

**University of Alberta**

Trazando al indio audiovisual: representación, auto-representación  
y persistencia.

by

Argelia González Hurtado

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

Spanish and Latin American Studies

Modern Languages and Cultural Studies

©Argelia González Hurtado

Spring 2013

Edmonton, Alberta

Permission is hereby granted to the University of Alberta Libraries to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only. Where the thesis is converted to, or otherwise made available in digital form, the University of Alberta will advise potential users of the thesis of these terms.

The author reserves all other publication and other rights in association with the copyright in the thesis and, except as herein before provided, neither the thesis nor any substantial portion thereof may be printed or otherwise reproduced in any material form whatsoever without the author's prior written permission.

A mis abuelos y abuelas.

A mis padres, Margarita y Paulino, por su eterno amor y apoyo.

A mis hermanas, Lariza y Tania, que sin ellas este camino no tendría sentido.

A Emiliano, Sebastián e Iker, por darme alegría en todo momento.

A mi esposo, Adonay, por ser mi compañero de batallas y aguantar al pié del cañón.

## Abstract

This research project focuses on the cinematic depiction of the Indian during different periods of Mexican history. The Indian in Mexican cinema represents a space of ongoing struggle, upon which is discussed the idea of Nation that has been made by the many different actors who are imagining and constructing it. In this sense, one of the objectives of this project is to examine what social and political forces were behind each representation. For this reason I have shaped a genealogy of the cinematic representations of Indian in Mexico. In this genealogy I identify three key moments in the cinematic representation of the Indian: the Golden Age, the films of the sixties and seventies, and finally the so-called indigenous video.

One specific objective of this work is to discuss how the productions made by indigenous mediamakers in Mexico create a space of confrontation and dialogue between the long history of representations about Indianess that were built by the national culture, and the constructions of indianess made from the perspective of Amerindian knowledge. At the same time there is a discussion about how the videos made by indigenous mediamakers disrupt the national cultural geography and the model of nationhood proposed by the states in the neoliberal and globalization age.

## Abstract

Este proyecto de investigación se enfoca en la figura del indio cinematográfico/audiovisual en diferentes periodos históricos en México. El indio audiovisual en México ha sido un espacio de luchas sobre el que se debate y se desborda la idea de nación que diferentes actores han estado construyendo o imaginando. De esta manera, una de las tareas de este proyecto fue examinar quién estaba detrás de cada representación. Para tal objetivo he esbozado una especie de genealogía sobre las representaciones del indio cinematográfico o audiovisual en México. En la genealogía propuesta identifiqué tres momentos clave en la representación del indio audiovisual: la Época de Oro, el cine de la década de los sesenta y setenta; y finalmente, el llamado video indígena.

El objetivo particular de este trabajo es discutir cómo las producciones audiovisuales elaboradas por realizadores indígenas en México crean un espacio en el cual se confronta la larga historia de representaciones sobre lo indígena construidas por la cultura nacional, en diálogo con las construcciones de “lo indígena” desde la perspectiva y “saberes” amerindios. Al mismo tiempo se discute cómo los trabajos de los realizadores indígenas trastocan la geografía cultural nacional y el modelo de nación que el Estado plantea en tiempos del neoliberalismo y la globalización.

## Reconocimientos

Este trabajo de investigación no hubiera tomado rumbo certero sin la atinada guía y el apoyo de mi supervisora Victoria Ruétalo. Su paciencia, constancia y conocimiento ayudó a mantenerme en el proyecto y no claudicar. Cada sesión de trabajo que sostuvimos sirvió no solo para desenredar nudos sino también para vislumbrar otras avenidas de investigación.

Ann de León con su detallado comentario crítico y apoyo emocional fueron de tremenda ayuda. Nuestras conversaciones fueron una brisa, a veces ventarrones, que despejaron mi mente en los momentos de mayor confusión. Gracias a Ann por proporcionarme herramientas con las que pude moldear mis ideas.

Kathleen Lowrey trajo a la mesa de discusión la crítica puntual. Su disposición para leer los borradores de este trabajo de investigación, a veces entre prisas y empujones, permitió llevar a buen puerto mi proyecto.

Este proyecto no hubiera podido materializarse sin la colaboración de Adrián González Camargo del CVI Michoacán, Sergio Martín Novelo del CVI Yucatán, Tonatiuh Díaz de Ojo de Agua, quienes amablemente me proporcionaron mucho del material videográfico con el que pude emprender este trabajo.

El apoyo y confianza de Jane Wilson me permitieron sortear los vericuetos administrativos para enfocar más energía en mi proyecto y su cálido trato siempre me fue grato durante los inviernos edmontonianos.

Cuando uno se aventura a una empresa de este tipo siempre es invaluable todo apoyo y entusiasmo que familia y amigos puedan darte, y yo recibí mucho. Así envío agradecimientos a San Juana Cortés del Pozo y Miguel Ángel Guerrero por tener siempre una velita prendida para mí. A Edgar Martínez, Wendy Guerrero y Héctor Viedma por estar siempre al pendiente y motivarme con sus bromas y *jiribillas*. A Lynn y Michael Deurloo por su cálida amistad y apoyo moral. A Marco Katz y Betsy Boone por su amistad y charla siempre inteligente. A mi amigo Jaime Figueroa y a Laura Monerris por ser compañeros del mismo dolor. A Ondina y Cezar Popescu por su amistad de años y la buena disposición para escucharme.

## Índice de contenidos

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1. El indio cinematográfico.....</b>	<b>16</b>
De los Lumière a la posrevolución: cine y gobierno.....	18
El indio cinematográfico: Época de Oro.....	25
¡Que viva México! como punto de partida.....	27
Redes y Janitzio.....	35
Cine fundacional indigenista.....	38
El mito del indio en el cine.....	49
El héroe nacional: “Ese indio... se llamó José María como tú.”	
.....	56
La belleza indígena: “Pa’ qué naciste tan chula que nadie pueda	
merecerte...” .....	63
La Malinche: “De tal palo tal astilla, nomás acuérdate quién era su	
madre” .....	74
Reflexión sobre el cine de oro.....	79
Del mito al etnocidio: el indio cinematográfico en la década de los sesenta y	
setenta.....	82
Tiempos de crisis: de la crisis política a la cinematográfica.....	84
El deterioro de la gran familia.....	86
Crisis de la industria cinematográfica.....	87
Cada vez más lejos: <i>Raíces</i> y <i>Tarahumara</i> .....	89
<i>Raíces</i> : ecos y rupturas.....	90
<i>Tarahumara</i> y el intelectual redentor.....	106
Grupo Nuevo Cine y el impulso documental.....	115
<i>Etnocidio: notas sobre el Mezquital</i> y el testamento estético.....	119
<i>Jornaleros</i> : “Nosotros andamos como el viento...” .....	131
Reflexión sobre el cine de los sesenta y setenta.....	136
<b>Capítulo 2. Video Indígena en México.....</b>	<b>139</b>
Génesis y desarrollo del video indígena en México.....	146
Una iniciativa gubernamental: de la Transferencia de Medios a los	
Centros de Video Indígena.....	146
<i>Emergencia indígena</i> en el contexto mexicano.....	154
Ojo de Agua Comunicación.....	161
Chiapas Media Project / Promedios.....	163
Otros actores.....	167
Características del video indígena en México.....	167
Descolonización y autodeterminación.....	172
<b>Capítulo 3. Mujeres y video indígena: la persistencia móvil de la memoria...180</b>	
La mujer indígena y las narrativas nacionales.....	183

Mujeres tejiendo historias: primer taller de cine indígena.....	189
Voladora: un retrato de resistencia.....	197
Video machete: zapatistas y oaxaqueñas.....	206
Mujeres zapatistas: la resistencia en el espacio casero.....	209
Lucha por crear un espacio público propio: <i>La rebelión de las oaxaqueñas</i> .....	226
Reflexiones del capítulo.....	242

<b>Capítulo 4. Re-imaginando identidades indígenas: voces desde la migración.....</b>	<b>244</b>
El pasado fílmico: del campesino a las identidades múltiples.....	246
Puntos de partida: Jornaleros y la auto-etnografía.....	250
Entre “yo” y “nosotros”: los documentales de Yolanda Cruz.....	259
Guenati’za: identidades compuestas y nuevas geografías.....	260
Sueños Binacionales: dualidades del testimonio migrante.....	274
Los mixtecos.....	279
Los chatinos.....	284
<i>Reencuentros: 2501 Migrantes</i> y la re-migración simbólica.....	287
<i>Cortos TaraspanGLISH</i> : la cultura del pastiche y la performance.....	293
<i>What is TaraspanGLISH?:</i> Pastiche y movilidad.....	297
<i>Mexicanos vs. Mexicanos</i> : el rito de la adaptación.....	305
<i>Danza de la identidad</i> , saberes corporales y Hip hop.....	312
Reflexiones del capítulo.....	317

<b>Conclusiones.....</b>	<b>321</b>
--------------------------	------------

<b>Filmografía.....</b>	<b>330</b>
-------------------------	------------

<b>Trabajos citados.....</b>	<b>333</b>
------------------------------	------------

## Índice de imágenes

Imagen 1.1 <i>¡Que viva México!</i> , composición visual.....	30
Imagen 1.2 <i>¡Que Viva México!</i> , composición visual.....	30
Imagen 1.3 <i>¡Que Viva México!</i> , indio integrado a las ruinas.....	30
Imagen 1.4 <i>¡Que viva México!</i> , el indio hierático.....	30
Imagen 1.5 <i>¡Que viva México!</i> , el indio hierático.....	30
Imagen 1.6 Pedro Infante en <i>Tizoc, Amor Indio</i> entre las ruinas.....	30
Imagen 1.7 <i>Tizoc, amor indio</i> . El indio hierático.....	31
Imagen 1.8 <i>María Candelaria</i> , el indio hierático.....	31
Imagen 1.9 “Sandunga”, mujer remando en el <i>paraíso</i> .....	32
Imagen 1.10 “Sandunga” paisajes edénicos.....	32
Imagen 1.11 “Sandunga”, ambiente paradisiacos.....	33
Imagen 1.12 <i>María Candelaria</i> mostrando escenarios paradisiacos.....	33
Imagen 1.13 La protagonista de <i>María Candelaria</i> remando.....	33
Imagen 1.14 <i>María Candelaria</i> , equiparación indígena-reliquia.....	35
Imagen 1.15 <i>¡Que viva México!</i> equiparación indígena-reliquia.....	35
Imagen 1.16 Pescadores de Janitzio.....	45
Imagen 1.17. Redes de pesca en forma de mariposa.....	45
Imagen 1.18 Jornada diaria de pescadores.....	45
Imagen 1.19 Pesca como ritual cotidiano.....	45
Imagen 1.20 Janitzio comunidad de pescadores.....	45
Imagen 1.21 Pesca sustento de Janitzio.....	45
Imagen 1.22. El maestro de la escuela hablando sobre Morelos, con su imagen a un lado.....	60
Imagen 1.23 El maestro en lo alto instruye a los indios, quienes oyen desde las sombras.....	60
Imagen 1.24 El maestro iluminando a sus pupilos.....	60
Imagen 1.25 El maestro y el héroe nacional dando una lección de civismo.....	60
Imagen 1.26 Del Río en <i>In Caliente</i> (Lloyd Baco, 1935).....	60
Imagen 1.27 Del Río en <i>María Candelaria</i> como indígena.....	66
Imagen 1.28 Dolores del Río en <i>María Candelaria</i> cuidadosamente iluminada.....	70
Imagen 1.29 Dolores del Río en <i>María Candelaria</i> cuidadosamente iluminada.....	70
Imagen 1.30 Gente de la comunidad sin iluminación especial.....	71
Imagen 1.31 Gente de la comunidad sin iluminación especial.....	71
Imagen 1.32 María Félix en <i>Maclovía</i> como india tarasca.....	74
Imagen 1.33 María Félix en <i>Maclovía</i> como india tarasca.....	74
Imagen 1.34 María Félix en <i>Tizoc, Amor Indio</i> mestiza.....	74
Imagen 1.35 El vestuario y maquillaje convierten a María Félix en una joven mestiza en <i>Tizoc, Amor Indio</i> .....	74
Imagen 1.36 “Las vacas”, secuencia inicial de paisajes estériles.....	93
Imagen 1.37 “Las vacas”, el paraíso se convierte en desierto.....	93
Imagen 1.38 En “Las vacas” los protagonistas luchan con el entorno.....	93
Imagen 1.39 En “Las vacas” la situación pobreza se equipara a la esterilidad del paisaje.....	93
Imagen 1.40 Los personajes se mimetizan con iluminación dura.....	97
Imagen 1.41 “Las vacas” presenta una el paisaje.....	97
Imagen 1.42 “La potranca”, presentación de Xanath.....	100
Imagen 1.43 Xanath <i>siendo observada por</i> Eric.....	100
Imagen 1.44 “La potranca”, presentación de Xanath.....	100
Imagen 1.45 Xanath objeto del deseo de Eric.....	100
Imagen 1.46 Xanath sin un halo tan notorio de glamour.....	100
Imagen 1.47 “La potranca” escena final.....	102
Imagen 1.48 Xanath viendo irse a Eric.....	102
Imagen 1.49 “La potranca” imagen final.....	102
Imagen 1.50 <i>Tarahumara</i> , comunidad en el juicio.....	109
Imagen 1.51 Ancianos impartiendo justicia.....	109
Imagen 1.52 Acusado recibiendo sentencia.....	110
Imagen 1.53 <i>Tarahumara</i> , comunidad hablando con aliados.....	110
Imagen 1.54 Comunidad habla con aliados sobre las tierras.....	110
Imagen 1.55 <i>Tarahumara</i> , funeral del anciano.....	110
Imagen 1.56 Entierro del líder.....	110
Imagen 1.57. <i>Tarahumara</i> , escena de la carrera Rarajipari.....	110
Imagen 1.58 <i>Tarahumara</i> , secuencia final avioneta despegando.....	115

Imagen 1.59 Corachi corriendo detrás de la avioneta que lleva el cuerpo de Raúl. ....	115
Imagen 1.60 Corachi y el pueblo rarámuri como puntos distantes.....	115
Imagen 1.61 Rarámuris cada vez más lejos. ....	115
Imagen 1.62 <i>Etnocidio</i> , segmento “indígenas”.....	124
Imagen 1.63 Otomíes leyendo para la cámara.....	124
Imagen 1.64 Toma de los otomíes contando su historia.....	124
Imagen 1.65 Énfasis en los dos narradores. ....	124
Imagen 1.66 <i>Etnocidio</i> , segmento “historia”.....	127
Imagen 1.67 Segmento “historia” presenta ruinas toltecas. ”.....	127
Imagen 1.68 Detalle de ruinas toltecas. ....	128
Imagen 1.69 Segmento “historia” altar de muertos. ....	128
Imagen 1.70 Segmento “historia” ruinas hacienda.....	128
Imagen 1.71 El archivo muerto y el indígena vivo. ....	128
Imagen 1.72 Diorama de museo representando al indígena. ....	128
Imagen 1.73 Plano conjunto de un diorama de museo. ....	128
Imagen 1.74 <i>Etnocidio</i> , segmento “historia”, ataúdes. ....	128
Imagen 1.75 <i>Final</i> de segmento “historia” e inicio del segmento “indígena” con mirada de mujer.....	128
Imagen 1.76 <i>Etnocidio</i> , <i>leitmotiv</i> , otomíes mirando a la cámara.....	130
Imagen 1.77 <i>Etnocidio</i> , <i>leitmotiv</i> , otomíes frente a la cámara. ....	130
Imagen 1.78 Plano del <i>leitmotiv</i> .....	130
Imagen 1.79 <i>Otros plano que forma parte del leitmotiv</i> . ....	130
Imagen 1.80 <i>Etnocidio</i> , penúltima imagen, cuadro congelado. ....	130
Imagen 1.81 <i>Etnocidio</i> , última imagen. ....	130
Imagen 3.1 <i>¡Que viva México!</i> y el istmo edénico.....	192
Imagen 3.2 <i>¡Que viva México!</i> y el istmo edénico. ....	192
Imagen 3.3 <i>Tejiendo Mar y Viento</i> y el istmo “actual” .....	192
Imagen 3.4 <i>¡Que viva México!</i> y las tradiciones.....	192
Imagen 3.5 <i>Tejiendo Mar y Viento</i> y el istmo “actual” .....	192
Imagen 3.6 Presentación de Viviana. ....	192
Imagen 3.7 Viviana viendo el “palo volador”.....	205
Imagen 3.8 La protagonista dirige su mirada al mástil, detrás una iglesia. ”.....	205
Imagen 3.9 Viviana situada en su comunidad. ”.....	205
Imagen 3.10 La protagonista añorando estar en el cielo. ”.....	205
Imagen 3.11 Viviana retando al sistema patriarcal. ”.....	205
Imagen 3.12 Viviana inquiriendo al espectador. ....	206
Imagen 3.13 Viviana inquiriendo al espectador. ....	206
Imagen 3.14 Imagen final de Viviana ataviada como “voladora” .....	206
Imagen 3.15 Mujeres trabajando en los quehaceres domésticos. ....	225
Imagen 3.16 Mujeres trabajando en los quehaceres domésticos. ....	225
Imagen 3.17 Mujeres trabajando en los quehaceres domésticos. ....	225
Imagen 3.18 Mujeres trabajando en los quehaceres domésticos. ....	225
Imagen 3.19 Mujeres organizadas. ....	225
Imagen 3.20 Mujeres organizadas.....	225
Imagen 3.19 Mujeres organizadas. ....	225
Imagen 3.20 Mujeres organizadas.....	225
Imagen 3.21 Testimonios de narradoras encapuchadas luciendo sus vestimentas tradicionales.....	226
Imagen 3.22 Mujeres trabajando en los quehaceres luciendo sus vestimentas tradicionales. ....	226
Imagen 3.23 Testimonios de narradoras encapuchadas luciendo sus vestimentas tradicionales. ....	226
Imagen 3.24 Mujeres trabajando en los quehaceres luciendo sus vestimentas tradicionales. ....	226
Imagen 3.25 El inicio del documental explica la naturaleza del conflicto. ....	230
Imagen 3.26 La gente cansada de los abusos del gobierno se manifestó. ....	230
Imagen 3.27 El gobernador es el blanco de la protesta. ....	230
Imagen 3.28 La rebelión en Oaxaca. ....	230
Imagen 3.29 La rebelión en Oaxaca. ....	230
Imagen 3.30 La rebelión en Oaxaca. ....	230
Imagen 3.31 La rebelión en Oaxaca. ....	230
Imagen 3.32 La rebelión en Oaxaca.....	231
Imagen 3.33 La rebelión en Oaxaca. ....	231
Imagen 3.34 La rebelión en Oaxaca. ....	231
Imagen 3.35 La rebelión en Oaxaca.....	231
Imagen 3.36 Se exhibe la parcialidad de los medios hegemónicos.....	236
Imagen 3.37 Se cuestiona a Televisa y TV Azteca, principales cadenas televisivas en México. ....	236

Imagen 3.38 Se muestra la manipulación de la información. ....	236
Imagen 3.39 Alondra reconstruye los sucesos. ....	238
Imagen 3.40 Se hace uso del imágenes de archivo para ilustrar la narración. ....	238
Imagen 3.41 Alondra reconstruye los sucesos. ....	239
Imagen 3.42 Alondra expresa su enojo. ....	239
Imagen 3.43 Marcha de las mujeres. ....	240
Imagen 3.44 Marcha de las mujeres. ....	240
Imagen 3.45 Marcha de las mujeres. ....	240
Imagen 4.1 Presentación de Ulises. ....	263
Imagen 4.2 Ulises en su trabajo diario. ....	263
Imagen 4.3 Ulises en su trabajo diario. ....	263
Imagen 4.4 Ulises en su rol como activista. ....	263
Imagen 4.5 Panorámica de Los Angeles. ....	263
Imagen 4.6 Los Angeles, hogar de muchos migrantes. ....	263
Imagen 4.7 Representación de la Guelaguetza. ....	263
Imagen 4.8 La casa de los García. ....	265
Imagen 4.9 En la intimidad del hogar en Los Angeles. ....	265
Imagen 4.10 En la intimidad del hogar en Los Angeles. ....	265
Imagen 4.11 En la intimidad del hogar en Los Angeles. ....	265
Imagen 4.12 En la intimidad del hogar en Los Angeles. ....	279
Imagen 4.13 En la intimidad del hogar en Los Angeles. ....	279
Imagen 4.14 El desierto amenazador de la frontera. ....	290
Imagen 4.15 Recordando a su hija ausente. ....	290
Imagen 4.16 Recordando a su hija ausente. ....	290
Imagen 4.17 El hijo dejado atrás por la migrante. ....	290
Imagen 4.18 Retratos de la hija ausente. ....	290
Imagen 4.19 Retratos de la hija ausente. ....	290
Imagen 4.20 Imágenes amenazadoras del desierto. ....	291
Imagen 4.21 Imágenes amenazadoras del desierto. ....	291
Imagen 4.22 Imágenes amenazadoras del desierto. ....	291
Imagen 4.23 Madre y nieta recordando a la hija ausente. ....	291
Imagen 4.24 Representación simbólica de la migrante ausente. ....	291
Imagen 4.25 <i>Taraspanglish</i> , secuencia inicial. ....	300
Imagen 4.26 <i>Taraspanglish</i> , secuencia inicial. ....	300
Imagen 4.27 <i>Taraspanglish</i> , secuencia inicial. ....	300
Imagen 4.28 <i>Taraspanglish</i> , secuencia inicial. ....	300
Imagen 4.29 <i>Taraspanglish</i> , secuencia inicial. ....	300
Imagen 4.30 <i>Taraspanglish</i> , secuencia inicial. ....	300
Imagen 4.31 <i>Taraspanglish</i> , secuencia inicial. ....	301
Imagen 4.32 <i>Taraspanglish</i> , secuencia inicial. ....	301
Imagen 4.33 <i>Taraspanglish</i> , secuencia inicial. ....	301
Imagen 4.34 <i>Taraspanglish</i> , secuencia inicial. ....	301
Imagen 4.35 <i>Taraspanglish</i> , secuencia inicial. ....	301
Imagen 4.36 <i>Taraspanglish</i> , secuencia inicial. ....	301
Imagen 4.37 <i>Taraspanglish</i> , secuencia inicial. ....	301
Imagen 4.38 <i>Taraspanglish</i> , secuencia inicial. ....	301
Imagen 4.39 <i>Taraspanglish</i> , secuencia inicial. ....	302
Imagen 4.40 Diálogo en la peluquería. ....	306
Imagen 4.41 Diálogo en la peluquería. ....	306
Imagen 4.42 Diálogo en la peluquería. ....	307
Imagen 4.43 Diálogo en la peluquería. ....	307
Imagen 4.44 Diálogo en la peluquería. ....	307
Imagen 4.45 Diálogo en la peluquería. ....	307
Imagen 4.46 Diálogo en la peluquería. ....	307
Imagen 4.47 Irrupción del leitmotiv y textos. ....	308
Imagen 4.48 Irrupción del leitmotiv y textos. ....	308
Imagen 4.49 Discriminación en <i>Cortos Taraspanglish</i> . ....	311
Imagen 4.50 Discriminación en <i>Cortos Taraspanglish</i> . ....	311
Imagen 4.51 Niño haciendo ademán de pandillas. ....	312
Imagen 4.52 Migrante recordando su cultura. ....	313
Imagen 4.53 <i>La danza de la identidad</i> . ....	315
Imagen 4.54 <i>La danza de la identidad</i> . ....	315

Imagen 4.55 <i>La danza de la identidad</i> .....	315
Imagen 4.56 <i>La danza de la identidad</i> .....	315
Imagen 4.57 <i>La danza de la identidad</i> .....	315
Imagen 4.58 <i>La danza de la identidad</i> .....	315

## Introducción

En el congreso de LASA 2009 llevado a cabo en Brasil, participé como exponente en un panel titulado “Documentales latinoamericanos de temática indígena”, al término de las presentaciones la moderadora invitó a reflexionar tanto a los integrantes del panel como a los asistentes acerca de dos cuestiones; la primera era no etiquetar el “video indígena” como ligado a un estado (video indígena de México, de Bolivia, de Colombia, etc.) y hablar de éste en términos generales, es decir, sin confinarlos a un Estado-nación ya que, de acuerdo con la moderadora, el trabajo de los realizadores indígenas va mas allá de la nación. La segunda cuestión a reflexionar fue la de usar el término comunicador indígena, como lo hacen en Bolivia, en vez de cineasta o videoasta indígena porque el término “comunicador” expresa mejor el trabajo de estos realizadores. Desafortunadamente el tiempo destinado al panel se terminó y no pudimos debatir por la presión de los organizadores del panel que seguía al nuestro.

