*. En ella se retrata el trabajo comunitario de las colectas, la visita a las canteras de tezontle y el trabajo artístico de los canteros. La cantidad y diversidad de sus emplazamientos, muestra su capacidad para crear un argumento fílmico.

El siguiente es *la peregrinación a la Villa*, de 1978. Filmó la costumbre de vestir a los niños de angelitos, los carros alegóricos y la peregrinación en la Viga. La “virgen grande” que llevaron en canoa, es el corazón del filme. Sus festejos, como el palo encebado y los mariachis, son parte de las imágenes que tienen una extensión de 23 minutos.

Finalmente, el más largo es *la celebración de las fiestas*, no tiene nombre ni fecha de grabación, pero gracias a las entrevistas, sabemos que se utilizaron fragmentos de diversas fechas de 1970 para el documental. Comienza con el recorrido de los santos en las calles del pueblo donde se aprecian las casas de adobe y los pisos de tierra. Filma a la iglesia, aún en construcción, su danza conchera, la orquesta y el teatro de los santiagueros.

Por otra parte, los filmes sonoros están compuestos por tres acontecimientos importantes. El primero de ellos es la despedida del Padre Manuel (12 min.), originario de España, recordado y querido por su buen trato al pueblo y el apoyo que le brindó a la comunidad.

Su sonido apenas lo compone una banda sonora de mariachis y melodías de fiesta, pero en ella podemos ver la plaza del pueblo, el interior de la iglesia y sus santos.

Otro de los documentales, de 27 minutos, es la festividad de Santiago. Su sonido también consta de piezas musicales, pero esta vez, incluye recreaciones sonoras, como los recitales de los santiagueros, cascabeles y guitarra de la danza conchera, murmullos de la multitud y la feria. Además, trata de sincronizarlo con la imagen. Destacan los fuegos, los adornos del interior de la iglesia y la fachada de flores naturales con los que daba inicio a la festividad. Sus encuadres y montaje, son prueba del grado de especialización al que estaba llegando.

Finalmente, el más interesante es el de Chalma, con una longitud de 28 minutos, pero con un trabajo de montaje y sonido con la complejidad de un documental clásico. Si bien se ubica fuera de Nextipac, el motivo de su visita era la peregrinación que su pueblo hace a Chalma. Su sonido, formado por una narrativa y una pista sonora, ya hace un análisis de la danza conchera en una secuencia que las define como una expresión “de las viejas tradiciones populares” pero despojadas de todo “vestigio de paganismo”.

El acervo antiguo cuenta con al menos 60 cintas, algunas dispersas y en posesión de los habitantes (que las recibieron de Amador aún en vida), sin contar las decenas de imágenes que filmó a lo largo de 40 años en diversos formatos, desde fotografías hasta mini dvs guardadas entre sus viejos muebles y proyectores de 16 mm. Como veremos, estos filmes son la representación de la memoria oral, y para Nextipac su exhibición forma un encuentro entre lo oral y lo visual, lleno de emociones que palpitan en los ojos de sus adultos mayores, que se encuentran jóvenes en los filmes, entre su familia viva y los lugares que desaparecieron. Sus recuerdos, si son escuchados con una perspectiva histórica, enriquecerán el patrimonio cultural de sus pueblos y la ciudad.

CAPÍTULO 3

EL CINE EN NEXTIPAC DESDE UN ENFOQUE SOCIOCULTURAL

En Nextipac, por el arraigo de su condición como pueblo originario heredado de su pasado prehispánico, sus expresiones fílmicas adquirieron características propias de su lugar de origen. Su singularidad permite formular reflexiones críticas en torno a los planteamientos de los estudios fílmicos y para la historiografía, como veremos, su fenómeno problematiza y amplía las nociones de *imagen* y *producción* cinematográfica, pues toman en cuenta fundamentos poco habituales para un modelo de estudio inserto en un pensamiento clásico y occidental, como la cultura y las tradiciones.

I Planteamientos críticos desde los horizontes de la historia y teoría fílmica

Nextipac, comunidad, tequio y memoria oral, la fiesta de la periferia rural

El paisaje en Nextipac hasta al menos 1960, (fig. XI) exponía a un pueblo rural, región chinampera, viviendas de adobe sin luz (fig. XII), drenaje o doctor, dependientes de llaves de agua, y analfabeta a pesar de fundar su primera primaria, la Virgilio Uribe, tenían una sala de cine que se llenaba cada fin de semana. Su ruralidad desafiaba la urbanidad de la capital del país, donde, desde una postura clasista, se nacía entre el campo y la ignorancia. Sin embargo, sus arraigadas tradiciones también daban cuenta de una vieja y sólida estructura cultural que promovería su propio desarrollo social.

El fenómeno de la memoria oral resguardó su identidad que conformó sus fiestas y los mantenimientos que necesitaban la iglesia, el panteón, los santos y el jardín, privilegios de trabajo al que llamaban *tequio* y que se repartía entre los propios habitantes originarios.

Desde al menos el siglo XIX con la peregrinación en canoa de la Virgen de Guadalupe, se organizaron hasta formar una estructura de mayordomías promovidas por habitantes originarios, reconocidos entre ellos por el parentesco, tierras y ocupaciones.

Este tipo de organización en mayordomías es una de las características de los pueblos originarios que según el enfoque con el que se estudie, y parafraseando a Ana Portal, se caracterizan por contar con un territorio propio, sistema de parentesco con apellidos notables y un sistema cívico religioso a través de un santo patrón, (es decir mayordomías) desde la que estructuran la idea de comunidad⁴⁸. Ella misma describe que aún son procesos en definición, pero se pueden distinguir dos tipos de posturas, una que define una “étnica urbanizada”, y otra que reconoce el pasado prehispánico como “eje identitario”. En ese contexto, investigaciones contemporáneas como las de Iván Gómezcésar⁴⁹, quien distingue cuatro tipos de pueblos originarios en la Ciudad de México, colocan a Iztapalapa como uno con *un pasado rural reciente*.

En nuestra investigación, una de las lógicas que estructura a las sociedades de los pueblos originarios es la memoria oral y el tequio, y nos ubicamos en un contexto histórico específico, el de 1950 a 1970, donde la ruralidad era una realidad y sus formas de reproducción comunitaria eran más arraigadas. Nuestro enfoque, si bien es relevante el pasado prehispánico, son las reflexiones filosóficas de los pueblos originarios los que configuran una epistemología que define a la comunidad y sus características, no desde una postura académica, sino enunciado desde los propios pueblos originarios.

⁴⁸ María Ana Portal, “Ser pueblo en la Ciudad de México. Transformaciones y nuevos retos”. (Dictaminado para ser publicado en el libro *Antropología hecha en México* Red Mifa, 2024) 22.

⁴⁹ Iván Gómezcésar, “Introducción. Los pueblos y la ciudad de México”, En *Pueblos urbanos: identidad, ciudadanía y territorio en la Ciudad de México* editado por Álvarez Enríquez (México: Miguel Ángel Porrúa/CEIICH-UNAM)

En la década de 1950 las celebraciones que en Nextipac tuvieron un importante desarrollo, como las portadas y adornos florales en la iglesia, ferias, bailables y juegos pirotécnicos, si bien se llevaron a cabo con recursos de colectas, también fue por la organización y disposición de los recursos económicos y materiales de Amador, como el cine. Este entrego, que es una forma de *tequio*, fomentó el desarrollo económico y social de Nextipac, llevando a la paulatina ampliación de la iglesia y la reubicación de su panteón en 1960.

La eficacia de este modelo de trabajo está atravesado por un pensamiento muy similar al del pueblo indígena de los Zapotecas, en cuya perspectiva filosófica reivindican a la comunidad como “aquello que construye vida”⁵⁰ y que está basada en el trabajo y la reciprocidad. Sus usos y costumbres se fortalecen a través del *tequio* que definen, reúne a sus habitantes originarios para promover el ofrecimiento de su trabajo con la única finalidad del *bien común*, una forma de trabajo que en la época prehispánica era asociada al *tributo*. Aquí, la mayordomía no estructura la subjetividad de comunidad sino más bien, es el pensamiento del *bien común*. Se hace *tequio* por el bien del pueblo. Su vida organizada por los usos y costumbres cimentados en la *memoria oral* y el *tequio*, sus activos agentes sociales (habitantes originarios y mayordomías) y la iglesia y festejos como institución, son características de la *comunidad*, típicas de una organización rural y no de una *urbe* asociada a la modernidad de 1950 y 1970.

La ruralidad negada

Si bien el cine no es un fenómeno homogéneo, existen reflexiones en torno a la ciudad del siglo XX y la industria cinematográfica que plantean la influencia del cine en un tipo de

⁵⁰ Jaime Martínez Luna, “Conocimiento y Comunalidad”, *Bajo el Volcán* 15, no. 23. (septiembre-febrero de 2015): 15-23.

sociedad disociado entre ruralidad y urbanidad. Al proponer que fue un instrumento autoritario, comercial o de control, “conformaría la identidad nacional”, sería “medio de educación masiva” e “instrumento de modernización”, “enseñaría al pueblo a ser mexicano”⁵¹. La identidad de esa *mexicanidad*, derivaría en la llamada *cultura popular urbana*. Ahí se reivindicaría el “México rural estático y jerarquizado, pero que al mismo tiempo servía como signo de nacionalismo para un régimen que pretendía imponerse y legitimarse como el intérprete de la voluntad popular”⁵².

