

### **El cine de los pueblos indígenas en el México de los ochentas.**

El tránsito del *Cine Etnográfico* sobre los pueblos indígenas de México al *Cine de los Pueblos Indígenas de México* se inicia en la década de los ochentas. El artículo presenta una mirada retrospectiva a algunos de los primeros intentos por lograr esta transformación que implicó un cambio tanto a nivel teórico como metodológico y práctico. La participación directa de los miembros de los pueblos indígenas en que se trabajó, en las diferentes etapas de la producción cinematográfica, fue un elemento clave en dicha transformación. Se describe la ruptura con las formas de realización del cine etnográfico a través de varias realizaciones a mediados de la década de los ochentas, en el entonces denominado Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista (AEA-INI).

**Palabras Clave:** cine etnográfico, cine de los pueblos indígenas, rupturas.

**Autor:**

**Alberto Becerril Montekio**

Realizador e investigador de Cine y Video documental. Profesor Investigador Titular. Facultad de Arte. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. UAEM. Doctor en Sociología Cultural. Universidad de Paris 8.

**e-mail:** [atl.tepoztlán@gmail.com](mailto:atl.tepoztlán@gmail.com)

**Recibido:** 6 de abril 2015 **Aceptado:** 7 de junio 2015

### **Indigenous People's Cinema in Mexico during the 1980's.**

The passage from *ethnographic cinema* on the indigenous people of Mexico to *Indigenous People's Cinema* began during the 1980's. This article presents a retrospective view of some of the first efforts to achieve a transformation that implied not only theoretical, but also methodological and practical changes. The direct participation of members of the indigenous communities in which we worked, during the different stages of cinema production was a key element for this transformation. We describe the rupture with the ways of *ethnographic cinema* discussing several productions that were made in the middle eighties in what was then called the Audiovisual Ethnographic Archive of the National Indigenist Institute (AEA-INI, for its Spanish initials).

**Keywords:** ethnographic cinema, indigenous people's cinema, rupture.

**Author:**

**Alberto Becerril Montekio**

Realizador e investigador de Cine y Video documental. Profesor Investigador Titular. Facultad de Arte. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. UAEM. Doctor en Sociología Cultural. Universidad de Paris 8.

**e-mail:** [atl.tepoztlán@gmail.com](mailto:atl.tepoztlán@gmail.com)

**Received:** April 6th, 2015 **Accepted:** June 7th, 2015

## Introducción.

El haber trabajado durante los años 1984 a 1987, en el Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista (AEA-INI), inicialmente formando parte de los equipos de investigación, conformados principalmente por antropólogos y etnomusicólogos y posteriormente como realizador, productor ejecutivo y editor, me ha permitido tener una perspectiva que combina estos diversos puntos de vista. En todas las producciones en las que trabajé en el AEA formé parte de los equipos encargados del trabajo de investigación, lo mismo que de los equipos de producción y realización. En varios de ellos trabajé también en la post-producción.

Participé también en varias de las producciones de esta década en tanto que coordinador del departamento de investigación y posteriormente como Jefe del AEA del INI y en otros casos como asesor.

He escogido analizar lo sucedido a mediados de los años 1980 debido a que se trata de un período en el que ocurren rupturas sustanciales en la investigación, realización, producción, post-producción y difusión de cine etnográfico. De hecho, el término mismo de cine etnográfico fue cuestionado y desde entonces deja de aplicarse al cine producido por el INI de esta época en atención a los cambios ocurridos.

Todas estas producciones fueron hechas en 16 mm., a excepción de “La Vida de una familia Ikoods”, de Teófila Palafox, que fue hecha en super 8 mm. La única producción en video de esta década fue *Jornaleros del tiempo*, producida en 1987 y dirigida por César Ramírez. Todas las demás producciones en video del INI se hicieron a partir de 1990<sup>1</sup>.

Por lo tanto, las rupturas a las que me refiero en este artículo, tienen lugar en los 38 documentales filmados en 16 mm. y uno en super 8 mm, durante la década de los ochentas. El uso de éste formato de filmación, es el que permitió la realización del taller de cine, aplicando algunas de las técnicas del cine directo. Dichos cambios no ocurren por la introducción de una nueva tecnología, sino a partir de reflexiones tanto teóricas, como metodológicas.

El cine producido por el Instituto Nacional Indigenista, sobre los pueblos indígenas de México, aspira a dejar de ser etnográfico precisamente a finales del primer lustro de esta década. Nos referimos aquí exclusivamente a un conjunto de 38 documentales filmados en ese contexto.

Hay importantes producciones de cine sobre los pueblos indígenas de México en los ochentas y antes, realizadas fuera del contexto del INI y que impactan la manera de hacer y concebir el “Cine Etnográfico”. Sin negar en absoluto el valor de estas y otras experiencias de diferentes realizadores, en el presente artículo nos circunscribiremos a la experiencia de los documentales producidos en el INI en éste período.

Me referiré de manera particular a las producciones en las que estuve directamente involucrado como realizador, coordinador e investigador:

Como realizador e investigador en el documental: “Peñas de Tigres: Un petición de lluvia nahua” (INI México 1987) y como coordinador y fotógrafo en el Primer “Taller de Cine Indígena” impartido a artesanas indígenas de San Mateo del Mar, Oaxaca en 1985. Participé también como investigador en el documental “Encuentros de Medicina Maya” de Juan Francisco Urrusti (INI, 1987).

Por otro lado, en tanto que Jefe del AEA, estuve involucrado en la producción y postproducción de otros documentales terminados en 1985-1986.

Dada mi participación en los proyectos mencionados, ello implica necesariamente una descripción y análisis, que refleja la visión de un actor acerca de los mismos. Estoy seguro que cada uno de los participantes tuvo una vivencia distinta. Sin embargo, hacer éste análisis a 30 años de los hechos que se describen, me da una distancia que considero no sólo útil, sino necesaria a fin de contribuir al análisis de esta década. Espero con ello motivar a todos aquellos interesados en conocer e investigar sobre este particular período de la producción de cine de los pueblos indígenas de México.

#### **El concepto de cine etnográfico.**

Hace treinta años, a nivel teórico, el cine etnográfico era considerado fundamentalmente como un proceso en el que trabajaban conjuntamente un realizador, encargado de dirigir un equipo especializado en producción cinematográfica, y uno o varios antropólogos especializados en la investigación acerca de otras culturas y sistemas de pensamiento.

En muchos otros casos, dependiendo del tema, participaban también etnomusicólogos como parte del equipo de investigación, si bien su trabajo era fundamentalmente dedicado al registro en audio de música de los pueblos indígenas. En este binomio se confrontaban y complementaban dos formas de ver y registrar la vida en las comunidades indígenas de México. Del trabajo conjunto de estos dos equipos dependía el resultado que sería plasmado en un documental que por ello se podía denominar de carácter etnográfico.

