



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
Unidad Morelia

LICENCIATURA EN HISTORIA DEL ARTE

Representación indígena y narrativas
identitarias. Estudio sobre el
audiovisual purépecha

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A

LEILANI NOGUEZ MEDINA

DIRECTOR DE TESIS: Dr. FRANCISCO JAVIER RAMÍREZ MIRANDA

MORELIA, MICHOACÁN

MAYO, 2019



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA
SECRETARÍA GENERAL
SERVICIOS ESCOLARES

MTRA. IVONNE RAMÍREZ WENCE

DIRECTORA

DIRECCIÓN GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR

PRESENTE

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la **sesión ordinaria 11** del **H. Consejo Técnico** de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia celebrada el día **06 de noviembre del 2018**, acordó poner a su consideración el siguiente jurado para la presentación del Trabajo Profesional del alumno (a) **Leilani Noguez Medina** de la Licenciatura en **Historia del Arte**, con número de cuenta **414103580**, con la tesis titulada: "Representación indígena y narrativas identitarias. Estudio sobre el audiovisual purépecha." bajo la dirección como **tutor** del Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda.

El jurado queda integrado de la siguiente manera:

Presidente:	Dr. Cristian López Raventós
Vocal:	Dra. Ana Daniela Nahmad Rodríguez
Secretario:	Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda
Suplente 1:	Dr. Carlos Yuri Flores Arenales
Suplente 2:	Lic. Francisco Javier Morett González

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente
"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"
Morelia, Michoacán a, 17 de mayo del 2019.



DR. VÍCTOR HUGO ANAYA MUÑOZ
SECRETARIO GENERAL

CAMPUS MORELIA

Apartado Postal 27-3 (Santa Ma. De Guido), 58090, Morelia, Michoacán
Antigua Carretera a Pátzcuaro N° 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta
58190, Morelia, Michoacán, México. Tel: (443)689.3502 y (55)56.23.73.02, Extensión Red UNAM: 80503
www.enesmorelia.unam.mx



Reconocimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México.

A la Escuela Nacional de Estudios Superiores, unidad Morelia, a su cuerpo administrativo y a Servicios Escolares.

A todos los profesores que me dieron clase a lo largo de la carrera.

A la Secretaría de Educación Pública, en coordinación con la Universidad Nacional Autónoma de México y Fundación UNAM, por la beca de Movilidad Internacional Estudiantil que me permitió cursar un semestre de la carrera en la Universidad de Caldas, Colombia, durante el 2016.


A la Coordinación Nacional de Becas de Educación Superior, por la beca PRONABE, que significó un apoyo importante para el curso de la licenciatura.

Al Programa de Apoyo a Proyectos para la Innovación y Mejoramiento de la Enseñanza (PAPIME), con clave PE403417, por la beca otorgada para el desarrollo de esta tesis.

A la Dirección de Archivos de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas por la donación de materiales audiovisuales.

Al Dr. Javier Ramírez por asesorar esta investigación y por el acompañamiento durante el complejo proceso.

A los miembros de mi jurado, Dra. Ana Nahmad, Dr. Carlos Y. Flores, Dr. Cristian López, y Javier Morett, por el tiempo, la paciencia y la disposición de leer mis avances. Por los comentarios y sugerencias que enriquecieron el trabajo final.





Agradecimientos extensos y [muy] personales


[Ahora que he terminado la tesis, día que veía lejano, y por fin escribo los agradecimientos, siento que se me escapan algunos nombres de quienes, de una u otra manera, me ayudaron en este proceso...]

Agradezco primeramente a mi familia, a su confianza incondicional en mí y en lo que intento hacer. A mi mamá por ser fiel acompañante y sentir conmigo las alegrías y frustraciones. A mi papá por escucharme, por estar; por las fronteras que cruza. A mis hermanos, Karla y Alejandro, por crecer conmigo.

A los profesores, por compartir siempre su conocimiento:

A Eugenia Macías, Mónica Pulido y Rie Arimura por el entusiasmo con el que iniciaron el proyecto de la licenciatura en Historia del Arte. Porque sus enseñanzas atravesaron toda mi formación. A Félix Lerma por ayudarme en las complejidades extraordinarias a la universidad; por organizar esos viajes que nos permitieron conocer de otra manera los pueblos y sus imágenes. A Javier Ramírez por confiar en mi trabajo, por guiarme en este proceso llamado tesis, por limpiarme las lágrimas después de las frustraciones y leer mis avances aun cuando estos fueran apenas unas cuantas palabras. A David Gutiérrez y Cristian López por la pasión puesta en sus clases.

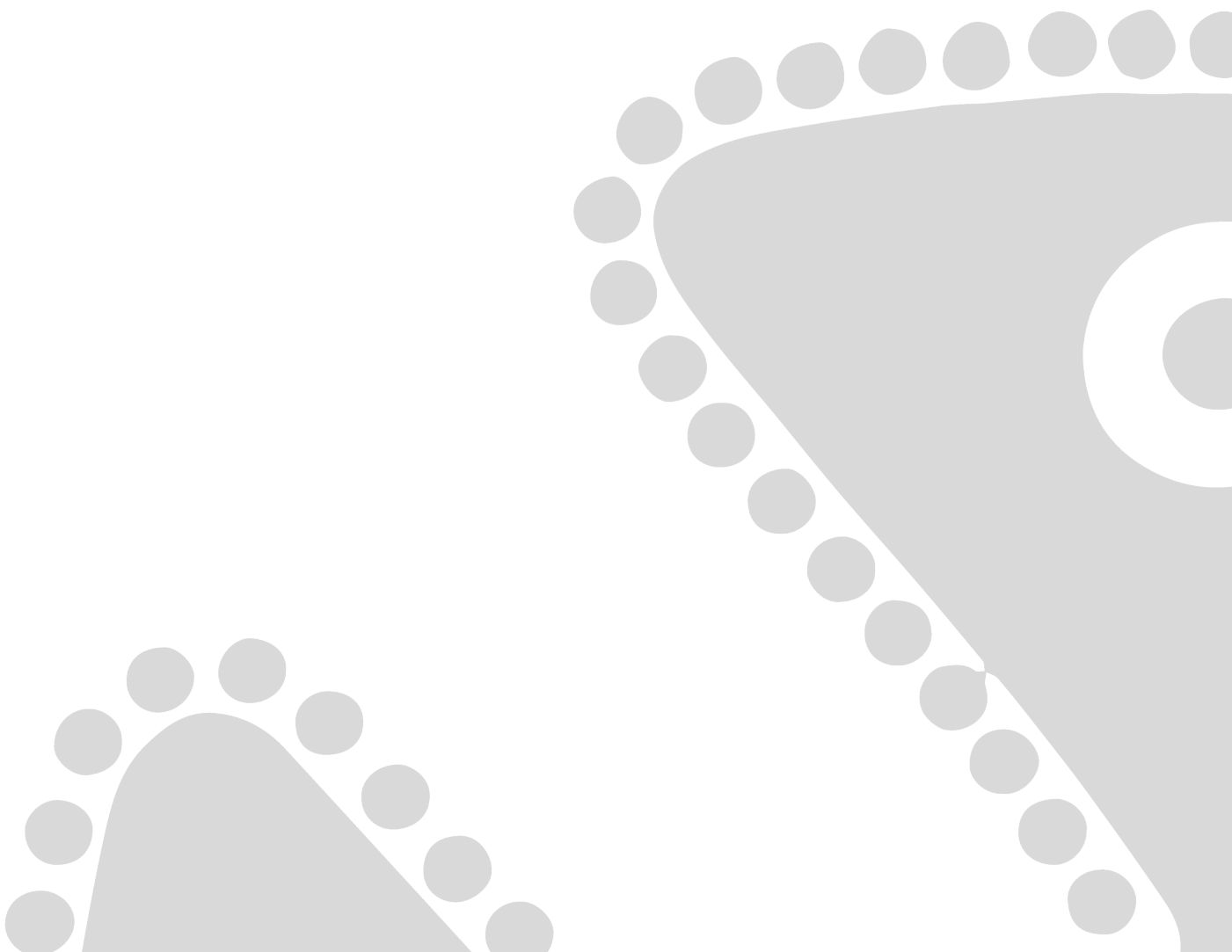
A Alicia Mateo por ser amiga además de profesora, y por traducir al purépecha el resumen de esta tesis. A Alejandro Yustiaza por el empujón anímico que me hacía falta en los últimos meses. A Javier Morett por contagiarme el cariño y la preocupación por el cine michoacano. A Ana Nahmad por leerme en ese abril 2018 y entusiasmarme con un texto que apenas se esbozaba.



A Raúl Máximo y Pavel Rodríguez por su entera confianza y disposición a ayudarme. Por permitir que me acercara a sus mundos y sueños.

A las amistades que estuvieron cerca: A Noyule y Cristina por sorprenderme con su amor y acompañamiento en las alegrías y en las crisis; por escuchar mis gritos y silencios. A Cintia, Dinorah, Karen y Elena por emocionarse, viajar y crecer conmigo. A Sonia Pacheco por las aventuras juntas, por darle mejor presentación a este trabajo. A Vicky, Yaret y Gina por ser compañeras solidarias. A Rolando Ávalos por leer varias versiones del texto y sugerir mejoras en mi escritura, por su cariño. A José María por aparecerse incondicionalmente. A Daniel por los sueños compartidos durante la vida universitaria. A mis roomies: Noemí, Sonia, Carlos y Fer, por convertirse en otra familia.

[Y cuando llegué al final de estos renglones me di cuenta de que la lista de agradecimientos puede seguir y de que soy más romántica de lo que pensaba.]



El esfuerzo, tiempo y emoción que
conllevó este trabajo lo dedico a:

Mi mamá,

Mi hermana,

**A mamá Salud, tía Norma y tía Hortencia,
quienes ya no leerán esto pero me vieron
despegar...**



Índice

Resumen/ Abstract/ Sánik'u	9
Introducción	11
Capítulo I.- El cine en Michoacán: representaciones sobre los pueblos indígenas	15
Los pueblos invisibilizados	15
El estereotipo en el cine industrial	18
Miradas y aproximaciones etnográficas al pueblo purépecha	26
Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP)	28
Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL)	31
Circuito independiente	34
Instituto Nacional Indigenista (INI) y el Archivo Etnográfico audiovisual (AEA)	37
Capítulo II.- Miradas desde la autorrepresentación: narrativas identitarias	43
Transferencia de Medios Audiovisuales	44
Centro de Video Indígena en Michoacán	46
Valente Soto Bravo	48
Raúl Máximo Cortés	53
Dante Cerano Bautista	62
Pavel Rodríguez Guillén	70
Reflexiones finales	77
Imaginando un audiovisual purépecha	81
Bibliografía final	83
Filmografía	86

Resumen | Abstract | Sáník'u

En la presente investigación se analizan diversas representaciones cinematográficas sobre el pueblo purépecha. Se hace un recorrido histórico por filmes que presentan miradas construidas desde perspectivas indigenistas, industriales, antropológicas y etnográficas; las cuales se ponen en tensión y contraste con representaciones articuladas por realizadores indígenas. Se da un espacio importante para abordar el proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales, impulsado por el Instituto Nacional Indigenista; en tanto proceso que posibilitó, en general en México, y en particular dentro de comunidades purépechas, el desarrollo del video indígena. Finalmente se reflexiona el modo en que los realizadores purépechas construyen representaciones y narrativas identitarias sobre sí mismos y sus comunidades, y la manera en que esto se visibiliza en la dimensión estética de sus filmes.

In this research, several cinematographic representations about the Purépecha people are analyzed. It is shown a historical route through films that presents certain views built from indigenist, industrial, anthropological and ethnographic perspectives. They are contrasted with representations which are articulated by indigenous filmmakers. It is emphasized the project called *Transferencia de Medios Audiovisuales*, promoted by Instituto Nacional Indigenista, as a process that enabled the development of the indigenous video in Mexico, and particularly within the purépechas communities. Finally, it is made a reflection on the way that purépechas filmmakers construct representations and identity narratives about themselves and their communities, and how this is visible in the aesthetic dimension of their films.

Arini áchikwarhikwarhu eratsint'asinkaksì na na xarhatanhaxaki eranharhitakwa jimpo ireta p'urhepecha. Ixesinkaksì na únhand'aski arini áchikwarhitani eranharhitakweeri xarhatanhani éski na ixejka turhisiiicha, ka na ixesini xarhatkweeri atarantstiicha, ka na janhaskasini janhaskatiicha ka p'intekweeri jorhentiicha; jima xarharasinti éska no mák'ueni xarhatašinka wérakwa ísì anapuecha ka iretecharhu anapuecha. Eratsint'asinkaksì na éнка Instituto Nacional Indigenista, áchikwarhika inteni *Transferencia de Medios Audiovisuales* arikatani jimpo, jorhentapka ka íntskuapka áchitakweecha pari ireta p'urhepecha marhuatakwarhini ka úni úant'ani eranharhiatakweechani. Íst'u eratsisinkaksì na ixerpinhaxaki eranharhitakwa jimpo irekakwa ka p'intekwa ireteeri ka kw'iripueri, ka na ka naniksì xarhataxaki imeecheeri áchikwarhikweechani.

Introducción

Desde la llegada del cinematógrafo a México, los pueblos indígenas se convirtieron en personaje central para la historia de la representación filmica. A lo largo de las décadas, estos hicieron su aparición en el cine de documental, ficción, industrial, etnográfico y experimental. Durante largo tiempo esos discursos audiovisuales se construyeron desde una ideología dominante y colonialista que marginó identidades y formas de vida. Se crearon estereotipos a partir de una mirada extraña y desde la alteridad hegemónica. Fue apenas a partir de las últimas décadas del siglo XX cuando surgieron nuevas miradas sobre los pueblos indígenas, unas generadas desde procesos de un cine colaborativo y otras desde la autorrepresentación.

La explosión de las nuevas tecnologías, y de manera particular el video, contribuyó a que, en países como México, la gente de los propios pueblos accediera a la posibilidad de proponer miradas acerca de sus realidades. Con ello se dio un auge de reivindicaciones identitarias a través de la imagen y el sonido. En ese contexto el territorio purépecha fue un escenario en el que se activaron distintos ejercicios de creación audiovisual, un proceso que propició la formación de realizadores pertenecientes a las comunidades. Las miradas producidas por ellos han sido determinantes para enunciar otras subjetividades, con sus narrativas identitarias, respecto a discursos globalizantes y hegemónicos.

El estudio de estas producciones audiovisuales resulta por tanto trascendental, pues permite analizar las miradas y representaciones visuales que se generan desde las comunidades purépechas sobre sí mismas. También el filme se puede considerar como un medio de acercamiento y de representación sobre la cultura, entendiendo a esta, de acuerdo con Geertz, como el conjunto de hechos simbólicos, la organización social del sentido y las pautas de significación¹. Y en ese sentido, se podría decir que los realizadores purépechas son parte y tejen esa urdimbre que es la cultura.

Para esta investigación se partió de entender que las producciones audiovisuales dan cuenta de ejercicios de enunciación identitaria. Para repensar el concepto de identidad retomé las propuestas de Leonor Arfuch² y Aleksandra Jablons-

1 Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas* (España: Gedisa Editorial, 2003), 20

2 Leonor Arfuch, "Problemas de la identidad", en *Identidades, sujetos y subjetividades*, comp. Leonor Arfuch, (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005), 24

Sobre el pueblo Purépecha

El territorio purépecha se encuentra en el estado de Michoacán (ocupando la parte norcentral) y se le denomina P'orhepecheo o Purhepecherhu, que significa "lugar donde viven los p'urhé". El área se divide en cuatro regiones: la Meseta (Juarharhu), el Lago (Japuntarhu), la Cañada de los Once Pueblos (Eraxamani) y la Ciénega (Tsiruntarhu). Se habla la lengua purépecha, perteneciente a la familia lingüística tarasca, y presenta variantes según la región, incluso dependiendo de la comunidad.

Aunque en Michoacán también existen comunidades mazahua, nahua y otomí, los p'urhé han tenido mayor visibilidad, en inicio, por ser predominante en cuanto el número de habitantes en el estado; pero también los procesos históricos del pueblo pueden explicar la causa de esta visibilidad, tal información se irá presentando a lo largo del capítulo. Pero, por ejemplo, se puede destacar que en las últimas décadas, las comunidades purépechas han conformado movimientos comunitarios conducidos a la defensa de su patrimonio, formas de gobierno y el impulso a la conservación, documentación y uso de su lengua.

ka,³ quienes coinciden en que el proceso identitario se constituye dentro de la representación y no fuera de ella, tanto en mecanismos de autorrepresentación como, también, de representación sobre el otro.

Por un lado, para Arfuch esta es una narrativización, sobre el sí mismo, individual y colectivo, en donde toman importancia las maneras en cómo se usan los recursos del lenguaje, la historia y la cultura en el proceso de devenir, más que de ser. Y si la identidad tiene una dimensión narrativa y simbólica, porque se construye en el discurso, la interdiscursividad social de las prácticas y estrategias enunciativas deben ocupar un primer plano para el análisis de esta.⁴ Para Jablonska, que retoma a Stuart Hall, las representaciones de las identidades se constituyen de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, que pueden ser, a menudo, cruzadas y antagónicas. Además estas pueden entenderse como productos de la diferencia y de la exclusión puesto que emergen desde distintos lugares de poder.⁵

Para esta investigación se retoma la idea de que no hay identidad sin representación. La identidad se puede entender como una construcción siempre en proceso, inacabada, que se performa y narrativiza, individual o colectivamente, a partir de relatos subjetivos, divergentes y superpuestos. Tal construcción no es fija sino abierta a la temporalidad y siempre en relación con el otro. Eso pone en crisis la concepción esencialista que entiende a la identidad como un conjunto de cualidades predeterminadas: etnia, color, sexo o nacionalidad.⁶

El concepto de representación se entiende como la construcción de una imagen o idea que sustituye a un objeto real ausente. Tal proceso se genera desde interpretaciones, discursivas y no inocentes, que dan cuenta de la relación objeto y sujeto.⁷ El mecanismo del representar se puede configurar en dos sentidos: cuando nos representan "otros" y cuando se ejerce un proceso


3 Aleksandra Jablonska, "La disputa por las identidades étnicas en el cine mexicano contemporáneo", *Catedral Tomada* [en línea] (núm. 9, 2017), 223

4 Arfuch, "Problemas de la identidad", 23-25

5 Jablonska, "La disputa por las identidades étnicas", 224, 227

6 Arfuch, "Problemas de la identidad", 24

7 Roger Chartier, *El mundo como representación* (Barcelona: Gedisa Editorial, 1992), 56-59



de autorrepresentación. En cualquiera de los dos casos, la cuestión central es que se pone en juego lo presente y lo ausente, o en otras palabras, lo visible y lo invisible, donde lo invisible es parte constitutiva de lo visible.⁸

Las preguntas que guiaron esta investigación son las siguientes: ¿Cómo ha sido la representación cinematográfica sobre el pueblo purépecha a lo largo de las décadas? ¿Cuáles fueron los procesos que posibilitaron el video entre las comunidades purépechas? ¿Cómo las miradas producidas por realizadores de las propias comunidades proponen otras representaciones sobre sus realidades? ¿De qué manera estas se contraponen a aquellas imágenes cinematográficas articuladas desde otros espacios y agentes? ¿De qué manera los realizadores purépechas, a través del discurso audiovisual, dan cuenta de lógicas culturales diferentes? ¿Cómo y qué historias se cuentan? ¿Cuáles son las narrativas identitarias que se proponen? ¿Es posible la autorrepresentación a través del ejercicio cinematográfico?


Ya que mi investigación buscó analizar la manera en que los audiovisuales purépechas están enunciando narrativas identitarias y otras representaciones sobre sí mismos que se contraponen a aquellas producidas desde otros espacios, fue necesario hacer un recorrido histórico y un análisis de las representaciones cinematográficas sobre los pueblos indígenas, y en especial sobre el purépecha. Esto se conjuntó en el primer capítulo. Se revisaron cintas de ficción y no ficción, que a su vez incluyeron miradas desde intereses industriales, indigenistas e independientes con metodologías de acercamiento etnográfico. Tal revisión resultó importante para conocer las representaciones que se volvieron hegemónicas en el cine, ese vocabulario visual mexicanista como le llama Gabriela Zamorano, ante las cuales intentan posicionarse las narrativas de autorrepresentación.⁹ Si bien existe un amplio repertorio de películas mexicanas con temática indígena, elegí enfocarme en aquellas que se filmaron en Michoacán y que muestran miradas hacia las comunidades purépechas. Aunque, como se apreciará, en algunos ejemplos las localidades sólo sirven de escenario para mostrar una imagen estereotipada que llegó a homogeneizar las representaciones de los pueblos del país.

El segundo capítulo inicia con la referencia al proyecto Transferencia de Medios Audiovisuales, impulsado por el Instituto Nacional Indigenista en 1989, y que fue clave para el inicio y desarrollo del video indígena en México. En consecuencia me detengo a hablar y caracterizar la importancia y el funcionamiento del Centro de Video Indígena (CVI) que se instaló en la ciudad de Morelia cuya intención fue formar realizadores indígenas. Seleccioné el trabajo de cuatro de ellos: Valente Soto, Raúl Máximo, Dante Cerano y Pavel Rodríguez, quienes se formaron en el CVI y continuaron en el quehacer cinematográfico (hasta la actualidad). A partir de algunos de sus filmes intenté dar respuesta a la serie de preguntas que antes ya mencioné.

La metodología de este trabajo consistió en la consulta de bibliografía historiográfica sobre el desarrollo del cine en México, textos monográficos sobre directores y géneros, así como literatura

8 Jablonska, "La disputa por las identidades étnicas, 223

9 Gabriela Zamorano, "Entre Didjazá y la zandunga: iconografía y autorrepresentación indígena de las mujeres del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca", *Liminar. Estudios sociales y humanísticos* [en línea], vol. 3, núm. 2 (México, 2005), 24



especializada sobre Michoacán y la región purépecha. Para el análisis cinematográfico fue necesario tomar herramientas de libros especializados en el lenguaje (en mayor medida Bill Nichols para problematizar el género documental y su relación con la realidad), en combinación de hemerografía de la época (en formato físico y en línea). Finalmente una fuente de información clave y necesaria para gran parte de la investigación fue la entrevista a los propios realizadores: un encuentro valioso para acercarme a sus miradas.

Uno de los mayores retos para la elaboración de esta tesis fue justamente la escasez de información sobre los audiovisuales y sus creadores. Aunque el video indígena y sus narrativas ya se han convertido en un tema de investigación y ha detonado diversas reflexiones, encontré pocos textos referentes al caso michoacano, sólo contadas tesis y artículos. De manera que el interés por abordar este tema surgió por la preocupación ante la poca atención sobre dichos ejercicios cinematográficos. Los cuales, al mismo tiempo dan cuenta de prácticas artísticas y experiencias sensibles pero que, pese a ello, permanecen en la invisibilidad por tratarse de producciones que circulan fuera del mundo hegemónico de las artes. Esta investigación intentó aportar algunas directrices reflexivas y datos al hueco historiográfico y analítico de la imagen sobre el video purépecha. Creí, y sigo creyendo, que a la Historia del Arte le compete mirar y problematizar estas imágenes que visibilizan conflictos, realidades, memorias y olvidos pero también encuentros, poéticas y sonoridades. No creo ni espero haber solucionado algún problema pero sí haber desencadenado más preguntas que den para seguir trabajando. ●

I. El cine en Michoacán: representaciones sobre los pueblos indígenas

Los pueblos están expuestos. Nos gustaría mucho que, apoyados en la “era de los medios”, esta proposición quisiera decir: los pueblos son hoy más visibles unos para otros de lo que nunca lo fueron. (George Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, 2014.)

Los pueblos invisibilizados

El cine ha visto a los pueblos indígenas, desde la ficción y la no ficción. Desde el inicio del cine en México,¹⁰ aparecieron en pantalla. La representación que se hizo de ellos estuvo en estrecha relación con la manera en que se les apreciaba en la época. En los primeros años del cinematógrafo en el país, las vistas se presentaron como el principal formato de imágenes en movimiento.¹¹ En el caso específico de Michoacán, los Hermanos Alva fueron quienes realizaron vistas sobre sitios y actividades de la ciudad de Morelia a principios del siglo XX.¹²

10 El cine llegó a México en 1896, apenas unos meses después de su primera exhibición pública en París. Los enviados de Lumière (C. J. Bon Bernard y Gabriel Vayre) organizaron exhibiciones públicas en la Ciudad de México. Al inicio fue un espectáculo exclusivo de los grupos científicos y los altos círculos de la sociedad mexicana, pero en poco tiempo se convirtió en una diversión popular. Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1986), 81-83

11 Los Hermanos Lumière propusieron desde el inicio que su personal enviado en diferentes países promoviera el conocimiento del cinematógrafo y se realizaran vistas de los sitios más representativos. Así, al llegar a México en el año de 1896 filmaron, además de las primeras imágenes del presidente Porfirio Díaz a caballo en el castillo de Chapultepec, una serie de vistas en la hacienda de Atequiza en el estado de Jalisco. Desde entonces las vistas fueron el formato con el que se daba a conocer un sitio en particular. Por otro lado, se percibía en el cinematógrafo la vocación de documento histórico, con él se tenía la pretensión de “captar” la realidad y mostrar los hechos que se consideraban importantes de la vida nacional como las caminatas y conmemoraciones, las ciudades de provincia y sus respectivas fiestas cívicas. Esto da cuenta que desde el inicio del cine en el país la mirada estuvo permeada de un exaltado nacionalismo.

12 Los Hermanos Alva: Carlos, Eduardo, Guillermo y Salvador eran originarios de Morelia, iniciaron su carrera en la industria cinematográfica como representantes de la Phaté (segunda compañía francesa en lanzarse al mercado internacional después de los Lumière), su cinematógrafo adquirió éxito junto con la creación de una sala de exhibición en 1908. Fueron pioneros de esta industrial en México puesto que lograron comercializar el cinematógrafo sus vertientes: producción, comercialización y exhibición. Tania Celina Ruiz Ojeda, “Alva y compañía. Origen de una empresa cinematográfica en Michoacán” en *Creadores de Utopías* (Morelia: Centro de documentación e investigación de las Artes / SECUM, 2008), 16-18.



Fotogramas de *Fiestas Patrias* (1908), Hermanos Alva

los Hermanos Alva iban dirigidas sólo a personas de la clase alta, que solicitaban ciertas características al espectáculo, pues no gustaban de lo "vulgar".¹³ En este contexto se puede inferir que tal sector, que se entendía "culto", no veía bien la filmación de las clases populares. Aún con ello, las vistas en las que tales personas parecían, para la mirada extranjera el México que se esperaba, más admisible que el del orden y progreso de la escenografía porfiriana y además acorde a una imagen exotizada del país. Pero a los ojos de los mexicanos los pueblos indígenas era la imagen de lo indeseable, a quien se buscaba erradicar por las vías de los decretos, el racismo y la marginación. La negación e invisibilización del otro, de los pueblos indígenas. Pero a pesar de todo esto, como se puede observar, estos insistían en aparecer.¹⁵ Tal vez se quiso mostrar aspectos de una ciudad moderna; sin embargo, aparece lo que paradójicamente pretendieron dejar fuera: al otro, al que no pertenecía a la clase alta moreliana. En ese sentido, se puede inferir que la

En *Fiestas Patrias*, filmada en la Morelia de 1908, se observa el desfile llevado a cabo en la avenida principal y próxima al icónico acueducto de la ciudad; es la clase alta la que asiste y protagoniza la escena. En contraposición al campo principal ocupado por carruajes, los contingentes de soldados y los guardias que montan a caballo, la muchedumbre se repliega a la periferia para observar el espectáculo. En ese grupo predomina población indígena, a quienes los asistentes de filmación intentan sacar de cuadro. Son varias ocasiones en las que algunos hombres o incluso niños, curiosos o simplemente distraídos se atraviesan por el campo que es filmado, y bruscamente se les aleja.