La necesidad política de distinguir lo rural y la ciudad entre desarrollo y progreso, asociada también al muralismo, la adoptó el cine y sus estudios, ocultando realidades territoriales y tradicionales de la ciudad como las de Nextipac, definiendo una periferia que con el tiempo la urbanidad iría desapareciendo, pero cuya tradicionalidad sobrevivió “la tensión entre las formas de vida tradicional y moderna en la cultura mexicana”⁵³.

Por otra parte, asumir que el cine cumplió un papel socializador “ante los nuevos pobladores que requerían adecuar sus formas rurales de vida a la urbe” despoja del sentido, concepción y pensamiento de vida en comunidad ya asentada en pueblos como Nextipac. En ese contexto, los migrantes, si eran miembros de otros pueblos originarios, compartían formas de pensamiento y costumbres y más que “adecuarse”, se iban reconociendo en ellas.

Además de las “barriadas” y “pequeñas ciudades” que conformaban la ciudad como señala Monsiváis⁵⁴, también estaban los pueblos originarios, con condiciones socioculturales rurales. Al menos en Nextipac, por la subsistencia de sus tradiciones y el ejercicio

⁵¹ Ana Rosas Mantecón, “Públicos de cine en México.” *Alteridades* no.44 (Mayo de 2014): 41-58.

⁵² Ricardo Perez Monforort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo* (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores, 1994), 123.

⁵³ Rosas Mantecón, “Públicos de cine en México.”

⁵⁴ Carlos Monsiváis, “El matrimonio de la butaca y la pantalla.” *Artes de México*, no. 10 (1990): 36-39.

comunitario de su organización que se sobrepusieron a la ciudad; y su población hacia 1960, no se puede aplicar lo que Monsiváis planteaba al decir que: “el cine proporcionó modelos sociales y psicológicos [...], a las masas de inmigrantes que arribaban a la Ciudad de México ávidas de orientaciones convincentes para el desempeño de su naciente vida citadina y de mitos que representaran y dieran sentido a la colectividad”⁵⁵, pues la colectividad y su sentido ya estaban estructurados en forma de *comunidad* antes de que llegara el cine y cuyos mitos respondían a sus propias formas de vida (en el cine comercial también se idealizaría el ámbito rural).

En los análisis fílmicos de la ciudad se tiene el imaginario de una ruralidad inexistente. Ubicarnos en el momento cuando el cine aparece en la capital, es reflexionar en el inicio del siglo XX y una urbe rodeada de ruralidades, y cuyas propiedades socioculturales deben incluirse al momento de pensar el cine en la Ciudad de México.

II La comunidad del cine en Nextipac.

El tequio del Capítol, la sala de cine piojo

En Nextipac, el fenómeno de la sala de cine al disponerlo como un medio que podía ser utilizado para el bien común de la comunidad, se convirtió en *tequio*, acoplándose a la ruralidad y sus costumbres dentro de la ciudad más que dirigirlos a la urbanidad. Debido al *tributo* que Amador ofrecía al santo por su mayordomía, su sala de cine sería atravesada por sus necesidades comunitarias reutilizándola para diversas actividades relacionadas con sus tradiciones. En 1970 al fundar con su hermano una danza conchera, utilizarían la sala como espacio de ensayos, y en 1960 para comprar el órgano de la iglesia, organizaron funciones

⁵⁵ Monsiváis, “*El matrimonio de la butaca y la pantalla.*”

de cine para donar lo recaudado en taquilla. Es decir, la sala de cine se integró a los usos y costumbres del *tequio* de sus mayordomías.

Sin embargo, también fomentó la cohesión social del pueblo, pues les brindó un espacio de reunión, entretenimiento y *cultura popular*. A partir de él imitaron las luchas del *Santo* que trasladaron en forma de espectáculo a sus festividades, pero también como parte de ese “gran público de la música popular”⁵⁶, el sonido del cine influyó en su sonoridad tradicional, definiendo a los conjuntos que invitaron a sus fiestas y enriqueció la cultura musical, como la apreciación del órgano de la iglesia. Esto los hizo aún más populares entre los pueblos cercanos, quienes también aprovechaban para visitar su sala.

La comunidad como público de cine.

La sala de cine de Nextipac, también contribuye a visualizar cómo los públicos de la Ciudad de México no son homogéneos. Su ruralidad forma a un espectador al que es necesario dotarle de una dimensión histórica e identitaria, no solo como un público pasivo y receptivo sino como uno culturalmente activo. El tipo de películas proyectadas en el Capítol, nos habla del gusto cinéfilo de un pueblo que, en contexto con la historia del cine, se ubicaba entre la lucha del mercado nacional y extranjero. Por ello llegaban tanto films en inglés como éxitos de la tragicomedia mexicana.

Su público también muestra aspectos socioculturales de Nextipac. Llama la atención el pensamiento mágico que prevalecía en la comunidad, asociado a la noche y las chinampas, donde los *cincuates* cuidaban la tierra y se aparecían *el charro negro* y *la llorona*, mientras en el *piojito* aparecían filmes como *El Vampiro* (*Fernando Méndez, 1957*), cuyas

⁵⁶ García Riera, “*Historia documental del cine mexicano 1929-1937*”, 31

secuencias fantasmales cobraban efecto en el miedo que asociaban a estos hechos inexplicables. Su pueblo era un *público de comunidad*. Los estudios fílmicos ubicarían al cine exhibido en Nextipac como un medio que influiría en su propio comportamiento a consecuencia de la “teatralización de la cultura nacional”⁵⁷ pero en contexto con lo rural en la ciudad, se reconocerían que sus tradiciones culturales y religiosas, como las peregrinaciones o el tequio, y forjaron costumbres más antiguas que el cine y sus efectos.

Si bien la exhibición fílmica sí produjo en Nextipac el deseo de imitar espectáculos musicales y teatrales; su sentido de identidad está asociado a su nombre de origen, su patrimonio material, y la memoria oral. Esta es la *mexicanidad* de Iztapalapa y sus “formas de cultura específicamente mexicanas”⁵⁸. El planteamiento del cine como “interprete de la voluntad popular” es ineficaz si lo atendemos desde los contextos en los que el cine se inserta, en Nextipac por ejemplo, sus tradiciones son las que cohesionan su identidad. Esa postura, niega un pensamiento crítico a los pueblos y sus habitantes, sus públicos; que desde una mirada clasista, los define su “pobreza e ignorancia”, y que sin embargo, cuentan con un complejo sistema de pensamiento sostenido por deseos y costumbres culturales a través de las cuales nacen nuevas y diversas expresiones artísticas, como sus documentales.

El acervo fílmico como tequio y una segunda forma de la memoria oral

La cámara de Súper 8 en Nextipac, le permitió a Amador transformar al pueblo en personaje y situarlo protagonista de sus filmes, pero también fueron *tequio* pues nuevamente, buscaron el *bien común*. Su exhibición, que realizaba en la plaza pública o en

⁵⁷ Jesús Martín-Barbero, De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía (México: Gustavo Gili), 1987.

⁵⁸ Roger Bartra, “México: cultura y poder político” En *Los nuevos procesos sociales y la teoría política contemporánea*, editado por Julio Labastida Martín del Campo (México: Siglo XXI, 1986), 322.

su casa, no buscaba imitar el modelo económico de las salas de cine, más bien era un ejercicio de comunidad que los volvía a reunir como si fuera otra fiesta, y que al mirarlas vivas, las fortalecía. Es decir, la identidad de Amador “reverberó” en sus documentales, pues no miraba al “yo”, sino el “nosotros”, un pensamiento fijado en el sistema tradicional comunitario, contrario al afán individualista de la creación del cine. En sus filmes vemos *representada* su propia realidad, matizada de la materialidad histórica, simbólica y ritual en donde la *comunidad* es el medio y la razón por la que el filme existe.

Los documentales de Nextipac son un fenómeno completamente distinto al cine nacional. Están dirigidas a un público focalizado, sensible de sus tradiciones: mayordomos, miembros culturales y habitantes originarios. Esta ventana al pasado evoca la memoria de una *cultura popular urbana*, aquí interpretada como *comunidad*. Sus filmes, como devenir de la memoria oral, son la crónica visual de Nextipac.

Para el cine, debido a que es un tema de autoría, la memoria oral no es esencial para estudiar o entender su argumento, pero en los documentales de Nextipac sí, en ella, además de dar voz a sus imágenes mudas, son expresión de su *subjetividad* y *comunidad* y explican el deseo de Amador por *hacer cine*. Sus imágenes innegablemente trataron de imitar los filmes que veía en su sala, en un singular ejercicio de cine amateur.

Sin embargo, para afirmarlo existe un impedimento como consecuencia de la falta de estudios y el conocimiento de más casos similares que ayuden a expandir el análisis histórico y visual de estos cines, un problema que proviene desde el descubrimiento mismo del cine, un *nuevo mundo* en donde el ser humano, al establecer reglas y enfoques, buscó colonizar.

III Historiografía, cine clásico y comunidad.

La historiografía es una disciplina reciente, llega “doscientos años después de que lo hiciera la literatura y cien años después del cine”⁵⁹. Sus inicios incluyeron debates entre realizadores e intelectuales en torno a una simple pregunta *¿Qué es el cine?* Sus planteamientos sentaron las bases para conceptualizar la historiografía, y tomaron como referencia sólo aquellos filmes que lo hicieron industria. En su forma más simple, el cine posee una cualidad innegable: está compuesto por *imagen*, ahí radica la fuerza de su comunicación, en ella se asientan las virtudes y discusiones de los estudios de cine contemporáneos y es donde buscamos encontrar el lugar del cine documental de Nextipac.

