



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO

LA REPRESENTACIÓN DEL INDÍGENA EN EL CINE DOCUMENTAL:  
VIDEO P'URHÉPECHA

TRABAJO TERMINAL DE LA CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

JESSICA CAMARGO RANGEL

DELIA NOHEMÍ MARMOLEJO VÁZQUEZ

JULIO CÉSAR VALDEZ EMBRIZ

Asesor responsable: Gustavo García Gutiérrez

Asesores Internos: Rosalía Winocur Iparraguirre  
Pedro San Nicolás

Asesor Externo: Cristián Calónico Lucio

Lectores: César Ramírez Morales  
Pablo Gaytán Santiago

México, DF. Abril del 2011

## ABSTRACT

La aparición del indígena en el cine se da desde las primeras producciones documentales realizadas en México, representación que ha sido motivo de ésta investigación con el fin de indagar las particularidades con las que se ha ido caracterizando el personaje del indígena en el cine de los últimos 25 años.

La cultura P'urhépecha fue una de las primeras comunidades indígenas en destacarse por su desarrollo y apropiación de las tecnologías comunicativas, lo que les ha permitido desde hace años tener no sólo una memoria histórica sobre sus principales actividades como: la vida tradicional, la vida económica y la vida política, sino además, les ha permitido hacerse notar en la esfera de lo "nacional" e internacional. Es una voz más a las demandas que por años se han ido quedando en el ámbito de lo comunitario.

## **Agradecimientos**

*Este proyecto es el resultado de tres trimestres de un gran aprendizaje, mismo que se vio acompañado de mucho esfuerzo, pero sobre todo de grandes recompensas.*

*Es el final de cuatro años de carrera que hace tiempo parecía lejano, sin embargo, la vida te coloca en el camino indicado, solamente hace falta el creer en uno mismo para tener el valor de tomarlo. Afortunadamente así fue.*

*Es por eso que no puedo dejar de agradecer a las personas que indudablemente formaron parte de este gran logro.*

*A mis padres por la vida misma, por estar siempre a mi lado y sobre todo por creer en mí. Tal vez esto pueda representar una pequeña muestra de la infinita gratitud que siento por todas sus enseñanzas, comprensión y cariño. Los amo*

*A mi hermano, espero hacerte sentir orgulloso de mi.*

*A las personas que me ayudaron a ser la mujer que soy hoy en día. Aunque no estén presentes para compartir éste logro conmigo en vida, fueron y siguen siendo un gran motor para seguir adelante. Gracias por su infinito amor.*

*A mis compañeros y amigos con los que realice este proyecto. No imagino a nadie más con quienes lo hubiera podido lograr. ¡Por fin terminamos!*

*A ti, por ser de las pocas personas que lograron entrar en mi vida sin pase de salida, siempre representarás los mejores recuerdos de la Universidad.*

*Gracias a todos los que de una u otra forma estuvieron a mi lado en esta gran etapa de mi vida.*

*Jessica Camargo Rangel*

*A mis abuelos, seres humanos de gran corazón, incansable entusiasmo y que me han enseñado que la vida se vive hasta el último segundo.*

*A ti mamita por ser parte fundamental en todos mis proyectos, nunca permitir que me rinda y poner todo a mi alcance para lograr lo que nos proponemos, nuestras vidas como un proyecto colectivo.*

*Hermanito Héctor, mi Toto, te amo y te agradezco que en este último año hayamos compartido todo, sí todo, nuestros enojos, desvelos y sueños.*

*A mi padre y a mi hermano Carlos por animar mi esfuerzo para concretar este trabajo.*

*A mi novio, por aguantar muchas ausencias y sobre todo por su amistad.*

*A mi mejor amigo Biek por su comprensión, cariño y apoyo.*

*A toda la gente que de manera directa o indirecta contribuyeron en momentos difíciles y alegres, que permitieron que este sueño hoy se convierta en una meta cumplida.*

*Delia Nohemí Marmolejo Vázquez*

*A mis padres por el simple hecho de ser eso, mis padres. Los amo.*

*Gracias por la gran oportunidad que me brindaron al impulsarme a continuar estudiando. Por apoyarme en todo momento, por confiar en mí y sobre todo, por nunca dejarme caer en los momentos más difíciles que llegué a tener.*

*A mis hermanos por que a pesar de las diferencias que pudieron existir entre nosotros, siempre creyeron en mí. Los quiero mucho y su apoyo fue pieza importante, aunque no fuera con palabras, la sangre se siente.*

*A ti por estar conmigo siempre, por aguantarme, por tu cariño y por ser parte importante de este proyecto, pero sobre todo de mi vida. Sin ti no hubiera logrado nada. Te amo.*

*A mis compañeras de equipo que en todo momento estuvieron ahí para que el trabajo nunca se cayera y aunque tuvimos tiempos complicados logramos siempre salir adelante.*

*A todos los que creyeron en mi como persona, sobrino, nieto, primo, amigo y que ahora no están más entre nosotros, los extraño, pero siempre estarán en mi corazón*

*A quienes directa o indirectamente se involucraron en mi profesión y se preocuparon por mí ¡Gracias!*

*Julio César Valdez Embriz*

*Especialmente agradecemos a:*

*El profesor Gustavo García, porque no solamente creyó en nuestro proyecto, sino que compartió con nosotros los tropiezos y logros.*

*La profesora Rosalía Winocur, por que en todo momento nos inyectó de ánimo y con especial cuidado contribuyó a nuestra formación.*

*Cristián Calónico por su apoyo y desmedida solidaridad.*

*Al coordinador de la carrera de Comunicación Social el Lic. Joaquín Jiménez por su sensibilidad para echar abajo nuestras limitaciones y acompañar este proyecto.*

*A todas las personas que directa o indirectamente contribuyeron a animar nuestro esfuerzo:*

*Al antropólogo Arnulfo Embriz, nuestro profundo agradecimiento por su comprometido apoyo e incondicional orientación.*

*A Zazil Sandoval por su esmero en la corrección de estilo de nuestro texto.*

*Por sus atinados comentarios y orientación:*

*Al antropólogo y videoasta César Ramírez, por tomarse el tiempo en la revisión de nuestro proyecto.*

*A Pablo Gaytán, maestro e investigador del departamento de Relaciones Sociales, por sus valiosos comentarios.*

*A quienes con su trabajo y experiencia de vida abrieron el camino para conocer la esencia del video P'urhépecha, gracias por su confianza y apoyo:*

*Al historiador y videoasta Pavel Rodríguez*

*Al historiador y documentalista Raúl Máximo.*

*Nuestro agradecimiento a las siguientes instituciones por permitirnos el acceso a sus archivos y proporcionarnos valiosa información:*

*CDI e INALI*

*A la productora Marca Diablo, por el préstamo de catálogos, material documental y las facilidades para el uso de sus instalaciones para la edición.*

*A la familia Lucas Hernández, nuestra admiración y profundo agradecimiento por abrimos las puertas de su casa y de su corazón para este proyecto.*

*A ti Puki, por todo tu apoyo, cariño y amistad.*

## ÍNDICE

<b>I.- INTRODUCCIÓN</b>	10
I.1 Justificación	13
I.2 Objetivos Generales	14
I.3 Hipótesis	14
I.4 Estrategia Metodológica	15
<b>II.- ANTECEDENTES</b>	19
II.1 Cine documental	19
II.2 El Cine Documental Etnográfico en México hasta 1985	22
II.3 Productoras de Cine Documental en México hasta 1985	28
II.4 El Cine Documental Indígena en México en los últimos veinticinco años: producciones institucionales, producciones independientes, producciones hechas por indígenas	31
II.5 Ejes temáticos dentro del documental indígena	35
II.5.1 Movimientos sociales	35
II.5.2 Perspectiva por género	39
<b>III.- VIDEO DOCUMENTAL P'URHÉPECHA</b>	43
III.1 Antecedentes de la cultura P'urhépecha	43
III.2 Producción documental	46
III.2.1 Dante Cerano	49
III.2.2 Pavel Rodríguez	53
III.2.3 Raúl Máximo Cortés	57
<b>IV.- CONCLUSIONES</b>	64

<b>Bibliografía</b>	75
<b>Anexos</b>	82
<i>¡Que viva México!</i> de Serguei Einsestein	83
<i>Todos Somos Mexicanos</i> INI	84
<i>Iñosavi, tierra de nubes</i> Olivia Carrión, Epigmenio Ibarra	86
<i>Xantolo, celebración del día de muertos</i> Olivia Carrión, Epigmenio Ibarra	87
<i>María Sabina: mujer espíritu</i> de Nicolás Echeverría	88
<i>Tesgüinada, semana Santa Tarahumara</i> de Nicolás Echeverría	90
<i>Purépechas, los que viven la vida</i> de Roy Meza	91
<i>Tejiendo mar y viento</i> de Luis Lupone	93
<i>La vida de una familia Ikoods</i> de Teófila Palafox	95
<i>Xanini, Mazorcas</i> de Dante Cerano	97
<i>Día 2</i> de Dante Cerano	99
<i>Korpus Cirio, la fiesta de los oficios</i> de Raúl Máximo	101
<i>Kurita Kaheri, Mensajero de los dioses</i> de Pavel Rodríguez	103
<i>Xankus Xankuchka ia, fue todo</i> de Pavel Rodríguez	104
<i>Los Herederos</i> de Eugenio Polgovsky	106
<i>Anapu, Santa Fe de la laguna</i> de Raúl Máximo	108
<i>Siruki Sakapu, Piedra de hormiguero</i> de Raúl Máximo	110

### **Anexos Digitales**

Salida audiovisual: Documental

Transcripción de la entrevista a Cristián Calónico Lucio

Transcripción de la entrevista a Puki Lucas Hernández

Transcripción de la entrevista a Arnulfo Embriz Osorio

Transcripción de la entrevista a Raúl Máximo Cortés

Transcripción de la entrevista a Pavel Rodríguez

Transcripción de la entrevista a Amaruc Lucas Hernández

Transcripción de la entrevista a Adrián Gonzáles

Transcripción de la Semana Académica “El video en el Purécherio”



## I.- INTRODUCCIÓN

Junto con otros medios audiovisuales, el cine documental cumple una función importante en la construcción del imaginario social, representando uno de los mecanismos a través de los cuales se construye y reconstruye la cultura.

Las representaciones sociales que a través del documental se reproducen, conforman prejuicios, preconceptos y estereotipos que forman parte del sentido común, como son la masculinidad, la belleza, las formas de amar, los estilos de vida, las formas de vestir, entre otros, que se toman como el modelo a seguir por los miembros de la sociedad.

Las comunidades indígenas se caracterizan por tener una cosmovisión diferente a la urbana, sin embargo, desde los principios del documental etnográfico y en gran parte a la investigación antropológica, comenzó la búsqueda por encontrar la manera en que ambos estilos de vida pudieran integrarse.

Sin lugar a dudas la exclusión de los indígenas en el mundo moderno en México sigue presente; este problema nos motiva para dar inicio a la presente investigación que tiene como finalidad realizar un acercamiento al tratamiento estético y temático que se le ha dado al indígena en producciones institucionales, independientes e indígenas.

Comenzando con la historia y el desarrollo del cine documental en nuestro país, damos inicio por un viaje en el tiempo: el cine en México desde el año 1896 hasta 1985; la forma en que éste llegó y fue escalando posiciones dentro del inconsciente colectivo a través de la aceptación del público, convirtiéndose en una gran fuente y forma de comunicación, el cine documental fue utilizado para resguardar el testimonio de épocas pasadas así como para presentar los modos de vida en diversas realidades socio culturales. Dicho recorrido cambia de dirección retomando los sucesos más importantes del tema que verdaderamente nos incumbe: el cine y video documental indígena.

Dentro de este trabajo presentamos el desarrollo y los cambios que sufrió el cine documental indígena mexicano a lo largo de su historia. Nuestro interés principal es conocer la forma en que la imagen del indígena es retratada dentro del cine documental, explorando y reconstruyendo sus transformaciones.

El material bibliográfico fue obtenido durante la revisión de los acervos de la Biblioteca Nacional, del archivo de la productora Marca Diablo, del archivo del INALI, de páginas de internet especializadas en el tema y de material especializado de archivos privados de investigadores.

Esto con el objeto de conocer si las comunidades representadas se sienten identificadas dentro de la construcción de estas imágenes y narraciones, así como la visión y forma de representación de aquellos que producen dichos materiales audiovisuales, para reconocer los patrones y/o estereotipos que forman o no parte de la estructura de un documental de esta temática. Nuestra investigación fue enriquecida con entrevistas a especialistas en la materia, historiadores, antropólogos, sociólogos y cineastas que perfeccionaron los análisis o brindaron la información necesaria para tener una visión más completa del tema, además de ser parte fundamental del material audiovisual en el cual a través de imágenes se plantea cuáles son los patrones para la construcción de la estética del indígena.

*¡Qué viva México!* considerado el primer gran documental en la historia de nuestro país y *Todos somos mexicanos* inician una nueva etapa en la producción indígena; estos materiales son sólo dos de los utilizados dentro de la investigación que nos permitieron observar los cambios y diferencias entre los documentales de testimonio, los de índole propagandística o de vocación didáctica con aquellos que buscan documentar la organización social, económica, las costumbres y tradiciones de los pueblos indígenas, tomando diferentes puntos de vista y visiones de la realidad. Esta comparación nos ayudó a tener una perspectiva objetiva y amplia de la producción.

Abarcamos la aparición de instituciones gubernamentales como el Instituto Nacional Indigenista (INI, hoy Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas) y la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), entre otras, así

como la forma en que la imagen y las temáticas dentro de los registros audiovisuales fueron cambiando, pasando por diferentes etapas, tales como el cine de registro etnográfico, hasta la construcción de documentales autobiográficos y de denuncia política y social.

Se llevó a cabo una importante tarea de acercamiento con la comunidad indígena de Santa Fe de la Laguna, municipio de Quiroga, Michoacán. En el capítulo que abarca la producción documental P'urhépecha, se muestra la historia de esta cultura, la cual sufrió distintas transformaciones con el paso del tiempo, como sus luchas por preservar sus tierras y costumbres.

Una vez realizados los puentes con la comunidad se indagó uno de los interrogantes clave de la investigación: si los indígenas P'urhépecha se identifican con la representación que de ellos ofrece la producción documental.

Para la construcción y análisis del corpus se realizó una recopilación y revisión del material fílmico de los creadores más representativos de la región, documentales bajo resguardo y producidos por le INI.

Después de este apartado nos dimos a la tarea de realizar entrevistas a creadores expertos entre los que destacan el coordinador del Festival de Cine y Video Indígena, el coordinador del Festival Contra el Silencio Todas las Voces, un reconocido crítico de cine y a videoastas originarios de la región indígena, quienes gracias al Proyecto Transferencia de Medios fueron apropiándose de la herramienta del video para comunicar sus inquietudes logrando así comparar su visión en cuanto a producciones con temática indígena se refiere.

Para finalizar, recopilamos el material fílmico de los videoastas de la región y con él se analizó la construcción estética del indígena, además de que sirvió para enmarcar el desarrollo del documental P'urhépecha.

## **I.1 Justificación**

A pesar de la concepción universal que se tiene del documental como el medio más fiel para retratar, testimoniar y preservar la historia y vida de una sociedad, poco se sabe si los actores representados se identifican en su totalidad con la imagen que de ellos se presenta.

Al principio del área de concentración decidimos involucrarnos con uno de los actores sociales representados dentro del documental y que en los últimos años, producto de la coyuntura social y política desde el levantamiento armado en Chiapas, ha sido uno de los más retratados, los indígenas.

Decidimos aventurarnos al reto de elaborar un análisis a fondo, aún sabiendo que es poco el tiempo del que se dispone para realizar una investigación como ésta. Sin embargo, la experiencia fue muy importante y enriquecedora no sólo para el trabajo de investigación, sino también para nuestro desarrollo personal y nuestros planes a futuro.

Otro aspecto que nos motivó a realizar esta investigación fue la importancia que un documento como éste puede significar para: a) la reflexión de los distintos agentes interesados en la producción documental indígena, (llámense antropólogos, investigadores, sociólogos); b) el análisis de las condiciones sociales, políticas, culturales, económicas, etcétera, a las que las comunidades indígenas han sido sometidas; y c) la difusión del trabajo producido por los videoastas P'urhépecha, y sobre todo como memoria histórica.

## **I.2 Objetivos Generales**

- Analizar el tratamiento temático y estético del indígena en el cine documental mexicano de los últimos 25 años.
- Determinar si existe un patrón a seguir en la construcción de estas representaciones audiovisuales.
- Indagar si los indígenas purépechas se identifican con la representación que de ellos ofrece la producción documental.

## **I.3 Hipótesis**

- Desde la aparición del indígena en el cine documental y sobre todo en los últimos 25 años, se han dado transformaciones de carácter estético y temático en su producción, pasando de indígena folklórico a indígena narrador dentro de la filmografía del género. Si bien, los cambios sociales han influido en dichas transformaciones, la representación de la imagen del indígena también se modificó a partir de la visión de los realizadores.
- El documental indígena, además de recrear mundos místicos y ajenos a lo cotidiano, tiene como interés principal enmarcar la realidad que una comunidad o sólo un sujeto vive en su día a día, así como la forma en que han logrado sobrevivir durante años aun sin ser parte de una sociedad centralizada.

#### **I.4 Estrategia metodológica**

Nuestro trabajo de área de concentración consistió en el análisis de la historia del cine documental indígena en México y su desarrollo principalmente en los últimos 25 años. Se hizo un recorrido de las transformaciones que este ha sufrido tanto en la estética como en la temática, con el objeto de reconstruir la imagen del indígena y el papel que juega dentro del gran mundo audiovisual. El proyecto se dividió en tres etapas:

1.- La base teórica del trabajo abarcó la producción del cine documental indígena, desde sus inicios hasta la actualidad. Se realizó durante los dos primeros trimestres del área terminal; dividiendo los tiempos para las entrevistas y la consulta de bibliografía.

2.- Acercamiento y observación de una comunidad indígena y entrevistas en profundidad a tres de los videoastas más reconocidos de la misma.

3.- La realización de un producto audiovisual, en este caso un documental.

Para la redacción del trabajo escrito se realizaron los siguientes pasos:

En primer lugar, se llevó a cabo la revisión bibliográfica en diversas bibliotecas para la recopilación de la información. Por otra parte, realizamos entrevistas a diferentes personalidades ligadas a la materia con el fin de recopilar la historia y desarrollo del documental indígena, así como también conocer las diferentes visiones que se tienen del mismo. Se visitó diferentes instituciones como el INI, la ENAH, el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI) entre otras, a la par se realizó el análisis de documentales, tomando en cuenta por una parte la visión del INI como institución y por otra, la mirada que los propios indígenas quieren transmitir a través de los materiales audiovisuales producidos por ellos.

El análisis inició con las primeras producciones en las que aparecen los indígenas, investigando las diversas formas en la representación de la imagen del indígena.

- Para el análisis consideramos los siguientes aspectos o dimensiones:

1.- La composición estética con respecto a:

- a) El indígena y su entorno físico
- b) El indígena y su comunidad
- c) El indígena y sus tradiciones
- d) El indígena y la vida cotidiana
- e) El indígena y las diferencias generacionales
- f) El indígena y las diferencias de género
- g) El indígena y los cambios sociales

2.- La utilización de los siguientes elementos estéticos: fotografía, encuadres, luz, color, perspectivas, etcétera, para resaltar cada una de las dimensiones anteriores.

Dentro de cada análisis se elaboró la ficha técnica, una pequeña sinopsis y la búsqueda de los puntos antes mencionados dentro de los documentales escogidos.

Además de las diversas entrevistas realizadas a videoastas (indígenas y no indígenas), gran parte de nuestro trabajo consistió en la aproximación con los actores sociales representados en los documentales, por lo que a partir del inicio del onceavo trimestre tuvimos acercamiento con una comunidad indígena y con sus principales exponentes dentro de la producción documental.

La comunidad elegida fue Santa Fe de la Laguna, cercana al lago de Pátzcuaro, en el estado de Michoacán y con población hablante de la lengua P'urhépecha. Los pobladores de esta región aún conservan parte de sus tradiciones (música, danza, indumentaria, entre otras) así como su lengua materna, además de que hablan muy bien el castellano. Algunas de las actividades que los caracterizan son la alfarería, el bordado y la elaboración de diferentes artesanías y trajes típicos. El acercamiento que tuvimos nos permitió romper las fronteras entre ellos y nosotros, conociendo su perspectiva respecto a lo que ellos son y cómo los representan los demás. Indagamos las opiniones de la población sobre lo que los realizadores

plantean como la propuesta actual de la construcción estética de la imagen del indígena como personaje cinematográfico, registrando cada una de las experiencias ahí vividas, la interacción con la comunidad, sus necesidades, costumbres y todo lo relacionado con su forma de vida, su relación con los otros, el contexto en que la comunidad vive, la estética de su cultura, etcétera.

El acercamiento con la comunidad se dio gracias al apoyo y ayuda del lingüista Puki Lucas Hernández, quien fue nuestro guía y traductor durante toda la jornada de trabajo en la comunidad.

Para dar continuidad a nuestro trabajo terminal, decidimos realizar un documental como soporte de la parte teórica, dividido en dos partes:

-La primera parte del documental consiste en el desarrollo estético y temático del documental indígena recreado a través de imágenes. Un breve recorrido sobre la historia y desarrollo del documental indígena, sustentados en los antecedentes previamente investigados, que refleja la aparición de instituciones gubernamentales como lo es el INI, la función e interés dentro de la producción documental indígena de otras instituciones como la ENAH, la forma en que la imagen a la par que las temáticas dentro de los registros audiovisuales fueron cambiando, pasando por diferentes etapas, desde el cine etnográfico, hasta la construcción de documentales autobiográficos y de denuncia política y social.