Puede ser que tales acciones hayan respondido a una simple necesidad logística de cuidar los elementos a filmar. No obstante, es probable también que estas imágenes permitan observar la manera en que se marginalizaba y se pretendía invisibilizar al sector popular tanto ante la mirada extranjera como la local. Ante la primera porque muchos de estos materiales visuales tenían el objetivo de exhibir en el extranjero imágenes de las formas de vida mexicana.¹³ Y ante la segunda, tal vez, debido a que al menos durante el lapso inicial del cinematógrafo en la ciudad, las funciones de los

13 Como contraposición a la forma de aparecer del indígena aquí, se puede comparar las vistas de los de Atequiza, Jalisco (1896) donde sí se les incluye aunque sólo en la medida en que es una mirada que exotiza su imagen.

14 Ojeda Ruiz, "Alva y compañía", 17

15 Gustavo García, "El otro en el espejo: el indio en el cine mexicano", *Cultura Urbana*, núm. 48, (México, 2015), 21.

aparición de los indígenas en el inicio del cinematógrafo en territorio michoacano fue más por “accidente de mal gusto” que por intención de quien filmó.


En *Los hijos de la Antigua Valladolid* de 1922, otra vista de los Alva, se pueden vislumbrar algunos cambios o matices respecto a la representación de los sectores populares. Con motivo igualmente de las fiestas patrias se lleva a cabo un recorrido por las calles del centro de Morelia. La población indígena ocupa mayor espacio en estas vistas, a diferencia de la de 1909, a quienes ya no se pretende sacar de cuadro, sino que incluso llegan a interpelar miradas y posicionarse de manera fija y frente a la cámara. Su aparición es más bien masiva, es un grupo grande que también desfila, aunque sólo después de los contingentes de la clase alta y de los soldados que marchan por delante.



Fotogramas de *Los hijos de la Antigua Valladolid* (1922), Hermanos Alva

Esta vista se enmarca en el contexto de la pos-revolución mexicana.¹⁶ Fue un momento propicio para que adquirieran visibilidad grupos sociales que participaron en la lucha armada y que habían sido excluidos históricamente, por ejemplo los pueblos indígenas y los campesinos. Si bien en un inicio la Revolución se presentó como coyuntura para un cambio en la vida sociopolítica de México, al final de esta el país se encontraba sumamente dividido. Se hizo visible la pluralidad de la nación así como sus diferencias regionales y culturales, la división social y económica. Ante esta situación se generó un ambiente fecundo para la redefinición de lo nacional, lo que provocó polémica en torno a lo “propio” y “esencial” de la “identidad mexicana”. Entonces las imágenes que se crearon sobre los pueblos indígenas fueron centrales, puesto que en el discurso oficial sus culturas fueron interpretadas como la “raíz” del mexicano. De ese modo, sólo así y hasta entonces se empezó a rescatar las imágenes de tales

16 A los Hermanos Alva se les reconoce por su aporte de algunas vistas durante el Porfiriato pero sobre todo de la Revolución ya que cubrieron varios momentos del levantamiento y exhibían las vistas filmadas a pocos días, lo cual permitía cierta inmediatez de las novedades de la lucha. El registro cinematográfico que llevaron a cabo es de relevancia para analizar la manera en que se apropió de este medio para propagar imágenes del levantamiento dando por resultado un valor documental e histórico a aquellas vistas. Léase más sobre el tema en Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México*, 197-198 y Ruiz Ojeda, “Alva y compañía”, 19-26



grupos. Sin embargo eso no significaba necesariamente atender las circunstancias marginales de las comunidades, sino solo servirse de su imagen para construir un ideal de identidad con base en una cultura ancestral.

En *Los hijos de la Antigua Valladolid*, aunque se sigue evidenciando la diferencia entre las clases sociales, se da indicio de la participación indígena y campesina, o al menos de una inserción periférica en ciertos eventos, en este caso las fiestas patrias de 1922 en la ciudad de Morelia. Con el estallido de la Revolución se intensificó la tendencia del cine como un espectáculo asociado con la proyección de la "realidad", de tal modo que este filme se inserta en esa dinámica. Se muestra una pluralidad de las clases sociales en un mismo espacio y su contraste entre ellas, tal vez no intencionalmente, pero lo logra debido a la capacidad documental del cinematógrafo. Por ejemplo, hay tomas realizadas en la calzada donde la cámara se posiciona fija y filma a toda la gente que se decide a pasar por allí e incluso personas que, curiosas, se detienen ante la cámara.

Esta vista es elocuente para observar la manera en que la experiencia de la lucha armada, de algún modo fue transformando la mirada sobre la realidad mexicana. Comenzaba la conciencia de la integración nacional como principio unificador del sentido de las experiencias y, citando a Monsiváis, se constituía una

Obtención de conciencia y merecimientos: se precisan nuevas actitudes que se correspondan con (y estimulen a) los acontecimientos vividos, sabidos o presagiados. La nación va apareciendo como un resultado inevitable de las luchas por la concentración del poder, como una justificación del mítico millón de muertos.¹⁷

El estereotipo en el cine industrial

Con el desarrollo del cine industrial las representaciones sobre los indígenas, o al menos de lo que se interpretaba de estos, crecieron de manera exponencial. Las manifestaciones artísticas como las plásticas, la música y la literatura ya iban encaminadas al proyecto nacionalista, que construyó miradas sobre los pueblos. El muralismo sobre todo fue la expresión artística más elocuente de la ideología oficial, pues otorgó forma significativa al movimiento armado con una aparente fe en el pueblo, el culto a los héroes y el enraizamiento en "lo indígena" y popular. El ideal de la identidad mexicana estaba en lo "propio", de allí el descubrimiento del "indio", o, más bien, su

¹⁷ Carlos Monsiváis "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia general de México*, tomo 2, (México: Colegio de México, 1988), 1404

invención: una imagen con intereses políticos y publicitarios.¹⁸

La representación de los pueblos indígenas en el cine industrial sí debe entenderse en relación y como parte de la efervescencia nacionalista; sin embargo tal cine configuró sus propios mecanismos de representación, sobre los cual se tratará más adelante. El cine se llegó a posicionar como instrumento importante en la propaganda oficial ya que por su alcance masivo figuró como estrategia del Estado mexicano dentro del proyecto nacionalista posrevolucionario.¹⁹

Los primeros ejemplos de cine argumental los encontramos apenas avanzado el siglo XX, aun cuando las producciones se lograron en condiciones precarias por falta de capital, equipo y estudios.²⁰ Desde entonces la referencia a las comunidades indígenas apareció; no obstante fueron las figuras de los pueblos prehispánicos las que se retomaron inicialmente. Estas películas servían para legitimar la validez de las naciones latinoamericanas como herederas de aquellas tradiciones. Con ello se reforzaban las narraciones dramáticas presentes en la historiografía mexicana. Se exaltaba el pasado histórico, mientras que dejaban fuera la referencia a los pueblos contemporáneos, a quienes se les apreciaba como un sector incómodo que frenaba la entrada a la modernidad.²¹

Antes de seguir, quisiera aclarar que, si bien me enfocaré exclusivamente en aquellas cintas que se realizaron en Michoacán y, de manera específica, en comunidades de la región purépecha, a continuación me detengo brevemente a repasar elementos importantes para entender la mirada a los pueblos indígenas desde el cine industrial mexicano.


Para los años treinta la industria filmica mexicana comenzó a consolidarse. Se conjuntaron una serie

18 La elocuencia del muralismo se dio en parte como resultado del ambiente optimista y de ebullición cultural de los primeros años posrevolucionarios. El año de 1921 fue coyuntural por la entrada de José Vasconcelos a la universidad y posteriormente a la Secretaría de Educación Pública pues impulsó un programa educativo y cultural donde el arte ocuparía un lugar central como instrumento pedagógico. Fue así que el Estado se convirtió en el principal mecenas de la que sería la Escuela Mexicana de Pintura. La importancia de ésta residió en que se logró consolidar como un grupo a pesar de las diferencias ideológicas y artísticas, incluso dando lugar a un manifiesto en el que se reivindicaba el lugar del artista como trabajador para la sociedad. Tanto en dicho texto como en los testimonios de los artistas se percibe la creencia en un arte monumental con función política y al servicio del pueblo y sus exigencias. Si bien, a pesar de lo contradictorio que resultó ser la práctica y la recepción de aquellas obras monumentales para el pueblo mexicano, sí logró posicionar al arte nacional como auténtico en el margen universal, además de fundar y constituir representaciones visuales sobre las clases sociales que habían estado invisibilizadas hasta antes de la Revolución. Léase Jorge Alberto Manrique "El proceso de las artes 1910-1970", 1357-1374 y Carlos Monsivais "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia general de México*, tomo 2, (México: Colegio de México, 1988), 1416-1459

19 Ana Daniela Nahmad Rodríguez, "El indio imaginario: representaciones indígenas en el cine y la cultura en México. De Eisenstein a Raíces", (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México /Facultad de Letras y Filosofía, 2005), 14-16

20 Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tomo 1, (México: Ediciones Era, 1969), 10

21 Un ejemplo es la película *Tepeyac* (1917), largometraje de cine argumental silente y pionero en la representación guadalupana, la cual se volvería recurrente en el cine nacional. En la cinta se articula la representación de los indígenas como la "raza conquistada", y también como sujetos sumisos y tontos en condiciones de miseria, un discurso que se volvería lugar común en la cinematografía mexicana. Sin embargo, también incluyó secuencias de vocación documental con planos filmados en exteriores de la villa guadalupana, donde se observa un gran número de fieles indígenas que acuden a la visita de la imagen. Nahmad Rodríguez, "El indio imaginario", 17-23



de condiciones que posibilitaron una nueva etapa del cine nacional, al que después se le conocería como cine de oro mexicano. Dichas condiciones se vieron propiciadas en parte por la crisis económica del año 1929 donde muchos técnicos y actores mexicanos radicados en Estados Unidos perdieron su trabajo, por lo que se dio el regreso de muchos de ellos al país. Junto a esto, varios empresarios mexicanos, en algunos casos ligados al poder político, acabaron por dar un impulso muy importante a la industria nacional.


El éxito del cine mexicano inició en gran parte por el sonido;²² las películas *Santa* (1931) y *Allá en el Rancho Grande* (1936) fueron claves en esta nueva etapa. Con la primera se inauguró el cine sonoro en el país y articuló una narrativa que fundó un arquetipo fílmico, el cual sería retomado en la forma en que muchas películas del cine de oro contarían sus historias. En *Santa*, del director Antonio Moreno, se articuló el concepto de la vida moderna. Aparecían escenarios urbanos que persuadían del peligro y la degradación de estos. Con ello se proponía la ruptura de la tradición de una vida provinciana con la irrupción de la ciudad moderna; es decir, la contraposición vida provinciana-vida citadina.²³ Por otro lado, *Allá en el Rancho Grande*, de Fernando Fuentes, fue el primer gran éxito por la representación que hizo sobre una supuesta vida pueblerina. Incluyó canciones populares, cuadros de paisajes y costumbres rurales, con lo que se mistificaba la vida provinciana y campesina, convirtiéndola en la imagen y en el tema por excelencia del cine mexicano.²⁴ De modo que estas producciones pueden considerarse importantes para la articulación de los temas y arquetipos fílmicos que le darían gran parte del éxito a este cine. Iniciaban una mirada que folclorizaba las supuestas formas de vidas mexicanas al mismo tiempo que articulaban un acentuado machismo. Sobre todo se trataron de historias desarrolladas en el occidente jalisciense, con una estructura dramática que buscaba fidelidad visual a tradiciones pictóricas costumbristas.²⁵

22 El cine sonoro había llegado a México en 1926 impulsado por compañías estadounidenses. Hollywood intentó satisfacer al público hispano debido al supuesto de que sus cines nacionales no parecían tener las condiciones para una industria fílmica. Dichas cintas eran versiones en castellano (de las películas originalmente en inglés) protagonizadas por actores hispanohablantes, sin embargo, al ser producciones de menor presupuesto no tardó el público hispano en mostrar insatisfacción. Esto significó una oportunidad para la consolidación de la cinematografía mexicana, porque además poseía cierta infraestructura heredada del cine silente. García Riera, *Historia documental del cine mexicano*. 10-18

23 Esta cinta fue pionera en el largometraje de ficción nacional y estaba basada en una obra del escritor Federico Gamboa. La elección de dicha obra responde a una búsqueda de historias locales que pudieran provocar empatía al público mexicano. La historia de Gamboa ya había probado su éxito literario y cinematográfico en años previos, sin embargo, la buena recepción de esta versión impulsó a empresarios a entrar en el campo de la producción cinematográfica y en la creación de nuevos estudios. Léase Álvaro Vázquez Mantecón, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*, (México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2005), 68-69

24 Se considera que con esta película se comprueba la calidad de la cinematografía nacional después de pasar un año de crisis debido a que los públicos de habla hispana, nacionales y extranjeros, rechazaban algunas de las películas mexicanas. *Allá en el Rancho Grande* salvó de alguna manera dicha crisis debido a la referencia a una imagen de México que se tenía desde fuera, una imagen que encontraba su inspiración en la vida provinciana y campesina, aunque desde una concepción simplista y paródica que alcanzó popularidad de manera rápida. García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, 112-113.

25 Rosario Vidal Bonfaz, "Los juegos de la representación fílmica. El folclor musical veracruzano en el cine mexicano de los años treinta", conferencia presentada en el Coloquio de las representaciones cinematográficas en el marco del Festival Internacional de Cine en Morelia, 22/10/2018.



Durante la década de los treinta figuraron en la escena dos factores fundamentales para que los pueblos ocuparan un lugar central en el cine. Por un lado el desarrollo de las discusiones, proyectos y políticas indigenistas durante la presidencia de Lázaro Cárdenas. Esto permitió una reconsideración del papel de los pueblos indígenas y la exaltación de los valores populares (este punto se desarrollará más adelante). Y, por otro lado, se encuentra la llegada del cineasta soviético Serguéi Eisenstein al país en 1930.

En la obra fílmica *¡Qué Viva México!*,²⁶ Eisenstein construyó una mirada crítica sobre la realidad del país donde las imágenes de comunidades fueron importantes. Este cineasta también se apropió del nacionalismo cultural mexicano, el cual imaginó un pasado indígena heroico y exaltando virtudes reveladas en danzas, música y artesanías.²⁷ No obstante, al mismo tiempo mostraba un desplazamiento importante: una mirada hacia las culturas indígenas contemporáneas, cargada de contenido social. En el filme hay secuencias largas sobre actividades cotidianas y festivas de algunas comunidades, también son recurrentes los rostros de indígenas, solemnes y de pocos gestos, que se contrastan con esculturas prehispánicas para proponer una homologación racial y una continuidad cultural entre el pasado y el presente. Aunque era extranjero, Eisenstein ayudó a configurar una imagen de lo cultural “propio”. Dichas representaciones lograban trascender la visión idílica y romántica que se tenía de los indígenas para presentar en la trama la marginación de las comunidades y las contradicciones presentes en la cultura mexicana.

¡Qué viva México! inició una corriente indigenista en la cinematografía nacional. Por vías de la experimentación visual y la mezcla entre la antropología de la época, el nacionalismo estético, Eisenstein construyó imágenes politizadas que lograban mostrar la pluralidad de los pueblos.²⁸ Fue el punto de partida para una nueva concepción visual de estos en el cine y, por otro lado, permitió a varios cineastas imaginar un cine con estilo propio. Este se llegaría a caracterizar por el preciosismo fotográfico, donde destacó, por ejemplo, Emilio Fernández junto con Gabriel Figueroa, al adoptar cuadros semejantes a los del director soviético,²⁹ pero donde, en cambio, la realidad de los pueblos indígenas quedaba relegada y oscurecida.


El indigenismo cinematográfico constituyó sus propias características, articulando y proponiendo

26 Eisenstein llegó a México junto con Grigori Alexandrov y el fotógrafo Eduard Tissé en 1930 con el propósito de realizar una película sobre el país, para lo cual recorrieron varias regiones donde tuvieron acercamiento a fiestas, costumbres y tradiciones. *¡Qué viva México!* es la película editada por Alexandrov en 1977 después recuperar la mayoría de los rollos filmados en 1931, los cuales Eisenstein había dejado en manos de Upton Sinclair cuando tuvo que regresar a su país. Léase García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, 18-19; y Nahmad Rodríguez, “El indio imaginario”, 24-32

27 Resultó tan dramático el enraizamiento de “lo indígena” que por ejemplo Diego Rivera afirmaba pintar sus murales con una preparación a base de savia de maguey como las técnicas prehispánicas mesoamericanas, o por otro lado, Carlos Chávez que compuso obras orquestales para instrumentos precolombinos. Monsivais, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, 1417-1421

28 Ana Daniela Nahmad Rodríguez, “La radicalidad política en el cine de Grupo Ukamau y su propuesta de no fragmentación en la película *Jatun Auka* (El enemigo principal, 1974)”, en *Variaciones sobre el cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*, coord. Deborah Dorotinsky, Danna Levin Rojo, Álvaro Vázquez Mantecón y Antonio Zirión, (México; UNAM/UAM, 2017), 82

29 Nahmad Rodríguez, “El indio imaginario”, 25-30 y García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, 27



preceptos sobre los indígenas, y no solo fue reflejo del indigenismo como política estatal sino que el cine clásico industrial tomó su propio camino.³⁰ Pero este construyó una mirada sobre los pueblos únicamente en la medida en que sus formas de vida podían insertarse en un repertorio estético nacionalista. Como señala Nahmad:

Desde el cine clásico hubo un marcado acercamiento a la forma de vida de los pueblos en busca de su representación, a través de la exaltación del nacionalismo cinematográfico, lo que derivaría en una suerte de indigenismo por medio de las cámaras [...] Se destacó el territorio indígena como un signo de territorio nacional y los cineastas tendieron a acallar o domesticar la voz de los pueblos, para inscribir dichas representaciones dentro de los repertorios visuales nacionalistas.³¹

En las películas de la cinematografía nacional, los códigos narrativos y visuales despojaban a los pueblos indígenas de sus características étnicas, culturales y sociales, dando por resultado un sujeto sin densidad histórica. Entre las temáticas recurrentes en las cintas se expusieron: el sistema de creencias y tradiciones, las condiciones en desventaja económica y el abuso y explotación de los pueblos por parte de las autoridades no indígenas. Sin embargo, en cada filme las miradas a estos temas fueron diversas, en algunos casos de manera crítica e incluso con tono político, y en otros de manera única como fondo o paisaje.


A continuación dos filmes, como parte de ese repertorio visual nacionalista, filmados en la región lacustre purépecha: *Janitzio* (1935) y *Maclovía* (1948). Las dos son claves para rastrear la creación de la representación estereotipada del indígena purépecha.

Janitzio, dirigida por Carlos Navarro, aborda de manera trágica la historia de Zirahuén, un pescador protagonizado por Emilio Fernández, que lucha contra los acaparadores que pretenden quitarle su exclusividad en la pesca y a bajo precio. La única solución posible al problema es que su novia Eréndira, interpretada por María Teresa Orozco, pase unos días con uno de los hombres mestizos que se ha enamorado de ella. Lo culminante del drama es cuando Eréndira ejecuta tal acción y el pueblo, al enterarse, la castiga apedreándola hasta la muerte. El argumento de la película fue escrito por el fotógrafo Luis Márquez Romay, quien previamente (1923) había realizado una estancia en el pueblo de Janitzio, acercándose a las historias y leyendas de la comunidad, en las cuales señaló haberse inspirado. Además, colaboró en la fotografía fija del filme y estableció una especial mirada hacia la indumentaria indígena, elemento visual que empezaba a caracterizar su obra y gusto fotográfico, quizá debido a sus experiencias laborales.³²

30 Nahmad Rodríguez, "El indio imaginario", 32-33

31 Nahmad Rodríguez, "La radicalidad política en el cine de Grupo Ukamau", 82-83

32 Luis Márquez Romay nació en la Ciudad de México en 1899, su carrera como fotógrafo comenzó en La Habana, Cuba en el Estudio Feliú, donde también desarrolló sus aptitudes como actor y técnico cinematográfico. Márquez regresó a la Ciudad de México en 1921 e ingresó como fotógrafo en el Taller de Fotografía y Cinematografía de la Secretaría de Educación Pública. En dicha institución inició como acompañante y asistente de documentación del etnógrafo Miguel Othón de Mendizábal y del musicólogo Francisco Domínguez en distintas celebraciones, como una fiesta del pueblo de Chalma, y años después, en 1923, fue cuando viajó a Michoacán para conocer la celebración del Día de Muertos. Ver ficha técnica sobre Luis Márquez y su obra fotográfica en la colección con su mismo nombre en el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. <http://apolo.esteticas.unam.mx/wpafmt/coleccion-luis-marquez-romay/> (Fecha de consulta 20/04/2018)



Esta película articula como retórica principal un conservadurismo extremo y un ambiente claustrofóbico y de aislamiento social en Janitzio, como resultado tal vez de la percepción que tuvo Márquez en su acercamiento a la comunidad. Este es un tópico que se convertiría en un lugar común de la cinematografía indigenista durante la llamada “época de oro”, la tradición y la moralidad asociada a la vida de comunidades indígenas en contraposición a la corrupción y “vida liberal” de la ciudad. El contacto entre estas dos formas de vida es el elemento que desencadena la tragedia en *Janitzio*.

Por otro lado, también hay secuencias que son de vocación documental, las referentes a los pescadores que aparecen al inicio, la celebración de Día de Muertos en Janitzio, así como algunos planos de mujeres y niñas ejecutando quehaceres cotidianos. Estas ayudan a articular un efecto de realidad, a manera de evidencia de que el filme se había realizado en los entornos naturales. Tal recurso no fue exclusivo de este filme pues las secuencias de tipo documental eran una característica frecuente en el cine de oro.³³

Si bien en la película se articula un interés por traer a cuenta problemáticas sociales, como los abusos que se ejercían sobre los indígenas a través de instituciones establecidas en la región, este elemento termina por quedarse en tema secundario ante la importancia que adquiere la fotografía pintoresca que folcloriza las creencias y formas de vida. Desde las primeras escenas del filme se muestra el Lago de Pátzcuaro, en el que resaltan las figuras de pescadores idílicos trabajando con sus redes, lo cual ya era un ícono de Janitzio. Las redes de pesca constituyen un elemento visual central de la película, como señala James Ramey:

El concepto visual primordial en la película es el uso de redes de pesca a modo de un lienzo a través del cual se observan varias escenas. Este artilugio expresa con elocuencia el tema dominante de la película: el enmarañamiento cultural, y es el que le da el acabado estético [...] así como una sorprendente dimensión metafórica.³⁴

Por otro lado, la importancia de Janitzio reside en que fue pionera de la nueva estética del realismo indigenista en el país. Este fenómeno se puede entender como un intento por regresar y representar a las comunidades rurales e indígenas de México, lo cual se imponía necesario para el cine nacional, propiciando al mismo tiempo una representación que se volvería estereotípica. En el caso del hombre purépecha como un pescador por excelencia y la mujer como sujeto marcado por un erotismo fatal, una versión sexualizada que tomaría más fuerza en los filmes de Emilio Fernández. Además la película de Carlos Navarro se insertaba en un ambiente de efervescencia cultural y artística (que fue activando el turismo de la región) debido a que en la década de los treinta y cuarenta el estado de Michoacán adquirió relevancia en el panorama nacional gracias a la figura de Lázaro Cárdenas.³⁵

33 Nahmad Rodríguez, “El indio imaginario”, 22

34 James Ramey, “La resonancia de la conquista en *Janitzio*”, *Casa del tiempo* [en línea], núm.30, (México, 2010), 54.

35 Como ejemplos de proyectos artísticos en el estado se encuentran el conjunto mural de José Clemente Orozco en la biblioteca pública de Jiquilpan en 1940; el monumento a José María Morelos (como figura prototípica del cardenismo por ser interpretado como un personaje indígena, rebelde y sensible a las causas populares) que fue proyecto arquitectónico de Guillermo Ruiz y con paneles realizados por Ramón Alva de la Canal en 1938; la obra orquestal *Janitzio* de Silvestre Revueltas.



Fotograma de *Janitzio* (1935), Carlos Navarro

tos del sargento, termina por solicitar más respeto al pueblo y señala: "aquí todos somos indios, empezando por mí". Esta aseveración queda reforzada con la referencia que se hace sobre el origen indígena de Morelos, de quien se tiene un cuadro en la pared. Se proponía entonces la identidad mexicana como unión de distintos sectores raciales, y se exaltaba la herencia del pasado indígena y la importancia de personajes nacionales que tenían aquel origen. A esto se reducía la valoración de la identidad indígena en la representación de este filme.

Se hace uso de la voz en off en secuencias que parecieran dejar de lado la historia principal y ser más bien de vocación documental. Planos que muestran una supuesta vida cotidiana como la labor pesquera, de la cual se proyecta una imagen idílica de los pescadores en relación con el lago. Sin embargo, como menciona Vázquez León, cabría la problematización y puesta en crisis de su valor documental y repensar una teatralización de los rituales por parte de los actores purépechas.³⁷

³⁶ García, "El otro en el espejo", 26

³⁷ Luis Vázquez León, "Noche de muertos en Xanichu. Estética del claroscuro cinematográfico, teatralidad, ritual y construcción social de una realidad intercultural en Michoacán", *Estudios Michoacanos IX*, coord. Martín Sánchez Rodríguez y Cecilia A. Bautista, (Zamora: El Colegio de Michoacán/Instituto Michoacano de Cultura, 2001), 339-348

El repertorio fílmico de Emilio Fernández se puede caracterizar por la tendencia en abordar el tema de lo rural, tocando los conflictos sociales y la exaltación de los paisajes. En este sentido se le ha considerado a su obra como síntesis y apropiación de la estética eisensteiniana, sobre todo por el “preciosismo plástico” que construyó junto con el fotógrafo Gabriel Figueroa, quien siempre formó parte de su equipo de trabajo.³⁸ Mucho del éxito de sus cintas tiene que ver justamente con la apropiación de los cuadros de Eisenstein (los cielos y las nubes), mezclado con un formato de corte hollywoodense que pretenden enunciar “lo propio mexicano”. Los filmes del Indio Fernández pueden considerarse como ejemplos elocuentes de la corriente indigenista en el cine industrial, donde la exaltación del territorio estaba desligada de la voz y protagonismo de los pueblos que lo habitaban.³⁹



Fotograma de *Maclovía* (1948), Emilio Fernández / Foto fija de *Maclovía* (1948) de Luis Márquez Romay

Estas ficciones, tanto la de Carlos Navarro como la del *Indio* Fernández, estaban lejos de construir un espacio donde la comunidad purépecha se representara a sí misma. La mirada sobre las problemáticas sociales, culturales o económicas de los pueblos quedaba en segundo plano ante la folclorización de sus formas de vida.⁴⁰ La invisibilidad étnica estaba presente en la cinematografía, las personas de las comunidades solo formaban parte de un conjunto de elementos visibles sobre el horizonte o espacio en el que se desarrollaba la acción pero no necesariamente tienen participación directa. Incluso las historias de estas ficciones podrían desarrollarse en cualquier otra escenografía sin causar mayor problema porque no están enraizadas en temas exclusivos de las comunidades donde se filman.⁴¹


Hubo una eclosión del género campirano, que mostraba gran distancia entre los indígenas reales y los cinematográficos, donde estos últimos

38 García Riera, *Historia del cine mexicano*, 142-143

39 Nahmad Rodríguez, “La radicalidad política en el cine de Grupo Ukamau”, 83

40 Películas como *Qué lindo es Michoacán* (1943) de Ismael Rodríguez, se pueden analizar como la folclorización de manera exponencial de los pueblos y, lo que se entendía de, sus tradiciones. Se trata de un melodrama, interpretado por Tito Guízar y Gloria Marín, que hace referencia a una supuesta tradición del matrimonio entre los purépecha.