Karl G. Heider en su libro "Ethnographic Film" resume de la siguiente manera lo que todos los conceptos de cine etnográfico tenían en común en los años setentas: *"Sometimes this matter is phrased as an inevitable contradiction between art and science, with filmmakers arguing the case of art, and anthropologists the case of science"* (Heider, 1976:4) Si bien, como el propio Heider aclara, esta confrontación arte/ciencia, investigación/creación, es una manera muy simplista de plantear el problema, es una confrontación que ha permeado la cultura occidental desde hace tiempo y aún no ha sido superada.

En este artículo no pretendemos profundizar respecto a una definición que nos permita clasificar un documental como etnográfico. Hacerlo requeriría un artículo dedicado exclusivamente a analizar las teorías del 'cine etnográfico'. Lo que nos interesa es resaltar el hecho de que en los diversos intentos por llegar a un concepto que permitiera clasificar 'científicamente' como etnográfico un film documental, los pueblos indígenas que son los sujetos que se registran, siempre quedaban fuera de la ecuación y de la discusión.

La manera en que los miembros de las comunidades indígenas en que se había trabajado percibían la película realizada simple y sencillamente no era relevante ni para el cineasta, ni en general, para el antropólogo. Las películas 'sobre los pueblos indígenas de México' eran y siguen siendo en la mayoría de los casos, valoradas, evaluadas, clasificadas y premiadas por etnógrafos, antropólogos y cineastas. Hasta el día de hoy, es poco común que los jurados de festivales sobre cine indígena sean miembros de los pueblos dónde se trabajó.

Mi interés por lograr que la opinión de los miembros de las comunidades fuese tomada en cuenta desde la fase de investigación y, por supuesto, antes de iniciar la postproducción, se funda en varias razones, que en tanto que cineasta y sociólogo, me parecen fundamentales. La principal es que el hecho de que no se escuchara la voz de los miembros de los pueblos en que se trabajaba, me parecía una forma de colonialismo interno. Más allá de la discusión sobre si un documental es o no etnográfico, se trata de una forma de representación de un pueblo en el que la voz y participación de sus miembros en la elaboración del documental es fundamental. Tomar en cuenta estas opiniones respecto de lo que se proyectaría, es lo que para mí era y sigue siendo lo más relevante.

Adolfo Colombres, sintetiza esta preocupación de la siguiente manera “Esta conciencia de que el oprimido no puede quedar reducido a la condición de objeto de conocimiento, sino que debe constituirse en parte activa de la búsqueda de dicho conocimiento, es realmente la única forma de destruir la relación colonial. Por esta vía será a la vez dador y receptor, objeto y sujeto, rompiendo la base dual y jerárquica de todo colonialismo” (Colombres, 1985: 22). Sin duda, el Prólogo de Colombres al libro “Cine, Antropología y Colonialismo”, publicada hace 30 años, es una de las principales influencias en la visión con la que trabajamos en aquellos años.

Si bien se aplicaron técnicas de cine directo en el taller en super 8 mm, en mi caso, la influencia de Jean Rouch no fue relevante. Mi propia visión de él estuvo más bien influida nuevamente por el texto de Colombres: Su crítica a Jean Rouch, en particular a su película “Moi, un noir” de 1957, en la que manifiesta que si bien ésta película “significa un paso histórico dentro del cine etnográfico, pues por primera vez se da la palabra al colonizado para que exprese su visión del mundo (...) más bien (...) terminaba confirmando los estereotipos racistas del colonizador, eso de que los africanos son a veces simpáticos y por lo común sensuales y excelentes bailarines, pero de

poca cabeza, llenos de fantasías estériles, irresponsables e incapaces de tomarse las cosas en serio” (Colombres, 1985:17). De ahí las múltiples y bien justificadas críticas provenientes de las filas independentistas africanas a Jean Rouch, cómo menciona el propio Colombres. En cuanto a pioneros en “dar voz” a los miembros de las comunidades para mí es de mucho mayor importancia y trascendencia la obra de Jorge Prelorán en Argentina. En mi caso, tenía puesta la mirada en el cine e investigadores latinoamericanos.

Se trataba y se trata no sólo de una cuestión, no sólo de colonialismo interno, sino también de una cuestión básica de ética profesional. Usar la voz e imagen de otro, sea o no indígena, sin su consentimiento y aprobación en cuanto al manejo que se hace de la misma, desde la filmación hasta la edición del mensaje, me parece una cuestión que todo documentalista debe atender. Tampoco se trata únicamente de una cuestión teórica o de investigación. Se trata de ética, de respeto al otro, de normas mínimas de convivencia, sobre todo cuando ese otro acepta ser filmado o grabado por nosotros.

Contamos con herramientas teóricas, metodológicas, técnicas en la producción documental. Compartir las con quienes no las tienen, ha sido una aspiración mía tanto en mis 30 años de producción como en el tiempo que he dedicado a la docencia e investigación en este campo.

Además de dar voz a los miembros de los pueblos indígenas de México nos interesaba que ellos participaran activamente en las decisiones.

Principalmente en cuanto a qué miembros de su comunidad se les debía dar, de qué manera, en qué contexto y asegurar que participaran también en la producción, la edición y la postproducción del mensaje.

### **El Archivo Etnográfico Audiovisual.**

El Archivo Etnográfico Audiovisual del INI fue creado en 1977 por Gonzalo Martínez y Oscar Menéndez. Para Oscar Menéndez:

“...el país se define no a partir de la clase media ni de la alta burguesía ni de las otras clases, se define culturalmente a partir de los indígenas. Pero ¿dónde está la voz de esa gran población, de los 14 millones de habitantes indígenas que hay? Una de las voces puede ser el cine y tendría que ser el cine documental” (Menéndez. 1993:32).

Dar voz a esa gran parte de la población fue uno de los primeros objetivos del cine documental de conformidad con lo expuesto por Oscar Menéndez y ese objetivo está presente en todas las producciones del AEA-INI desde sus inicios. La primera producción del AEA del INI fue hecha en 1978. Se trata de “La Música y los Mixes” dirigida por el propio Oscar Menéndez con fotografía de Henner Hofman. A ella le siguen los otros 38 documentales producidos en la década de los ochentas.

Los documentales producidos por el mismo INI antes de la creación del AEA no pueden ser considerados etnográficos en los términos que hemos venido describiendo. Su objetivo era básicamente promocionar los diversos planes y programas implementados por el INI en México. Tal es el caso de “Todos somos mexicanos” (1958) 35 mm.

“Esta película dirigida por José Arenas y fotografiada por Nacho López con guion de Gastón García Cantú, Rosario Castellanos y Fernando Espejo fue mandada hacer por Alfonso Caso, fundador del INI y representa la visión oficial integracionista del Instituto en esa época” (Piño, 2013:171.).