Dentro de este recorrido contamos con la participación de expertos como el productor independiente, Cristián Calónico Lucio, el profesor y crítico de cine Gustavo García Gutiérrez y el antropólogo Arnulfo Embriz. A través de las entrevistas realizadas observamos la forma en que las diferentes visiones que abarcan el documental indigenista han construido la imagen de estos núcleos en nuestro país.

El testimonio de la experiencia de Cristián Calónico, Coordinador General del Festival Contra el Silencio Todas las Voces, nos acercó más a la mirada independiente dentro del documental.

El antropólogo Arnulfo Embriz, actual director de Políticas lingüísticas del INALI en el Distrito Federal, ex director general del INI y ex profesor de la ENAH,



nos dio su punto de vista acerca de la relación de las instituciones con la producción documental.

Por último, el especialista en cine mexicano, el profesor universitario y crítico de cine Gustavo García, nos dio su punto de vista que fue de gran ayuda para enmarcar las diferencias temáticas y estéticas que se han dado en la producción documental indígena. Todo esto para comparar las diferentes opiniones de los productores de documental indígena, logrando conocer cuánto y de qué forma influye en la mirada que de los indígenas se tiene.

-La segunda parte de nuestra salida audiovisual, presenta únicamente la producción documental P'urhépecha. Es aquí donde registramos la historia y forma de vida de la comunidad indígena, con la ayuda de Puki Lucas, oriundo de Santa Fe de la Laguna.

Por medio de las entrevistas y el material documental seleccionado de videoastas indígenas y producciones institucionales, se construyó la historia del desarrollo estético y temático de dichos registros.

Dando continuidad a la representación del indígena P'urhépecha dentro del cine documental, nos dimos a la tarea de indagar la correspondencia entre la imagen que se ha presentado de esta cultura ante la realidad que la comunidad vive, contrastando la información obtenida con las problemáticas y necesidades que tiene Santa Fe de la Laguna.

Para cumplir con esta tarea, se incluyeron dentro del trabajo partes de la entrevista realizada al Doctor Amaruk Lucas Hernández, nativo de Santa Fe, historiador y actor dentro de los cortos producidos de uno de los representantes más importantes de la región. Aquí encontramos su punto de vista como partícipe de los proyectos y también como oriundo y actor social de los mismos. Por otra parte, entrevistamos a los videoastas P'urhépecha: Dante Cerano, Pavel Rodríguez y Raúl Máximo, para conocer su propuesta estética, temática y también su punto de vista acerca de lo que para ellos representa la producción institucional, la propia y la de los demás realizadores logrando así comparar lo que plantean como la propuesta actual de la construcción estética del indígena como personaje cinematográfico y lo que los mismos actores representados piensan.

## II.-ANTECEDENTES

### II.1 Cine documental

Gracias a la llegada del cine a México, nuestra sociedad fue partícipe de una nueva forma de expresión para retratar la realidad. Más allá de la fotografía, la pintura y la literatura, comenzaba la posibilidad de guardar nuestra historia, sucesos y personajes en imágenes con movimiento, lo que le permitía a la sociedad tener una noción de simultaneidad con lo que ellos vivían y conocían.

Salvador Toscano es el impulsor del desarrollo del cine en México, justo un año después de que los hermanos Lumière exhibieran, por primera vez en la historia, una imagen en movimiento. 1896 fue el año en que el cinematógrafo fuera adquirido por Toscano a los agentes de la casa Lumière que lo habían presentado en México.

El cinematógrafo llegó a México y en presencia del presidente Porfirio Díaz y su familia, se realizó la primera exhibición cinematográfica en el Castillo de Chapultepec, donde los espectadores quedaron sorprendidos con tales logros.

Al presidente Díaz le agradó tanto este nuevo invento, que se convirtió en el primer personaje filmado en la historia del cine de México: fue retratado montando un caballo cerca del Castillo de Chapultepec.<sup>1</sup> Por lo anterior podemos decir que el cine, desde sus inicios intentaba ser un testimonio de los sucesos de la vida cotidiana. Representar la cotidianidad de la manera más pura que se pudiera era el principal interés de este nuevo invento.

Los primeros realizadores de cine mexicano antes del estallido de la Revolución dedicaron su trabajo al retrato de fiestas y paisajes mexicanos:

*“Salvador Toscano filmó *Rancheros Mexicanos Domando Caballos en la hacienda de Atequiza* (1899), *los charros mexicanos* (1906) y *Fiesta popular en los llanos de Anzures* (1906); los hermanos Alva hicieron *Kermese en la alameda de Santa María* (1907), Enrique Rosas *Salida de la misa de 12 de la parroquia de Orizaba* (1904)”.*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Datos obtenidos del trabajo terminal de la Carrera de Comunicación Social de la UAM X. Cova Beatriz, et. al. *“Historia del Cine Documental en México (1896-2008) Periodo 1982-1994”*.

<sup>2</sup> González Javier; Lara Hugo, 2009. *“Cine Antropológico mexicano”* INAH, p5-14.

A principios del siglo XX se hicieron imágenes representativas -hoy en día perdidas-, realizadas por Manuel Gamio, quien además inmortalizó *Teotihuacan* en celuloide en el año de 1904. Años más tarde se estrenó *Cuahtémoc* de Manuel de la Bandera, película que a Gamio

“le provocó tal desencanto por la falsedad de sus diálogos, de sus escenarios, de su vestuario que, en consecuencia él mismo se animó a escribir un guión para una película con tema prehispánico, *Tlahuicole*, que desafortunadamente nunca logró filmar...”<sup>3</sup>

En el libro de Aleksandra Jablonska *La Revolución Mexicana en el Cine Nacional: Filmografía 1911 - 1917* se señala que el cine se debatió desde dos tendencias: la realista y la formativa. En la primera, la cámara se limitaba a registrar la realidad, mientras que la otra postulaba la necesidad de descubrir y explotar las potencialidades creativas de la cámara.<sup>4</sup>

Más tarde se descubrió que esto era totalmente falso y se pudo demostrar que el hecho de tener fotografiada la vida, no significaba que estuviera reproducida de manera fiel. Es decir, que cada cineasta escoge, ordena y transmite, de manera muy específica o, dicho en otras palabras, de forma subjetiva lo que quiere mostrar. De tal manera, podemos decir que los primeros camarógrafos de la época pensaban que dejar que la cámara capte lo que sucede, es sinónimo de objetividad. “Las películas que se rodaron en México en el periodo 1911 – 1917, sobre la revolución son, casi en su totalidad, documentales en la modalidad de reportaje”.<sup>5</sup>

Pero los recursos con los que se contaba para el cine en nuestro país no eran para nada satisfactorios. Quienes trabajaban en esto tenían que hacer de todo: filmar, revelar, distribuir y exhibir. Y también quienes acudían a los cines muchas veces eran personas de escasos recursos, haciendo más difícil el negocio. Por ende, esta falta de desarrollo del cine como industria, provocaba la poca, o casi nula, experimentación del cine de ficción, por todo lo que representaba: repetir tomas, gastar cinta, etcétera. Lo más fácil era filmar los acontecimientos y mostrarlos tal cual, sin un montaje.

---

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Datos recopilados de Jablonska, Aleksandra; Leal, Juan Felipe; 1991, (Col. cuaderno de acordeón, No. 14, años 2, vol. 3), *La Revolución Mexicana en el Cine Nacional: filmografía 1911-1917*. UPN, Segunda Edición ampliada en 1997.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

Con la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos se encontraba en una etapa de recesión en la producción cinematográfica, ya que destinaba la mayor cantidad de sus recursos a la producción armamentista. Es así como México se coloca en América Latina como el nuevo puntal de la producción cinematográfica, dando pie a la Época de Oro mexicana en la década de los cuarentas. De esta manera es como ya con cine sonoro heredado por los vecinos del norte, empieza a existir una extensa variedad de producciones que a la larga tendrían valor nacional.

## II.2 El cine documental etnográfico en México hasta 1985

A pesar del furor que se vivía con la llegada del cine al país y de las grandes cantidades de celuloide utilizadas en la filmación de la etapa de mayor conflicto social, la Revolución, al indígena no se le retrata como parte de la escena nacional y mucho menos se considera a México como una nación pluricultural. Sin embargo, diez años después de terminada la guerra civil mexicana, el cine comercial empezó a rescatar un poco la imagen del indígena en distintas producciones.

Durante los años treinta, aparecen en la escena pública dos factores fundamentales con los cuales se coloca al indígena como parte integral de esta nación. Lázaro Cárdenas instituye la oficina de Asuntos indígenas, que fue la encargada de destinar recursos a la producción documental. Con esta decisión las medidas para resolver las problemáticas indígenas dependen directamente del presidente, la idea de unidad nacional aparece como principal objetivo. El segundo factor que influyó fue la llegada a México de Sergei Eisenstein, quien logra ilustrar de una forma más estética la imagen del indígena mexicano en una de sus más destacadas obras, *¡Qué viva México!*:

[...] hace el trabajo más profundo de integración del paisaje y el mexicano común en un conjunto épico; sus mayas y sus zapotecas, de los episodios prehispánicos, pertenecen a un sistema de representación que combinaba los hallazgos de encuadre de *El acorazado Potemkin* con los murales de Diego Rivera [...] La obra inconclusa se conocerá a retazos...<sup>6</sup>

A la par del desarrollo de una política de integración de Estado, se inicia un cine que respondía a las necesidades institucionales, en este marco se producen las cintas:

*Exposición Ganadera* (Manuel G. Gómez, 1934) producido por la Secretaría de Agricultura; *Ese Guadalajara* (Salvador Pruneda, 1933) por la Secretaría de Educación Pública; *Irrigación en México* (Ignacio Miranda) por la Comisión Nacional de Irrigación y *Viaje al Sureste* (Humberto Ruiz Sandoval, 1936) por la Secretaría de Relaciones Exteriores [...] se acogía una

---

<sup>6</sup> García, Gustavo, Artículo: "El otro en el espejo: El indio en el cine mexicano".

tendencia mundial que encontraba en el cine documental el género propicio para la experimentación estética, el estudio sociológico y la herramienta de propaganda...”<sup>7</sup>

Eisenstein influenció de manera significativa a mexicanos como Gabriel Figueroa y Emilio “El Indio” Fernández; quienes produjeron obras como *Janitzio* (1934), *María Candelaria* (1943) y *La Perla* (1945), en las que tanto directores como intérpretes mostraron el folclor indígena a través del retrato de distintas actividades “cuyas afinidades estaban cifradas en la exaltación de la identidad mexicana, en la revalorización del pasado indígena y en el redescubrimiento de las tradiciones y costumbres populares”.<sup>8</sup>

Si bien el cine etnográfico casi no figuraba en la mente de los cineastas “se da origen a películas indispensables por sus referencias a aspectos de ciertos grupos y entornos, su historia, ritos, tradiciones y costumbres, así como a los códigos de conductas individual y colectiva”.<sup>9</sup> Se produjo *Raíces* (1953) de Manuel Barbachano, basada en el libro de Francisco Rojas Gonzáles *El Diozero*, donde Benito Alazraki dirige cuatro diferentes historias en comunidades indígenas, (el valle del Mezquital, una región Chamula en Chiapas, un pueblo de la península yucateca y la zona del Tajín, Veracruz<sup>10</sup>) con actores no profesionales y en locaciones naturales; se muestra la todavía fresca institucionalización del indígena. La cinta, que además de ser representativa en la memoria audiovisual etnográfica, resultó premiada en el Festival Internacional de Cannes.

Al mismo tiempo la literatura indigenista ya venía destacándose desde años atrás con publicaciones como *El callado dolor de los tzotziles* y *Juan Pérez Jolote*.

Uno de los fotógrafos de la película *Raíces*, al darse cuenta no sólo de la marginación, insalubridad y miseria de muchos pueblos indígenas, sino también de sus antiguas costumbres y formas de vida, comienza a filmar una serie de documentales. Fue así como Walter Reuter logró documentos como *Danza Mixe*, (con un guión de Juan Rulfo) y *La Brecha*.

<sup>7</sup> González Javier; Lara Hugo; 2009, “*Cine Antropológico mexicano*” INAH, p 9-20.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Datos obtenidos de la página: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/raices.html>

Durante este periodo todavía el cine y los documentales que trataban acerca de indígenas, no se encontraban regulados bajo alguna institución y se partía de la idea de que el cine sería uno de los medios para integrar a las culturas indígenas al desarrollo nacional.

*Todos somos mexicanos* (1958) es el primer filme realizado por el INI "...que muestra las acciones sociales, educativas y de salud..."<sup>11</sup> emprendidos por el instituto. Este documento es punto de partida para crear una memoria audiovisual indígena, donde se marca una clara intención por mostrar el establecimiento del primer Centro coordinador en la zona Tzeltal- Tzotzil en San Cristóbal de las Casas, Chiapas (1950) cuyo fin fue atender a los pueblos más olvidados de nuestro extenso y diverso país. El documental intenta hacernos creer que sin la ayuda del régimen, las comunidades no sobrevivirán. Una visión cuestionable para muchos, ya que a pesar de la voraz globalización las comunidades indígenas han mantenido su cultura y tradiciones.

En este documental podemos observar un predominio de los planos generales para mostrar la situación del lugar a veces con ligeros paneos hacia los dos lados. También se hace uso de planos medios para mostrar la vestimenta, la cámara fija es lo que más se puede ver a lo largo del corto. La edición es a base de corte directo y todo fue filmado a la luz del día con locaciones naturales. Está hablado en su totalidad en español y es a color.

La voz en off encargada de la narración del documental es de suma importancia, ya que muestra la tendencia marcada por las producciones del INI: decir quienes eran los indígenas por parte de alguien externo a ellos, contar su historia a través de alguien más, misma que se conservó hasta la década de los ochenta.

En este trabajo se muestra, entre otros elementos, la vida de los habitantes mazatecos en su peregrinar al nuevo espacio que el INI ha destinado para ellos. En este ambiente buscan adaptar su cultura y tradiciones, ya que ahora se encuentran en contacto con nuevas tecnologías y con un programa educativo que busca alejarlos de la ignorancia.

---

<sup>11</sup> González Javier; Lara Hugo; 2009, "*Cine Antropológico mexicano*" INAH, p 9-20.

Los personajes saben exactamente qué hacer cuando aparecen a cuadro, simplemente es una recreación y visión institucional de los pueblos indígenas sobre su nuevo estilo de vida ya con la ayuda del gobierno.

Si bien este trabajo documental es de suma importancia porque destaca el plan nacional de Estado, cabe resaltar que exhibe la actitud paternalista que se tenía hacia los indígenas, al mostrar cómo les construyen casas y colonias, les llevan médicos y los acercan a nuevas tecnologías que harán más eficiente su trabajo: un tractor y una máquina de escribir.

Fue entonces que cineastas de la época se sumaron al llamado de la institución para realizar distintos documentos audiovisuales, con el fin de mostrar situaciones de higiene, sociales, educativas y culturales en que las comunidades indígenas se encontraban, que asumieron al "...documental etnográfico y antropológico como su medio de expresión, Nicolás Echeverría, Eduardo Maldonado, Paul Leduc, Óscar Menéndez, Rubén Gámez y otros".<sup>12</sup>

En los años setenta se da un cambio en la producción documental, que pasó del cine estatal-propagandístico o de vocación didáctica a un cine de carácter

"...más riguroso, que realizan un grupo de cineastas y antropólogos, como es el caso de las cintas *Iñosavi*, *Tierra de nubes* (1972), que documenta la organización social y económica de una población de la Mixteca Alta de Oaxaca, o *Xantolo*, *Día de Muertos* (1973) que muestra la celebración de Día de Muertos en Alahualtitla, Chicontepec, Veracruz".<sup>13</sup>

Pero no es hasta 1977 cuando se crea en el INI el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA), inmortalizando a los pueblos indígenas por medio del cine, reforzando lo que se venía haciendo en años pasados y también con una finalidad: impulsar la investigación antropológica dirigida a la identidad y cultura de los pueblos. Se ayudó a fortalecer la imagen y la lengua indígena.

A comienzos de los sesenta se creó el Departamento de Cine del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) por Alfonso Muñoz, quien realizó alrededor de treinta documentales, siendo promotor incansable del documental etnográfico. El también co-fundador del AEA, trabajó en el INI como productor e

---

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> González Javier; Lara Hugo, 2009. "Cine Antropológico mexicano" INAH, p9-20.



impulsó un proyecto llamado Transferencia de Medios Audiovisuales para las Comunidades Indígenas, enseñando el manejo del equipo de video y audio a las comunidades.

En esta misma década encontramos dos documentales que mantenían la misma línea ya establecida por INI: el hilo conductor de la historia, es el narrador.

*Iñosavi, tierra de nubes*, de 1972 nos muestra la vida cotidiana de los habitantes de Tlaxiaco, Oaxaca, así como las problemáticas existentes dentro del sistema de comercio.

La narración corre a cargo de una mujer, entrelazando la vida tradicional de los mixtecos con su forma de subsistir, para ellos sus ingresos económicos son la cosecha y el comercio. Encontramos imágenes que refieren los diferentes oficios de la población, como lo es el arado de las tierras. El INI se hace presente dentro del documental, como la organización que intenta regular los precios entre los comerciantes.

Además de la voz en off que es la guía de la narración, el documental se conforma por diversas entrevistas realizadas a los pobladores del lugar, quienes describen lo que para ellos representa la cosecha y el comercio. La voz en off y las entrevistas están habladas en su totalidad al español, la lengua mixteca prácticamente no se hace presente.

Otro documental que cumple con esta línea es *Xantolo, celebración del día de muertos* de 1973. Documental que narra y describe a las comunidades ubicadas en la huasteca veracruzana, así como su forma de comercio y los oficios dentro de la comunidad. Inicia explicando que la razón por la que el INI estableció el Centro coordinador en Chicontepec se debió a los problemas y necesidades de la población Nahua y Tepehua.

Chicontepec es considerado el centro comercial más importante de la zona por lo que el INI lo tomó como cede para sus programas en beneficio de la población indígena, para quienes el autoconsumo, la venta a intermediarios y la relación de intercambio es desfavorable. Sin embargo, la fiesta de todos los santos da pie a la

época de cosecha y abundancia “no hay siembra sin rito, ni cosecha que no principie con la fiesta de Xantolo”

Los testimonios de los pobladores son, en ocasiones, hablados en náhuatl sin el uso de subtítulos, estos últimos sólo aparecen cuando la voz del entrevistador no se alcanza a escuchar.

En el minuto 3.30 aproximadamente cambia la voz en off para comenzar a describir lo que las fiestas del día de muertos significan para la comunidad, las preparaciones y el comienzo de la semana dentro de la organización para la celebración.

Durante 1979, se llevó a cabo la realización de un documental por el Centro de Producción de Cortometraje, titulado *María Sabina: Mujer Espíritu*. Fotografiado y dirigido por Nicolás Echeverría, este filme levanta la mano para demostrar las costumbres ancestrales para la curación, a través de hongos, de una mujer de edad adulta, que muestra al mundo el vasto conocimiento de los pueblos indígenas.

Llegados los años ochenta, se realizaron series como *México Plural*, por la Dirección de Televisión Educativa, de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y *Los Caminos de lo Sagrado*, realizado por la Coordinación de Medios Audiovisuales.<sup>14</sup> Después comenzaron a salir productos, que más que de registro, como fue al principio, se convertirían en spots o comerciales turísticos, que hasta la fecha se siguen realizando.

---

<sup>14</sup> *Ibidem*.

### **II.3 Productoras de cine documental indigenista en México hasta 1985.**

Las primeras tendencias documentales dentro del indigenismo comienzan con la creación del Instituto Nacional Indigenista, que representa dentro de este trabajo una de las miradas oficiales con las que se ve a la población indígena de nuestro país, sin embargo, otras organizaciones como el INAH y la ENAH, de cierta forma también voltearon la mirada hacia las comunidades indígenas. Cada una de estas visiones representa diferentes aspectos del papel que juega el indígena dentro de la mirada audiovisual, ayudándonos a entender el desarrollo que el cine documental indígena ha tenido sobre todo en el aspecto temático, permitiéndonos tener una perspectiva más amplia de la producción.

Desde su creación en 1948, el INI, ahora Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, se ha ocupado no sólo de resolver los problemas referentes a los núcleos indígenas dentro del país y de dar a conocer los derechos, costumbres y forma de vida de los mismos, sino también de mostrar mediante el registro audiovisual, las políticas públicas, actividades y acciones dirigidas a la población indígena.

Una de las tareas de dicha institución, fue cubrir “la necesidad de la protección de las comunidades indígenas para colocarlas en un plano de igualdad en relación con las otras comunidades mestizas...”<sup>15</sup>, es decir, un plan de integración de las comunidades excluidas y marginadas, con la intención de adaptarlas a la vida económica, social y política de la sociedad moderna.

El intento por aculturizar a la población indígena por parte del gobierno mexicano y del INI, implicó la tarea de instrumentar programas de carácter integral e interdisciplinario dentro de las comunidades.

El uso del medio audiovisual fue tarea difícil, debido a que en ocasiones las localidades de la región carecían de vías de comunicación y sobre todo de energía eléctrica. Sin embargo y pese a esto, el INI logró llegar a la mayor parte de las

---

<sup>15</sup> Alfonso Caso; 1964, “*Los ideales de la acción indigenista. Realidades y proyectos*” 16 años de trabajo, vol. X, p11.

regiones indígenas, motivando a los pobladores a ser parte del proyecto, mostrando la manera en que sus necesidades se veían solucionadas gracias a la dependencia.

El INI encontró en el medio audiovisual la forma para comunicar de manera directa esta forma de vida muchas veces ajena a los grupos sociales mayoritarios, que desconocían la situación del indígena en nuestro país.

En la década de los setenta, una nueva etapa dentro de la labor del INI abrió las puertas a coproducciones con diferentes instituciones, como la Secretaría de Educación Pública (SEP), logrando tener una perspectiva diferente de lo realizado en años anteriores.