La primera cuestión lanzada me hizo pensar en el proyecto de tesis que estaba desarrollando ya que el énfasis de mi proyecto consistía, precisamente, en ubicar los trabajos de los realizadores, “comunicadores”, indígenas en el contexto estado-nación y la manera en la que estos trabajos desafiaban e interactuaban con las representaciones hechas por la cultura hegemónica mexicana por lo que, para lograr este fin, debía establecer la mirada de “lo indígena” y “el indígena” construida por el otro-no indígena en el contexto mexicano; planteamiento que hasta ese momento consideraba lo más lógico pero que al parecer no lo era para todos. Si es cierto que el esfuerzo de los pueblos indígenas por elaborar sus propios contenidos mediáticos es una actividad que llevan a cabo distintos grupos indígenas/aborígenes/nativos a nivel mundial y que incluso han desarrollado redes de colaboración transnacional, es indudable que la mayoría de las

producciones indígenas están ligadas al menos a un Estado-nación. Como afirman Warren y Jackson, el Estado sigue siendo parte central del activismo indígena ya que las políticas estatales continúan mediando el impacto entre las políticas y la economía global en las comunidades locales (2002:12). De modo que la relación del Estado con los grupos indígenas ha estado en constante tensión y continua transformación.

En Latinoamérica, se puede decir que los Estados-nación apostaron por asimilar o incorporar a estos grupos a la vida nacional ya que históricamente han sido vistos como “un problema” que impedía la modernización y la cohesión de los estados. Además cada Estado latinoamericano tiene una historia particular con los grupos indígenas que lo conforman. Es decir, aunque existen puntos de encuentro en las experiencias de los grupos indígenas con el Estado en Latinoamérica, las experiencias de los mixtecos o zapotecos con respecto al Estado mexicano son distintas a las de los mapuches con el Estado chileno; e incluso, la relación con el Estado-nación entre grupos indígenas ligados a uno mismo son desiguales. De modo que el Estado continúa siendo uno de los principales lugares de referencia, tensión y negociación para los pueblos indígenas.

Bajo este contexto, me parece adecuado para entender los diferentes matices y particularidades que los trabajos audiovisuales contienen ubicarlas en el contexto nacional. Con esto desde luego no quiero decir que no puedan existir otras formas de aprehender los trabajos de los comunicadores indígenas, sean estos radiodifusores, videoastas, cineastas, blogueros, internautas, etc. Particularmente en el caso de México, el Estado orquestó políticas gubernamentales y un discurso alrededor de los grupos amerindios después de la Revolución mexicana, donde “el indio” se volvió símbolo de unidad nacional ocupando un lugar especial en el imaginario nacional. Sirviendo como figura fundacional de la “renovada” nación, entendida ésta como mestiza, figuras como los aztecas o la Malinche, y aspectos como el arte prehispánico y el folclor popular fueron

puntos de referencia para comprender “lo mexicano” después de la Revolución. Por lo que para entender el trabajo de auto-representación y autonomía audiovisual de los creadores indígenas, es relevante poner en contexto las imágenes en torno a los indígenas construidas desde la cultura nacional hegemónica.

Es así que el objetivo de este trabajo es discutir cómo las producciones audiovisuales elaboradas por realizadores indígenas en México crean un espacio en el cual se confronta la larga historia de representaciones sobre lo indígena construidas por la cultura nacional, en diálogo con las construcciones de lo indígena desde la perspectiva y “saberes” indígenas. Al mismo tiempo se discute cómo los trabajos de los realizadores indígenas trastocan la geografía cultural nacional y el modelo de nación que el Estado plantea en tiempos del neoliberalismo y la globalización. De esta manera, las preguntas principales que guían mi proyecto de investigación son: ¿Cómo se ha representado lo indígena y el indígena en el cine nacional mexicano? y ¿Qué elementos narrativos y audiovisuales conforman tal(es) representación(es)?; ¿Cómo se construye al indígena y lo indígena en las producciones audiovisuales hechas por realizadores indígenas en México?, y ¿Cómo es que las representaciones elaboradas por los videoastas y cineastas indígenas interactúan y desafían las representaciones hechas anteriormente? Debo mencionar que para contextualizar los trabajos de los realizadores indígenas con los de los realizadores no-indígenas me di cuenta que debía trazar una genealogía como punto de referencia, si bien no exhaustiva, sí puntual sobre la representación que se ha hecho audiovisualmente de los sujetos indígenas en México. En la primera parte de este trabajo de investigación exploro las representaciones del indígena por el cine hegemónico o nacional, para en una segunda parte analizar la propuesta videográfica de los realizadores indígenas.

Debo dejar en claro que no es mi intención discutir sobre cuál de las representaciones audiovisuales sobre el indígena hechas en las distintas etapas es la más

auténtica ya que la noción de autenticidad/auténtico es truculenta. De acuerdo con Laura Graham esta es parte del “folklor” colonial que emerge del imperialismo europeo y que se vuelve una cualidad *esencializadora*. (2002:188) Al estar analizando la *representación* audiovisual de lo indígena, lo que me interesa es desentrañar los recursos audiovisuales, narrativos y discursivos que construyen al indio audiovisual en México y la lectura que arrojan estas representaciones ya que finalmente toda representación es algo construido. En este tenor, es importante puntualizar que este trabajo se desliga de la noción de “indio auténtico” que invoca la pureza original. Serge Gruzinski en su libro *The Mestizo Mind* desmitifica la noción del “indio auténtico” al argüir sobre la artificialidad en la que fue construida, ya que los grupos prehispánicos que fueron denominados “indios” eran heterogéneos y no constituían células aisladas, sino que existían redes de intercambio de todo tipo entre estos; es decir, estas culturas presentaban una multiplicidad, una movilidad y una estratificación<sup>1</sup> (2002:25-26). Gruzinski señala que es en el marco de la conquista y de la colonización de América cuando los invasores europeos identifican a sus adversarios como indios, englobándolos de este modo en un apelativo unificador y reductor. Desde luego, la herencia del “indio auténtico-puro” se permeó en algunas representaciones sobre lo indígena.

La primera parte de la tesis, capítulo 1, hago referencia a dos momentos importantes en la representación del indígena por otros, el llamado cine de la Época de Oro y el cine de los sesenta y setenta. Se puede afirmar que en el terreno audiovisual mexicano las construcciones hegemónicas sobre el indígena y lo indígena tienen un punto álgido en la llamada Época de Oro del cine mexicano que abarca de 1935 a 1955. En este periodo se consolida la industria cinematográfica en México, caracterizado por el alto índice de

---

<sup>1</sup> Gruzinski señala también que el grupo de conquistadores españoles también presentaban una heterogeneidad entre ellos.

<sup>2</sup> Aunque en esta película se invierten los papeles y es un indígena el que se ve deslumbrado por la

producción y por la búsqueda de un cine nacional enfatizando el tema de la identidad nacional, utilizando figuras como el charro o el indígena, por ejemplo. Esta época cinematográfica es importante porque además coincide con la etapa posrevolucionaria (1920-40) caracterizada por la intensa reconstrucción de un proyecto nacional donde unificar se volvió la tarea fundamental para cohesionar la nación después de una etapa de fuerte desconfiguración política y social. El cine de la Época de Oro se vio influido directa o indirectamente por los discursos nacionalistas de la posrevolución, como el de mestizaje, hispanismo e indigenismo. La representación del indígena en esta época fue delineada por el indigenismo con el fin de construir lo indígena como elemento fundacional de la nación y, sobre todo, como elemento homogeneizador para lo que se recurrió a diferentes mitos en la construcción del indio cinematográfico: el indio cívico, la Malinche y la belleza indígena.

El indigenismo se reflejó en un grupo de películas llamadas indigenistas o de corte indigenista, en las que su máximo exponente es Emilio Fernández quien consolidó el género a través de *María Candelaria* (1934). Con esta película Fernández no solo logra consolidar tanto un prototipo de historia trágica alrededor del indígena sino además una estética particular, gracias al trabajo de su fotógrafo Gabriel Figueroa. La representación del indígena durante la época áurea se vio confinada, como en el periodo colonial, a una imagen unitaria en la que se siguen en general dos tramas argumentativas. La primera reactiva la historia de la Malinche, la indígena que es deslumbrada por el hombre blanco como en el caso de *La noche de los mayas* (1939) de Chano Urueta y *Tizoc, amor indio*<sup>2</sup> (1956) de Ismael Rodríguez. En la segunda trama, un poco más complicada que la primera, la historia tiene lugar en una comunidad indígena apartada de las influencias occidentales donde la gente se rige bajo las leyes indígenas. La historia gira en torno a una pareja

---

<sup>2</sup> Aunque en esta película se invierten los papeles y es un indígena el que se ve deslumbrado por la mujer blanca.

indígena que desea casarse a pesar de que las circunstancias le son totalmente adversas ya sea por un elemento externo que complica la unión o por las leyes estrictas de la comunidad. Esta trama es observada en *Janitzio* (1934) de Carlos Navarro; y *María Candelaria* (1944) y *Maclovía* (1948) de Emilio Fernández. Es interesante notar que como ya ha mencionado Dolores Tierney, este último grupo de películas muestran por un lado el racismo de que son objeto los indígenas por parte de la población mestiza/blanca; y por el otro lado, expone el fuerte lastre de las tradiciones indígenas que impiden que éstos accedan a los “beneficios” que conlleva el pertenecer a la *gran familia mexicana*. Así, el sujeto indígena de este periodo es una construcción elaborada con ayuda de intelectuales (como escritores), artistas (músicos, pintores) y de políticas gubernamentales, que por un lado se presenta como un sujeto re-significado y rescatado del *olvido histórico* y por otro lado como un sujeto que debe ser *desindianizado* para ser integrado a la nación. Hago hincapié en esta uniformidad de representaciones sobre el indígena en el cine de la época dorada porque sin lugar a dudas marcó un hito para la representación del indígena en México no solo a nivel nacional sino internacional<sup>3</sup>, estableciendo una manera particular de mirar al indígena y lo indígena.

La Época de Oro es una época marcada por una fuerte industrialización y comercialización, y donde el cine mexicano es una herramienta para la construcción de la identidad nacional; en este tenor contemplo particularmente los filmes de Emilio “Indio” Fernández debido a que son en gran parte los que establecen la estética<sup>4</sup> de “mirar” lo indígena. Asimismo, Fernández en particular es uno de los primeros cineastas en auto-

---

<sup>3</sup> Muchas de estas películas ganaron premios internacionales como el caso de *María Candelaria* que en 1946 recibió la Palma de Oro del Festival de Cannes así como un reconocimiento a su cinematografía en este mismo festival. Otro ejemplo es *Tizoc, amor indio* que recibió el Globo de Oro en la categoría de mejor película en lengua no inglesa en 1957 y su protagonista, Pedro Infante, ganó ese mismo año el premio a mejor actor en el Festival de Cine de Berlín.

<sup>4</sup> Estética inspirada por el trabajo de Sergei Eisenstein y retomada por el fotógrafo de cabecera de Fernández, Gabriel Figueroa.

identificarse como “indio” por las raíces indígenas de su madre, india kikapú. De tal modo, su auto-identificación con las raíces indígenas le otorgó a Fernández autoridad para representar al indígena. Sin embargo, a pesar de esta identificación, el trabajo de Fernández está enmarcado por la lógica comercial careciendo de una reflexión social y política en torno al indígena y lo indígena. Los textos fílmicos que he seleccionado correspondientes al cine de la Época de Oro con temática indígena más importantes de acuerdo con los críticos y académicos (Jorge Ayala Blanco, Emilio García Riera, Joanne Hershfield, Charles Ramírez Berg, Dolores Tierney, entre otros) son *Janitzio*<sup>5</sup> (Navarro, 1934), *La Noche de los Mayas* (Urueta, 1939), *María Candelaria* (Fernández, 1943), *La perla* (Fernández, 1945), *Maclovía* (Fernández, 1948) y *Tizoc: amor indio* (Rodríguez, 1956).

El segundo momento importante en la representación audiovisual de los grupos indígenas en México lo ubiqué en el cine de los años sesenta y setenta. La razón por la que hago referencia a este periodo es porque en este surge un nuevo paradigma en la forma de hacer cine en Latinoamérica que estuvo fuertemente marcado por sus intenciones políticas y sociales en oposición a un cine comercial (tanto en contenido como estéticamente). Esta etapa se distingue por la experimentación y la creación de diferentes técnicas y estilos cinematográficos, y además en los trabajos de este periodo se hizo énfasis en las historias y problemáticas del “pueblo”, entendido éste ya sea como campesinos, obreros y/o indígenas; a diferencia del cine de la Época de Oro, este cine presenta un carácter marginal y alternativo tanto en contenido como en forma. No obstante las intenciones sociales del cine de esta época, la representación fílmica del indígena es llevada a cabo por grupos intelectuales no- indígenas con una agenda política

---

<sup>5</sup> De acuerdo con Ramírez Berg (1997), *Janitzio* es una de las primeras películas mexicanas con temática indígena.

particular que no necesariamente refleja las necesidades y preocupaciones de los indígenas a los que representa.

En el periodo de los sesenta y setenta el modelo económico y político agudizó la exclusión de amplios sectores de la población desarrollando un fuerte dualismo: pobres y ricos. A consecuencia de la situación política y económica, jóvenes cineastas e intelectuales desafiaron, entre otras cosas, los sistemas de representación no solo de “lo mexicano” sino de “lo indígena”; de este modo, las fórmulas pre-establecidas en la época dorada del cine dieron paso a un cine más político que abogó por el pueblo, entre ellos los indígenas y campesinos. Parte de la nueva generación de cineastas optó por el documental<sup>6</sup> en vez de la ficción como medio de expresión para exponer las realidades de los sujetos de sus historias. Es en el terreno del documental en que los realizadores desafiaron la construcción del indio cinematográfico de la posrevolución. El documental permitió que se mostrara a los indígenas contemporáneos y la realidad social que enfrentaban. Las historias aunque incluían por medio del testimonio las voces de los indígenas, siguieron siendo una visión paternalista y desde arriba, esto es, aunque se exponían los problemas y la actualidad del indígena contemporáneo, al contrario del cine áureo, estos problemas seguían siendo tamizados por la mirada del intelectual foráneo. De hecho, es el intelectual el que se coloca en una posición protagónica más que el sujeto indígena, tanto en documentales como en ficción. De los filmes pertenecientes a esta etapa he seleccionado los trabajos de ficción *Raíces*<sup>7</sup> (Alazraki, 1953), *Tarahumara* (Alcoriza,

---

<sup>6</sup> Para este trabajo uso la definición del documental que ha elaborado Bill Nichols: “Documentary film speaks about situations and events involving real people (social actors) who present themselves to us as themselves in stories that convey a plausible proposal about, or perspective on, the lives, situations, and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes this story into a way of seeing the historical world directly rather than into a fictional allegory” (2010:14).

<sup>7</sup> Para el crítico Emilio García Riera, *Raíces* es la película fundadora del cine independiente de largometraje en México.

1964); así como los trabajos documentales *Etnocidio: notas sobre el Mezquital* (Leduc, 1976) y *Jornaleros* (Maldonado, 1977).

Posteriormente, el desarrollo del llamado cine y video indígena representa un parteaguas y se presenta como una tercera etapa evolutiva en el desarrollo de la representación de los grupos indígenas, ya que bajo la bandera de un activismo cultural, de tintes tanto nacionales como internacionales, los videoastas amerindios establecen otra forma de mirar a los pueblos indígenas. El activismo indígena surge como respuesta a las condiciones de marginalización (económica, política, cultural) que han padecido los pueblos indígenas a través de la historia. Para exponer las distintas “realidades” de los pueblos indígenas, en México los realizadores han optado por el documental más que por la ficción, sin necesariamente esto significar dejar de lado otras formas de representación como la ficción y el video experimental. De este modo, el trabajo de los realizadores impacta no sólo en cuanto al tema político sino en cuanto a la lucha por la representación y producción audiovisual. Intelectuales como Walter Mignolo (2006) y Freya Schiwy (2006) han señalado que el trabajo audiovisual de los creadores indígenas se inserta en el terreno de lo que ellos llaman la “revolución del saber”, ya que en el intento por contrarrestar las representaciones hechas por los grupos hegemónicos y del occidente, contribuyen a descolonizar el pensamiento favoreciendo la creación de diferentes formas de saberes y por ende de representación. Dicho de otra manera, el trabajo de los realizadores indígenas promueve lo que Schiwy llama la *descolonización de la mirada* que implica cambiar percepciones anteriores de lo indígena y el indígena creados en gran parte por los grupos en el poder. Es así como las producciones indígenas provocan la liberación de “la camisa de fuerza” que por años se ha puesto a su imagen en México. En el intento por contrarrestar las representaciones hechas por los grupos hegemónicos y por

occidente, los videoastas indígenas están creando diferentes formas de pensamiento o en este caso de mirar y representar, haciendo énfasis en la diversidad y el pluralismo étnico.

A fin de contextualizar el llamado cine y video indígena en México he incluido un capítulo, el segundo, a manera de puente que brinda una breve génesis del video indígena en México en el que destaco la manera en que las comunidades indígenas adoptaron la tecnología audiovisual así como los principales actores en el desarrollo del video indígena en México. Para la elaboración de esta génesis me baso en los trabajos de Erica Wortham; Amalia Córdova; Alexandra Halkin; Laurel Smith; Juan Francisco Salazar; José Ramos; Antoni Castells; entre otros. La mayoría de estos trabajos se enfocan en el proceso de producción en términos de activismo cultural y resistencia, así como en el papel de las instituciones oficiales y organizaciones no gubernamentales que promueven la producción audiovisual de las comunidades indígenas, más que en el análisis de los propios videos. Para comprender las producciones indígenas, es necesario además hacer un análisis de los contenidos de los trabajos audiovisuales con el fin de dilucidar la mirada de lo indígena por los mismos videoastas indígenas, al examinar la forma en que representan sus propias culturas y de esta manera entender los discursos identitarios que elaboran; tarea a la que me enfoco en este trabajo de investigación.

También en el capítulo 2, ubico el trabajo de los videoastas indígenas en un contexto más amplio de carácter transnacional, el de los llamados medios indígenas y los movimientos de auto-determinación en el que están inmersos algunos grupos indígenas. En este contexto los grupos indígenas se han apropiado de los medios masivos de comunicación como herramientas para emplearlas en el activismo cultural, en el que uno de los objetivos del uso de los medios es presionar a los estados nacionales para que tomen en cuenta los proyectos de auto-afirmación de los grupos indígenas que están dentro de los Estados-nación. En América Latina las movilizaciones indígenas han llamado

a la "autodeterminación y autonomía, con un énfasis en las diferencias culturales, las reformas políticas que implican una reestructuración del Estado, los derechos territoriales y el acceso a los recursos naturales, incluyendo el control sobre el desarrollo económico: y las reformas de los poderes militares y de policía de los pueblos indígenas "(Warren y Jackson, 2002:7). Aunque estas demandas se identifican de manera general, ayudan a comprender el amplio espectro de la problemática indígena sin soslayar que cada grupo indígena tiene necesidades específicas en función de su contexto político y social. En este apartado hago referencia a los trabajos de Faye Ginsburg, Steve Leuthold, Freya Schiwy, Terence Turner, José Bengoa, Guillermo de la Peña y Guillermo Bonfil Batalla, principalmente.

Los trabajos audiovisuales indígenas dan cuenta de la gran amplitud de temas y preocupaciones de los distintos grupos que los realizan. En muchos de los casos se elimina la figura central del director siendo reemplazado por un sistema horizontal de toma de decisiones, en donde toda la comunidad interviene en cuestiones de contenido, forma y hasta exhibición de las obras creadas, como se nota en los colectivos como Chiapas Media Project / Promedios u Ojo de Agua Comunicación. Esta forma de producción audiovisual se acerca a la perspectiva comunitaria de dichos grupos indígenas, siendo una contraposición al sistema de producción individualista y vertical dominante del cine hegemónico. Aún así es posible encontrar distintos individuos cuya búsqueda de expresión audiovisual y de activismo social los ha puesto en un plano relevante, con realizadores como Yolanda Cruz, Dante Cerano, Juana Soto Sosa o Juan José García, entre otros.

Para analizar tanto la noción de la identidad indígena como algo fluido, complejo y en constante re-invenición tomaré el caso de las representaciones audiovisuales de las mujeres indígenas (capítulo 3) y los migrantes (capítulo 4) elaboradas por los videoastas

indígenas. Estos dos casos permitirán analizar la manera en que los realizadores indígenas desafían y negocian las representaciones monolíticas hechas por el cine de la Época de Oro y de los sesenta y setenta. Pero sobre todo nos mostrarán, como señala el antropólogo Guillermo de la Peña, la manera en que es asumida la identidad indígena (en el marco de los movimientos de autodeterminación) así como las distintas combinaciones de elementos, discursos y situaciones que entrecruzan en el *ser y pensarse* indígena: mujer, hombre, activista, mexicano, americano, oaxaqueño, mixteco, migrante, marginal, indígena, intelectual, videoasta, etc.

Otra característica importante que presentan los trabajos videográficos explorados en este proyecto de tesis, es el énfasis que se le da al discurso político, cultural e identitario más que a la búsqueda de nuevas gramáticas visuales, sin que esto quiera decir que los realizadores no experimenten nuevas gramáticas audiovisuales. Lo que encontré en los trabajos de los videoastas es la adopción de convenciones de formatos hegemónicos del documental, por ejemplo. A pesar de esta adopción no se debe obviar que muchas de las estrategias para narrar historias, como el testimonio o las historias orales, utilizadas por los realizadores en el documental no son formas que les sean extrañas a los realizadores indígenas, sino que guardan gran similitud con formas narrativas ya conocidas en el seno de sus tradiciones. Incluso modos como el documental performativo y reflexivo permiten la incorporación de prácticas narrativas y de almacenamiento de conocimiento como la música, el canto, la danza, los rituales (entre otras), que son de uso común entre los pueblos indígenas.