Este documental se caracteriza por el uso de un locutor, quien con voz en off, nos ofrece la visión institucional apoyándose en imágenes tomadas del entorno al que se refieren las acciones que se trata. Las imágenes no cumplen otro objetivo que la justificación del discurso oficial. Juzgar los documentales del AEA del INI tomando como parámetro esta producción institucional, es un equívoco que confunde y relega a la misma categoría todas las películas posteriores. Hay una gran diferencia entre ese primer documental y las producciones posteriores del AEA del INI en dónde es la voz de las personas grabadas en su idioma original y traducidas al español quienes transmiten su mensaje. Ello hoy en día parece lo más normal. Sin embargo, producir a principios de los ochentas películas dando no sólo imagen, sino también voz a los miembros de las comunidades<sup>2</sup>, fue un gran logro que se inicia con “La Música y los Mixes” de Oscar Menéndez. Se trata sin duda de una primera película etnográfica del AEA- INI. A partir de esa primera experiencia se continúa no sólo produciendo sino también reflexionando sobre el cine etnográfico.

Ana Piñó Sandoval comenta respecto a las producciones del AEA del INI: “Muchos realizadores jóvenes preocupados por hacer un cine social y político, encontraron en el AEA un espacio para desarrollar su trabajo y se volvieron cineastas-investigadores trabajando en equipo con investigadores sociales que se transformaron en antropólogos visuales.

Se desarrollaron estrategias propias y una serie de planteamientos ético-metodológicos y se aplicaron modalidades narrativas de cine directo y de cinema verité, en el que las distintas fotografías -con un sonido especialmente cuidado- tienen en común la cualidad de ser estéticas y sensibles sin llamar la atención sobre sí mismas. La conjugación de todos los factores produjo un acervo de cine documental de gran riqueza etnográfica, sin fines didácticos, libre de exotismo y ajeno a las normas televisivas y comerciales” (Piño, 2013: 175-176).

Al respecto subrayamos que el trabajo realizado en el AEA del INI en este particular período llevó a interesar vivamente a varios de los cineastas por la investigación y a los investigadores por el conocimiento de un nuevo lenguaje cinematográfico en el que los planteamientos ético metodológicos fueron analizados, discutidos y compartidos por ambos equipos.

Cada una de éstas 39 películas tiene un realizador, un camarógrafo, un sonidista, un productor e investigadores diferentes. Si bien muchos de nosotros trabajamos en varias producciones, cada película lleva el sello del equipo de trabajo que la produjo, así como el de las comunidades y pueblos con los que se trabajó. Al respecto, aunque todas ellas fueron producidas por el INI, impacta de manera más importante quiénes fueron los realizadores e investigadores en cada caso concreto, así como las especificidades de los diversos pueblos con quienes se trabajó. Pese a estas diferencias hay aspectos que son comunes en todas las producciones del INI en ésta década.

### **Los equipos de investigación y de producción.**

Dados los cambios ocurridos en la producción de cine documental, resulta difícil poder contextualizar actualmente las producciones hechas en 16 mm y en super-ocho mm en la década de los ochentas.

De la misma manera que hace 30 años la cámara y el sonido se manejaban de forma autónoma, con aparatos y por personas diferentes, hace 30 años existían en los principales centros de producción documental dos departamentos, claramente diferenciados: el de investigación, en el cual trabajaban principalmente antropólogos, y el de creación, en el cual trabajaban cineastas especializados ya sea en realización, cámara, sonido o producción. Como hemos mencionado en muchos casos había un tercer departamento, el de etnomusicología en el cual trabajaban músicos y/o antropólogos dedicados a esta especialidad. En todo caso, a principios de la década de los ochentas, cuando producir un documental en 16 mm. tenía un costo muy elevado en relación a los costos de producción actual en video digital, cada departamento cumplía una función acorde a su área de trabajo<sup>3</sup>.

En el caso de la producción de las películas del AEA del INI en la década de los ochentas, podemos destacar que en casi todos los ellos, la propuesta original para la realización de un documental era hecha generalmente por un antropólogo, que consideraba que sería muy útil tener el registro audiovisual de las actividades, vida cotidiana o fiestas que se celebran en las múltiples comunidades y pueblos indígenas de México. En algunas ocasiones, era el propio realizador quien proponía el tema a registrarse.

En estos casos se trataba de realizadores con experiencia previa e interés en el registro en comunidades indígenas de México o bien especializados en cine etnográfico.

En el caso de “Peleas de Tigres” la propuesta del registro de la fiesta fue hecha por el antropólogo Juan Pérez Quijano de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) Iztapalapa.

Tenemos casos excepcionales como la propuesta de Luis Lupone de realización de un taller de cine en super-ocho mm, que logró concretarse gracias al apoyo de un nutrido equipo de investigación y que relataremos más adelante.

Es importante destacar que en el caso de todas las películas producidas en esa década, ninguna de las propuestas de realización documental vino de alguno de los miembros de las comunidades en que se trabajó.

Las reuniones entre ambos equipos se iniciaban, casi siempre, una vez concluida la investigación para elaborar la parte propositiva del proyecto. En ellas se discutía generalmente el cómo plasmar los tiempos y espacios propios de las comunidades indígenas de México, en un tiempo y espacio cinematográfico, de tal forma que el documental reflejara en pantalla de la manera más veraz posible esos otros tiempos y ritmos de las actividades registradas. Dichas reuniones se podían prolongar y llegar a ser bastante álgidas y ríspidas entre ambos equipos, si bien en muchas ocasiones también eran bastante enriquecedoras para ambos equipos. Concluida la producción se elaboraba un “primer corte” y era ahí dónde se definía si se procedía a la post-producción del documental.

Tomar en cuenta la opinión de los miembros de las comunidades sobre los proyectos a realizarse desde su inicio era una cuestión fundamental. Es decir se trataba no solo de darles voz en pantalla, sino también en la elaboración y estructuración de los proyectos de documentales a realizarse. Hasta entonces, la opinión de los miembros de las comunidades no se tomaba en consideración en la producción de las películas etnográficas. Es decir, la temática del proyecto, su tratamiento, formas de edición eran los principales aspectos en los que los profesionales de las áreas de cine e investigación ponían todo su empeño para dar forma al documental en cuestión.

#### **Los aspectos técnicos de la producción.**

Al respecto, es importante destacar que la película utilizada para la filmación requería de tiempos de revelado que impedían ver y mostrar lo hecho en comunidades hasta semanas o meses después del registro. Además, los equipos de producción eran mucho más numerosos. En el caso de producciones en 16 mm participaban el realizador, el camarógrafo y su asistente, el sonidista y en ocasiones también un asistente. El pesado equipo de iluminación con sus respectivas baterías requerían de uno o dos miembros del *staff* y en ocasiones un electricista, dos choferes, (uno para transporte de personal y otro para el equipo), además de los miembros del equipo de investigación. Cuestiones técnicas, entre otras muchas, que impactaban de manera importante en las comunidades en que se trabajaba.

En cada caso había variantes pero por lo general se trabajaba con un mínimo de 8 a 10 personas.

En el caso de “Peñas de Tigres” por ejemplo, debido a que el registro se hizo en dos comunidades distintas, Acatlán y Zitlala en el Estado de Guerrero, trabajamos dos equipos de producción por lo cual el personal se duplicaba. Veremos como todos estos aspectos impactan lo que se podía o no hacer, independientemente de lo que se deseara. Para alguien que hoy en día produce en video digital y no conoce la historia técnica del cine, es difícil juzgar estas producciones de manera correcta.