41 Otros ejemplos pueden ser: *La noche de los mayas* (Chano Urueta, 1939), *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943) y la gran mayoría de la filmografía de este último director.



parecían, más bien, estéticamente concebidos. A pesar de ello se puede decir que tales filmes después se convirtieron, paradójicamente, en un importante referente visual sobre los purépechas en el país, incluso, se ha llegado a señalar, dentro de las propias comunidades.⁴² Es decir, la producción de estas cintas se insertaba dentro de un conjunto de elementos que atraerían la mirada a Michoacán, tanto del turismo cultural como de los científicos sociales.⁴³

Miradas y aproximaciones etnográficas al pueblo purépecha

Los pueblos indígenas se convirtieron en la alteridad oficial en México, y en otros países de América Latina, desde el siglo XIX. Bajo la idea de una identidad nacional homogénea, el Estado planteó la necesidad de estudiar los grupos étnicos que se mostraban diferentes al mexicano ideal (e inventado), el mestizo. Fue a través del indigenismo que se miró a esos grupos durante largo tiempo, hasta que fue cuestionado duramente en las últimas décadas del siglo XX. El indigenismo se puede entender como:

un conjunto de saberes históricos, antropológicos, lingüísticos y representaciones culturales acerca de los indígenas que, a través de las instituciones estatales, pretende reestructurar y controlar a esta población, y que en tanto artificio de la clase dominante, con el pretexto de integrar al indígena, continúa dominándolo económica y políticamente.⁴⁴


El indigenismo mostró cambios o matices a lo largo de las décadas, de los siglos, incluso de los mandatos gubernamentales, pero siempre tuvo la misma intención: la integración de las poblaciones heterogéneas en una unidad nacional.⁴⁵ Enseguida caracterizaré de manera breve y concisa el indigenismo que se perfiló durante los años treinta y cuarenta en México, con la figura de Lázaro Cárde-

42 Sobre esto, por ejemplo, Vázquez León sostiene que el ritual purépecha de Día de Muertos se vio fuertemente influenciado por la estética cinematográfica nacionalista y consecuentemente por la promoción turística que esta propició. Si bien era una celebración ya de larga tradición, se llevaba a cabo en la jornada diurna, y para los años cuarenta pasó a ser nocturna. Allí se interpreta que, como en las películas *Janitzio* y *Maclovía* la representación del Día de Muertos fue filmada en la noche y creó una estética oscura y dramática por las luces de velas y cirios, se adoptó esta forma para lograr un mayor atractivo turístico de la región lacustre. Por consiguiente se propone que estos cambios tan drásticos están condicionados por la interacción de ciertas costumbres con un mundo de imágenes más amplio a modo de intercambio de valores estéticos. Vázquez León, "Noche de muertos en Xanichu", 339-348

43 Vázquez León, "Noche de muertos en Xanichu", 342-345

44 Nahmad Rodríguez, "El indio imaginario", 14

45 Aguirre Beltrán, citado por Javier Morett, "Miradas de la no ficción a lo indígena en Michoacán", (Texto sobre ponencia presentada en un ciclo de conferencias sobre cine michoacano en la Casa de la Cultura de Morelia, en septiembre 2008).



nas. Esto en la medida en que dicho periodo representa un momento de coyunturas para la representación del pueblo purépecha, aunada y posibilitada por el desarrollo de la propia disciplina antropológica en el país. El estado de Michoacán surge como tema de preguntas para la investigación científica y el cine.


Durante los años treinta y cuarenta se propició un nuevo panorama para el tema indígena en Michoacán. Se desarrolló una política oficial que exaltó los valores populares y, por otro lado, se impulsó a la industria cinematográfica. Esto fue resultado en gran parte por el ambiente de efervescencia cultural durante el cardenismo. Periodo histórico que se interpreta como la configuración del nacionalismo revolucionario en ideología de Estado y fundamento de un nuevo sistema político. Lázaro Cárdenas, siendo gobernador de Michoacán y después presidente del país, impulsó un proyecto de desarrollo regional y nacional desde un liberalismo social. Sus principales líneas de acción fueron en educación pública, reparto agrario, la separación entre Estado e Iglesia y políticas indigenistas. Especialmente algunas comunidades purépechas fueron atendidas y estudiadas durante este periodo. Se activaron, por ejemplo, los proyectos *Carapan* (1932-1933)⁴⁶ de Moisés Sáenz y *Proyecto Tarasco*,⁴⁷ ambos de corte indigenista. Con ellos se convocaron varias disciplinas sociales acordes con la idea de implementar un desarrollo integral para atender el problema del rezago educativo entre las comunidades. Se pretendía que estas investigaciones sirvieran como caso piloto.

Mientras que en el lenguaje cinematográfico industrial (*Janitzio* y *Maclovia*), se hablaba de la “raza tarasca”, en el estado jurídico y gracias a la antropología indigenista de la época se empezó a hablar del pueblo purépecha. Tuvo lugar un brote de afirmación y orgullo étnico de este pueblo, aunque en parte mediado por el simbolismo del monumental pasado tarasco (que tuvo aparición gracias a la arqueología), la popularización de imágenes artísticas, cinematográficas, literarias, musicales y de la prensa, acciones estatales indigenistas, agrarias y patrimoniales del turismo cultural.

Se estableció una relación entre cine, antropología y Estado. De hecho, los inicios del cine etnográfico en México pueden encontrarse en la apropiación del lenguaje cinematográfico para el discurso nacionalista puesto que se muestran las miradas que construía la antropología y las ciencias de la época sobre la alteridad. Aunque sigue existiendo un debate al tratar de definir ese cine, aquí se están entendiendo por filmes etnográficos los productos audiovisuales que ejemplifican el registro de culturas otras –por antropólogos o no antropólogos— y /o nacen del encuentro entre estas. En ese sentido puede abarcar los materiales audiovisuales que acompañan una investigación antropológica, los que proponen una reflexión sobre la diferencia cultural, o aquellos que en el proceso de filma-

46 El proyecto de Moisés Sáenz fue desarrollado en la comunidad purépecha de Carapan, perteneciente a la región de la Cañada de los Once Pueblos, por tanto fue conocido como “Estación experimental de Carapan”. Fue una experiencia que conjuntó la documentación de realidades indígenas, el desarrollo integral de las comunidades en Michoacán, el fomento de la conciencia nacional entre ellas y la implementación de programas educativos. Philippe Schaffhauser Mizzi, *El proyecto de Carapan de Moisés Sáenz: Una experiencia educativa entre indigenismo y desarrollo rural*, (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2010), 1-3

47 Fue un proyecto académico en el que instituciones y gobiernos mexicanos y estadounidenses colaboraron con el fin de realizar actividades de investigación antropológica general en las regiones purépechas. Lorena Ojeda Dávila, *Presentación a Pioneros de la antropología en Michoacán. Mexicanos y estadounidenses en la región tarasca/purépecha*, (México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/ Colegio de Michoacán/ Consejo Nacional de Ciencia y tecnología, 2018), 7-8



ción recurren a un trabajo etnográfico o se guían por una pregunta antropológica, de esta medida pueden ser de ficción o no ficción, o incluso las fronteras entre estas se llegan a desdibujar.⁴⁸

En México hubo una larga tradición de cine etnográfico patrocinado por instancias gubernamentales, y en Michoacán, por ejemplo, se derivó en el vínculo del documental con la propaganda política y educativa. Los audiovisuales en los que me enfoco en este apartado se encuentran dentro de ese conjunto y articulan representaciones de comunidades purépechas, tales se pueden entender como el resultado del grado de acercamiento (o extrañamiento) del sujeto que filma con los sujetos filmados.

Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP)

Un primer ejemplo es Centro de Educación Indígena Kherendi Tzitzica: Flor de Peñas (1938), un cortometraje cuyo texto, montaje y dirección estuvo a cargo de Felipe Gregorio Castillo. Este documental fue producido por el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), un organismo creado por el gobierno cardenista para la elaboración de publicidad y propaganda sobre diferentes aspectos de tal gobierno. Centro de Educación fue una de las películas realizadas para la difusión de las ideas en torno a la educación socialista impulsada por Cárdenas.⁴⁹ También da cuenta del paternalismo articulado por el Estado a través de las políticas indigenistas y los planes educativos, aquí en el caso específico de la comunidad de Paracho.

El filme inicia con el título sobre una imagen fija, es un plano abierto que ubica en el centro una estructura piramidal. Tal imagen no tiene relación con los conjuntos arqueológicos tarascos, pero funciona para presentar la idea del vínculo entre una cultura prehispánica con una contemporánea. Enseguida permanece la imagen de la pirámide como fondo y se sobrepone el siguiente texto:

El indio, creador de los monumentos arqueológicos que engrandecen nuestro pasado como Pueblo [...] todavía es dueño de su ejemplar fortaleza y constituye un valor económico y social muy apreciable para la vida del Estado Mexicano. Por ello, y en cumplimiento del más elemental acto de justicia, la Nación emprende su racional adaptación a la cultura moderna. Entre los medios dispuestos al efecto, figuran los Centros de Educación Indígena que vienen

48 Deborah Dorotinsky, Danna Levin, Álvaro Vázquez Mantecón y Antonio Zirión, Introducción a *Variaciones sobre el cine etnográfico*, coord. Deborah Dorotinsky y otros, 11-14

49 Álvaro Vázquez Mantecón, "Cine y propaganda durante el cardenismo", *Hist. graf.* [en línea], núm. 39, (México, 2012), 95

estableciéndose en diversos lugares del país, semejantes al que aquí se presenta.


Este texto es elocuente para entender la percepción que se tenía de los pueblos dentro del proyecto nacionalista de la época. Se exaltaba a los indígenas históricos con la referencia a la monumentalidad arquitectónica de sus construcciones, pero se buscaba que los pueblos contemporáneos se “adaptaran” a una supuesta cultura moderna con la intervención del Estado, la cual se legitimaba a manera de un “acto de justicia”. Se presenta a los centros de educación como medios para aplicar esa intervención, cuyo objetivo principal era la “pacificación espiritual” de los sectores rurales y la construcción de una conciencia cívica ligada a un conjunto de ideales ligados al discurso oficial.⁵⁰

En algunas secuencias del documental se ilustran las actividades principalmente programadas en el centro: la gimnasia, labores de higiene, alfabetización, alimentación, actividades manuales y agricultura. El uso de la voz en *off* funciona como herramienta de guía de lo visual, de manera que la narración hace referencia a algunos aspectos de lo que se muestra, a la vez que va planteando persuasivamente lineamientos y formulaciones conceptuales sobre lo que se consideraba “lo indígena”. Se establece la permanencia y resistencia de una cultura indígena a pesar de las situaciones violentas y marginales a las que se han enfrentado. Pero también el discurso y el tono de la voz en *off* promueve a las personas como ciudadanos “capaces y hábiles” que con las herramientas educativas adecuadas puede integrarse a la vida nacional sin abandonar sus manifestaciones culturales, a las cuales se percibían de “simplicidad” y rudimentarias.



Fotogramas de *Flor de Peñas* (1936), Felipe Gregorio Castillo

50 La Secretaría de Educación Pública ya había intentado mandar misiones culturales a la comunidad de Paracho, pero sin éxito por el creciente conflicto entre los cristeros y el gobierno (debido en parte a que a inicios de los treinta algunas propiedades de la iglesia se habilitaron como escuelas rurales). Antes de finalizar su período como gobernador de Michoacán, Lázaro Cárdenas emitió un decreto para la fundación de dos internados industriales para indígenas, uno en Paracho (que se abriría en 1936) y otro en Coalcomán. Desde los primeros años de Cárdenas en la presidencia, se consolidaron este y otros proyectos referentes a la educación, y se estima que para 1937 ya existían 33 Escuelas Industriales para Indígenas. Lorena Ojeda y Marco Antonio Calderón Mólgora, “Cardenismo e Indigenismo en Michoacán”, *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* [en línea], núm. 1, (California/ México, 2016), 90



Se persuade de que los centros de educación indígena funcionaban como espacios que perfeccionaban y ofrecían mejoramientos técnicos de aquellos quehaceres que en las comunidades ya se conocían, y donde la alfabetización y la enseñanza del castellano serían los aspectos culminantes para la integración de estos. El filme apuntalaba ideas sobre un conjunto de representaciones de lo que se creía que debían ser los indígenas en la sociedad mexicana donde el fin utópico era el mestizaje.

Este cortometraje se realizó durante el sexenio cardenista por lo que se trataba de enaltecer la ideología y los proyectos de educación de este periodo. El proyecto indigenista durante el cardenismo parecía innovador por apoyarse y confiar en propuestas planteadas, entre otras disciplinas, por la antropología, sobre todo con las reflexiones de Manuel Gamio, quien proponía un proceso de homogeneización cultural mediante una estrategia fincada en una teoría integracionista.⁵¹ Además, estas políticas se vinculaban con un método de alfabetización que se basaba en el aprendizaje de la cultura y la escritura de las lenguas indígenas, todo ello propuesto por antropólogos y lingüistas. Sin embargo, la integración de los pueblos indígenas seguía implicando prácticamente su eliminación pues tenía que dejar atrás sus propias prácticas culturales para insertarse a la “vida nacional”.⁵² Aunque inició una valorización de los indígenas (sobre todo de su historia y cultura material) se les seguía apreciando como grupos en estancamiento económico que, con supuesta agencia limitada, necesitaban de ayuda externa para “superar el estadio en el que se encontraban”.⁵³ Esta fue una actitud paternalista que se ve articulada también en la voz del corto *Flor de Peñas*, donde se pone en evidencia que los pueblos carecían de un papel activo y su agencia quedaba desdibujada.

Hay que destacar también que durante el gobierno de Lázaro Cárdenas el cine fue un medio de comunicación importante por lo que se impulsó su industria.⁵⁴ Se creó una sociedad Pro Cine Educativo con un Plan para la filmación de películas educativas cuyo objetivo era producir una serie de cortometrajes documentales de corte didáctico que mostraran “de forma objetiva la producción de la riqueza actual en el régimen social y con el intento de crear conciencia social y socioeconómica del país”.⁵⁵ Quisiera no omitir la importancia que tuvo esta coyuntura para que el cine articulara otras


51 Se revaloró la obra de Manuel Gamio *Forjando Patria* (1916) un proyecto de unificación nacional a desarrollar durante los años de posrevolución. Se proponía que la construcción de la nación resultaría sólo a partir del mestizaje cultural, la unión grupos sociodemográficos, la construcción de una cultura común y la unificación de una lengua —el castellano— y las lenguas indígenas quedaron como secundarias. Sin embargo, las reflexiones de Gamio pretendían activar una revaloración del indígena contemporáneo a través de un análisis histórico, el cual permitiera estudiar sus condiciones de marginación económica y social y la exclusión histórica. Léase Guillermo Castillo Ramírez, “La propuesta de proyecto de nación de Gamio en *Forjando Patria* (pro nacionalismo) y la crítica del sistema jurídico político mexicano de principios del siglo XX”, *Desacatos* [en línea], núm. 43, (México, 2013), 111-126 y Jaime Reynoso, “Manuel Gamio y las bases de la política indigenista en México”, *Andamios* [en línea], vol. 10, núm. 22, (México, 2013), 333-355

52 Se proponía una integración “selectiva” en tanto que sólo aquellos elementos de las culturas indígenas que se consideraran dignos de preservar serían permitidos de integrarse, sin embargo no había claridad de cuáles eran estos. Castillo Ramírez, “La propuesta de proyecto de nación de Gamio”, 121-125

53 Castillo Ramírez, “La propuesta de proyecto de nación de Gamio”, 119

54 Durante su sexenio, por ejemplo, se consolidó la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos (UTECEM), y los estudios Cinematografía Latino Americana S.A. (CLASA), con lo cual se pretendía propiciar mejores condiciones para el cine nacional. García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, 63

55 Si bien desde la creación de la Secretaría de Educación Pública (1921) se había iniciado una política de introducción al



miradas hacia lo social. Por ejemplo, del plan Pro Cine Educativo surgió, aunque de diferente formato a lo que se buscaba, la película *Redes* (1936), dirigida por Fred Zinnemann y Gómez Muriel, con fotografía de Paul Strand,⁵⁶ que representó un intento por producir un cine que enunciara las condiciones de una clase marginal. El discurso del filme tenía base en la ideología socialista por lo que el principal mensaje refería a la superación de la explotación y pobreza a través de la organización de los trabajadores. En cuanto al aspecto estético, la fotografía presenta vocación de realismo por el ejercicio de descubrir y dar lugar central a los rostros populares.⁵⁷ *Redes* terminó por ser una ficción, pero que con vocación documental evidenciaba un momento sintomático del cine por construir miradas hacia lo social y rural del país. También resultó importante en tanto que fue un filme auspiciado por instituciones oficiales, lo que se interpretó como la nacionalización de la industria cinematográfica.⁵⁸

Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL)


Regresando a Michoacán, otra coyuntura importante fue en 1940 cuando tuvo lugar el Primer Congreso Indigenista Interamericano en Pátzcuaro, lo que da cuenta de la mirada central que se le dio al territorio purépecha en la época. En tal evento se consolidaron las iniciativas de fundar Institutos Indigenistas Interamericanos en varios países. Más adelante en 1948 se institucionalizó el indigenismo con la creación del Instituto Nacional Indigenista (INI), a través del cual se activarían proyectos de investigación antropológica de los pueblos indígenas para la búsqueda de estrategias de implementación de nuevas dinámicas de trabajo, ciencia y tecnología para el mejoramiento económico. También en 1951 se fundó el Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL) en Pátzcuaro, con el apoyo del gobierno mexicano y de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

cine educativo en las escuelas, la creación de una se dio hasta 1930 y finalmente fue implementada en 1934 con el plan sexenal de Cárdenas y el proyecto de educación socialista. Anderson Montagner Martins, "O uso da montagem figurativa em *Redes*", *Montajes Revista de Análisis Cinematográfico* [en línea], núm. 006, (México, 2018), 10-11

56 Paul Strand fue la figura principal detrás de la concepción de *Redes*, entre sus búsquedas personales quería un trabajo que dialogara con *¡Qué viva México!* de Eisenstein. Decidió hacer un largometraje de ficción a pesar de que el acuerdo con la SEP había sido la realización de cortometrajes de películas educativas. Montagner, "O uso da montagem figurativa em *Redes*", 12

57 En este caso un grupo de pescadores de Alvarado Veracruz fueron en su mayoría los propios actores en el filme. Por otro lado se muestra cierta influencia de Eisenstein con la toma de los escenarios al aire libre y la apropiación del uso del montaje figurativo; es decir, la utilización del contraste entre diferentes imágenes con el fin de exponer una idea. Montagner, "O uso da montagem figurativa em *Redes*", 12-15

58 García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, 63-64



Esta institución tenía como objetivo principal la capacitación de personas provenientes de distintos países en el área de desarrollo social y educativo en zonas rurales.

Tanto el CREFAL como el INI, paralelo a sus acciones principales, iniciaron una serie de producciones audiovisuales. Estas funcionaban como propaganda de sus respectivos programas asistencialistas en las comunidades aunque también tuvieron la intención de registrar aspectos de la cultura. Fueron dos instituciones que en Michoacán articularían imágenes sobre los pueblos, aunque estas de corte claramente indigenistas. Al parecer, el INI no produjo audiovisuales sobre los purépechas durante sus primeros años sino hasta la década de los ochenta (y lo mencionaré más adelante); sin embargo con su cinta *Todos somos mexicanos* de José Arenas (1958) se puede dar una idea de las miradas que se produjeron sobre las comunidades. El audiovisual, desde una visión integracionista, pretendía dar a conocer los programas asistenciales y las acciones de integración social, desarrollo educativo y salud implementados por el instituto a través de los Centros Coordinadores Indigenistas (en la zona mazateca en Oaxaca, y la tzeltzal-tzoltzil en Chiapas).⁵⁹ Se compara la vieja y la nueva vida del pueblo, haciéndose énfasis en la situación de miseria económica que supuestamente quedaba ya en el pasado gracias a las actividades y tecnologías implementadas.

El CREFAL de igual manera adoptó un formato de cine documental para sus propuestas audiovisuales, que tenían el objetivo de dar a conocer su quehacer en la sociedad. Se destaca el uso de la voz en *off* para guiar la mirada del espectador. Este recurso en el audiovisual pretendía persuadir sobre los programas sociales activados por las instituciones. Pareció ofrecer una manera didáctica de mostrar e intentar aproximar al público a problemas de otros sectores de la población que resultaban desconocidos y también la forma en que las instituciones pretendían transformarlos. Entre algunos de los filmes de esta producción están *Tiempo de esperanza* (1953) y *Rituales tarascos* (1961).

Tiempo de esperanza (1953) fue de las primeras realizaciones hechas por esta institución. En el audiovisual se observa la manera en que se pretende hacer una asimilación entre los purépechas de la zona lacustre con el pueblo de Bangkok en Tailandia. Se hace el símil a partir del hecho de que se trata de dos comunidades que tienen como recurso de supervivencia la pesca en sus lagos. De esta manera, la idea principal que se articula es que las dos, aunque en dos extremos del mundo, padecen de las mismas carencias y situaciones de marginación y vulnerabilidad. Ante ello se propone que los programas y las acciones realizados por los estudiantes del CREFAL ocupen un lugar importante en la “solución” de dichos problemas, con la ayuda de la ciencia y las nuevas tecnologías.

Por otro lado, *Rituales tarascos* (1961) es un grupo de tres cortometrajes filmados en la isla de Janitzio que dan a conocer las actividades realizadas en el marco del Día de Muertos. El primero es *Kuirisi Atakua*, allí se muestra la reunión de pescadores en el lago para la cacería de patos que se hace cada año durante los primeros días de noviembre. El segundo cortometraje, *Itziri Huajpa, danza y teatro tradicional*, se dedica a algunas danzas de corte folclórico presentadas en el mismo contexto festivo en Janitzio, se ejecuta la danza de los viejitos y la de los moros. Finalmente se hace una teatralización de la historia de Itziri Huajpa (hijo de la lluvia), donde se mencionan también a los antiguos dioses

59 Ángel Baltazar Caballero, Xilonen Luna Ruíz y Leticia Olvera, “El cine indigenista: colección de producciones filmográficas del Instituto Nacional Indigenista”, (México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2008), 7-8

tarascos como Curicaueri. Aquí la voz en *off* sirve para narrar la historia y los planos ayudan a darle dramatismo a la representación teatral. El tercer episodio se llama *Animeecha Kejsitakua, Ofrenda a los muertos*, es una secuencia de planos filmados en el panteón, donde toman protagonismo las velas en la oscuridad y los rostros de las personas que velan a sus muertos. Aunque los cortos que conforman *Rituales tarascos* son de un corte más etnográfico, se puede anotar que su discurso se construyó con la intención de difundir las actividades y atraer al turismo a la región.

Tanto *Flor de Peñas*, como *Tiempos de esperanza* y *Rituales Tarascos* son filmes que contienen un tono propagandístico y que, sólo tangencialmente, muestran modos de vida o actividades de las comunidades. Aunque cada uno corresponde a épocas diferentes, articulan representaciones se-



Videogramas de *Tiempo de esperanza* (1953), Paul Rotha y Basil Wright

mejantes sobre el pueblo purépecha, lo cual da cuenta de la mirada indigenista y paternalista que prevaleció por varias décadas. Las tres cintas recurren al uso de la voz en *off* para guiar la mirada del espectador, un recurso que tendría larga tradición en el documental y que significó no pocas veces y en alguna medida “hablar en nombre del sujeto”. No se cancela al otro, en tanto aparece en la imagen, sino que se usurpa su voz con otra cargada de autoridad y certeza epistémica, que presume saber todo sobre el mundo que se representa.⁶⁰ En los audiovisuales también se pone en imagen cómo era el acercamiento con una cultura otra. Se veía a los indígenas pero a la distancia, juzgándolo a partir de su diferencia con un grupo y una cultura hegemónica. Estas imágenes fílmicas no pueden mostrar más que la extrañeza del otro, es decir, su incognoscibilidad, “porque ver no es, después de todo, conocer”.⁶¹

60 Weinrichter, “Con voz propia o en boca ajena: Voces y alteridad en el documental”, *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*, coord. Christian León y Cristina Burneo Salazar, (Ecuador: Cinememoria/Universidad Andina Simón Bolívar, 2015), 28

61 Catherine Russell citado por Weinrichter, “Con voz propia o en boca ajena”, 27

El circuito independiente

Paralelo a este proceso, la industria cinematográfica nacional comenzó una lenta crisis que produjo el cierre de espacios laborales. Sin embargo fue ese contexto el que permitió el nacimiento de otro tipo de cine, el independiente. A este se debe entender como aquel que se producía fuera de los mecanismos usuales de la industria oficial (más que referirse a uno de carácter amateur, experimental o marginal). Se empezó a realizar por aquellos interesados en la expresión cinematográfica que quedaban fuera de los sindicatos y del gremio que tenía el monopolio de la producción. También su surgimiento estuvo aunado al endurecimiento de la autorización de temas y de circuitos de exhibición. Contra esto, algunos cineastas y productores se aprovecharon del surgimiento de nuevos formatos (por ejemplo el de 16 mm), y géneros como el documental y el reportaje para incursionar en el mundo cinematográfico. Consecuentemente se comenzaron a abrir espacios alternativos donde los filmes pudieran ser exhibidos sin obligatoriamente recurrir a la estructura formal de la industria ya consolidada.⁶² No es casual que en estas primeras cintas las representaciones sobre los pueblos también tuvieran un lugar significativo y empezaran a desmarcarse de los estereotipos.

El cine independiente en México se inauguró en 1953 con *Raíces*. En ella Benito Alazraki debutó como director y Manuel Barbachano fue el encargado de la producción.⁶³ Se trataba de una realización al margen de la industria cinematográfica por lo que se optó por un formato diferente, un prólogo y cuatro cortos de ficción basados en cuentos de Francisco Rojas sobre la vida de algunos pueblos indígenas: *Las vacas*, *Nuestra Señora*, *El tuerto*, *La potranca*. La fotografía logró imágenes de vocación documental y realista porque se filmó en exteriores naturales, además de que la mayoría de los actores fueron indígenas y no profesionales. En este sentido en *Raíces* se retomaba, quizá sin haber sido la intención, la característica eisensteiana de utilizar como recurso estilístico a los actores originarios de los pueblos filmados, y fue ese elemento el que sorprendió al público.⁶⁴ Fue un cambio importante la realización de un cine donde los personajes indígenas era actuado por propios indígenas, pues con ello se exaltaba la belleza de los "tipos", es decir, de los rostros populares y anónimos. Con todo, los argumentos seguían la línea del discurso indigenista y folclorista, a veces con tintes sarcásticos y fatalistas.


Bajo el esquema de cine independiente incursionaron varios directores y se produjeron filmes de gran calidad, a bajos costos, con libertad de tema y abordaje.⁶⁵ Desde ese espacio se empezaron a articular miradas más críticas y politizadas. *El brazo fuerte* (1958), de Giovanni Korporaal, un ejemplo

62 Pedro Matute Villaseñor, "La producción cinematográfica independiente en Guadalajara realizada por algunos de los habitantes del lugar (1965-1979)", (Tesis de maestría, ITESO, Tlaquepaque, Jalisco, 2016), 65-66

63 Manuel Barbachano había fundado en 1952 la compañía Teleproducciones S. A. para la producción de cortometrajes y noticiarios. Debido a que los integrantes de la compañía no pertenecían al Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) no tenían permiso para realizar largometrajes y por lo tanto se decidió emprender la producción de *Raíces* como un conjunto de cortometrajes. García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, 145-147

64 La utilización de actores no profesionales en el filme había sido debido al bajo presupuesto de la producción; sin embargo, por ese recurso técnico se le llegó a asociar como influencia del neorrealismo italiano. Nahmad Rodríguez, "El indio imaginario", 68-70

65 Entre los directores que siguieron produciendo bajo el esquema de cine independiente destacaron Paul Leduc, Jaime Humberto Hermosillo, Juan Ibáñez, Juan José Gurrola. Matute Villaseñor, "La producción cinematográfica independiente", 80-82



de ficción que intentó criticar de manera satírica el sistema político mexicano, se filmó en Erongarícuaro Michoacán. No obstante la comunidad sólo sirve de escenario para la historia y cuando tiene aparición algún personaje indígena, la estereotípica de un personaje ignorante y que habla mal el castellano. En ese sentido, su crítica es solamente al caciquismo en la provincia y no se propone una mirada nueva hacia el tema indígena.