Para 1977 se creó el Departamento de Investigaciones Antropológicas y Organización Social del INI. Como ya se ha dicho, en este mismo año surgió el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA), que fue apoyado por el Fondo Nacional de Actividades Sociales (FONAPAS), dentro del programa denominado Ollin Yoliztli.<sup>16</sup> Este programa cumplía con la tarea de rescatar la cultura de los pueblos indígenas al convertir en imágenes la información e ideas que de ellos se tenía.

El AEA volcó su interés y preocupación en los registros fílmicos, logrando con la ayuda de diversas instituciones que en el periodo de un año se hiciera el registro de 16 diferentes pueblos indígenas. Su finalidad fue apoyar actividades de investigación antropológica orientadas a la difusión de la cultura e identidad de las comunidades. El marco político se definió como la búsqueda de un fortalecimiento de la conciencia nacional a través del respeto al plurietnismo.<sup>17</sup>

Con la construcción del AEA muchos directores, investigadores, editores, fotógrafos y productores encontraron espacio para producir. Fue así, que a través de los medios audiovisuales se buscaba reproducir la realidad e interpretación de la cultura indígena desde el punto de vista antropológico. Los pueblos indígenas comenzaron a involucrarse de manera más directa, pues la atención giró en torno a la opinión y visión que los sujetos filmados tenían al respecto, cambiando de fondo el

---

<sup>16</sup> Datos obtenidos de acervos culturales de la CDI [www.cdi.gob.mx](http://www.cdi.gob.mx)

<sup>17</sup> Datos obtenidos del INI, *Manual de Organización del Archivo Etnográfico Audiovisual*, México, D.F., 1982.

eje temático con el que se habían realizado las producciones y dejando de lado el término de cine etnográfico.

“Los indios de México no son el objeto de las películas que se han venido filmando, sino el sujeto con quien se trabaja [...] El cine del Instituto es por todo ello el resultado de una labor conjunta entre los miembros de las comunidades donde se va a filmar, los investigadores y realizadores cinematográficos para hacer que el hombre en general, se de cuenta de la variedad como de la unidad de la naturaleza humana, que un individuo de cualquier comunidad es un ser digno de consideración y respeto”.<sup>18</sup>

Un gran cambio en la producción audiovisual tuvo que ver con el formato en que se filmaba, los antiguos formatos como el 35 milímetros y el 16 milímetros dejaron de ser utilizados para comenzar a grabar en video, dando lugar al uso del formato súper 8 y súper VHS. Esta opción fue la más viable para la producción, logrando así no sólo optimizar los costos de las producciones sino también su mayor distribución. De últimas producciones en formatos de cine fueron *El pueblo mexicano que camina* de Juan Francisco Urrusti y *Animación de tres cuentos infantiles Purépechas* de Jonard Dominique.

A la par que el INI, el INAH y la ENAH intentaron involucrarse en la producción audiovisual pero de diferente manera. Los registros que se creaban eran para el apoyo de las investigaciones antropológicas que se hacían, logrando sustentar determinadas teorías sobre las culturas indígenas.

---

<sup>18</sup> Becerril, Alberto; 1988, “*El cine etnográfico*” INI, 40 años, p. 545.

#### **II.4 El cine documental indígena en México en los últimos veinticinco años**

El medio documental, así como cualquier otro medio de comunicación, está sometido a la lógica del poder, donde los agentes dominantes de la sociedad tienen gran influencia para determinar lo que sale al aire -llámese radio o televisión-, o lo que se expresa con imágenes -como en los filmes-, es por eso que el cine documental es considerado un espacio de producción alternativa, relativamente más fidedigno y cercano a la realidad de lo que se quiere retratar o dar a conocer de una sociedad.

Si bien la visión del realizador de manera directa impone un estilo, una perspectiva visual y de contenido, el documental poco a poco fue logrando que los propios agentes sociales representados hablaran a través de la cámara y del video.

Hemos hablado de la forma en que instituciones como el INI, INAH y ENAH abrieron camino a las comunidades indígenas dentro del cine documental hasta 1985. A partir de esta fecha, la forma en que se retrató al indígena comenzó a cambiar, dichas producciones reflejaban no sólo al indígena folklórico, sino los problemas a los que se enfrentaban las comunidades.

El primer documental realizado con el cambio de formato de cine a video, fue *Jornaleros del tiempo* del INI bajo la autoría del antropólogo visual César Ramírez Morales. Este cambio en el soporte para producir, en gran parte abrió las puertas para un nuevo proyecto que tanto el INI como el Estado llevaron a cabo con el fin de involucrar -como se mencionó anteriormente- de manera directa a las comunidades. Así, en la década de los noventa, el proyecto Transferencia de Medios Audiovisuales entra en acción:

“con la visión y con la idea de que ya no fueran los cineastas los que dijeran cómo eran los pueblos indígenas, sino que a partir de la formación y del manejo de los equipos audiovisuales, fueran los indígenas los que propiamente empiezan a dar sus visiones”.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Entrevista realizada a Arnulfo Embriz Osorio, el 23 de noviembre del 2010. Disponible en anexos digitales.

Dicho proyecto permitió la diversificación y enriquecimiento no sólo de la producción, sino también de los contenidos del acervo del INI, intentando "...hacer efectiva la democracia..."<sup>20</sup> al incluir a los pueblos indígenas en este proyecto de nación, para que los "...campesinos-indígenas tengan un espacio en donde puedan hacer valer sus derechos y se expresen libremente a través de los medios de comunicación modernos".<sup>21</sup> El preámbulo de la transferencia de medios se dio en 1985. Luis Lupone y Alberto Becerril coordinaron un taller de cine impartido a mujeres en San Mateo del Mar, Oaxaca. Este acercamiento logró marcar una gran diferencia en la forma de realización de los documentales.

De este taller surgió el documental *Tejiendo mar y viento* que representa una memoria de las experiencias vividas por las mujeres Huaves, muestra paso a paso como se da el primer taller de video indígena en el marco de este proyecto, cómo lo utilizan las indígenas y el desarrollo de sus propuesta audiovisual.

Da inicio con imágenes en blanco y negro de películas que han sido parte importante del cómo se ha caracterizado al indígena en el cine nacional, películas como la Perla, Zandunga y María Candelaria. Otra característica interesante de este documental es el uso de imágenes fotográficas que hacen una descripción del taller, además de hacer un contraste entre las indígenas retratadas en el cine comercial. Se usa cámara a mano pero también podemos encontrar tomas fijas.

Hay cosas interesantes como la actitud de la gente ante la cámara, esto lo podemos observar cuando un abuelito camina por la playa y descubre que lo están filmando, seguramente no sabe que pasa pero se acerca a las cámaras, se observa un corte y el señor está riendo, otro ejemplo es cuando las mujeres que participan en el taller están riendo por que las están filmando y hacen un comentario sobre cómo se sienten y como seguramente se sienten los sujetos que ellas retrataron.

---

<sup>20</sup> Martínez, José; *Hacia un video indio* notas en torno a la transferencia de la tecnología del video a las comunidades indígenas, pág. 35-36, 1990.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

A pesar de presentar mujeres indígenas Ikood el documental esta hablado en su mayoría en español y lo que esta hablado en lengua autóctona se traduce al español.

Fue hasta principios de los noventas que inició de lleno el programa de transferencia. En 1992 el INI lleva a cabo el primer taller de video indígena bajo la tutela de Alfonso Muñoz, que tiene como fin promover el uso del video como un medio de comunicación en beneficio de las comunidades, posteriormente en 1993 el antropólogo César Ramírez es el encargado de seguir con la labor realizando el segundo taller. Dichos talleres continuaron hasta el año 1995, el proyecto se canceló cuando el INI pasó a ser CDI.

Prácticamente a la par de estos talleres del INI, también se crearon cuatro Centros de Video Indígena (CVI) en diferentes estados de la republica: Oaxaca, Michoacán y Sonora. Estas acciones pueden considerarse como el punto de partida para que la producción audiovisual institucional dejara de hacerse de manera masiva.

“...se dejó de hacer porque debía haber el testimonial de lo que las gentes indígenas querían decir de su cultura [...] eso también propició que hubiera una especialidad entre las ocupaciones de los indígenas o las distracciones de los indígenas, que era ser productor, ser radioasta, videoasta, documentalista y que esto servía también como para formar grupos culturales, testimoniales que ayudaran ya sea a los jóvenes, a los ancianos. Eso provocó que los jóvenes se acercaran a los ancianos, que quisieran rescatar todo y que los abuelos les contaran...”<sup>22</sup>

La producción indígena cobra importancia a partir del proyecto de transferencia retratando su visión y estética dentro de los medios audiovisuales. Al mismo tiempo en la ciudad se desarrollaba un proyecto de video, aunque si bien no indígena, este no estaba al margen de abordar temáticas que les eran afines, como la migración, el desempleo, la pobreza, entre otros.

Otro gran suceso en la vida sociopolítica de nuestro país es el movimiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, en 1994, que cambia por completo la forma en que se ve al indígena y también la temática dentro del

---

<sup>22</sup>Entrevista realizada a Amulfo Embriz Osorio, el 23 de noviembre del 2010. Disponible en anexos digitales.



documental. El país entero voltea la mirada a los pueblos indígenas que en esta ocasión alzan la voz para exigir justicia.

La realidad de nuestro país comienza a hacerse obvia y a llamar la atención de la sociedad en general y de las grandes cadenas televisivas, como Televisa y TV Azteca. Los núcleos indígenas comienzan a desarrollar dentro del video documental su identidad como individuo y como parte de la nación; este movimiento es considerado por muchos el parte aguas para la expresión y denuncia del indígena, en donde el folklor, los ritos y costumbres quedan de lado, para abrir paso dentro del documental a la vida diaria, los problemas e injusticias que tanto dentro como fuera de la comunidad sufren los grupos indígenas. Por otra parte las narraciones autobiográficas comienzan a tomar fuerza, en donde el indígena deja de ser parte del grupo para convertirse en el narrador de su propia historia.

## II.5 Ejes temáticos dentro del documental indígena

### I.5.1 Movimientos sociales

La influencia de la coyuntura nacional, política y social, sobre la producción de documental indígena podemos ubicarla desde el alzamiento armado zapatista en 1994, ya que en este contexto la mirada internacional va a colocar a los indígenas en la escena pública.

Entre las instancias que se integran al trabajo de promoción y difusión en el uso de los medios como una herramienta de denuncia se encuentran la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI), que fortalece los procesos de comunicación entre las comunidades indígenas; el Festival Contra el Silencio Todas las Voces que desde el año 2000 se dedica a difundir el material audiovisual producido en Hispanoamérica y Yoochel Kaaj que se centra en la producción de videoarte, cine experimental y la enseñanza a las comunidades sureñas de software libre.

Cabe resaltar que el contexto social y político previo al alzamiento armado zapatista tiene como precedente la fuerte actividad de la sociedad civil, proveniente de la intensa represión desatada en la década de los años sesenta en contra de líderes y miembros de organizaciones políticas y sobre todo organizaciones guerrilleras que marcan este período como uno de los de mayor persecución y desaparición. Esto da origen a las matanzas de 1968 y 1971, en este periodo encontramos producciones que responden a las exigencias de la sociedad, poniendo al descubierto la mano dura con la que se gobernaba, como *El grito* (1968) de Leobardo López.

Después de 1968 y de la crudeza de la represión, los participantes de los movimientos, incluidos los cineastas entre ellos Óscar Menéndez, se diseminan en diferentes campos menos confrontados como lo es la producción en el campo de lo indígena.

Todo esto aunado con el trabajo para el rescate de víctimas del terremoto de 1985; el movimiento por el esclarecimiento del fraude electoral de 1988 en el que Cuauhtémoc Cárdenas pierde la presidencia y la gana Carlos Salinas de Gortari;

enmarca el crecimiento silencioso de la ciudad y su pobreza, que se agudiza entre los grupos más marginados, los indígenas, que buscaban en la migración mejores condiciones para vivir.

No cabe duda de que en el mundo la producción documental de los años ochenta con respecto a la producción para la pantalla grande había disminuido por la recién suscitada crisis económica. En México, sin embargo, esta etapa en la historia del cine documental mexicano muestra un gran crecimiento. Lo anterior es producto de las exigencias de las comunidades indígenas por mostrar sus necesidades, informar al pueblo y difundir las distintas luchas o los mensajes de las organizaciones; esto marca el punto de partida para distintos realizadores y para un largo proceso en el cual el indígena se convierte en el actor fundamental. Sólo en 1980, se producen:

“...*Brujos y curanderos*, de Juan Francisco Urrusti; *Historias Prohibidas de Pulgarcito*, de Paul Leduc; *Mitote tephuano*, de Rafael Montero; *Niño Fidencio, el taumaturgo de espinazo* y *Poetas campesinos*, ambas de Nicolás Echeverría. Posteriormente vendrían *El día que vinieron los muertos I Mazaotecos I* (Luis Mandoki, 1981) *Laguna de dos tiempos* (Eduardo Maldonado, 1982), *Juchitán, lugar de las flores* (Salvador Díaz 1984)”<sup>23</sup>

Antes de la década de los ochenta, el acercamiento del indígena con el cine documental había sido sólo como actor dentro de documentales o películas etnográficas, no es hasta mediados de la década “cuando Organizaciones No Gubernamentales (ONG) activas en algunas regiones empezaron a incorporar el video en su trabajo con las comunidades”<sup>24</sup>.

Los indígenas encontraron en el video y en la producción documental, el medio idóneo:

“para representar su propia imagen y para contrarrestar las imágenes distorsionadas de lo indígena fomentadas por los medios masivos. El derecho a la autorepresentación y el uso de medios audiovisuales pronto tomaron un

---

<sup>23</sup> González Javier; Lara Hugo, 2009. “*Cine Antropológico mexicano*” INAH, p5-14.

<sup>24</sup> Datos obtenidos de: “*Mapeando medios, en México: video indígena y comunitario en México*”. Disponible en <http://www.nativenetworks.si.edu/esp/rose/mexico.htm>

lugar clave en las movilizaciones nacionales por la defensa de los derechos indígenas”.<sup>25</sup>

El Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) se levantó en armas el 1 de enero de 1994. A pesar de la poca o nula cobertura que se da desde los medios oficiales, el alzamiento armado cobra relevancia y logra traspasar al espacio público nacional, es así como organizaciones independientes de medios le dan cobertura y se inicia una lucha sin precedentes por lograr la difusión del mensaje zapatista.

“Pero todo mundo dice que la importancia del alzamiento de los zapatistas fue que todo mundo empezó a ver al indígena de otra manera, lo revalorizó y se dio cuenta que en este país también existen los indígenas y que son parte importante de este país y que tendríamos que verlos de otra manera y tendrían que estar integrados al país de otra manera y creo que eso fue lo importante de ese alzamiento”.<sup>26</sup>

Las distintas organizaciones de medios independientes inician un proceso de documentación sobre lo que estaba sucediendo en el sureste mexicano como un acto solidario, dando pie a producciones en 1994 como *Viaje al centro de la selva, memorial Zapatista* de Epigmenio Ibarra; *Marcos, Marcos...* de Óscar Menéndez; *Los más pequeños: un retrato del Ejército Zapatista*; un testimonio de la historia de manera cronológica del levantamiento armado desde las comunidades bases de apoyo y su vida cotidiana y *Chiapas: historia inconclusa* de Cristián Calónico, que es una mirada retrospectiva del levantamiento armado, desde la visión independiente.

En 1998, *Del dolor a la esperanza* de Carmen Ortiz retrata el testimonio de los desplazados de la guerra, análisis de la estrategia de contrainsurgencia, sobrevivientes de Acteal en la zona de los Altos y Norte de Chiapas.<sup>27</sup>

El apoyo de instancias internacionales como el Instituto Jeffersoniano de Chicago, capacitó y equipó a través de Promedios a distintas comunidades para que en una primera instancia videograban las vejaciones que cometía el gobierno hacia sus comunidades y que ahora se han convertido en la herramienta por la cual rescatan sus usos y costumbres a través del retrato de la vida cotidiana.

---

<sup>25</sup> *Ibidem.*

<sup>26</sup> Entrevista realizada a Cristián Calónico el 2 de noviembre del 2010. Disponible en anexos digitales.

<sup>27</sup> Datos obtenidos del Catálogo de la Videoteca Contra el Silencio Todas las Voces, México, 2000.

En un primer análisis, podríamos asegurar que la importancia de la producción documental indígena en un momento de convulsión social, es que se constituye como la herramienta necesaria para difundir las luchas y demandas, sirve para hermanar a distintas organizaciones y dota a las comunidades de la tecnología necesaria para la producción. Estos logros colocaron a la población indígena en la escena pública y ayudaron a sensibilizar a las comunidades a utilizar los medios, para así intentar detener el avance de formas de identidad que les son ajenas en sus comunidades.

## II.5.2 Perspectiva de género

La participación de la mujer en muchos ámbitos profesionales en nuestro país ha sido paulatina. A partir de los cincuenta se da presencia femenina en las universidades, el deporte, la vida pública y los movimientos políticos en los que artistas como Frida Khalo, Rosario Castellanos y Tina Modotti, se hacen presentes en la esfera nacional e internacional destacando la presencia de la mujer. No obstante, en el medio rural y en especial en el contexto indígena, el papel de las mujeres continuó relegado al ámbito doméstico.

El esfuerzo del Estado por construir la unidad nacional y validarla en todos los rincones del país, lleva a la creación de las radios comunitarias indígenas, esto les da la oportunidad a las féminas de descubrir el potencial que los medios tienen para difundir su vida cotidiana.

En el taller del INI con mujeres tejedoras de la comunidad de San Mateo del Mar, Oaxaca, participó Teofila Palafox de la nación Ikood, quien se convirtió en la primera mujer productora, sentando el precedente no sólo para cambiar la perspectiva sobre la producción comunitaria de video en México, sino que abrió la posibilidad a otras de dar a conocer la visión de la mujer indígena.

De dicha experiencia surgió el documental *La vida de una familia Ikoods*. Teófila Palafox a través de la lente nos muestra la vida de las familias Ikoods en el Istmo de Tehuantepec, la forma de ganarse la vida entremezclada con las actividades diarias nos dan muestra de la riqueza cultural, económica y social de los Huaves.

Esta hablada en Huave y traducida al español. Carece de música incidental, sólo utiliza el sonido directo para la ambientación; el uso de cámara es a mano y a nivel de ojos, aunque podemos encontrar una ligera picada como cuando se mira a las tejedoras. El hilo conductor de la historia es la necesidad de comprar una red de pesca.

En las actividades que se muestran en la película encontramos respecto a la producción, que la participación de la gente en ocasiones pareciera estar actuada por

que se respeta el tiro de la cámara o cuando dos mujeres se van a vender camarón y al regreso platican de cuál fue precio al que vendieron, que nos obliga a pensar en que no pudo haber vendido, ya que en la toma donde van hacia el mercado una de ellas no lleva nada en su bandeja.

Otro detalle que nos hace pensar que el documental puede estar actuado, es la cantidad de veces que la gente describe, camina o trabaja en un tiempo más lento, como para dejar que la cámara los alcance. Si bien, esto se podría justificar porque es la primera vez que hay una cámara rondando, la gente no sabe cómo debe actuar y el único referente que tienen es la fotografía, en la que había que detenerse para que se lograra la imagen, además de ser la primera vez que las videoastas filman.

La comunidad se puede mirar indígena a pesar de que sólo las féminas son las que portan el traje tradicional que consta del faldón y la blusa bordada, sin embargo sí encontramos que todo el contexto es de una vida muy tradicional y se respeta el uso de la lengua.

La participación de Teófila dio como resultado que poco a poco la mirada de la mujer retrate su cotidianidad y además utilice a los medios para hablar de distintas problemáticas como el machismo, los derechos de las mujeres indígenas y la problemática de los usos y costumbres.

Es a partir del contexto político revisado anteriormente que la mujer indígena se abre el camino para producir. Verónica Arlet Velasco produjo en 1994 el documental *La mujer indígena*, donde muestra el papel de la mujer Mixteca como una integrante más de la familia y al mismo tiempo de la comunidad, logrando mostrar el machismo que se vive así como la discriminación.<sup>28</sup>

Un año más tarde, como consecuencia del movimiento armado zapatista, nace un proyecto audiovisual llamado *Las compañeras tienen grado*, donde las mujeres zapatistas hablan de su condición de indígenas, el motivo de su lucha y el porqué de sus armas. No está de más mencionar que este trabajo ganó distintos premios entre

---

<sup>28</sup> *Ibidem.*

los cuales destacan el Primer Premio Ex-Aequo en el II Festival Internacional de Escuelas de Cine de la Universidad del Cine en Argentina, 1995.<sup>29</sup>

Otro documental realizado a raíz del movimiento en Chiapas es *Mujeres Adelante*, en el que se cuenta la historia de distintas mujeres chiapanecas que encontraron el valor y lucharon por sus derechos, mostrando el impacto que tuvo en sus vidas el alzamiento armado por el simple hecho de ser mujeres.<sup>30</sup> En el nuevo siglo encontramos documentos realizados sobre los zapatistas como *El clamor de una voz* del 2001, durante el Tercer Congreso Nacional Indígena en México, en donde surge una voz para decir verdades incómodas. Todo esto se logró con la unión de testimonios de mujeres que mostraron tal cual es su realidad. Es un movimiento que no podría entenderse sin estas voces.<sup>31</sup>

Aún existen los materiales de registro tradicional como *Ya Munts'í B'ehña Mujeres Reunidas*, del 2005 que muestra una cooperativa formada únicamente por mujeres Ñañhús del Valle del Mezquital, en Hidalgo. La zona del Mezquital alberga poblaciones donde la mayoría de los hombres migra al vecino país del Norte, por lo que las mujeres se ven obligadas a trabajar para la manutención de sus familias a través de la hechura de manualidades y artesanías, con materiales de la región como la fibra del maguey.<sup>32</sup>

*Ocumicho* es un documental de un pueblo perdido en las montañas de Michoacán donde las mujeres tienen una gran destreza para recrear al diablo en grotescas figuras de barro.<sup>33</sup> *Arteras en Flor* se desarrolla en Cuetzalan del Progreso, Puebla, y cuenta la historia de Cecilia, presidenta de una organización de tejedoras indígenas y quienes luchan por evitar el coyotaje y la libertad de expresión artística.<sup>34</sup>

Así como estos ejemplos existen muchos más en lo que respecta sólo al género de mujeres. Como lo dijimos al principio de este apartado, hay documentos

---

<sup>29</sup> *Ibidem.*

<sup>30</sup> *Ibidem.*

<sup>31</sup> Datos obtenidos del Catálogo de la Videoteca Contra el Silencio Todas las Voces, México, 2002.