Los trabajos explorados muestran que a la par del rescate y valorización de la historia y cultura tradicional, los realizadores indígenas también plasman nuevas experiencias surgidas a partir de la vida contemporánea de sus pueblos, como las historias que se forjan desde la experiencia migratoria, la lucha por la equidad de género, y por la

autonomía, entre otros temas. Las historias de los videoastas indígenas muestran una relación dialógica entre el pasado y el presente. De esta manera encontramos que, por un lado, se están rescatando y re-valorando las historias que habían sido borradas por las narrativas nacionales; y por otro lado, se presenta una transformación del paradigma sobre el papel que los indígenas en el escenario local, nacional e internacional.

Pero más allá de la exploración de las distintas estrategias del documental utilizadas por los realizadores indígenas, una parte importante de este trabajo es el análisis del texto audiovisual. Es importante notar que mucho del trabajo hecho sobre video indígena en México se ha enfocado más en el proceso de organización, producción, distribución o adopción de la tecnología más que en los mismos textos (Halkin, Córdova, Salazar, Ramos, Castells, Zamorano, Smith, Wortham) desde una mirada antropológica. En estos trabajos un lugar común entre los académicos es afirmar de que con el trabajo mediático de los comunicadores indígenas se “contesta” a las representaciones hechas por los no-indígena, por occidente o por la cultura dominante; sin embargo, son pocos los trabajos que exploran de manera más profunda tanto unas como otras quizá porque la mayoría de estos trabajos académicos son más desde el punto de vista de la antropología que desde los estudios audiovisuales, de medios o estudios culturales. Es necesario que los académicos en el estudio de medios y estudios culturales tomen en cuenta los trabajos de los realizadores indígenas como parte de un corpus más amplio, y no confinarlos como objeto de estudio que solo compete al campo de la antropología. Ramos y Castells-Talens (2010) han señalado que aun hace falta más investigación en cuanto al contenido de los textos. En este sentido, mi trabajo de investigación está centrado en el texto y en la construcción de la representación de los sujetos indígenas más que en el proceso de producción o adopción de tecnología. Desde luego, mi investigación es un inicio ya que aún faltan muchas experiencias videográficas y textos que documentar y analizar.

El estudio del campo de la producción audiovisual indígena aun es escaso debido no sólo al acceso limitado a estos videos sino al énfasis académico en las cinematografías nacionales, el nuevo cine latinoamericano (Tercer cine, cinema novo, cine imperfecto) y el cine contemporáneo, por lo que este proyecto contribuye no sólo en la exploración de este campo sino además el análisis comparativo que propone una diferente lectura para el discurso nacional mexicano y el rol de los pueblos indígenas en la construcción del México contemporáneo. Específicamente, los mayores aportes de mi proyecto son la contextualización histórica, política e ideológica del video indígena en el marco de las representaciones sobre el indígena dentro de México; el análisis de la construcción de la mirada indígena hacia sus propios grupos; así como la manera en que las representaciones videográficas indígenas rompen con las anteriores.

Otra contribución de este proyecto será la exploración de las representaciones indígenas en las películas mexicanas correspondientes a la etapa del nuevo cine. Cabe destacar en general que la etapa del nuevo cine en México es un tópico poco analizado y la relación con la representación del indígena y lo indígena, es menos aún.

En el tintero se quedan aun por analizar varios trabajos audiovisuales que exponen lo movible y dinámico de los pueblos indígenas, y las formas creativas que los videoastas y cineastas indígenas están empleando en su tarea audiovisual. Aunque este trabajo se enfocó en el documental, existen trabajos de ficción, experimentales y de animación que están a la espera de ser analizados. Si en esta investigación me enfoqué en el tema de migrantes y mujeres, se han quedado pendientes los trabajos que hablan del papel de los pueblos étnicos como activistas ecologistas; los trabajos que muestran al realizador y su reflexión sobre su tarea como comunicador; los rockeros y raperos étnicos; y aquellos trabajos que exploran la renovación de ciertas prácticas corporales como la danza y la música. Además, este trabajo me permitió vislumbrar la posibilidad de un estudio

comparativo entre los trabajos documentales de realizadores indígenas. Por ejemplo, la visión de género en los trabajos de Yolanda Cruz, chatina; Alanis Obomsawin, abenaki, y Marcelina Cárdenas, quechua. En cuanto a la cinematografía en México, este trabajo también sirvió para darme cuenta del olvido en que se tiene el estudio y análisis de la práctica documental en México y la falta de un importante corpus de investigación en esta área.

Finalmente, encuentro que la sola exploración de estos videos, y la reflexión a partir de estos, permite entrar en contacto con otras formas de pensar, mirar y representar, y es pertinente en este sentido citar las palabras del subcomandante Marcos: “un mundo en el que quepan muchos mundos”, o parafraseando un poco esta frase, una mirada en la que quepan muchas miradas.

## Capítulo 1. El indio cinematográfico

De acuerdo con Charles Ramírez Berg la figura del indígena en la historia de la cinematografía mexicana ha sido escasa y su representación aparece fuertemente estereotipada en varios lugares. El indígena en general es destinado a papeles secundarios; se representa como indígena prehispánico, campesino, sirviente, villano, o bien, como indígena puro, ingenuo y glorificado donde el color oscuro de su piel es una “marca iconográfica” que contrasta con el color claro de piel de los personajes principales (1997:77). Estas imágenes son acompañadas por otras características que establecen el estereotipo del indígena que ha predominado en el cine mexicano, como el vestir de manta, caminar con pasos cortos y brincando; y hablar con errores gramaticales o formas arcaicas del español (Ramírez Berg, 1997:77). Esta marginalización audiovisual coincide con la exclusión política, económica y cultural de la que ha sido objeto históricamente. Esto contrasta con el hecho de que después de la revolución mexicana, el indígena y *lo indígena* se tomó como base de la identidad nacional elevándolo a un elemento fundacional. Sin embargo, la instrumentalización de la que fue objeto estuvo en función de un proyecto de nación que estaba sentado sobre las bases del mestizaje y la modernización por lo que su marginalización tanto a nivel de representación audiovisual como histórico-social es de entenderse.

A pesar de la escasa y pobre representación de los pueblos indígenas, sitúo tres momentos importantes en el terreno audiovisual de la representación de *lo indígena*: la Época de Oro (1935-1955), el llamado nuevo cine de los años sesenta y setenta; y el movimiento audiovisual (y mediático) indígena de los años noventa a la

fecha. Estos tres hitos corresponden a momentos históricos importantes en México: el periodo posrevolucionario, la crisis del sistema posrevolucionario; y los movimientos de autonomía y auto-representación de los pueblos indígenas. En este capítulo me enfocaré en las dos primeras etapas que corresponden a las representaciones hegemónicas del indígena y su relación con la identidad nacional. Ambas etapas entran dentro del llamado canon cinematográfico mexicano y latinoamericano.

El primer momento importante de la representación audiovisual del indígena en México, la Época de Oro, está ligada al proyecto de reconstrucción nacional y específicamente a una de sus estrategias, el *indigenismo*. Éste surge como una corriente de pensamiento vinculado a un conjunto de instituciones y políticas gubernamentales así como un movimiento intelectual, artístico y literario en el que por un lado se valora la herencia de las civilizaciones precolombinas, y por el otro, se estudia, defiende y protege al “indígena vivo”<sup>8</sup> (Annalissa Taylor, 2009; Bonfil, 1987). Este proyecto estatal estuvo arropado por una red de intelectuales y artistas tanto nacionales como extranjeros, por lo cual como veremos más adelante la representación del indígena, aunque presuntamente fundada en la visión nacionalista, estuvo mediada también por una visión transnacional<sup>9</sup>. Así, el objetivo del apartado dedicado a la época áurea es analizar el modo en el cual el indigenismo (como ideología, políticas gubernamentales, y movimiento estético) intervino en la

---

<sup>8</sup> Aunque me refiero al indigenismo como un movimiento debo puntualizar que el indigenismo está conformado por diversas corrientes de pensamientos muchas veces contradictorias entre sí. Para fines de este trabajo y tomando en cuenta que en lo que coinciden las diferentes corrientes del indigenismo es en valorar al indígena posicionándolo como elemento de unidad nacional, al referirme a éste lo haré en singular.

<sup>9</sup> Joanne Hershfield señala que desde el comienzo del cine en México la narrativa, las historias, los temas y el estilo cinematográfico fue un proceso transnacional. Así, inspirados en el cine hollywoodense, francés, e italiano los cineastas mexicanos desarrollaron sus proyectos. (2006:261)

construcción del indio cinematográfico así como en la inserción de éste en el proyecto nacional, específicamente en la construcción de “lo mexicano”.

El segundo hito corresponde al llamado nuevo cine en México. Hago referencia a este periodo porque representó un paradigma diferente en la forma de hacer cine que estuvo fuertemente marcado tanto por el rechazo del cine comercial (tanto en contenido como estéticamente) como por la crítica del sistema mexicano posrevolucionario. Este periodo no sólo se distingue por la experimentación y la creación de diferentes técnicas y estilos cinematográficos sino que además se hizo énfasis en una fuerte crítica a las políticas gubernamentales en torno al indígena. No obstante las intenciones sociales del nuevo cine en la representación fílmica del indígena es llevada a cabo por grupos intelectuales no-indígenas que pese a la crítica a sus antecesores no lograron quitarse del todo los vicios estéticos y narrativos en torno a la representación del indígena establecida en la época anterior.

Estos dos momentos en la cinematografía mexicana servirán como punto de referencia para ubicar las producciones audiovisuales hechas por indígenas y establecer la manera en que las representaciones indígenas interactúan y desafían a las anteriores representaciones hechas por realizadores no-indígenas dentro del contexto nacional.

### **De los Lumière a la posrevolución: cine y estado**

Desde su llegada a México el cine contó con el apoyo del gobierno e intelectuales lo cual a través del tiempo derivó en una relación muy particular que ha delineado, para bien y para mal, en gran parte lo que ha sido la industria cinematográfica en México. Es bien conocido el inicio de esta relación gracias al trabajo de investigación de Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México*

(1984) y *Cine y sociedad en México* (1996), principalmente. En agosto de 1896 llegan a México los representantes de los hermanos Lumière organizando una función privada para el presidente de la República, Porfirio Díaz, la cual asombró favorablemente a los espectadores, [“la exhibición se inició a temprana hora, pero según parece, a ruego de los espectadores se prolongó hasta la madrugada”] (de los Reyes 1984:179). La segunda exhibición fue reservada para intelectuales el 14 de agosto en la Droguería Plateros, los cuales quedaron complacidos con el cinematógrafo por su cualidad “de captar la realidad en toda su integridad” (de los Reyes 1984:111). Finalmente, el jueves 27 de ese mes se llevó a cabo una demostración para el público en general. A partir de la llegada del cinematógrafo las élites políticas e intelectuales quedaron ligadas a éste de diferentes maneras. Sin embargo, no fue hasta después de la revolución que políticos e intelectuales vieron en el cine un instrumento de propaganda y difusión de ideales políticos, culturales y nacionales. Por ejemplo, durante la gesta armada de la revolución, el cine fue un medio usado para la promoción de los diferentes ideales revolucionarios de sus protagonistas. Cada caudillo se hizo acompañar por un equipo de camarógrafos para registrar sus logros. Así, los hermanos Alva (Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos) y el ingeniero Salvador Toscano siguieron a Francisco I. Madero; Jesús Abitia cubrió a Álvaro Obregón y Venustiano Carranza; y un grupo de camarógrafos norteamericanos cubrieron las hazañas del legendario Francisco Villa. De hecho, Villa firmó un contrato de exclusividad con Mutal Film Co. (García, 1999:8-12; Florescano, 2005: 277). Al respecto el historiador mexicano Enrique Florescano señala:

Como consecuencia provocada por estos medios, después de 1915 los jefes de la Revolución hicieron un uso intenso del documental y el

noticiero cinematográfico y los adaptaron como medios de propaganda (la filmación del Congreso Constituyente y la toma de posesión del presidente Carranza en 1917 se hizo con patrocinio oficial), promovieron la creación de los primeros laboratorios cinematográficos (a cargo de la Secretaría de Gobernación), apoyaron la realización de películas que exaltaran los valores nacionales e impusieron la censura a las que denigraban la imagen de México. (2005:278)

Joanne Hershfield señala que la relación entre la industria cinematográfica y el gobierno y sus instituciones ha sido una característica muy singular del cine mexicano<sup>10</sup>, más adelante también veremos que incluso en el desarrollo del cine y video indígena el gobierno se desempeñó como uno de los principales promotores. Esta relación fue particularmente importante durante la Época de Oro, que comprende de 1935 a 1955, ya que el florecimiento y consolidación del cine en México como industria se entrecruza con un periodo histórico y político de reconstrucción nacional, la posrevolución.

*Imagined Communities* de Benedict Anderson es quizá uno de los textos que más ha influido en los trabajos sobre el nacionalismo desde su aparición. La premisa básica de Anderson es que las naciones no son sólo entidades políticas soberanas sino “comunidades imaginadas” (1991:6), porque los miembros de las naciones no se conocen entre ellos y, pese a esto, tienen en sus mentes imágenes e ideas que

---

<sup>10</sup> Los diferentes gobiernos posrevolucionarios apoyaron de diversas maneras la producción cinematográfica, ejemplo de esto es el decreto presidencial de Cárdenas en 1939 donde imponía a las salas de exhibición cinematográficas de todo el país presentar al menos una película mexicana por mes (García Riera, 1988). De las decisiones estatales García Riera señala que el apoyo más importante del gobierno mexicano hacia la industria cinematográfica fue la creación en 1942 del Banco Cinematográfico S.A. ya que el presidente Manuel Ávila Camacho percibía en el cine un vehículo de promoción para México en el extranjero (García Riera 1970: 52).

proporcionan el sentido de comunión y fraternidad. Estas imágenes e ideas fueron, de acuerdo con Anderson, construyéndose gracias a la literatura y la tecnología de la imprenta en la génesis de las naciones modernas. La imprenta moderna (*print-capitalism* como lo llama el autor) ayudó a popularizar la prensa y la novela provocando en los lectores un sentido de pertenencia a una comunidad, en tiempo y espacio, al compartir las noticias y acontecimientos narrados en periódicos y novelas, respectivamente, dando la ilusión de unidad (1991:24). Así, la nación para este autor representa un sistema cultural que es producido por una variedad de símbolos, narrativas y discursos que se encuentran en la literatura, los periódicos y la historia, entre otros. En este sentido, el nacionalismo posrevolucionario mexicano se construyó mediante una serie de discursos, mitos, estereotipos, y memorias nacionales que fueron puestas en circulación a través de las políticas oficiales, programas gubernamentales<sup>11</sup> y medios de comunicación que por largo tiempo han formado una “intrincada red de puntos de referencia a los que acuden muchos mexicanos para explicar la identidad nacional” (Bartra, 2005: 15-16). Anthony Smith arguye que un elemento clave en la formación de una nación es la creación del pasado nacional que la sustente y otorgue un relieve de antigüedad, y como resultado un sentido de identidad nacional. Para ello señala la importancia de los mitos<sup>12</sup> comunes y las memorias históricas que mantengan dicha identidad (1991: 14). Posterior a la revolución se moldearon ciertos elementos del mundo

---

<sup>11</sup> Ha sido bien documentado que durante el periodo posrevolucionario, específicamente de 1920 a 1930, el Estado llevó a cabo una serie de programas y proyectos culturales con apoyo de intelectuales y artistas para inculcar los ideales revolucionarios (Hershfield, 2006: 259). Por ejemplo, se hizo énfasis en la educación y cultura dirigida a las masas, *los de abajo*, a través de las campañas de alfabetización y castellanización; el arte se hizo asequible gracias a los murales de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros en los edificios públicos que reflejaban la visión revolucionaria sobre la historia y los valores nacionales.

<sup>12</sup> Para Roland Barthes el mito es “un sistema de comunicación, un mensaje” que depende de un contexto cultural específico para su interpretación (1980). Señala que el mito tiene como función hacer que ciertas ideas, imágenes o productos culturales aparezcan como naturales y universales en un contexto específico.

prehispánico (tradiciones, personajes, costumbres, arte, etc.) para crear una mitología nacionalista que junto con otros elementos crearon un repertorio de lo que es *lo mexicano*, como la exaltación de la región del Istmo de Tehuantepec, Xochimilco, las tehuanas, los voladores de Papantla, entre otros.

El énfasis en crear una identidad nacional se debió básicamente a la necesidad de reorganizar al país después de la Revolución como una nación cohesionada y de paso asegurar en el poder a la clase política ganadora de la revolución. Arturo Warman señala que “la revolución de 1910 aniquiló la imagen de México como un país sólido, monolítico y progresista. En su lugar apareció un país violento beligerante, dramáticamente escindido”, por lo que nació un apremio por instaurar una unidad y una ideología que encausara esta unidad (1970: 26). Así al término de la Revolución los gobiernos revolucionarios se dieron a la tarea de forjar una nación unida y homogénea debido a que la sociedad mexicana presentaba una composición diversa culturalmente y que se dispersó aun más a causa de la guerra civil. Guillermo Bonfil Batalla establece esquemáticamente que la concepción del México posrevolucionario fue un proyecto básicamente mestizo<sup>13</sup> donde se reconoce el pasado indígena como inicio de la historia nacional, este pasado glorioso es derrumbado con la Conquista, “a partir de entonces surge el verdadero mexicano, el mestizo, que va conquistando su historia a través de una cadena de luchas [...] que se eslabonan armónicamente hasta desembocar en la Revolución.” (1987:166) La identidad nacional fue representada en términos raciales: el indio, mestizo y el

---

<sup>13</sup> “Mestizo” es una categoría creada durante la Colonia para describir a los hijos productos de la mezcla de padres de diferentes razas, particularmente la combinación entre europeos e indígenas. México cuenta con una interesante discusión alrededor del mestizo y su relación con México como nación independiente. Destacan los discursos de intelectuales como Andrés Molina Enríquez y José Vasconcelos quienes en sus obras *Los grandes problemas nacionales* (1909) y *La raza cósmica* (1925), respectivamente, promueven el mestizaje. Estos autores entre otros servirán de referencia para las propuestas nacionalistas de los gobiernos revolucionarios.

blanco, principalmente. Debe tomarse en cuenta que en México, al igual que en otros países latinoamericanos, las categorías raciales han sido parte fundamental en la construcción de la nación. En la génesis de las naciones latinoamericanas las diferencias raciales (y de clase) marcaban quiénes podían acceder o no al poder tanto antes como después de independizarse<sup>14</sup>. La revolución significó en México el restaurar al país como una nación sólida y homogénea, a través de la *trampa* del mestizaje primordialmente, en la que las diferencias (económicas, sociales, culturales) que impulsó la lucha armada “quedarían solventadas”.

De esta manera, durante el periodo posrevolucionario, el cine como ya lo han señalado Hershfield (1999), Ramírez Berg (1992) y Dolores Tierney (2007), se vio influido directa o indirectamente por los discursos nacionalistas posrevolucionarios en boga. Al respecto Hershfield señala que:

In their search to represent Mexico and lo mexicano, directors such as Fernando de Fuentes, Alejandro Galindo, Ismael Rodríguez, and Emilio Fernández referred to various nationalistic ideologies that defined the nation after the Revolution –mestizaje, hispanismo, and indigenismo- and that had a racialistic foundation. This strategy was intended to forge a national solidarity among a population divided by language, gender, and ethnicity as well as by regional affiliation.

(1999:82)

---

<sup>14</sup> Thomas C. Holt (2003) y Claudio Lomintz (2001), entre otros, señalan que en el caso de América las categorías raciales fueron fundamentales para entender la construcción de las naciones latinoamericanas así como su representación. Por ejemplo, Holt sugiere que para entender la génesis de las naciones latinoamericanas se debe tomar en cuenta el hecho que muchas de las jóvenes naciones americanas presentaban un pasado esclavista y que algunas de ellas conservaron este sistema después de la independencia de su metrópolis, como es el caso de Estados Unidos o Brasil<sup>14</sup> (ix). En el caso de otras naciones americanas aun con la independencia las diferencias raciales fueron importantes para determinar quienes podían tener el poder.

Bajo este contexto me interesa revisar en este apartado la manera en que el discurso indigenista se ve reflejado en el cine de la época áurea ya que como señala Hershfield “el indigenismo se afianzó en las concepciones populares de identidad nacional a través de poderosas transformaciones simbólicas populares como es el cine.” (2006:266) Críticos como Bonfil Batalla han interpretado al indigenismo clásico, que corresponde al periodo de 1917 a 1970, como un instrumento estatal posrevolucionario empleado para homogenizar a la población en México, en donde la figura del indio aparece como elemento indiscutible de *lo mexicano*, [“a la Revolución de 1910, sin duda, se debe el haber privilegiado la imagen india como uno de los principales símbolos del nacionalismo oficial”] (1987:89). El indigenismo se caracterizó por ser un paradigma político, cultural y estético en el que se rescata y se re-dignifica a los grupos indígenas haciendo hincapié en las gloriosas civilizaciones precolombinas. Sin embargo, como varios autores han observado, el indigenismo no es más que otra variante de las ideas que privilegian al mestizaje como modelo deseado de identidad nacional<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Las raíces del indigenismo datan de tiempos de la colonia en la actitud tomada por los misioneros o algunos conquistadores como Fray Bartolomé de las Casas por ejemplo, y que desde ese entonces han estado presente en diferentes épocas históricas de México. El académico mexicano Luis Villoro señala que las concepciones y representaciones sobre el *indio* que se dieron desde la época de la colonia formaron un sistema de “estructuras concieniales” denominado pensamiento indigenista (1950:9). Los trabajos de Guillermo Bonfil Batalla (1987, 1990, 1992), Alan Knight (1990), Henri Favre (1988), Luis Villoro (1950), Peter Wade (1997), Arturo Warman (2003), entre otros, resaltan que el movimiento o pensamiento indigenista posrevolucionario, al igual que los anteriores indigenismos, no es la manifestación de un pensamiento indígena sino una reflexión criolla y mestiza sobre el indio y de manera general este pensamiento indigenista se ha caracterizado ya sea por la idealización de lo indígena y/o por políticas integracionistas. Alan Knight señala que “the Indians themselves were the objects, not the authors, of indigenismo. [...] It was therefore the task of skilled and sympathetic intellectuals, ethnographers, and anthropologists above all, *to forge...an Indian soul*” (77).

### El indio cinematográfico: Época de Oro

El interés por mostrar historias donde el indio es el personaje principal se debió a que la cinematografía de la Época de Oro<sup>16</sup> se vio contagiada, como ya he mencionado, por la obsesión de la posrevolución (1920-1940) en reconstruir la nación y definir “lo mexicano” tras años de guerra civil (1910-1917). Así, la representación del indio cinematográfico durante la Época de Oro se apoya en el indigenismo tanto a nivel ideológico como en políticas gubernamentales en donde el elemento indígena es realzado como figura fundacional que es distintiva de la cultura nacional pero al mismo tiempo sirve como pretexto para privilegiar el proyecto mestizo y modernizador de la nación. El indigenismo clásico se reflejó en un grupo de películas llamadas indigenistas o de corte indigenista en las que su máximo exponente es Emilio “el indio” Fernández<sup>17</sup> quien consolidó el género a través de *María Candelaria* (1944).