Años más adelante se produjeron otras cintas independientes que comenzaron a visibilizar y poner en el centro del debate la heterogeneidad de los pueblos indígenas. Un ejemplo es el documental *Etnocidio: notas sobre el Mezquital* (1977), de Paul Leduc, donde se abordan desde distintos ángulos las problemáticas del pueblo otomí en Hidalgo. El título del filme no es gratuito, justamente visibiliza, con un tono politizado, la marginalidad y el despojo que ha sufrido tal pueblo. Tampoco es casual el tema del documental pues a finales de los años setenta las políticas indigenistas empezaron a ser cuestionadas. Se había hecho de los indígenas la alteridad oficial del país, en tanto el sector indigenista se establecía como institución que estudiaba a un otro y estaba en función de la clase dominante del país.

Como ejemplo de cine independiente sobre el territorio purépecha está *Juchari Uinapekua. Crónica de una lucha campesina en defensa de las tierras comunales* (1980) de Javier Téllez y producción de la Universidad Autónoma de Chapingo (UACH). El filme narra la larga lucha del pueblo purépecha en defensa de sus tierras comunales en Santa Fe de la Laguna, Michoacán, contra de los terratenientes, caciques y autoridades gubernamentales por la posesión de sus tierras. Destaca, en el material, la entrevista a Elpidio Domínguez Castro, un luchador social que lideró el movimiento. También se recupera los testimonios de comuneros y comuneras que participaron en la lucha del 17 de noviembre de 1979, además ellos mismos participan como actores del filme. La película fue presentada oficialmente en la plaza principal de Santa Fe, en el primer aniversario (17 de noviembre de 1980), por la muerte de dos comuneros y del movimiento en defensa de las tierras.

El principal conflicto que se plantea al inicio del filme es el choque de dos formas de propiedad de tierra: la individual y la de los comuneros como bien colectivo. Se hace una dramatización del enfrentamiento entre comuneros y ganaderos y se insertan imágenes de archivos hemerográficos que reportaron tal noticia. Es la voz de Elpidio Domínguez la que inicia la historia y se sigue desarrollando con los testimonios de otros comuneros. La cámara graba a los rostros de estos pero también esta se panea para mostrar los escenarios donde ocurrió lo narrado.

Esta película muestra desplazamientos importantes. Son los propios actores del acontecimiento quienes hablan, describen y dan su punto de vista, escuchamos sus voces. Sólo en pequeñas secuencias hay una voz en *off* ajena a la comunidad que ayuda a entrelazar la información de la imagen con la de la palabra. De esta manera el sonido directo adquiere centralidad ya que trae la palabra del actor social, convirtiéndolo en un verdadero sujeto, pues, como dice Weinrichter, es una voz encarnada, más imperfecta y local pero también más localizada.⁶⁶

66 Weinrichter, "Con voz propia o en boca ajena", 30



Juchari Uinapekua es un primer intento por establecer un diálogo entre investigador y comunidad purépecha filmada. El director y su equipo hacen un trabajo de investigación y etnografía para acercarse a lo sucedido, en ese sentido el discurso del documental se articula desde la evidencia y el testimonio aun cuando recurre a la dramatización para dar una imagen al enfrentamiento. Además el encuentro que se logra entre el equipo fílmico y la comunidad representada es tal que las personas hablan y dan cuenta de ciertos aspectos de sus formas de vida. Se habla tangencialmente, por ejemplo, de la producción artesanal como alternativa económica del pueblo. Y algunos planos que describen el paisaje filmado están acompañados de música tradicional, destaca allí la pirekua.⁶⁷



Videogramas de *Juchari Uinapekua* (1980), Javier Tellez

Este documental se realizó casi en la inmediatez del conflicto entre Santa Fe de la Laguna y Quiroga. Se proyectó a la comunidad apenas un año después de lo ocurrido. De alguna manera fue un audiovisual que denunció el despojo de las tierras y la muerte de los comuneros. El discurso de este filme muestra diálogo y semejanzas con el de *Etnocidio* de Paul Leduc, en tanto los dos hacen visible el trabajo etnográfico realizado para acercarse a las

realidades de dos pueblos indígenas. También dan un lugar significativo a la visibilización del despojo de tierras y las condiciones de vulnerabilidad en las que viven estos. Incluso recurren a recursos visuales parecidos como planos completos donde las personas distribuidas en un campo árido quedan detenidas mirando fijamente hacia la cámara, mientras esta se panea para filmarlos a todos.

Se puede decir que entre las décadas de los setenta y ochenta surgen otras miradas cinematográficas que empiezan a cuestionarse y cambiar la relación entre sujeto que filma y sujeto representado. Y tal proceso no es aislado sino que tiene que ver con otros más complejos, díganse los replanteamientos de la antropología y de la autoridad etnográfica. Películas como *Juchari Uinapekua*, que se produjeron desde contextos independientes y universitarios, muestran un mayor diálogo y encuentro con las comunidades, que aquellas realizadas, por ejemplo, durante los mismos años por instancias como el INI.

⁶⁷ Pirekua significa "canción" en purépecha, y especialmente hace referencia a un tipo de música y canto tradicional dentro la cultura de este pueblo. Se puede cantar en solo, dúo o trío, y el tema de las letras puede variar (desde lo histórico y político hasta historias de amor).



Videograma de *Juchari Uinapekua* (1980), Javier Tellez



Videograma de *Etnocidio: notas sobre el Mezquital* (1977), Paul Leduc

Instituto Nacional Indigenista (INI) y el Archivo Etnográfico audiovisual (AEA)

Los proyectos indigenistas se criticaron y denunciaron como etnocidas por su incidencia invasiva y sus intenciones reformadoras ya que en la práctica significaban la eliminación de rasgos culturales de los pueblos. Ante ello, en el sexenio de 1977-1982 el INI reformuló sus quehaceres, por ejemplo se empezaron a articular nuevas políticas que se definieron como de “participación”.⁶⁸ Se aspiró a producir un cine etnográfico donde los documentales fueran el producto de un proceso conjunto entre realizador, investigadores y los propios pueblos.⁶⁹ Además en 1977 se creó un departamento especializado en el registro audiovisual de los pueblos indígenas de México con el fin de fortalecer el conocimiento y respeto por la diversidad nacional. Finalmente tal proyecto derivó creación del Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA), que se planteó como finalidad darle imagen a la información que se obtenía de las comunidades.⁷⁰ Si bien esto posibilitó cambios significativos en la forma de filmar a los pueblos, no significó necesariamente la articulación de miradas cercanas y críticas hacia estos.

Un documental que ilustra lo anterior es *Purépechas, los que viven la vida* (1982) dirigida por Roy Meza y producido en el AEA. Es de los primeros intentos del INI por producir audiovisuales desde un trabajo etnográfico que activara la participación de la comunidad filmada, en este caso se hizo en Pátzcuaro y Cherán. Se aborda de manera general la situación socioeconómica, la vida cotidiana, la

68 Baltazar Caballero y otros, “El cine indigenista”, 12

69 Alberto Becerril Montekio, “El cine de los pueblos indígenas en el México de los ochentas”, *Revista Chilena de Antropología Visual* [en línea], núm. 25, (Chile, 2015), 33-34

70 Baltazar Caballero y otros, “El cine indigenista”, 12-13


producción artesanal y los intercambios culturales con poblaciones mestizas. Existe un cambio significativo de este documental en comparación con los filmes del CREFAL o del Centro de Educación Indígena en los que era prácticamente nulo el acercamiento entre cámara y pueblo. Aquí hubo un intento de conocer las formas de vida y tradiciones de la gente a través de la entrevista, por ejemplo, pues se da el espacio para que los propios habitantes cuenten sobre las fiestas en la comunidad. También la cámara se introduce en escenarios más íntimos donde puede ser testigo de ciertas dinámicas como los roles de género y de parentesco, rituales en las fiestas y celebraciones.

Parece buscarse una empatía y acercamiento etnográfico hacia la comunidad, sin embargo, la voz de los purépechas apenas subyace. El hilo narrativo del filme articula un discurso que sí enuncia problemáticas pero folcloriza, y la voz en *off* guía la mirada del que ve. Se propone la representación del pueblo purépecha contemporáneo como heredero de la tradición cultural tarasca, ya que en los primeros minutos se presentan imágenes de documentos coloniales a manera de rastreo histórico de los tarascos. Se persuade de la influencia de nuevos patrones culturales y el mestizaje, y por lo tanto de los cambios que ha sufrido el pueblo por el choque con otros sistemas económicos y sociales y la continuidad de circunstancias marginales. Y el título del filme pretende hacer referencia a la resistencia del pueblo purépecha, la resistencia al vivir, a pesar de las circunstancias de desventaja en las que se les ha dejado.



Videogramas de *Purépechas, los que viven la vida* (1982), Roy Meza

Se enuncian las problemáticas principales de la región lacustre y de la sierra, como la deforestación a causa de los cultivos de aguacate y el acaparamiento de las artesanías por gente externa. No obstante, se termina por destacar y folclorizar la visualidad de las prácticas tradicionales: los bailes, las danzas y la producción artesanal. Aunque supuestamente se hace una crítica al proceso de asimilación cultural apuntado por el gobierno (señalando como consecuencia el debilitamiento de sus tradiciones, la desigualdad social y económica), se termina por darle valor a las manifestaciones culturales purépechas sólo en la medida en que se les interpreta como parte fundamental de las narrativas identitarias de la sociedad michoacana. De este modo el filme termina por ofrecer una mirada aún ajena y lejana a la realidad del pueblo purépecha, se queda en una etnografía que no sirve más



que para ilustrar las ideas anteriores. En cierto modo, el documental sigue siendo el resultado del realizador e investigadores, mientras que la voz de las comunidades quedaba como elemento periférico.⁷¹

Dentro del AEA tuvieron lugar otras producciones que, empero, sí representaron un giro en el acercamiento y la manera de representar las realidades de los purépechas; un caso fue el de Dominique Jonard (1956-2018).⁷² Este artista visual centró su quehacer cinematográfico en animaciones participativas con niños indígenas. Colaboró de manera cercana con diferentes pueblos y comunidades, impartía talleres donde incentivaba a los niños a contar historias a través de sus propios dibujos. Después Jonard los unificaba en una sola historia y los animaba, también grababa las voces de los niños para la caracterización de los personajes. Entre sus primeras animaciones colaborativas están las que realizó en talleres con niños y niñas purépechas de la comunidad de Ihuatzio en 1990. De ello resultó una trilogía de animaciones cortas basadas en cuentos del pueblo: *El carero de don Chi*, *Itziaguari*, *leyenda purépecha* y *Tembucha xepiti, el novio flojo*.

La primera animación cuenta la historia de un pescador que vende sus productos a precios tan altos que la gente de la comunidad no puede comprarlos y ante ello la gente propone castigarlo. La segunda aborda la leyenda de Itziaguari, una joven que dio la vida a los dioses para regresarle el agua al pueblo y se pudieran regar los cultivos. El tercer corto narra los desastres que acarrear a un muchacho que, por flojera, hace mal las actividades que se le piden. Son historias que se cuentan de manera sencilla y pueril, pero toman importancia ya que logran visibilizar el contexto local, las costumbres y la tradición oral del pueblo e incluso tocan la crudeza de las problemáticas dentro de las propias comunidades. También las historias ofrecen una moraleja después de los castigos, algunos parecen muy sencillos, como el de la primera animación que se le da de comer chile al perro de don Chi, lo cual deja traslucir la manera en que, tal vez, los niños articulan las historias.

Dominique Jonard, desde una posición *sui generis*, logró crear espacios de juego y de confianza donde los niños alzaron la voz contando historias que les eran cercanas en la realidad. Se aproximó con respeto y empatía a las realidades indígenas y estableció un compromiso con la verdad de los infantes. En los talleres el cineasta pretendía ser sólo coordinador respetando en alguna medida sus propias miradas y narrativas, así como compartiendo la autoría de las historias.⁷³ De este modo, se identifica en el proceso y en el resultado los elementos de un cine colaborativo, en el cual no basta con escuchar a los otros, es primordial conversar con ellos, así los sujetos ya no son informantes

71 Becerril, "El cine de los pueblos indígenas", 37

72 En el AEA encontraron un espacio de trabajo y experimentación cineastas como Luis Lupone, Juan Carlos Colín, Óscar Menéndez, Luis Mandoki, Rafael Montero, entre otros, además de investigadores, fotógrafos y editores. Fue un espacio de nuevas propuestas cinematográficas y funcionó, en su momento, como renovador en la manera de trabajar en coordinación con la antropología y otras vertientes sociales. Baltazar Caballero y otros, "El cine indigenista", 14

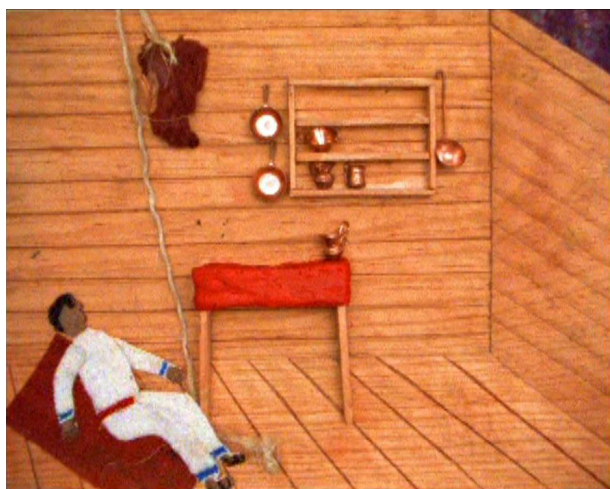
73 En las animaciones, Jonard intentaba reflejar el conjunto de ideas surgidas de los talleres con los niños, donde él participaba afinando y dando coherencia narrativa. La animación de los dibujos, así como la grabación de las voces, sí las hacían solamente él y su equipo. Los audiovisuales finales se les presentaban a los niños, las niñas y las comunidades. No sólo trabajó con pueblos indígenas, sino con niños y adolescentes de sectores marginados (por ejemplo, un tutelar de menores en la ciudad de Morelia), lo que da cuenta de su interés y sensibilidad hacia los grupos minoritarios.



Videograma de *El carero de don Chi* (1990),
Dominique Jonard



Videograma de *Itziguari, leyenda purépecha* (1990),
Dominique Jonard



Videograma de *Tembucha xepiti, el novio flojo* (1990),
Dominique Jonard

sino interlocutores con quienes se establece una conversación que se visibiliza en la imagen.⁷⁴ Las animaciones de Jonard se enmarcan en los primeros intentos desde el cine en México por poner en cuestión quién tiene derecho a hablar por el otro.

Dice Jablonska que

hablar de la representación no es correcto: más bien asistimos a las representaciones en disputa, por un lado, las que producen las instancias culturales ligadas al poder del Estado y por el otro lado las representaciones marginales que buscan ofrecer versiones distintas a las oficiales para lograr la visibilidad y el reconocimiento social⁷⁵

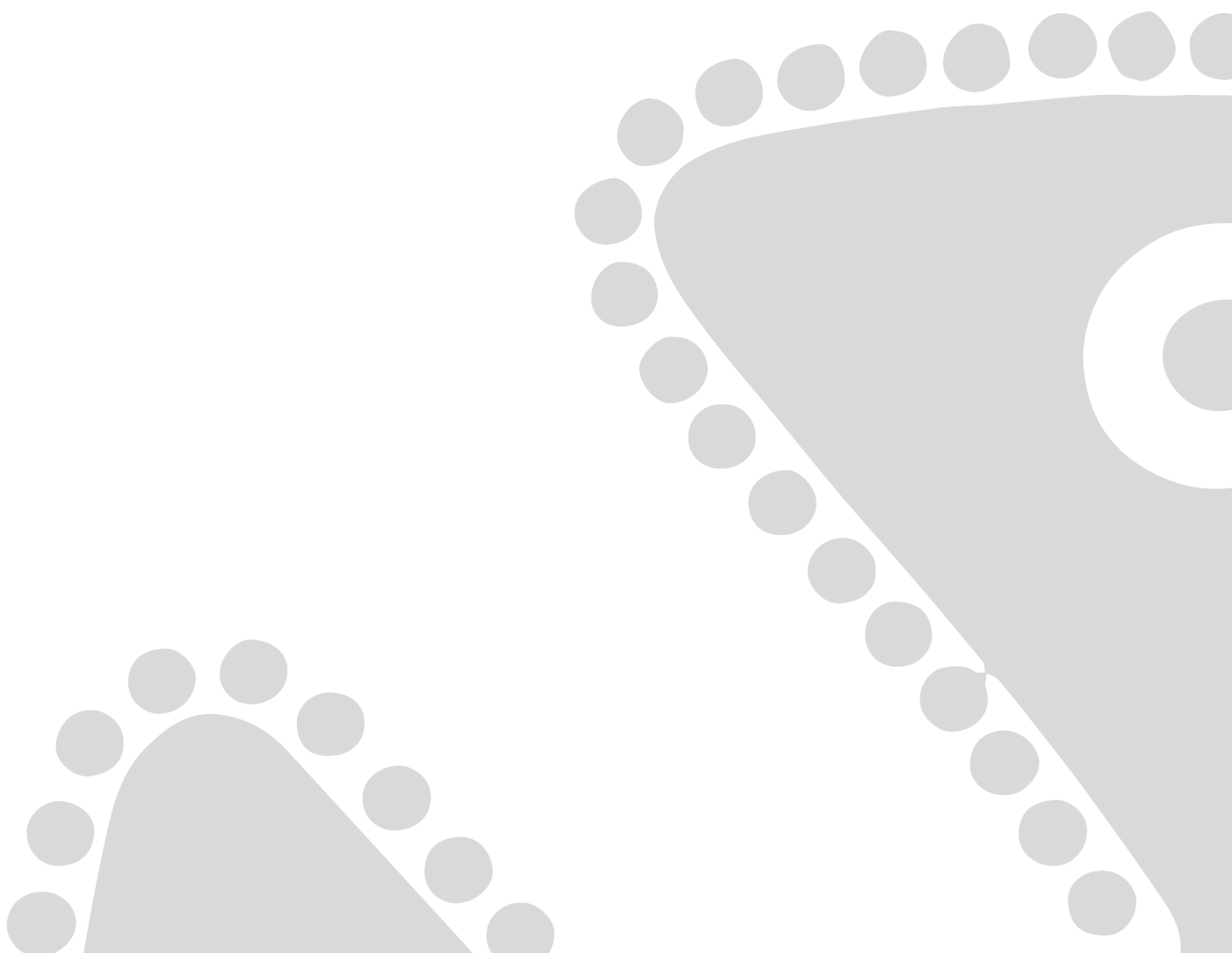
A lo largo de las páginas anteriores nos aproximamos a las representaciones cinematográficas sobre los pueblos y nos detuvimos de manera particular en el pueblo purépecha. Se pudo observar el contrapunto entre aquellas producidas desde instancias oficiales, otras desde el ámbito industrial y unas más de carácter independiente. Cada una de ellas articulan distintas miradas sobre la alteridad.

Se vio que las primeras miradas del cine hacia los pueblos trataron de invisibilizarlos e intentaron sacar de cuadro su imagen. En años de la Revolución Mexicana tomaron cierta visibilidad en tanto fue un sector activo en la lucha. Con el cine industrial, en los años treinta, se crearon representaciones sobre sujetos indígenas pero estas se caracterizaron por mostrarse despojadas de las realidades sociales e históricas. Se creó un vocabulario visual sobre el pueblo purépecha que se reducía a la representación relacionada con la vida lacustre de Pátzcuaro y Janitzio, de modo que se idealizó la actividad pesquera y se dejó en segundo plano las problemáticas

74 Antonio Ziri6n, "Miradas c6mplices: cine etnogr6fico, estrategias colaborativas y antropologfa visual aplicada, *Revista de Ciencias y Humanidades* [en lnea], n6m. 78, (M6xico, 2015), 56

75 Jablonska, "La disputa por las identidades 6tnicas", 224

de las comunidades. Los acercamientos paternalistas desde el Estado, el INI y el CREFAL articularon miradas que, aunque con sus respectivos matices, seguían siendo ajenas y visibilizaban el extrañamiento hacia los pueblos. Cintas independientes y otras del INI de las últimas décadas del siglo XX mostraron un giro etnográfico que suponía un intento diferente por acercarse al sujeto representado y, en algunos casos, la construcción de una mirada compartida. ●



II. Miradas desde la autorrepresentación: narrativas identitarias

No puedes hacer un cine o un video sin ninguna incidencia política. Todo es político. El hecho de que agarres la cámara y presentes unas imágenes de acuerdo a tu propuesta, a tu posición, ya es una propuesta política (Alberto Muenala, 2014).

A partir de las últimas décadas del siglo XX surgieron nuevas miradas hacia los pueblos indígenas. En América Latina se dio un resurgimiento de las etnicidades, el cual se puede entender dentro de un proceso complejo de debilitamiento de los Estado-Nación y con ello las identidades y sus representaciones.⁷⁶ En México un factor importante para la visibilización de los pueblos indígenas fue el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en 1994. Aunado a la lucha de los pueblos por ganar derechos de autodeterminación se empezó a dar el involucramiento de algunos intelectuales y académicos en causas de liberación, lo cual significó la puesta en crisis de la representación del llamado Otro y de la antropología tradicional.⁷⁷


También coincidieron el desarrollo tecnológico y el abaratamiento de las cámaras, lo cual posibilitó la apropiación de los medios audiovisuales en sectores marginados y que después propició, por ejemplo, la emergencia del video indígena. Este significó, en el campo de la disciplina antropológica, la crisis de autoridad etnográfica, la antropología de medios en contextos no occidentales y la reivindicación del conocimiento nativo, así como la puesta en valor de la visualidad que lo acompaña.⁷⁸

Un cine realizado por gente de los propios pueblos significaba la apertura a una representación contrapuesta a la antropológica. Era la posibilidad de visibilizar

76 Jablonska, "La disputa por las identidades étnicas", 223

77 Carlos Y. Flores, "Antropología visual ¿Distancia o cercanía con el sujeto antropológico?", *Revista Nueva Antropología* [en línea], vol. 20, núm. 67 (México, 2007), 76

78 Christian León, "Video indígena, autoridad etnográfica y alter-antropología", *Maguaré* [en línea], vol. 30, núm. 2 (Colombia, 2016), 23-25



las problemáticas, experiencias y narrativas identitarias desde miradas cercanas y desde “adentro”. El audiovisual también se encaminó a ser una herramienta de demanda del reconocimiento político como denuncia de las relaciones históricas desiguales que marginaron del proyecto nacional al indígena. Asimismo significaba la articulación de autorrepresentaciones en discrepancia con aquellas miradas ya existentes (como las que se observaron en el primer capítulo). En este apartado se hará un acercamiento a ejemplos concretos de audiovisuales producidos por realizadores purépechas, no sin antes enmarcar sus posibilidades de creación como parte de un proceso significativo que se activó en el país.

Transferencia de Medios Audiovisuales


En México el inicio de la producción audiovisual indígena fue fomentada por instancias estatales, específicamente el INI implementó en 1989 el programa de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades Indígenas. Con él se pretendía promover el uso del video y de las nuevas tecnologías audiovisuales para que las comunidades participaran de manera activa en el registro e interpretación de sus propias realidades y la construcción de su memoria visual,⁷⁹ esto en contraposición y con la intención de subsanar las producciones cinematográficas que se interpretaban como alejadas de las miradas de los pueblos indígenas. Además posteriormente se crearon los Centros de Video Indígena que buscaron ya consolidar equipos de producción con realizadores de distintas comunidades del país.

El proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA) también se puede entender dentro de los procesos internos del INI y su itinerario de producción audiovisual. Por ejemplo, los documentales etnográficos que se habían empezado a producir años anteriores recibieron críticas porque, a pesar de que tuvieron la intención de efectuarse como trabajos de manera cooperativa y en diálogo, en ellos terminaba por sobreponerse la mirada de los antropólogos y artistas.⁸⁰ Con el abaratamiento de las cámaras y la llegada del video, la institución consideró posible transferir las funciones comunicativas a las propias comunidades. De esta manera se comenzó a formar realizadores indígenas a través de talleres donde, en un primer momento, se les dotó del equipo de cine en 8 y 16 milímetros.

Cabe enfatizar que desde el año 1985 se perfiló la política de Transferencia de Medios gracias a una nueva administración del instituto. Un ejercicio importante fue el trabajo impulsado por el taller de cine impartido durante 1985 en la región ikood del Istmo de Tehuantepec en Oaxaca, donde los coor-

79 Baltazar Caballero y otros, “El cine indigenista”, 17

80 Becerril Montekio, “El cine de los pueblos indígenas”, 37



dinadores fueron Luis Lupone y Alberto Becerril.⁸¹ Con ello se logró un cambio significativo en la forma de hacer documentales pues se buscaba incorporar las voces y perspectivas del llamado otro, compartir la mirada y la autoría, todo esto en sintonía con las nuevas corrientes del pensamiento antropológico. Fueron los inicios de un documental colaborativo, el cual, como señala Ziri3n, puede entenderse como un intento por romper con las formas y los estilos de representaci3n audiovisual del cine etnogr3fico cl3sico y a la vez como intento de ese mismo cine por reinventarse a s3 mismo. Se reflejaba en esa forma de trabajar una reconceptualizaci3n del otro y la b3squeda de una autoridad etnogr3fica compartida.⁸²

Los resultados de aquel taller fueron: *Tejiendo Mar y Viento* (1985), que es el filme donde Luis Lupone da cuenta de los procesos del taller impartido a las mujeres; y por otra parte, el ejercicio final de Te3fila Palafox: *La vida de una familia Ikood* (1986), este el 3nico que se edit3 y por lo tanto el m3s exhibido.⁸³ En *Tejiendo Mar y Viento* el cineasta hace visibles los di3logos, opiniones y decisiones de las mujeres referentes a la filmaci3n, lo cual adquiere un papel central en la narrativa. Tambi3n se muestra, con 3nfasis, el ejercicio de transferencia de medios llevado a cabo, la manera en que las mujeres se empiezan a familiarizar y apropiarse de estos. Se cre3 un espacio donde ellas hablan y se prescinde de una voz en *off* que explique lo que se est3 viendo y en cambio se dejan sus propias expresiones en lengua huave.

Por otro lado, se intentan poner en crisis las representaciones cinematogr3ficas hegem3nicas sobre ese pueblo, se desdibuja la folclorizaci3n de la cultura, pues la referencia a im3genes de archivo sobre mujeres ikoods en la regi3n est3 funcionando como referencia hist3rica al mismo pueblo y las continuidades en ciertas manifestaciones. Lupone utiliza secuencias largas que le sirven para describir y seguir de cerca actividades cotidianas, ejemplo de estas son: el bordado, la pesca, la cocina y el comercio. Tambi3n se visibilizan problem3ticas vinculadas con los roles de g3nero e incluso la tensi3n social que provoca el propio proceso de filmaci3n llevado a cabo por las mujeres.


Para el momento en que Lupone realiz3 este ejercicio documental ya hab3a trabajado en otros en los que pretend3a construir una mirada comprometida y en di3logo con la de los sujetos filmados. Hab3a explorado el m3todo de cine directo al cual tuvo acercamiento en los talleres Varan, impartidos en el Centro Universitario de Estudios Cinematogr3ficos (CUEC) y posteriormente en Par3s, de donde retom3 la filmaci3n de secuencias largas como herramienta t3cnica para seguir y describir visualmente las actividades de los sujetos.⁸⁴ Aunque el trabajo de Lupone no se enmarcaba dentro de los procesos del INI tal vez por su formaci3n cinematogr3fica en Francia pudo haber asimilado y repensado el documental etnogr3fico desde las nuevas corrientes antropol3gicas y la etnograf3a como metodolog3a para la producci3n. Se puede vislumbrar que aunque las producciones del INI y las de Lupone refer3an a circuitos distintos, los dos estaban en medio de una discusi3n en boga: la representaci3n del otro.