<sup>32</sup> Datos obtenidos del Catálogo de la Videoteca Contra el Silencio Todas las Voces, México, 2006.

<sup>33</sup> Datos obtenidos del Catálogo de la Videoteca Contra el Silencio Todas las Voces, México, 2000.

<sup>34</sup> Datos obtenidos del Catálogo de la Videoteca Contra el Silencio Todas las Voces, México, 2008.



audiovisuales realizados por las mismas mujeres indígenas y los hechos por mujeres u hombres no indígenas preocupados e interesados en dignificar la condición de la mujer.

La importancia de la entrada de la mujer como productora de video indígena, radica en poner en la esfera de lo público las temáticas de género que hoy limitan no sólo su participación, sino que amenazan el propio ejercicio de sus derechos fundamentales: el derecho a la salud, al trabajo, a la alimentación e incluso al ejercicio libre de su sexualidad.

### III.- VIDEO DOCUMENTAL P'URHÉPECHA

Nuestro país está formado de un rico mosaico cultural, ya que en este territorio viven más de 68 pueblos indígenas. Instituciones como el INI a lo largo de su historia lograron hacer registros audiovisuales de diversas etnias del país. Entidades federativas como Oaxaca y Chiapas se posicionaron en la escena pública gracias al video y a los medios de comunicación, sin embargo, en el resto del país aún existen regiones desconocidas para la sociedad en general, que en los últimos años buscan a través del video hacerse presentes. En nuestra investigación trabajamos con una comunidad indígena que por sus características socio-históricas cobra relevancia en la construcción de un nuevo proceso comunicativo: la comunidad P'urhépecha.

#### III.1 Antecedentes de la cultura P'urhépecha

En el occidente de la República Mexicana, en el estado de Michoacán, se encuentra la meseta Tarasca, donde reside la mayoría de la población P'urhépecha, "...fonológicamente es p'urhépecha revela tres unidades: **p'urhe** "visitar", **pe** "antipasivo" [...] y **cha** "sustantivador [...]" que significa gente. El término significaría el que "visita gente"<sup>35</sup> o también llamados "como un error de interpretación lingüística, una visión ciega y sorda [...] cuando los españoles llegaron y se llevaron algunas mujeres, los hablantes los llamaron tarhaskwe o tarhascue, que significa yerno o suegro".<sup>36</sup> Estos fueron de los pocos pueblos que los mexicas jamás lograron conquistar, debido a que ha sido un grupo muy guerrero a lo largo de toda su historia. Los nativos que actualmente viven ahí proceden de una mezcla de grupos Chichimecas, Nahuas y Pretarascos que radicaban en las costas e islas del lago de Pátzcuaro.

Durante la colonia, esta sociedad sufrió una innumerable cantidad de cambios

"como por ejemplo, se interrumpió la interacción entre las tierras altas y las bajas; se introdujo una nueva tecnología agrícola y nuevas especies vegetales y animales; desaparecieron los oficios destinados a satisfacer la economía de prestigio del antiguo grupo gobernante como el arte plumario, el pulimento

---

<sup>35</sup> Chamoreau, Claudine; 2009, "*Hablemos purépecha. Wantee juchari anapu*". Universidad Intercultural Indígena de Michoacán y otros. Morelia, Michoacán, México.

<sup>36</sup>*ibidem*.

de piedras preciosas, la platería, etcétera, y se combatió a los especialistas de la medicina indígena...<sup>37</sup>

En el siglo XIX se dio una intensa lucha por el reparto de tierras, causando así levantamientos campesinos. Esto continuó hasta que en la época de la Revolución se conformaron dos grupos: los agraristas, quienes eran revolucionarios y anticlericales; y los conservadores que eran católicos y sus oponentes. Por tal motivo, en los años veinte, Primo Tapia, líder P'urhépecha, conduce un movimiento agrarista formando la Liga de Comunidades Agrarias de Michoacán y posteriormente la Liga de Comunidades y Sindicatos Agraristas en el estado de Michoacán, que permitió a las comunidades la recuperación de tierras comunales.<sup>38</sup>

La frase JUCHARI UINAPIKUA, “Nuestra fuerza”, es el emblema característico que plasma la idea de organización como una sola fuerza, entre las cuatro regiones que forman a la cultura p'urhe y que además representan la preservación de las manifestaciones culturales, naturales e históricas.<sup>39</sup>

La región principal es la Sierra o la Meseta, se sitúa al centro oeste y por sus características geográficas algunos de sus pueblos están relativamente aislados; al este se ubica la región de los lagos, entre los más importantes están los de Pátzcuaro y Zirahuen. Esta región también cuenta con numerosos pueblos pequeños y ranchos aislados; por su gran desarrollo del turismo se habla español e incluso inglés, aunque gran parte de la población habla P'urhépecha. La tercer región está situada a la altura de la zona montañosa, la Cañada de los Once Pueblos, debido a su zona geográfica es una ruta muy frecuentada por el turismo y la lengua española está muy extendida aunque se conserva el P'urhépecha. Por último la cuarta región se encuentra alrededor de la ciudad de Zacapu, en una antigua ciénaga.

La región de los lagos es muy rica culturalmente hablando además de ser una de las entidades con mayor migración, lo que le ha permitido el acceso a las cámaras, dando como resultado que la comunidad se apropie de los medios audiovisuales, en

---

<sup>37</sup> Datos obtenidos de la página: [http://www.cdi.gob.mx/index.php?id\\_seccion=339](http://www.cdi.gob.mx/index.php?id_seccion=339)

<sup>38</sup> *Ibidem.*

<sup>39</sup> Datos obtenidos de la página: <http://danzarebelde.obolog.com/purepechas-203167>

especial el cine y el video documental, encontrando la forma de mostrarse primero que nada a nivel nacional para después hacerlo internacionalmente.

La comunidad Santa Fe de la Laguna, ubicada a las orillas del lago de Pátzcuaro, a unas cuatro horas y media de la Ciudad de México y como a cuarenta y cinco minutos de la ciudad de Morelia, Michoacán, fue fundada por don Vasco de Quiroga en el siglo XVI; es uno de los pueblos más combatientes de toda la cultura P'urhépecha. Entre sus principales actividades destacan la música y las danzas tradicionales y no menos importante es la agricultura, la ganadería, la alfarería, la pesca, la fabricación de artesanías y la elaboración de trajes típicos de su cultura. Esta comunidad es reconocida por su organización y belleza colonial, las casas de adobe sirven también como un taller artesanal o como bodega agrícola y en algunas viviendas la cocina se construye aparte.

### III.2 Producción documental

Las producciones documentales indígenas constituyen una nueva alternativa para que puedan presentar su cosmovisión, de forma que puedan trascender en una sociedad moderna dominada por imágenes y sonidos. La apropiación de herramientas comunicativas como el video ha promovido la comunicación entre grupos minoritarios, de esta forma buscan dar a conocer su lengua y tradiciones que les permita transmitir estos saberes a nuevas generaciones y a la sociedad en general, contribuyendo de esa forma a romper los estereotipos sobre “lo mexicano” y fortaleciendo su lucha política y autonomía.<sup>40</sup>

Dentro de una sociedad globalizada existen valores culturales hegemónicos difundidos por la industria cultural estadounidense -Hollywood-; mientras que los grupos minoritarios -llamémosles así a los núcleos étnicos dentro de nuestro país- se establecen al margen de los estereotipos y formas de visualizaciones que de su cultura se han creado, enfrentándose a obstáculos de aceptación y reconocimiento de sus formas de vida, como parte sumamente importante de la preservación cultural de nuestro país.

Santa Fe de la Laguna es como tantos pueblos indígenas, una comunidad que lucha por mantener su cultura y lengua materna, pese al crecimiento de lo moderno sobre lo indígena y que sufre diversas problemáticas sociales. En 1979 surge uno de los movimientos más importantes de la comunidad, los habitantes fueron amenazados por las autoridades del pueblo de Quiroga, quienes los despojaron de sus tierras, desatando un movimiento social para la recuperación de las mismas. Esta problemática es hasta la fecha uno de los sucesos más emblemáticos dentro de la comunidad; llamó la atención de la Universidad Autónoma de Chapingo (UACH), que fue la institución encargada de presentar la denuncia de la comunidad en un documental llamado *Juchari Uinhápekua! Crónica de una lucha campesina en defensa de las tierras comunales*.

De la misma forma, la comunidad fue retratada por el INI en los trabajos de registro cultural de nuestro país, un ejemplo de esto es el documental *Purépechas, los*

---

<sup>40</sup> Datos obtenidos de la *Revista de Estudios Latinoamericanos*, Núm. 45, sin mes, 2007, pp. 105, Universidad Nacional Autónoma de México. México D.F.

*que viven la vida* de Roy Meza, que muestra las problemáticas socioeconómicas y los cambios que ha sufrido el pueblo P'urhépecha. En este documental podemos encontrar una muy buena fotografía de los lugares, paisajes y personajes que nos presentan, logrando ilustrar las formas de vida, vestimenta, tradición, danzas y festividades religiosas. La voz en off narra y sirve de guía con la imagen para descubrir que ha habido cambios y transformaciones en las tradiciones ancestrales de los pueblos P'urhépecha. Al principio, el plano general muestra las viviendas, después cambia a un plano medio y muchas veces a close up para mostrar los gestos y vestimenta de los actores, que en este caso son los mismos indígenas. La cámara en todo momento se está moviendo, con paneos muy suaves, a través del uso de zoom in-back y en algunas ocasiones se hace uso de cámara en mano. Un ejemplo: la toma empieza en las manos de una artesana, se hace un paneo y termina la escena con una danza regional.

La música es muy importante en sus tradiciones ancestrales y actuales. La agricultura es su forma de trabajo y de alimento. Otra labor es la pesca para los habitantes de la rívera del lago de Pátzcuaro, donde los charales y el pescado blanco son los principales aperitivos de la región, pero siempre con el problema de pagar con mercancía a las personas que les permiten ingresar desde su tierra a esta parte del lago.

Parte de la población se mantiene de la alfarería y de los aserraderos, donde existe una gran producción de muebles y artesanías típicas de la región; ambos oficios son una gran fuente de ingresos, además la alfarería dota a los pobladores de enseres para el uso diario.

Un cambio que marca *Purépechas, los que viven la vida* es en sus costumbres, como la celebración de la confirmación y el bautizo, un ejemplo de esto es como se han ido fusionando las tradiciones occidentales con las propias. La música y danzas son elementales y los padrinos son quienes contribuyen con la mayor parte del gasto: botellas, música de banda y comida, todo dependiendo de sus posibilidades económicas.

Este cambio que se ha presentado a lo largo de los años se le atribuye en gran parte a la migración, que ingresa gran cantidad de recursos en dólares, lo que puede

llegar a beneficiar la planeación del evento y también al avance de lo urbano sobre lo indígena.

*Patzcuaro, el lugar de la negrura*, de César Ramírez, es otro documental donde se narran los testimonios de algunos habitantes de la rívera del lago de Patzcuaro, explicando la importancia que tiene esta zona lacustre para ellos en su vida y economía.

Gracias a la transferencia de medios -como ya se mencionó- diversos grupos indígenas del país comenzaron a realizar sus propios documentos audiovisuales y Michoacán no fue la excepción. En 1996 los centros de video indígena abrieron las puertas a las producciones realizadas por la misma comunidad.

Ahora eran los propios actores sociales, antes únicamente retratados, los que comenzaron a decidir cómo utilizar las cámaras y micrófonos, contaron con la libertad de expresarse en un medio de comunicación hasta ese entonces ajeno a su cultura y forma de vida.

Entre los realizadores más reconocidos de la zona encontramos a Dante Cerano, Pavel Rodríguez y Raúl Máximo. Los tres comienzan su carrera dentro del mundo audiovisual en gran parte gracias al apoyo del INI y al Proyecto de Transferencia de Medios, teniendo acceso a equipo: cámaras, luces, micrófonos, islas de edición, etcétera, todo lo necesario para que comenzaran su formación.

Cada uno de los realizadores maneja una línea de producción bien definida, ayudando a encontrar diversidad no sólo en las temáticas de las producciones, sino también en el manejo estético de los mismos. En sus trabajos destacan la cámara en mano, muchos planos medios, ángulos a nivel, sonido directo y poca recreación en el sentido de dramatización de la historia.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Datos obtenidos de la entrevista realizada a Adrián González Camargo el 27 de noviembre del 2010. Disponible en anexos digitales.

### III.2.1 Dante Cerano

Dante Cerano Bautista es uno de los videoastas indígenas más sobresalientes de los últimos tiempos. Es originario de Cheranástico, Michoacán y es indígena de la cultura p'urhé. Internacionalmente ha sido premiado en festivales en Ecuador, Guatemala y México. En el año 2000 participó en el Festival de Cine y Video Indígena del National Museum of the American Indian.

Entre sus producciones encontramos *Cha'anantskua, El juego de la madurez* donde muestra la participación de los miembros más jóvenes de la comunidad en la celebración de las fiestas y el paso de estos a su vida adulta. En *Junkua Axu, Regresa Aquí* invita a los jóvenes a reflexionar sobre el consumo de alcohol y estupefacientes y el desarraigo que esto conlleva y en *Xanini, Mazorcas* hace una crítica a la visión que las instituciones tienen de los cultivos indígenas.

En el 2004 graba *Cheranasticotown* que muestra las nuevas formas de comunicación desarrolladas por los P'urhépecha para interrelacionarse con sus parientes en Estados Unidos a través del video y donde Dante busca "suavizar la tendencia discriminatoria hacia la gente que es diferente."<sup>42</sup> Y *Día 2* que es uno de sus trabajos con el cual ha recibido más reconocimiento al experimentar con los distintos géneros y plantear las transformaciones o adaptaciones que han tenido que sufrir las tradiciones culturales ante el avance de la globalización.

*Día 2* es difícil de clasificar dentro de un documental o una ficción, hasta podría encontrarse como un "video de bodas" ya que se hace un juego constante de muchos géneros. Dante aparece como cámara, narrador y partícipe del evento que nos muestra la perspectiva del novio durante el día siguiente a su boda.

Podemos observar desde el inicio de la celebración en casa del padrino, donde hay música de banda en vivo, hasta el trayecto de casi un kilómetro a la casa donde continuará la fiesta.

---

<sup>42</sup>Azteca 21; 2006, "Videocartas purépechas, esencia de "Cheranastico Town", de Dante Cerano, realizador indígena". Disponible en: [Azteca21.com/n/index.php/news/3383](http://Azteca21.com/n/index.php/news/3383)



Podemos encontrar en este material herramientas como la animación, utilizada para explicar el recorrido que hace el novio, mostrando claramente el alcance y facilidad que se tienen en el uso de las nuevas tecnologías.

Cerano utiliza la voz en off y la imagen para explicar distintas situaciones de festejo, todo dentro de un humor bastante característico del director, como por ejemplo en la parte de "las bellas", menciona que no esperemos mujeres blancas de cuello alto, mientras en cámara lenta muestra la figura de las jóvenes P'urhépecha bailando y en un cuadro sobrepuesto presenta imágenes de Marilyn Monroe y Madonna, haciendo una comparación del estereotipo de la belleza "hollywoodense" y la belleza indígena. Cerano aparece como uno más, siempre detrás de la cámara que lleva en las manos y en la que en algunas ocasiones interactúa mostrando el guisado de la fiesta o cuando su tía lo saca a bailar y vemos cómo la cámara se mueve al son de la música.

La edición muestra la utilización de recursos de experimentación, pero también evidencia la madurez profesional del realizador que no tiene miedo de meter una canción de Vivaldi y después una de The Police para acompañar la imagen, tal vez es cuestión del humor que el propio director está tratando de transmitir.

"el video sirve para legitimizar historia, imagen, pensamiento y muchas cosas, entonces debe de haber un tratamiento muy cuidadoso, de cualquier manera yo creo que si todo lo que se hace, lo que se escribe, lo que se proyecta es subjetivo por supuesto."<sup>43</sup>

El que hace video indígena, en especial documental, "tiene sus propias historias y es un hijo de su tiempo".<sup>44</sup> Pero aquí surge un tema a debate, ¿para quién producen los videoastas P'urhépecha? y la respuesta no es nada fácil, ya que algunos hacen su trabajo para que "se vea y que se formule un punto de vista al

---

<sup>43</sup> Intervención de Dante Cerano en la Sesión Académica "El video en el Purécherio" Pátzcuaro, Michoacán el 27 de noviembre del 2010. Disponible en anexos digitales.

<sup>44</sup> *Ibidem.*

espectador [...] que conciba de otra manera las relaciones de un pueblo, y que sean tolerantes”.<sup>45</sup>

Pero sabemos que es muy difícil que todo el mundo entienda el mensaje, ya sea por cuestiones lingüísticas, culturales, emocionales etcétera, es casi imposible que todos puedan entender la problemática que se presenta en un documental si desconocen por completo el contexto y la cultura.

*Xanini, Mazorcas* es un documental que hace una fuerte crítica a las instituciones. Fue producida en 1999 por Exeni Xeparini Ka Eratseparini (EXE) con una duración de 9:09 minutos, está hablada en dos idiomas (P'urhépecha-español) y es de género ficción, tiene una participación institucional en la postproducción a cargo del Centro de Video Indígena.

Este trabajo se caracteriza por un uso recurrente de metáforas entre la visión de la comunidad indígena y la occidental, es así como en *Xanini* encontramos la disyuntiva que existe entre la lucha de bloques antagónicos; el primero representado por el investigador que con pleno desconocimiento de la vida tradicional de una comunidad llega a irrumpir a través de sus investigaciones; el segundo está representado por el grupo de mazorcas en las que se hace un símil del pueblo indígena. Las mazorcas a pesar de sus limitaciones técnicas en cuanto a la forma en las que se cultivan, se organizan para luchar contra su adversario que las agrede.

Esta ficción usa el sonido ambiental para generar tensión en la narración, como cuando las hojas del maíz están quebrándose o cuando el aire las golpea generando un sonido estruendoso y recurre al uso de sonidos en segundo plano, como tambores para dar énfasis al momento en que el investigador es derrotado.

La cámara en mano se presenta desde el principio para situar el lugar donde se desarrollara el acto, se muestra a través de movimientos muy bruscos de izquierda a derecha hasta disolverse en un zoom back, continúa el movimiento de derecha a izquierda hasta disolverse nuevamente en un zoom back y luego la cámara se dirige al cielo hasta fundirse en blancos, lo que nos hace pensar en cómo mira el investigador sin profundizar en nada o tal vez intentando mirarlo todo.

---

<sup>45</sup> *Azteca* 21; 2006, “*Videocartas purépechas, esencia de “Cheranastico Town”*”, de Dante Cerano, realizador indígena” Disponible en: [Azteca21.com/n/index.php/news/3383](http://Azteca21.com/n/index.php/news/3383)

La cámara subjetiva se presenta, aunque le falta fuerza pues no se logra entender si es sólo un "traveling" a ras de piso o es una subjetiva, ya que se plantea como camina el investigador entre las hierbas, pero le hace falta o bien una toma que situé esta información u otra toma para reforzar el final, ya que la cámara se pierde en el tronco de un árbol.

En cuanto al uso de la cámara para situarte como un espectador o para ser parte de la narración, es confuso; en algunos momentos tú eres el que camina, luego eres el que sigue al investigador o luego sólo miras cómo se desarrolla la historia.

El uso del campo contra campo es muy interesante ya que plantea la visión de las mazorcas y la visión del investigador, esto reforzado con el uso de efectos como el solarizado cuando presenta la mirada de las mazorcas, que acentúa el planteamiento de la lucha, uso constante de planos abiertos para situar espacios y planos cerrados cuando se muestra al investigador derrotado.

### III.2.2 Pavel Rodríguez

Pavel ha incursionado de manera directa en el género ficción, comienza su carrera como videoasta gracias a su formación como historiador; su interés por difundir las raíces de su cultura lo llevaron a incursionar dentro del lenguaje cinematográfico. A través de la experiencia, ha creado un estilo propio, que ha logrado mantener a lo largo de sus producciones. Inicia su formación en el Centro de Video Indígena de Michoacán, en el que realizó únicamente un trabajo y no pasó mucho tiempo para que dejara de producir bajo la tutoría del INI.

En cuanto a la estética que sus trabajos reflejan, mantiene una línea muy definida que con el paso del tiempo ha intentado perfeccionar, sobre todo en cuanto a calidad de imagen se refiere, poniendo atención a lo que su instinto y gusto le motiva a hacer.

“...los encuadres tienen mucho que ver en la forma en que yo estructuro mi discurso, algo que me he fijado mucho de mis trabajos es de que, en el punto crítico de la historia que estoy contando siempre pongo la cámara fija en un plano abierto y los personajes como detenidos, como si quisiera congelar ese momento...”<sup>46</sup>

Una de las características que destacan en el trabajo de Pavel es que logra:

“Mantener un suspenso en el espectador es una de las cosas más difíciles y ya lo había avizorado Hitchcock, entonces mantener ese suspenso dentro de un espectador, porque es mantener la atención actoral, es empatar la iluminación, la luz, tener o no una música, sin la música te ayuda un poquito, es mantener todos esos componentes del lenguaje audiovisual para que el espectador esté esperando algo, no sabe que está esperando, a lo mejor si sabe lo que está esperando pero el chiste es que está esperando algo, en vez de estar bostezando”.<sup>47</sup>

Otro elemento resaltable del trabajo de Pavel es que en sus últimas producciones ha desarrollado su propia música.