Periferia y teoría del cine

En México, sus investigaciones han llevado a crear una amplia historiografía⁶⁰, que da cuenta de la enorme diversidad de los fenómenos fílmicos que existen. Pero la problematización y estudio de *la imagen* y sus contenidos, son los que han conceptualizado vertientes como el *cine de vanguardia* y el *cine experimental*, considerados centros desde los cuales surgió el *cine marginal*, como *el cine en Súper 8*. A pesar de eso, sigue siendo un análisis en torno a la industria de la producción en contexto con lo global⁶¹ que sí asumimos como occidental por atender a estructuras de narración clásicas, toma un papel similar al eurocentrismo. Son cines que miran desde el centro y hacia él, y no desde la periferia donde

⁵⁹ Aurelio De los Reyes, “El siglo XX”, *Boletín Editorial, Historia de la vida cotidiana en México*, no. 112, (Noviembre-Diciembre de 2004): 19-24.

⁶⁰ Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano* (México: SEP, 1986). *Historia documental del cine mexicano I, 1929-1937* (México: UDEG, Secretaría de Jalisco y Conaculta, 1993). *Breve historia del cine mexicano primer siglo: 1987-1997* (México: Mapa, 1998).
Rafael Portas y Ricardo Rangel. *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana*, (México: Publicaciones Cinematográficas, 1955).

⁶¹ Cuahutemoc Ochoa, “Las salas cinematográficas en la Ciudad de México en tiempos de cambio 1982-1997” (tesis de maestría, UAM-Azcapotzalco, 1998).

también existe la representación, la comunicación y sus efectos, como el cine de Nextipac, un fenómeno fílmico desprovisto de todas las etiquetas del cine clásico y que al no tener una estructura de producción industrial, se coloca al margen del cine. Sin embargo, como un cine desenvuelto en sus “diásporas”⁶², reside y se acentúa en la multiculturalidad del lugar donde se desarrolla y su argumento enfatiza problemáticas que atañen a su propia identidad.

Los estudios teóricos en torno al análisis de *la imagen* de Bohem, envuelven sus problemáticas “entre aquello que se deja decir y aquello que no se deja decir, pero que se muestra”⁶³ y que están relacionados con “tres características principales del lenguaje: comunicar, representar e indicar, es decir, tener un efecto”⁶⁴. Esto lo llama “el poder de la imagen”, y le atribuye valores similares al “alma y espíritu”, en una analogía que busca explicar “una necesidad *anclada de manera profunda en el ser* para que no sólo ‘emerja’ algo a partir del discreto continuo del mundo material, sino que se ‘muestre’ algo, ya sea ahí o allá, y que se revele a los ojos una visión enraizada en lo material que le abra la puerta a la generación de sentido”⁶⁵. En la imagen del cine esto es aún más complejo, pues en ella además interviene el montaje donde se lleva a cabo un “activo intercambio de nociones y significados” en estrecha relación con normas y preceptos propios de la subjetividad, que llevan a aquello llamado “la revelación de la realidad”⁶⁶.

⁶² Hamid Naficy, “Situating Accented Cinema” en *Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, (Princeton, New Jersey: Princeton University, 2001).

⁶³ Boehm, “*Decir y mostrar: Elementos para una crítica de la imagen*”, 25.

⁶⁴ Boehm, “*Decir y mostrar: Elementos para una crítica de la imagen*”, 26.

⁶⁵ Gottfried Bohem, *Cómo generan sentido las imágenes El poder del mostrar* (México: Instituto De Investigaciones Estéticas, 2017), 478. Las cursivas son mías.

⁶⁶ Siegfried Kracauer, “La reafirmación de la existencia física” en *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. (Barcelona: Paidós, 1989), 72.

El cine clásico privilegia el *cine* cuya *imagen* cumple con técnicas de especialización que en el documental incluyen áreas de dirección, iluminación, sonido, fotografía, montaje, un formato mínimo, reglas de distribución y financiamiento y un paso por festivales que garanticen su *forma fílmica* o al menos esté constituidas y consensuadas por un cuerpo intelectual y de pensamiento crítico. En ese contexto ideológico se encuentra la actual historiografía del cine, excluyendo en las historias y formas de hacer cine, fenómenos de diversidad e identidad que el filme sí es capaz de desarrollar, como sucede con los documentales de Amador, definidos por su cultura. Por ello, para estudiarlo necesitamos partir de un análisis que *deconstruya* el discurso epistemológico dominante de la *imagen fílmica* y e incluya un concepto propio de la identidad de Nextipac: *la comunidad*, en donde teóricamente es a partir de ella que este realizador forma la *imagen* y *sentido*.

El Súper 8 de Nextipac cruces y desencuentros con el cine comunitario y el amateurismo.

El acervo fílmico de Nextipac muestra a Amador como un sujeto consciente del “poder de las imágenes” que lo llevó a hacer cine. Los testimonios relatan que uno de los primeros esfuerzos que hizo para hacer historias de Nextipac fue contratar profesionales para filmar película en 16 mm durante las fiestas del pueblo de 1960, pero en un ejercicio de imitación y adecuación a sus circunstancias, como lo hizo con las salas de cine (donde el proyector de 16 mm ofrecía una mayor portabilidad y accesibilidad que en 35 mm); con la cámara Súper 8 se apropió de una forma más práctica para resguardar esos mismos sucesos y que hasta entonces sólo residían en la memoria oral. Comenzó filmando “miradas”, una especie de “vistas cinematográficas” de la cotidianidad del pueblo que se desdobra en múltiples actividades, desde la agricultura, hasta las fiestas, de Morelos hasta el Cerro de la Estrella.

La *imagen* de este acervo fílmico existe en contexto con su sociedad y cultura, su *sentido* no es definido por su dimensión *estética*, como tradicionalmente lo establece el análisis fílmico, sino más bien, es aquello “no dicho pero mostrado”, lo que *revela* “la visión enraizada en lo material”, *su realidad*, es decir no sólo atiende el tratamiento de la imagen y sus significantes, sino también el *dónde: la comunidad de Nextipac*. La historiografía clásica a menudo no atiende al *dónde* en estos términos sino al *qué* y *cómo*.

Antes de entrar en la crítica a este campo ortodoxo, vale la pena mencionar dos conceptos que podrían remitirnos al caso de Nextipac: *el amateurismo* y *el cine comunitario*.

En sus inicios, el cine por su relación con la distribución comercial requería elevados costos para su producción. La liberación de ese esquema comenzó en 1920 con la invención de la cámara de 16mm, que buscó un producto fácil de manejar, para que las amas de casa elaboraran “recuerdos”. Aquí aparece el término *Home movies* designado “a las películas hechas en casa por las familias acomodadas y con la intención de preservar [...], importantes momentos familiares”⁶⁷. Al convertirlo en un objeto común y cotidiano, se le desligó del “ámbito de los expertos”, consolidándose en 1932 con el formato de 8mm, aún más accesible, pero fueron los concursos de producción de cine no profesional promovidos desde la prensa los que avivaron un espíritu de creación que forjó el amateurismo, “visto como una copia, un mero intento por emular”⁶⁸ al cine profesional. Con el tiempo, y desde la intelectualidad, la experimentación desafiaría “la hegemonía de las prácticas culturales más comerciales”⁶⁹, fortaleciéndose durante 1965 con la invención del Súper 8. En este periodo, en el que también se inicia la producción fílmica en Súper 8 de Nextipac; surge el

⁶⁷ Adriana Moreno Acosta, “Cine Amateur y Homecasting. Una mirada histórica a las visualidades contemporáneas”, *Revista KEPES* 18, no. 23 (Enero-Junio de 2021): 243-271.

⁶⁸ Moreno Acosta, “*Cine Amateur y Homecasting*”, 252.

cine Súper 8 en México igualmente como una expresión originada en jóvenes nacidos en los círculos de familias privilegiadas de “clase media”, pero atravesados por un plano político e ideológico asentado en la violencia del periodo y la exigencia de la libertad, y en donde estos nuevos cineastas establecieron un “movimiento contracultural”⁷⁰, que impulsados por intelectuales trataron de darle un *giro* al cine, con el fin de acercarse a la anhelada “superación del deprimente estado del cine mexicano”⁷¹. A pesar de lo desafiante que fue su levantamiento para el modelo tradicional, la cultura cinematográfica que formó nunca cuestionó ni reformuló el dogma económico o de espectáculo cinematográfico, todo lo contrario, fue una búsqueda de inclusión en esos sistemas de producción y distribución, terminando por imitar el mismo modelo que criticaban. Su tipo de argumento y reglas de realización estaban innegablemente mediados por el espíritu del cine clásico. El de Nextipac, por otra parte, posee un remarcado desinterés a la provocación social del momento. Ningún testimonio coloca a Amador, ya con 50 años, en una búsqueda por criticar los modelos de producción fílmica, formar parte del gremio, exhibir los filmes en festivales o incursionar en un modelo de distribución. Su cine, al tomar de los valores comunitarios el argumento de sus documentales, daba a conocer las tradiciones de su pueblo. Esta expresión fílmica, de haber tratado de participar en los “provocadores” festivales de cine Súper 8, posiblemente habría sido excluida por tratarse de una “mirada turística”. Sin embargo, su creación representa el testimonio de la última ruralidad de la Ciudad de México, crónica visual de un pueblo antiguo, y producto de una provocación comunitaria. El cine de Amador sí se plantea como una de las variaciones del cine amateur, sin embargo, no se asume en el contexto de la crítica de los modelos de comunicación y la

⁶⁹ Moreno Acosta, “Cine Amateur y Homecasting”, 253

⁷⁰ Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine Súper 8 en México 1970-1989*, (México: UNAM, 2012), 40.