81 Se impartió el Primer Taller de Cine en Comunidades Indígenas a grupos de tejedoras, ellas y los cineastas se reunieron durante un mes en un taller introductorio al lenguaje cinematográfico y dos meses más para el proceso de producción. Las asistentes fueron Te3fila Palafox, Elvira Palafox, Justina Escand3n, Juana Canseco y Timotea, pertenecientes a la organizaci3n de tejedoras de San Mateo del Mar. Baltazar Caballero y otros, "El cine indigenista", 16

82 Ziri3n, "Miradas c3mplices", 56-57

83 Baltazar Caballero y otros, "El cine indigenista", 16-17

84 3lvaro V3zquez Mantec3n, *El cine s3per 8 en M3xico 1970-1989* (M3xico: Filmoteca UNAM, 2012), 269-278



En 1989 el INI realizó talleres en otros estados, un poco a modo de réplica del taller de Lupone, donde se introdujo a los asistentes a los conocimientos técnicos y el lenguaje cinematográfico y se les ofreció el equipo de grabación y edición, aunque esto sólo en un primer momento. Para ese entonces el instituto ya había adoptado el uso del video y grabadoras portátiles por sus costos menores. El proyecto de Transferencia capacitó por medio de una serie de talleres de video nacionales que se organizaron anualmente entre 1990 y 1994. Los ejercicios derivaron en videoclips y cortometrajes de ficción; sin embargo, los documentales constituyeron el género dominante. La preferencia por el documental surgió en parte porque los profesores venían de esa formación, sobre todo como encargados del Archivo Etnográfico Audiovisual, además de que el género documental se asoció con el proceso de contar historias, que era lo que se buscaba.

Se crearon posteriormente cuatro Centros de Video Indígena (CVI) en Sonora, Yucatán, Oaxaca y Michoacán con el fin de apoyar y dar seguimiento a las comunidades en su trabajo audiovisual. Las producciones que resultaron del proceso tuvieron distintos caminos: el registro de la vida cotidiana, enunciación de creencias y tradiciones, memoria y denuncia política.

Centro de Video Indígena en Michoacán


El proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales en Michoacán se dio a través de talleres impartidos a las personas interesadas en los medios de comunicación de las comunidades. El acercamiento a dichos talleres fue, sobre todo, de quienes estaban cercanos a los círculos universitarios o institucionales que les permitían residir parcialmente en la ciudad de Morelia (donde se ofrecieron los talleres). Aquella primera generación la conformó Valente Soto, Raúl Máximo y Dante Cerano, y a la que finalmente se incorporó Pavel Rodríguez.⁸⁵

En 1996 el INI creó el segundo Centro de Video Indígena⁸⁶ con sede en Morelia y bajo la dirección de Javier Sámano Chong.⁸⁷ Se pensó como un espacio donde tuvieran lugar los talleres de formación integral al lenguaje cinematográfico, y donde además a los asistentes se les facilitara el equipo necesario para los trabajos. También se pretendía que el centro funcionara a modo de organismo

85 Aunque se recuerda que se hizo la invitación a comunidades de distintas etnias, en Michoacán tuvo mayor alcance entre los purépechas. Entrevistas realizadas a Raúl Máximo Cortés (22/11/2018) y a Pavel Rodríguez (16/03/2018).

86 El primer Centro de Video Indígena fue creado en 1994 en Oaxaca, bajo la dirección de Guillermo Monteforte. El centro se activó como espacio para la formación y consolidación de conocimientos sobre la realización cinematográfica.

87 Amalia Córdova y Gabriela Zamorano, "Mapping Mexican Media: Indigenous and Community Video and Radio", 2004. Disponible en <https://americanindian.si.edu/explore/film-media/native-media-topics/mapping-mexican-media> (Consultado 20/11/2018)



coordinador regional, es decir, que aunque estuviera en Michoacán, fuera punto de reunión para los realizadores en formación provenientes de pueblos de Jalisco, Nayarit, Guanajuato e incluso de San Luis Potosí y Chihuahua.⁸⁸

Los primeros que ingresaron a los talleres y al CVI fueron Valente Soto, Aureliano Soto (hijo del anterior), Dante Cerano y Raúl Máximo, en conjunto con otros más que después se saldrían por diferentes circunstancias. Durante el primer periodo del centro había un ambiente de entusiasmo por parte de los talleristas y de los asistentes. Sobre todo la dirección de Javier Sámano activó varios espacios de trabajo con personas especializadas a quienes se les invitaba para estancias cortas en el CVI. Para los maestros era un experimento este tipo de ejercicio, no se sabía lo que había que enseñar por consecuencia se generó una apertura a las propuestas de los alumnos.⁸⁹

Las primeras producciones de estos videoastas dentro del centro se hicieron en 1998: *Junkua Axu*, de Dante Cerano; *Murmulllos del Volcán*, de Valente Soto; y *Las voces de Uarhi Iurhixe*, de Raúl Máximo. En la realización de estos cortos se les invitó a los participantes a abordar elementos que consideraran importantes en la cultura purépecha. Después otras propuestas tendieron a abordar aspectos de denuncia y con tintes políticos; por ejemplo el caso de Raúl Máximo con la realización de la *Marcha por la dignidad rebelde*, que documentaba el recorrido del ejército zapatista. Sin embargo, en algún momento los realizadores recuerdan que se cayó a una situación de censura o limitación en cuanto al contenido de los audiovisuales, pues guiones con propuestas reivindicatorias o políticas ya no tenían apoyo por parte del CVI.⁹⁰

Por otra parte rápidamente las condiciones del centro se desgastaron al punto que las condiciones del equipo llegaron a ser deficientes, como estar descompuesto o discontinuado y en el peor de los casos era subutilizado para intereses personales de los trabajadores. Tampoco se trabajó por una catalogación u orden de las producciones que se iban generando, de tal manera que hay materiales de los que se desconoce su destino o estado de conservación actual.⁹¹ Los realizadores purépechas hasta la actualidad, por ejemplo, muestran inconformidad con la inaccesibilidad que se tiene a los materiales que alguna vez filmaron y quedaron fuera de la edición final.⁹² Los puntos anteriores se pueden interpretar como parte de las causas que llevaron al paulatino desgaste del centro, donde los realizadores dejaron de encontrar en allí un espacio de crecimiento profesional dentro del circuito de los medios de comunicación.

Pese a todo hubo una vasta producción de audiovisuales y los videoastas siempre tienen como referencia aquellos talleres en su formación. Incluso al hablar de video indígena en Michoacán se remiten


88 Aunque en los talleres no reunían a los alumnos de los distintos pueblos, se recuerda ver entre pasillos a demás asistentes de otros estados. Antes de que se creara el Centro de Video Indígena en Sonora, al de Morelia llegaban personas de los estados ubicados más al norte del país. Información proporcionada por el Dr. Jorge Amós Martínez Ayala (05/10/2018), quien también, al tiempo que cursaba la licenciatura en Historia, tuvo un acercamiento y trabajo audiovisual en el CVI de Morelia.

89 Entrevista a Pavel Rodríguez (16/03/2018)

90 Entrevista a Raúl Máximo (22/11/2018)

91 Martínez Ayala (05/10/2018)

92 Máximo (22/11/2018)



a tal experiencia aun cuando declaran que sólo después de unos años fueron conscientes de las implicaciones que significaba el proyecto. Sin embargo sí puede decirse que aquel centro posibilitó un espacio de aprendizaje y experimentación en el medio audiovisual, donde tuvieron apoyo para producir y exhibir sus películas en muestras y festivales en el extranjero, lo cual ellos lo atribuyen a que significaba una novedad conocer las miradas articuladas desde cosmovisiones indígenas.⁹³


En las siguientes páginas analizaré un par de producciones de Valente Soto Bravo, Raúl Máximo Cortés, Dante Cerano y Pavel Rodríguez Guillén. La elección de los materiales audiovisuales se debe más a la accesibilidad que tuve hacia tales y no necesariamente por el contenido temático o la narrativa audiovisual. De este modo puede ser que de algún realizador se trate de sus primeros proyectos y, en cambio, en otros, de los más recientes, pues cabe decir que todos ellos, a excepción de Valente Soto (que falleció pocos años después de su inicio en el ejercicio de video), siguen activos en el quehacer cinematográfico. El género que predominó en un inicio fue el documental, no obstante también se incursionó en la ficción, e incluso se han realizado trabajos que experimentan y problematizan los géneros cinematográficos.

Valente Soto Bravo

Valente Soto Bravo fue originario de Angahuan, comunidad que pertenece a la región de la meseta purépecha. Fue pionero en el proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales en Michoacán ya que incursionó en talleres y actividades que se comenzaron a activar aún antes de la creación del CVI. Por ello es que a Valente se le ve retrospectivamente como la primera generación, o incluso, el primero de los realizadores purépechas. Y unos años después el centro de video tomaría su nombre en homenaje a él, el cual se mantiene hasta la fecha.

Una de las producciones de Valente Soto fue *Murmullos del Volcán / Bolcaniri Mintsitakua* en 1997, cortometraje documental donde el tema central son testimonios en torno al nacimiento del volcán del Parícutín, fenómeno que sucedió en 1943. En este audiovisual los ancianos del antiguo poblado del Parícutín y de las comunidades aledañas al volcán, como Angahuan, ocupan un lugar privilegiado pues con sus anécdotas se produce un ejercicio de memoria remota sobre un evento que había ocurrido más de cincuenta años atrás.

93 Ellos mismos vieron la importancia que les parecía la exhibición de sus películas. Propusieron al centro la realización de una muestra, la cual, después de una serie de obstáculos, se llevó a cabo. Después de unos años cambió su nombre a Festival de Cine y Video, que es el que actualmente se sigue realizando por Culturas Populares y Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán. Rodríguez (16/03/2018) y Máximo (22/11/2018)



En este documental Valente Soto trabaja y juega con tres tipos de imágenes: entrevistas, imágenes de archivo, y pirekuas. Todas se van mezclando de manera equilibrada y construyen un hilo narrativo coherente que conjunta las historias compartidas por los ancianos. Los recuerdos toman densidad con la letra de las pirekuas que traen a cuenta memorias encapsuladas sobre el fenómeno natural que trastocó la vida de los pueblos cercanos al volcán y pasó ya a formar parte de una memoria colectiva. Por otro lado, las vistas de archivo aportan la imagen dramática y desgarradora de lo que fue la expulsión de lava, los temblores, derrumbes y los desplaves, así como la inevitable salida de la gente de sus comunidades. En ese sentido, el concepto de memoria está presente en la voz del documental, pues en este se vislumbra el interés del cineasta por recuperar diferentes tipos de testimonios que tocan un mismo tema: el nacimiento del volcán, el drama, el miedo y la tristeza por el desplazamiento de las poblaciones del Paricutín y de San Juan Parangaricutiro.

En *Murmullos del Volcán* se sigue un formato de documental clásico porque se utiliza a modo de vía de acercamiento y tratamiento de historias tomadas de una cierta realidad. Y, por ejemplo, hace uso de la entrevista como recurso técnico para activar la intervención de las personas y evita la voz en *off* o de algún otro narrador para guiar el relato. Más aún, la entrevista es un instrumento para el ejercicio de la autorrepresentación, entendiendo que esta “alcanza su pleno vigor cuando la gente se presenta ante la cámara e interactúa con los cineastas”.⁹⁴ Valente Soto nos presenta las entrevistas a seis personas, estos testimonios no sólo corresponden a quienes salieron de sus comunidades sino también a aquellos que recuerdan haber atestado a la distancia la catástrofe. En los planos que refieren a las entrevistas la cámara está fija y de frente a las personas, manteniendo una distancia en la que se pueden apreciar los escenarios, casi siempre abiertos o al aire libre.

La primera entrevista que se presenta es la de la señora Elvira Toral Cervantes, con la que se enfatiza la tristeza por el desplazamiento de la población del Paricutín. Con esta secuencia se puede analizar la manera en que los tres tipos de imágenes se combinan para darle densidad a la historia que se cuenta. Se empieza con la imagen de la anciana hablando frente a la cámara, este es más bien un recurso para que conozcamos el rostro porque apenas unos segundos después, cuando la mujer empieza a narrar sobre los temblores de aquella vez, se insertan unas imágenes de archivo que refieren al registro de las primeras expulsiones de humo y lava, con ello se va dando ilustración y dramatismo a la situación. El testimonio de Elvira enfatiza el hecho de salir inmediatamente a buscar refugio en las comunidades vecinas como Uruapan, Zacán, Paracho, Angahuan o Zirosto. Realizar esta narración le trae a la memoria el fragmento de una canción que recuerda fue inspirada en las mujeres de su pueblo: *las guarecitas del volcán/ toditas se corrieron/ pero ¡ay! la lava que corrió/ ¡ay! la arena se cayó/ te digo de Paricutín.*

Dos elementos centrales que se articulan en el documental son: la memoria y la música. Y no se presentan como dos elementos aislados, sino a manera de encuentro poético entre ellos. Es a través de la pirekua que se recuerdan, encapsulan y apropian acontecimientos pasados. En el filme se retoman aquellas canciones referentes a las anécdotas del nacimiento del volcán y el desplazamiento de la gente. En la narrativa audiovisual las letras de las pirekuas ofrecen una imagen poética a los

94 Bill Nichols, *Introducción al documental* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), 29



Videograma de *Murmillos del volcán* (1997), Valente Soto

nos muramos/ ya nadie recordará como era nuestro pueblo/ bello Paricutín/ ay, lástima, lástima/ allá quedó sepultado/ a nosotros aquí nos trasladaron.

Esta idea de la tensión entre memoria y olvido se hace presente a lo largo del audiovisual. Por un lado se propone la idea de que al irse los viejos, se irá también el recuerdo del pueblo. Por eso es que, tal vez, Valente Soto toma como protagonistas principales a los ancianos, como las personas que con sus historias y recuerdos prolongan la memoria. Por otro lado está la figura del tren, que aparece desde las primeras secuencias del filme ya sea a modo paisaje o incluso protagónico en primer plano, pero siempre en movimiento. Es un motivo que se puede interpretar como el movimiento de la memoria y de su viaje a través del tiempo, es decir, como metáfora del ir y venir de los recuerdos aunque también del movimiento y desplazamiento de las personas de aquellas comunidades. Esto partiendo de que:

La memoria es aquello que es capaz de traer al presente el pasado, de trastocar la linealidad del tiempo [...] El recuerdo del pasado está incorporado pero de manera dinámica, ya que las experiencias incorporadas en un momento dado pueden modificarse en períodos posteriores.⁹⁵

Por otra parte, como dije antes, hay planos en los que dos tipos de imágenes se mezclan para hablar-nos de una misma idea. Por ejemplo cuando se ejecuta la pirekua anterior (fragmento de arriba) al hablar de la sepultura del pueblo se agregan imágenes de archivo sobre la erupción, lava y rocas van cayendo de los cerros, de tal manera que se conjunta y se hace coincidir la imagen visual de archivo con la imagen poética que se propone en la letra de la canción. Otro ejemplo claro y un tanto poético es cuando se observa un documento gráfico de archivo sobre rocas que se desprenden y caen, y casi al unísono se canta: "las piedras se venían rodando por ese pueblito del Paricutín/ las piedras se venían rodando por ese pueblito del Paricutín".

Cabe destacar que la imagen de la ejecución de las pirekuas parece ser también importante para el cineasta, pues no sólo se utiliza el audio o letras de las canciones sino que es importante el hacer ver

⁹⁵ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002), 13

las expresiones de los músicos al cantar, sus gestos y la disposición corporal en reunión.

Finalmente en el documental se identifica una forma narrativa circular, pues inicia y termina con la imagen de una reunión de pireris alrededor de una fogata. Con este motivo visual del filme se nos propone la idea, quizá, y ya un viejo tópico en el cine clásico, de la acción de recordar,⁹⁶ y en este caso, desde el canto y la música. Y por otro lado, en el contexto particular de las comunidades purépecha las reuniones en torno a fogatas es una práctica importante, pues funcionan como actividad de encuentro familiar y vecinal, donde pueden tener lugar la narración de historias o anécdotas, así como el diálogo sobre temas referentes a situaciones o problemáticas internas a los pueblos.⁹⁷



Valente Soto hace un juego con la palabra “murmullos” pues con ella parece referir a las voces de los ancianos, a aquellas voces silenciosas pero prolongadas en el tiempo, que sobreviven a pesar de este. Los murmullos también pueden ser las huellas, los vestigios, las imágenes de archivo, las tonadas, las canciones que apenas se recuerdan y que recuperan la voz por la memoria de los viejos. Todo eso son los murmullos del volcán.

Pareciera que la elección del tema no es azarosa para Valente, sino que se trataba de una historia que le era cercana, geográfica y culturalmente, debido a ser de y habitar en Angahuan, donde incluso una de las personas entrevistadas es su hermana Juana Bravo Soto. En este sentido es importante el interés que tuvo el realizador por abordar en el documental este tema, para el cual hace a la vez él mismo un ejercicio de búsqueda de testimonios. El audiovisual presenta una mirada cercana, desde dentro de la comunidad, donde las personas entrevistadas muestran confianza ante la presencia de la cámara. *Murmullos del volcán* es un filme en el que la voz se guía por un *nosotros*, como diría Bill Nichols, es una voz que dice: “Hablo a ustedes acerca de nosotros”, o sea,



Videograma de *Murmullos del volcán* (1997), Valente Soto

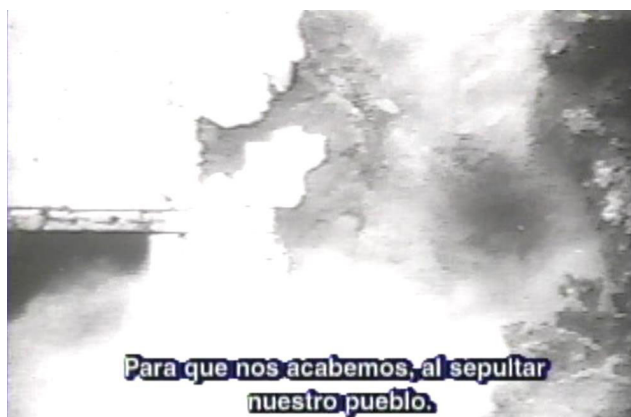
96 Javier Ramírez Miranda, “Las distancias del cine de Jacques Rancière”, *Montajes Revista de Análisis Cinematográfico* [en línea], núm. 2 (México, 2013), 147

97 Esta práctica tomó visibilidad externa con el caso de Cherán, por haber funcionado como estrategia de comunicación durante el levantamiento del pueblo en defensa de la tala inmoderada y clandestina de sus bosques en el año 2011.



el cineasta y los sujetos de los que se habla y filma forman parte de una misma comunidad.⁹⁸ Entonces este nosotros en la voz del documental es el que posibilita un grado de intimidad que logra tomar imagen en algunos fragmentos. Desde ese espacio íntimo, por ejemplo, la señora Elvira se atreve a decir, con lágrimas en el rostro: "Aquí estoy porque me trajeron pero pa' irme yo me fuera pa' mi tierra si yo tuviera valor".

Resulta importante el uso del género documental para recuperar las voces y los cuerpos de un pueblo otro. Dice Weinrichter que el documental es otra cosa, que no nació para hablar del poder sino, al contrario, para desafiar los discursos hegemónicos y acercarse a la alteridad.⁹⁹ Esto se presta a cuestionamientos ya que (como vimos en ejemplos del capítulo 1) el hecho de que en el documental se trabaje con aspectos de la realidad, la voz y la mirada sobre esta pueden estar articuladas desde espacios de poder. Sin embargo, en *Murmullos del Volcán* sí es posible encontrar algo que también menciona el mismo autor: la "recuperación del otro". Se recupera el valor de la lengua, pues casi la totalidad de los diálogos, de las entrevistas y de las pirekuas están en purépecha. Otro elemento es la temática del filme, ya que no se está pretendiendo hablar del pueblo purépecha en general; es decir, no trata de ser una narración totalizante. Por el contrario, se aborda una historia local que se supone importante para la región de la meseta, y que también se posiciona como historia o evento que articula ya narrativas identitarias de las comunidades que fueron afectadas.




En este filme se puede encontrar un desplazamiento en cuanto a las representaciones de la cultura purépecha, puesto que propone otras miradas. Por ejemplo, a partir del cruce de historias se está dando cuenta de manifestaciones y prácticas cultura-

Videogramas de *Murmullos del volcán* (1997), Valente Soto

98 Nichols, *Introducción al documental*, 86

99 Weinrichter, "Con voz propia o en boca ajena", 24-28



les, tal como el lugar y la función de la pirekua en las formas de expresión de las personas, las reuniones en torno a las fogatas, además de las percepciones individuales que se tuvieron acerca del nacimiento del volcán y lo que seguía implicando, en la época en que fue realizado el cortometraje, afectivamente para los que atestiguaron el evento.

Raúl Máximo Cortés


Raúl Máximo Cortés (1963) es originario de Santa Fe de la Laguna. Tiene una formación como historiador por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Su quehacer en el mundo audiovisual se consolidó con el programa del INI a través del CVI en 1996, sin embargo su incursión en la fotografía y el video ya había iniciado por cuenta propia algunos años antes cuando se involucró en organizaciones purépechas que apoyaban movimientos sociales. Máximo cuenta que trabajaba en el Instituto Nacional de Educación a Adultos (INEA) cuando comenzaron las actividades del CVI en Morelia. A partir de las herramientas que obtuvo de los talleres empezó a experimentar con el video, por un lado haciendo registro audiovisual de las fiestas locales de la comunidad pero también ya planteando guiones para cortometrajes.¹⁰⁰

En el inicio de la trayectoria de Raúl Máximo, su quehacer y discurso audiovisual estuvo muy ligado al tono político del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y, de hecho, participó como vocero del Consejo Nacional Indígena en eventos en el extranjero.¹⁰¹ De este período es el documental *La marcha por la dignidad rebelde* (2001), en la que Raúl muestra el recorrido y discurso del EZLN por varios lugares de México, así como el Tercer Consejo Nacional Indígena que se llevó a cabo en la comunidad de Nurío, Michoacán. Aunque Máximo fue el director, el trabajo de fotografía fue colectivo, donde participaron Dominique Jonard, Pavel Rodríguez, Omar González, Maraelena Martínez, Orlando Jiménez, Rodolfo Soto, Aureliano Soto y Javier Sámano, la mayoría de ellos vinculados al Centro de Video Indígena. En medio del contexto de esos años en el que los pueblos indígenas de México exigían atención, el nacimiento del cine indígena, para Raúl Máximo y otros realizadores de esa generación, abría un mundo de posibilidades, sobre todo un espacio para nuevas miradas en las que tomaran lugar central las voces de los pueblos.¹⁰²

100 Máximo (22/11/2018)

101 Con este audiovisual participó en la II Muestra Indígena en Zaragoza, España, en el año 2002.

102 Sergio del Molino, "Raúl Máximo Cortés. El subcomandante Marcos es un ícono", *Heraldo*, Sección cultural, 21 noviembre 2002



Entre sus realizaciones más destacadas se encuentran: *Las voces de Uarhi Iurhixe* (1997); *La marcha por la dignidad rebelde* (2001); *Axuni Atari/ Cazador de venados* (2006); *Siruki Tsakapu/ Piedra de hormiguero* (2010); *Viviendo la lucha* (2018). Varias de estas han sido nominadas y premiadas en distintos festivales de cine y video indígena y no indígena, a nivel nacional e internacional.¹⁰³ La gran totalidad de estos filmes son documentales, género por el que ha optado Raúl Máximo desde los primeros años, pues en este ha encontrado las posibilidades del cine que le interesa hacer: un espacio que dé imagen y visibilidad las formas de vida, problemáticas y tradiciones de su comunidad y de los pueblos indígenas. Él menciona:

Yo cuando inicié en el video [...] pertenecía a una organización social de purépechas. Entonces nosotros íbamos a las comunidades para organizar los movimientos sociales. Por ejemplo en ese entonces estaba la lucha por la tierra en Tangancícuaro, por sus tierras comunales [...] y yo para ese entonces aún no estaba en el Centro de Video pero empezaba a grabar y a tomar fotografía [...] Mi intención era tomar esa parte, por eso me interesé más en el documental, para la denuncia.

Axuni atari / Cazador de venados (2006)

En el cortometraje documental *Axuni Atari / Cazador de venados* se hace visible la manera en cómo Raúl Máximo trabaja, experimenta y resuelve algunos elementos que le parecen importantes en el cine que él realiza. Muestra su mirada sobre una tradición purépecha al mismo tiempo que presenta las problemáticas que esta conlleva en la actualidad. El corto fue realizado durante el 2006 en el marco del proyecto Cuéntame tu historia, convocado por la Secretaría de Desarrollo Social, del Estado de Michoacán. Esta película fue premiada en el 2007 como Mejor Trabajo de la sección Michoacana en el Festival Internacional de Cine de Morelia.

Raúl Máximo entrevista al único cazador que queda en el pueblo de Cocucho (municipio de Charapan, en la región de la meseta purépecha): don Feliciano Molina. Este nos cuenta de su oficio, el cual, enfatiza, se ha heredado de generación en generación. Anualmente durante la celebración de Corpus es contratado por los habitantes del lugar para cazar un venado necesario para ciertos rituales de la fiesta. El videoasta nos acerca a la vida y oficio del cazador y también se habla del venado y su importancia para la cultura e identidad purépecha. Al mismo tiempo el dispositivo audiovisual es utilizado para visibilizar mecanismos de memoria personal y colectiva a partir de la utilización de dos elementos de carácter testimonial: documento histórico y entrevista.

¹⁰³ II Muestra de Cine y Video Indígena en América (2002) en Zaragoza España, Festival Internacional de Cine de Morelia (en distintos años), el Festival de Cine y Video Indígena que se realiza anualmente en la ciudad de Morelia.

En la primera secuencia del audiovisual se establece una relación directa entre la cultura tarasca prehispánica y la purépecha contemporánea. Esto se logra particularmente con la referencia a la *Relación de Michoacán*, documento histórico del siglo XVI que, aunque escrito en los primeros años del contacto con la cultura española, recoge valiosos datos sobre la cosmovisión, organización social y formas de vida de los tarascos.¹⁰⁴ Raúl Máximo trae a cuenta un fragmento del manuscrito, en tanto en este se menciona el valor sagrado del venado, pues se cuenta que con la piel se cubrían los cuerpos de los dioses. Se retoman las láminas pictóricas que corresponden a los capítulos XVII¹⁰⁵ y XXXII¹⁰⁶, pero estas sólo son utilizadas para ilustrar el mito que se relata con voz en *off*, cuyo fragmento pertenece al capítulo II¹⁰⁷ del manuscrito. Ahí se narra el pasaje que refiere a la llegada de Hireta-Ticatame, personaje que llevaba consigo al dios Curicaveri, a Uringuaran Pexo, y adquiere lugar central este fragmento porque dicho personaje habla al pueblo sobre los rituales a realizar para alimentar a los dioses celestes: la caza y el sacrificio del venado se encuentra entre estos. Entonces toma sentido la elección del cineasta por elegir las láminas mencionadas, pues en una de ellas se aprecian elementos relacionados a la caza: un arco y un saco de flechas; mientras que en la otra vemos a un hombre que, por su atavío se le puede identificar como el sacerdote o *petámuti*, parece dirigir su discurso a una gran audiencia que le presta atención.



Videogramas donde se visualizan las láminas de los capítulos XVII y XXXII de la Relación de Michoacán. *Axuni Atari* (2008), Raúl Máximo

104 El título completo del manuscrito es "Relación de las cerimonias y rictos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechuacán hecha al Ilustrísimo señor don Antonio de Mendoza, virrey y gobernador desta Nueva España por su majestad" [sic], cuya autoría se atribuye a Fray Jerónimo de Alcalá. Es importante señalar que tal documento se caracteriza por una rica inclusión de láminas pictóricas que se distribuyen a lo largo del texto y siempre en unión con capítulos específicos. Para esta investigación consulté la edición del Colegio de Michoacán: Jerónimo de Alcalá, *Relación de Michoacán* (Zamora, Michoacán: Colegio de Michoacán, 2016).