“...el sabe justamente donde va ese golpe de tambor o cuándo es totalmente silenciada la escena; la otra es la utilización del fuego y no sólo por la dificultad técnica, sino por la fuerza que tiene el fuego dentro de todos los elementos, nos lleva entre la intimidad y la espera, entre el sueño y el día”.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Entrevista realizada a Pavel Rodríguez el 27 de noviembre 2010. Disponible en anexos digitales.

<sup>47</sup> Intervención de Adrián González Camargo, durante la sesión Académica “El video en el Purécherio”. Disponible en anexos generales.

<sup>48</sup> *Ibidem.*

Sus temas son una combinación de la tradición oral de su cultura con la mirada cinematográfica. Su gusto por la ficción lo ha hecho acreedor a diversas críticas, pues la historia que el presenta muchas veces se aleja de la realidad que la cultura P'urhépecha conoce. Sin embargo, lo que él intenta plasmar es su interpretación de los hechos, aspirando a acercar a las nuevas generaciones con sus raíces ancestrales.

“Pavel, parece que también se metió en camisa de once varas. En el hecho de hacer, no sólo es un cine de ficción, es un cine de época [...] esto me recuerda una anécdota de este Tarantino, este gran famoso realizador, en una conferencia de prensa estaba hablando de “Bastardos sin Gloria”, que es una película de época, y un periodista peruano se levanta bien indignado y le dice “señor Tarantino estoy muy preocupado por su forma en la que usted retrató la Segunda Guerra Mundial, porque hace un juego ahí narrativo en la que no muere Hittler como murió” y entonces Tarantino escucha y después dice “yo no estoy preocupado”. A mí me parece que tampoco debería estar preocupado Pavel en este sentido de ser tan minucioso, porque finalmente es su interpretación y yo creo que mejor él que nadie sabe que historia es interpretación.”<sup>49</sup>

Para enmarcar su carrera, analizamos dos de sus producciones:

La primera es *Kurita Kaheri, Mensajero de los dioses* con duración aproximada de 15 minutos, realizada a finales del 2005. Se trata de una dramatización extraída de la historia P'urhépecha, sobre el código de honor de un guerrero, basada en los hechos reales extraídos de un fragmento de la historia de Fray Jerónimo de Alcalá, donde muestra a este último redactando el capítulo XXXIII de la *Relación de Michoacán*, que trata el tema de los sacrificios humanos, indicando las dos maneras en que los antiguos indígenas daban muerte a los hombres, por cometer un crimen o por caer presos en una batalla.<sup>50</sup>

Mediante la narrativa en voz en off, Pavel logra adentrarnos a la historia, utilizando planos en su mayoría muy cerrados, permitiendo ver las reacciones de los personajes. En general, la fotografía del cortometraje está bien lograda, dejando evidentemente por momentos el uso de la cámara fija.

Con un montaje lineal evitando el exceso de efectos, utilizando cortes directos y en dos o tres ocasiones disolvencias o transiciones justificadas por el ritmo de la

---

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Datos obtenidos de la página: <http://purhepecha.com.mx/ver-ultimo-mensaje-vf44-vt801-vp4806.html>

historia, así como el uso de la cámara lenta para enfatizar los momentos más críticos y cruciales de la historia, como en el final cuando se comete el sacrificio.

*Xankuchka ia, fue todo* es un corto realizado en el año 2008, que retrata el capítulo XX de la tercera parte de la *Relación de Michoacán*. En este observamos la forma en que tanto su técnica como dirección evolucionaron. El uso de efectos, entre ellos la sobreposición de dos imágenes o tomas, influencia de las grandes escuelas de cine que Pavel ha incorporado a lo largo de sus trabajos.

“...en mi caso particular como que no me quedo nada más con la forma de comunicar oral, en este caso de mi abuelo o mis tíos o lo que sea, sino que también veo muchísimo cine, me gusta cine de muchos lados del mundo y eso también llega a influir a veces [...] en el discurso visual que tienes, como que yo sí trato mucho de combinar las dos cosas, combinar la tradición oral, con propuestas cinematográficas de diferentes escuelas, de diferentes corrientes de cine de diferentes partes del mundo, sí busco un poquito como el lenguaje universal a final de cuentas”.<sup>51</sup>

De nueva cuenta aparece la narrativa por parte del fraile, personaje recurrente en las historias de Pavel, quien es el guía para el espectador dentro de estas historias ancestrales del pueblo P'urhépecha. Esta es la forma en que todas sus historias se unen y se relacionan.

La *Relación de Michoacán* es un documento invaluable para la población michoacana, debido a la gran riqueza de su contenido y a que es el único documento escrito que cuenta la historia de su cultura. Se ha convertido en una fuente de datos indispensable para cualquier estudio sobre los Tarascos y sobre los primeros años del Michoacán colonial, en el se describen las costumbres, historias y tradiciones que se tenían justo antes de la conquista española.

La historia que este documento guarda desde su elaboración en 1540 fue escrita a partir de la información que le proporcionaban los viejos sacerdotes indígenas. Se ha convertido en el tema predilecto de Pavel para sus ficciones, él pretende llevar la historia escrita en este documento a la imagen, haciendo que su interpretación de los hechos logre causar el interés del espectador, de los viejos pobladores y de las nuevas generaciones para así comenzar a investigar y conocer su propia historia.

---

<sup>51</sup> Entrevista realizada a Pavel Rodríguez el 27 de noviembre del 2010. Disponible en anexos digitales.

Pavel es parte de una generación de realizadores indígenas que intentan abrirse paso en el gran mundo audiovisual, tratando de llevar en alto el nombre de su cultura en el ámbito nacional e internacional y alentando a los jóvenes inmersos en un mundo en donde las imágenes y el sonido predominan por encima de las historias narradas por los abuelos o los libros de historia, tratando de romper las barreras entre ambas cosas.

“la intención de hacer algo es contribuir aunque sea poco, pero ir contribuyendo a consolidar una identidad primeramente como purépechas, después como michoacanos y finalmente como mexicanos”.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> *Ibidem.*

### III.2.3 Raúl Máximo Cortés

Es originario de Santa Fe de la Laguna, municipio de Quiroga, es uno de los representantes más reconocidos del video P'urhépecha. A través del apoyo recibido por el INI, comienza a experimentar dentro del mundo audiovisual de todas las maneras posibles, al principio registrando las fiestas locales de su comunidad, sus tradiciones y necesidades; desde entonces ha realizado guiones, traducciones del P'urhépecha al español y ha participado en festivales, muestras de cine y video a nivel nacional e internacional.

Con la plena libertad de producir, Raúl comienza a darle un uso completamente diferente del que los demás realizadores de la zona le dan al video, reflejando en sus producciones sus inquietudes y sobre todo el interés por dar a conocer la realidad de su gente, sin modificar escenarios, personajes o diálogos. Lo que se demuestra en su técnica, a diferencia de Pavel, por ejemplo, es que no busca el encuadre perfecto o experimentar con efectos en el momento del montaje “lo que he hecho es nada más retratar la realidad, lo que aparece y lo que ahí ocurre tal cual es...”<sup>53</sup>

A lo largo de su carrera como realizador de video documental indígena ha logrado incursionar en diferentes géneros, realizando todo tipo de documentales que reflejan, la vida diaria de los habitantes y también los problemas políticos, sociales y culturales que acontecen dentro de la comunidad P'urhépecha.

Su primer trabajo, *El macho*, trata el tema del machismo dentro de las comunidades indígenas. Fue producido bajo la tutela del Centro de Video Indígena del INI, sin embargo, en ningún momento -como lo refirió en entrevista Máximo- fue limitado en cuanto a la temática;<sup>54</sup> el INI sólo le proporcionó las herramientas necesarias para la producción.

A partir de la revisión de siete de sus producciones más representativas: *Palma Unani*, documental en la cual se observa la forma tradicional y los protocolos previos a la celebración de las fiestas del patrón de la comunidad de Santa Fe de la

---

<sup>53</sup> Entrevista realizada a Raúl Máximo Cortés el 28 de noviembre 2010. Disponible en anexos digitales.

<sup>54</sup> *Ibidem*.



Laguna, Michoacán; *Siruki Tsakapu* donde se da cuenta de las problemáticas de los artesanos copaleros para la producción de piezas en barro y el vidriado.

*Korpus Cirio* en donde observamos una de las tradiciones de mayor sincretismo entre la espiritualidad indígena y la católica para la celebración de la fiesta patronal; *Aquí no entra Don Inés*, documental que retrata la etapa de lucha por la defensa de la tierra comunal. *La marcha por la dignidad rebelde* y *El nacimiento de los caracoles* hacen una síntesis a través de imágenes sobre la salida de la comandancia zapatista hacia la Ciudad de México hasta su entrada al Congreso de la Unión y el segundo la estancia de la comandancia del EZLN en la comunidad P'urhépecha de Nurio y *Anapu*, video clip.

Se escogieron tres documentales de características y temáticas variadas para su análisis. El primer documental revisado es *Korpus Cirio, la fiesta de los oficios*, producida en el año 2004 con una duración de 13:31 minutos. Retrata la fiesta del inicio de la temporada de lluvias en Tzirio (pueblo de maíz), Michoacán.

La historia muestra la fiesta tradicional de la comunidad donde participan los distintos oficios que existen en el pueblo: agricultores, sembradores, yunteros y albañiles, entre otros. Se le pide al patrón del pueblo, San Isidro Labrador, y a la madre tierra por el inicio de la temporada de lluvias y por las buenas cosechas en una procesión por las calles y la plaza bailando al ritmo de la banda de música tradicional. Sin dudas, esta fiesta es una muestra de la organización colectiva de los pueblos, la religión católica y la espiritualidad indígena.

Este documental está hablado en P'urhépecha y tiene subtítulos en español. La mayor parte del tiempo la imagen está acompañada de música en segundo plano como fondo de las entrevistas, o pasa al primero cuando es retratada la banda que toca fuera de la iglesia.

Predomina el uso de planos abiertos, que retratan los distintos espacios característicos de la comunidad sobre todo en la preparación de la fiesta y pasa a planos medios o cerrados para destacar elementos o retratar personas como un anciano, mujeres saliendo enrebozadas de la iglesia o los pies maltratados por el tiempo bailando. Cabe resaltar que todo es a corte directo.

El nivel de la cámara está siempre por debajo de los ojos y al realizar las entrevistas en los encuadres predomina una ligera contrapicada, también encontramos el uso de zoom in-back en tomas abiertas.

El pueblo se retrata con algunos elementos de la vestimenta tradicional como el rebozo y el sombrero. La mayoría de las mujeres usan falda, aunque sí se pueden mirar algunas que portan pantalón sobre todo las más jóvenes; si bien no predomina, algunas usan el mandil tradicional que va bordado en punto de cruz. Es notorio que el uso de la vestimenta tradicional está más presente en las mujeres que en los hombres.

Las condiciones económicas son destacadas cuando se capta con la lente las casas en las que predomina el uso de materiales de la región como madera, adobe, piedra, teja; en las edificaciones institucionales, como el centro de salud y la oficina de la jefatura de tenencia de la tierra, se observan materiales más industrializados.

La participación de la mujer es notoria pero no en la organización, esto creemos producto de que la fiesta celebra los oficios y en su mayoría son de “índole” masculina. Los entrevistados son dos hombres y la mujer participa como danzante, admiradora, acompañante de la procesión, etcétera.

Con ganas de seguir experimentando y permanecer vigente dentro del mundo del video, Máximo logra incursionar dentro del video clip con *Anapu, Santa Fe de la Laguna* producido en 2009 y con una duración de 4:22 minutos.

*“hice un video clip purépecha, con la pirékua más representativa de esta comunidad que precisamente se llama Santa Fe de la Laguna, dura cuatro minutos [...] cuando lo realicé, yo lo que quería era experimentar como hacer un video clip purépecha”.*<sup>55</sup>

Sin duda este proyecto abre una nueva etapa en la producción de Raúl. Relata la historia de desencuentro entre una pareja de jóvenes a la orilla del lago de Pátzcuaro, el joven es pescador y quiere a la muchacha pero su condición económica de pobreza no le permite que ella le haga caso, es así como sólo la ve cuando va con un cántaro por agua al lago.

---

<sup>55</sup> *Ibídem.*

Este trabajo muestra una nueva faceta en la producción de Máximo ya que incursiona en un nuevo género, el video clip con una *pirekua* tradicional que retrata una leyenda del pueblo de Santa Fe de la Laguna. Los actores son indígenas originarios y la canción es interpretada en vivo por la Orquesta “Tata Vasco”.

Los escenarios son naturales, el lago de Pátzcuaro, la serranía de la montaña y el pueblo; está hablado en P'urhépecha y subtulado al español, la música se utiliza en primer plano y se interpreta en vivo.

El nivel de la cámara predomina por debajo de los ojos e incluso el uso de la contrapicada se da a lo largo del video clip mientras toca la orquesta; cuando pasa a los actores, el nivel de la cámara es a los ojos y es notoria la exploración de tomas con nuevos encuadres como *over shoulder* y *campo contra campo*.

Los actores portan la vestimenta tradicional; ella viste: enredo (falda larga con pequeños y abundantes pliegues), faja bordada a la cintura, blusa bordada en punto de cruz, rebozo en azul con líneas claras y mandil bordado en color amarillo en punto de cruz. Él porta: calzón y camisa de manta, huarache, ceñidor en color rojo y sombrero; la orquesta porta el traje tradicional, además de un gabán.

Se utiliza cámara fija y cámara en mano, predominan las tomas abiertas, uso de *zoom in* para mostrar la comunidad, la iglesia y el rojizo techado de las casas en las que predomina la teja y la construcción en materiales poco rudimentarios, la blancura de las paredes y al fondo al lago de Pátzcuaro.

El resultado de este “experimento” fue la aceptación dentro de su comunidad, influyendo de esta manera en la apropiación de la cultura dentro de los jóvenes habitantes de Santa Fe de la Laguna.

Entre sus últimas producciones encontramos *Siruki Tsakapu, Piedra de hormiguero*, material con el que participó en el Festival Internacional de Cine de Morelia en su edición del 2010. Fue producida en el 2009 en el pueblo de Santa Fe de la Laguna y está hablado en P'urhépecha y subtulado al español.

Este trabajo destaca la producción artesanal de productos en barro por el alfarero don Lorenzo, originario de la comunidad de Santa Fe de la Laguna, quien es

retratado en la cotidianidad de su oficio y las carencias a las que se enfrenta en el proceso de producción de copaleros en barro y posterior vidriado.

Este documental es el último en la producción de Máximo y responde a una necesidad del pueblo por rescatar el proceso en la manufactura artesanal para el vidriado del barro, que antes se hacía con la piedra de hormiguero molida y que hoy en día se ha sustituido con elementos químicos como el óxido de plomo.

La música se caracteriza por ser tradicional. No se encuentra en toda la grabación, sólo ayuda a intensificar momentos como cuando el artesano está explicando el proceso que da inicio a la preparación del barro.

Hay un uso constante de la cámara en mano aunque también existen tomas con cámara fija, uso de zoom in-back para destacar las manos, la hechura y molida del barro y el modelado de las piezas para armar el copalero; se usan muchos encuadres, picadas y contrapicadas cuando muestra al personaje principal don Lorenzo en su trabajo.

Se presenta la otredad indígena entre el que quiere cuidar del bosque y el que daña al bosque para subsistir. Todos los participantes son indígenas, se distinguen por el uso de la lengua materna pero ninguno porta el traje tradicional, ni ningún elemento de éste, sólo es al final que se muestra un fragmento de la fiesta del pueblo con la participación de las mujeres con la indumentaria típica.

Uso constante del *close up* a las manos del alfarero mientras trabaja, el nivel de cámara cuando él habla o está explicando algo es por debajo de los ojos con una ligera contrapicada así como durante las entrevistas en las que explica las dificultades y pocas ganancias de su trabajo por el coyotaje. La cámara está a nivel de ojos en las entrevistas a otros artesanos como Salomón Domínguez y al investigador, el encuadre tiene una ligera contrapicada.

Raúl tiene una visión bastante clara cuando vemos sus trabajos

“...tiene esa imperceptible carisma de ponernos junto a los personajes retratados y nosotros como espectadores desaparece la cámara y parece que somos parte de, sino somos amigos somos parte de la familia, a los que estamos viendo presentados, digamos que Raúl tiene esa, yo creo que es nata,

habilidad de acercarse a su tema y desaparecer él, no vemos como en otros momentos la cámara que es casi como un turista que llegó y lo ve todo...”<sup>56</sup>

Por otra parte, también ha colaborado en las producciones de Pavel Rodríguez, no únicamente como traductor de la lengua P'urhépecha, sino también como creativo y actor dentro de ellas.

A lo largo de su carrera, Raúl ha plasmado en sus producciones inquietudes e intereses por el mejoramiento de su comunidad, más allá de realizador, como miembro de la misma. Lo que él busca es que el uso del video ayude a crear una conciencia dentro de la misma comunidad y que ayude no solamente a preservar su cultura sino que ésta logre trascender más allá de las comunidades indígenas: “hay mucho que contar y mucho que decir a través de los medios de comunicación”.<sup>57</sup>

A pesar de la cercanía entre los tres videoastas, no solamente al hablar de la región en la que habitan, sino por las relaciones personales y de trabajo, se pueden detectar diferencias en la producción, sobre todo en cuanto a la temática y forma de contar se refiere. “Pavel lo que hace es sobre la época prehispánica, Dante lo que hace es más sobre identidad y con jóvenes [...] yo solamente retrato lo que existe, pero dentro de lo que existe hay mucho tema también que tratar”.<sup>58</sup>

Tres visiones de una misma realidad, representando el pasado, el presente y lo que puede deparar el futuro a las comunidades P'urhépecha. Pavel por su parte continúa recreando los sucesos que fueron de gran importancia para la construcción de su cultura, narraciones que logra actualizar con el poder de las imágenes, logrando llamar la atención de niños y jóvenes y levantando tanto críticas como la aceptación de muchos. Dante Cerano utiliza el video en muchos de sus trabajos como el espejo de lo que los jóvenes de su comunidad viven, las relaciones entre los migrantes y las familias que se quedan en casa en espera de su regreso.

---

<sup>56</sup> Intervención de Adrián González Camargo, durante la Sesión Académica “El video en el Purépechero”. Disponible en anexos digitales.

<sup>57</sup> *Ibidem.*

<sup>58</sup> Entrevista realizada a Raúl Máximo Cortes el 28 de noviembre 2010. Disponible en anexos digitales.

Máximo busca plasmar tanto los problemas sociales que afectan a la comunidad, así como también sus inquietudes personales dentro de sus documentales, tiene un sentimiento especial a la hora de hacer un documental “no solamente desde su corazón, sino desde el corazón mismo de la comunidad, de la cultura”.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Intervención de Adrián González Camargo, durante la sesión Académica “El video en el Purépechero”. Disponible en anexos digitales.

#### IV.- CONCLUSIONES

El cine, desde sus inicios, fue un medio para retratar la realidad, como en su momento lo fueron la fotografía, la literatura o la pintura. Lo que ocurrió con el registro de imágenes fue que se comenzaron a hacer filmaciones de la vida cotidiana, tratando de captar con la lente de la manera más fiel posible lo que sucedía.

Es así como surge el interés por tener un registro de la cotidianidad y se voltea la mirada a lo desconocido: vestigios arqueológicos, paisajes, creencias y costumbres con el fin de inmortalizarlas.

Con el tiempo, se fue descubriendo que por medio del montaje cada director podía narrar a través de imágenes lo que él quisiera mostrar, experimentando con la estética fílmica, utilizando distintas locaciones y emplazamientos de cámara que le ayudarían a presentar un video visualmente más dinámico, logrando con esto hacer sus propias versiones de una misma realidad.

Con base en nuestra investigación y gracias al análisis de las películas e imágenes de la época antigua, pudimos observar cómo el indígena si bien estaba presente dentro de la escena cinematográfica, sólo era como actor secundario para tratar de mostrar el folklor de un país como el nuestro, entremezclando imágenes del indígena con la del campesino mestizo.

Con la llegada de Sergei Eisenstein a nuestro país para realizar unos documentos audiovisuales sobre la vida del mexicano, se abrió el camino para que los estudios y documentales etnográficos comenzaran a tomar fuerza a lo largo de todo el territorio nacional. Gracias al aporte de Sergei, distintos cineastas de nuestro país se interesaron más en el indígena, por lo que comenzaron a filmar películas con esta temática.

Durante décadas, el indígena llegó a formar parte del mundo audiovisual, en muchas ocasiones como extra en filmes destinados únicamente a mostrar las bellezas naturales de nuestro país. Esto contribuyó a crear estereotipos que poco se interesaban en explorar la identidad de los indígenas o que mostraban incluso identidades ajenas a su cultura.

Los primeros filmes en nuestro país en los cuales se mostraba esta temática, logran poner al indígena dentro de la memoria visual de la sociedad, donde se hacían evidentes las diferencias sociales y culturales. Al indígena se le retrataba con calzón y huaraches, de origen humilde, de pocas palabras, noble y sin malicia, su misión de vida era trabajar las tierras y las artesanías y casi siempre se enfrentaba a los déspotas adinerados, así como a los engaños y maltratos de los mismos.

Esto creó nuevamente conceptos erróneos de lo que el ser indígena significa, no sólo por la gran riqueza de su cultura, sino por el hecho de ser como cualquier otra persona independientemente de la clase social, esta separación fue creando y manteniendo la marginación social de estas comunidades con el resto de la sociedad.