Debido a la escasa producción cinematográfica en torno al indígena, comparada con su presencia en otros ámbitos como la pintura o la novela<sup>18</sup>, se ha dado por reducir y centrar el género en la obra de Emilio “indio” Fernández. No obstante, más que analizar las películas de Fernández me interesa explorar las películas de esta época que presentan como personaje principal al indígena ya que

---

<sup>16</sup> La época áurea se caracteriza no solo por la consolidación del cine como industria sino por la búsqueda de un cine nacional enfatizando el tema de la identidad nacional, en la figura del charro o el indígena, por ejemplo, influido directa o indirectamente por los discursos nacionalistas posrevolucionarios (mestizaje e indigenismo, entre otros) como lo han señalado Hershfield (1999), Ramírez Berg (1992) y Tierney (2007).

<sup>17</sup> Aunque Fernández se identificaba como “indio”, en realidad era mestizo, su padre fue un inmigrante español y su madre una india kikapú.

<sup>18</sup> De acuerdo con Anne Doremus durante las décadas de 1930 y 1940 fueron publicadas un grupo de novelas que se denominan indigenistas en la que el sujeto principal es el indio y su comunidad. Entre estas novelas destacan *El indio* (1935) de Gregorio López, *El resplandor* (1937) de Mauricio Magdaleno y *Nayar* de Miguel Ángel Menéndez y *Lola Casanova* (1947). La novela indigenista y textos etnográficos continuaron durante la década de 1950 y 1960 con obras como *Juan Pérez Jolote* de Ricardo Pozas (1952), *Los hombres verdaderos* de Carlos Antonio Castro y *Oficio de tinieblas* (1962) de Rosario Castellanos (Taylor, 2009:39).

es en la lectura de éstas en su conjunto lo que permitirá dilucidar el tipo de representación e interpretación del indígena cinematográfico durante el periodo posrevolucionario. Dicho de otra manera, a través de estas películas en su conjunto se puede establecer el sujeto cultural indígena en la cinematografía de la época áurea del cine mexicano. Establezco que este sujeto es una construcción imaginaria elaborada con ayuda de los intelectuales, los artistas (nacionales e internacionales) así como por las políticas gubernamentales de la época para consumo de un público no-indígena presentándolo tanto como un sujeto rescatado y re-significado del *olvido histórico* y como un sujeto que debe ser integrado a la moderna *gran familia revolucionaria*. En otras palabras, estas películas rescatan y dan un significado a *lo indio* con el fin de que la audiencia nacional (mestiza y urbana) lo integre al imaginario nacional.

También arguyo que la construcción del indio cinematográfico está basada en mitos pre-existentes y contemporáneos al periodo posrevolucionario con el fin de facilitar la integración de su figura en el imaginario nacional. Llámese mestizaje o indigenismo, la política nacional identitaria de la posrevolución tenía como fin último integrar a la población bajo el concepto de ciudadano de una nación moderna. Por ende, la mayoría de los mitos que conforman al indio cinematográfico tienen la función de apelar por una *integración* así como crear empatía en la población mestiza y blanca hacia los grupos indígenas que han ocupado histórica y culturalmente un lugar de marginación<sup>19</sup>. En mi análisis identifico básicamente tres mitos que instrumentalizan la representación del indígena a favor del proyecto nacional posrevolucionario. Estos son, el mito del indio como héroe cívico con el que

---

<sup>19</sup> Obviamente el indigenismo a través de sus políticas dirigidas a la población indígena intentaron integrar a la población indígena a la vida nacional por medio de estrategias como la educación, específicamente la castellanización.

se establece un ideal de héroe patrio de origen indígena como Benito Juárez y José María Morelos y Pavón; el mito de la Malinche que establece el origen común entre los mexicanos resaltando la herencia indígena de la madre; y el mito de la belleza indígena en el que se valora las cualidades estéticas del indígena. Así, las películas que he seleccionado para analizar este periodo son *Janitzio* (1934) de Carlos Navarro; *Redes* (1934) de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel; *La noche de los mayas* (1939) de Chano Urueta; *María Candelaria* (1944), *La perla* (1945) y *Maclovía* (1948) del director Emilio Fernández; y *Tizoc, amor indio* (1956) de Ismael Rodríguez.

Antes de entrar al análisis de las películas mexicanas de la Época de Oro es necesario examinar el trabajo del cineasta ruso Sergei Eisenstein ¡*Qué viva México!* ya que de acuerdo con varios académicos y críticos sentó las bases estéticas para representar cinematográficamente “lo mexicano”.

¡*Que viva México!* como punto de partida

Contagiados por el movimiento nacionalista de la posrevolución, que ya había invadido otras áreas como la pintura y la literatura, los cineastas de la Época de Oro también se dieron a la tarea de crear un estilo cinematográfico que los diferenciara de otras industrias, específicamente de la hollywoodense, buscando desarrollar un cine enraizado en *lo mexicano*<sup>20</sup>. En esta labor destacan la mancuerna formada por Emilio Fernández y Gabriel Figueroa a quienes se reconoce por haber encontrado la fórmula cinematográfica de *lo mexicano*, ganando fama nacional e internacional. Su obra no solo se distingue por tratar temas sobre el pueblo, *los de*

---

<sup>20</sup> Es importante notar que el discurso de tintes nacionalistas de los artistas que simpatizaban con los ideales revolucionarios proclamaban el “rechazo” a las influencias extranjeras. Sin embargo, esto solo sucedió a nivel retórico ya que en la práctica llevaron a cabo un intercambio con los movimientos artísticos internacionales de la época. Además muchos de estos artistas como Rivera fueron formados profesionalmente en Francia y España. En la industria cinematográfica también se llevó a cabo un intercambio artístico y técnico.

*abajo*, como campesinos e indígenas sino que además estéticamente crearon un estilo en el que incorporaron algunos motivos de la plástica, la cultura popular y el folklor que circulaban en el periodo posrevolucionario y que a la postre constituyeron parte del repertorio de *lo mexicano*: el paisaje, principalmente los magueyes y el cielo; las calaveras de José Guadalupe Posadas; la estética de los muralistas, entre otros<sup>21</sup>.

Aunque la pareja Fernández –Figuerola se inspiró en los artistas plásticos de la época, es la obra inconclusa del ruso Sergei Eisenstein *¡Que viva México!* la que sirvió como piedra angular para lograr cinematográficamente un estilo basado en *lo mexicano*. El interés por México del cineasta ruso nació por el contacto con el muralista Diego Rivera<sup>22</sup> y del libro *Idols Behind Altars* de Anita Brenner, principalmente (de los Reyes, 2006). Hershfield señala que tanto Eisenstein como el género indigenista fueron influenciados por el arte y el teatro mexicano así como por la fuerte promoción del *indigenismo* de las décadas de 1920 y 1930 (1999:86). El acierto de Eisenstein consistió en vincular la plástica de pintores y artistas gráficos mexicanos con la cinematografía. *¡Que viva México!* estaba planeada para ser estructurada en capítulos o pequeñas novelas (Sandunga, Maguey, Fiesta, Soldadera) además de un prólogo y un epílogo. De acuerdo con de los Reyes (2006) y Ramírez Berg (1997) cada episodio estaba dedicado a un artista: el “Prólogo” estaba dedicado a David Alfaro Siqueiros; “Sandunga” a Jean Charlot; “Maguey” a Diego Rivera; “Fiesta” a Francisco de Goya; “Soldadera” (no filmado) a José Clemente

---

<sup>21</sup> Específicamente Ramírez Berg señala las siguientes influencias en el trabajo de Fernández-Figuerola: la obra de José Guadalupe Posadas y el comentario social que imprimía a sus obras; el trabajo del paisajista Gerardo Murillo mejor conocido como Dr. Atl, en especial el uso de la perspectiva curvilínea; la obra de los muralistas en la que se destacaban temas históricos con atención a las clases oprimidas; *¡Que viva México!* de Eisenstein y Eduard Tissé; el uso de la profundidad de campo de Gregg Toland, maestro de Figuerola (1997:17-22).

<sup>22</sup> El contacto entre los dos artistas se llevó a cabo en 1927 en Moscú donde Rivera ofreció conferencias sobre el muralismo (de los Reyes, 2006:44).

Orozco; y finalmente el “Epílogo” a José Guadalupe Posadas. Cada episodio tenía una conexión plástica con el artista al que estaba dedicado. Ramírez Berg señala que a la par de la apropiación del trabajo de los artistas para construir el estilo visual Eisenstein exaltó la imaginería indígena como parte de la estética (1997:19). Otros elementos específicos adaptados sobre todo por Fernández-Figueroa del trabajo de Eisenstein fueron la fotografía de bajo ángulo; la profundidad de campo; la dialéctica en la composición<sup>23</sup> (Ramírez Berg, 1997:20).

De los episodios que conforman *¡Que Viva México!* son los dos primeros, “Prólogo” y “Sandunga”, los que particularmente desarrollan una estética visual de la representación de los indígenas que se verá reflejada en las producciones mexicanas. En “Prólogo”, Eisenstein despliega una serie de imágenes que ligan las ruinas arqueológicas de México con la figura del indio. Los encuadres son cuidadosamente compuestos, mostrando la arquitectura y esculturas prehispánicas con diversos sujetos indígenas integrados a la composición como se muestra en las imágenes 1.1 y 1.2. Los sujetos son presentados en la mayoría de las ocasiones inmóviles y en actitud hierática, con la mirada fija en un punto indefinido, como si estuvieran petrificados e integrados a las ruinas arqueológicas, incluso se puede decirse que estas imágenes recuerdan las maquetas de los museos (Imágenes 1.3, 1.4 y 1.5). Este tipo de imágenes establecen una relación entre la figura del indígena del presente atada al pasado glorioso de las grandes civilizaciones precolombinas, con la idea de mostrar que el pasado continúa prevaleciendo en el presente. Estas escenas y sus referencias serán retomadas por cineastas de la Época de Oro. Por ejemplo, en *Tizoc* el linaje indígena del protagonista es acentuado al relacionarlo con las civilizaciones prehispánicas cuando éste pasea por las edificaciones que estos

---

<sup>23</sup> Esto es: líneas y cuerpos contrapuestos, tensión entre primer y último plano, uso de luz y sombra así como el blanco y el negro.

erigieron (Imagen 1.6). Además la actitud hierática se convertiría en una característica del indio en las películas de la época áurea como lo demuestra los orgullosos Tizoc (Pedro Infante) en *Tizoc, amor indio* o Lorenzo Rafael (Pedro Armendáriz) en *María Candelaria*, solo por citar dos ejemplos (Imágenes 1.7 y 1.8)



Imagen. 1.1 *¡Que viva México!*, composición visual.



Imagen 1.2 *¡Que Viva México!*, composición visual.

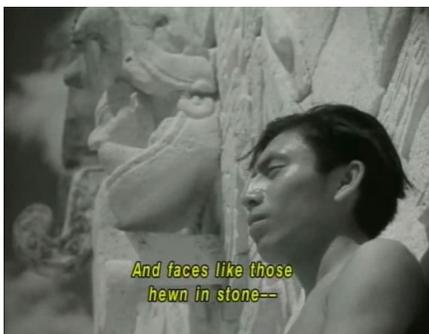


Imagen 1.3 *¡Que Viva México!*, indio integrado a las ruinas.



Imagen 1.4 *¡Que viva México!*, el indio hierático.



Imagen 1.5 *¡Que viva México!*, el indio hierático.



Imagen 1.6 Pedro Infante en *Tizoc, Amor Indio* entre las ruinas.



Imagen 1.7 *Tizoc, amor indio*. El indio hierático.



Imagen 1.8 *María Candelaria*, el indio hierático.

“Sandunga” a su vez muestra otro aspecto romántico de la figura del indígena en relación con la naturaleza. Las primeras imágenes del episodio revelan un escenario natural del trópico mexicano en el istmo de Tehuantepec<sup>24</sup> (aunque las imágenes fueron filmadas en Colima), en donde una mujer con el torso desnudo rema en una pequeña canoa (Imagen 1.9), rodeada de lagartos, monos y guacamayas (Imagen 1.10); en medio del exotismo de esa naturaleza la mujer yace con placidez al lado del hombre al cual habrá de desposar (Imagen 1.11). El exuberante escenario natural y la manera en que los indígenas lo habitan se asemeja a la idea católica del Edén, en donde todos los elementos coexisten en armonía: indígenas, animales y naturaleza. La secuencia evoca un espacio que va más allá del tiempo histórico, podría decirse a un mundo mítico. Al mismo tiempo, la secuencia resalta lo exótico del lugar y los habitantes desde el punto de vista occidental ubicando al indígena en un estado primitivo. Podemos encontrar que la imagen del torso desnudo de la protagonista es una clara referencia a las obras de Paul Gauguin, las cuales enfatizan el aspecto exótico de estas culturas. Este énfasis en *el otro* exótico es reforzado con la manera en que fue filmada la mayor parte del segmento. Tanto en la escena inicial de “Sandunga” como en las que le siguen resuenan los filmes etnográficos al estilo

<sup>24</sup> El istmo de Tehuantepec es una región localizada entre los estados de Oaxaca, Chiapas y Veracruz. Eisenstein hace referencia a la parte oaxaqueña.

Robert Flaherty, en particular *Moana* (1926)<sup>25</sup>. La cámara sigue el movimiento y las acciones de los sujetos: la mujer de la canoa, los preparativos de la boda, la participación de la comunidad en la fiesta, entre otros, con el fin de documentar esta vida primitiva. Al igual que Flaherty en *Nanook of the North* (1922) y *Moana* (1926), la intención de Eisenstein era mostrar la vida cotidiana de una cultura (en este caso una boda tradicional) que es primitiva y exótica tanto para el cineasta como para el espectador. Uno de los objetivos del filme etnográfico desde Flaherty es mostrar una mirada desde fuera de una cultura al espectador ofreciendo un vistazo a ésta haciéndola familiar al espectador. Los filmes indigenistas integraron algunas escenas al estilo etnográfico como *Janitzio* y *Maclovia* donde se muestra el quehacer de los pescadores como documentando las técnicas de pesca de los habitantes de la isla de Janitzio las cuales para el espectador de la época aparecen como un arte antiguo por la manera casi *ritualística* en las que se presentan. El viaje en canoa de la protagonista de “Sandunga” también tiene cierta similitud con el viaje en chinampa de los protagonistas de *María Candelaria* donde es mostrada tanto la belleza de la indígena como la exuberancia y exotismo del lugar, Xochimilco (Imagen 1.12 y 1.13)



Imagen 1.9 “Sandunga”, mujer remando en el *paraíso*.



Imagen 1.10 “Sandunga” paisajes edénicos.

<sup>25</sup> Patricia Aufderheide (2007) y Masha Salazkina (2009) señalan que el trabajo de Flaherty inspiró a Eisenstein en obras como *¡Que viva México!* Particularmente Salakina menciona que Eisenstein conoció a Flaherty en Hollywood en 1929 y fue uno de los primeros en sugerir al cineasta ruso la idea de filmar *¡Que viva México!* (2009:56)



Imagen 1.11 "Sandunga", ambiente paradisiacos.



Imagen 1.12 *María Candelaria* mostrando escenarios paradisiacos.



Imagen 1.13 La protagonista de *María Candelaria* remando.

Masha Salazkina señala que los estilos vanguardistas de la época, tanto en la Unión Soviética como en México, presentaban una conexión entre el primitivismo y el renovado sentido de nacionalismo, "Just as the search for national origins led Mexican artists in the direction of the Aztec culture and contemporary indigenous arts and crafts, Russian intellectuals and artist looked toward the Orient as the mythical foundation for their national expression, as well as to peasant form." (2009: 16) Salazkina explica que parte de esta búsqueda artística surgió como una forma de resistencia y rechazo a la cultura hegemónica del Occidente. Por ejemplo, en México durante los 30 años del gobierno de Porfirio Díaz hubo una fascinación por las tendencias artísticas y culturales europeas, específicamente las francesas, por lo que privilegiar la cultura indígena después de la revolución fue una forma de repudio al antiguo sistema de opresión por lo que *lo indígena* se convirtió en el *locus* de la identidad nacional. (Podalsky, 1993:27) Sin embargo, esta visión de lo

primitivo estuvo filtrada por las tradiciones occidentales que estos artistas trataban de evitar. Tanto en “Sandunga” de Eisenstein como en los cuadros de Rivera se encuentra influencias del estilo *primitivista* que estaba en boga en Europa. Basta recordar que dentro de los movimientos artísticos de vanguardia de finales del siglo XIX un estilo muy recurrido que se siguió fue el uso de formas estéticas prestadas de África, Asia, Oceanía y civilizaciones precolombinas conocido como *primitivismo*. Esta influencia es particularmente notoria en “Sandunga”, donde incluso hay una reminiscencia de las tahitianas de torso desnudo de los cuadros de Gauguin (Podalsky y Salkina). La intención de este movimiento fue hacer una crítica a la creciente industrialización y expresar duelo ante la pérdida del comienzo de la humanidad donde todo era puro e ideal, época conocida como la Edad de Oro (Rony, 1996; Salazkina 2009). En este sentido tanto el trabajo de Eisenstein como el de los artistas indigenistas más que reflejar una visión autónoma e anti-imperialista sus trabajos se insertan dentro del primitivismo europeo creando con esto un exótico Otro (Podalsky, 1993:26).

Cabe resaltar que un común denominador entre los artistas plásticos mexicanos y el cineasta ruso fue el fuerte vínculo entre arte y política en los proyectos revolucionarios de sus respectivos países. Así la búsqueda de una identidad nacional, el hacer visible la problemática de las clases explotadas, y el énfasis en reinscribir la historia nacional fueron temas que ocuparon las agendas de intelectuales y artistas de ambos países. De hecho, parte de la fascinación de Eisenstein hacia México estaba cimentada en la idea de que en este país coexistían tanto culturas primitivas como un gobierno revolucionario, por lo que la intención en *¡Que viva México!* era trazar el movimiento dialéctico de las fuerzas de la historia desde el origen de la civilización hasta el triunfo de la revolución (Podaslky,

1993:26). En este sentido, se puede decir que Eisenstein al igual que el indigenismo, veía en los indígenas el elemento fundacional de la nación. Tanto “Prólogo” como “Sandunga” muestran al indígena como punto de origen de la *mexicanidad* aunque de manera contradictoria. Por un lado lo indígena es presentado como algo petrificado, incluso a manera de maqueta de museo, y por el otro como algo lleno de vida (Salazkina, 2006:57). Esto coincide por una parte con las ideas indigenistas, de reconocer la grandeza del pasado indígena a través de las civilizaciones precolombinas; y por otro, se percibe que aun el indígena conservaba una cualidad primordial. La idea de la nostalgia o luto por el pasado simple, también estuvo presente en otros géneros como las comedias rancheras en las que se romantiza la vida en el campo. La condición primitiva fue explotada por las películas indigenistas entre otras como una visión nostálgica de la vida simple del pasado ante la creciente modernización de la sociedad mexicana, adjudicando una condición de reliquia a los sujetos indígenas (Imágenes 1.14 y 1.15).



Imagen 1.14 *María Candelaria*, equiparación indígena-reliquia.



Imagen 1.15 *¡Que viva México!* equiparación indígena-reliquia.

### *Redes y Janitzio*

A pesar de *¡Que viva México!* nunca se terminó debido a diversos problemas, el material fílmico con autorización del productor del proyecto Upton Sinclair se utilizó y difundió principalmente por medio de los cortometrajes *Thunder Over Mexico (1933)*, *Eisenstein in Mexico (1933)* y *Day of the Dead (1934)* dirigidos por Sol

Lesser. De esta manera la estética de *¡Que viva México!*, tuvo inmediatos herederos, pues en 1934 se realizaron dos filmes que inauguraron el cine de “contenido social”, como lo califica Emilio García Riera en su monumental obra *Historia documental del cine mexicano: Redes* de Fred Zinneman y *Janitzio* de Carlos Navarro (1993:63). Estos dos filmes, más allá de ser iniciadoras de películas de corte social como lo señala García Riera, se convertirían en base de lo que más adelante se etiquetó como cine indigenista. Tanto *Redes* como *Janitzio* toman elementos de la estética *eisensteniana* enfocada en la representación de los indígenas, pero cada filme se enfocó en aspectos específicos de ésta.

*Redes* (1934) fue realizada gracias a la colaboración internacional entre el fotógrafo Paul Strand, los directores Fred Zinneman y Emilio Gómez Muriel, con fondos gubernamentales y el apoyo de la Secretaría de Educación Pública de México durante el gobierno de tintes socialistas del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940). El filme fue realizado con objetivos pedagógicos ya que se buscaba dar educación social al público general a través de éste sobre el problema de la explotación. El filme trata sobre un grupo de pescadores que entran en conflicto con los compradores del producto quienes monopolizan el mercado y la comercialización del pescado en la comunidad. Los pescadores intentan unirse bajo el liderazgo del joven Miro, cuyo hijo acaba de morir por falta de medicamentos, contra la explotación y el monopolio de los comerciantes. Miro es asesinado por un político respaldado por los comerciantes y la lucha de los pescadores continúa con muchas dificultades. La puesta en cámara de *Redes* hace referencias a otros filmes de Eisenstein como *El Acorazado de Potiomkin* (1925) y *La Huelga* (1925) con elementos como los montajes de atracciones, las imágenes en crescendo dramático de revueltas sociales, y una fotografía en alto contraste cuya composición y uso de

filtros asemejan los filmes *eisenstenianos*. Cabe destacar que en *Redes* al igual que en *¡Que viva México!*, los actores eran en su mayoría no profesionales. Pero es particularmente la forma en la cual todos los elementos formales y estéticos, incluyendo la expresivamente efectiva música de Silvestre Revueltas<sup>26</sup>, funcionan en relación a la crítica de la situación social de los indígenas. La línea temática sobre la explotación sería tomada en los filmes posteriores de Emilio Fernández, pero entretejida con diversos elementos formales que tomarían mayor importancia, como la expresiva fotografía, los tintes (melo)dramáticos de las historias de amor y el énfasis en lo pintoresco de la representación de los grupos indígenas, que al final tamizarían el mensaje de crítica social.

*Janitzio* (1934) de Carlos Navarro por su parte tomó otra serie de aspectos del estilo cinematográfico impreso en el proyecto filmico de *¡Que viva México!* Particularmente se retomó la relación armoniosa de los indígenas con los paisajes naturales, en donde ésta formaba una parte medular en la historia, siempre entrelazada con una trama romántica. *Janitzio* cuenta la historia de Zirahuén (Emilio Fernández), un pescador del lago de Pátzcuaro, Michoacán, que se enfrenta a los comerciantes especuladores. Uno de ellos, Manuel, desea a Eréndira (María Teresa Orozco), la novia del pescador y hace lo posible por seducirla. Para lograr su fin, el comerciante consigue que se encarcele a Zirahuén y a cambio de ayudar a liberarlo pide a Eréndira que se le entregue. Eréndira accede al inicio pero después decide negarse, eso es suficiente para que el pueblo se vuelva en contra de ella provocando un desenlace fatal. Los aspectos dramáticos de la historia de la pareja terminan teniendo más peso en la historia que las cuestiones de explotación social, y la

---

<sup>26</sup> Revueltas es considerado el compositor mexicano de música sinfónica más influyente de la primera mitad del siglo XX. Sus obras sinfónicas han alcanzado fama internacional, entre las que destaca la música que compuso para las películas *Redes* y *La noche de los mayas* (Urueta, 1939).

fotografía, la música y el montaje son puestos también al servicio de este aspecto de la historia.