105 Se titula: "Como Tariacuri sintio mucho como no le guardaba lealtad su mujer y como se caso con otra por consejo de una tia" [sic]. Alcalá, *Relación de Michoacán*, 76

106 Se titula: "De la platica y razonamiento que hacia el sacerdote mayor a todos los señores y gente de la provincia, acabando esta historia pasada, diciendo la vida que habian tenido sus antepasados" [sic]. Alcalá, *Relación de Michoacán*, 157

107 Se titula: "De como empezaron a poblar los antecesores del cazonci", [sic] Alcalá, *Relación de Michoacán*, 16



Videograma de *Axuni Atari* (2006), Raúl Máximo

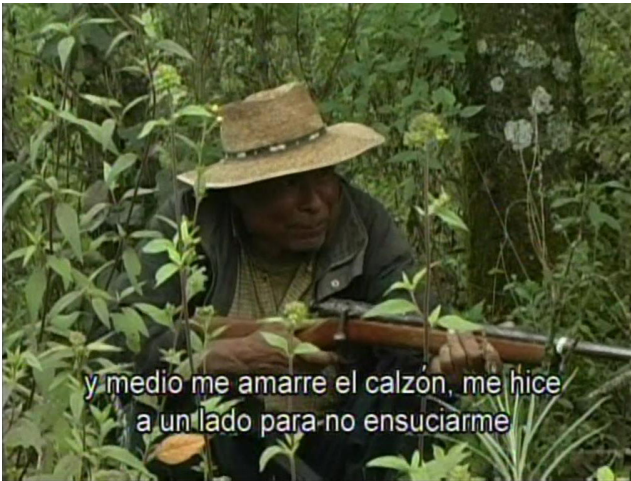
sado y presente, el sacrificio del venado tiene un sentido ritual, como ofrenda y alimento a dioses celestes. De esta manera el cineasta presentará en la segunda parte del documental las actividades del señor Feliciano como herencia cultural de aquel antiguo ritual practicado por los tarascos.

El cine, y en general los medios de comunicación, ocupan un lugar sustancial en la producción de imágenes sobre el pasado dentro de las comunidades contemporáneas, así estas representaciones se convierten en elementos fundamentales en la construcción de las memorias e identidades sociales.¹⁰⁸ Respecto a ello, para el análisis de audiovisuales como *Axuni atari*, resulta menos fructífero un abordaje que trate de comprobar la veracidad histórica de las representaciones construidas, que el estudio de las formas en que la comunidad articula la representación de sí misma y de su pasado. Así como la historia necesita de las manifestaciones de la memoria para interpretar el pasado, la memoria a su vez retoma documentos históricos para propiciar otras lecturas del pasado.¹⁰⁹ De ese modo se puede decir que hay una apropiación de documentos históricos para imaginar y legitimar un pasado que le dé sentido a prácticas culturales en el presente. En el caso del pueblo purépecha, la *Relación de Michoacán* ha sido el ejemplo más sobresaliente y Raúl Máximo visibiliza en la película tal apropiación.

La entrevista a don Feliciano Molina, el cazador de venados en la región, es el elemento central en el documental. La cámara permanece fija frente a éste, quien a partir de una anécdota empieza a contar sobre su oficio y su técnica personal de cacería. Él hace énfasis en los cuidados que se requieren en tal actividad para su fin ritual en la celebración del Corpus en la comunidad. Entre su narración trae a cuenta la anécdota de su primera vez cazando. Entonces observamos un entrecruce de planos: de la entrevista a una "puesta en escena": don Feliciano camina entre el bosque hasta encontrarse con el venado. La representación de este se logra a partir de una persona vestida de azul quien lleva en su rostro, a manera de máscara, una parte de cabeza y astas de venado real. El hombre apunta al animal mientras espera el momento para dispararle.

108 Gustavo Aprea, "El documental, la memoria y las otredades", en *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*, ed. Christian León y Cristina Burneo Salazar (Ecuador; Corporación Cinememoria/ Universidad Andina Simón Bolívar, 2015), 47

109 Aprea, "El documental, la memoria y las otredades", 47



Raúl Máximo juega con la mezcla y el límite entre realidad y ficción. Si bien se entiende que la principal intención del audiovisual es un ejercicio de documentar el oficio de cazador, que da cuenta de una tradición de la comunidad, la puesta en escena de los recuerdos de don Feliciano no demerita el testimonio, sino enriquece visualmente la narración. Se le devuelve imagen y tiempo al recuerdo, donde incluso el señor participa entusiasmado del juego.

Además de la ficción, que permite imaginar la narración, en otros momentos don Feliciano, frente a la cámara, se pone de pie para ejecutar movimientos que le ayudan a explicar su historia. Estos planos también nos dejan conocer el lugar en el que se encuentra: la casa, otras personas que la habitan y sobre todo de sus gestos y reacciones al recordar los sucesos. Da un espacio para escuchar y observar lo que se quiere compartir.

Raúl Máximo recurre a la entrevista como instrumento de acercamiento a los actores sociales. Durante el documental don Feliciano se está presentando a sí mismo en la vida cotidiana, habla desde su experiencia como cazador y no actúa otro papel más que el de su propia persona. Aunque es importante no olvidar que la sola presencia de la cámara ante el entrevistado provoca el actuar de otra manera, distinta seguramente a su cotidianidad. Pero en todo caso la cámara, en tanto testigo, posibilita un acercamiento hacia los movimientos corporales y faciales, los gestos y las miradas durante el acto de narrar.

Dice Bill Nichols que:

Una persona no se presenta exactamente del mismo modo frente a un amigo en una cita [...] y frente al cineasta en una entrevista. La gente tampoco continúa presentándose de la misma manera en tanto se desarrolla la entrevista; modifican su conducta durante el devenir de la situación.¹¹⁰



Videograma de *Axuni Atari* (2006), Raúl Máximo

110 Bill Nichols, *Introducción al documental*, 29



Videograma de *Axuni Atari* (2006), Raúl Máximo

de tocado la cabeza del venado. Enseguida un desfile de personas bailando, quienes acompañan y cargan el cuerpo del venado ataviado. Después de ello, el audiovisual finaliza con otra referencia a la *Relación de Michoacán* con lo que termina por proponerse la idea de ancestralidad en el ritual. La narrativa de la película es circular, inició y terminó con el mismo motivo.

El tema de la memoria resulta importante en *Axuni Atari*. El audiovisual se posiciona como instrumento de construcción de la memoria histórica. Para ello se observa una apropiación e interpretación de documentos, en este caso el texto y las láminas visuales de la *Relación*, como documento histórico importante sobre el pasado indígena tarasco. Además, la película no sólo visibiliza procesos de memoria colectiva sino también individual.

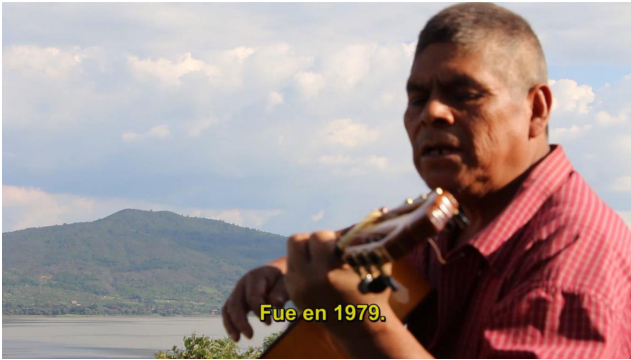
El corto funciona como espacio donde se enuncian narrativas identitarias de la cultura purépecha de una comunidad determinada. Se nos muestra a la relación que existe entre los oficios tradicionales y los rituales, junto con elementos que son claves en ellos, en este caso el cuerpo y la imagen del venado.

En *Axuni Atari* Raúl Máximo logra tener cercanía con el entrevistado. Lo cual se puede apreciar en la manera en que el señor muestra su sentido del humor, sus historias graciosas y personales (como la de su primera vez cazando) e incluso su disposición a jugarlas y actuarlas. La entrevista que se hace a don Feliciano no sólo resulta importante para la enunciación y conocimiento de la práctica de cacería, sino para activar en el actor mismo un ejercicio de memoria personal. De traer al presente un recuerdo en el que encuentra el inicio de su oficio.

En la secuencia final asistimos a la celebración de Corpus. Primero se muestra un hombre que porta a modo

Viviendo la lucha (2018)

El quehacer cinematográfico de Raúl Máximo está sumamente vinculado con las manifestaciones culturales, las problemáticas y movimientos sociales actuales de su comunidad y del pueblo purépecha. Para profundizar en esta idea retomo su último cortometraje documental: *Viviendo la lucha* (2018). El realizador adentra al espectador a la historia reciente de su comunidad: Santa Fe de la Laguna. De manera especial se aborda la resistencia que ha mostrado este pueblo ante intentos de despojar sus tierras: primero un conflicto añejo con la población de Quiroga y más



Videograma de *Viviendo la lucha* (2018), Raúl Máximo

por la laguna y un cerro más atrás. La letra de la pirekua sirve para ubicar en lugar y fecha el acontecimiento principal que se abordará en el corto: *Cuando nos enfrentamos el 17 de noviembre (1979) cuando los de Quiroga querían acabar con nosotros*. Allí mismo, antes de terminar la secuencia se inserta un fragmento de la película *Juchari Uinapekua* (1980), que se convirtió en un referente documental sobre la representación visual del conflicto entre Quiroga y Santa Fe de la Laguna. Se mezclan dos tipos de imágenes para hacer referencia a un mismo acontecimiento que se tiene en la memoria colectiva de los pobladores de Santa Fe.

Se menciona al líder político Elpidio Domínguez Castro, quien defendió las tierras comunales en 1979 y en consecuencia fue preso político, se nos muestra de él una fotografía relacionada a una nota de prensa de aquellos años. Sin embargo el videoasta quiere compartir que tal personaje sigue estando presente en las consignas políticas actuales. Y no sólo el personaje, sino la lucha por defender las tierras comunales ante las autoridades de Quiroga. Por ejemplo hay un plano-secuencia donde marcha un grupo de mujeres, aunque el cineasta no explica con claridad el motivo de esta manifestación, entre las consignas se grita: "Si Elpidio viviera con nosotros anduviera".

Máximo va presentando el rastreo que hace sobre la resistencia de su pueblo a lo largo de las últimas décadas. Para ello acude nuevamente a la realización de entrevistas, lo que ya se puede considerar como una constante en su obra. Al primero que entrevista es al artista plástico José Luis Soto González, que reside en el pueblo y que estuvo cercano a los acontecimientos de 1979.¹¹¹ Él habla acerca

111 Este artista formó parte del colectivo artístico: Taller de Investigación Gráfica (TIP), fundado por él mismo en 1977. Su producción se enmarca en el contexto del arte de la llamada "generación de los grupos". El trabajo plástico del TIP se caracterizó por desarrollarse fuera de la Ciudad de México, activando proyectos en Guanajuato, Nayarit y Michoacán. Entre sus principales proyectos estuvo la producción de murales colectivos, esculturas e instalaciones. Sin embargo, el eje de trabajo que destacó a este grupo fue su intento por vincularse con las luchas políticas campesinas e indígenas. Una de sus obras con mayor alcance comunitario fue justamente *Los comuneros caídos*, instalación de dos esculturas que representaban a los dos hombres que murieron en el enfrentamiento de 1979 entre Santa Fe de la Laguna y Quiroga. Estas se instalaron enfrente del Palacio de Gobierno de la ciudad de Morelia. Léase Ida Rodríguez Prampolini, "Arte o Justicia. El Taller de Investigación Plástica de Morelia", *Plural Revista Cultural* [en línea], vol. IX-V, núm. 1017 (México, febrero 1980), 2-4 y Guillermina Guadarrama, "Taller de Investigación Plástica, un colectivo regional", *Abrevian*, núm. 10 (México: Centro de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas- Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011), 3-4



José Luis Soto González
Muralista.
Diseñador de la bandera purépecha.



Videogramas de *Viviendo la lucha* (2018), Raúl Máximo

de la importancia y vinculación de los movimientos indígenas y campesinos de los años ochenta con las expresiones plásticas de aquella época. Este artista, quien se considera ya cercano a Santa Fe, sugiere que dentro de esas dinámicas y desde el trabajo cooperativo entre el pueblo y los artistas se puede encontrar el origen de la bandera purépecha. Esta información va aunada a planos cercanos y en contrapicado que describen, recorren y engrandecen las dimensiones y motivos visuales de la bandera, de los cuales el cineasta enfoca de manera especial el puño izquierdo enfatizando la idea de resistencia.

La segunda mitad del documental se enfoca en dar cuenta de la lucha actual de Santa Fe de la Laguna por su autonomía política. Se entrevista a José Bilbao Lucas Medina, excomisariado de bienes comunales, quien describe detalladamente sobre la organización política de la comunidad, la cual se caracteriza por ser de tipo "barrial", con un representante, respectivamente que aboga sus conflictos y necesidades en las Asambleas Comunales. Se defiende esta forma de gobierno de votación "a mano alzada" en contraposición a la de los partidos políticos. Por ejemplo se cuenta de la resistencia que operó recientemente en las elecciones de 2018, donde no se permitió que entrara propaganda política ni se establecieran casillas para la votación. Mientras José Bilbao nos va contando todo esto, se van exponiendo imágenes que ayudan a evidenciar lo que dice, como fotografías de las reuniones o las marchas que exigen un presupuesto directo a la comunidad. Y cuando vemos al entrevistado es en planos cercanos o medios donde habla hacia la cámara y de fondo permanece la bandera purépecha con su leyenda "Juchari Uinapekua".

También la historia que cuenta Raúl Máximo propone que las manifestaciones culturales y las formas de vida de este pueblo están totalmente relacionadas o interconectadas con la organización política que han venido practicando y defendiendo desde hace décadas. En ese sentido le interesa presentar referencias testimoniales de la historia reciente de Santa Fe de la Laguna. Al final del documental se incluyen algunas imágenes sobre una fiesta donde se está quemando un castillo de juegos pirotécnicos y el baile del toro de petate, o incluso la manera en que se organizan los hombres de la comunidad para acarrear el tronco de un árbol. Todo eso se interpreta como actividades que visibilizan códigos culturales y formas de organización del pueblo. La representación de las narrativas identitarias que se nos propone aquí está fuertemente vinculada con la lucha política y la memoria colectiva sobre ella; la organización comunal que se articula y visibiliza en fiestas y rituales pero también en el trabajo cotidiano y el valor de las pirekuas y los relatos orales como instrumentos para el ejercicio de memoria dentro del pueblo purépecha.



Videogramas de *Viviendo la lucha* (2018), Raúl Máximo

Por otro lado, un elemento crucial en esta cinta es la autorrepresentación de Raúl Máximo. Se presenta en pantalla no con su faceta de realizador sino con la de comunero de Santa Fe de la Laguna. Toma la voz para hablar del rechazo a los partidos políticos que pretenden dividir a los pueblos y respetan poco la autonomía y la libre autodeterminación de estos, también denuncia los proyectos sociales poco comprometidos con las comunidades. Después de tal intervención frente a la cámara, se nos muestra la comunidad desde las alturas en un plano abierto que también describe el paisaje. De manera paralela, con voz en *off* el cineasta habla del “buen vivir” articulado desde la visión purépecha.


Con esta intervención el realizador pone en evidencia que es parte de esa realidad a la que está representando. Su posición es emblemática: es integrante de la comunidad pero puede tomar distancia de ella para articular un relato que explique al espectador. Pone en evidencia su doble quehacer: como comunero y como realizador del audiovisual. En la primera parte del cortometraje nos adentra a su cultura, a esa urdimbre compleja en la que él mismo se encuentra y después en la secuencia final nos deja claro su cargo y lugar en ella. No olvida establecerse como parte de tal, por el contrario, enfatiza, muestra en pantalla su voz y su derecho a mirar y hablar sobre esa realidad. Da rostro a una voz que suena a un “nosotros”, donde él se convierte en mediador.



Videograma de *Viviendo la lucha* (2018), Raúl Máximo

En este sentido, el discurso del cortometraje se plantea como interno y cercano a la vida de esta comunidad purépecha. La mirada se articula desde un compromiso ético entre la subjetividad del realizador y los testimonios de los acontecimientos narrados, pues Máximo muestra especial interés por acercarse de manera comprometida con las realidades que representa. Con el acercamiento a su quehacer cinematográfico se puede pensar en este realizador, tal vez metafóricamente, como un tipo de cronista audiovisual contemporáneo.¹¹² Esto pensando en la crónica como un vehículo narrativo que rescata vidas del

¹¹² Aquí reflexioné brevemente sobre una idea propuesta por Javier Morett.



tiempo presente y certifica la existencia poniéndola en palabras e imágenes.¹¹³ Tal acto de narrar intenta luchar contra la muerte y pulsión de olvido siempre constante. Raúl Máximo se preocupa por las historias inmediatas que están a su alrededor, esas vidas que reclaman y quieren ser narradas, y las recupera, sobre todo, a través de la oralidad. Este cronista está entramado en las mismas historias a las que da imagen.

Dante Cerano Bautista

Dante Cerano (1976) es originario de Cheranástico. Tiene reconocimiento en el circuito del cine indígena, pues ha participado en varios festivales nacionales e internacionales.¹¹⁴ Fue uno de los más activos en los primeros años del CVI. Por otro lado ha logrado consolidar su propia productora EXE, abreviación de “Exeni Xeparini ka Eratseparini”, que significa “mirar con compromiso” en el idioma purépecha. Y escribió *P’itari Manual práctico de producción de video en los pueblos indígenas* en formato bilingüe: castellano y purépecha.¹¹⁵ En este libro se introduce al lector al lenguaje cinematográfico, manejo de la cámara y algunas sugerencias de cómo elegir el tema a tratar en los audiovisuales. También en él podemos encontrar reflexiones (traeré a cuenta algunas de ellas más adelante) que el autor hace en torno al valor y el potencial del audiovisual para los pueblos indígenas. Con base en lo anterior se puede decir que Dante Cerano muestra un quehacer integral en cuanto al ámbito del cine.


Para Dante Cerano el audiovisual posibilita la revitalización de las culturas indígenas, en tanto que contar las historias que existen dentro de las comunidades pueden reivindicar sus identidades y denunciar las problemáticas.¹¹⁶ Algunos de los cortometrajes de este realizador son: *Junkua axu* (1997); *Cha’anantskua, el juego de la madurez* (1999); *Xanini* (1999); *Uarhicha en la muerte* (2003); *Volver a ver* (2003); *Día 2/Day 2* (2004) y *Cheranástico town* (2005). También la mirada de Dante Cerano se mueve en el tono de lo sarcástico, con el que llega a cuestionar las representaciones sobre los pue-

113 Virginia Rioseco Perry, “La crónica: la narración del espacio y el tiempo”, en *Andamios* [en línea], vol. 5, núm. 9 (México, 2008), 26-27

114 Por mencionar algunos: Native American. Film- Video Festival 2006 (Nueva York), Festival Internacional de Cine en Morelia (FICM), en distintos años, en el que incluso le han dedicado foros y retrospectivas. La obra de Cerano también ha sido exhibida en la serie First Nations/ First Features en el Museum of Modern Art (Nueva York) y durante el Robert Flaherty Seminar.

115 Dante Cerano, *P’itari Manual práctico de producción de video en los pueblos indígenas* (México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2013).

116 Cerano, *P’itari Manual práctico*, 85



blos indígenas que se han hecho desde una mirada occidental. Incluso cuestiona la manera en que los realizadores indígenas pueden llegar a reproducir esas narrativas y motivos visuales de las representaciones dominantes. Al mismo tiempo se interesa por abordar las fiestas de las comunidades así como el acercamiento a las dinámicas sociales que se tejen dentro de ellas. Enseguida sólo voy analizar *Xanini* y *Día dos* porque son cintas que han circulado más en festivales y ambas funcionan complementariamente para hablar de los elementos que son recurrentes en la obra de Cerano: la identidad purépecha y la visibilización de ella a través de las prácticas sociales y culturales.

Xanini/ Mazorcas (1999)

X*anini/ Mazorcas* es un cortometraje de ficción,¹¹⁷ donde se proponen dos miradas contrapuestas, una que correspondería a la occidental y otra a la del pueblo purépecha. Metafóricamente a la primera se le representa con un hombre que llega a explorar los campos y bosques de un pueblo; a la segunda, con unas mazorcas que toman vida. Estas se organizan para atacar al hombre, puesto que su presencia se interpreta como destructiva, finalmente ganan el combate.

La película inicia con planos generales que funcionan para ubicar y describir el lugar, se muestra un campo montañoso y frondoso aunque también con algunas zonas áridas. Esta primera secuencia se caracteriza por el movimiento brusco de la cámara que se panea varias veces. Después el realizador recurre al efecto de la imagen solarizada para proponer el inicio de una ficción y el protagonismo de las mazorcas. Una fotografía en plano abierto que describe el paisaje y en primerísimo plano una milpa, es la imagen que se presenta constantemente a lo largo de la historia.

En las primeras secuencias del corto se enfoca a la figura del hombre. La cámara se mueve en distintas alturas para describir las características de éste y la manera en cómo se va adentrando al campo. Especialmente se pone atención en sus pies y en su caminar. Lleva con él una cámara, una grabadora de voz, una libreta y un lápiz, elementos con los que se pretende acentuar su perfil como observador y estudioso. En su rostro destacan unas gafas oscuras que en ningún momento se quita, lo cual puede proponer el filtro siempre presente en su acción de mirar. A lo largo de su recorrido este observador va haciendo una serie de comentarios que se contienen en un tono sarcástico y a veces despectivo. “Se acabaron los jóvenes y seguro el bosque también va a morir”, dice al ver pasar a un anciano.

“Comunidad indígena con dificultad de explotar y aprovechar sus recursos naturales”, dice y anota. Al observar, a la lejanía, una milpa que cree abandonada señala “seguro los pinches indios... digo pu-

117 Se presentó en el Festival Internacional de Cine de Morelia en el 2009 y forma parte del acervo audiovisual de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.



Videogramas de *Xanini* (1999), Dante Cerano

répechas, migraron o se transmutaron... pero no entiendo, si cuentan con créditos, tecnología y comunicación". Con estas enunciaciones Dante Cerano empieza por esbozar la representación de un sujeto externo y ajeno al pueblo, alguien que llega y juzga desde otra manera de ver. También, y paralelamente, se puede tratar de una crítica hacia las instituciones que llegan a estudiar los territorios de los pueblos. Sería el "lente" occidental a través del cual se han visto durante mucho tiempo las formas de organización y vidas indígenas. Cerano critica justamente esa mirada, en tanto exalta con sarcasmo y crudeza ciertos comentarios que pudieran asemejarse a las calificaciones de instituciones gubernamentales.

En la segunda mitad del corto se hace énfasis en contrastar esta mirada occidental a la indígena. El hombre comienza a entrar en la milpa. Lo observamos de frente, caminando hacia la cámara. En primer plano, plano medio y en un plano abierto donde finalmente la imagen se solariza (el mismo motivo visual que mencioné antes). Entonces las mazorcas toman vida para preguntarse sobre quién es aquel sujeto que se acerca y ante el cual se empiezan a sentir amenazadas. Transcribo un fragmento de los subtítulos del diálogo, el audio está en purépecha:

- ¡Mira, algo nos acecha!
- Lo presentía ¿Qué es?
- Viene directo a nosotros
- ¡Es un extraño!
- ¡Es como los de aquí! Pero ¿y sus ojos? ¿Y su visión? ¿Y su arado?
- Es cierto, no se mira como purépecha

Solo es por medio de este diálogo que se empieza a articular una representación sobre los purépechas. Pero tal ejercicio se hace notoriamente a partir de acentuar la diferencia, de establecer al "otro" como




Videogramas de *Xanini* (1999), Dante Cerano

extraño. Se cuestiona sobre la ausencia de algunas características: "ojos" y "visión" hablando quizá metafóricamente de los modos de mirar y comprender el mundo. Por otro lado el "arado", en tanto instrumento tradicional para trabajar la tierra. Así pues, en esta parte del cortometraje se aborda principalmente la cuestión de la mirada. Se establece como diferente a la visión indígena de "otra", que puede ser la occidental, representada por el hombre. Es importante aquí reflexionar sobre la alteridad. El "otro" se define (o lo definimos) siempre por lo que no es respecto a un "mismo", y este ocupa tal lugar debido a un orden dominante-social y simbólico.¹¹⁸ Partiendo de ello se puede interpretar que Dante Cerano está estableciendo al sujeto purépecha como el "mismo", aunque tal esté ausente en la imagen. Y, en contraposición, señalando las ausencias, se representa al hombre externo a la comunidad. Hace de él la alteridad en la película.

La lucha comienza cuando el hombre termina por adentrarse entre la milpa. Las mazorcas deciden resistirse ante la destrucción del extraño, pues este brutalmente va aplastando y destruyendo la vegetación seca a su paso. En esta secuencia el uso del campo y contracampo es muy importante para proponer el enfrentamiento entre los dos polos. Para abordar la fuerza de las mazorcas, el videoasta juega con la exaltación de las características físicas propias de estas, pues no adquieren poderes extraordinarios sino que aprovechan sus tallos y hojas secas para cortar la piel del enemigo. Finalmente el hombre queda herido ante la cortadura de un carrizo seco y cae derrotado allí mismo. Una vez más se puede interpretar como una metáfora: el vencimiento o la crisis de la mirada occidental.

A partir de todos los elementos anteriores Cerano propone una representación de la identidad purépecha. Por un lado la relación cercana, armónica y de confianza entre el pueblo y la naturaleza, fincada en un tipo de respeto recíproco. No obstante también se expresa, aunque no como tema principal, una problemática: el abandono del campo. En lo visual se muestran milpas descuidadas; en los diálogos, los personajes hacen referencia a la gente que ha dejado de trabajar la tierra. Incluso el cortometraje termina con cierto tono nostálgico, parece hablar de la pérdida de un tiempo mejor y la esperanza de su regreso: "Y ahora sólo hay que tener paciencia, ¿cuándo volverá a la tierra el hombre que nos respete? ¿Cuándo regresará el verdadero purépecha?".

118 Weinrichter, "Con voz propia o en boca ajena", 25



La película hace visible la mirada particular de Dante Cerano, claramente, pero también en ella se articulan sus narrativas identitarias como adscrito al pueblo purépecha. El énfasis está en una vida relacionada al campo y la naturaleza. Por ejemplo, la elección del maíz como motivo visual protagónico habla de la importancia de esta planta para el consumo y comercio de las comunidades. Y, por consecuencia, de su apropiación en tanto símbolo en las representaciones que se construyen en tales comunidades. Incluso en el filme se puede entender que el maíz y, en específico, las *xanini* están de lado de los purépechas, pues anhelan la manera en que estos se acercaban a ellas. En ese sentido, los personajes de mazorcas dentro de la ficción están representando a su referente real y literal, pero también funcionan como imagen metafórica de la mirada indígena o extensión de esta.