Tal vez esto sea lo que motivó a las poblaciones originarias a dar a conocer su propia cosmovisión, en una lucha continua por implantar una imagen fidedigna sobre ellos, su historia y su cultura.

A mediados de los años cincuenta, el Instituto Nacional Indigenista se encargó de retratar las acciones: sociales, sanitarias y educativas, que realizó con la población indígena, al mismo tiempo las dificultades de vida, trabajo y salud que estos núcleos marginados tenían que “superar”.

Las producciones institucionales retomadas como referencia a lo largo de nuestra investigación, muestran una etapa y visión diferente pero aún limitada por la poca conciencia de integración social en el país. *Todos somos mexicanos*, primer filme realizado por el INI, logra llamar la atención de la gente hacia estas regiones de las que poco se conocía. Pese a ser parte fundamental de la historia del documental indígena, se observó que la supuesta realidad mostrada ahí estaba acompañada por campañas propagandísticas, medio por el que dicha institución que forma parte del Estado intentaba dejar en alto las labores asistencialistas desarrolladas en estas comunidades.

La ayuda a los pobladores que perdieron sus tierras, la implantación de centros médicos, la capacitación para comenzar a emplear nuevas herramientas técnicas para las labores diarias de los indígenas, son sin duda mostradas a lo largo



del documental, pero más allá de eso, observamos que las personas ahí retratadas carecían de algo: naturalidad.

En diferentes momentos éstas parecían estar sometidas a reglas de comportamiento, miradas a la cámara, narraciones en donde sabían justo lo que se debía hacer, un ejemplo lo encontramos en *María Sabina, mujer espíritu* en donde en una de las tomas, primero se observa a la mujer adornando la ofrenda con alcatraces en un florero de barro, siguiente toma las flores se encuentran en un vaso de unicel, lo que hace suponer que además del elemento del montaje, las tomas pudieron ser repetidas hasta lograr lo que el realizador buscaba, dejando de lado la naturalidad de los hechos y acciones, poniendo en entre dicho la veracidad del relato.

Cabe mencionar que un patrón fundamental observado en las producciones del INI es la voz en off. Cada uno de los materiales revisados contaban con este factor, siendo una evidencia más de que la historia ahí narrada, si bien se acompaña en la mayoría de sus casos, con entrevistas de los actores sociales ahí presentados, en realidad giraba en torno a la visión y descripción que el realizador tiene de ellos, por lo que se comprueba que en este tipo de producciones las comunidades tenían un mínimo de participación al contar su historia.

Por su parte, la Escuela y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, gracias a su interés por preservar la cultura e identidad de los pueblos indígenas de México, lograron a través de los estudios antropológicos crear registros audiovisuales en los que se manejaba la imagen de un indígena folklórico, que reflejara sus costumbres y tradiciones.

En esta etapa se busca mostrar una política de nación integradora y de aculturación aplicada en las comunidades, con el fin de crear la idea de una nación integrada.

Pese a lo anteriormente expuesto, no cabe duda de que la producción documental institucional es uno de los archivos de mayor valor, ya que forma parte fundamental de la memoria visual de los pueblos indígenas, es sin duda la herramienta que representa la posibilidad de preservar el pasado que ha ido dando forma a la identidad nacional.

Las nuevas generaciones se han dado a la tarea de modificar estos estereotipos, emanados de un proyecto de nación, que buscaba la erradicación “de lo distinto” como una manera de mostrar una nación más integrada, pero no integradora, el respeto de las tradiciones, costumbres y de la lengua de las naciones indígenas no entraba en este proyecto nacional.

Las transformaciones ideológicas, sociales y políticas en el inconsciente colectivo, exigieron una producción cinematográfica que mostrara la vida indígena desde otros ángulos. La creación del Archivo Etnográfico Audiovisual y el Proyecto de Transferencia de Medios por parte del INI, abren el camino a una nueva etapa en la que son los propios indígenas los que mostrarán su vida multicultural: a la participación directa de las comunidades, a la dignificación de sus etnias y a la búsqueda de la divulgación de sus lenguas para la preservación.

Durante los últimos veinticinco años se ha dado un fenómeno bastante interesante en la producción documental indígena. El cambio de los formatos de video de 35 y 16 milímetros a video, así como los avances tecnológicos para la postproducción, aminoraron los costos y le dieron un mayor acceso a núcleos sociales de economías más bajas.

Los movimientos sociales dentro de nuestro país han sido parte fundamental de los cambios estructurales y socio políticos de nuestra población y estos a su vez han sido registrados a través del video. 1994 para nosotros marca sin duda un gran cambio en cuanto a la producción documental se refiere.

El levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), provocó tanto impacto en la esfera nacional que logró que los ojos de México y del mundo, se fijaran en estos pueblos indígenas.

A partir de este momento crucial en el desarrollo de las comunidades indígenas y gracias al apoyo del Proyecto de Transferencia de Medios, es que comienza a utilizarse el video como forma de hacer expresar su voz, gustos, formas de vida y organización y las verdaderas problemáticas a las que se enfrentaban. Es así como ven en esta herramienta, no sólo la forma de contar su historia de vida haciendo

evidente a otras personas la igualdad existente, sino también el arma que por fin rompería las fronteras: la comunicación.

La mujer también juega un papel importante dentro de este cambio, en el que intenta superar el machismo y los estereotipos de los que era víctima, luchando por su propia identidad ahora no sólo como indígena, sino como mujer.

Mujeres como Teófila Palafox produjeron un cambio en la temática del documental y en el tratamiento estético de los mismos, dando a conocer la forma en que la mujer ve y enfrenta la vida, algo diferente de lo que ya se había plasmado en imágenes.

Podemos decir que los primeros años del cine documental en México fueron relevantes en la construcción estética y temática del mismo, abriendo las puertas para que se empezara a hablar más de ellos, logrando con esto tal vez que cada vez fueran más los interesados por descubrir la verdadera esencia del indígena y romper así con los cánones y estereotipos creados a lo largo de la historia.

No obstante, la oportunidad al propio indígena de relatar su historia, había sido escasa, pese a las diversas formas de reconocerlo dentro del mundo audiovisual. Esta situación ha cambiado tratando de minimizar la exclusión y marginalidad a la que hasta ese entonces se habían enfrentado.

En cuanto a la producción indígena se refiere, nos dimos a la tarea de indagar en los acervos audiovisuales de diferentes instituciones, logrando así encontrar la región de Michoacán, de donde han salido diversas e interesantes propuestas documentales. En la comunidad P'urhépecha encontramos una rica diversidad no sólo en cuanto a temática se refiere, sino también al uso de la técnica y de la construcción estética.

Los representantes principales de dicha comunidad, nos enseñaron que no existen límites para comunicar, ya sea mediante el pasado y las raíces de su cultura como lo hace Pavel Rodríguez; a través de retratar los problemas que aquejan a la comunidad, ya sean políticos, económicos, sociales o motivando a la juventud a expresar la vida actual de las poblaciones que por problemas económicos tienen que

alejarse de sus hogares, como Raúl Máximo y Dante Cerano respectivamente lo han hecho a lo largo de su carrera.

Tenemos muy presente que no por ser P'urhépecha tengan menos privilegios u oportunidades, al contrario, son tan iguales y preparados como cualquier persona de la urbe. De esta forma es como encontramos trabajos bastante interesantes, ya sea de ficción o documental. Estos videoastas P'urhépecha nos demostraron que no hay fronteras a la hora de producir, lo único importante aquí es la igualdad de capacidades que tiene alguien que posee una cámara y quiera mostrar su visión.

La apropiación de las herramientas audiovisuales de algunos documentalistas indígenas con inquietudes sociales, les ha permitido la recreación y transmisión de su lenguaje, creencias y valores, no solamente entre comunidades sino también con el exterior de ellas.

Hoy en día se ha roto la brecha que antepone el estereotipo del indígena como un ente tradicional, folklórico y ajeno a la sociedad, para representar a los hombres, mujeres, niños y ancianos, que viven una constante lucha para sobrevivir en este mundo como cualquier otro ser humano.

Los documentales, sobre todo los realizados por los indígenas, muestran la constante disyuntiva que representa para las comunidades el enfrentarse a la globalización. La forma de vida urbana se ha acercado cada vez más a estas regiones que por muchos años estuvieron olvidadas, donde los pobladores intentan aceptar las nuevas costumbres a la par de mantener la pureza entre sus tradiciones y forma de vida.

En cuanto a la estética se refiere, encontramos lo que los realizadores indígenas han adquirido y aprendido bajo el sistema occidental, cosa que funciona para crear afinidad entre las diferentes audiencias a través del lenguaje visual, el cual puede cambiar dependiendo el contexto y la manera de narrar de cada director. De tal forma que no podemos asegurar que los materiales producidos en las comunidades tengan una estética propia, ya que retoman la estética usada por creadores institucionales o independientes.

Sin embargo, podemos decir que parte de la estética planteada por los realizadores P'urhépecha se basa en el uso de elementos simbólicos, entre los más usados encontramos al fuego que para las comunidades indígenas y en especial para la P'urhépecha representa a su dios y tiene un valor muy fuerte entre el imaginario social porque representa un elemento dador de vida.

Hablando de la población en general el video representa la forma de plasmar su imagen en la pantalla, lo que les causa felicidad y aceptación por aquellos que intentan grabarlos. No cabe duda que los realizadores indígenas tienen una ventaja sobre los no indígenas al momento de hacer un documental, puesto que conocen la lengua y el movimiento interno de las comunidades, por lo que no son vistos de forma diferente a pesar de traer una cámara.

Al momento de aplicar el lenguaje audiovisual, sin duda aportan elementos que un realizador meztizo no lograría comunicar de manera tan apegada a su realidad. Elementos exteriorizados desde la propia cultura indígena, que muchas veces determina la estética planteada, como pueden ser los ángulos de cámara a la altura de los ojos, los encuadres que más que preocupados por hacer de la escena una imagen bonita, la mayoría de las veces, en el caso de Raúl Máximo, son creados sin disfrazar o manipular el entorno, buscando presentarlo en su totalidad.

En cuanto a la temática sí encontramos diferencias, en las producciones institucionales se presenta al indígena como actor de una historia narrada desde afuera. Entre los temas más recurridos se encuentran el mostrar a las comunidades como necesitadas de servicios educativos, laborales y de salud, que los habitantes de las ciudades sí tienen, en comparación con las temáticas que los mismos indígenas presentan.

Encontramos ahora a los indígenas retratando temas que son propios de sus comunidades: economía, medicina tradicional, migración, música, lengua, educación indígena, la organización social lo mismo para la toma de decisiones que para la organización de las fiestas, la producción artesanal, la agricultura, la cosmogonía, el derecho indígena, la tradición oral, los intercambios comerciales entre las distintas comunidades e incluso el retrato de su gente.

Si bien esta transformación en los ejes abordados no descarta que en los documentales se puedan observar las múltiples carencias que padecen los pueblos indígenas, sí nos muestran más sus logros, profundizan en hablar de cómo se han ido apropiando de los servicios de los que carecían y cómo la misma organización interna los ha ido resolviendo. Un ejemplo de esto se presenta en *Cheranastico Town*, en donde la comunicación se da a partir de la radio comunitaria y en donde se refleja cómo a través del video se relacionan las familias migrantes.

El uso de géneros como la ficción y el videoclip también muestran otro cambio en las temáticas, ya que a través de ellos tratan de hacer un trabajo de un atractivo mayor para las nuevas generaciones. Existen también entre las temáticas abordadas un cuestionamiento de las formas en la celebración de las costumbres y tradiciones de los pueblos. En documentales como *Día 2* se observa la crítica que se hace al desmesurado consumo de alcohol para la celebración de las fiestas

El uso de la traducción al idioma inglés en ficciones como las que hace Pavel Rodríguez, sí marcan una diferencia importante en cuanto a cómo se presentaba a los indígenas en los documentales producidos por externos y por los internos. Nos parece importante resaltar esto, ya que el documental producido por indígenas tiene como uno de sus grandes objetivos la difusión ya sea de sus fiestas, artesanías, problemáticas, etcétera y lograr acceder a otros espacios, incluso fuera de la esfera nacional. De no usar idiomas como el inglés y el español su difusión estaría restringida al ámbito de lo comunitario.

La migración es otro de los temas abordados en el material audiovisual producido por las comunidades, si bien este tema había sido ya usado como base para la producción audiovisual de las instituciones, la forma en la que el indígena lo aborda es para mostrar lo que la migración ha generado al interior de sus comunidades, como el desarraigo, la pérdida de la identidad indígena y para rescatar los beneficios de este proceso, como es la llegada de nuevas tecnologías como las videocámaras, más dinero para la celebración de las fiestas y para acceder a mejores condiciones de vida.

Lamentablemente encontramos que uno de los obstáculos más fuertes a los que se enfrenta el video documental, es la falta de difusión, sobre todo a nivel nacional. Dentro de las propias comunidades el video pese a ser cada vez más

común, sigue siendo un aparato de poder, por lo que pocos son los que logran transmitir su mensaje más allá de su territorio. Si bien, hoy en día los realizadores indígenas han conseguido becas de instituciones interesadas en sus propuestas, dichos trabajos logran ser reconocidos en el exterior, sin embargo, pocos son los realizadores indígenas que poseen el poder adquisitivo para crear una obra con mayor producción y por ende tener los medios para la difusión del mismo.

Los trabajos realizados por productores externos casi nunca regresan al lugar de origen, es decir, no se le presentan a la comunidad retratada, marcando así el rompimiento del ciclo comunicativo, en donde el mensaje no llega a los actores sociales presentados, que si bien no son el único público, por lo menos sí el más importante.

La falta de apoyo muchas veces estatal ocasiona que el trabajo indígena mexicano se limite a festivales independientes o bien extranjeros, bloqueando la posibilidad de un reconocimiento nacional.

Tal vez esto tenga que ver con el modelo establecido por los medios masivos de comunicación, en donde es ampliamente censurada la expresión de mensajes no comerciales, como podría ser el caso del documental indígena enfocado a la costumbre, política y organización de las comunidades. Si bien cada vez más se ha logrado romper las brechas entre lo comunitario y lo urbano, aun siguen existiendo.

Podemos afirmar a partir de la investigación, que existe una proliferación de documentales con temática indígena y que además han sido producidos por indígenas, esto pone en evidencia una importante aceptación en el uso del medio como herramienta de registro, pero también es cierto que aún hace falta que dicho registro regrese a los pueblos indígenas para detonar la discusión y el análisis sobre los cambios que ocurren.

En muchas de las producciones indígenas destacan características de la costumbre, como mayordomías y fiestas, reflejando como se realizan el día de hoy, sin un planteamiento analítico de lo que ha variado, ¿por qué se producen estos cambios? ¿Qué elementos nuevos se incorporan? ¿Cómo impactan estos en la cultura? Es decir, los grupos indígenas están apropiándose cada vez más del video, pero todavía no lo utilizan para abrir el debate sobre problemáticas y temas que

seguramente cualquier sociedad requiere enfocar su mirada, sí de lo que se trata es de utilizar el potencial comunicativo de los medios.

Es cierto que el alcance de nuestras aseveraciones aplica al reducido número de producciones revisadas, partiendo de que la producción documental en el último cuarto de siglo es muy basta y que seguramente éstas apreciaciones quedarán descalificadas cuando nuestras miradas se amplíen; pero preferimos correr este riesgo que omitir el señalamiento, ya que estamos convencidos de que los pueblos originarios son portadores de culturas que expresan visiones de mundo milenarias.

Los pueblos indígenas sobreviven al embate de la visión dominante del mundo capitalista, que da primacía al “yo” sobre el “nosotros”, en oposición al colectivismo de las culturas, que enfrentan graves crisis para seguir reproduciéndose, no sólo porque al interior de éstos grupos, los actores y sus pensamientos están cambiando, sino porque todo el entorno en que dichas culturas se expresan y reproducen, también se transforman de forma acelerada y en muchas ocasiones cambian contrario a la decisión de los pueblos.

Aunque destaca el interés que el Proyecto Transferencia de Medios ha detonado entre los indígenas de diferentes grupos étnicos, mucho de lo que hasta ahora hemos tenido oportunidad de conocer, podría agruparse en una visión más o menos folklorizada, que registra en imágenes los rasgos representativos de la esencia indígena, sin abrir a debate en el interior ni en el exterior de las comunidades, cómo se transforman hoy en día las expresiones culturales, hacia donde se están dando los cambios y que consecuencias se prevén.

Entre los grandes pendientes de la transferencia de medios y de la producción indígena, destaca el uso de los medios como herramienta de análisis e incluso de teorización del futuro de los indígenas como modelo de vida opuesto a la visión individualista, “capitalista”, que no sólo expresa diferencias de forma en cuanto a modelo de vida se refiere, sino que entraña una concepción completamente distinta de la visión del mundo y del bienestar.

Tema pendiente de abordar en las producciones indígenas, está el denunciar la histórica segregación y sistemática inequidad con las que se dota a las comunidades de los beneficios sociales que todos deberían gozar por igual.



Si bien nos atrevemos a manifestar esta crítica a la producción audiovisual indígena que revisamos, también es cierto que asumimos este faltante como un desafío nuestro, consideramos que dicha tarea nos plantea grandes posibilidades de actuación, seamos o no indígenas. Seguir guardando silencio al respecto no sólo nos hace cómplices de la injusticia que se ha reproducido por décadas y que además pone en riesgo la pervivencia de estas culturas ricas en conocimiento.

La aldea global que hoy habitamos marca la dinámica que los distintos actores jugamos, los medios de comunicación masivos continuarán actuando de manera avasalladora, los estratos dominantes marcarán que sí y que no puede salir al aire. Por tal razón la importancia fundamental del documental indígena radica por una parte en ser una fuente de recopilación de la gran riqueza cultural de los pueblos originarios; y por otra, el video representa una voz más para dar a conocer su realidad desde sus propias necesidades, posturas y percepción de la realidad.

## **Bibliografía**

### **Libros:**

- Ardèvol, E; 2009, "El vídeo como técnica de exploración etnográfica", Antropología de los Sentidos: la Vista. Ed. Celeste Ediciones, Madrid.
- Ayala Blanco, Jorge; 1993, "La aventura del cine mexicano en la época de oro y después". Grijalbo. México.
- Caso Antonio, et. al; 1973, "La política indigenista en México" Tomo I. INI-SEP, México.
- Chamoreau, Claudine; 2009, "Hablemos purépecha. Wantee juchari anapu". Universidad Intercultural Indígena de Michoacán y otros. Morelia, Michoacán, México.
- Criollo L., Raúl Alberto; González Dueñas, Daniel; 1998, "Tendencias del cine mexicano de los años 30" Cuadernos de la Cineteca Nacional. CONACULTA, México.
- Dimas Huacuz, Néstor; 1982, "Forma y composición de la tenencia de la tierra. Santa Fe de la Laguna". INI-SEP.
- Edmons Robert, "Principios de cine documental", pag 67-89
- Franco Mendoza, Moisés; 1997, "La ley y la costumbre en la cañada de los once pueblos". Ed. El Colegio de Michoacán, Zamora, Michoacán.
- García Rivera Emilio; 1992 Historia Documental del cine Mexicano.
- González, Javier; 2009, "Cine antropológico Mexicano," ed. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Jablonska, Aleksandra; Leal, Juan Felipe; 1991, (Col. Cuaderno de acordeón No.14, años 2, vol. 3) "La Revolución Mexicana en el Cine Nacional. Filmografía 1911-1917". UPN, Segunda edición ampliada en 1997.
- Molina Enríquez, Andrés; 1981, "Los grandes problemas nacionales". Colección Problemas de México, México.

- Paniagua, Karla; 2007, "El documental como crisol", Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen, ed. Publicaciones de la casa chata, México.
- Villoro, Luis; 1987, "Los grandes momentos del indigenismo en México". Secretaría de Educación Pública.

#### **Catálogos:**

- Catálogo de las lenguas Indígenas Nacionales Variantes Lingüísticas de México con sus autodeterminaciones y referencias geoestadísticas, 2009 INALI-SEP
- Catálogo de la Videoteca Contra el Silencio todas las Voces, 2008, México
- Catálogo de la Videoteca Contra el Silencio todas las Voces, 2006, México
- Catálogo de la Videoteca Contra el Silencio todas las Voces, 2004, México
- Catálogo de la Videoteca Contra el Silencio todas las Voces, 2002, México
- Catálogo de la Videoteca Contra el Silencio todas las Voces, 2000, México

#### **Revistas electrónicas:**

- [www.miradas.net/2009/09/estudios/la-escuela-documental-britanica.html](http://www.miradas.net/2009/09/estudios/la-escuela-documental-britanica.html)  
"Miradas de cine"  
Revista de actualidad y análisis cinematográfico  
Nº 90, septiembre de 2009  
**La escuela documental británica, Anna Petrus**
- <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=74530203>  
"Redalyc"  
**Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal**  
**Sistema de Información Científica Redalyc**  
**Zamorano Villarreal G. Entre Didjzá y la Zandunga: iconografía y autorrepresentación indígena de las mujeres del istmo de Tehuantepec, Oaxaca.**

- [www.brumaria.net/erzio/publicacion/10.html](http://www.brumaria.net/erzio/publicacion/10.html)  
Video en latinoamerica: una historia crítica  
Minter, Sarah; A vuelo de pájaro, el vídeo en México: sus inicios y su contexto.