Si bien, tomar en cuenta la opinión de los propios miembros de las comunidades en que se había trabajado sobre el tema propuesto no era metodológicamente necesario, tampoco lo era llevar a ellos, cuando no era posible que se desplazaran al Distrito Federal, un primer corte a fin de tomar nota e incluir sus observaciones al trabajo realizado. En la década de los ochentas ello implicaba todo un reto a nivel técnico.

Si Robert Flaherty en los años veinte había logrado revelar y proyectar a Nanook escenas filmadas en su propio medio me parecía que también nosotros podríamos lograrlo. Ello implicaba complicaciones técnicas mayores dado que el sonido y la imagen no eran sincrónicos y para tenerlos sincronizados era necesario hacer las proyecciones desde el Magnasinc, un aparato muy costoso y extremadamente pesado (más de setenta kilos) que sincronizaba el ritmo al cual se proyectaba el sonido que aún estaba en la cinta magnética de 16 mm de audio con el ritmo al cual se proyectaba la película también de 16 mm.

Vale la pena resaltar otra cuestión técnica importante. En ese entonces los documentales se llevaban a Nueva York para que se incorporara el sonido óptico en la propia película.

El proceso de transferir el sonido grabado en cinta de 16 mm a sonido óptico para poder ser leído por el proyector de imagen de manera sincrónica se realizaba en Du Art Film Studios. Este “pequeño” detalle técnico impedía la proyección de un “primer corte” o bien de escenas con sonido en las propias comunidades, sino se contaba con el Magnasinc.

La primera vez que logramos hacer una proyección de este tipo en comunidades indígenas fue en Acatlán en el estado de Guerrero, cuando obtuvimos el permiso oficial para llevar el Magnasinc y presentar el primer corte a todos los miembros de la comunidad. Debo reconocer que ello fue posible gracias al apoyo de Guillermo Monteforte con quien compartía este anhelo de tener la opinión de los miembros de la comunidad antes del proceso de postproducción de transfer de sonido magnético a óptico, ya que una vez realizado dicho proceso cualquier cambio implicaría iniciar la post- producción desde cero, incluidos los costos del viaje a Nueva York.

Que había pasión y entrega en los antropólogos y realizadores de cine etnográfico no me quedaba ninguna duda, pero que la opinión de los miembros de las comunidades a la hora de planear el registro, producir la película y editar quedaba fuera también era un hecho.

Por último, a fin de contextualizar un poco esta década en México es importante destacar que durante éste período, hubo múltiples experiencias, muy interesantes e importantes en México, no solo en cine, sino en todos los ámbitos: político, social y cultural, en los que muchos trabajamos con entusiasmo creyendo que un cambio era posible en un país de tantas desigualdades. El terremoto de septiembre de 1985 a muchos nos hizo ver, en el Distrito Federal, que el aparato estatal no sólo no era necesario, sino más bien un estorbo. Sólo la gente podría salvar a la gente.



A una semana del terremoto, ninguno de nosotros quería “*volver a la normalidad*” como indicaba un titular del periódico a la siguiente semana del terremoto. Es precisamente en esta década que aparece el primer número del periódico “La Jornada” el cual se fundó con apoyo y donaciones de la gente. Fue en ésta década que una gran mayoría de la población puso por primera vez claramente en entredicho una elección presidencial.

### **El Cine de los Pueblos Indígenas de México.**

En la medida en que una comunidad hace suyo un documental, pues considera que los representa dignamente, en la medida en que un documental es visto y distribuido por los propios miembros de la comunidad, podemos hablar de cine ‘de los’ pueblos indígenas, independientemente de quienes hayan formado parte del equipo de producción, de los premios obtenidos por el documental y dónde más se haya difundido. Esta transformación del cine ‘sobre’ los pueblos indígenas en cine ‘de los’ pueblos indígenas ha sido una aspiración principal de las producciones relacionadas con los pueblos originarios de México en que he trabajado desde entonces.

Lograr que un documental sea considerado por los miembros de los pueblos indígenas como representativo de su forma de vida, tradiciones y aspiraciones es una tarea que implica cambios sustanciales desde la selección de la temática a tratar, la investigación previa sobre dicha temática, la elaboración del plan de trabajo, la metodología a utilizar durante la pre-producción y producción del documental, así como la edición y sistemas de difusión del mismo.

Es importante resaltar que en el seno de cada comunidad existen múltiples puntos de vista, que hacen imposible el que todos se sientan dignamente representados. Además cada comunidad tiene particularidades que se deben tomar también en consideración. Para el logro de este fin se requiere la aplicación de diversas metodologías que varían en cada caso particular y que dependen de los usos y costumbres en de cada comunidad<sup>4</sup>.

Contar con una metodología adecuada para promover la participación de los miembros en cada caso concreto fue y sigue siendo para mí un reto fundamental en las producciones en que he trabajado como realizador, investigador y productor en los pueblos y comunidades indígenas de México. También lo ha sido en todas aquellas producciones en que colaboré, así como uno de los planteamientos que como docente en el área de creación documental, y muy particularmente en las producciones en antropología visual he planteado como punto nodal para el análisis con los alumnos de diversas producciones en dicha área.

Querer juzgar o comparar los cambios ocurridos en función de los resultados de cada etapa de producción, como si hoy se investigara, produjera, post-produjera y distribuyera el cine documental de la misma manera que hace treinta años es un error en el cual podemos fácilmente incurrir. Cada época tiene sus particularidades: en las producciones de cada etapa podemos encontrar grandes aciertos y sin duda también muchos errores. De cada una de esas etapas es mucho lo que podemos aprender si las ubicamos en el contexto histórico, cultural, político y social en que se produjeron. Me parece más adecuado, no comparar, sino ver y analizar cada obra dentro de su contexto.

Entre los múltiples cambios que hay que tomar en consideración en la producción de los documentales realizados en aquella década, los más importantes que podemos enumerar a nivel tanto, conceptuales, como teóricos y técnicos son:

1.- Los conceptos de cine etnográfico y documental predominantes en los ochentas y la relación entre los equipos participantes en el proceso de investigación y de creación.

2.- La participación de los miembros de las comunidades en que se trabajó en la investigación, el registro, la edición, producción, postproducción y difusión de las películas filmadas.

3.- Las diversas metodologías empleadas por los actores del registro desde la investigación hasta la difusión de las películas producidas. Particular importancia en este artículo tienen las diferentes metodologías para incentivar y promover la participación de los miembros de las comunidades durante todo el proceso de la filmación.

4.- Los medios y la tecnología utilizados para la filmación en 16 mm y en super-ocho mm.

5.- El financiamiento para la elaboración de los proyectos y planes así como para la investigación, producción y postproducción de cine documental.

6.- El contexto para la distribución y difusión del cine producido

7.- La formación de los participantes en los diversos aspectos de la investigación, producción y difusión de cine etnográfico y documental.