Otro punto importante a destacar es la elección por el género de ficción. Y aquí quiero repensarlo apoyándome en Jablonska: la ficción también puede ser utilizada como herramienta para cuestionar las representaciones.¹¹⁹ Dante Cerano crea una historia en la que ficcionaliza a partir de exagerar y llevar a lo absurdo ciertas características y situaciones. Con tal desplazamiento; es decir, con esta experimentación en el discurso audiovisual, Cerano se inserta en la disputa por las representaciones de su pueblo. Finalmente nos propone una historia diferente: la mirada occidental queda derrotada ante la fuerza de la naturaleza. Más aún, la película le da visibilidad y vida a las *xanini*, algo que fuera de las miradas y cosmovisiones indígenas sería difícil tener. Esta es una de las características que se le han atribuido al video indígena: el perspectivismo amerindio y el multinaturalismo ontológico. El primero plantea que la condición de sujeto no es privativa del ser humano, sino también poseen subjetividad los animales, vegetales y minerales. El segundo se refiere a que la naturaleza es un espacio de multiplicidad y la cultura es el suelo común que comparten todos los seres, humanos y no humanos.¹²⁰

El contraste entre una mirada occidental y la indígena es un tópico recurrente en los filmes de Dante Cerano. Otro ejemplo se puede ver en *Día dos* (2004),¹²¹ en el que se aborda una ceremonia matrimonial purépecha en la comunidad de Cheranástico. Especialmente la película se enfoca en las actividades realizadas al día siguiente (el día dos) del ritual de casamiento, mientras que el día uno se sintetiza en la secuencia inicial con imágenes fijas de los momentos principales. El videoasta propone la existencia de estereotipos de belleza femenina distintos para hombres purépecha y no purépecha. A una imagen en cámara lenta sobre un grupo de mujeres jóvenes que bailan se le superponen imágenes de Marilyn Monroe y Madonna. Se asume que el espectador no es purépecha y tiene como ideal de belleza a estas últimas. Una voz en *off* advierte que no esperemos “mujeres blancas y de cuello largo” pues la belleza de la mujer purépecha se encuentra en el movimiento de sus enaguas al bailar. La manera en que el videoasta va representando a la comunidad, la mayoría de las veces, es a partir de la oposición a un otro, donde ese otro es el espectador que se supone o imagina no purépecha.

En *Día dos* Cerano se permite jugar con los géneros cinematográficos, de manera particular con el cine etnográfico y las llamadas películas “de boda”.¹²² Debido a lo anterior, al audiovisual se le ha

119 Jablonska, “La disputa por las identidades étnicas”, 229

120 León, “Video indígena, autoridad etnográfica y alter-antropología”, 27

121 Esta película se presentó en el Festival Internacional de Cine de Morelia en el 2003.

122 Por películas “de boda” me refiero a aquellas filmaciones que registran fiestas o celebraciones populares: bodas, quin-



Videograma de *Día dos* (2004), Dante Cerano

rákorhekua (boda en purépecha), se menciona que:

ver el video de una casamiento purépecha, y entender los roles que desempeñan los parientes de los matrimonios nos dará pauta a reflexionar de la importancia de la participación familiar y comunitaria [...] Las sociedades purépecha se construyen en una serie de responsabilidades comunitarias y familiares, de participación y asentimiento de roles determinados por la tradición [...] El video recoge los detalles de la asistencia y participación de familiares y conocidos en los días preparativos y en el día de la ceremonia; entonces la grabación contribuye al reconocimiento posterior de todos quienes contribuyeron [...]¹²⁶

Si bien en *Día dos* sí se puede ver que el énfasis está en hacer visible el parentesco y las responsabilidades comunitarias, y por lo tanto enunciar a estas como narrativas identitarias de las comunidades purépechas, el discurso audiovisual va más allá de eso. La narrativa en la película se articula desde un modo bastante descriptivo tanto en la imagen como en el audio. Se muestra, en letras pequeñas y sobrepuestas, la información exacta del día y la hora de las actividades, y conjuntamente se incluyen gráficas sencillas (un modo visual que recuerda un videojuego noventero) para explicar los recorridos realizados. Esto posibilita que el espectador comprenda con mayor claridad lo que acontece cronológicamente. Hay una voz en *off*, la del propio Dante Cerano, que explica las situaciones y escenas

ce años, fiestas patronales en los pueblos. En las cuales resulta importante que la cámara siga y registre la gran mayoría de las actividades realizadas.

123 Véase Jesse Lerner, "Día dos de Dante Cerano: sexo, parentesco y video", Disponible en <http://interamerica.de/volume-3-1/lerner/>, (Fecha de consulta 19 enero de 2019); Jessica Camargo Rangel, Delia Marmolejo Vázquez y Julio Valdez Embriz, "La representación del indígena en el cine documental: video purépecha", (Tesina de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana/ Unidad Xochimilco, 2011), 49; página oficial del Festival Internacional de cine de Morelia: <https://moreliafilmfest.com/peliculas/dia-dos/> (Fecha de consulta 7 de mayo de 2019)

124 Lerner, "Día dos de Dante Cerano" (Fecha de consulta 19 enero de 2019)

125 Javier Ramírez Miranda, "La mirada extraña: el viento nos llevará de Abbas Kiarostami", en *Variaciones sobre el cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*, coord. Deborah Dorotinsky, Danna Levin Rojo, Álvaro Vázquez Mantecón y Antonio Zirió (México: UNAM/UAM, 2017), 391

126 Cerano, *P'itari Manual práctico*, 90, 120



que filma la cámara y además da información adicional a lo “visible”. Por ejemplo, y se destaca de manera particular, el parentesco de las personas así como sus nombres y los roles que deben cumplir en la celebración. Esta voz adquiere importancia porque, pese al tono irónico, desembrolla situaciones que serían difíciles de comprender sólo desde las imágenes. El videoasta explica y describe las dinámicas porque las conoce; filma y se mantiene activo en los rituales de la celebración porque él es parte de la comunidad.



Videograma de *Día dos* (2004), Dante Cerano

Dante Cerano hace un resumen esquemático y un diagrama simplificado que explica las relaciones y movimientos de los actores sociales. El hecho de que haga una serie de actividades que intenten interpretar el complejo de relaciones que conforman la trama de la cultura, ofrece un tipo de “descripción densa”. Con ello el cineasta juega a posicionarse como autoridad etnográfica que enuncia aquello que asume que los participantes del ritual no pueden decir.¹²⁷ En ese sentido el filme habla o pareciera estar dirigido a un público externo, ajeno a las comunidades purépechas y, por tanto, que desconocen tal ceremonia. Esto se nota desde el inicio de la película, cuando se introduce el

tema con la leyenda “día dos o lo que piensas que fue pura peda”. Esa forma de narrar tiene el tono ácido y sarcástico ya característico de Cerano, con el cual obstruye conscientemente un modo serio u objetivo que pretendiera una cinta etnográfica.

Enfatizando su juego con las imágenes e incluso con la propia interpretación del ritual, incluye música ajena al contexto de una fiesta purépecha tradicional; por ejemplo, se pueden escuchar piezas de electrónica, *hip hop* y clásica. La música y los cambios de velocidad en la imagen les dan un efecto cómico y dramático a varias situaciones. Una escena elocuente sobre esto es la “Sonata de la cerveza”, un montaje con tomas cerradas de una cerveza Corona, acompañada con música de Vivaldi. Le da protagonismo a un elemento central en el ritual: el alcohol. En las secuencias siguientes se enfoca en mostrar cómo éste funciona como vehículo o catalizador de las relaciones y convivencia entre los asistentes.

Como dije antes *Día dos* también retoma los recursos visuales y narrativos de las películas de boda. Al inicio del video se presentan palabras que enuncian los aspectos o lugares comunes que

127 Lerner, “*Día dos* de Dante Cerano”, (Fecha de consulta: 21 enero 2019)



Videograma de *Día dos* (2004), Dante Cerano


poco con el papel del “fotógrafo del pueblo” (aquella persona que hace registro audiovisual de las fiestas), aproveche su posición cercana y desde “adentro” de la comunidad para filmar los rituales. No se hace sólo registro fílmico de la boda sino una selección de momentos específicos que posibilitan construir un discurso narrativo al cineasta. *Día dos* no se ajusta por completo al video de bodas ni al etnográfico, en tanto logra una mezcla de ambos y con un humor particular.

La película se erige desde una mirada cercana a los actores sociales y a los rituales. Cerano se adentra en espacios íntimos y nos muestra planos muy cercanos a los rostros, incluso la gente parece no intimidarse ante la cámara, o al menos la presencia de esta no distrae demasiado. Sobre esto, Cerano reconoce en su libro que es una ventaja pertenecer a la comunidad que se pretende filmar, pues es menos complicado que los participantes den el permiso de grabar y entrar a espacios íntimos. También señala que el hecho de pertenecer al mismo pueblo y compartir códigos culturales, debería aprovecharse para intuir en qué momentos de los rituales es mejor no filmar o no intervenir, por un compromiso ético con la comunidad.¹²⁸ En ese sentido el cineasta, en tanto que es parte de la realidad que filma y representa, tiene derecho a mirar y registrar, e incluso de intervenir en los componentes de su cultura pero sólo en la medida en que su intervención se encuentre dentro de los parámetros cotidianos en su comunidad.

El audiovisual articula una mirada desde una posición que es emblemática de los realizadores indígenas: la de un integrante de la comunidad y la de alguien externo a ella.¹²⁹ Es decir, el quehacer cinematográfico posibilita a Cerano un entrar y salir al ritual, es parte de ello pero a veces tiene que alejarse para explicar lo que sucede a alguien ajeno. Enuncia lo que no es visible porque conoce el ritual y porque participa en este. Por ejemplo, podemos ver cómo le invitan tragos, cómo le agrega salsa a su platillo e incluso cuando lo sacan a bailar y no deja la cámara, sino que sigue filmando a pesar del movimiento. Dante Cerano es un observador inmerso en las dinámicas culturales de su propia comunidad. Está inserto en las mismas tramas de significación, comprende el significado porque participan de ellas. No necesita hacer una interpretación o la hace sólo en la medida en que pretende traducirlo a un público externo. Esta mirada pues surge de la misma comunidad, y bajo esos parámetros se puede proponer que es cercana.

128 Cerano, *P'itari, Manual práctico*, 105

129 Jesse Lerner, “*Día dos* de Dante Cerano”, (Fecha de consulta 23/01/ 2019)



El ritual nupcial sirve al videoasta para dar cuenta de narrativas identitarias de una comunidad purépecha. Por otro lado, este filme da cuenta de la apropiación que hace el audiovisual indígena de las nuevas tecnologías audiovisuales y de las experimentaciones particulares de los realizadores.

Roberto Pavel Rodríguez Guillén

Pavel Rodríguez es originario de Tzintzuntzan aunque ha vivido la mayoría de su vida en la ciudad de Morelia. El acercamiento de Pavel al Centro de Video Indígena fue un poco diferente, por invitación de Raúl Máximo. Pavel recuerda que ya se había interesado en la realización de video durante su formación como historiador en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Él cuenta que en una asignatura de la carrera se les solicitó a los alumnos como trabajo final la realización de un audiovisual. Durante el periodo de la edición de tal video se enteró del CVI a través de Raúl Máximo y decidió buscar apoyo ahí, sobre todo solicitando préstamo de equipo. Entre 1997 y 1998 Rodríguez se incorporó en algunos talleres programados por el centro, sin embargo durante su formación en ese espacio únicamente realizó un proyecto audiovisual, y al poco tiempo dejó de filmar bajo la producción del CVI-INI.¹³⁰

Pavel incursionó de manera directa en el género de ficción. Su primera producción fue *Tarhíata Tsakapancha. El viento en la región de las piedras* (1999), que fue actuada por jóvenes de Santa Fe de la Laguna y Angahuan, y la historia se basó en un pasaje de la *Relación de Michoacán*. Aunque también ha realizado cintas de corte más documental como: *Hidalgo, municipio con historia* (2003) y *Tzintzuntzan, semana santa* (2006), Pavel Rodríguez definitivamente ha decidido seguir abordando pasajes del manuscrito del siglo XVI, el cual se ha convertido ya en su inspiración predilecta: *Kurita Kaheri, mensajero de dioses* (2005); *Xancuchka ia, fue todo* (2008); *Auikanime la que tiene hambre* (2010) y *Relación de Michoacán, voces ancestrales* (2016).

Rodríguez hace interpretaciones del pasado ancestral del pueblo purépecha. Supone una carencia de identidad en torno a los documentos históricos y retoma la *Relación de Michoacán* como fuente principal para recordar y contar la historia de su pueblo. Aquí sólo me concentraré en *Auikanime la que tiene hambre* para analizar la manera en que Rodríguez toma fragmentos del manuscrito y los adapta al cine y cómo a la vez propone elementos visuales y simbólicos como característicos de la cultura tarasca.

130 Rodríguez (16/03/2018)

Auikanime, la que tiene hambre (2010)

Auikanime es uno de los filmes más recientes de Pavel Rodríguez, tanto el guion, la dirección y la edición estuvieron a su cargo. En esta ficción se ponen en escena situaciones y relatos contenidos en la *Relación*: el ambiente violento del contacto entre indígenas y soldados peninsulares, la misión evangelizadora de los franciscanos y la leyenda de la Auikanime como parte y ejemplo de la cosmovisión tarasca. Esta última es la que utiliza el director para entrelazar todos los temas. La Auikanime, según la película, es una mujer muerta en parto que vuelve a la tierra en busca de los recién nacidos. En esta ficción se pueden identificar dos peligros: la Auikanime quiere llevarse al hijo de una joven pareja (Tsipa y Hopotaku), y el enfrentamiento entre los gobernantes tarascos o *Uacúsecha* (hombres águila) con los soldados.

Pavel Rodríguez trabaja en crear y proponer el posible ambiente histórico entre peninsulares e indígenas durante el periodo del contacto. En la primera secuencia se ubica al espectador en espacio y tiempo con la aparición en pantalla de la fecha y el lugar: 1530, Michoacán. De manera especial se hace referencia al final del gobierno tarasco bajo el mando de Tangaxoan Tzintzicha II (último *cazonci*), quien fue asesinado por órdenes de Nuño de Guzmán. Sobre Tangaxoan se plantean varias reflexiones que van en torno a sus decisiones que pusieron en desventaja a los tarascos frente a los europeos. Otro elemento importante dentro de la propuesta histórica es el papel de la evangelización, en este caso a través de la orden franciscana. A los frailes se les representa como personajes más comprensibles y empáticos (en contraposición a los soldados) ante las decisiones y pensamientos indígenas, a manera de estrategia de acercamiento y de conversión.

Se está retomando el pasaje 28 de la *Relación*, donde se señala que la visita de Auikanime significa el anunciamiento de un cambio drástico para la comunidad. Esta leyenda cuenta que es una mujer muerta en parto al igual que su bebé recién nacido, luego se convierte en tía de los dioses y vuelve a la tierra en busca de niños para llevárselos en forma de sacrificio. En la ficción se retoman las características de la anciana descritas en el texto de la *Relación*, en el cual se cuenta que ella vuelve en forma de anciana, vende un topo a una mujer y a cambio toma la vida de un bebé. Hay tres apariciones del personaje en la película: cuando recién ofrece el topo a Tsipa, después cuando se le aparece a Hopotaku para anunciarle el fin del imperio tarasco, y la tercera cuando la vieja regresa a casa de Tsipa para cobrar el pago pendiente. Estos elementos narrativos, junto con la música que el mismo Rodríguez produjo (percusiones y vientos), logra crear un ambiente enigmático y místico, el cual está desde el inicio del filme y parece invitar al espectador a escuchar.

La película inicia con el parto de una mujer, parteras y sacerdotes ayudan en la labor, esto a través de planos muy cerrados y que contienen poca luz, lo cual hace enfatizar el ambiente de dificultad y sufrimiento. La sangre escurre de las manos y ensucia los rostros de los participantes, los cuales apreciamos desde planos cerrados, un recurso que sirve al director para describir a detalle los gestos de los personajes. Desde el inicio se presentan los elementos que serán constantes a lo largo de la película: los paisajes nocturnos y oscuros, sobre todo de la luna llena y en contraste con el elemento del fuego. Por ejemplo, en las escenas donde Hopotaku y Tsipa se encuentran dentro de la troje, o cuando los soldados entran a una habitación donde los tarascos adoran a sus dioses y destruyen las figurillas.

Estos motivos, según Charlotte Gleghorn, se pueden interpretar como evocación o representación cinematográfica de Xaratanga (la diosa de la luna) y Curicaueri (dios del sol o del fuego), el fuego



Videogramas de *Auikanime, la que tiene hambre* (2010), Pavel Rodríguez

como elemento que simboliza la comunicación entre el cielo y la tierra, los dioses y los mortales.¹³¹ Más allá de esta interpretación, el mismo Rodríguez menciona y acepta la recurrencia del fuego en sus películas debido a que lo considera como un elemento siempre presente en la vida y en los mitos purépechas.¹³² Entonces no es gratuito que en *Auikanime* sea la luz del fuego la que alumbra las conversaciones más profundas o los escenarios más íntimos y de introspección. Además, cabe resaltar que Rodríguez les da prioridad a estas conversaciones en espacios íntimos, pues en realidad es allí donde, a través de las reflexiones de Hopotaku, se habla sobre las decisiones y posturas del cazonci Tangaxoan. Los personajes de la alta jerarquía casi no presentan diálogos, cobra más importancia su imagen.

Cuando se trata de escenas de personajes sobre la clase gobernante tarasca, se busca crear un ambiente especial a través del eco en las voces y con una luz más tenue en la imagen, lo que produce un tipo de efecto onírico. Asimismo estas escenas se filman en escalinatas de recintos arqueológicos (tal vez un antiguo templo tarasco), que denota la búsqueda del director por utilizar los espacios que fueron importantes para ese imperio y crear un aura sagrada. Por otro lado Pavel Rodríguez no sólo retoma del manuscrito el texto sino, igualmente los elementos visuales que lo acompañan, los cuales, de hecho, le ayudan a resolver en cierta medida la apariencia de los personajes. Por ejemplo, el uso de colores en tonos fuertes no sólo en el atavío sino en la pintura facial y corporal que llevan los actores, quienes de igual forma llevan en sus cabezas tocados de plumas que terminan por completar la semejanza con el estilo pictórico de las láminas de la *Relación de Michoacán*.

En la historia se articula la relación de vida-muerte. Todo se cohesiona a partir de la idea de que *Auikanime* regresa a la tierra para anunciar una desgracia: el final del imperio de los uacúsecha (señores Águila). La anciana dice a Hopotaku que los dioses tienen hambre y que Tzintzuntzan será su alimento. Se advierte entonces la necesidad de muerte para darle vida a los dioses: un sacrificio. Ante el temor de que la *Auikanime* se lleve a su hijo, Tsipa articula una serie de pensamientos referentes a la nueva religión. Ella cree que si los frailes bautizan al recién nacido, la anciana no se lo podrá llevar, además encuentra semejanzas entre la imagen de la Virgen María y la diosa Cuerauáperi, las dos

131 Charlotte Gleghorn, "Revisioning the Colonial Record: *La Relación de Michoacán* and Contemporary Mexican Indigenous Film", *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies* [en línea], vol. 15, núm. 2 (Reino Unido, 2013), 18-19

132 Un ejemplo importante es el ritual del Fuego Nuevo o Año Nuevo Purépecha (en purépecha llamado Kurhíkuaeri K'úinckhua), que se celebra cada 1º de febrero.



Videogramas de *Auikanime, la que tiene hambre* (2010), Pavel Rodríguez

como madres de los dioses. Con esto se plantea una manera de imaginar el proceso de transculturación o negociación de dos culturas en los primeros años del contacto.

Finalmente *Auikanime* no se lleva al niño. Hopotaku viene huyendo de los soldados que han atacado a los uacúsecha y ahora van detrás de él. Al acercarse a su casa observa que la anciana ya ha llegado a reclamar la vida (o la muerte) del niño. Hopotaku entiende que es inevitable el sacrificio así que negocia con ella, ofrece su vida a cambio de la de su hijo. Esta comunicación se da a través de la mirada y de una especie de conexión mental, puesto que ninguno de los dos personajes emite palabras. En detalles como este se enfatizan el tono místico y la comunicación entre seres terrenales y otros seres. Se entiende que el trato se lleva a cabo cuando uno de los soldados apuñala por la espalda a Hopotaku.

El filme termina con la imagen de Tsipa y su hijo de espaldas a la cámara y frente al lago. Esta escena propone una idea de esperanza y promesa de un mañana, lograda en parte por la luz del ocaso y una mirada, que se supone, enfocada al horizonte. Con voz en *off*, Tsipa promete a su hijo como continuador de la lucha tarasca. Así, en la historia se termina con la referencia a la idea de vida, y se teje en contraposición a la de muerte, con la que inició el filme (la muerte de un niño y su madre en el parto), y además se repite el motivo de madre-hijo.



Foto sobre una lámina pictórica de la *Relación de Michoacán* correspondiente al capítulo XIX ¹³³

En *Auikanime, la que tiene hambre* se retoman fragmentos de la *Relación de Michoacán* pero también de un relato de la tradición oral de las comunidades como es el de esta leyenda. La diferencia de *Auikanime* con las otras películas de Pavel Rodríguez que parten de la *Relación de Michoacán*, es que no incluye al personaje de Fray Jerónimo de Alcalá (redactor del manuscrito). El fraile ha sido recurrente en sus cintas, ya que lo utiliza como recurso de narración, aunque también para poner en escena una manera de imaginar el proceso de recopilación de la historia oral y la escritura del manuscrito.

133 Alcalá, *Relación de Michoacán*, 232



Videograma de *Auikanime, la que tiene hambre* (2010), Pavel Rodríguez


bajando hasta las más recientes. Un ejemplo es Raúl Máximo quien ha protagonizado a personajes como el jurámuti y petámuti, que representaban los altos rangos sagrados entre la sociedad tarasca. También es Máximo quien ha estado a cargo de la traducción para los subtítulos de las películas.

Los filmes de Rodríguez a veces han recibido críticas por un sector intelectual que pareciera exigir apego literal al texto, entonces es importante ese desafío al que se ha enfrentado el realizador por llevar al cine una lectura del manuscrito.¹³⁵ Las adaptaciones de textos a imágenes pueden ser muy cuestionables, ahora lo son en mayor medida cuando se tratan de textos que, como este documento, son de una complejidad (de contenido y de forma) que puede derivar en más de una interpretación. Sin embargo Pavel Rodríguez es consciente de ello y enfatiza que más que una fidelidad a la fuente escrita, busca poner en imagen su interpretación y no ya sólo de un pasado remoto sino de su relación con la cultura purépecha contemporánea. Sobre todo destaca su interés por acercar a las nuevas generaciones a los relatos y difundir los datos contenidos en *La Relación* a través de la imagen cinematográfica (este interés puede vincularse por su formación como historiador) y promover que las narrativas identitarias del pueblo purépecha se anclen a su pasado remoto.

La historia que cuenta Pavel Rodríguez propone una representación de la cultura tarasca que comprende el mundo y la vida de una manera mística y enigmática. Una comunicación entre terrenales y dioses a través de seres que van y vienen entre los dos mundos. También propone un papel activo y de resistencia por parte del imperio tarasco ante la intervención peninsular, esto en contraposición a representaciones sobre el mismo periodo histórico en el que los pueblos indígenas se han dibujado

134 Sobre esto Rodríguez señala que en su mayoría las personas que elige para sus películas no tienen conocimiento sobre actuación o cine, por lo tanto, previo al rodaje realiza con ellos talleres y ejercicios de actuación pero ya enfocados a la caracterización de los personajes. También menciona que sí existe interés por los jóvenes (que han participado ya en sus proyectos), en seguir acercándose o incursionar en el teatro y el cine, sin embargo terminan abandonándolo por múltiples razones, aunque la principal está relacionada con la precariedad económica. Rodríguez (16/03/2018)

135 Se ha señalado en general que la intelectualidad purépecha se ha apropiado de las narraciones de *La Relación de Michoacán* al punto que las lecturas del documento en años recientes activa una pulsión inventiva o reinventiva de tradiciones o de dobles interpretaciones interculturales. Vázquez León, "Noche de muertos en Xanichu", 371-

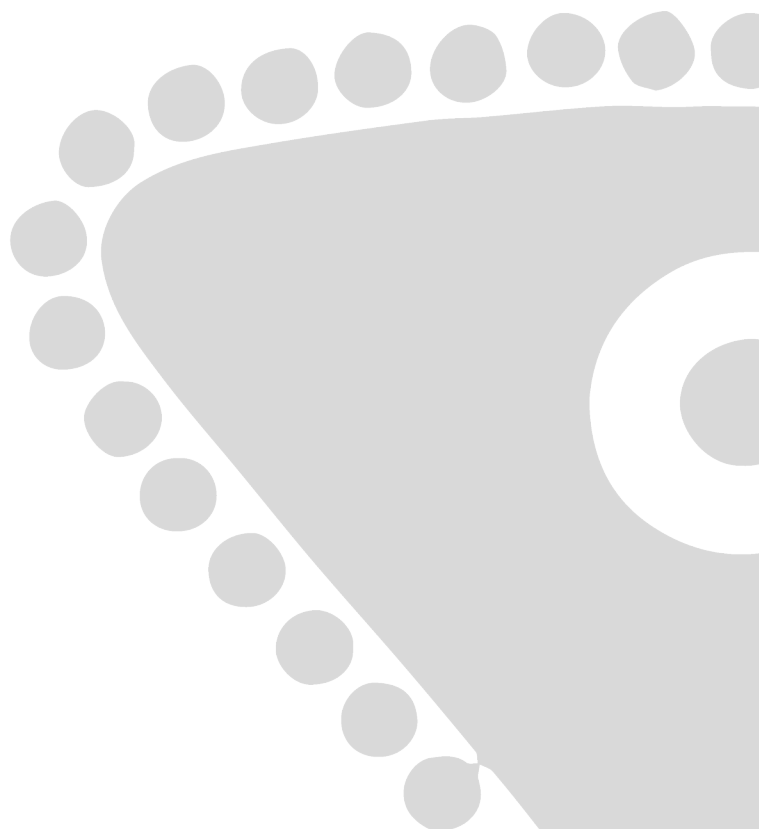


con cierta participación pasiva. Y establece una relación de continuidad cultural entre los indígenas tarascos y el actual pueblo purépecha a través de conjuntar datos contenidos en el manuscrito del siglo XVI con leyendas presentes en la tradición oral de este pueblo.

La mirada de Rodríguez se produce desde una cercanía con las comunidades purépechas, además de que él mismo se considera parte y está imbricado en tal cultura. Y se nota un interés personal por anclar sus narrativas identitarias en un pasado remoto. Hace una representación de ese pasado pero sólo en la medida en que toma los referentes culturales del pueblo purépecha actual para imaginarlo. Ejemplo de ello, pueden ser las trojes (las casas), la vestimenta, los rostros, incluso las leyendas y el idioma.

La *Relación de Michoacán* es un recurso de información para la representación del pasado remoto de la cultura purépecha en tanto es repositorio de una memoria histórica. Pero también esos relatos e imágenes se convierten en un instrumento de inspiración que posibilita actualizar las lecturas y apropiarse de lo pretérito. Rodríguez, por ejemplo, a partir de este documento puede imaginar las voces de los tarascos en los años del siglo XVI, pues les da imagen cinematográfica y los vincula con símbolos y concepciones de la cultura actual.

Estas acciones suponen un acto político en varios sentidos. Se recupera la agencia de los purépechas en el proceso del contacto y de la evangelización como forma de resistencia. La posibilidad de ofrecer otras representaciones cinematográficas sobre la conquista europea y el imaginar la forma de vida de los pueblos en esos años. La realización de un cine ficcional que guarda, aun así, compromiso con elementos de un (a) mito-historia clave e importante para la cosmovisión tarasca- purépecha. ●



Reflexiones finales


Las miradas de estos realizadores purépechas, con sus distintos matices y géneros, hablan desde un mayor acercamiento y encuentro con las realidades de los pueblos, en tanto son partícipes de estos. Así el audiovisual funciona como vehículo para expresar y representar narrativas identitarias desde y sobre las comunidades purépechas.

El valor de estos audiovisuales se encuentra en varios elementos. Por un lado, como señala Carlos Flores, estas imágenes son de un orden diferente a aquellas otras producidas por grupos dominantes, pues las miradas propuestas por los llamados subalternos pueden proponer contra-verdades o contra-narrativas a las ofrecidas desde una posición hegemónica, con más poder de representación.¹³⁶ De ese modo, las historias que se cuentan también toman importancia en tanto visibilizan y representan otras identidades y subjetividades, dando voz e imagen a grupos que han sido marginados. Por otra parte, las narrativas y las imágenes que se conjuntan en el discurso audiovisual no carecen de elementos para posibilitar una experiencia sensible y estética.