**Páginas consultadas:**

- <http://multidoc.rediris.es/cuadernos/num13/ponencias.htm>  
La memoria audiovisual de los pueblos indígenas de México ponencia de Yanet Fernández.
- [www.biografiasyvidas.com/biografia/t/toscano.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/toscano.htm)
- [www.cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/gabriel\\_vayre.html](http://www.cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/gabriel_vayre.html)
- [www.clacpi.org](http://www.clacpi.org)
- [www.cdi.gob.mx/](http://www.cdi.gob.mx/)
- [www.contraelsilencio.org](http://www.contraelsilencio.org)
- [www.enah.edu.mx/](http://www.enah.edu.mx/)
- [www.filmaffinity.com/es/film862884.html](http://www.filmaffinity.com/es/film862884.html)
- [www.inah.gob.mx/](http://www.inah.gob.mx/)
- [www.lainsignia.org/2001/noviembre/cul\\_008.htm](http://www.lainsignia.org/2001/noviembre/cul_008.htm)
- [www.nativeenetworks.si.edu/esp/mexico.htm](http://www.nativeenetworks.si.edu/esp/mexico.htm)  
Mapeando medios en México: video indígena y comunitario en México
- [www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=8](http://www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=8)

- [www.promediosmexico.org](http://www.promediosmexico.org)
- [www.tierraentrance.miradas.net/2010/05/ensayos/el-aporte-de-joris-vens-al-cine-documental-latinoamericano.html](http://www.tierraentrance.miradas.net/2010/05/ensayos/el-aporte-de-joris-vens-al-cine-documental-latinoamericano.html)
- [tecnologiaedu.us.es/nweb/htm/pdf/117.pdf](http://tecnologiaedu.us.es/nweb/htm/pdf/117.pdf)  
**Bravo Reyes, Carlos; El video: un medio latinoamericano**  
**El Video es tan polémico como el propio nombre de este trabajo**

#### **Tesis:**

- Arguello Mariana; Barajas Jorge de Jesús; Gonzales Violeta; Agosto 2009 "Historia del cine documental en México (1896-2008) periodo 1994-1999" Tesis de trabajo terminal de la carrera Comunicación Social UAM-X México, D.F.
- Cova Beatriz; Durán Diana; Flores Cristian; Agosto 2009 "Historia del cine documental en México (1896-2008) periodo 1982-1994" Tesis de trabajo terminal de la carrera de comunicación social UAM-X México, D.F.
- Quiroga, Eduardo; 2007 "Proyecto de transferencia de medios: los indígenas como videoastas", Universidad autónoma Metropolitana, México

#### **Filmografía**

Arenas, José; 1958, "*Todos somos mexicanos*", CDI, Documental, duración 12 min.

Carrión Olivia, Ibarra Epigmenio; 1972, "*Iñosavi, tierra de nubes*", INI, México, Documental, duración: 27 min.

Carrión Olivia, Ibarra Epigmenio; 1973, "*Xantolo, celebración del día de muertos*", INI-SEP, México, Documental, duración: 27 min.

César Ramírez Morales; 1987, "*Jornaleros del tiempo*" INI, Documental, México, duración: 28 min.

César Ramírez Morales; 2000, "*Patsécuaru, El lugar de la negrura*", INI, Documental, México, duración 27 min.

César Ramírez Morales; 2002, "*Rostros indígenas de México*", INI, Documental, México, duración 30:42 min.

Cerano Bautista, Dante; 2004, "*Día 2*", Exe Video, Documental, México, duración: 28 min.

Cerano Bautista, Dante; 1999, "*Xanini, Mazorcas*", Exe Video, Ficción, México, duración 9:09 min.

Cerano Bautista, Dante; 1999, "*Ch'anantskua "El juego de la madurez"*", Exe Video, Documental, México, duración: 34:35 min.

Cerano Bautista, Dante; 2005, "*Cheranastico Town*", Documental, México, duración: 19 min.

Cerano Bautista, Dante; 1997, "*Junkua Axu, Regresa aquí*", Documental, México, duración: 15.30 min.

Echeverría, Nicolás; 1979, "*María Sabina, Mujer espíritu*", Documental, México, duración: 80 min.

Echeverría, Nicolás; 1980 "*Poetas campesinos*", Documental, México, duración: 47 min.

García Llampallas, Arturo; 1996, "*Cuando baila el sol*", INI, Documental, México, duración: 23 min.

Jonard, Dominique; 1990, "*Animación de tres cuentos infantiles*", INI, Animación, México, duración: 45min.

Meza, Roy Roberto; 1982, "*Purépechas, los que viven la vida*" INI, Documental, México, duración: 35 min.

Máximo Cortés, Raúl; 2008, "*Aquí ya no entra Don Inés, Casimiro Leco*", Documental, México, duración 16:58 min.

Máximo Cortés, Raúl; 2006, "*Axuni Atari, cazador de venados*", Documental, México, duración: 11 min.

Máximo Cortés, Raúl; 2004, “*Korpus cirio, la fiesta de los oficios*”, Documental, México, duración: 13:31 min.

Máximo Cortés, Raúl; 2009, “*Palma Unani,*”, Documental, México, duración 49:43

Máximo Cortés, Raúl; “*Bandera purépecha*”, documental, México

Máximo Cortés, Raúl; 2009, “*Anapu*”, Video clip, México, duración: 4:22 min.

Máximo Cortés, Raúl; 2001, “*La marcha por la dignidad Rebelde*”, Documental, México, duración 33:28 min.

Máximo Cortés, Raúl; 2003, “*El nacimiento de los caracoles zapatistas*”, Documental, México, duración 16:50 min.

Máximo Cortés, Raúl; 2009, “*Siruki Sakapu, piedra de hormiguero*”, Documental, México, duración: 27 min.

López, Nacho; 1970, “*Misión de Chichimecas*”, INI/Gobierno del estado de Guanajuato, Documental, México, duración 22 min.

Lupone, Luis; 1987, “*Tejiendo mar y viento*”, INI, Documental, México, duración: 38:35 min.

Palafox, Teófila; 1987, “*La vida de una familia Ikoods*”, INI, México, duración: 24 min.

Pastor Ojeda, Oscar; 2001, “*La luz del reencuentro*”, INI, Documental, México, duración: 27 min.

Rodríguez, Pavel; 2005-2006, “*Kurita Kaheri: Mensajero de los dioses*”, Ficción, México, duración: 15 min.

Rodríguez, Pavel; 2008, “*Xankuchka ia: fue todo*”, Captura Visual, SECREA, Ficción, México, duración: 29 min.

Rodríguez, Pavel; 2010, “*Auikanime: la que tiene hambre*”, Ficción, México, duración: 37:16 min.

Sámano Chong, Javier; 2003, "*A salto de Mata, historia de migrantes indígenas*", INI, Documental, México, duración: 24 min.

Sámano Chong, Javier; 2002, "*Cortos Taraspanglish*", Documentales, INI, México-California, duración: 25:46 min

Velázquez Díaz, José Luis; 1996, "*Alientos P' hurépechas*", INI, Documental, México, duración: 27 min.

Weingartshofer, Federico; 1982, "*Semilla del cuarto sol*", INI AEA, Documental, México, duración: 50 min.



## **Anexos**

*¡Que viva México!* de Serguei Einsestein

*Todos Somos Mexicanos* INI

*Inosavi, tierra de nubes* de Olivia Carrión, Epigmenio Ibarra

*Xantolo, celebración del día de muertos* de Olivia Carrión, Epigmenio Ibarra

*María Sabina: mujer espíritu* de Nicolás Echeverría

*Tesguinada, semana Santa Tarahumara* de Nicolás Echeverría

*Purépechas, los que viven la vida* de Roy Meza

*Tejiendo mar y viento* de Luis Lupone

*La vida de una familia Ikoods* de Teófila Palafox

*Xanini, Mazorcas* de Dante Cerano

*Día 2* de Dante Cerano

*Korpus Cirio, la fiesta de los oficios* de Raúl Máximo

*Kurita Kaheri, Mensajero de los dioses* de Pavel Rodríguez

*Xankus Xankuchka ia, fue todo* de Pavel Rodríguez

*Los Herederos* de Eugenio Polgovsky

*Anapu, Santa Fe de la laguna* de Raúl Máximo

*Siruki Sakapu, Piedra de hormiguero* de Raúl Máximo

## **Análisis del documental ;Que viva México! de Serguei Eisenstein**

**Año de producción:** 1931

**Duración:** 103 minutos

**Lugar:** Rusia- EUA

**Idioma:** Ruso

### **Género Documental**

**Sinopsis:** A través de 4 capítulos Sandunga, Fiesta, Maguey y Epilogo muestra el México indígena d principios del siglo XVIII enmarcando el contexto folklórico, tradicional y religioso que caracterizaba a las comunidades del México antiguo.

**Análisis:** Uso recurrente de elementos simbólicos como el águila, el nopal, pirámides, hombres con zarapes, entre otros que remarcan el pasado indígena a través de un recorrido de imágenes en planos abiertos y cerrados dependiendo de los elementos que quiere resaltar, no existe un predominio por algún tipo de plano.

En cuanto al uso del nivel de cámara es predominante a nivel de los ojos y solo se usa picadas o contrapicadas en tomas como en las pirámides o en la plaza de toros pero que de manera evidente se tiene que mirar así por la posición y altura del sujeto con respecto al objeto.

La música es fundamental como en el caso de Sandunga además de ser utilizada esta pieza musical para retratar las imágenes y protocolos a realizarse para la celebración de una boda en la zona del Golfo de Tehuantepec le da nombre a la pieza, y en otros momento de la historia no solo está presente en primer plano sino que además le da el ritmo a la narración otras canciones usadas están el Jarabe Tapatío y El son de la negra.

El uso de la voz solo está presente en el narrador y los sonidos ambientales no son recurrentes, solo encontramos una en la plaza de toros donde se mira y escucha a la gente aplaudiendo la corrida.

Este filme es realmente estremecedor por la gran variedad de imágenes que nos presenta Serguei y por el recorrido cultural sobre el México indígena.

## **Análisis del documental Todos Somos Mexicanos de José Arenas**

**Año de producción:** 1958

**Duración:** 12 minutos

**Lugar:** Oaxaca y Chiapas

**Dirección:** José Arenas

**Producción ejecutiva:** Instituto Nacional Indigenista

**Idioma:** Español

**Formato original:** 35mm/color

**Sinopsis:** Primer video indígena realizado por el Instituto Nacional Indigenista donde nos indica que los pueblos indígenas siempre han sido muy diferentes a los pueblos mestizos, donde las diversas etnias que existen a lo largo del país siempre han vivido en problemas.

La construcción de una presa es el pretexto para desalojar a un pueblo Mazateco de sus tierras, de sus chozas, de su vida en general, para acomodarlos donde el Estado creyó conveniente para otorgarles “una mejor vida”, donde las casas de palma fueron reemplazadas por el ladrillo; el arado por los tractores y aprendieron a utilizar fertilizantes en sus cultivos. Además de todo se crearon tiendas comunales y ahora hay médicos en vez de curanderos o brujos.

El video pretende señalar que gracias a la llegada del gobierno a estas tierras los indígenas logran vivir adecuadamente. ¿Entonces como es que vivieron tanto tiempo, con sus propias reglas y costumbres sin ayuda de nadie?

“Ellos también son mexicanos” termina el locutor. ¿Antes no lo eran?, ¿Ahora son mexicanos porque ahora ya manejan camionetas y en vez de burros conducen tractores?

**Análisis:** En este cortometraje podemos observar un predominio de los planos generales para mostrar la situación del lugar a veces con ligeros paneos hacia los dos lados. También se hace uso de planos medios para mostrar la vestimenta, la cámara fija es lo que más se puede ver a lo largo del corto. La edición es a base de corte directo y todo fue filmado a la luz del día con locaciones naturales. Es hablada en su totalidad en español y es a color.

La vida de los habitantes mazatecos antes de la llegada de la cámara no se muestra, solo a partir de que comienzan a dejar sus casas para mudarse a otro lugar. Ahí comienzan a cambiar su forma de vida al estar ya en contacto con la tecnología y la creación de escuelas sirve para alejar de la ignorancia a los Mazatecos.

Los personajes saben exactamente qué hacer cuando aparecen a cuadro, simplemente es una recreación y visión institucional de los pueblos indígenas sobre su nuevo estilo de vida ya con ayuda del gobierno.

También encontramos que es como un tipo de spot publicitario por parte del INI al mostrar que están ayudando a los indígenas construyendo casas, llevando médicos y enseñándoles a usar un tractor o una máquina de escribir.

**Análisis del documental *Iñosavi, Tlaxiaco, tierra de nubes* de Olivia Carrión, Epigmenio Ibarra, Gonzalo Infante y Scott S. Robinson**

**Lugar:** Tlaxiaco, Oaxaca

**Año:** 1972

**Idiomas:** Español y Mixteco

**Duración:** 27 min.

**Producción:** INI

**Género documental.**

**Síntesis:** El documental nos muestra la vida cotidiana de los habitantes de Tlaxiaco, Oaxaca, así como las problemáticas existentes dentro del sistema de comercio.

La narración corre a cargo de una mujer, entrelazando la vida tradicional de los mixtecos con su forma de subsistir, es decir sus ingresos económicos, que son la cosecha y el comercio. Encontramos imágenes que refieren los diferentes oficios de la población como lo es el arado de las tierras y retrata el mercado del trueque. El Instituto Nacional Indigenista se hace presente dentro del mismo, siendo este la organización que intenta regular los precios entre los comerciantes.

**Análisis:** Además de la voz en off que es la guía de la narración, el documental se conforma por diversas entrevistas realizadas a los pobladores de lugar quienes describen lo que para ellos representa la cosecha y el comercio.

La cámara en mano es predominante durante toda la narración, se utilizan los planos abiertos para mostrarnos los paisajes naturales del lugar sobretodo al principio, mientras que los planos medios o close up, muestran de cerca la práctica de los oficios de la comunidad. Uso recurrente al zoom in para enmarcar los productos o a las personas durante alguna actividad de trabajo.

La voz en off y las entrevistas están habladas en su totalidad al español, la lengua mixteca prácticamente no se hace presente, por lo que el documental carece en su totalidad de subtítulos.

**Análisis del documental *Xantolo, celebración del día de muertos* de Olivia Carrión, Epigmenio Ibarra, Gonzalo Infante y Scott S. Robinson.**

**Lugar:** Alahuatlita, Chicontepec, Veracruz.

**Año:** 1973

**Idiomas:** Español y náhuatl

**Duración:** 27 min.

**Producción:** INI-SEP

**Síntesis:** Documental que narra y describe a las comunidades ubicadas en la huasteca veracruzana, así como su forma de comercio y los oficios dentro de la comunidad. Inicia explicando la razón por la que el INI estableció el Centro coordinador en Chicontepec: debido a los problemas y necesidades de la población Nahua y Tepehua.

Chicontepec es considerado el centro comercial más importante de la zona por lo que el INI lo tomó como cede para sus programas en beneficio de la población indígena, para quienes el autoconsumo, la venta a intermediarios y la relación intercambio es muy desfavorable. Sin embargo, la fiesta de todos los santos da pie a la época de cosecha y abundancia “no hay siembra sin rito, ni cosecha que no principie con la fiesta de Xantolo”

**Análisis:** El documental inicia con voz en off de hombre. Los testimonios de los pobladores son en ocasiones hablados en náhuatl sin el uso de subtítulos, estos últimos sólo parecen cuando la voz del entrevistador no se alcanza a escuchar.

En el minuto 3.30 aproximadamente cambia la voz en off para comenzar a describir lo que las fiestas del día de muertos significan para la comunidad, las preparaciones, el comienzo de la semana dentro de la organización para la celebración, etcétera.

El uso de la cámara en mano es predominante, al igual que los planos medios; la música parece prácticamente todo el tiempo de fondo, como acompañante de la voz en off, de las imágenes de las actividades etcétera, a excepción del principio del documental que únicamente es sonido ambiental.

## **Análisis del documental María Sabina: mujer espíritu de Nicolás Echeverría**

**Año de producción:** 1979

**Duración:** 80 min.

**Lugar:** Oaxaca

**Idioma:** Mazateco y español

### **Género Documental**

**Sinopsis:** Describe la cotidianidad de una mujer indígena que se dedica a curar a través del uso y consumo de hongos sagrados, la espiritualidad y el sincretismo indígena se hacen presentes para la sanación de enfermedades del mundo occidental; con paisajes sorprendentes que nos enmarcan a la comunidad indígena de Huautla en el estado de Oaxaca.

**Análisis:** Este documental está caracterizado en el inicio por el uso recurrente de imágenes de paisajes que sitúan a la comunidad al mismo tiempo en el que un narrador va embozando cómo es el contexto en el cual vive María Sabina y lo que la caracteriza.

El uso de encuadres abiertos es más usado en la primera parte del documental para luego dar paso a tomas cerradas con predominio en interior de los quehaceres diarios que realizan para la preparación de los alimentos, la manutención de los animales hasta un close up a ras de piso en que se puede mirar los pies descalzos de María y sus pacientes. Se utiliza mucho primer plano sobre todo en las entrevistas: a su rostro, a sus manos que dan muestra de todos los años que han pasado por ellas y a sus ojos.

Las imágenes son utilizadas para exaltar elementos que son significativos o bien por la importancia en el contexto por que rompen esa pureza en el indígena como ejemplo encontramos a la gallina, el maíz apilado en un sincolote, una escoba hecha a base de ramas y en el caso de elementos que rompen encontramos el uso de zapatos y la lata de leche nido oxidada.

La música no hace un acompañamiento continuo a la narración, pero si hay un uso constante de los cantos de María Sabina, el sonido ambiente que está marcado por el cantar de los grillos o algunos sonidos de percusiones que marcan el ritmo de la edición y es hasta el final que encontramos una pieza musical interpretada en primer plano por un violinista de la comunidad.

El desarrollo de la narración es lento tal vez porque tratan de exaltar esa paz y tranquilidad de la que se rodea la protagonista y por ende enmarcar el tiempo indígena que no responde al tiempo occidental.

En cuanto a la propuesta estética encontramos elementos muy interesantes, como el uso de contraluces, la iluminación de un niño con un cerillo, uso de muchas tomas de perfil y fotografías en interior de noche.



## **Análisis del documental Tesguinada, semana Santa Taraumara de Nicolás Echeverría**

**Año de producción:** 1979

**Duración:** 52 minutos

**Lugar:** Chihuahua

**Idioma:** Español

### **Género Documental**

**Síntesis:** filme que retrata los preparativos y bailes para el festejo de la semana Santa Taraumara, fecha en la cual se da inicio al ciclo agrícola, en donde la tradición ancestral se mezcla con el sincretismo religioso y se da muestra de la gran riqueza en la organización comunitaria. El uso de la tradicional bebida de fermento de maíz: El teshuino se hace presente después de un gran día de celebración.

**Análisis:** Es interesante como en los trabajo de Echeverría podemos encontrar un uso recurrente de narrador en voz en off que es el hilo conductor de cómo se desenvolverá la historia y que además ayuda al mejor entendimiento de la celebración.

Se utilizan textos para identificar las características de la comunidad indígena como la, economía, formas de vida, relaciones sociales y su población; que desde nuestro punto de vista dan cuenta del interés del director no solo por mostrar el folklor sino dar paso a una visión más profunda de lo que son las poblaciones indígenas.

Existe un uso recurrente de planos abiertos que muestran las características de la comunidad y la forma tradicional en la que se celebra la fiesta, pero también existe un uso muy notorio de planos cerrados como cuando se está moliendo el maíz en el metate y se ven las manos de una mujer trabajando en la preparación del teshuino.

La música está grabada en directo, las representaciones más tangibles como el tambor, el violín, las guitarras y la flauta que acompaña la celebración se hacen presentes para acompañar la embriagues mediante el teshuino que llevara a los Tarahumara a saciar su sed y conectarse con la espiritualidad indígena.

## **Análisis del documental Purépechas, los que viven la vida de Roy Meza**

**Año de producción:** 1982

**Duración:** 35 minutos

**Lugar:** Cherán y Pátzcuaro, Michoacán.

**Producción ejecutiva:** Juan Carlos Colín. INI-AEA

**Idioma:** Español

**Formato original:** 16 mm

**Sinopsis:** Problemática socioeconómica y sobre todo los cambios que ha sufrido el pueblo purépecha a lo largo de los años.

**Análisis:** En este documental podemos encontrar una muy buena fotografía de los lugares, paisajes y personajes que nos presentan, logrando ilustrar lo mejor que se pueda las formas de vida, vestimenta, tradición, danzas y festividades religiosas.

La voz en off va narrándonos y ayudándonos con la imagen para descubrir que ha habido cambios y transformaciones en tradiciones ancestrales de los pueblos P'urhépecha. Al principio el plano general es para mostrar las viviendas, después cambia a un plano medio y en muchas veces a close up para mostrar los gestos y vestimenta de los actores, que este caso son los mismos P'urhépecha. La cámara en todo momento se está moviendo, con paneos muy suaves y también con el uso de del zoom in-back muy lentos. Como por ejemplo empieza en las manos de una artesana, se hace un paneo y termina la escena con una danza regional.

La música, es muy importante en sus tradiciones ancestrales y actuales. La agricultura es su forma de trabajo y de alimento. Otra forma de trabajo es la pesca para los habitantes de la rívera del lago de Pátzcuaro, donde los charales y el pescado blanco son los principales aperitivos de la región, pero siempre con el problema de pagar con mercancía a los “dueños” de esa parte del lago donde se les permitió pescar.

Otros tantos se mantienen de los aserraderos, donde existe una gran producción de muebles y artesanías típicas de los purépechas. Mientras que la alfarería, además de ser también una fuente de ingresos, sirve para su uso diario.

Los cambios que nos marca el documental, por ejemplo, son la mezcla de costumbres en la celebración de la confirmación y el bautizo, existiendo costumbres occidentales y costumbres propias de los P'urhépecha, donde la música y danzas tradicionales son elementales al igual que los padrinos, quienes son los que ponen la mayoría de las botellas la música y comida, todo dependiendo de sus posibilidades.