8.- Los foros de análisis de los materiales producidos y publicaciones al respecto en la misma década.

9.- Los cambios ocurridos en los pueblos indígenas y en sus formas de organización en México durante la década de los ochentas.

Todos estos elementos se encuentran estrechamente relacionados y no podemos evaluarlos por separado. Si bien tenemos que enunciarlos uno a uno, lo que hay que tomar en consideración es el impacto del conjunto de estos factores, para alcanzar una idea precisa del contexto en que se realizaban y distribuían las películas producidas por el AEA-INI en ésta década.

Por cuestiones de extensión no podemos tratarlos todos y tampoco cómo impactaban las producciones.

#### **La difusión de las películas.**

Actualmente las películas producidas durante la década de los ochentas son poco conocidas, debido a que en la época en que fueron producidas no había foros abiertos para su difusión. El único festival de cine en México en que se presentaban era el Festival Nacional de Cine y Video Científico, existiendo la posibilidad de que las películas fuesen posteriormente enviadas a festivales internacionales. Dicho festival surgió "*...con el propósito de estimular la producción mexicana del audiovisual científico y como plataforma de selección de los documentales que representarían a nuestro país en eventos internacionales*" (Trujillo Bolio y Martínez Velazquez. 2013:190).

Varios de los documentales que forman parte del acervo del AEA-INI fueron nominados y algunos galardonados con premios del Festival Nacional de Video Científico y también con los Arieles que otorga la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas en el género documental, sin embargo, en aquella época, ello no repercutía en una mayor difusión de los materiales.

Recordemos que el Primer Festival Hispanoamericano bianual de cine documental independiente “Contra el Silencio Todas las Voces” tiene su primera edición en el año 2000. El actual “auge” del cine documental, debido tanto a la multiplicación de festivales de éste género así como a la existencia de financiamientos para su producción entonces era simple y sencillamente inexistente. En la década de los ochentas, la gran mayoría de presentaciones se hacían en foros y ciclos universitarios especializados, dejando la producción totalmente fuera de circulación para un público abierto.

Por otro lado, y sin duda uno de los puntos más importantes desde nuestro punto de vista, es el que los documentales producidos eran desconocidos en las comunidades y pueblos en que se habían realizado. Lograr que los estrenos fuesen en los propios pueblos, era un cambio esencial para que dichos trabajos fuesen apreciados en primer lugar en las comunidades en que se había trabajado.

En cuanto al impacto de las presentaciones y ciclos de cine organizados en Oaxaca en 1985 y en Guerrero en 1986, antes de las filmaciones de las películas, era para casi todos de gran trascendencia.

Por citar sólo un ejemplo, al término de la exhibición de “La Música” y “Los Mixes” de Oscar Menéndez (1978) en Acatlán, varios miembros de la comunidad quedaron impresionados y manifestaron su deseo de organizarse para ir a Oaxaca, pues tenían instrumentos de viento arrumbados. Les interesaba ver si podrían repararlos y encontrar quién les enseñara a tocarlos nuevamente, pues anteriormente había una banda de música en éste pueblo. Una gran ventaja fue que al final de los ciclos, ya casi todos los miembros de la comunidad nos conocían y sabían que hacíamos en las mismas.

#### **El taller de cine en super 8mm<sup>5</sup>.**

Fue en este contexto que Luis Lupone presentó su propuesta de hacer un primer taller de cine indígena. Una idea que me pareció muy acorde a todo lo que había venido planteando respecto del cine etnográfico. Era la oportunidad esperada para tener producciones realizadas por los propios miembros de las comunidades. La propuesta fue presentada ante el Director General del INI quien aceptó la realización del proyecto, en el cual, como responsable del AEA trabajaría como coordinador. Fue gracias a toda una estructura institucional y un excelente equipo de investigación que el proyecto pudo aterrizar. Dado que mi labor fue coordinar los esfuerzos de los equipos de investigación y de producción deseo narrar al respecto cuestiones sumamente importantes.

Fue la Antropóloga Diana Roldán quien propuso que trabajáramos en Oaxaca en la Feria anual de artesanías que se llevaba a cabo en esa entidad. Ahí el contacto con Lucina Cárdenas fue fundamental pues ella era la encargada del INI en Oaxaca de la organización de dicha feria.

Ella era a su vez, comadre de Teófila Palafox, presidenta de la organización de artesanas de San Mateo del Mar y madrina de su hija Alma Ruth.

La presencia de mujeres en el equipo allanó el camino para que dicho proyecto pudiera concretizarse y se seleccionara San Mateo del Mar. La participación de Diana Roldán, Cécile Laversin y de Susana Garduño como miembros del equipo de investigación en dicha feria de artesanías, además de Lucina Cárdenas y Xosefa Nolte, en la ciudad de Oaxaca, permitió establecer lazos con las artesanas que ninguno de nosotros podíamos haber logrado. Además, el hecho de que Heléne Damet, otra mujer, fuese la productora en la ciudad de Oaxaca inspiraba a las artesanas la confianza y solidaridad de género que el proyecto necesitaba.

La aceptación de las artesanas de San Mateo del Mar para que el taller se impartiera en su comunidad fue resultado del trabajo de Diana Roldán, así como de Cécile Laversin y de Susana Garduño. En particular el trabajo de Lucina en las comunidades hacía que se tratara de una de las personas más apreciadas por las artesanas, pues había logrado que en el INI se impulsara una política estimulando su organización y la producción de artesanías que pudiesen comercializarse. Anteriormente el trabajo con artesanas se había centrado en premiar las artesanías más finas y tradicionales. Esta política promovida por el INI y exitosa gracias al trabajo de Teresa Pomar, hacía que los lujosos huipiles de colección fueran una producción que por su costo tenía poca salida en mercados populares de artesanías. La nueva política de organización de las artesanas había permitido lograr que vendieran productos más sencillos y de uso cotidiano como servilletas y manteles a precios accesibles en mercados populares.

La amistad de Lucina con muchas de las artesanas, la formación de organizaciones de productoras, encontró eco importante en Teófila Palafox. No es de extrañar que fueran las artesanas de San Mateo del Mar, cuya organización presidía Teófila Palafox, fueran las más interesadas de que el taller se realizara en esta comunidad. (Imagen 01)

Las siguientes fotografías expresan con claridad el nivel de relación que María Eugenia y Cécile lograron establecer ya en taller en la comunidad de San Mateo del Mar.

En la foto aparecen de izquierda a derecha: María Eugenia Tamez, una amiga de las artesanas con su hija, Juana Canseco, Justina Escandón, la Sra. Herrans, madre de Teófila, Sofía, Guadalupe Escandón, la abuela Timotea Michelina, Cécile Laversin y Teófila Palafox.

El que María Eugenia Tamez, una destacada cineasta, fuese una de las maestras del curso, así como la presencia de Cécile Laversin, fueron determinantes en que el registro pudiera realizarse. Sin ellas el taller hubiese sido fallido. Nuevamente una cuestión de género que no ha sido valorada de dicha experiencia.