El resultado de los filmes en la taquilla fue diferente a pesar de que los dos manejaban escenarios y conflictos muy parecidos, pueblos de pescadores indígenas víctimas de la explotación por parte de comerciantes. Mientras que *Redes* fue un fracaso, *Janitzio* tuvo cierta aceptación, lo cual se explica principalmente por el acercamiento melodramático de la historia en el que se enfatiza el aspecto romántico de la pareja. En el contexto de una industria cinematográfica naciente que buscaba éxitos económicos así como la exploración de expresar *lo mexicano*, *Janitzio* se presentó como la fórmula más viable. *Janitzio* sería tomada como base para establecer el modelo del cine indigenista dentro de la cinematografía mexicana de la época áurea creando una narrativa y estética particular.

#### Cine fundacional indigenista

Usando la fórmula de Doris Sommer se puede decir que los filmes de corte indigenista funcionan como las ficciones fundacionales que la autora estudió en *Foundational Fictions* (1991). Sommer arguye que existe una inextricable relación entre la política y la ficción en la historia de la construcción de una nación, muestra de ello son las novelas románticas del siglo XIX. Estas novelas presentan, de acuerdo con la autora, una relación entre la consolidación del Estado con la ficción, en donde a través de las historias plasmadas en las novelas se delinea el proyecto de nación<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> El trabajo de Sommer en *Foundational Fictions* guarda una estrecha relación con *Imagined Communities* y *La ciudad letrada* de Benedict Anderson y Ángel Rama, respectivamente, ya que estos trabajos relacionan la nación- Estado con las formas narrativas como la literatura. La premisa básica de Anderson descansa en que las naciones son “comunidades imaginadas” (1991:6), porque los miembros de las naciones no se conocen entre ellos pero tienen en sus mentes imágenes e ideas que dan un sentido de comunión y fraternidad. Anderson señala que estas imágenes e ideas fueron construyéndose gracias a la literatura y la tecnología de la imprenta. Mientras que Rama establece que la construcción de las ciudades latinoamericanas como un ideal, se llevó a cabo desde el poder a lo que él califica como “parto de la inteligencia” (1984:1). Rama explora en su libro la manera en que las elites desde la colonia hasta cuando se escribe su libro han perpetuado una idea de

Sommer señala que, en general, las novelas decimonónicas que analiza son “historias de amantes desventurados que representan regiones, razas, partidarios e intereses económicos. La pasión por las uniones conyugales se desborda sobre una comunidad sentimental de lectores con el afán de ganar tanto partidarios como corazones.” (1999:22)

Al igual que las novelas románticas del siglo XIX, los filmes indigenistas presentan una relación entre la consolidación del Estado con la ficción, en este caso fílmica. Encuentro en el cine indigenista de la Época de Oro algunas características semejantes con las novelas decimonónicas. Primero, la mayoría recurre a la fórmula de una historia de amor que debe sortear una serie de dificultades para poder lograrse (diferencias regionales, étnicas, económicas, etc.), en donde no siempre se concreta la unión. Los filmes indigenistas que siguen esta fórmula son *Janitzio*, *La noche de los mayas*, *María Candelaria*, *Maclovia*, y *Tizoc, amor indio*. En la mayoría de estas historias el amor se malogra siendo la excepción *Maclovia*. Algunas novelas analizadas por Sommer destacan el conflicto racial mientras que, obviamente, todas las películas de corte indigenista destacan este conflicto, ya sea que la pareja de indígenas lucha contra el elemento externo (mestizo/blanco/extranjero) y/o interno (costumbres, comunidad) que se interpone en su relación (*Janitzio*, *María Candelaria*, *Maclovia* y *La perla*); o bien, la pareja formada por indígena y no indígena (*La noche de los mayas* y *Tizoc, amor indio*), en la cual las circunstancias sociales y culturales impiden que se logre la unión.

Segundo, en su estudio Sommer se enfoca a las novelas que fueron de alguna manera incorporadas dentro del sistema educativo de las naciones formando una

---

nación. Para el autor, el ordenamiento de signos creados por los letrados (intelectuales), urbanistas, modernistas y por la inteligencia del poder, cubrió exitosamente lo que él llama “la ciudad real”, es decir la ciudad que habita “la muchedumbre” (1984:94).

especie de canon nacional, “una literatura nacional”. La autora establece que estas novelas sirvieron al proyecto burgués de homogeneizar la cultura nacional que se estaba gestando ya que las novelas arropadas por una historia de amor integraban problemas de clase, raza, región, entre otros que se trataban de resolver a lo largo del desarrollo de la historia. De esta manera, Sommer argumenta que las historias de amor en las novelas van de la mano de la historia de la nación, ayudando a delinear los proyectos nacionales a través de estas ficciones. Sommer apunta que “The writers were encouraged both by the need to fill in a history that would help to establish the legitimacy of the emerging nation and by the opportunity to direct that history toward a future ideal” (7). Más allá de la historia de amor, estas novelas como señala la académica, son una alegoría sobre el desarrollo y la consolidación de la nación, es decir, narran la nación, o dicho de otra forma, la idea de nación de las élites. Cabe recordar que el momento histórico que enfrentaba México después de la revolución urgía del empleo de todos los medios para la construcción de una nación moderna. Así las políticas indigenistas se verán reflejadas directa o indirectamente en este grupo de filmes. En *Maclovia*, la película tal vez más panfletaria de Fernández, se muestra una escuela rural a la que asisten niños indígenas para aprender a leer y escribir en español. Estas escuelas fueron creadas en 1931, sin embargo se pueden rastrear diversos intentos de los gobiernos posrevolucionarios de difundir la educación como una herramienta de *civilización y progreso* a las comunidades más aisladas, particularmente las indígenas (Bonfil Batalla, 1987: 173).

Además una característica importante de las novelas decimonónicas es que en su mayoría presentan un final trágico, que como señala Sommer tiene como objetivo explicar alguna política gubernamental. Por ejemplo, el final tanto de

*Janitzio* como de *María Candelaria*, la muerte de los personajes a manos de su mismo pueblo, funciona como una alegoría al cambio que se esperaba que llevaran a cabo las comunidades indígenas por medio de la ayuda de los programas gubernamentales de integración a la sociedad moderna de México. La intención era que dejaran atrás las viejas costumbres, mostradas como irracionales para el México moderno, y al hacerlo, beneficiarse de las ventajas de una nación moderna. Para explicar esto, la historia de *Janitzio* tiene lugar en la isla que da nombre a la película, donde se muestra una comunidad indígena apartada de las influencias occidentales donde la gente vive de la pesca y se rige bajo las leyes indígenas. Una de estas leyes prohíbe a las mujeres de la comunidad casarse o tener relaciones con hombres que no pertenecen a ésta. El castigo por romper la ley es la muerte. Al pueblo llega un mercader (Gilberto González) que les compra a los indígenas el pescado a un precio bajo, explotando de éste modo el trabajo de la comunidad. Zirahuén (Emilio Fernández) miembro de la comunidad, protesta por la situación de abuso que sufre su comunidad y es encarcelado por las influencias que tiene el mercader con el poder. Para liberar a Zirahuén, Eréndida (María Teresa Orozco) que se sabe deseada por el mercader cede a las propuestas de éste con la condición de que Zirahuén quede en libertad. Al ser liberado Zirahuén mata al mercader y regresa a la comunidad. Sin embargo, la comunidad decide castigar a Eréndida por romper la ley indígena. Zirahuén se rehúsa a llevar a cabo el castigo, rompiendo con la tradición y el pueblo apedrea a Eréndida hasta matarla. Finalmente, Zirahuén se interna al lago con el cuerpo de su amada (García 1993, Tierney 2007). Así, las costumbres y leyes indígenas son mostradas con dos caras. Por un lado representan la *inmaculada* cultura indígena que a pesar de los años ha logrado mantenerse pura y auténtica lo que la hace digna de admiración. Y por el otro lado, simboliza un lastre que impide

seguir con los tiempos de cambio, cuya alegoría es el argumento de *Janitzio* y sus subsecuentes repeticiones. Como se mencionó, aunque el camino de la pareja romántica es perturbado por un elemento externo a la comunidad ocasionando una serie de malentendidos y el “rompimiento de la ley indígena”, es la misma comunidad la cual desencadena el trágico final que desemboca la muerte de Érendida, en *Janitzio*, y de María Candelaria en el filme homónimo. La tragedia de las protagonistas abre la reflexión y cuestionamiento sobre las tradiciones indígenas ya que ante los ojos de los hombres de “razón” como el cura o el maestro del pueblo de *Maclovia*, estas leyes son bárbaras. Así ante los ojos del espectador se presentan las leyes y tradiciones indígenas como leyes salvajes, haciéndose imperioso un cambio que solo el gobierno es capaz de realizar. *Maclovia*, la última película que copió el argumento de *Janitzio*, tiene un final menos trágico. *Maclovia* y José María, escapan de la isla de Janitzio ante la torva de indios dispuestos a castigar a la protagonista por la falta cometida. Como ya lo ha apuntado Tierney, este final simboliza la integración de la pareja a la sociedad moderna, “They paddle away from Janitzio as the sun rises over the hills, suggesting that they are moving into a more progressive (and hopeful) future. This escape from the island suggests assimilation, rather than isolation and also a move toward modernization”. (2007:96) Es decir, al dejar la comunidad que permanece aislada y estática, la pareja se integra a una sociedad que permite dejar atrás los atavismos que les impiden “evolucionar” y ser parte de la vida nacional moderna. Esto se pretendía lograr a través de las instituciones gubernamentales dirigidas a las poblaciones indígenas como las escuelas rurales, creadas en 1922. Por lo que la trama de las películas permitía justificar y sobre todo exaltar los esfuerzos del gobierno por integrar a las poblaciones indígenas ante los ojos del público en general.

Tercero, a la par de narrar la nación, un propósito de las ficciones fundacionales era educativo, ya que pretendían a través de la historia de amor explicar ideales y políticas gubernamentales con el fin de homogeneizar la cultura, sobre todo la cultura política y cívica. El cine indigenista, al igual que las novelas fundacionales, tuvo una función educativa ya que se enseñaba al espectador la historia y las costumbres del pueblo, en este caso del pueblo indígena, con el fin de generar empatía del público urbano-mestizo-blanco con el *otro mexicano*, indígena-rural. No es ocioso señalar que el público de la industria cinematográfica en el periodo de la posrevolución estaba compuesto por espectadores urbanos, mestizos o blancos. Uno de los elementos narrativos recurrentes para explicar al espectador los usos y las costumbres de los pueblos amerindios fue la utilización de un narrador extra diegético. En *Maclovia*, por ejemplo, el espectador se familiariza con las costumbres de la población de la isla de Janitzio a través de la voz de un narrador [“El pueblo de Janitzio vive de la pesca, trabajo al que se dedica con ilusión como a un rito. En las claras noches la comunidad se lanza al lago ordenada y unida como una gran familia para arrancar a las aguas el diario sustento.”] Esta narración es apoyada en imágenes por una toma panorámica del lago donde se identifican algunas barcas con redes en forma de mariposa típicas de Janitzio (Imágenes 1.16, 1.17, 1.18). La narración continua acompañada de imágenes de pescadores, trabajando con sus redes mientras que el sol y las nubes se reflejan en el lago, uno de los pescadores toca una flauta, el narrador continúa: “El silencio solo es herido por el sonido de la flauta indígena que, como en una ceremonia de encantamiento convoca a los peces y los atrae hacia las redes”. El narrador de *Maclovia* hace referencia no sólo al modo de vivir de los pobladores de la isla sino que además esboza la vida de los indígenas como idílica, el paraíso perdido, es decir un ejemplo

de una vida armónica (Imágenes 1.19, 1.20, 1.21). Pero más allá de acercar al espectador a la “vida”, las “costumbres” y la “historia” de las comunidades indígenas, la función educativa más relevante que contienen estas películas era la de señalar la explotación, el racismo y las injusticias de las que han sido objeto los indígenas por la población no-indígena con el fin de crear conciencia en la población no-indígena sobre el trato que se ha dado a los pueblos amerindios. Esto queda perfectamente ilustrado en *Tizoc, amor indio*. El filme inicia con una toma panorámica de ruinas prehispánicas seguida por los nombres de dos de las grandes estrellas de la época de oro del cine mexicano, María Félix y Pedro Infante. Al terminar los créditos y las imágenes de las ruinas, se muestra a Tizoc (Pedro Infante) quien en medio de esas ruinas se alista para montar su mula. La cámara acompaña a Tizoc por su recorrido, en el cual además de las ruinas deja ver a algunas personas arrojar piedras y escupir a Tizoc en el camino hacia el pueblo. Un narrador extra diegético señala: “Tizoc, último descendiente de príncipes tacuates frecuentaba un pueblo mixteco donde la gente le hacía sentir un odio de siglos contra su tribu.” El narrador de *Tizoc* resalta el linaje del protagonista [“último descendiente de príncipes tacuates”] como equiparando y extendiendo el origen noble de éste con al del resto de los indígenas, todos de noble ascendencia. Asimismo el narrador señala el desprecio del que es objeto Tizoc y que se observa a lo largo del filme en el que el personaje es maltratado por mestizos y blancos con excepción del cura del pueblo. Al romantizar la vida indígena, relacionando al indígena con un origen noble y señalar el racismo hacia la población indígena se intenta educar y cambiar las percepciones del público mestizo con el fin de crear un sentimiento de unión entre los ciudadanos mexicanos.



Imagen 1.16 Pescadores de Janitzio.



Imagen 1.17. Redes de pesca en forma de mariposa.



Imagen 1.18 Jornada diaria de pescadores.



Imagen 1.19 Pesca como ritual cotidiano.



Imagen 1.20 Janitzio comunidad de pescadores



Imagen 1.21 Pesca sustento de Janitzio.

En todas las películas analizadas en este capítulo el indígena es siempre perjudicado por la injusticia social y el racismo; víctimas de abuso físico, económico y moral ocasionado por las circunstancias sociales y generadas principalmente por el elemento no indígena. Además de señalar los prejuicios de la sociedad mestiza hacia los indígenas el que las historias acentuaran los temas de injusticia y explotación también tiene como objetivo, de acuerdo con la académica Anne Doremus, el buscar que los espectadores sobre todo de la clase trabajadora se identifiquen con el indio cinematográfico al conectarlos con sus propias experiencias de injusticia y explotación. Doremus arguye que:

The masses could relate to the protagonists' woes: their struggle to earn a living, their exploitation by the powerful and corrupt, and their marginalization. The audiences could also recognize in the two protagonists traits that film had also repeatedly ascribed to them: dignity, honesty, stoicism, self-respect, sensitivity, and loyalty. (2001:397)

Además de la búsqueda de identificación con las masas urbanas, los protagonistas también están representando los valores de ideales que deben tener los ciudadanos, hombres y mujeres: dignidad, honestidad, estoicismo, respecto a uno mismo, sensibilidad y lealtad. Desde luego los valores portados por los protagonistas son realizados al estar encarnados por los actores y actrices más populares de la época como Dolores del Río (*María Candelaria*), María Félix (*Maclovia*), Pedro Armendáriz (*María Candelaria*, *Maclovia*, *La perla*) y el ídolo de la época Pedro Infante (*Tizoc*).

A la par de las injusticias y explotación externa, el indígena es inmolado por sus propios atavismos como las estrictas leyes de no tener contacto con extraños a la comunidad como en el caso de *Janitzio*/*María Candelaria*/*Maclovia*/*Tizoc*, *amor indio* y *La noche de los mayas*. Encuentro que esta doble victimización tiene objetivos claros encaminados a favorecer la integración del indígena a la nación moderna y legitimar por ende las políticas del gobierno y sus instituciones. Mi argumento se apoya en que además de tomar en consideración el entorno hostil mostrado hacia el indígena, las historias de todas estas películas se desarrollan en una época pasada en la cual fueron producidas y exhibidas. Es decir, las historias son ubicadas por lo general, en una etapa anterior a la revolución (*Janitzio*, *Redes*, *María Candelaria*); durante el desarrollo de la revolución (*Maclovia*); o bien son situadas en tiempos remotos indeterminados (*La noche de los mayas*, *La perla*). Esta

característica de espacio sumado a la doble victimización, justifica la intervención del gobierno, primero, para decretar leyes que defiendan a la población indígena con un trato igualitario y a la vez establecer que son miembros de la nación. Así se hace constatar en *Maclovía* en la escena donde la autoridad municipal interviene en el conflicto entre Don Macario (Miguel Inclán), padre de Maclovía (María Félix) y jefe de los indios, y el sargento (Carlos López Moctezuma) del regimiento consignado en Pátzcuaro, cuando este último falta el respeto a la bella indígena desencadenando una trifulca. Cabe mencionar que este conflicto será el inicio de los problemas entre el hombre de fuera y la comunidad indígena. Ante la pregunta de quién provocó el problema el sargento responde: “Esos indios desgraciados”. El comisario calla al sargento diciendo: “Usted cállese y no diga imbecilidades. Aquí todos somos indios empezando por mí. No se le olvide que represento a la ley y soy el señor comisario”. En su intervención el comisario también se identifica como indio, al recordarle al sargento que en ese lugar todos los mexicanos tienen algo de sangre india. El grupo de indígenas niega la acusación y señala al sargento como responsable. Al mismo tiempo esta frase va dirigida a los espectadores, recordando que “todos los mexicanos llevamos sangre indígena”. Al no llegar a un acuerdo el comisario pide a ambas partes que se disculpen. El sargento orgulloso pregunta: “¿Qué vale más, la palabra de una punta de indios muertos de hambre, que la mía que soy hombre decente? Soy sargento ¡mire!, y ¡de ojos claros! ¿Qué no ve?”, y pide su fianza para no tener que disculparse con los indios, los cuales mostrando nobleza (invocando la imagen del buen salvaje), característica del indio en estas películas, ya han pedido perdón al sargento. El comisario responde al sargento, “No señor sargento, no se trata de dinero, se trata del respeto que nos merecemos todos los mexicanos. Usted viste uniforme del ejército nacional y estamos obligados a respetarlo pero usted a

honrarlo (...)". Así se establece que la autoridad civil tiene claro que tanto el hombre no-indígena como el indio son parte de la nación, son mexicanos y que por ser mexicanos se debe respetar a todos por igual. Este discurso integracionista se refuerza varias veces a lo largo de la historia de *Maclovía*.

En una escena posterior de *Maclovía*, un teniente del ejército vuelve reafirmar el discurso integrador del comisario con un mensaje aun más obvio. El teniente pide a Don Macario, en presencia del sacerdote y el maestro de la comunidad (*hombres de razón*), permiso para que un destacamento se instale en la isla de Janitzio comandado por el sargento que se propasó con Maclovía. Ante la resistencia de Don Macario provocada por el altercado con el sargento y por seguir las leyes de la comunidad de no permitir extraños en la isla, el teniente le dice, "le ruego que haga una excepción en el caso del destacamento. Nosotros también somos mexicanos como ustedes, y México es una sola casa, un solo país y vamos a borrar prejuicios entre hermanos que no conducen a nada y ya verán cómo no se arrepentirán". Tanto el teniente como el comisario representan la parte del gobierno que protege a todos los ciudadanos, especialmente a los indígenas. Mientras que el sargento encarna las actitudes racistas tanto por las personas en el poder como de la sociedad civil. Más aún el sargento parece personificar al prototipo de líder revolucionario, mezcla entre macho y bandolero; el comisario representa al indígena asimilado que se desempeña como funcionario; mientras que el teniente simboliza la nueva generación de dirigentes que pondrán en orden a la nación<sup>28</sup>. Esto es significativo ya que después de la revolución hubo siete presidentes militares que fueron los que cimentaron las bases para el México posrevolucionario y moderno, y

---

<sup>28</sup> El retrato del sargento como bandolero y macho hace reminiscencia a Francisco Villa, a quien los primeros gobiernos posrevolucionarios se enfocaron por resaltar su lado negativo por ser considerada una figura de inestabilidad para los nuevos gobiernos.

entre los más importantes estaban los generales Álvaro Obregón (1920-1924), Plutarco Elías Calles (1924-1928) y Lázaro Cárdenas (1934-1940), bajo el mandato de los cuales hubo leyes que a primera vista parecían favorecer al indígena como las escuelas rurales (1931) o la creación del Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas (1936). Hay que tener presente que la narrativa de *Maclovía* se desarrolla en 1914, en plena revolución. Así el comisario y el teniente recuerdan al espectador de 1948, fecha en que fue exhibida *Maclovía*, que todos los mexicanos son iguales ante la ley y sobre todo que las leyes y políticas en torno a las comunidades indígenas son beneficiosas para éstas. Al exponer el racismo del que han sido objeto los indígenas; fomentar la integración y aceptación a través del discurso de igualdad; o mostrar las costumbres bárbaras que aíslan a las comunidades indígenas aún más, son algunos de los objetivos educativos que promueven entre otras cosas la legitimización de las acciones gubernamentales a favor de las comunidades indígenas. Sin embargo, esta integración a la nación y a la modernización por otro lado significa una vía para desintegración de la comunidad indígena. Esta desintegración es parte de las críticas que los intelectuales de los años sesenta y setenta calificaran como un etnocidio. Indiscutiblemente, al igual que los “romances nacionales” que analiza Sommer los filmes indigenistas de la época aurea funcionan como ficciones fundacionales que narran un proyecto ideal de nación, en el cual es forjado con la participación de las élites políticas e intelectuales y es dirigido al pueblo en general.

El mito del indio en el cine

Roland Barthes en *Mythologies* (1957) señala que el mito en las sociedades contemporáneas son objetos culturales o históricos a los que se les ha concedido cierto significado ideológico dentro de un contexto cultural (por lo que deben

entenderse dentro de este contexto), los cuales son transformados en signos “universales”. Esto es, al tomar al objeto y conferirles cierta ideología la intención es naturalizarlo de manera que al ser presentado es “tan obvio” que no necesita explicación (1957:129). Además señala que los mitos no aparecen como algo fijo a través de la historia sino que se adaptan y se transforman conforme a quien lo narra y el contexto en el que son transmitidos. Tomando la concepción de Barthes, en este apartado arguyo que el indígena en el cine de la época aurea fue concebido como un ser mitológico lo que contribuye aun más a la condición de ficciones fundacionales de estas películas en la cultura nacional posrevolucionaria.