⁷¹ Eduardo de la Vega Alfaro, *Nuevo Cine. Edición facsimilar* (México: El equilibrista, 2015), 18.

apropiación de conocimientos y medios técnicos que favorecían a un grupo privilegiado, sino que es un fenómeno cultural en estrecha relación con lo comunitario. Amador ejerció inconscientemente lo que Westheim apuntaba en torno al arte: “la creación es mucho más importante que todas las reflexiones”⁷². El amateurismo del *Súper 8* como práctica, también se iría transformando históricamente, ramificándose en la experiencia del *cine comunitario*.

Si bien la definición del *cine comunitario* sigue sin tener consenso, para Domínguez se construye “respecto a sus referentes culturales, sociales y políticos”⁷³. Su asociación con el arte, la política, la representación y reivindicación de grupos “excluidos y silenciados”, se desvincula de la industria y se acentúa en la producción independiente, y la caracteriza como un fenómeno que surge con lo digital e incluso asociada al *cine etnográfico*⁷⁴, pero que “nunca es pura, pues es a veces independiente y organizada; otras, institucionalizada e individual, y otras tantas, basada en la intuición e improvisación de creadores y agentes culturales”⁷⁵. Si bien, la producción de Nextipac tiene encuentros con esta postura, estos trabajos fílmicos parten de una crítica intelectual y un contexto actual. En Nextipac no se hizo este tipo de *cine comunitario*, sino que mediante el *bien común* y el *tequio* Amador hizo cine. Es decir, estos documentales no fueron impulsados por una comunidad, organización ni trabajo intelectual crítico, sino que fue *la subjetividad comunitaria* la que influyó en Amador para ejercer sus deseos visuales de narrar historias, anhelo cuyo origen se puede rastrear en el ejercicio de la memoria oral que define a este tipo de comunidades originarias. Nextipac no es cine comunitario pero sí *fenómeno de la comunidad*.

⁷² Dúrdica Ségota, “Paul Westheim (1886-1963) expresionismo, un potencial universal.” en *El arte en México: Autores, temas, problemas*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), 328.

⁷³ Juan Carlos Domínguez Domingo, *Cine comunitario en Morelos. Convergencia tecnológica y cultural en la creatividad colectiva* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2021), 23.

⁷⁴ Domínguez Domingo, “*Cine comunitario en Morelos*”, 88.

⁷⁵ Domínguez Domingo, “*Cine comunitario en Morelos*”, 24.

Para la historiografía del cine mexicano, casos como el de Amador, en contexto con su lugar de origen, a pesar de no ser el único, no existen. Reconocer en la historiografía filmes como los de Nextipac, contribuye a visibilizar las condiciones y diversidad de expresiones fílmicas de su periodo. La complejidad de la producción y concepción de su *imagen*, plantea problemáticas propias de los estudios visuales en torno al patrimonio, la ciudad y el cine, lo que abre la posibilidad de encontrar miradas que los enriquezcan. Para incorporarlo a los estudios fílmicos, se requiere incluir su crónica, el acercamiento a partir de sus diferencias y particularidades, y sobre todo, un análisis propio de los estudios visuales.

IV La forma fílmica del cine documental de Nextipac

El film de Nextipac, aunque provoca asombro por su evidente contenido histórico; cuando ha sido exhibido a intelectuales ve cuestionada su legitimidad por no utilizar formatos ni métodos propios del cine clásico, y a menudo se dirigen a Amador como un *amateur* con dinero suficiente para comprar una cámara que está asociada a los “videos caseros” y cuyo contenido carece de *carácter cinematográfico*, a menos que esté mediado o supervisado por un cuerpo intelectual y de cineastas, como pasó con el movimiento *súperochero* de los setentas. Y no es para menos, su simple existencia no lo hace cine, lo que necesita una obra para ser cinematográfica, consideramos, está en la virtud artística que es capaz de elaborar, y que se puede encontrar en el análisis de su *contenido y forma fílmica*.

En el cine, *el cuadro* define activamente su *imagen*, nos ubica en un tiempo y lugar específico, donde se crea el punto de vista y permite encadenarlo en una serie de acontecimientos que construyen su discurso y lenguaje, sin embargo, al ser una abstracción, está permeado por la subjetividad, por eso para encontrar la forma fílmica de los filmes de

Nextipac, elegimos un análisis mucho más simple y concreto, uno que “ni define las condiciones y medios de la creación artística, aunque pudiera contribuir a esclarecerlos, ni aporta juicios de valor, ni establece normas [...], como la teoría ‘del cine’, el análisis de films es una actividad ante todo descriptiva y no formativa”⁷⁶. Es decir, no es sobre *qué* se filma sino *cómo*, concretamente, lo que define las *cualidades cinematográficas* incluyen: “1) los aspectos fotográficos del plano; 2) el encuadre del plano; y 3) la duración del plano”⁷⁷. El estudio de sus encuadres, uso de focales y montaje cuestionará si existe complejidad y singularidad en sus relatos. En esta ocasión debido a la extensión que tenemos, nos limitaremos al estudio de una pequeña *secuencia*, que concebimos como una unidad específicamente fílmica y autónoma, unida por una lógica de acción y que sólo tiene forma en el cine.

Estudio de una secuencia

La secuencia que analizaremos forma parte del documental mudo en Súper 8 “Renovación de la fachada de la iglesia” de 23 minutos de duración, y cuya cinta original desapareció. Durante 1970 y después de reubicar el panteón, la iglesia habría sido ampliada a sus costados y el filme da cuenta del trabajo en el revestimiento de tezontle en la estructura de la nueva fachada. La secuencia, situada en el atrio, comienza cuando el maestro artesano labra la cantera de los nuevos arcos. La imagen digital estudiada carece de calidad porque proviene de una grabación en mini DV de la proyección de la cinta y retransferida en DVD.

La secuencia abre con un primer plano en un ángulo contrapicado que muestra las manos con el cincel y martillo labrando la cantera de la dovela. A pesar de tener una imagen

⁷⁶ Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film* (Barcelona: Paidós, 2009), 22.

⁷⁷ David Bordwell y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*. (México: McGraw-Hill, 2003), 183.

sobreexpuesta, logramos apreciar el detalle del desgaste y los instrumentos (fig. XII). Le siguen dos cortes en el mismo lugar pero ahora con el artesano en un plano medio corto en un ángulo ligeramente contrapicado que permite observar parte de su rostro, los brazos y el relieve, que cruza de forma diagonal el encuadre (fig. XIV). El siguiente plano, su rostro de perfil ocupa la mitad del cuadro (fig. XV). Continúa un primer plano donde el brazo y el cincel convergen con la esquina del cuadro (fig. XVI). Luego abre a un plano general con un ángulo contrapicado con el artesano entre los diferentes niveles de la fachada y sus herramientas (fig. XVII). Hasta este momento todos los encuadres retratan a este trabajador, lo que muestra la necesidad del realizador de observar al maestro cantero. Y repite ese mismo interés en un primer plano donde lo enfoca entre trabajadores labrando los monolitos de cantera, (fig. XVIII), en los zooms que cambian un plano general a un plano americano y combinando un movimiento picado y panorámico, pasa de la iglesia y su campanario al artesano y las dovelas (fig. XIX), en un traveling que con un ángulo recto y en un plano americano entre un habitante y el albañil (fig. XX), caminando hacia los trabajadores, sonriendo al lente que hace un *zoom out* (fig. XXI), y que luego convierte en un primer plano (fig. XXII), es decir, elabora una regla, elige al artesano para ubicarnos en su contexto, lo vuelve protagonista y explora a través de él los espacios de trabajo y religiosos, en su descripción visual, elabora diversos tipos de encuadres y concibe una cámara dinámica y experimentada, a la que coloca a nivel de piso, en ángulos rectos o nadirales; en movimientos panorámicos, travelings o empleando cámara fija.

En apenas cuatro minutos se identificaron 36 planos y 6 tipos de encuadre donde predomina la profundidad de campo, entre ellos el plano medio corto (2 planos), medios y medios largos (3 cada uno), y entre los que más utiliza están el primer plano (8 planos) y el plano

general (11 planos). Haciendo los planos angulares y primeros planos los más largos, es decir, mira lugares y personas. Y aunque dirige la atención a la comunidad y albañiles, es el artesano quien provoca sus emplazamientos y montaje, él forma el ritmo y continuidad, abre y cierra la secuencia, influye en la narrativa del film y forma un argumento visual donde además, evidencia su calidad y capacidad fotográfica.

Los últimos cuadros de esta secuencia, ubican en un primer plano las manos del artesano que en un rincón de la dovela cincela el relieve de una puerta. Amador aprovecha para entrar entre los restos de piedra que saltan al lente que está en un ángulo casi cenital (fig. XXVI). Las imágenes se figuran casi oníricas: mira al cielo en una lluvia de piedras, la aberración cromática del lente enfoca las manos del artesano que desgastan la piedra y talla lo sagrado con un “aura” desvanecida por la profundidad de campo. Desde esta abstracción interpretativa, esta escena es manifestación de un talento artístico y narrativo, cuya mirada imaginativa es la secuencia que ocurre entre la comunidad y sus rostros.