Estos cambios que se han presentado a lo largo de los años se le atribuyen a la migración, por lo que existen grandes diferencias en cuanto a ganancias se refiere. Porque el mestizo simplemente por ser eso, mestizo, gana más que un indígena purépecha por hacer el mismo trabajo.

**Análisis del documental *Tejiendo Mar y viento, crónica de una experiencia Ikoods*  
de Luis Lupone**

**Año:** 1987

**Duración:** 38:35 minutos

**Lugar:** San Mateo del mar Oaxaca

**Producción:** INI

**Idioma:** Español

**Género Documental**

**Sinopsis:** Este documental es la memoria histórica que muestra paso a paso como se da el primer taller de video indígena en el marco del proyecto Transferencia de Medios, para mujeres tejedoras en San mateo del Mar en Oaxaca, como lo utilizan las indígenas y el desarrollo de sus propuesta audiovisual.

**Análisis:** Este filme se caracteriza por dar inicio con imágenes en blanco y negro de películas que han sido parte importante del cómo se ha caracterizado al indígena en el cine nacional en películas como la Perla, Zandunga y María Candelaria. Otra característica interesante de este documental es el uso de imágenes fotográficas que hacen una descripción del taller, además de hacer un contraste entre las indígenas retratadas en el cine comercial. La cámara se usa en mano pero también podemos encontrar tomas fijas.

Por su carácter de Documental observamos un uso recurrente de planos medios y cerrados, pero no dejan de lado el uso de planos abiertos que enmarcan las actividades propias de la comunidad, como cuando están pescando, el caminar de una yunta o cuando doña Timotea camina por la calle.

El sonido ambiental es directo: pájaros, el ruido de las cámaras, los totoles, etcétera, encontramos música de fondo que a veces pasa a primer plano dependiendo de la escena y aunque se usa en varias ocasiones siempre es la misma tonada.

Hay cosas interesantes como la actitud de la gente ante la cámara, lo podemos observar cuando un abuelito camina por la playa y descubre que lo están filmando seguramente no sabe específicamente que pasa pero se acerca a las cámaras, se observa un corte y el señor está riendo, otro ejemplo es cuando las mujeres que participan en el taller están riendo por que las están filmando y hacen un comentario sobre cómo se sienten y como seguramente se sienten los sujetos que ellas retrataron.

A pesar de presentar mujeres indígenas Ikood el documental esta hablado en su mayoría en español y lo que esta hablado en lengua autóctona se traduce al español.

En cuanto al uso de narrador no existe son las mujeres participes del taller las que a través de sus vivencias son el hilo conductor. El uso de cuadros de texto lo encontramos casi al principio al explicarnos el porqué de este documental. Para la presentación del taller audiovisual encontramos la información del mismo en un telar de cintura -artesanía típica de la región- elaborado por una de las mujeres.

## **Análisis del documental *La vida de una familia Ikoods de Teófila Palafox***

**Año:** 1987

**Duración:** 24 minutos

**Lugar:** San Mateo del mar Oaxaca

**Producción:** INI

**Idioma:** Español

### **Género Documental**

**Sinopsis:** Teófila Palafox a través de la lente nos muestra la vida de las familias Ikoods en el Istmo de Tehuantepec, la forma de ganarse la vida entremezclada con las actividades diarias nos dan muestra de la riqueza cultural, económica y social de los huaves.

**Análisis:** Esta hablada en huave y traducida al español. Carece de música incidental, sólo utiliza el sonido directo para la ambientación; encontramos que el uso de cámara es en mano y a nivel de ojos, aunque podemos encontrar una ligera picada como cuando se mira a las tejedoras. El hilo conductor de la historia es la necesidad de comprar una red de pesca.

Uso de plano secuencia para mostrar a la comunidad y a sus pobladores, como en la primera parte donde están tejiendo redes los hombres y la señora está haciendo un telar de cintura, ahí podemos ver movimiento de cámara de izquierda a derecha y en sentido contrario por más de tres ocasiones sin cortes.

En las actividades que se muestran entre las dos películas encontramos respecto a la producción, que la participación de la gente en ocasiones pareciera estar actuada por que se respeta el tiro de la cámara o cuando dos mujeres se van a vender camarón y al regreso platican de cual precio fue al que vendieron, que nos obliga a pensar en que no pudo haber vendido nada, ya que en la toma donde van hacia el mercado una de ellas no lleva nada en su bandeja.

Otro detalle que nos obliga a pensar que el documental puede estar actuado, es la cantidad de veces que la gente describe, camina o trabaja en un tiempo más lento, como para dejar que la cámara los alcance. Si bien esto se podría justificar porque es la primera vez que hay una cámara rondando, la gente no sabe cómo debe actuar y el único referente que tienen es la fotografía en la que había que detenerse para que se lograra la imagen, además de ser la primera vez que las videastas filman.

La comunidad se puede mirar indígena a pesar de que sólo las féminas son las que portan el traje tradicional que consta del faldón y la blusa bordada, sin embargo sí encontramos que todo el contexto es de una vida muy tradicional y se respeta el uso de la lengua.

## **Análisis del documental Xanini, Mazorcas de Dante Cerano**

**Año de producción:** 1999

**Duración:** 9:09 min.

**Lugar:** Cheranastico, Michoacán

**Idioma:** P'urhépecha -Español

**Producción:** EXE, participación institucional en la postproducción del centro de video indígena.

### **Genero Ficción**

**Sinopsis:** Uso recurrente de metáforas entre la visión de la comunidad indígena y la occidental, es así como en Xanini encontramos la disyuntiva que existe entre la lucha de bloques antagónicos, el primero representado por el investigador que con pleno desconocimiento de la vida tradicional de una comunidad llega a irrumpir a través de sus investigaciones y el segundo, es representado por el grupo de mazorcas en las que se hace un símil del pueblo indígena. Las mazorcas a pesar de sus limitaciones técnicas en cuanto a la forma en las que son cultivadas, se organizan para luchar contra su adversario que esta agrediéndolas.

**Análisis:** Esta ficción usa el sonido ambiental para generar tensión en la narración como cuando las hojas del maíz están quebrándose o cuando el aire las golpea, generando un sonido estruendoso y recurre al uso de sonidos en segundo plano como tambores para dar énfasis al momento en que el investigador está siendo derrotado.

La cámara en mano se presenta desde el principio, para situar el lugar donde se desarrollara el acto, se muestra a través de movimientos muy bruscos de izquierda a derecha hasta disolverse en un zoom back y luego continúa el movimiento de derecha a izquierda hasta disolverse nuevamente en un zoom back y luego la cámara se dirige al cielo hasta fundirse en blancos, lo que nos hace pensar en cómo mira el investigador sin profundizar en nada o tal vez intentando mirarlo todo.



La Cámara en subjetiva se presenta aunque le falta fuerza ya que no se logra entender si es sólo un "traveling" a ras de piso o es una subjetiva, ya que lo que se plantea es el caminar entre las yerbas del investigador, pero le hace falta o bien una toma que situé esta información o algo que refuerce el final, ya que la cámara se pierde en el tronco de un árbol.

En cuanto al uso de la cámara para situarte como un espectador o para ser parte es confuso, ya que en algunos momentos tú eres el que camina, luego tú eres el que sigue al investigador o luego sólo miras como se desarrolla la historia.

El uso del campo contra campo es muy interesante ya que plantea la visión de las mazorcas y la visión del investigador, esto reforzado con el uso de efectos como el solarizado cuando presenta la mirada de las mazorcas, que refuerza el planteamiento de la lucha. Uso constante de planos abiertos para situar espacios y cerrados cuando muestra al investigador derrotado.

## **Análisis del documental Día 2 de Dante Cerano**

**Año de producción:** 2004

**Duración:** 28 minutos aprox.

**Lugar:** Michoacán

**Idioma:** Español y P'urhépecha

**Producción:** Exe Comunicación

### **Con colaboración de CDI**

**Sinopsis:** *Día 2* es difícil clasificarlo dentro de un documental o una ficción, hasta podría considerarse como un “video de bodas”. Dante aparece como cámara, narrador y partícipe del evento, que nos muestra la perspectiva del novio durante el día siguiente de su boda, desde la celebración en casa del padrino donde hay música de banda en vivo, el trayecto de casi un kilómetro de casa del padrino a la casa donde continuará la fiesta, bailando del brazo de dos jóvenes hasta llegar a la casa. También se ayuda de una animación para explicar el recorrido que hace el novio, mostrando claramente el alcance y facilidad que se tiene de las nuevas tecnologías, aunado a la migración a las ciudades donde se puede encontrar más fácil este tipo de aparatos y programas de edición.

**Análisis:** Cerano utiliza la voz en off y la imagen para explicar distintas situaciones de festejo, todo dentro de un humor bastante característico del director, como por ejemplo en la parte de “las bellas”, menciona que no esperemos mujeres blancas de cuello alto, mientras en cámara lenta muestra la figura de las jóvenes P'urhépecha bailando y en un cuadro sobrepuesto presenta imágenes de Marilyn Monroe y Madonna, haciendo una comparación del estereotipo de belleza “hollywoodense” contra la belleza indígena. Cerano aparece como uno más, siempre detrás de la cámara que lleva en las manos y en la que en algunas ocasiones interactúa

mostrando el guisado de la fiesta o cuando su tía lo saca a bailar y vemos como la cámara se mueve al son de la música.

La edición muestra la utilización de recursos de experimentación, pero también evidencia la madurez profesional del realizador que no tiene miedo de meter una canción de Vivaldi y después una de The Police para acompañar la imagen, tal vez es cuestión del humor que el propio director está tratando de transmitir.

## **Análisis del documental Korpus Cirio, la fiesta de los oficios de Raúl Máximo**

**Año de producción:** 2004

**Duración:** 13:31

**Lugar:** Tzirio (pueblo de maíz), Michoacán

**Idioma:** P'urhépecha

**Género documental**

**Sinopsis:** Se retrata la fiesta tradicional en la que participan los distintos oficios que existen en la comunidad, agricultores, sembradores, yunteros, albañiles, etc., y se le pide al patrón del pueblo San Isidro Labrador y a la madre tierra, por el inicio de la temporada de lluvias y por las buenas cosechas a través de la procesión por calles y la plaza bailando al ritmo de la banda de música tradicional, sin duda es una muestra de la organización colectiva de los pueblos, la religión católica y la espiritualidad indígena.

**Análisis:** Este documental es hablado en P'urhépecha y tiene subtítulos en español todo o la mayor parte del tiempo está acompañado de música a veces en segundo plano para acompañar las entrevistas y pasa a primer plano cuando es retratada la banda que toca a fuera de la iglesia.

Predominio en el uso de planos abiertos, que retratan los distintos espacios característicos de la comunidad, sobre todo en la preparación de la fiesta, pasa a planos medios o cerrados para destacar elementos o retratar personas como un anciano, mujeres saliendo enrebozadas de la iglesia o los pies bailando.

El nivel de la cámara esta siempre por debajo de las los ojos, y al realizar las entrevistas en los encuadres predomina una ligera contrapicada, también encontramos el uso de zoom in-back en tomas abiertas.

El pueblo se retrata con algunos elementos de la vestimenta tradicional como el rebozo y el sombrero, la mayoría de las mujeres usan falda aunque si se pueden mirar algunas que portan pantalón, sobre todo en las de edad más joven y si bien no predomina algunas usan el mandil tradicional que va bordado en punto de cruz. Es notorio que el uso de la vestimenta tradicional es mayor en las mujeres que en los hombres.

Las condiciones económicas son destacadas a partir de captar con la lente las casas en las que predomina el uso de materiales de la región como madera, adobe, piedra, teja, y en las edificaciones institucionales como el centro de salud y la oficina de la jefatura de tenencia de la tierra se observan materiales más industrializados.

La participación de la mujer es notoria pero no en la organización, esto creemos producto de que la fiesta celebra los oficios y en su mayoría son de “índole” masculina, es así como los entrevistados son dos hombres, la mujer participa como danzante, admiradora, acompañante de la procesión, etc.

## **Análisis de Kurita Kaheri, Mensajero de los dioses de Pavel Rodríguez**

**Año de producción:** 2005-2006

**Duración:** 15 min aprox.

**Idioma:** P'urhépecha y Español

**Subtítulos:** Español

### **Género ficción**

**Sinopsis:** Dramatización extraída de la Historia P'urhépecha, sobre el código de honor de un guerrero, basada en los hechos reales extraídos de un fragmento de la historia de Fray Jerónimo de Alcalá, donde muestra a este último redactando el capítulo 33 de La Relación de Michoacán, que trata el tema de los sacrificios humanos, indicando las dos maneras en que los antiguos indígenas daban muerte a los hombres, por cometer un crimen o por caer presos en una batalla.

**Análisis:** La narrativa corre a cargo de la voz en off. Se utilizan planos en su mayoría muy cerrados, permitiendo ver las reacciones de los personajes; en general la fotografía del cortometraje es bien lograda, dejando evidentemente por momentos el uso de la cámara fija. Los close up a la cara de los personajes es recurrente. En esta ocasión se hace uso de diferentes encuadres como la contrapicada

Con un montaje lineal evitando el exceso de efectos, utilizando cortes directos y en dos o tres ocasiones disolvencias o transiciones justificadas por el ritmo de la historia, así como el uso de la cámara lenta para enfatizar los momentos más críticos y cruciales de la historia, como en el final cuando se comete el sacrificio.

La música aparece durante todo el cortometraje en segundo plano, llegando a un primer plano en los momentos más dramáticos de la historia.

**Análisis de Xankuchka ia, fue todo de Pavel Rodríguez.**

**Año de producción:** 2008

**Lugar:** Territorio P'urhépecha, Michoacán, México.

**Duración:** 29 min

**Idioma:** P'urhépecha y Español

**Subtítulos:** Español

**Compañías productoras:** Captura Visual, SECREA

**Género ficción- cortometraje**

**Sinopsis:** Retrata el capítulo XX de la tercera parte de la Relación de Michoacán, documento invaluable para la población michoacana debido a la gran riqueza de su contenido. Basada en la escritura de dicho documento en 1540 por el Fray Jerónimo del Alcalá, donde un sacerdote indígena le cuenta la historia de una joven mujer escogida por la madre de los dioses Cuerauaperi que es llevada al cielo por los dioses, para cumplir la tarea de alertar a los habitantes del Echerio (el mundo) sobre el trágico destino que los Dioses han sentenciado: La caída de los Señores del Águila y la invasión del territorio P'urhépecha por parte de los Españoles.

**Análisis:** De nueva cuenta la narrativa de esta historia corre por parte del Fray Jerónimo de Alcalá, es la voz en off lo que nos lleva a sumergirnos en la historia de la escogida por los dioses para llevar la noticia al mundo, siendo esta la forma en que todas las historias de Pavel se unen y relacionan.

El uso de cámara fija predomina en las tomas, sin embargo, en ocasiones la cámara en mano se hace notoria sobretudo en las escenas a campo abierto donde la mujer es perseguida por la madre de los dioses.

En este trabajo encontramos el uso de nuevos efectos (en la práctica del realizador) entre ellos la sobreposición de dos imágenes o tomas, el juego con los efectos de voz utilizados para la diosa Cuerauaperi.

Los planos cerrados y sobre todo los close up a los gestos y reacciones de los personajes son impredecibles para la narrativa de la historia.

La mayor parte del cortometraje utiliza el sonido ambiental de los lugares y locaciones, mientras que la música en su mayoría se utiliza en primer plano y sólo para enfatizar los momentos de suspenso, tensión o clímax dentro de la historia, en pocas ocasiones es utilizada en segundo plano.

Encontramos un balance entre los escenarios naturales y las locaciones utilizadas para su grabación. Toda la secuencia de la narración del sacerdote indígena y de la escritura del Fray, es grabada en locación, en donde la luz de las velas es lo único que ilumina los rostros de los personajes. Las escenas en campo abierto nos presentan los paisajes naturales de Michoacán, casi todos grabados de día. El uso del fuego aparece dentro de la historia.



## **Análisis del Documental Los Herederos de Eugenio Polgovsky**

**Año de producción:** 2008

**Duración:** 90 minutos

**Lugar:** México

**Idioma:** español

### **Género Documental**

**Sinopsis:** El campo mexicano y la subsistencia de esta gran urbe sobre los hombros de una nueva generación de muy jóvenes: los niños campesinos, ladrilleros, sembradores, recolectores, pero sobre todo niños que han tenido que salir a trabajar para apoyar a sus padres en la manutención de sus hogares.

**Análisis:** Este documental da inicio con una canción de cuna que esta cantada en una lengua indígena con imágenes de paisajes que enmarcan a una comunidad originaria ubicada en las montañas mexicanas que podría ser de cualquier estado de nuestro país e incluso de otras regiones de Centroamérica que comparten las mismas condiciones de precariedad y pobreza.

El manejo de cámara es en mano y esta funge como testigo presencial, no hay narrador, ni entrevistas sólo se dejan mostrar las cosas como son, la miseria, explotación y el profundo interés de los niños por sobrevivir.

Existe un uso constante de planos cerrados que hacen sentir al espectador de manera muy tangible los sentimientos de los personajes, además de recurrir a los planos abiertos para enfatizar aspectos como la distancia que tendrá que caminar un niño de no más de 8 años para moler el nixtamal que será utilizado para la hechura de las tortillas.

El nivel de la cámara siempre es a la altura de los ojos de los niños o por debajo de ellos incluso cuando aparecen adultos en escena. El corte es directo pero encontramos fundidos en escenas que remarcan la diferencia entre la infancia y la vejes.

La música hace acompañamiento todo el tiempo a la narración y en algunas escenas como la niña en el telar marca la pauta para el ritmo de la narración que la hace ver muy dinámica, eufórica y con mucha calidez. Juega con la música que entra a primer plano a través de la radio hasta fundirse con el sonido ambiental y desaparecer.

## **Análisis del documental Anapu, Santa Fe de la laguna de Raúl Máximo**

**Año de producción:** 2009

**Duración:** 4:22

**Lugar:** Santa Fe de la Laguna

**Idioma:** P'urhépecha

### **Género Video clip**

**Sinopsis:** La historia de desencuentro entre una pareja de jóvenes a la orilla del lago de Patzcuaro, él es pescador y la quiere pero su condición de muchas carencias económicas no le permite que ella le haga caso, es así como sólo la ve cuando va con un cántaro por agua al lago.

**Análisis:** Este trabajo muestra una nueva faceta en la producción de Máximo ya que incursiona en un nuevo género el Video Clip indígena con una pirekua tradicional que retrata una leyenda del pueblo de Santa fe de la Laguna, los actores son indígenas originarios y la canción es tocada en vivo por sus intérpretes la Orquesta "Tata Vasco".

Los escenarios son naturales, el lago de Pátzcuaro, la serranía de la montaña y el pueblo; está hablado en P'urhépecha y subtulado al español, la música es tocada en vivo se usa en primer plano con la orquesta tocando.

El predominio de la cámara por debajo de los ojos e incluso el uso de la contrapicada se da a lo largo del video clip mientras toca la orquesta, cuando pasa a los actores el nivel de la cámara es a los ojos y es notoria la exploración de tomas con nuevos encuadres como over shoulder y campo contra campo.

Los actores portan la vestimenta tradicional, ella lleva enredo que es una falda larga con pequeños y abundantes pliegues, faja bordada a la cintura, blusa bordada en punto de cruz, rebozo azul con líneas claras y mandil bordado en color amarillo en

punto de cruz; él porta calzón y camisa de manta, huarache, ceñidor en color rojo y sombrero; la orquesta porta el traje tradicional además de un gabán.

Se utiliza la cámara fija y en mano, predominantes en tomas abiertas, el uso de zoom in que muestra la comunidad, la iglesia y el rojizo techado de las casas en las que predomina la teja y la construcción en materiales poco rudimentarios, la blancura de las paredes y al fondo el lago de Pátzcuaro.

## **Análisis del documental Siruki Sakapu, Piedra de hormiguero de Raúl Máximo**

**Año de producción:** 2009

**Duración:** 27 min.

**Lugar:** Santa Fe de la Laguna

**Idioma:** P'urhépecha

**Género documental**

**Apoyo institucional** CDI

**Sinopsis:** Don Lorenzo alfarero de la comunidad de Santa Fe de la Laguna, es retratado en la cotidianidad de su oficio y las carencias a las que se enfrenta en el proceso de producción artesanal de copaleros en barro y el vidriado de ellos.

**Análisis:** Este documental es el último en la producción de Máximo y responde a una necesidad del pueblo por rescatar el proceso en la manufactura artesanal para el vidriado del barro que se hacía a través del uso de la piedra de hormiguero molida y que se ha sustituido con elementos químicos como el óxido de plomo.

La música se caracteriza por ser tradicional, no se encuentra en toda la grabación sólo ayuda a intensificar momentos como cuando el artesano está explicando el proceso que da inicio para la preparación del barro, el documental esta hablado en P'urhépecha y subtulado al español.

Uso constante de la cámara en mano, aunque también existen tomas con cámara fija, uso de zoom in-back par destacar sus manos, la hechura y molida del barro y el modelado de las piezas para armar el copalero; se usan muchos encuadres y puntos de cámara picadas y contrapicadas cuando muestras al personaje principal Don Lorenzo en su trabajo.

Se presenta la otredad indígena entre el que quiere cuidar del bosque y el que daña al bosque para subsistir, todos los participantes son indígenas, se distinguen por la

lengua pero ninguno porta el traje tradicional ni ningún elemento de este, sólo es al final que se muestra un fragmento de la fiesta del pueblo con la participación de las mujeres vistiendo la indumentaria típica.

Uso constante del close up a las manos del alfarero mientras trabaja, el punto de cámara cuando el habla o está explicando algo, es por debajo de los ojos con una ligera contrapicada y durante las entrevistas en la que explica los dificultades y pocas ganancias de su trabajo por el coyotaje, la cámara esta a nivel de ojos; en las entrevistas a otros artesanos como Salomón Domínguez y al investigador el encuadre tiene una ligera contrapicada.