La función de la representación del indio cinematográfico durante la Época de Oro fue apoyar, como varios autores ya han anotado, al indigenismo como ideología y como políticas gubernamentales. Como ya ha sido señalado por varios autores (Benedict Anderson, 1991; Eric Hobsbawm, 1990; Angel Rama, 1984; Doris Sommer, 1999) en diferentes culturas las élites presentan un papel importante en la construcción de la nación y sus narraciones, por lo que ésta se representa de acuerdo a los ideales de las élites. Durante el periodo posrevolucionario fue innegable que la figura del indio ocupó tanto un punto central como marginal, al glorificar al indio muerto por un lado, y por otro negando al vivo. Así, la imagen del indio durante esta época fue auspiciada por el gobierno apoyado por artistas e intelectuales, enalteciendo al pasado precolombino y ciertos aspectos atractivos de los pueblos indígenas como el folclor, las artesanías y la vida bucólica del indígena y el campesino, aspectos que configuraron la imagen ideal del indígena. Además de estas características de la cultura indígena se eligieron ciertos mitos que ayudarían a consolidar su representación e interpretación. Dicha mitificación del indio

cinematográfico se da a través de la reactivación de ciertos mitos<sup>29</sup> que han circulado en la historia de México, como el de la Malinche, los mitos fundacionales, el mito del héroe, o bien, mitos occidentales como el del buen salvaje; estos mitos serán vitales para la construcción, la interpretación y la representación del indio y lo indígena dentro del proyecto de nación posrevolucionaria. Como se analizará más adelante, el indio cinematográfico como mito sirvió como “modelo ejemplar” en lo cívico, patrio y racial para los ciudadanos en el nuevo orden político.

El indigenismo posrevolucionario es, como se mencionó, una construcción del pensamiento no-indígena (blanco o mestizo) que parte del rescate de las culturas indígenas como base para la cultura nacional, y que sin embargo no es un pensamiento uniforme sino que presenta una variedad de perspectivas con agendas diferentes. Se ha interpretado al indigenismo clásico como un instrumento estatal posrevolucionario empleado para homogenizar a la población en México. De esta manera el indio cinematográfico no solo representará los ideales del indigenismo sino también sus contradicciones, algunas de las cuales ya han sido señaladas por Tierney en su trabajo sobre el cineasta-*auteur* Emilio Fernández cuyo propósito es señalar que sus filmes no son reflejos directos del nacionalismo posrevolucionarios sino un reflejo de la sociedad. Sin embargo, mi propósito es identificar el tipo de mitos usados para representar *al indígena y lo indígena*, y la función que desempeñan para el proyecto de nación.

Un mito es una historia que debe contarse para pasar a la posteridad, quedarse en el imaginario colectivo por lo que se necesita alguien que lo relate. De

---

<sup>29</sup> Etimológicamente la palabra "mito" se deriva del griego (*mūthos*), que significa "palabra", "historia" o "ficción" y es de una manera general una narración maravillosa que se lleva a cabo fuera del tiempo histórico y es protagonizada por personajes divinos o heroicos. Estos personajes habitualmente eran seres superdotados como Hércules y Prometeo. Los mitos en las antiguas civilizaciones como la egipcia, la griega y la romana, solían frecuentemente explicar el origen del mundo o grandes sucesos. (Graham, 2001:34)

este modo, no es casualidad que en la mayoría de las películas indigenistas de la época áurea exista un narrador para presentar la historia. Tampoco es casualidad que el tono y el lenguaje usado por el narrador provoque la sensación en el espectador de estar a punto de presenciar una historia que ocurrió tiempo atrás y que, gracias al narrador, es rescatada para que el espectador la conozca y la valore. Esta fórmula narrativa se observa en *Maclovia*, *La perla* y *Tizoc, amor indio*. En *Maclovia*, por ejemplo, se muestra una panorámica de la región central de México, mediante un paneo y la inconfundible fotografía de Gabriel Figueroa, se destacan los lagos de esta región. Estas tomas acompañan a una voz masculina que dice:

En el corazón de México hay una región que la suavidad del clima y la belleza del paisaje han convertido en un rincón de ensueño y de poesía. Varios lagos apaciblemente dormidos copian el sereno azul del cielo y el más bello de esos lagos es el de Pátzcuaro dotado por la naturaleza de todos los privilegios. En medio de ese lago hay una isla, la de Janitzio, en la que desde hace cientos de años una raza pura, la tarasca, conserva sencillas costumbres y legendarias tradiciones. Nuestra historia tuvo lugar en ese hermoso lago, en esa bella isla allá por el año de 1914. Es la historia simple y eterna de un hombre y una mujer.

Esta voz no pertenece a ninguno de los personajes de la historia cumpliendo con el papel de narrador omnisciente, cuya función es proporcionar credibilidad a la narración al tener la autoridad absoluta sobre la historia. Además, el narrador omnisciente está directamente conectado con el autor o en este caso con el cineasta

y su guionista quienes a través de éste imprimen su punto de vista<sup>30</sup>. En *María Candelaria* también se emplea un narrador, que a diferencia de las otras películas mencionadas, se materializa en un personaje, el pintor, quien además interviene en los acontecimientos de la historia. El pintor cuenta a una periodista la trágica historia que se esconde detrás de un cuadro de una bella india que pintó en el pasado, “Hace ya muchos años que pinté ese cuadro y no puedo pensar más que en horror porque fue la causa de una tragedia”. De esta manera el pintor funciona como el relator de los hechos incluso de los que como personaje de manera física no pudo acceder convirtiéndose en un narrador hasta cierto punto omnisciente. Pero más allá de la función de contar la historia la voz, por ser masculina, se relaciona con la autoridad (gobierno, intelectual), la voz del orden social y las leyes. En el caso del pintor en *María Candelaria*, hay una clara referencia al muralista Diego Rivera quien inmortalizó, como ya se ha mencionado, un estilo iconográfico del indígena, el pintor encarna a la autoridad, el intelectual que representará al indígena, ya que es a través de él que conocemos la historia de la indígena retratada. De acuerdo con Hershfield, en el “arte nacional” que profesaban artistas como Diego Rivera los indios eran retratados de una forma pura y simple, como niños que tenían que ser conducidos hacia una conciencia social y revolucionaria por la elite intelectual mestiza (1999:86). Esta voz del intelectual representa los proyectos burgueses sobre la nación que apoyaban o simpatizaban con la dirección que los gobiernos tomaron después de la Revolución. Durante el periodo posrevolucionario, el arte y la

---

<sup>30</sup> Aunque no se ha resaltado la labor de los guionistas en este grupo de películas, es importante notar que algunos cineastas de esta época colaboraron con escritores importantes de la época. Específicamente, llama la atención la colaboración entre el escritor Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández en películas como *María Candelaria* (1944), *Flor Silvestre* (1943), *Río Escondido* (1947), *Salón México* (1948). Magdaleno formó parte de la llamada novela indígena de la década de 1930 con su novela *El resplandor* (1937), estas novelas se caracterizaban por denunciar el continuo abuso de la que eran objeto los indios por parte de la población mestiza y blanca (Doremus, 2001:388)

educación fueron impulsados por el Estado e intelectuales. José Vasconcelos, Secretario de Educación (1921-1924) durante el gobierno obregonista llevó a cabo varias iniciativas para promover una cultura e identidad nacional, y la que mayor impacto tuvo fue, además de sus proyectos educativos, el apoyo a las artes, particularmente las artes plásticas en las que destacó el movimiento muralista, cuyos artistas auspiciados por el gobierno empezaron a hacer un arte para el pueblo; este arte reflejaría el nuevo orden que el Estado estaba estableciendo. El historiador Enrique Florescano destaca que el mérito de los frescos de Rivera, Orozco o Siqueiros radica en haberles dado cabida física a campesinos, obreros, indígenas en sus obras (2005:340). Estos artistas mostraron la simpatía de las políticas gubernamentales hacia los indígenas (además de los campesinos y obreros) a través de su arte. Por eso la definición que uso del indigenismo en este trabajo hace referencia no solo a las políticas estatales sino a la estética que se realizó derivada del pensamiento indigenista.

En el caso de la voz superpuesta que presentan las otras películas el narrador representa a una autoridad más grande que el intelectual, el Estado. Este Estado mexicano, al contar la historia, establece el punto de vista principal en cuanto a los asuntos indígenas: combatir el racismo, enaltecer al indígena y al mismo tiempo enviar el mensaje de integración por el bienestar de las mismas comunidades. Uno de los mensajes, por ejemplo en *Maclovía* será el de integrar al indígena a “la gran familia mexicana” mediante su educación haciendo fuerte hincapié en el conocimiento de la escritura y la lectura al castellano. Así en una escena de *Maclovía* donde José María (Pedro Armendáriz) pide al maestro asignado a la comunidad que le enseñe a leer y éste poniéndolo de ejemplo ante los niños le dice “Qué duro es llegar a hombre sin saber leer ni escribir”. La historia ocurre,

como dice el narrador de *Maclovía*, “allá por el año de 1914” dando la noción de lejanía con respecto al año que la película fue producida y exhibida, 1948. Tierney ha señalado que tanto en *Janitzio*, *María Candelaria* como en *Maclovía*, la historia se desarrolla en la etapa posrevolucionaria y no en la época en la que fueron filmadas provocando un distanciamiento con el contexto político, económico y social de los grupos indígenas en la época en la que se producen las películas al referirse a una etapa previa a esta época. Además de esta atemporalidad señalada por Tierney, el distanciamiento se enfatiza por el uso inicial de un narrador. Esta voz como señalé debe atribuirse al “padre gobierno” quien señala con esta atemporalidad que las historias presentadas y las injusticias hacia los indígenas pertenecen a la época pre-revolucionaria y no al nuevo orden gracias a las políticas que los gobiernos institucionalizaron en apoyo a los grupos indígenas. Bajo este nuevo orden político los ideales de la Revolución fueron institucionalizados mediante la creación de Secretarías como la de Educación o el Departamento de Asuntos Indígenas. Pero es quizá la creación del Partido Nacional Revolucionario (PNR), hoy PRI, creado por Plutarco Elías Calles en 1928 con el fin de normalizar y regular el poder de las fuerzas revolucionarias, la institución política que más peso tendría en la formación del Estado mexicano y su proyecto de nación. Este partido concebido como un partido para el pueblo y las masas poco a poco fue incorporando a sus filas una serie de grupos, confederaciones, que agrupaban a los distintos sectores populares, obrero y campesino como la Confederación de Trabajadores de México (CTM) en 1936; la Confederación Nacional Campesina (CNC) en 1938; la Confederación Nacional de Organizaciones Populares (CNOP) en 1943. Al igual que los otros grupos, la Revolución también trató de incorporar al indígena mediante sus políticas de asistencia a los grupos amerindios como ya se ha explicado. De esta manera al

incorporar diferentes sectores y agrupaciones sociales al partido surgido de la Revolución se crea el mito de la “familia revolucionaria” donde el gobierno funge como el padre de estas agrupaciones y de la sociedad en general. Al respecto Eric Zolov indica que el concepto de la “familia revolucionaria”, bajo la forma del partido de la revolución PRI, es una metáfora adecuada para el marco general de la nueva máquina política e ideológica que surgió después de la revolución y de las luchas internas de los diferentes caudillos (1999:2). Zolov señala:

“As the *official* party of the Revolution (capitalized to enhance its mythic status), the PRI became the “family” in which postrevolutionary “squabbles” were resolved through rewards and punishment. At the head of this home stood, of course, the presidential father figure to whom all disputes were directly or ultimately submitted” (1999:4)

La narración atemporal además de ser usada para establecer la situación pasada de los indígenas, también funciona como marco para crear la figura del indígena como una criatura mitológica que presenta características extraordinarias e ideales. Los mitos para representar al indígena en las películas de la época dorada son: mito de héroe nacional, el mito de la Malinche, la belleza indígena y el buen salvaje, principalmente. De estos mitos me interesa enfocarme en los mitos que inciden directamente con la construcción del proyecto nacional posrevolucionario, por lo que solo explicaré la función del mito del héroe nacional, la belleza indígena y la Malinche.

*El héroe nacional: “Ese indio...se llamó José María como tú.”*

Como se ha mencionado la educación sirvió desde los primeros gobiernos revolucionarios como base para integrar a las comunidades indígenas. La figura de

José Vasconcelos como impulsor de programas educativos a zonas rurales e indígenas fue fundamental. Al respecto Florescano señala “En lo que concierne a la educación indígena Vasconcelos era partidario de la política de integrar a éstos a la cultura nacional, que él entendía como hispánica, mestiza y occidental, una política que encauza mediante la creación del Departamento de Cultura Indígena” (2005:307). El propósito de educar al indio fue sin lugar a dudas integrarlo a la *gran familia mexicana*, familia concebida como mestiza si no en términos raciales al menos en culturales. En este sentido *Maclovia* es quizá, de las películas indigenistas que he seleccionado, la que mejor refleja la afinidad por las políticas educativas hacia las comunidades indígenas llevada a cabo por los gobiernos posrevolucionarios.

En *Maclovia*, última película dirigida por Emilio Fernández que reproduce el argumento de *Janitzio*, llama la atención el protagonismo que el director otorga a la educación y a la figura del héroe patrio que no está en la trama ni de *Janitzio* ni de *María Candelaria*. En *Maclovia* el padre de ésta y jefe de la comunidad, Tata Macario (Miguel Inclán), prohíbe la relación ya que ante sus ojos José María (Pedro Armendáriz) no es digno de merecer a su hija por ser el más pobre del pueblo. José María recurre al maestro de la comunidad para que le escriba una carta a Maclovia (María Félix), quien a su vez acude al sacerdote de la isla para que le lea la carta. Así, en una trama secundaria, se nos da a conocer que ambos protagonistas, Maclovia y José María, no saben leer. El maestro toma como ejemplo a José María para señalar a los niños indígenas la importancia de saber leer y escribir, enfatizando “Que duro es llegar a hombre sin saber leer ni escribir”. Finalmente, el maestro accede a enseñarle a leer, con lo cual Fernández, a través del docente, da una lección de civismo tanto a

José María y a los niños de la escuela como al espectador en la escena en la cual José María asiste a clases por primera vez.

En la primera toma de la escena aparece el profesor en primer plano, al frente del salón, y detrás de él, en lo alto y a media penumbra la imagen de uno de los héroes de la independencia José María Morelos y Pavón (Imagen 1.22). Tanto el profesor como el cuadro de Morelos son mostrados desde un ángulo de cámara contrapicado que proyecta superioridad con respecto a los niños, José María y el espectador. Esto se enfatiza en el contraplano en el cual José María se ve empequeñecido tanto por el encuadre que muestra un ángulo medianamente picado como por su actitud sumisa. La imagen sólida y grande del profesor domina la escena al imperar por medio de los ángulos de la cámara sobre los demás sujetos del encuadre<sup>31</sup> (Imagen 1.23). En la escena en todo momento los pupilos tienen que levantar la cabeza para ver al profesor como en el encuadre abierto del salón de clases, que muestra al frente al profesor sentado mientras los niños inmóviles y atentos lo miran caminar, acercarse y volverse más grande, obligando a todos a verlo hacia arriba, mientras él camina con actitud segura (Imagen 1.24). El profesor alecciona a todos los niños sobre la importancia de educarse. El único elemento que destaca sobre la figura del profesor es la imagen del héroe nacional que en todo momento se ve detrás de él, apoyándolo. Cuando el profesor regresa al frente a ocupar su lugar en el escritorio el encuadre de la cámara continua mostrándolo engrandecido, con una imagen de Morelos plenamente iluminada que lo respalda (Imagen 1.25). Es en este momento que el maestro señala a los niños indígenas sobre la importancia de superarse y de ser como Morelos cuya presencia simbólica

---

<sup>31</sup> Con respecto a la figura del maestro, Florescano señala que “el maestro ideal de Vasconcelos era una mezcla de sabio y artista como los educadores místicos o religiosos del pasado”. (2005:307)

se propaga no solo en el salón de clase sino en todo el filme. El profesor en un monólogo cuya retórica lo hace más parecido a un discurso político que a una clase de escuela primaria habla sobre el héroe nacional, explica:

Hace muchos años, en 1765 y muy cerca de aquí, en una ciudad que entonces se llamaba Valladolid nació un indio. Un indio tarasco como ustedes. Su padre era carpintero y muy frecuentemente no había que comer. El niño fue labrador y luego arriero. Llevaba su recua de mulas de Michoacán a Oaxaca y sufría porque no sabía leer o escribir. A los 15 años quemándose en ansias de saber abandonó su recua y los caminos y entró a la escuela. Ese indio a fuerza de voluntad llegó a la universidad pero no eran las cosas de la religión las que lo angustiaban sino las de México. Él luchaba por su independencia y se entrevistó con otro cura: el cura Hidalgo que andaba peleando por la libertad y se convirtió en militar. Fue uno de los más grandes militares de su tiempo. Ese indio, dijo Napoleón, que si tuviera tres como él se comprometía a conquistar el mundo. Pero no fue glorioso solamente por las batallas que peleó, no. Sino porque dio a México su primer congreso y su primera Constitución. Fue el primer indígena que se atrevió a desafiar a Europa y el primero también que sintió el dolor de México y digo con toda el alma: ese indio, ese arriero surgido de una recua de mulas y que andando el tiempo habría de dar su nombre a la ciudad en que nació y que constituye uno de los más puros arquetipos de México y de América se llamó José María como tú (señalando al protagonista): José María Morelos y Pavón.

En este discurso el profesor habla a nombre del “padre” gobierno diciendo lo que espera de todos su “hijos” en especial de sus “hijos indígenas”. La escena termina con José María conmovido por el discurso del profesor. Coincidentemente como el profesor menciona el protagonista y el héroe nacional comparten además del nombre el origen indígena. La elección de Morelos en esta película por parte de Fernández y su guionista tiene que ver, especulando, con que Morelos nació en la región cercana a Janitzio y su raíces son de origen purépechas (tarascos)<sup>32</sup>. Esta escena se dirige a dos objetivos, el primero es mostrar a Morelos como un indio que “superó” la condición de pobreza e ignorancia mediante la educación y que al ser un individuo educado pudo llegar a ser uno de los padres fundadores del México independiente. El segundo es la exaltación del indígena como un héroe nacional con el que todos los mexicanos están en deuda.

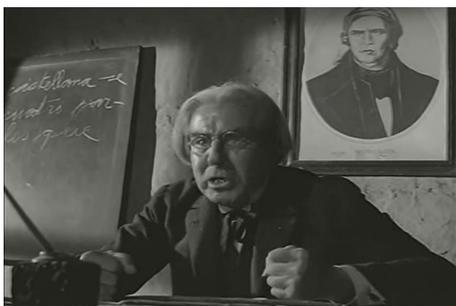


Imagen 1.22. El maestro de la escuela hablando sobre Morelos, con su imagen a un lado.



Imagen 1.23 El maestro en lo alto instruye a los indios, quienes oyen desde las sombras.



Imagen 1.24 El maestro iluminando a sus pupilos.

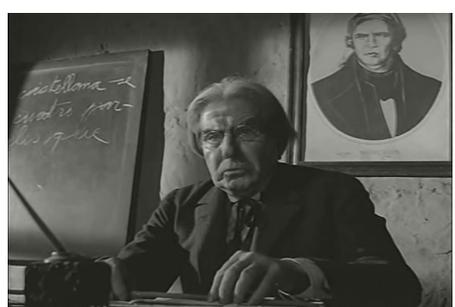


Imagen 1.25 El maestro y el héroe nacional dando una lección de civismo.

<sup>32</sup> Fernández en *Maclovía* establece que Morelos es de origen indígena e históricamente se especula que su origen era mestizo, mezcla entre español, indio y africano.

Pese a que *Maclovia* presenta a José María Morelos y Pavón como un ejemplar del héroe nacional de origen indígena, es Benito Juárez (1806-1872) quien encarna por antonomasia la figura del indígena como héroe nacional. Su historia encierra elementos que contribuyen a formar su mito: el origen y el servicio a la nación. La historia de Juárez es conocida por casi todos los mexicanos gracias a la educación básica, en la cual se cuenta que fue un indígena zapoteca de *raza pura*, quien de niño se dedicaba al pastoreo de ovejas. Juárez hablaba zapoteco por lo que no sabía leer ni escribir (castellano). La historia cuenta que a base de empeño, Juárez aprendió a leer, fue abogado y después llegó a ser el presidente de México en diferentes periodos de 1857 a 1872. Como presidente de la nación confrontó a los europeos y su intento expansionista en México. Además bajo su mandato se consolidó el país como república. La socióloga Natividad Gutiérrez resume que en la cultura cívica mexicana del siglo XX, Juárez es recordado como la figura histórica que contribuyó a “transformar los vestigios del colonialismo en un nuevo período de la independencia y la modernización” (1999:163). El mensaje es claro, Juárez se educó por lo que llegó a incorporarse exitosamente a la nación, y una vez incorporado defendió los ideales nacionales, pasando a la historia no sólo como un gran presidente y Benemérito de las Américas, sino como el primer presidente indígena. La figura de Juárez ha sido tan mitificada que Edmundo González Llaca en su artículo de *La Jornada Semanal*<sup>33</sup>, “Benito Juárez: cuando la perfección hace daño”, señala:

Siempre he tenido la duda si Benito Juárez fue primero bronce y mármol, o carne y hueso; si primero fue estampita de trabajo escolar

---

<sup>33</sup> Suplemento cultural semanal del periódico *La Jornada*. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2006/05/28/sem-edmundo.html>. Consultado en mayo 26, 2011.

o persona; si lo primero que dijo fue 'el respeto al derecho ajena es la paz' o mamá o tío, obviamente en zapoteco.

El tema de la educación y la retórica del indio como héroe nacional fueron empleados anteriormente por Fernández en *Río Escondido* (1947). En este film el personaje principal es la maestra rural, Rosaura Salazar (María Félix) quien por petición del presidente de la república se hace cargo de una escuela a la que asisten campesinos indígenas. El primer día de clases somos testigos de un discurso emotivo que da la maestra a los niños, resaltando la figura de Juárez. En la escena un cuadro de Juárez avala el discurso de la maestra, similar a la escena del maestro en *Maclovía*. Así, con historias como las de Morelos y Juárez se simboliza la integración exitosa del indio en la nación. La figura del indio se eleva a la de héroe nacional.

Irónicamente el culto al indio como héroe nacional se estableció durante el porfiriato cuando se instituye definitivamente el culto cívico a Cuauhtémoc (Krauze, 2005:91). El reconocimiento a Cuauhtémoc se materializó en el primer monumento nacional dedicado a celebrar a un héroe indígena, inaugurado el 21 de agosto de 1887. Pero como señala Florescano, el monumento no rinde homenaje a las etnias antes sino que celebra la defensa de la patria, "a la memoria de Cuauhtémoc y de los guerreros que combatieron heroicamente en defensa de la Patria" (2005:191). De acuerdo con Natividad Gutiérrez en México hay una larga tradición de héroes nacionales o cívicos que se caracterizan como defensores y protectores de la patria/nación ante el enemigo externo más que ser caracterizados como mártires (1999:161). Así, el indio como héroe nacional es insertado en esta tradición de héroes que participan en la resistencia y expulsión de invasores, siempre defendiendo y encarnando los valores de la nación mexicana con total convicción.

La exaltación del indio como símbolo nacional y patrio ha sido tomado en cuenta por las élites a lo largo de la historia de México, sobre todo se ha resaltado la grandeza de sus civilizaciones y aspectos como el trabajo artesanal. Sin embargo, el indio vivo ha sido ignorado, y como el académico Alexandre Dawson (2004) señala, ha sido visto como “un problema” nacional.

La belleza indígena: “Pa’ qué naciste tan chula que nadie pueda merecerte...”