En los documentales de Nextipac existe una innegable perspectiva artística detrás de la cámara Súper 8. Esto que apenas resulta de un breve extracto de los filmes, se mantiene en todo el acervo. Tanto en el montaje como en la imagen, Amador representa y distingue lugares, personas, momentos y situaciones. Aunque es probable que no fuera consciente del uso de planos como aquí lo hacemos, sí existe un uso riguroso y analítico de la focal variable de la que dispone, y desde la que construye complejidad en sus filmes.

El sonido del acervo.

Aunque el análisis de la imagen es suficiente para hablar de las implicaciones artísticas del cine documental de Amador, también es útil un breve análisis del sonido del acervo. La

apreciación de su trabajo sonoro, nos permite reconocer en su realizador una curiosidad y atención al detalle similar al que tenía cuando miraba. Su producción nos habla de una experimentación y exploración que lo ubica en diversas etapas. Nunca fue sonido directo, las características de las cintas nos permite especular que la cámara que utilizó no contaba con micrófono, pero que filmó en film con cinta magnética que luego postprodujo utilizando aparatos que requerían herramientas y conocimientos complejos. Comenzó integrando música, pero luego experimentó con la recreación sonora en la que buscó a partir de su memoria, representar *realidad* mediante el sonido. Entre danzas y bailables insertó bullicios y sonoridades que grabó en un cuarto de su casa a donde llevaba a los mismos artistas de las fiestas. No obstante, es hasta su documental de Chalma donde el sonido y la narración elaboran análisis y una clara intención de provocar emociones a través de lo escuchado, revelando su madurez en *hacer cine*. Su corta incursión en el sonido da cuenta nuevamente de la inclusión que hizo de la comunidad, y de los pensamientos y deseos artísticos de los que quería rodear a su pueblo.

En sus últimos años de vida, Amador emocionado por la facilidad del montaje y el sonido digital del siglo XXI, quería hacer todas sus películas en documentales, pero su edad y la modernidad lo rebasaron, y ya con casi 100 años no tuvo tiempo para hacerlo posible.

V Definiciones en torno al cine en Nextipac

El cine documental de Amador si bien nace por el deseo de imitar el cine clásico, establece una estrecha relación con *lo comunitario* que a pesar de estar inserta entre “instrumentos de modernización” como el cine y la televisión, su cultura no se asocia a la urbanidad sino a una ruralidad tradicional. La diversidad de sus encuadres, montaje y sonido expresa la

historia de un cine lleno de motivaciones artísticas propias del medio cinematográfico. Amador como realizador, también fue representación de Nextipac. Desde su auto reconocimiento como habitante originario, se hizo un activo agente de sus tradiciones, desde las que forjó su mirada y pensamiento que llevaría inconscientemente al cine Súper 8. En sus films, la cultura y el conocimiento de su entorno le dieron forma a sus imágenes, construyeron representación y crearon un cine que estuvo al servicio de la comunidad. Como el panteón de Nextipac, sus filmes reúnen una comunidad desaparecida, cuyas cintas son *ofrenda*, *tequio*, y *tributo* para Nextipac.

Este Súper 8 si bien es relevantemente para la investigación sociocultural de los pueblos originarios por haber recolectado datos etnográficos, la reflexión de su proceso histórico y artístico, permiten aproximarse a las condiciones sociales y técnicas que propiciaron el origen de estos tipo de fenómenos fílmicos en la historia de la industria del cine en el país.

El análisis de los planos y su montaje, “condensa en una síntesis armónica la realidad de donde nace”⁷⁸. Este laconismo es una de las virtudes cinematográficas que encontramos en los documentales de Amador, cuyo arte, como sucede en la secuencia cuando aborda el trabajo comunitario mientras revela el protagonismo del artesano, “usa las cosas visibles y audibles para mostrar las cosas invisibles e inaudibles”⁷⁹. Su ideología se cimenta en esas “costuras” del acervo que reside en la complejidad de sus imágenes y sonidos, y brindan la posibilidad de mirarlas como significantes interpretativas y por tanto, poéticas en una forma atípica de *lirica visual* de los pueblos originarios.

⁷⁸ José Revueltas, “Lugar del cine en el arte” en *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana* (México: Publicaciones Cinematográficas, 1955), 17.

⁷⁹ Revueltas, “*Lugar del cine en el arte*”, 20.

La forma fílmica del arte cinematográfico de Nextipac, no es intelectual, sino que está atravesada por la idea de *herencia cultural*, como lo hace la memoria oral. La preocupación comunitaria de Amador, *definió* su cine, e imitando a la memoria oral, tuvo la visión de la *herencia visual*, entregándolo como *tequio*. Eso inconsciente, que nace de sus tradiciones, es la originalidad de su discurso.

La cámara de Súper 8, le brindó a Amador la posibilidad de una dimensión artística, en cuyo taller de montaje involucró en el proceso de producción su propia identidad. Sus cintas también revelan aquella “necesidad anclada en el ser” propia de la comunidad, que busca “volver a mirar lo vivido” y que forma sentido de pertenencia. La reciente exhibición de sus filmes prueba que el proceso de la identidad que promovió Amador hace más de 50 años, sigue vigente. Sus imágenes remiten a un viejo sentido de comunidad, y revelan una “visión enraizada en lo material del recuerdo” que aviva y fomenta la memoria oral.

El *cine en Nextipac* es testimonio de cómo una idea fundada en la tradicionalidad de la cultura rural de comunidad, plantea la existencia de un cine producto de la subjetividad de un pueblo en torno a la ciudad, y que implicó una exigente tarea de *pensar cine*.

VI Conclusión. El cine documental de Nextipac, cine de *Tributo*.

La etnografía tuvo el propósito de buscar la “historia descuidada”⁸⁰ de las costumbres, su pueblo y sus filmes. A través de la historia oral exploramos las circunstancias sociales, materiales e ideológicas inmediatas a su sala y documentales, cuyos hábitos, creencias y deseos nos permitieron conocer la estructura de su comunidad.

⁸⁰ Honoré de Balzac, *La comedia humana [1842]* (México: Colección Málaga, 1950).

Para distinguirlo entre la diversidad de expresiones fílmicas en la historiografía, se deben reconocer las necesidades y condiciones comunitarias que aún rigen pueblos originarios. Para los Zapotecas dentro de la *guelaguetza* definen al tequio, como ayuda mutua. Cuando en la comunidad alguien necesita hacer una fiesta, sus miembros e invitados le llevan *guelaguetza*, es decir todo lo que necesite para hacer la fiesta, en una asimilación lingüística donde *guez* significa “abrazo”, por “querer a nuestro hermano, del sacrificio que va hacer de la fiesta, nosotros también tenemos que abrazar ese compromiso.”⁸¹ En el pueblo zapoteca de Tlacoahuaya por ejemplo, donde se rodó la película *Finlandia (2021)*, al hablar del cine lo definía como “una fiesta”, en donde el pueblo llevó todo lo que pidió el director en forma de tequio, pues la película era vista como “un bien común”⁸².

Los documentales de Nextipac son un *bien común* para su comunidad. Amador, siendo un habitante originario, y al hacer un cine a manera de *tequio*, forma un *cine de fiesta*, es decir, *tributo*. Mediados por las tesis fundamentales de la filosofía de la liberación⁸³, el concepto de cine como *fiesta* reconoce la inclusión del pensamiento filosófico de los pueblos indígenas que reivindican la reunión del *tequio* como una celebración y en donde también se reconocen las necesidades del bien común de la comunidad y el devenir histórico de los pueblos originarios. Como una *ofrenda*, el *sacrificio* implica el trabajo de filmar, y el diseñar en la *mesa* de montaje una obra fílmica. Este *tributo cultural* que son las películas de Amador, reconoce su complejidad y singularidad en un *nuevo mundo*, el cine mexicano, y se enuncia desde un pensamiento indígena. Este es el *cine de tributo en Nextipac*.

⁸¹ Comunicación directa con María Mercedes Méndez Morales, Zapoteca de San Jerónimo Tlacoahuaya.

⁸² ¿Puede La Ficción Silenciar La Realidad En El Cine? El Caso De La Producción En La Película “Finlandia (2021)” Román Beristáin. Realizado durante el seminario *Pensar el cine* Impartida por el Dr. David Wood y el Dr. Juan Solís. Semestre 2023-2, Posgrado en Historia del Arte, UNAM.

⁸³ Enrique Dussel, *Ética de la Liberación, en la edad de la globalización y de la exclusión*. (Buenos Aires: Obras Selectas XXI, 2013).

El origen del documental de Nextipac, atiende circunstancias propias de la exhibición, los públicos, la imitación, la representación, la comunidad y la memoria oral, éstas últimas como características típicas de los pueblos originarios, como lo es el *tributo*. Amador nunca se planteó las implicaciones socio-históricas que tendría su trabajo y que incluso esta misma investigación ignoraba en su inicio, diez años atrás. Siempre como una sospecha, el valor de sus imágenes era compartido por familiares y conocidos, ellos sabían que esas cintas eran memoria del pueblo, que la sala de cine era un lugar con “mucha historia” y que él mismo fue un gran personaje. Su acervo es memoria histórica de Iztapalapa y de los pueblos y barrios que filmó. Sin embargo, sus alcances e importancia en la historia y las ciencias sociales, aún es trabajo por realizar.