Para ver de qué manera los audiovisuales de los realizadores purépechas proponen representaciones y miradas diferentes respecto de aquellas que se produjeron desde distintos espacios e intereses, se hizo un recorrido por filmes que formularon representaciones sobre los pueblos indígenas. Así se vio que en las primeras miradas del cine en Michoacán, estos permanecieron prácticamente invisibilizados y negados de la realidad. En años de la Revolución Mexicana se recuperó su imagen exclusivamente en la medida en que se ancló allí la búsqueda de una identidad nacional. La representación de los indígenas en el cine industrial de corte ficcional se mostró despojada de su realidad social e histórica y sólo en pocos ejemplos significaron miradas que problematizaron la diversidad de los pueblos. Se construyó un vocabulario visual fincado en una estética del realismo indigenista. La representación sobre el pueblo purépecha, en el cine industrial, se vinculó fuertemente a la vida lacustre de Pátzcuaro y Janitzio, donde predominó un preciosismo fotográfico.

Los acercamientos paternalistas desde el Estado, el INI y el CREFAL produjeron miradas que, aunque con ciertos matices y con vocación de documental,

¹³⁶ Carlos Y. Flores, "Antropología visual ¿Distancia o cercanía con el sujeto antropológico?", 82



seguían representando el extrañamiento existente hacia las comunidades, fenómeno que perduró hasta entrada la década de los setentas. Fue más bien desde el cine independiente que surgieron propuestas audiovisuales más comprometidas con las realidades de las comunidades purépechas. Allí el sonido directo adquirió centralidad por permitir traer en directo la voz y palabra del actor social. También el giro antropológico supuso una problematización importante en cuanto a la autoridad etnográfica, el encuentro con la alteridad y la posibilidad de compartir miradas en la realización fílmica.

En México el proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales impulsado por el INI fue un intento significativo por acercar los medios audiovisuales a los pueblos indígenas. En Michoacán esto derivó en la formación de realizadores purépechas que de diferentes maneras, y en diversos géneros, han propuesto otras miradas y representaciones sobre sus narrativas identitarias.


La propuesta audiovisual de Valente Soto representó una mirada cercana, logrando hablar desde un “nosotros”, donde los actores parecen tener confianza ante quien filma y tal grado de intimidad logra convertirse en imagen. Aquí se observó cómo la elección de una historia local funcionó para representar las narrativas identitarias de una comunidad a través de la recuperación de memorias. Tanto el caso de Valente Soto como el de Raúl Máximo permitieron reflexionar sobre las posibilidades y alcances del género documental para el ejercicio de memoria y para la visibilización de subjetividades y formas de vida entre las comunidades purépechas.

El caso específico de Máximo funcionó para observar de qué manera el dispositivo audiovisual es utilizado para visibilizar y defender la organización política fincada en la tradición y la comunalidad del pueblo purépecha. Además tomó centralidad la reflexión sobre la posición emblemática del realizador indígena, pues Máximo busca enfatizar, presentándose como comunero, su derecho a mirar y hablar sobre la realidad que representa.

El tema de la autorrepresentación también se observó en la mirada de Dante Cerano. Se mostró cómo el quehacer cinematográfico posibilita a Cerano un entrar y salir de los rituales, en tanto es parte de estos, de la comunidad, de la cultura pero también puede alejarse de ellos para explicarlos al espectador. Como Dante Cerano es un observador inmerso en su misma comunidad y cultura, su mirada surge desde esa cercanía y conocimiento. También se vio que este realizador explora los géneros del cine: juega con la vocación documental y la ficción. Las narrativas identitarias que propone del pueblo purépecha están vinculadas con el contraste, choque o encuentro con lo occidental, así como la migración y la transculturación existentes en las comunidades.

Por su lado, en la ficción de Pavel Rodríguez se vio la manera en que ofrece otra representación cinematográfica sobre el encuentro entre indígenas y peninsulares. A partir de la lectura e interpretación de la *Relación de Michoacán* propone una forma de imaginar la vida de los pueblos en esos años. Da imagen cinematográfica a estos y los vincula con algunos símbolos y concepciones de la cultura purépecha actual. Propone una representación de la cosmovisión tarasca que comprende el mundo y la vida de una manera mística y enigmática.

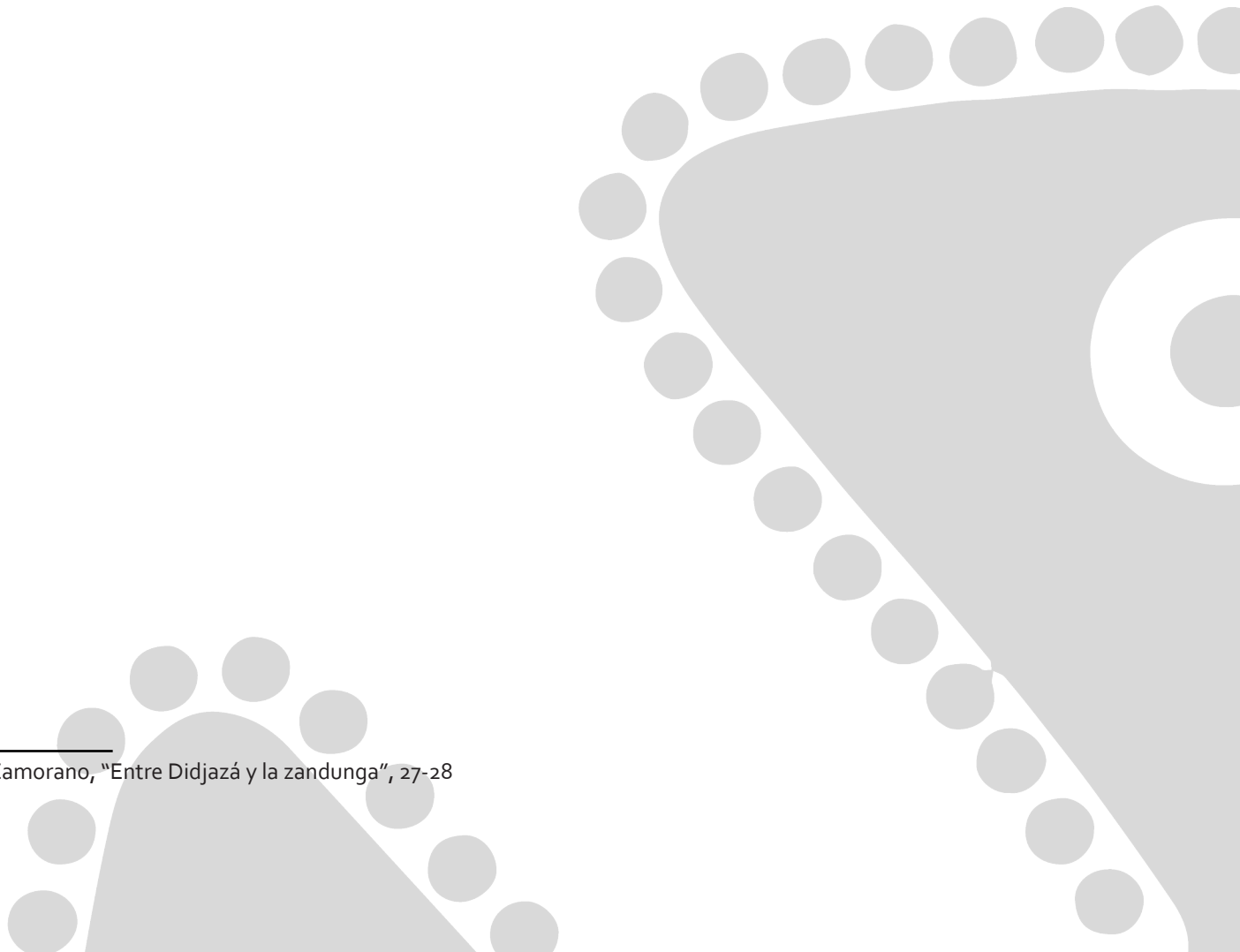
Por otra parte, como se pudo observar, la memoria es un tema que articula el audiovisual purépecha. En él toman gran importancia los elementos de recuperación y consolidación de la memoria histórica e identidad de las comunidades indígenas. De este modo, este cine se posiciona como un dispo-



sitivo que, además de posibilitar diversos ejercicios de visibilización, busca salvaguardar historias y ejercer memoria en contraposición a la pulsión de olvido.

El audiovisual purépecha, y en general el indígena, puede verse como una respuesta política alternativa a las representaciones que se han hecho de los pueblos a lo largo de la historia del cine y los medios masivos. Sin embargo, quedaría pendiente por problematizar y analizar: ¿qué se representa cuando hablamos de autorrepresentación? Pues, por ejemplo, los realizadores muestran su mirada, pero aun siendo o estando en las comunidades, representan a un otro, aunque en este caso ese otro pueda estar más cercano. No se puede omitir la mención al hecho de que estos mismos realizadores ocupan un lugar de poder dentro de sus comunidades, donde quien ha podido tomar una cámara es porque tiene ciertas ventajas económicas y/o de género. También se quedan pendientes las preguntas: ¿qué alcance han tenido estos audiovisuales dentro de las comunidades y qué procesos han activado? ¿Hasta qué punto las narrativas de autorrepresentación son radicalmente opuestas a otras representaciones? Ya que, como propone Gabriela Zamorano, habría que detenerse a pensar que "la producción de imágenes en comunidades está inmersa en un complejo proceso político contradictorio y ambiguo en el que los imaginarios nacionalistas, regionales, raciales y de género se recrean, reproducen y transforman".¹³⁷

137 Zamorano, "Entre Didjazá y la zandunga", 27-28




Imaginando un audiovisual purépecha

Desde hace unos meses, a partir justamente del desarrollo de esta investigación, he tenido una serie de entrevistas, conversaciones e incluso reuniones de trabajo con Raúl Máximo y Pavel Rodríguez. Esto me ha permitido conocer desde distintos ángulos sus limitaciones, intereses y prácticas audiovisuales. Por un lado, las dificultades de financiamiento es lo que limita a los realizadores el mantenerse activos, pues el recurso económico la mayoría de las veces se obtiene de becas, concursos o proyectos sociales convocados por instituciones estatales. Otro problema es la tensión social que tienen, por ejemplo, dentro de las comunidades (familiares, organizacionales, etc.), pues como cuenta Máximo, la gente llega a suponer que los videoastas obtienen ganancias económicas por las imágenes que hacen. También pueden surgir reclamos por las representaciones que el realizador propone sobre tales comunidades. Finalmente, la circulación y exhibición de los materiales es de índole marginal, se limita a festivales y a muestras de cine con etiqueta de “indígena” y/o “comunitario”.

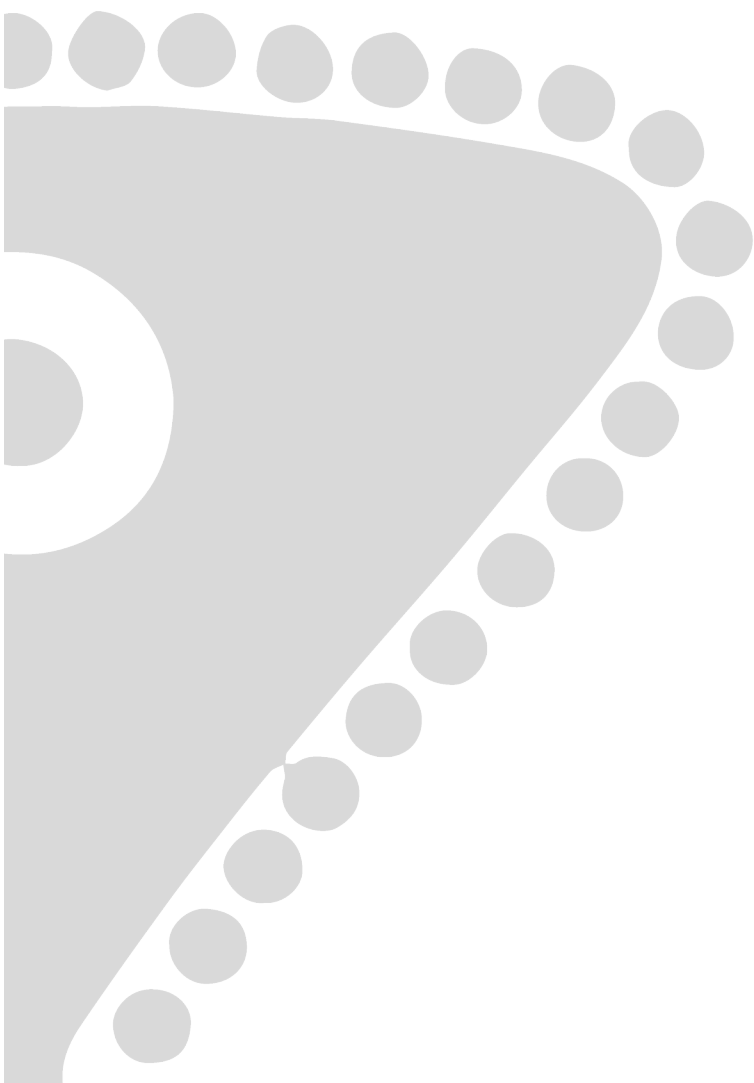
Pero ante todas esas limitantes, ellos, y quisiera enfatizarlo, son realizadores y educadores que piensan sus quehaceres, por lo tanto proponen y discuten categorías y conceptos acerca del audiovisual indígena. En los últimos encuentros de realizadores purépechas y con motivos de muestras de cine, ellos cuestionan la manera en que la etiqueta “indígena” llega a limitar la circulación y apreciación de sus filmes. Por otro lado, ellos repiensan, dialogan e imaginan cómo sería un cine purépecha, un cine que hable de y en las comunidades: cuáles planos, cuáles escenarios, qué actores, qué narrativas, qué historias.

Los realizadores coinciden en considerar el audiovisual como instrumento para la enseñanza, la concientización y el empoderamiento como etnia. Son personas preocupadas por compartir su conocimiento, por ver otras generaciones expresándose con el video y el cine. Así, plantean la necesidad de seguir compartiendo historias y miradas a través de la formación de jóvenes en las comunidades, abrir espacios y talleres que impulsen la experimentación con los medios de comunicación. Por ejemplo, por su parte Dante Cerano, desde hace ya unos años, ha buscado otras maneras de generar una cultura cinematográfica en las comunidades. Respecto a eso ha encontrado una alternativa en la producción de videoclips sobre músicos y agrupaciones purépechas, ya que considera que puede ser una manera de darle mayor alcance a las historias locales dentro de



las propias comunidades. Por otro lado, incluso, estos realizadores se empiezan a plantear la búsqueda de estrategias para mejorar los circuitos de exhibición así como mecanismos de catalogación y conservación de sus materiales audiovisuales.

Pese a todo, la producción audiovisual en el pueblo purépecha es una realidad, cuyo proceso histórico nos permite vislumbrar alternativas para mirar y visibilizar sus historias, memorias, conflictos y realidades comunitarias.



Bibliografía final

Alcalá, Jerónimo de, *Relación de Michoacán*, Zamora, Michoacán: Colegio de Michoacán, 2016.

Aprea, Gustavo, "El documental, la memoria y las otredades", en *Hacer con los ojos*. Estados del cine documental, ed. Christian León y Cristina Burneo Salazar, Ecuador: Corporación Cinememoria/ Universidad Andina Simón Bolívar, 2015. pp. 37-66

Arcos Vázquez, Carlos e Ivett Reyes Guillén, "Del indigenismo al indianismo. Un recuento del empoderamiento indígena en espacios culturales y de educación en la región Altos de Chiapas", *Espacio* [en línea], núm. 8, México, 2015. pp.134- 154

Arfuch, Leonor, "Problemas de la identidad", en *Identidades, sujetos y subjetividades*, comp. Leonor Arfuch, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005. pp. 21-44

Baltazar Caballero, Ángel, Xilonen Luna Ruíz y Leticia Olvera, "El cine indigenista: colección de producciones filmográficas del Instituto Nacional Indigenista", México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígena, 2008.

Becerril Montekio, Alberto, "El cine de los pueblos indígenas en el México de los ochentas", *Revista Chilena de Antropología Visual* [en línea], núm. 25, Chile, 2015. pp. 30-49

Camargo Rangel, Jessica, Delia Marmolejo Vázquez y Julio Valdez Embriz, "La representación del indígena en el cine documental: video p'urhépecha", Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana/ Unidad Xochimilco, 2011.


Castillo Ramírez, Guillermo "La propuesta de proyecto de nación de Gamio en *Forjando Patria (pro nacionalismo)* y la crítica del sistema jurídico político mexicano de principios del siglo xx", *Desacatos*, núm. 23, México, 2013.

Cerano, Dante, *P'itari Manual práctico de producción de video en los pueblos indígenas*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2013.

Chartier, Roger, *El mundo como representación*, Barcelona: Gedisa Editorial, 1992.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, tomo 1, México: Ediciones Era, 1969.

García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano*, México: Secretaría de Educación Pública, 1986.



Dorotinsky, Deborah, Danna Levin, Álvaro Vázquez Mantecón y Antonio Zirión, Introducción en *Variaciones sobre el cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*, coord. Deborah Dorotinsky y otros, México: UNAM/UAM, 2017. pp. 11-14

Flores, Carlos Y., "Antropología visual ¿Distancia o cercanía con el sujeto antropológico?", *Revista Nueva Antropología* [en línea], vol. 20, núm. 67, México, 2007. pp. 65-87

García, Gustavo, "El otro en el espejo: el indio en el cine mexicano", *Cultura Urbana*, núm. 48, México, 2015. pp. 21-29

Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, España: Gedisa Editorial, 2003.

Gleghorn, Charlotte, "Revisioning the Colonial Record: *La Relación de Michoacán* and Contemporary Mexican Indigenous Film", *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies* [en línea], vol. 15, núm. 2, Reino Unido, 2013. pp. 224-238

Guadarrama, Guillermina, "Taller de Investigación Plástica, un colectivo regional", en *Abrevian*, Centro de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas- Instituto Nacional de Bellas Artes, núm. 10, México, 2011. pp. 1-17

Jablonska, Aleksandra "La disputa por las identidades étnicas en el cine mexicano contemporáneo", *Catedral Tomada* [en línea], núm. 9, 2017. pp. 220-252

Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002.

León, Christian, "Video indígena, autoridad etnográfica y alter-antropología", *Maguaré* [en línea], vol. 30, núm. 2, Colombia, 2016. pp. 17-45

Manrique, Jorge Alberto "El proceso de las artes 1910-1970" en *Historia general de México*, tomo 2, México, Colegio de México, 1988. pp. 1359-1373

Matute Villaseñor, Pedro, "La producción cinematográfica independiente en Guadalajara realizada por algunos de los habitantes del lugar (1965-1979)", Tesis de maestría, ITESO, Tlaquepaque, Jalisco, 2016.

Monsiváis, Carlos "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia general de México*, tomo 2, México, Colegio de México, 1988. 1377-1549


Montagner Martins, Anderson "O uso da montagem figurativa em Redes" en *Montajes Revista de Análisis Cinematográfico* [en línea], núm. 006, México, 2018. pp. 6-21

Morett, Javier "Miradas de la no ficción a lo indígena en Michoacán", Texto sobre ponencia presentada en un ciclo de conferencias sobre cine michoacano en la Casa de la Cultura de Morelia, en septiembre de 2008.

Nahmad Rodríguez, Ana Daniela, "El indio imaginario: representaciones indígenas en el cine y la cultura en México. De Eisenstein a *Raíces*", Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Letras y Filosofía, 2005.

Nahmad Rodríguez, Ana Daniela, "La radicalidad política en el cine de Grupo Ukamau y su propuesta de no fragmentación en la película *Jatun Auka* (El enemigo principal, 1974)", en *Variaciones sobre el cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*, coord. Deborah

- Deborah Dorotinsky Alperstein, Danna Levin Rojo, Álvaro Vázquez Mantecón y Antonio Zirión Pérez, México: UNAM/UAM, 2017. pp. 81-100
- Nichols, Bill, *Introducción al documental*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013.
- Ojeda Dávila, Lorena y Marco Antonio Calderón Mólgora, "Cardenismo e Indigenismo en Michoacán", *Mexican Studies/ Estudios Mexicanos* [en línea], núm. 1, 2016. pp. 83-110
- Ojeda Dávila, Lorena, Presentación a *Pioneros de la antropología en Michoacán. Mexicanos y estadounidenses en la región tarasca/purépecha*, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/ Colegio de Michoacán/ Consejo Nacional de Ciencia y tecnología, 2018. pp. 5-17
- Ramey, James, "La resonancia de la conquista en Janitzio", *Casa del tiempo* [en línea], núm.30, México, 2010. pp. 54- 57
- Ramírez Miranda, Francisco Javier, "Las distancias del cine de Jacques Rancière", *Montajes Revista de Análisis Cinematográfico* [en línea], núm. 2, México, 2013. pp. 145-149
- Ramírez Miranda, Francisco Javier, "La mirada extraña: *El viento nos llevará* de Abbas Kiarostami", en *Variaciones sobre el cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*, coord. Deborah Dorotinsky Alperstein, Danna Levin Rojo, Álvaro Vázquez Mantecón y Antonio Zirión Pérez, México: UNAM/UAM, 2017. pp. 389-405
- Reyes, Aurelio de los, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Reynoso, Jaime, "Manuel Gamio y las bases de la política indigenista en México", *Andamios* [en línea], núm.22, 2013. pp. 333-355
- Rioseco Perry, Virginia, "La crónica: la narración del espacio y el tiempo", en *Andamios* [en línea], vol. 5, núm. 9, México, 2008. pp. 25-46
- Rodríguez Prampolini, Ida, "Arte o Justicia. El Taller de Investigación Plástica de Morelia", *Plural Revista Cultural* [en línea], vol. IX-V, núm. 10, México, 1980.
- Ruiz Ojeda, Tania Celina, "Alva y compañía. Origen de una empresa cinematográfica en Michoacán" en *Creadores de Utopías*, Morelia: Centro de Documentación e Investigación de las Artes / SECUM, 2008. pp. 15- 32
- Schaffhauser Mizzi, Philippe, *El proyecto de Carapan de Moisés Sáenz: Una experiencia educativa entre indigenismo y desarrollo rural*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2010.
- Vázquez León, Luis, "Noche de muertos en Xanichu. Estética del claroscuro cinematográfico, teatralidad, ritual y construcción social de una realidad intercultural en Michoacán", *Estudios Michoacanos IX*, coord. Martín Sánchez Rodríguez y Cecilia A. Bautista, Zamora: El Colegio de Michoacán/Instituto Michoacano de Cultura, 2001. pp. 335-400
- Vázquez Mantecón, Álvaro, *El cine súper 8 en México 1970-1989*, México: Filmoteca UNAM, 2012.
- Vázquez Mantecón, Álvaro, *Orígenes literarios de un arquetipo filmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*, México; UAM Azcapotzalco, 2005.



Vázquez Mantecón, Álvaro, "Cine y propaganda durante el cardenismo", *Hist. graf.* [en línea], núm. 39, México, 2012. pp. 87-101

Vidal Bonfaz, Rosario, "Los juegos de la representación fílmica. El folclor musical veracruzano en el cine mexicano de los años treinta", conferencia presentada en el Coloquio de las representaciones cinematográficas en el marco del Festival Internacional de Cine en Morelia, el 22 de octubre de 2018.

Weinrichter, Antonio, "Con voz propia o en boca ajena: Voces y alteridad en el documental", *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*, coord. Christian León y Cristina Burneo Salazar, Ecuador: Cinememoria/Universidad Andina Simón Bolívar, 2015. pp. 21-36

Zamorano, Gabriela, "Entre Didjazá y la zandunga: iconografía y autorrepresentación indígena de las mujeres del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca", *Liminar. Estudios sociales y humanísticos* [en línea], vol. 3, núm. 2, México, 2005. pp. 21-33

Sitios webs

Córdova, Amalia y Gabriela Zamorano, "Mapping Mexican Media: Indigenous and Community Video and Radio", 2004. Disponible en <https://americanindian.si.edu/explore/film-media/native-media-topics/mapping-mexican-media>

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. <http://apolo.esteticas.unam.mx/wpafmt/coleccion-luis-marquez-romay/>

Lerner, Jesse, "Día dos de Dante Cerano: sexo, parentesco y video", en <http://interamerica.de/volume-3-1/lerner>

Filmografía

Alazraki, Benito, *Raíces*, 1954.

Alva, Hermanos (Carlos, Eduardo, Guillermo y Salvador), *Fiestas Patrias*, 1906.

Alva, Hermanos (Carlos, Eduardo, Guillermo y Salvador), *Los hijos de la Antigua Valladolid*, 1922.

Arenas, José, *Todos somos mexicanos*, Instituto Nacional Indigenista, 1958.

Cerano Bautista, Dante, *Cheranástico Town*, 2005.

Cerano Bautista, Dante, *Ch'anantskua El juego de la madurez*, Exe Video, 1999.

Cerano Bautista, Dante, *Xanini/ Mazorcas*, Exe video, 1999.

Cerano Bautista, Dante, *Junkua Axu / Regresa aquí*, 1997.

Cerano Bautista, Dante, *Uarhicha en la muerte*, 2003.

Cerano Bautista, Dante, *Volver a ver*, 2003.



Cerano Bautista, Dante, *Día dos/ Day two*, 2004.

Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CRE-FAL), *Rituales tarascos*, 1961.

Eisenstein, Sergei y Grigori Aleksandrov, *¡Qué viva México!*, 1931.

Fernández, Emilio, *Maclovia*, 1948.

Fernández, Emilio, *María Candelaria*, 1943.

Fuentes, Fernando de, *Allá en el rancho grande*, 1936.

Gregorio Castillo, Felipe, *Centro de Educación indígena Kherendi Tzitzica: Flor de las Peñas*, Instituto Nacional Indigenista, 1938.

González, Carlos, *Tepeyac*, 1917.

Jonard, Dominique. *Animación de tres cuentos purépechas*, Instituto Nacional Indigenista, 1990.

Korporaal, Giovanni, *El brazo fuerte*, 1958.

Navarro, Carlos, *Janitzio*, 1935.

Meza, Roy Roberto, *Purépechas, los que viven la vida*, Instituto Nacional Indigenista, 1982.

Máximo, Cortés, Raúl, *Axuni atari/ Cazador de venados*, 2006.

Máximo, Cortés, Raúl, *Las voces de Uarhi Iurhixe*, 1997

Máximo, Cortés, Raúl, *La marcha por la dignidad rebelde*, 2001

Máximo, Cortés, Raúl, *Siruki Tsakapu/ Piedra de hormiguero*, 2010

Máximo, Cortés, Raúl, *Viviendo la lucha*, 2018.

Moreno, Antonio, *Santa*, 1931.

Leduc, Paul, *Etnocidio Notas sobre el Mezquital*, 1977

Lupone, Luis, *Tejiendo mar y viento*, Instituto Nacional Indigenista, 1987.

Palafox, Teófila, *La vida de una familia ikoods*, Instituto Nacional Indigenista, 1987.

Rodríguez, Pavel, *Auikanime la que tiene hambre*, 2010.

Rodríguez, Pavel, *Hidalgo, municipio con historia*, 2003.

Rodríguez, Pavel, *Kurita Kaheri, mensajero de dioses*, 2005.

Rodríguez, Pavel, *Relación de Michoacán, voces ancestrales*, 2016.

Rodríguez, Pavel, *Tarhiata Tsakapancha/ El viento en la región de la piedras*, 1999.

Rodríguez, Pavel, *Tzintzuntzan, semana santa*, 2006.

Rodríguez, Pavel, *Xancuchka ia / Fue todo*, 2008.

Rotha, Paul y Basil Wright, *Tiempo de esperanza*, Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL), 1953.



Soto, Valente, *Murmulllos del volcán/ Bolcaniri mintsitakua*, 1997.

Téllez, Javier, *Juchari Uinapekua*, 1980.

Urueta, Chano, *La noche de los mayas*, 1939.

Zinemann, Fred y Emilio Gómez Muriel, *Redes*, 1936.

Entrevistas

Pavel Rodríguez Guillén, realizada el 16 de marzo de 2018.

Raúl Máximo Cortés, realizada el 22 de noviembre de 2018.