En 1921, en el marco de la celebración del centenario de la Independencia mexicana el periódico *Universal* llevó a cabo el concurso llamado “La India Bonita”, en el cual “solamente” podían participar jóvenes mujeres de origen indígena. El jurado estuvo compuesto por notables intelectuales como el antropólogo Manuel Gamio; el dibujante de asuntos nacionales indígenas, Jorge Enciso; el literato Aurelio González Carrasco; el dramaturgo Carlos M. Ortega; el crítico de cine y reportero, Heriberto Frías (de los Reyes, 1993:119; Ruiz 2001:288). La ganadora de este certamen fue una joven de 16 años, proveniente de una zona rural, llamada María Bibiana Uribe que “reunía todas las características de la raza: color moreno, ojos negros, estatura pequeña, manos y pies finos, cabello lacio y negro, etc.” (De los Reyes, 1993:120). Este concurso fue la manera que la elite intelectual encontró para confrontar el racismo existente en la sociedad mexicana, cuyos ideales de belleza iban de acuerdo al canon occidental, y que no reconocían el valor de la belleza en los grupos indígenas. Así, mediante un concurso de esta índole se buscaba encontrar la belleza en la población indígena como una excepción más que como una generalidad. Es decir, el hecho de realizar un concurso de esta naturaleza quedaba establecido a priori que la belleza no formaba parte de las características en el imaginario nacional respecto a los indígenas.

Las ideas preconcebidas sobre la belleza del indígena y el racismo hacia el indígena quedan establecidas claramente en *Maclovia*, en la escena donde los pescadores están negociando con el tendero del pueblo la venta de pescado. La tienda está abarrotada por los pescadores quienes están esperando que se llegue a un acuerdo en el precio. En una toma del exterior de la tienda, se ve llegar al sargento Genovevo de la Garza (Carlos López Moctezuma) seguido de una comparsa de músicos. En el interior de la tienda el sargento pide una botella de charanda y menciona “A ver si puedo olvidar a este pueblo rascuache y a estos indios tan feos”. El sargento, al remarcar que está en un pueblo de indios feos refuerza la noción de la fealdad de los indígenas. Después de dar un trago a la charanda algo atrae su atención. En un primer plano describimos al rostro de Maclovia que nota la mirada del sargento y rápidamente baja su mirada como tratando de esconderse. El sargento se aproxima a Maclovia y le dice “¡Qué sorpresas se lleva uno!”, sujetándole el rostro continua “mira nomás que india tan chula, a ti es a la que me voy a llevar para comprarte tu vestido de seda”. El sargento expresa claramente al descubrir que esta bella india era algo fuera de lo común. Con Maclovia la excepción se confirma, y es incluso validado por Sara, una mujer de la propia comunidad al reclamarle a Maclovia:

Ni te hagas las ilusiones con José María, Don Macario no **quiere** que tengas relaciones con él. **Pa** qué naciste tan chula que nadie pueda merecerte en Janitzio. Ser tan bonita se paga. No hagas desgraciado a José María, Maclovia. Tú sabes muy bien que nadie puede mirarte con ojos de amor porque **pa** Don Macario nadie es digno de ti y menos todavía José María es el último de Janitzio. Olvídate de él, quédate muy alto en las estrellas allá donde te tiene Don Macario.

La belleza de Maclovia hace que incluso su padre (Don Macario) crea que nadie, incluyendo a los hombres de su comunidad, es digno de merecer a su hija. Este patrón de belleza donde el protagonista es bello también se observa en los protagonistas masculinos, en el que sobresale el actor Pedro Armendáriz (*María Candelaria, Maclovia, La perla*), actor de ascendencia mestiza y estadounidense distinguido por sus ojos de color verde.

La búsqueda de belleza en lo indígena provocó que el cine construyera su propio modelo, en donde la excepción era la regla. Tierney arguye que más allá de la narrativa, la representación de lo indígena en las películas de Fernández (y podemos decir que por extensión las otras películas de ésta época) es construida a nivel de *mise-en-scène* en términos de vestuario, maquillaje y actuación ya que los actores, por lo menos los principales, no tenían rasgos indígenas, por lo que lo étnico tuvo que ser representado por medio de los artilugios a nivel de puesta en escena (2007:84). La académica señala que Dolores del Río a diferencia de los papeles que solía interpretar en Hollywood en los que presenta un maquillaje pesado, como María Candelaria es aparentemente mostrada sin maquillaje [“(...) rather than lack artifice, Del Rio’s María Candelaria was a perfect illusion. (...) Rather than *pure*, her face is made up with mascara, false eyelashes and rouge-creating a look no less stylized than her 1930s *art deco look*.”] (2007:84). Muestra del contraste que señala Tierney se puede apreciar en las imágenes 1.26 y 1.27, en la primera correspondiente a una película hollywoodense la actriz luce un maquillaje elaborado donde éste no se trata de ocultar; la segunda, muestra a la actriz en *María Candelaria* donde es notable la aparente falta de maquillaje con lo que se pretendía proporcionar un efecto de autenticidad, se estaba retratando a una indígena genuina.



Imagen 1.26 Del Río en *In Caliente* (Lloyd Baco, 1935)



Imagen 1.27 Del Río en *María Candelaria* como indígena.

Otro ejemplo de *mise-en-scène* en *María Candelaria* que proporciona Tierney es el diseño de iluminación y manejo de cámara. Cabe destacar que el cine mexicano adoptó las formas de operar en términos de producción y convenciones estéticas del cine hollywoodense ya que no solo era el modelo dominante de la época sino que una gran parte de los involucrados en la industria cinematográfica mexicana (técnicos, fotógrafos, camarógrafos, directores y actores) fueron formados en la industria estadounidense como es el caso de Gabriel Figueroa, Emilio Fernández, Dolores del Río, por ejemplo. Por lo que las implicaciones ideológicas detrás de las prácticas cinematográficas hollywoodenses fueron acogidas por la industria mexicana. Específicamente hablando de la iluminación en el cine hollywoodense<sup>34</sup> el académico Richard Dyer en su libro *White* (1997) arguye sobre las implicaciones ideológicas del diseño de iluminación. Dyer menciona que la iluminación es importante en el proceso cinematográfico no solo porque hace visible lo que se captura a través del lente de la cámara sino que establece lo que es importante separándolo de lo que no lo es, siendo la figura humana el objeto central a iluminar, [“In practice,

<sup>34</sup> De acuerdo con David Bordwell y Kristin Thompson el cine clásico de Hollywood utiliza por lo menos tres fuentes luminosas por plano: la luz principal (la fuente de luz más luminosa en la escena), la luz de relleno (fuente de luz menos luminosa que ayuda a suavizar o borrar sobras), y el contraluz (luz que se posiciona del lado contrario de la cámara para crear perfiles o separar a los sujetos del escenario). (1995:152-157)

this means lighting people so that they are clearly separated from their surroundings, and do not appear to merge with the scenery" (86)]. De esta manera el académico arguye que la iluminación en el cine implica un proceso de jerarquización ya que por ejemplo, distingue a los personajes de la escenografía; separa personajes principales de los secundarios; enfatiza quien es el héroe o la heroína de los villanos (1997:83, 103). Particularmente señala que uno de los principales criterios de jerarquización es el color de la piel, en donde se busca la construcción de la blancura en los personajes o lo que llama como "white face"; y señala que: "In turn, film history involves many refinements, variations and innovations, always keeping the white face central as a touchstone and occasionally revealing this quite explicitly, when it is not implicit within such terms as beauty, glamour and truthfulness" (1997:91)]. Dyer sugiere que lo "blanco" en términos de color de piel es considerado como "neutral" ya que puede representar todo y nada pero que en el cine hollywoodense representa lo universal, privilegiando de esta manera a los actores de "piel blanca" o los valores asociados a lo blanco por occidente como belleza, verdad, divinidad, superioridad moral, entre otros (1997: 42, 46,83). En el caso de actores de piel no-blanca el autor sugiere que mediante la iluminación se les puede otorgar los atributos simbólicos de "lo blanco" (belleza, verdad, heroísmo, superioridad moral etc.).

Siguiendo la idea de Dyer, Gwendolyn A. Foster arguye que el cine clásico de Hollywood creó un espacio que la académica llama "whiteface" donde se renuncia a la clase y la etnicidad mediante la homogenización, esterilización o la omisión con la intención de mostrar lo "blanco" y con esto mostrar que la raza humana, sobre todo en Estados Unidos, es blanca. (2003:51) Bajo esta

perspectiva racial, la industria hollywoodense mediante el llamado *star system* exigía “caras blancas” a menos que se requiriera un estereotipo étnico específico que siempre representaba al Otro (nativo, mexicano, etc.). De la misma manera el *star system* mexicano de la época áurea buscó actores que tuvieran características más apegadas a las de la industria cinematográfica estadounidense y al ideal de raza que se tenía en México, aunque se representara a personajes indígenas.

En el caso de *María Candelaria*, Tierney señala que la iluminación y el manejo de cámara acentúa la belleza y características físicas de Dolores del Río y Pedro Armendáriz, [“Del Río and Armendáriz are constantly aestheticized with lingering close-ups and luminous lighting.”](2007:89) Tanto del Río como Armendáriz son resaltados y colocados simbólicamente en lo más alto de la jerarquía mediante una iluminación diferenciada (con contraluces, luz de relleno, luz cenital, por ejemplo) y el manejo de cámara (planos medios, primeros planos y planos detalle) que moldean sus figuras, sus rasgos mestizos y brindan connotaciones ligadas a “lo blanco”; en tanto, para el resto del reparto se emplean, frecuentemente, planos e iluminación general que no enfatizan figuras o no proporcionan connotaciones asociadas a lo “blanco”. Ejemplo de lo anterior lo encontramos en las imágenes 1.28, 1.29, 1.30 y 1.31. En la imagen 1.28 y 1.29 la figura de Dolores del Río sobresale por los planos medios y cerrados en donde su silueta es separada y definida del fondo por medio de contraluces que dibujan su figura. En la imagen 1.28 un contraluz ilumina el lado derecho de la actriz delineando el cabello, el rostro, el hombro y el brazo; mientras que una luz de relleno del lado izquierdo suaviza las sombras. Esta iluminación además de destacar los rasgos físicos de la actriz le da un toque

glamuroso por el haz de luz del lado derecho. Pero es en la imagen 1.29 que se puede observar además del énfasis en las características físicas de la actriz las asociaciones con la blancura. Esto es, en un plano medio de la misma secuencia del ejemplo anterior la luz principal y una luz de relleno provenientes del lado izquierdo mantienen iluminada a la actriz; en tanto un contraluz y una luz cenital sirven para iluminar lo que hay detrás de ella, el canal por el que rema el personaje. Al mantener iluminado el agua del canal el reflejo de las nubes blancas, la brillante refracción del sol y algunas flores blancas crean una especie de halo alrededor de la protagonista. Se puede decir que este halo que enmarca a María Candelaria le adjudica un toque de pureza e incluso la hace ver celestial.

En contraste con la iluminación de los protagonistas, el resto de los personajes indígenas no gozan de una iluminación tan trabajada como los personajes principales ya que no intenta proporcionar “glamour” o estilizar las formas de éstos. Lo anterior puede observarse en las imágenes 1.30 y 1.31 en donde la comunidad es iluminada por una luz más general y las tomas son más bien planos generales y medios que no proporcionan detalles de los actores. Como ya se señaló más allá de resaltar la etnicidad de los protagonistas, Tierney arguye que la iluminación tiende a adjudicar características asociadas con “lo blanco” que contrasta con la forma en que la comunidad indígena a la que pertenecen los protagonistas son iluminados, los cuales están generalmente en la sombra que simboliza su estado salvaje (Tierney, 2007:89):

“Making them look visually lighter than the rest of the community is further morally inflected by variations in the lighting quality at key narrative points: for example, when indigenous characters behave badly their association with darkness is emphasized as they are lit to

appear darker and, when Lupe rings the bell to call the town together to chase María Candelaria, her face is presented mostly in shadow cast by the bell. Then, when the other *indígenas* are chasing María Candelaria in order to stone her to death, their faces are mostly in shadow. Here the Western notions of white's moral superiority are mobilized." (2007:90)

Así la iluminación no solo subraya los rasgos mestizos de los protagonistas sino que además se enfatizan ciertos aspectos asociados con la blancura en cuestiones raciales como la superioridad moral y étnica. De esta manera, al presentar a los actores principales con las características occidentales y a los secundarios con rasgos indígenas se enfatizan las diferencias entre unos y otros, donde la idea de mestizaje es resaltada por las características físicas de los actores así como por el diseño de iluminación. El objetivo de mostrar la diferencia radica en hacer énfasis en las cualidades ejemplares de los protagonistas que representan el ideal a seguir tanto moral como físicamente.



Imagen 1.28 Dolores del Río en *María Candelaria* cuidadosamente iluminada.



Imagen 1.29 Dolores del Río en *María Candelaria* cuidadosamente iluminada.



Imagen 1.30 Gente de la comunidad sin iluminación especial.



Imagen 1.31 Dolores del Río y luz que la modela.

Elementos de la puesta en escena como maquillaje, vestuario, iluminación y manejo de cámara entre otros traducen cinematográficamente la llamada política del *blanqueamiento* que está presente en los ideales del mestizaje. La política de *blanqueamiento* está ligada a las ideas de superioridad racial que han estado presentes en el pensamiento e idiosincrasia latinoamericana desde el momento de la colonización. Ya que como señala Steve Garner:

Racialization has always included a component of attributing cleanliness, decent behaviour and progress to whiteness as a moral characteristic: we might label this the ‘moral economy’ of whiteness. So the journey to nationhood involved attempts to valorise European heritage at the expense of indigenous and black ones, and/or construct *mestizaje* as a whitening process (evolving towards normality). (2007:96)

Solo por dar un ejemplo del periodo posrevolucionario destaca la obra fundacional de la época *La raza cósmica* (1925) del intelectual Vasconcelos, en la que el autor vislumbraba que el futuro de Latinoamérica (y de la humanidad) era la síntesis de las razas del mundo, la “quinta raza”, en la cual las diferencias raciales desaparecerían al integrarse en una sola. Sin embargo, Vasconcelos destaca que la raza blanca “ha puesto las bases materiales y morales para la unión de todas los

hombres en una quinta raza universal” (1966:16). De esta forma, los protagonistas de los llamados dramas indígenas de la Época de Oro no solo representan al indígena ideal sino el ciudadano mexicano ideal, el mestizo.

Aunque Tierney realiza sus observaciones específicamente en el análisis de *María Candelaria*, de acuerdo en el corpus de películas que he seleccionado encuentro un patrón similar tanto en el resto de las películas de Fernández como en los otros filmes indigenistas de la época, ya que los protagonistas como María Félix (*Maclovia*), Pedro Infante (*Tizoc*) o Estela Inda y Arturo de Córdova (*La Noche de los Mayas*) no poseen rasgos indígenas, y lo mismo podían actuar como indígenas, mestizos o blancos por lo que es a través de la puesta en escena que se construye lo étnico. Ejemplo de esto es María Félix que en su interpretación de Maclovia presenta las características antes descritas (Imágenes 1.32 y 1.33), mientras que en *Tizoc, amor indio* da vida a una mujer con rasgos más europeos tanto en su forma de vestir como en sus apariencias físicas y de actitud (Imágenes 1.34 y 1.35): piel blanca, cabello ondulado, y con una actitud altiva y egoísta<sup>35</sup>. La validez de personajes indígenas se basa en una retórica visual y una *performativa* de exceso en elementos como el vestuario, la actuación y el maquillaje. De esta manera, los actores apoyados en la puesta en escena subrayaban de manera exagerada ciertas características del indígena que se han convertido en un estereotipo: cabello lacio, caminar dando pasos cortos y saltando, actitud extremadamente sumisa, hablar cantado, el uso de un español arcaico. (Ramírez Berg, 1997:77) De acuerdo con varios académicos la visión del indígena que el cine mexicano adoptó fue inspirada por las representaciones sobre el campesino mexicano del cine hollywoodense,

---

<sup>35</sup> El que María Félix interprete a una mujer altiva y orgullosa en *Tizoc, amor indio* sirve como contrapunto al personaje principal Tizoc, (Pedro Infante) quien le enseña la humildad y la nobleza del “alma indígena”. Tizoc encarna al indígena, buen salvaje, que no ha sido corrompido por la sociedad moderna.

particularmente las difundidas por los westerns, ["Their performance consists of a number of stock "Mexican peasant" traits as seen in the western: heavy-accented misuse of English/Spanish, stooping, cowering and exaggerated submissiveness around 'white' or mestizo characters." (Tierney, 2007:85) Por lo que se puede afirmar que con la adopción del estereotipo étnico del mexicano de la industria hollywoodense se importó también la política de blanqueamiento hollywoodense que se sumó a las ideas de mestizaje y blanqueamiento de los intelectuales mexicanos. Así, irónicamente un cine que supuestamente buscaba crear un estilo nacional, representó al indígena con la perspectiva de otredad hollywoodense.

El cine indigenista de la Época de Oro presentó visiones ambiguas sobre el indígena. Por un lado se intentaba rescatar al indígena al contar historias en la que eran protagonistas y se destacaban sus virtudes: belleza, moral ejemplar, abnegación, entre otras. Por otro lado, estas virtudes solo estaban presentes en la pareja central y no en el resto de la comunidad que es atada a un estado primitivo ejemplificado en sus leyes y el comportamiento irracional que desemboca en el linchamiento de la heroína. Como ya mencioné por medio del *blanqueamiento* del cuerpo de los protagonistas se resaltan las excepcionales características de la pareja central que coinciden tanto con el modelo de belleza del cine hegemónico de Hollywood como con el ideal del proyecto nacionalista postrevolucionario que promovía el mestizaje racial y cultural. Pese a la distinción entre los personajes principales y el resto de la comunidad, ninguno pudo escapar a la forma en que se recreaba lo étnico, mediante el exceso de los elementos de la puesta en escena se acentuó la otredad de los cuerpos indígenas.



Imagen 1.32 María Félix en *Maclovía* como india tarasca.



Imagen 1.33 María Félix en *Maclovía* como india tarasca.



Imagen 1.34 María Félix en *Tizoc, Amor Indio* mestiza.



Imagen 1.35 El vestuario y maquillaje convierten a María Félix en una joven mestiza en *Tizoc, Amor Indio*.

La Malinche: “De tal palo tal astilla, nomás acuérdate quién era su madre.”

En todos los filmes de la Época de Oro donde hay una protagonista indígena, la belleza es el detonador de la fatalidad para ésta; despierta el deseo de los hombres sobre todo del blanco o mestizo y la envidia de las mujeres de su comunidad. Así, la belleza de la protagonista es particularmente un elemento narrativo importante en el desarrollo de las tramas melodramáticas pues ayuda a desarrollar la trama de la historia. Pero más allá de desencadenar ciertas acciones, la belleza y fatalidad de la mujer indígena están relacionadas con el mito de la Malinche, la cual es una de las fuentes que han alimentado el sentimiento nacionalista en varias etapas históricas de México. En la etapa posrevolucionaria la Malinche tendría un papel importante en el proyecto nacionalista de renovación como mito fundacional de integración.

Aunque en la Revolución participaron de forma masiva las mujeres al lado de los hombres desempeñando diferentes roles como enfermeras, cocineras y soldaderas, al término del conflicto el espíritu mesiánico de los líderes construyó un discurso nacionalista viril que relegó a las mujeres en el proceso de re-construcción (Franco, 1994:140). La marginalización de las mujeres se ajusta con lo que académicas feministas como Cynthia Enloe (1989) y Ann McClintock (1993,1995) han coincidido en señalar, que el nacionalismo ha sido construido bajo una óptica masculina (y heterosexual) en el que es notoria la ausencia de mujeres como parte activa en la construcción de éste. Despojadas de un papel activo como ciudadanas, las mujeres son posicionadas de manera simbólica o metafórica en la nación, ["Women are typically constructed as the symbolic bearers of the nation, but are denied any direct relation to national agency" (McClintock, 1995.354)]. En este tenor, Floya Antias y Nira Yuval-Davis (1989) han señalado cinco formas en que las mujeres son incluidas en el discurso nacionalista, como:

1. reproductoras biológicas de los miembros de una colectividad étnica;
2. reproductoras de los límites étnicos o nacionales;
3. participante central en la reproducción ideológica de la colectividad y transmisoras de cultura;
4. significantes de las diferenciales étnicas/nacionales –como centro y símbolo en los discursos ideológicos utilizados en la construcción, reproducción y transformación de las categorías étnicas.
5. participantes en luchas nacionales, económicas, políticas y militares (1989:7).

En este contexto la figura Malinche ha marcado a la(s) mujer(es) indígenas y mestiza(s) en México sirviendo como reproductora de los límites étnicos/nacionales (mestiza); transmisora de la cultura nacional (símbolo del mestizaje). Aunado a esto, la Malinche es uno de los mitos fundacionales más polivalentes en la mitología

nacionalista mexicana: noble indígena, esclava, intérprete, traidora y/o madre de la nación.

Malintzin/ Marina/Malinche es reconocida por haber servido de intérprete al conquistador Hernán Cortés y con esto ayudar a la caída del imperio mexica. Pero es sobre todo la madre de una nueva nación que brinda un origen común al homogenizar a la población. Esto es, a través de la unión de *lo indígena* con *lo europeo* se borran las diferencias no solo entre pueblos indígenas sino entre lo amerindio y europeo al fundirse y crear una nación mestiza. Aunque la Malinche es reconocida como la madre fundadora, también se le ha investido por algunas corrientes nacionalistas como la traidora que vendió a su pueblo al ser seducida (violada) por lo extranjero. Por lo que dependiendo de la corriente nacionalista la Malinche oscilará entre la madre o la madre abyecta. En el cuarto capítulo de esta tesis trataré más sobre esta figura y su papel en la construcción de la nación. En las películas de la época aurea encontramos que aunque el tropo de la Malinche como traidora está presente hay un intento de restituir esta percepción ya que en esta época por influencia del indigenismo la tarea era resaltar lo positivo de la herencia indígena. Las protagonistas de las películas indigenistas cargan con el estigma de traidora de la Malinche, sin embargo, éstas logran redimirse, si no ante los ojos de su pueblo en el filme, sí ante los ojos del espectador. Analizando dos películas, *La noche de los mayas* y *María Candelaria*, observamos la mecánica de la redención.

En *La noche de los mayas* por ejemplo, se representa a la mujer indígena que al ceder a la seducción del extranjero acarrea la desgracia a su pueblo. La película trata sobre una población maya que al perder la batalla con el conquistador se refugia en la selva, donde permanece lejos de la influencia de éste. Sin embargo, un grupo de exploradores llega al área donde estos se encuentran haciendo inevitable

el contacto. La historia gira en torno a una joven maya llamada Lol (Estela Inda) que posee una extraordinaria belleza, razón por la cual atrae la atención del explorador de raza blanca, así como la total rendición de su enamorado Uz (Arturo de Córdova). La belleza de la joven le trae más que fortuna, infortunio. En primer lugar se gana la enemistad de la joven hechicera Zeb (Isabela Corona), quien llevada por la envidia confabula en su contra. La comunidad cree que la sequía y el hambre que padecen son debido a la traición de Lol al enamorarse del hombre blanco. La única forma de remediar estos males es el auto-sacrificio de Lol quien debe arrojarse a un cenote para liberar a su pueblo de la maldición. Lol finalmente se sacrifica y aparentemente esto produce que vuelva a llover. De esta manera contrario a la historia de la Maliche, Lol paga la ofensa a su pueblo quitándose la vida y restableciendo el equilibrio.