La historia del cine que aquí presentamos, al privilegiar los primeros años de este fenómeno, no incluyó otros importantes episodios como el encuentro de Pedro de Urdimalas con Amador, o las filmaciones de películas de ficheras y del cine de oro en el pueblo, cuyas secuencias filmadas en el atrio de la iglesia y la propia sala de cine en una película de *Chico Ché*, son otra parte del desarrollo fílmico que derivó de la conexión que la familia Calderón estableció durante su historia con la industria fílmica.

Los alcances del cine en Nextipac, replantean las condiciones de los pueblos originarios en el imaginario de la Ciudad de México durante el siglo XX. Son la derivación del desarrollo de una ideología propia de la cultura mexicana de ese siglo, y en cuya tradicionalidad, se aprecia la reafirmación de su subjetividad comunitaria. Aún se requiere un análisis histórico que atienda el estado material de la obra, “su datación, [y] ordenamiento dentro de contextos”; plantado en una concepción crítica al eurocentrismo, que haga centro su propio origen histórico y cultural, como la memoria oral.

Una de las nociones teóricas usadas en esta investigación fue la de hacer “liquido al sujeto”⁸⁴ que es Amador, no desde sus filmes, sino como un ser humano que se desdobra en diversos aspectos, como el cultural, familiar y comunitario. Esto nos dejó ver la ideología subyacente de sus filmes y la comunidad. La necesidad de incluir visiones como la suya es para seguir ubicando la complejidad del cine que se desdobra a través de las primeras décadas de la industria fílmica. Esta investigación y el descubrimiento de su acervo fílmico son un ejemplo de la urgencia que hace falta por buscar y encontrar esas historias de cine que no son atendidas por los horizontes de estudio en la historiografía clásica y que deben ser integrados, situándolos como un objeto de estudio y cuya investigación contemple los contextos políticos, económicos y culturales de la Ciudad de México. Si la historiografía no investiga el cine desde estas comunidades, se perderá parte de su propia historia.

Aún urge indagar en el enorme acervo fílmico de Nextipac. Lo mirado en otros lugares de la ciudad y todas las historias que Amador recopiló hasta sus noventa años, lo llevó a pasar de la cámara de Súper 8 a la cinta en casete en todos sus formatos (VHS, dv, mini dv etc.) e incluso *ipad* que lo acompañó los últimos días de su vida. Todas las cintas, tanto las antiguas como las más actuales, deben ser objeto de estudio, catalogación y conservación. El inicio es esta investigación que buscó en lo más antiguo del pueblo, la historia de la sala y el cine de Nextipac, un cine por amor al pueblo y sus tradiciones.

La historia del trabajo y las pasiones de Amador nos enseña que debemos ser ese “fuego que haga florecer en la vejez”. Los adultos mayores no deben ser un rincón olvidado, sino la fuente de la historia del siglo XX que se pierde todos los días cuando ellos se van.

⁸⁴ Maya Deren, “El cine como forma de arte.” en *El universo dereniano: textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*. (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016).

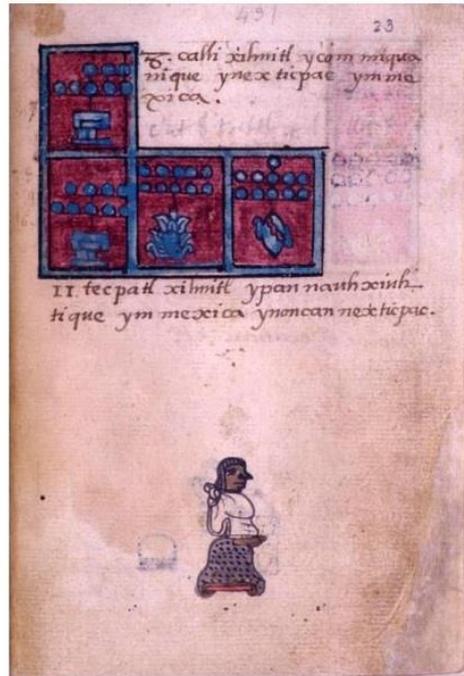
Figuras



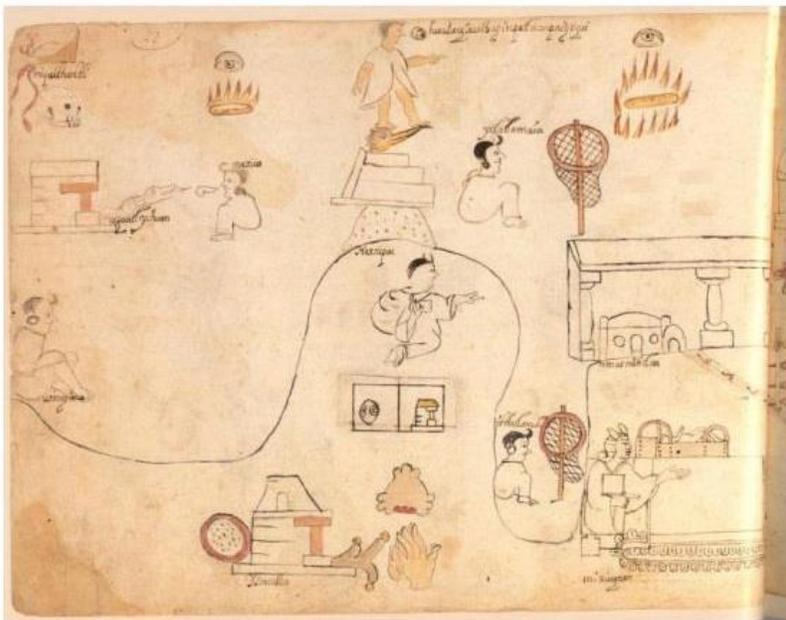
I. Reconstrucción pictórica donde se muestra el islote que fue Nextipac durante 1510. La flecha señala su ubicación. Al centro Tenochtitlán. Tomado de “Evolución de la isla de Tenochtitlan de 1330, a la Cd. de México del 2010”, Tomás Filsinger.,

Consultado el 2 de Noviembre del 2023.

<http://www.mexicomaxico.org/Tenoch/EvolCDMX/TenochEvolPresentacion.htm>



II Topónimo de *Nexticipac* en el folio 23 del Códice Aubin. Es la representación más fiel de los estereotipos Mixteca-Puebla. A la derecha la lámina original. Tomado de *Códice Aubin*. Traducción del señor Bernardino de Jesús Quiroz (México: Innovación, S.A., 1576).



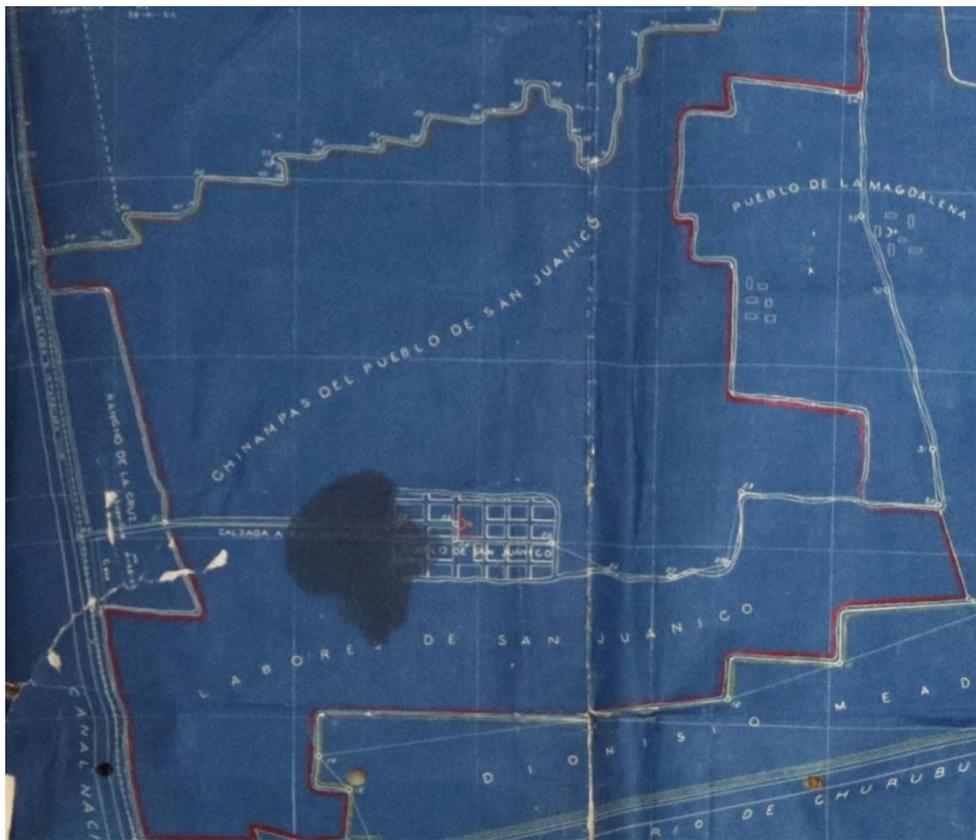
III. Folio 12v del código Azcatitlán. A la Izquierda, la lámina original del código. Es el código con más cambios en su iconografía, sin embargo, incluye elementos que sugieren el uso de códigos originales y la memoria oral. Tomado de *Código Azcatitlan*. Introducción de Michel Graulich, comentario de Robert H. Barlow revisado por Michel Graulich (París: Bibliothèque Nationale de France y Société des Américanistes, 1995).