Por ejemplo en muchas ocasiones Cécile organizó distintas actividades con los hijos e hijas de las artesanas que permitía a ellas concentrarse y trabajar en el taller. La importancia de esta actividad, desde una perspectiva de género, se invisibiliza para muchos hombres. (Imagen 02)

Más tarde se incorporó Arjan Laanen San Mateo del Mar. Su apoyo en la postproducción de las películas producidas en super 8 mm para que pudiese hacerse un *blow up* a 16 mm de la película "La Vida de una Familia Ikoods" de Teófila Palafox fue muy importante



Imagen 01. Fotografía Alberto Becerril Montekio. Archivo personal. *Las Artesanas del Taller*. San Mateo del Mar, 1985.



Imagen 02. Fotografía de Alberto Becerril Montekio. Archivo personal. *Las dunas*. San Mateo del Mar, 1985.

Es preciso destacar que en taller se produjeron tres películas: “Una Boda Antigua y Cuéntame un Cuento *mum* vida”, que en español significa abuela, realizadas por Elvira Palafox, la hermana menor de Teófila. Es una pena el que por cuestiones presupuestales, sólo fue posible hacer el *blow up* a 16 mm de la película de Teófila.

Sin la participación de María Eugenia y de Cécile Laversin durante la duración del taller en San Mateo del Mar estoy seguro de que no habría habido película, ni taller. Esto se ha analizado muy poco y su merecido crédito se ha dejado en el olvido, como siempre ocurre en nuestra sociedad patriarcal. En efecto, la película de Luis Lupone figura como la obra principal de un taller cuyas verdaderas artesanas fueron las mujeres que hemos mencionado. Los catálogos del AEA-INI incluyen la Película “Tejiendo Mar y Viento” de Luis Lupone con un anexo, la película de Teófila Palafox que pasa al final de la película sobre el taller de Luis Lupone.

Por otro lado, el hecho de que San Mateo fuese una sociedad en cierta medida matriarcal, enmarcada por supuesto en una sociedad patriarcal, hacía que fuese una comunidad ideal para la realización del proyecto conducido por mujeres. Tal es la importancia simbólica y real de las cuestiones de género en San Mateo de Mar que en el panteón las mujeres se entierran al sur y al norte los hombres. El mar es el espacio masculino y, el mercado el femenino; los hombres no entran al mercado, ni las mujeres van con los pescadores.

La película “La Vida de una Familia Ikoods” de Teófila Palafox no es sólo la primera película realizada por una artesana indígena, es una película en la cual son las mujeres quienes deciden de qué forma se utiliza el patrimonio familiar y en qué se invierte.

Los hombres apoyan y las mujeres deciden. De tal suerte que Teófila decide que a las ganancias de la venta del camarón en el mercado se sumen las de la venta de una Guajolota para así poder comprar una atarraya para que el hijo pueda salir a pescar al mar. Teofila aprovecha la cámara para comunicar que los *Ikoods* son trabajadores en su comunidad y hacen todo por superarse. Por ello la película inicia con la hija de Teófila leyendo a Lope de Vega.

Si bien hay una toma de su marido descansando en la hamaca, es porque queda claro que se trata de un merecido descanso después de una larga y peligrosa sesión de pesca en el mar vivo, que inicia muy temprano por la madrugada. Es decir Teófila tiene especial interés por comunicar que los *Ikoods*, en español *nuestra gente*, son trabajadores. Que no son *huaves*, palabra en zapoteco que significa *lodo podrido*. Hasta antes de ésta película, en el INI estos pueblos mareños habían sido clasificados como *huaves*. Teófila deja muy en claro en la película sobre el taller de cine de Lupone, que esta forma de denominarlos, dada por sus vecinos Zapotecos, es una manera despectiva que no corresponde en absoluto a su manera de ser. Ellos son los *Ikoods*, *nuestra gente*.

En relación con la difusión y proyección de los resultados del taller vale la pena resaltar que otra parte del interés de las artesanas en las presentaciones de su película fue el que a la par de la proyección, se exponían y vendían las artesanías producidas en San Mateo del Mar y se exhibían las fotos tomadas durante el taller. De esta manera encontraban salida las artesanías producidas por todas las tejedoras de la organización en foros que resultaron bastante adecuados para ello. Tal fue el caso del estreno en la Cineteca Nacional y otra presentación posterior en el Instituto Francés de América Latina en la Ciudad de México. (Imagen 03)



Imagen 03. Fotografía de Alberto Becerril Montekio. Archivo personal. *Teófila y Guadalupe*. México D.F., 1987.

### **Peleas de Tigres.**

En el caso de “Peleas de Tigres” logramos que se incorporaran desde la fase de investigación miembros de las comunidades de Acatlán, entre ellos el antropólogo. Marcos Matías de Acatlán. Ellos participaron activamente con propuestas de escenas que se incluyeron y que no habíamos tomado en consideración para el registro de la fiesta e igualmente lo hicieron en la post-producción. En el *roller* inicial del documental “Peleas de Tigres: Una Petición de lluvia nahua” redactado por los propios miembros de las comunidades de la montaña de Guerrero se señala:

*“Como hace cientos de años los pueblos de Acatlán y Zitlala se congregan en estas poderosas montañas para recordar a los dioses que se niegan a morir. Aquí es dónde se inicia el Atzatziliztli comunal o la petición de lluvias...”*

Aquí el tigre pelea para imitar e invocar al trueno y al relámpago, en tanto más peleas se lleven a cabo, mayor será el sacrificio y así las lluvias. Abundarán el fruto y la flor, alimentos que habrán de ofrendarse de nuevo a la cruz y a la mujer, a la tierra y a la reproducción. Congregados en éste adoratorio, el pasado y el presente se renuevan en el mismo encuentro ritual que une y perpetúa a los pueblos nahuas de Guerrero<sup>6</sup>.

El documental se pudo realizar gracias a la ayuda y participación de los miembros de las comunidades de Acatlán y Zitlala. En ambos casos los miembros de las comunidades participaron en el registro como asesores y posteriormente como traductores del material filmado. En ambas

comunidades el proceso y metodologías de trabajo fueron diferentes, dadas las características de cada comunidad.

“Peleas de Tigres” inicia con Tata Colasillo rezando y pidiendo para que haya buenas cosechas y también por quienes venimos de ‘tierra lejos’ para la realización de este proyecto.

#### **A manera de conclusiones.**

A la vez que producíamos, para mí era igualmente importante analizar las experiencias de lo que estábamos haciendo. Escribí en la Revista México Indígena dos artículos. El primero fue “El Cine de los Ikoods” en cual destacaba:

“Existe sin duda un gran abismo entre lo que quisiera mostrar de una comunidad el antropólogo, el etnógrafo o el cineasta y lo que la comunidad desea transmitir. Teófila nos da una lección importante en tanto que extranjeros en su comunidad, nos muestra que el sustento material de toda su cosmogonía, ritos y fiestas es la vida cotidiana, la vida de las familias luchando por superarse...” (Becerril, 1987: 57).

Como mencionamos, en esa época no se acostumbraba llevar cine a las comunidades.

Esta experiencia fue para mí tan enriquecedora que en el otoño de 1988, en el Número extraordinario dedicado a los 40 años del INI, escribí otro artículo intitulado “Cine e Identidad” en el que hablo sobre la importancia de dar a conocer la producción cinematográfica del INI al interior de las comunidades.

Inicio dicho artículo con la siguiente propuesta de difusión del cine del INI:

“Entre las diversas experiencias del trabajo de filmación realizado por el INI en las comunidades indígenas de México, las más ricas y alentadoras han sido aquellas en las que se proyectan los materiales producidos en las mismas comunidades en que se ha trabajado. Así el cine al aire libre, sobre una tela o lona improvisada, nos ha revelado su verdadera fuerza como medio de comunicación. El goce del público al reconocerse en la pantalla y escuchar en su lengua la narración de sus experiencias siempre es manifiesto. Reconocerse en su gente, en su paisaje y en sus circunstancias deja una huella indeleble en el espectador. Verse desde fuera de uno mismo es una forma de conocimiento que el mundo moderno ha puesto a nuestro alcance” (Becerril, 1988:43).

Por último en el libro *INI 40 AÑOS* publicado en 1988 escribí el artículo: “El Cine Etnográfico”: “*Los indios de México no son el objeto en las películas que se han venido filmando, sino el sujeto con quien se trabaja en forma coordinada junto con los investigadores en diversas áreas antropológicas y el realizador cinematográfico*” (Becerril, 1988: 43).

En 1993 Margarita Nolasco publica en *Antropológicas* el artículo: “Los Medios Audiovisuales y la Antropología”, ahí sostiene:

“La autocrítica, y sobre todo, la necesidad de veracidad en el registro, llevó a un grupo de científicos sociales y especialistas en medios audiovisuales a buscar nuevos caminos a partir de involucrar a la comunidad en el registro de su realidad. El proceso pasó de consultar a esa comunidad respecto a lo



que debía registrarse, a la entrega a ciertos elementos técnicos y capacitación para que ellos registraran lo que se suponía conveniente.

Con esto se esperaba obtener registros más cercanos a la realidad de la otra cultura, en términos de esta y no de la cultura hegemónica” (Nolasco, 1993: 42).

Pero ella misma considera que: *“...el realizar el registro audiovisual es en sí mismo una imposición cultural más. Esto llega a ser tan profundo que, con frecuencia, el nativo de una cultura registra con los ojos del otro”* (Nolasco, 1993: 42).

En este “balance” hecho desde la antropología visual se descalifican estos intentos pioneros. Al respecto quisiera resaltar que no fue la “necesidad de veracidad en los registros” lo que llevó a que se realizaran estos documentales. Cada documental muestra “su propia verdad” desde distintos puntos de vista que comparten los realizadores y participantes de los proyectos. Se trataba de dar a los miembros de los pueblos indígenas la capacitación y medios técnicos para que hicieran sus propios registros y pudiesen así contar “su verdad” misma que ha tenido un muy limitado espacio en los medios, pese a que hoy en día se cuenta con cientos de documentales de calidad que la expresan.

Treinta años después de esta primera experiencia, que no tuvo seguimiento, pues finalizado el taller y estrenadas las películas en primer lugar en sus comunidades, y después en diversos cines, tanto a nivel tanto nacional como internacional, no hubo más talleres en super 8 mm. Quedan las películas como constancia de algunos de los primeros intentos,

que considero demostraron que no sólo era posible, sino necesario el que los miembros de los pueblos indígenas se apropiaran de estas herramientas.

Participé posteriormente en dos talleres de video impartidos dentro del programa de transferencia de medios en comunidades indígenas en Oaxaca, uno en Tlacolula, en enero de 1996 y otro en Santa María Tlahuitoltepec, en la sierra Mixe, en ambos casos invitado por Guillermo Monteforte. Posteriormente realicé, ya en video, en 1996, el documental “Generación Futura. Testimonios Mixes de Desnutrición Infantil” con el apoyo de la asociación de videoastas indígenas de Tamazulpan Mixe (Video TAMIX.) con quienes pude compartir el gusto por el registro y trabajo en los pueblos mixes.

El pasado mes de septiembre del 2014 tuve el placer de encontrarme con Genaro Rojas integrante de Video TAMIX, quien participó activamente en la grabación de éste documental en la sierra Mixe y ayudó en la traducción del material grabado. Nos encontramos en el simposio: “El papel de la Antropología Visual en las sociedades contemporánea: ruptura y continuidades”, que se dio en el marco del “III Congreso Mexicano de Antropología Social y Etnología”. Ahí comentó: *“A ustedes les sigue interesando mucho más los resultados que el proceso, a nosotros es el proceso de realización lo que más interesa”*. Sus palabras apuntaban a la importancia de cuáles fueron los lazos que se crearon durante la filmación o la grabación, qué aprendimos unos de otros, qué tanto compartimos, disfrutamos del proceso, superamos juntos las dificultades, hicimos equipo, tanto los que estaban frente a cámara como detrás de la cámara. Las películas hechas gracias a la solidaridad de quienes trabajamos en ellas, el entusiasmo de quienes participamos, el nivel de compromiso con el

proyecto y sobre todo los lazos creados son lo más importante. En suma en cada película lo más importante son las gentes que en ellas participamos. Principalmente de aquellos que se encuentran frente a cámara.

Hoy vivimos una sociedad que mide resultados, no procesos. Lo importante para muchos es la película, el resultado. Estoy de acuerdo con Genaro, quien a contracorriente expresa que lo importante son los procesos que desencadenan cada grabación entre quienes están delante y detrás de cámaras y por supuesto las reacciones que produce el ver el resultado. Para poder medir eso, la proyección, difusión y distribución en las comunidades en que se produjo es también fundamental.

Se trataba entonces y se sigue intentando hoy en día el dar a conocer los principios básicos del lenguaje de los medios para que en los pueblos indígenas se contara con las herramientas fundamentales para poder mostrar su propio punto de vista. En todo este proceso lo aprendido conviviendo en dichos pueblos ha sido mucho más enriquecedor que el resultado.

Tepoztlán, Morelos. México. 1º de Junio del 2015.

### **Agradecimientos.**

En el proceso de realización de éste artículo deseo agradecer a Oscar Menéndez por su retroalimentación e información adicional para la redacción del presente artículo. A Rosario García Crespo por su paciencia en la lectura y comentarios y a Víctor Manuel Becerril Montekio por la minuciosa corrección de estilo. El esfuerzo realizado por los pares

evaluadores y sus comentarios que me permitieron tener una distancia necesaria para cambios a la versión original de éste artículo. Las correcciones de estilo de la Revista Chilena de Antropología Visual y a Antonio Zirión por sus sugerencias.