nexitcpac



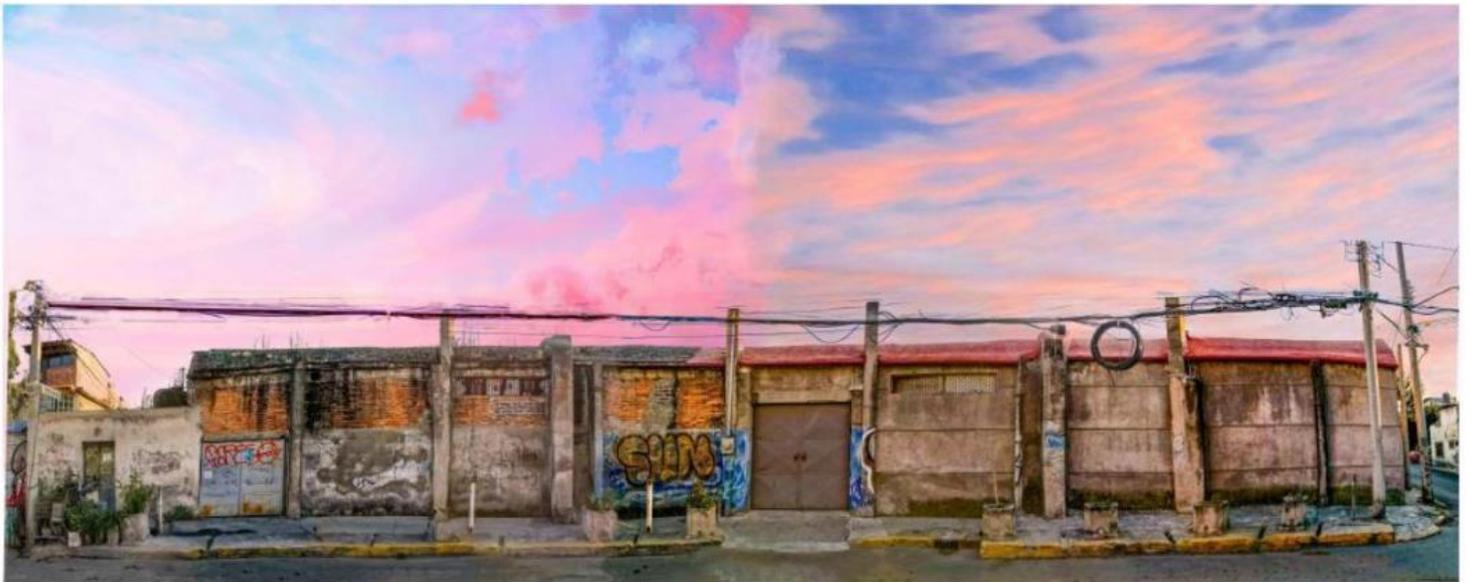
IV. Folio 11r del Códice Osuna. A la derecha el topónimo ampliado. El rostro podría sugerir la síntesis para hablar de una “cabecera” o una “comunidad”. *Códice Osuna. Pintura del Gobernador, Alcaldes y Regidores de Mexico. Año de 1565.* (México: Instituto Indigenista Interamericano, 1947)



V. Detalle de plano donde se indican las dimensiones que ocupaban las chinampas en 1918. Al centro el pueblo y la iglesia. Archivo Agrario Nacional Comisión local agraria del Distrito Federal. *Plano de los terrenos pertenecientes al Pueblo de San Juanico. Mun. De Ixtapalapa. DF Escala 1:5000 1918.* Reprografía Alcaldía Iztapalapa.



VI. El pozo de agua. Lauro E. Rosell. Fototeca Constantino Reyes Valerio CNMH-INAH.



VII. Sala de cine El Capítol, “el piojito” en Nextipac, Iztapalapa, actualmente. Fotografía Moisés Román Beristáin.



VIII. Mapa con la ubicación de las salas que conformaban el circuito de exhibición. Las salas Juventino Rosas y Tlacotal son una ubicación aproximada. Elaboró Moisés Román Beristáin.



IX Latas del acervo fílmico en Súper 8 y fotograma de la iglesia de San Andrés Tetepilco. Moisés Román Beristáin. Fotografía digital.

No.	Contenido	Tipo de cinta.
1.	San Andrés Tetepilco, danza y fiesta.	Muda
2.	Nextipac, primera comunión.	Sonora
3.	Sin identificar.	Muda
4.	Semana Santa, Iztapalapa, San Lucas y Cerro de la Estrella.	Muda
5.	Nextipac. Escenas de bailes y sombrillas	Sonora
6.	Nextipac. Día de muertos	Muda
7.	Mixquic. Día de muertos.	Muda
8.	Nextipac. Vistas a flores y personas.	Muda
9.	Chapultepec. Vistas.	Muda
10.	Michoacán. Fiesta de San Lucas.	Sonora
11.	Xochimilco. Canoas y chinampas.	8mm Muda
12.	Nextipac. Quince años.	Muda
13.	Panteón Aculco y San Juanico	Muda
14.	Nextipac. Interiores iglesia y bailes	Muda
15.	Nextipac. Voleibol femenino	Muda
16.	Basílica de Guadalupe, exteriores	Muda
17.	Nextipac. Boda con títulos animados	Muda
18.	Cuernavaca, árboles y cielos	Muda
19.	Tlaxcala. Parroquia noche	Muda
20.	Nextipac. Vistas a casas y habitantes	Muda
21.	Huamantla, portada de flores	Muda
22.	Tampico, y zona arqueológica Tajín	Muda
23.	Nextipac. Santo Jubileo e iglesia.	Muda
24.	Colocación de una portada floral	Muda
25.	Veracruz, casas y autos.	Sonora
26.	Oaxaca, árbol del tule y Mitla	Muda
27.	Basílica de Guadalupe	Muda
28.	Nextipac. Danzas de Concheros	Sonora

X. Cuadro con parte del acervo, muestra la diversidad de temáticas que filmó Amador.

Catalogación en proceso. Elaboró Moisés Román Beristáin



XI. Atrio de la iglesia. Acervo privado. “*San Juanico Nextipac*” Facebook, Consultada el 28 de Febrero del 2023. <https://es-la.facebook.com/NextipacCDMX/photos/pante%C3%B3n-de-san-juanico-nextipac-a-mediados-del-siglo-xxvisto-desde-la-calle-de-h/1523649521158102/>



XII. Recorrido para instalar alumbrado. Algunos niños aparecen sin zapatos. Acervo privado. Reprografía Román Beristáin.



XIII. Imagen sobreexpuesta. Amador Calderón Coria. *Remodelación de la fachada de la iglesia*. [Súper 8] Acervo Privado.



XIV Plano medio corto. Se percibe ligeramente el rostro del artesano. Amador Calderón Coria. *Remodelación de la fachada de la iglesia*. [Súper 8] Acervo Privado.



XV. Rostro del artesano. Imagen sobreexpuesta. Amador Calderón Coria. *Remodelación de la fachada de la iglesia.* [Súper 8] Acervo Privado.



XVI. El brazo converge con el cuadro y el arco de medio punto. Amador Calderón Coria. *Remodelación de la fachada de la iglesia.* [Súper 8] Acervo Privado.



XVII. Artesanos en la fachada de la cantera. Amador Calderón Coria. *Remodelación de la fachada de la iglesia.* [Súper 8] Acervo Privado.



XVIII. Maestro artesano al fondo labrando la cantera, en primer plano sus trabajadores. Amador Calderón Coria. *Remodelación de la fachada de la iglesia.* [Súper 8] Acervo Privado.



XIX. Movimiento de la cámara para ubicar al artesano. Montaje Román Beristáin. Amador Calderón Coria. *Remodelación de la fachada de la iglesia.* [Súper 8] Acervo Privado.



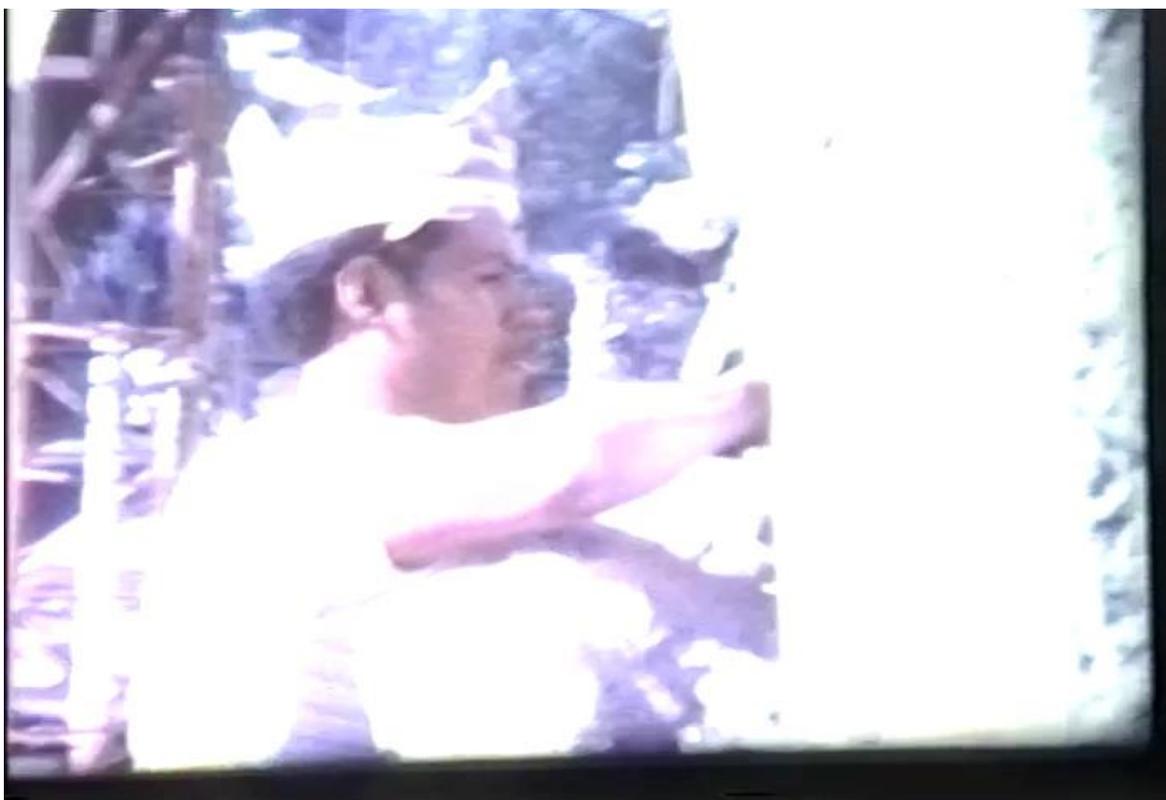
XX. Trabajadores, habitantes y artesano jalan una polea, al fondo, el pueblo de San Juanico. Amador Calderón Coria. *Remodelación de la fachada de la iglesia.* [Súper 8] Acervo Privado.



XXI. Artesano sonríe a la cámara. Angulo ligeramente contrapicado. Amador Calderón Coria. *Remodelación de la fachada de la iglesia.* [Súper 8] Acervo Privado.



XXII. Primer plano. Amador Calderón Coria. *Remodelación de la fachada de la iglesia.* [Súper 8] Acervo Privado.



XXIII. Albañil en la altura de la iglesia. Amador Calderón Coria. *Remodelación de la fachada de la iglesia.* [Súper 8] Acervo Privado.



XXIV. Cornisa labrada amarrada en la polea. Amador Calderón Coria. *Remodelación de la fachada de la iglesia.* [Súper 8] Acervo Privado.



XXV. Cornisa en un plano holandés. Amador Calderón Coria. *Remodelación de la fachada de la iglesia.* [Súper 8] Acervo Privado.



XVI. Plano onírico al que hacemos referencia. Amador Calderón Coria. *Remodelación de la fachada de la iglesia.* [Súper 8] Acervo Privado.

BIBLIOGRAFÍA

Archivos consultados:

Archivo General de la Nación (AGN). *Fondo Tierra V. 1220 Exp. 1 F170*. s.f.

Bibliohemerografía:

Aguirre Beltrán, Gonzalo. "Baile de Negros". *Desacatos Revista De Ciencias Sociales*, no 7 (2002)

Aumont, Jacques y Michel Marie. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 2009.

Códice Aubin. Traducción del señor Bernardino de Jesús Quiroz. México: Innovación, S.A., 1576.

Códice Azcatitlan. Introducción de Michel Graulich, comentario de Robert H. Barlow revisado por Michel Graulich. París: Bibliotheque Nationale de France y Société des Américanistes, 1995.

Códice Osuna. Pintura del Gobernador, Alcaldes y Regidores de México. Año de 1565. México: Instituto Indigenista Interamericano, 1947.

Balzac, Honoré de. *La comedia humana [1842]*. México: Colección Málaga, 1950.

Bartra, Roger. "México: cultura y poder político." En *Los nuevos procesos sociales y la teoría política contemporánea*, editado por Julio Labastida Martín del Campo. México: Siglo XXI, 1986.

Boehm, Gottfried. "Decir y mostrar: Elementos para una crítica de la imagen [Saying and showing: Elements for a critique of the image]." En *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación, manifestación, percepción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014.

Bohem, Gottfried. *Cómo generan sentido las imágenes El poder del mostrar*. México: Instituto De Investigaciones Estéticas, 2017.

- Bordwell, David y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*. México: McGraw-Hill, 2003.
- Chartier, Roger *La historia o la lectura del tiempo*. España: Gedisa, 2007.
- Castro Casimiro, J. Campillo, L. Auda y G. Rodríguez. *México y sus alrededores: colección de monumentos, trajes y paisajes dibujados al natural y litográficos por los artistas mexicanos C. Castro, J. Campillo, L. Auda y G. Rodríguez*. México: Establecimiento Litográfico de Decaen, 1855.
- De los Reyes, Aurelio. “El siglo XX”, *Boletín Editorial, Historia de la vida cotidiana en México*, no. 112, (Noviembre-Diciembre de 2004).
- De los Reyes, Aurelio. “Los Contemporáneos Y El Cine.” *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 13, no.52 (México: UNAM, 1983.)
- Deren, Maya. “El cine como forma de arte”, En *El universo dereniano: textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- Dussel, Enrique. *Ética de la Liberación, en la edad de la globalización y de la exclusión*. Buenos Aires: Obras Selectas XXI, 2013.
- Domínguez Domingo, Juan Carlos. *Cine comunitario en Morelos Convergencia tecnológica y cultural en la creatividad colectiva*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2021
- Escalante Gonzalbo, Pablo. *Los códices*. México: Dirección General De Publicaciones. Tercer milenio, Consejo para la Cultura y las Artes, 1998.
- . *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española, Historia de un lenguaje pictográfico*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Esparza, María José y Mirella Lluhi. *Jarabes y fandanguitos. Imagen y música del baile popular*. México: Museo Nacional del Arte, 1990.
- García Riera, Emilio. *Historia del cine mexicano*. México: SEP, 1986.

- . *Historia documental del cine mexicano vol. I-XVIII*. México: UDEG, Secretaría de Jalisco y Conaculta, 1992-1997.
- . *Historia documental del cine mexicano I, 1929-1937*. México: UDEG, Secretaría de Jalisco y Conaculta, 1993.
- . *Breve historia del cine mexicano primer siglo: 1987-1997*. México: Mapa, 1998.
- Grau Rebollo, Jorge. “Antropología audiovisual: reflexiones teóricas.” *Alteridades* 22, no. 43 (2012).
- Gómezcésar, Iván. “Introducción. Los pueblos y la ciudad de México”, En *Pueblos urbanos: identidad, ciudadanía y territorio en la Ciudad de México*, editado por Álvarez Enríquez. México: Miguel Ángel Porrúa/ CEIICH-UNAM, 2011.
- Gumucio, Alonso. “Aproximación al cine comunitario”. En *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2014.
- Kracauer, Siegfried. “La reafirmación de la existencia física”. En *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989.
- López Austin, Alfredo y Luís Millones. *Dioses del Norte, dioses del Sur: Religiones y cosmovisión en Mesoamérica y los Andes*. México: Ediciones Era, 2008.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili, 1987.
- Martinez Luna, Jaime, “Conocimiento y Comunalidad”, *Bajo el Volcán* 15, no. 23. (septiembre-febrero 2015).
- Moreno Acosta, Adriana. “Cine Amateur y Homecasting. Una mirada histórica a las visualidades contemporáneas”, *Revista KEPES* 18, no. 23 (Enero-Junio de 2021).
- Monsivais, Carlos. “El matrimonio de la butaca y la pantalla.” *Artes de México*, no. 10 (1990).

- Montaño, María Cristina. *La tierra de Ixtapalapa: Luchas sociales desde las chinampas hasta la transformación urbana*. México: Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Iztapalapa, 1984.
- Naficy, Hamid. "Situating Accented Cinema." en *Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton, New Jersey: Princeton University. 2001.
- Ochoa, Cuahutemoc. *Las salas cinematográficas en la Ciudad de México en tiempos de cambio 1982-1997*. Tesis de Maestría: UAM-Azcapotzalco, 1998.
- Perez Monfortort, Ricardo. *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores (CIESAS), 1994.
- Portal, María Ana. "Ser pueblo en la Ciudad de México. Transformaciones y nuevos retos". Dictaminado para ser publicado en el libro "Antropología hecha en México" Red Mifa, 2024.
- Portas, Rafael, y Ricardo Rangel. *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana*, México: Publicaciones Cinematográficas, 1955.
- Rabanal Acero, María. *Paseos por los murales de la Secretaría de Educación Pública*. México: SEP, 2018.
- Revueltas, José. "Lugar del cine en el arte" en *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana..* México: Publicaciones Cinematográficas, 1955.
- Robles Cahero, José Antonio. "Cantar, bailar y tañer: Nuevas aproximaciones a la música y el baile populares de la Nueva España." *Boletín del Archivo General de la Nación*. no. 8 (abril-junio 2005).
- Rosas Mantecón, Ana. "Públicos de cine en México." *Alteridades* no.44 (Mayo, 2014)
- Ségota, Dúrdica. "Paul Westheim (1886-1963) expresionismo, un potencial universal." En *El arte en México: Autores, temas, problemas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Torquemada, Fray Juan de. *Monarquía indiana. Libro II, c. XXXIII, vol. I.* México: UNAM, IIH, 1975.

Vázquez Mantecón, Álvaro. *El cine Súper 8 en México 1970-1989.* México: UNAM, 2012.

Vega Alfaro, Eduardo de la. *Nuevo Cine.* Edición facsimilar. México: El equilibrista, 2015.