### **Notas**

1. 1992. **Catálogo de los Pueblos Indígenas**. Archivo Etnográfico Audiovisual. México. Instituto Nacional Indigenista.
2. Es necesario precisar qué entendemos por “dar voz” a los miembros de los pueblos indígenas. Ellos tienen su propia voz y desde hace más de 500 años han expresado su sentir de muy distintas maneras que Miguel León Portilla retoma en su extraordinario libro “Visión de los Vencidos” cuya primera edición data de 1959 y en la cual revive a esas voces, siempre acalladas, que no han cesado de expresarse en todos estos años. En realidad, lo que ha sucedido en todo ese tiempo y que hoy en día los medios de comunicación hacen evidente, es el hecho de que esas voces han sido acalladas de manera pertinaz, a fin de que sólo la voz de “los vencedores” sea escuchada. En este sentido “dar voz a los pueblos indígenas” debería entenderse más bien como dar el espacio para que esas voces excluidas sean escuchadas en los medios. El cine es uno de los campos más importantes.
3. Desde nuestro punto de vista se trata más bien del manejo de dos lenguajes complementarios, el audiovisual y el de la antropología. En el campo de la antropología y de la sociología ha llevado años el lograr incluir las materias Visuales y el número de materias dedicadas a la Sociología o Antropología Visual es muy representativo de la escasa valoración que sigue teniendo en sus mapas y planes curriculares la investigación cuyo resultado tiene como soporte imágenes, ya sean fijas o en movimiento. En estos términos, aunque se sostenga y acepte en todos los ámbitos que vivimos en una era visual, rodeados de imágenes que se multiplican exponencialmente, seguimos viviendo, en la academia bajo lo que John Howard Lawson denomina en su libro “El Proceso Creador del Filme” (1986): la tiranía de la palabra.
4. Por ejemplo, en el Estado Guerrero, en el caso de la filmación de “Peñas de Tigres”, en Acatlán, antes de la filmación se solicitó a las autoridades tradicionales de la comunidad permiso para realizar un ciclo de cine en la plaza principal. Se aceptó la

propuesta y realizamos el ciclo de cine en que proyectamos una selección de las películas ya producidas por el AEA del INI.

Al final de cada presentación, a la que asistieron un gran número de miembros de la comunidad, se hacía un pequeño debate. Al final del ciclo explicamos nuestro interés en filmar la fiesta de la comunidad: El ritual de petición de lluvias o *Atzaziliztli*, en náhuatl, que se realiza anualmente. Solicitamos que ello se tratara en asamblea comunitaria en la que se aceptó por la comunidad que filmáramos el ritual. En Zitlala, dadas las divisiones entre los distintos barrios que conforman el pueblo, no se pudo aplicar esta metodología. La propuesta se hizo a la Presidencia Municipal, así como a Tata Colasillo quien era la autoridad tradicional y el principal curandero de la comunidad. En este caso el accedió a hacer un pequeño ritual de "limpia" a todos los miembros del equipo de filmación. Como vemos había importantes diferencias en cada una de estos pueblos vecinos, que se comunican en el mismo idioma y pese a ello cada pueblo realiza el ritual de petición de lluvias o *Atzaziliztli* a su manera.

5. Un antecedente importante, entre otros, de producciones independientes es la del Centro Cultural Mazahua de México en super 8 mm. Adolfo Colombres señala respecto de los cortometrajes producidos por dicho Centro por Julio Garduño Cervantes principalmente: "Era una tecnología muy simple y sin posibilidades comerciales, pero que cumplía decorosamente el fin que se había propuesto: difundir en las comunidades mazahuas aspectos de su propia realidad social y cultural para reforzar su conciencia, y servir de medio de comunicación con la sociedad nacional, en exhibiciones realizadas en escuelas e instituciones, para propiciar un diálogo interétnico" (Colombres, 1985:31).

6. *Roller* inicial del Documental: "Peñas de Tigres: Una Petición de lluvia nahua".

### Bibliografía.

Becerril Montekio, Alberto.

1987. "El Cine de los Ikoods." *México Indígena*. Instituto Nacional Indigenista, Arte I. Número 18 Año III Sept Oct. pp. 57-58. México D.F.

Becerril Montekio, Alberto.

1988. "Cine e Identidad". *México Indígena*. Instituto Nacional Indigenista, Número Extraordinario. Otoño. pp. 43-44. México D.F.

Becerril Montekio Alberto.

1988. *El Cine Etnográfico*. En *Instituto Nacional Indigenista 40 Años*. Instituto Nacional Indigenista. México.

Catálogo de los Pueblos Indígenas.

1992. *Archivo Etnográfico Audiovisual*. Instituto Nacional Indigenista. México.

Colombres, Adolfo.

1985. *Prólogo*. En *Cine Antropología y Colonialismo*. Serie Antropológica. Ediciones del Sol CLACSO. Buenos Aires.

Heider, Karl G.

1976. *Ethnographic Film*. University of Texas Press. Austin & London. U.S.A.

Lawson, John.

1986. *El Proceso Creador del Filme*. Editorial Arte y Literatura. La Habana. Cuba.

León Portilla, Miguel.  
2008. **Visión de los Vencidos**. Editorial. Universidad Nacional Autónoma de México

Menéndez Oscar.  
1993. "**Cine y Realidad**" *Antropológicas, Revista de Difusión del Instituto de Investigaciones Antropológicas*. Universidad Nacional Autónoma de México, N° 5, pp.30-35. México. D. F.

Nolasco Margarita.  
1993. "**Los Medios Audiovisuales y la Antropología**". *Antropológicas, Revista de Difusión del Instituto de Investigaciones Antropológicas*. Universidad Nacional Autónoma de México, N° 5, pp.40-46. México. D.F.

Piño Sandoval, Ana.  
2013. **El Cine Etnográfico Mexicano**. En *La Construcción de la Memoria Historias del Documental Mexicano*. Coordinadora Ochoa Ávila, María Guadalupe. CONACULTA. México D.F.

Trujillo Bolio, Iván y Martínez Velázquez, Manuel.  
2013. **El Documental Científico en México**. En *La Construcción de la Memoria Historias del Documental Mexicano* Coordinadora Ochoa Ávila María Guadalupe. CONACULTA. México.

#### **Filmografía.**

Arenas, José. 1958. *Todos somos mexicanos*.

Becerril, Alberto y Portilla, Alfredo. 1987. *Peleas de Tigres. Una Petición de lluvia nahua*.

Becerril, Alberto. 1997. *Generación Futura Testimonios Mixes de Desnutrición Infantil*.

Lupone, Luis. 1987. *Tejiendo Mar y Viento*.

Menéndez, Oscar. 1979. *La Música y los Mixes*.

Palafox, Teófila. 1987. *La Vida de una familia Ikoods*.

Palafox, Elvira. 1986. *Cuéntame un cuento mum vida*.

Palafox, Elvira. 1986. *Una boda antigua*.

Ramírez, César. 1987. *Jornaleros del Tiempo*.

Urrusti, Juan Francisco. 1987. *Encuentros de Medicina Maya*