Contrariamente a la trama de *La noche de los mayas* y de algunas de las novelas fundacionales que analiza Sommer, en las películas de *Janitzio*, *María Candelaria*, y *Maclovía* se presentan dos cambios. El primero es que la pareja principal no está conformada de indígena con blanco o mestizo sino que es una pareja indígena. El segundo cambio se presenta en la figura femenina principal, la cual no traiciona a su pueblo sino que son las circunstancias las que hacen parecer que lleva a cabo una traición. Detrás de esta “traición” se encuentra la intención de rescatar a su amado quien ha caído preso de los abusos del elemento externo a la comunidad, como el mercader en el caso de *Janitzio*, o el sargento en el caso de *Maclovía*. Sin embargo, la poderosa sombra de la traidora-Malinche decide el futuro de la protagonista.

*María Candelaria* inicia cuando al narrar la historia a una periodista de un cuadro que retrata a una joven indígena desnuda, un artista (Alberto Galán) cuenta

por medio de un *flashback* la historia de María Candelaria (Dolores del Río) acontecida en 1909 en Xochimilco<sup>36</sup>. María Candelaria es una joven indígena rechazada por su pueblo por ser hija de una prostituta. La joven está comprometida con Lorenzo Rafael (Pedro Armendáriz), un joven indígena que siente un gran amor por ella pese al estigma que carga. A pesar de ser honestos y trabajadores Lorenzo Rafael y María Candelaria luchan constantemente para poder sobrevivir ya que por diversas circunstancias todos sus planes son arruinados. Uno de los elementos que complican la vida de la pareja es Don Damián (Miguel Inclán) el mestizo dueño de la tienda del pueblo quien se empeña en hacer todo lo posible por separar a la pareja ya que pretende a la joven. María Candelaria se enferma de paludismo por lo que Lorenzo Rafael se ve forzado a robar el medicamento de la tienda de Don Damián, quien le había negado el medicamento a pesar de que este debía ser distribuido gratuitamente, lo que provoca su encarcelamiento. El pintor se ofrece a ayudarlos pero a cambio pide que María Candelaria sirva de modelo para un cuadro. El artista solo pinta el rostro de María Candelaria ya que ésta se niega a posar desnuda, por lo que completa el cuadro con otra modelo. Una mujer del pueblo de María Candelaria y Lorenzo Rafael ve el cuadro y al reconocerla corre a dar la noticia de la deshonra de la joven por el desnudo. La gente del pueblo enfurecida apedrea hasta la muerte a María Candelaria sin que Lorenzo Rafael pueda evitarlo. Al final, Lorenzo Rafael escapa de la cárcel y rescata el cuerpo de María Candelaria llevándoselo en su trajinera por los canales de Xochimilco.

En esta película la madre de María Candelaria, la prostituta del pueblo, simboliza a la Malinche ya que al igual que ésta deshonró al pueblo entregándose al

---

<sup>36</sup> Xochimilco era tradicionalmente un pueblo conformado por varios grupos amerindios, entre ellos los xochimilcas, en el centro de México que se remonta a la era prehispánica. Rodeado de lagos, la principal ocupación de sus pobladores era la agricultura por medio de pequeñas islas construidas de lodo y arcilla llamadas chinampas.

extranjero. La rival de amores de María Candelaria señala la mancha con la que carga la protagonista al advertirle a Lorenzo Rafael la mala suerte que le traerá su relación con ésta: “Y mira por **quién** me **dejátes**. Con María Candelaria te va a caer la sal, y vas a ser muy desgraciado porque esa no es mujer buena. De tal palo, tal astilla. Nomás acuérdate **quién** era su madre”. Pero no es la mácula de la Malinche la que detona la fatalidad de los protagonistas sino las leyes rígidas de la comunidad, la avaricia de algunos mestizos y la pobreza de las condiciones en las que viven. De hecho, la Malinche como madre fundadora es substituida por la pareja indígena como los padres fundadores de la nueva *familia revolucionaria*. Como lo ha hecho notar Doremus, las películas de Fernández no promueven directamente el mestizaje por medio de la pareja indígena-blanco/mestizo ya que ésta es inexistente en su obra (2001:40). En cambio se promueve el mestizaje por medio de la integración cultural que deben llevar a cabo las comunidades indígenas ya que de otra manera son sus tradiciones las que los condenan a morir. Como es demostrado en el grupo de películas de Fernández, la comunidad indígena al permanecer aislada continúa sujeta a sus atavismos bárbaros y solo se vislumbra futuro al escapar e integrarse a la nación como en el caso de Maclovía y José María que son la única pareja que logra subsistir. El hecho de que las protagonistas en esta serie de películas nunca dejan de ser fieles a su pueblo y a sus hombres a pesar de la sombra de la Malinche logra redimir a la mujer indígena ante los ojos del espectador.

#### Reflexiones sobre el indio cinematográfico de la Época de Oro

Las películas de corte indigenista de la Época de Oro funcionan como ficciones fundacionales, entendidas como el ideal de nación de las élites, en un periodo de reconstrucción de la nación donde la creación de un sentimiento

nacionalista era indispensable para fraternizar una sociedad heterogénea y profundamente dividida. El renovado sentimiento nacionalista surgido de la revolución tomó como base la herencia indígena para cimentar el proyecto de nación mestiza. Como ya se explicó los gobiernos posrevolucionarios fomentaron políticas *indigenistas* con el fin de rescatar la herencia indígena y al mismo tiempo integrar al proyecto de nación a las comunidades amerindias contemporáneas. El indigenismo posrevolucionario comprendió no solo los ámbitos político y socioeconómico sino también cultural y artístico. Así, este proyecto estatal estuvo apoyado por una red de intelectuales, ideólogos y artistas tanto nacionales como internacionales por lo que, como se explicó, la construcción del indígena estuvo mediada por una visión trasnacional.

El cine produjo su propia versión del indio alimentada de varias fuentes (nacionales y extranjeras) que estableció un modo de representarlo y mirarlo. Las películas indigenistas de la Época de Oro, estaban dirigidas a un público mestizo y urbano con la finalidad de integrar la figura del indígena al imaginario nacional como piedra angular de la nación. Para lograr posicionar al indígena y *lo indígena* en el proyecto de nación posrevolucionaria, las películas indigenistas crearon una mitología alrededor de la figura del indio, como el héroe nacional, la Malinche, o la belleza indígena.

Por otro lado, estas películas al igual que las novelas que analiza Sommer develan políticas encaminadas a la construcción de nación. En el caso de las películas de corte indigenista, se justifican los esfuerzos del Estado para integrar al indio vivo. Por ejemplo, una constante en las historias es mostrar al indígena como objeto de explotación, sumido en la pobreza y víctima de los abusos de ciertos sujetos; además se muestra como víctima de sus propios atavismos. Así, al

victimizar al sujeto indígena se le debilita y se le revoca la capacidad de agencia que justifica la intervención del Estado para ayudarlos. Hay que recordar que las primeras administraciones posrevolucionarias sentaron las bases institucionales del indigenismo y establecieron políticas de aculturación y asimilación para las poblaciones indígenas. La labor del indigenista (antropólogo, político, educador) en esa época fue un esfuerzo casi misionero en el que se trató de llevar el progreso y la modernización a las comunidades indígenas desarrollando programas de educación (con énfasis en la enseñanza del español), programas de salud, agrícolas, entre otros. Historias como *María Candelaria* o *Maclovía* justifican y promueven la intervención del Estado para subsanar la situación de explotación, ignorancia, y pobreza en la que están inmersos los protagonistas.

La manera en que fue construida la imagen de indio cinematográfico enfatizó aspectos que lo confinaron en una representación estereotipada. El indígena de la Época de Oro es representado como manso y dócil, siempre propenso a soportar la maldad de algunos hombres blancos/mestizos, padecer carencias económicas y las injusticias, como señala Ayala Blanco, quien añade al referirse a *María Candelaria* que “[...] la exploración del filme se dirigía más a la fotogenia que al momento histórico-social. Poco importaba: el cine mexicano había conformado el arquetipo prácticamente insuperable que estaba destinado a bloquear otra vía de acceso al tema de las comunidades indígenas.”(1968:196). Como Hershfield afirma, el indigenismo, particularmente el fílmico, falló en reconocer los aspectos lingüísticos, históricos y las diferencia culturales de los diversos grupos que componen la población indígena en México, encerrando al indio en un estereotipo. (2006:266) El indígena es al final reconocido como el otro, el rezagado social y económicamente, enlazado a prácticas retrógradas, siempre victimizado; en donde su otredad está

catalogada como algo exótico y primitivo que debe ser lo mismo remediado, pero al mismo tiempo preservado.

**Del mito al etnocidio: el indio cinematográfico en la década de los sesenta y setenta.**

A mediados de la década de los cincuenta, el género indigenista fue parcialmente dejado a un lado debido a que la tarea de explorar “lo mexicano” a través del cine dejó de ser una motivación por parte de los cineastas. Si durante la época dorada los filmes donde aparecían indígenas como protagonistas fueron importantes para la cinematografía nacional y dieron renombre internacionalmente, no se debe perder de vista que en comparación con otros géneros como el melodrama y la comedia ranchera su número siempre fue mucho menor<sup>37</sup>. Los excesos y las fallas que se engendraron durante la época dorada dieron paso a un cine comercial que buscaba fórmulas ya probadas como el melodrama, la comedia ranchera, los dramas urbanos o las comedias, con el fin de acaparar algo de la taquilla dominada por las producciones hollywoodenses.

Para la década de los setenta el cine mexicano estuvo sumergido por una profunda y aletargada crisis. Esta crisis anunciada desde los años cuarenta estaba enmarcada por un contexto político y social que a su vez presentaba su propia crisis. En los años sesenta, a 40 años de la consumación de la Revolución, los procesos sociales y políticos que se dieron durante el periodo posrevolucionario no solo estaban consolidados, con un sistema unipartidista, sino que estaban empezando a ser obsoletos. El movimiento estudiantil de 1968 marcó fuertemente que existía una

---

<sup>37</sup> El melodrama ranchero *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes fue el punto de arranque de la industria cinematográfica mexicana. El modelo temático de este filme sería repetido hasta el cansancio por la industria a través de la época dorada y un poco más allá.

disconformidad de las nuevas generaciones por el proyecto nacional.

Debido a la crisis generada tanto en lo político-social como en lo cinematográfico, los filmes indigenistas, entre otros géneros, renovaron las fórmulas creadas principalmente por Fernández-Figueroa; y trataron de aproximarse de una manera diferente a la representación de los grupos indígenas. Los nuevos cineastas intentaron desmitificar la imagen del indígena despojándolo del romanticismo e idealización de sus antecesores no solo al ubicarlo en un contexto contemporáneo sino al buscar hacer una representación más realista. En este sentido se dejó de recurrir a los mitos de manera explícita para representar al indígena ya que al posicionarlo en el presente (México posrevolucionario) su figura no explicaba más un acontecimiento primordial (la revolución).

Entre los cambios más significativos destacan la sustitución del escenario edénico por uno yermo; la renuncia a narrar la historia romántica de la pareja indígena; el ubicar a los personajes en el presente y no en un pasado lejano; el uso del documental además de la ficción; el dar voz a los indígenas por medio del testimonio; el hacer una crítica a las políticas integracionistas del indigenismo. Pero sobre todo este cine se distinguió por denunciar el etnocidio de los grupos amerindios provocado por las políticas y el sistema económico. Es el intelectual y no el indígena el que se erige como pieza fundamental en la orquestación de la denuncia tanto a nivel de autoría como dentro del texto fílmico, ya que en los filmes de los años sesenta y setenta, éste se corporiza. De tal forma el indígena será definido en correlación con el intelectual fílmico. No obstante, vicios como el de destacar el carácter primitivo de los indígenas; el mostrarlos como sujetos que necesitan ser rescatados; y la presencia de elementos estéticos establecidos por Eisenstein y el binomio Fernández-Figueroa siguieron siendo parte de la

representación del indígena.

El propósito de este apartado es revisar la manera en que los intelectuales y cineastas trataron de distanciarse de los modelos creados en el periodo posrevolucionario políticamente y cinematográficamente. Particularmente analizaré dos películas de ficción *Raíces* (1953) de Benito Alazraki que empieza a mostrar este nuevo modelo; *Tarahumara* (1965) de Luis Alcoriza, en las que señalo las rupturas y constantes narrativas y estéticas en la representación de los grupos amerindios. Por otro lado, analizo los documentales *Etnocidio: notas sobre el Mezquital* (1977) de Paul Leduc; y *Jornaleros* (1978) de Eduardo Maldonado con el fin de revisar el papel del intelectual fílmico y su relación con el indígena cinematográfico. A la par, revisaré brevemente las características más importantes tanto del contexto político y social sobre todo lo referente al indigenismo como la situación del cine de la década de los sesenta y setenta.

Tiempos de crisis: de la crisis política a la cinematográfica.

Después de las primeras administraciones ya estabilizado el país, las políticas sociales y económicas se enfocaron a modernizarlo. En las administraciones de los presidentes Manuel Ávila Camacho (1940-46) y Miguel Alemán (1946-52) se intensificó el plan modernizador al centrar los esfuerzos estatales en la industrialización y urbanización de una manera más intensa (Bonfil Batalla, Doremus). La política estatal con respecto a los indígenas siguió siendo la integración de estos a la sociedad mestiza ya que se consideraba que la condición precaria de estos era un lastre para la modernización de la nación, pero no dejaron de exaltar el glorioso pasado indígena (Doremus, 2001:377). Sin embargo, a diferencia de las administraciones pasadas, la glorificación de las culturas amerindias no fue desplegada de manera masiva como sus antecesoras (como

murales, música, etc.) sino que fue confinada al espacio del museo que tendría su punto álgido con la construcción del Museo Nacional de Antropología, inaugurado en 1964 por la administración de Adolfo López Mateo (1958-1964). Al respecto Florescano menciona:

De 1960 a fines del siglo el arte y la creatividad continuaron enriqueciendo la cultura y explorando nuevos ámbitos. Pero la mayoría de esas corrientes, y en particular las artes plásticas, la música, la arquitectura y el cine olvidaron su obsesión por la raíz indígena y los iconos del nacionalismo. Una mirada más atenta revela que desde la década de 1950 la intensidad y la fractura de las imágenes de la patria habían comenzado a deslavarse. (2005:409)

Durante la época de los cincuenta y los sesenta México experimentó un crecimiento económico constante en el que se festejaba el cambio de un sistema agrícola a uno industrial (Florescano, 2005: 409); esta época es reconocida como de crecimiento económico y urbanización. Por otro lado el sistema político mexicano comenzaba a dar signos de una crisis de credibilidad debido a diversos factores. En primer lugar la falta de una democracia real y un equilibrio político por el hecho de la existencia de un solo partido en el poder, el PRI, sin ninguna oposición con posibilidades reales de acceder al poder, gracias a la manipulación del gobierno de los procesos electorales; para muestra está la forma en la cual fueron anuladas arbitrariamente las elecciones en algunos estados como Baja California Norte en 1968, en donde los vencedores fueron los candidatos del Partido Acción Nacional (PAN), partido opositor. Todo esto enmarcado por un modelo autoritario cuya estructura era dominada por la figura omnipotente del presidente de la república, quien tomaba todas las decisiones sin ningún tipo de oposición. Dicho autoritarismo se veía

reflejado en distintas prácticas de represión social y censura, que a la postre sería expuesto por distintas manifestaciones sociales, que llegarían a instancias como la de la masacre estudiantil en el año de 1968.

### El deterioro de la gran familia

La idea de “la gran familia” mexicana nacida de la Revolución que pretendía fraternizar y controlar a los diferentes grupos sociales para finales de los años cincuenta empezó a ser poco eficiente (si es que alguna vez lo fue) y a ser cuestionada por una sociedad más crítica que empezó a señalar las fallas del sistema político. El movimiento de 1968 radicalizó los cuestionamientos al proyecto nacionalista mexicano y a sus políticas autoritarias, que a su vez derivaría en que las élites intelectuales seguirían nuevos senderos de críticas y búsquedas de identidad nacional permeados del discurso marxista tan en boga en esos momentos. Esto fue debido a que los distintos movimientos socialistas que estaban teniendo lugar en diferentes sitios de Latinoamérica, como el caso de la revolución cubana culminada en 1959, tuvieron un fuerte impacto ideológico en distintos ámbitos intelectuales de la sociedad mexicana, particularmente en los medios estudiantiles y universitarios.

La crítica al sistema político creado a partir de la revolución también alcanzó el pensamiento indigenista que como Arturo Warman observa “Si algún reproche debe hacerse a los indigenistas de esa época –y no sólo a ellos: a casi todos los intelectuales de la revolución consumada- es el haber abandonado el ejercicio de la crítica” (1970:42). Así, los intelectuales (sobre todo los jóvenes) cuestionaron los resultados obtenidos, sobre todo debatieron las políticas que pretendían integrar a los grupos indígenas en esquemas de mayor identidad, como “ciudadanos mexicanos”. Como se ha mencionado el indigenismo fue definido por el énfasis en el proyecto modernizador al que se unieron la gran mayoría de los intelectuales:

escritores, antropólogos, artistas, ideólogos, entre otros. Bonfil Batalla señala que a mediados de los setenta el indigenismo oficial experimentó cambios influidos por las propuestas que se difundían en el ambiente nacional y en el internacional a favor de una política de respeto y estímulo al pluralismo étnico del país como una opción al camino de la integración forzosa; y que estas propuestas serían adoptadas por el discurso gubernamental mexicano, con sus respectivas contradicciones y ambigüedades. La acción indigenista cobraría mayor dimensión gracias a un programa federal que otorgaba facultades más amplias de decisión al INI; mientras, el pluralismo como posibilidad admitida, el “indigenismo participativo”, el etnodesarrollo y hasta la necesidad de convertir a México en una verdadera “Federación de Nacionalidades”, pasaron a formar parte del lenguaje indigenista oficial; sin embargo no existía una acción indigenista real sino más bien la repetición de las políticas integracionistas puestas en práctica anteriormente por el gobierno. (1987:176)

#### Crisis de la industria cinematográfica.

La crisis del cine mexicano se comenzó a anunciar desde antes de los años cuarenta, pero es a finales de dicha década cuando se van materializando sus efectos en términos financieros y de calidad. Esta crisis se debió a varios factores tanto a nivel nacional como internacional: la recuperación de Hollywood despojó de varios mercados a la industria mexicana, incluyendo el mercado interno; el monopolio de salas de exhibición cinematográfica de William O. Jenkins privilegió las exhibiciones estadounidenses y extranjeras; la inserción de la televisión en los hogares alejó a los públicos de los cines; y las políticas de exclusión que llevaron a cabo los sindicatos cinematográficos como el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) impidieron el surgimiento de nuevos valores creativos. La

creciente pérdida de los mercados extranjeros no preocupó en demasía a los productores mexicanos sindicalizados, quienes disfrutaban el privilegio de ser subsidiados y apoyados por el gobierno, concentrándose en la realización de filmes de fórmula y de género para el mercado popular doméstico. Así, los melodramas rancheros, el género de luchadores, las comedias urbanas, los melodramas juveniles y los *Westerns* mexicanos, todos con bajísimos valores de producción, inundaron la pantalla cinematográfica nacional (De la Vega, 1995:91; Rossbach y Canel, 1988:47). Todo esto dañó la calidad artística y técnica de la cinematografía mexicana, y gradualmente la capacidad de producción de la industria, la cual mostraba un declive de 116 filmes hechos en 1958 por un total de 81 en 1963, número que iría en caída libre los subsecuentes años (Mora, 2005:107; Rossbach y Canel, 1988:47). A pesar del panorama de recesión, hubo tres factores que generaron aires de renovación: el cine independiente, la formación de jóvenes críticos y cineastas con más cultura cinematográfica gracias a los *cine clubes*; y la formación del grupo Nuevo Cine.

De la política a puertas cerradas llevada a cabo por los sindicatos cinematográficos, entre otros factores, se derivaron intentos por parte de los cineastas mexicanos excluidos en buscar otras formas de producir por lo que estos cineastas emprendieron la producción independiente. El académico y crítico Eduardo de la Vega define al cine independiente mexicano de esa época “como el cine realizado al margen de la industria que carece, además, de los créditos del Banco Cinematográfico” (1988:71). En la consolidación de la cinematografía en México las instituciones estatales como el Banco Cinematográfico respaldaron esta consolidación provocando, como señala de la Vega, que con este el apoyo financiero fuera más atractivo producir dentro de la industria utilizando los créditos bancarios

(1988:72). Además menciona que el cine independiente que se realizó entre 1942 y 1965 configuran la parte precursora de lo que a partir de 1968 sería uno de los momentos clave para la cinematografía de México: la realización en forma de un cine independiente hecha, en su mayoría, por jóvenes cineastas que intentaban<sup>38</sup> “de una manera consciente utilizar al cine como vehículo para expresar su inconformidad y su rechazo a todas instancias [...] explotadoras, represivas y castrantes, propias de la sociedad mexicana contemporánea” (1988:69).

De la etapa precursora del cine independiente en particular, para este trabajo de investigación, es importante el filme *Raíces* (1953) de Benito Alazraki no solo por ser el primer largometraje independiente sino además porque su temática de corte indigenista (es decir, que presenta al indígena como personaje principal) también representa el inicio del distanciamiento de las fórmulas estéticas-narrativas de las películas indigenistas de la época aurea.

Cada vez más lejos: *Raíces y Tarahumara*

Si bien en la época dorada se configura la imagen del indio cinematográfico elevándolo a una figura mitológica que confinaba una parte de la “esencia” de lo “mexicano”, en los años sesenta y setenta las pocas películas de corte indigenista que se produjeron desafiaron esta construcción. El segundo título del filme *Tarahumara, Cada vez más lejos*, no solo hace referencia a la condición del indígena contemporáneo y a la falla de las instituciones gubernamentales para resolver “el problema indígena” sino que da indicios de un alejamiento de la forma de representar al indígena que predominó durante le Época de Oro. Este distanciamiento se materializó en aspectos como el formato, la narrativa y la estética, y fue producto principalmente de la situación de crisis que atravesaba el

---

<sup>38</sup> Estos jóvenes cineastas pertenecían en su mayoría a los grupos más cultos de la burguesía. (de la Vega 1988, 73)

cine nacional<sup>39</sup>. El objetivo de este apartado es analizar la forma en que películas de ficción *Raíces* y *Tarahumara* rompen con el legado indigenistas de la época áurea.

*Raíces: ecos y rupturas*

*Raíces* está basada en cuentos del libro *El diosero* (1952) de Francisco Rojas González y está dividida en cinco partes, un prólogo y cuatro cuentos: “Las vacas”, “Nuestra señora”, “El tuerto” y “La potranca”. Cabe destacar que el productor de este filme fue Manuel Barbachano, quien en 1952 funda la compañía Teleproducciones S.A., con la cual además de promover el cine independiente, impulsaría la producción de cortometrajes, medimetrajes, noticieros y documentales. Esto es importante dado que los jóvenes cineastas de los sesenta y setenta encontrarían en estos formatos un vehículo ideal para hacer cine. *Raíces* acertó, como observa García Riera, en no parecer una “película mexicana común y corriente” en cuanto a la mirada con que se observa al mundo indígena, diferente a la mirada establecida por Fernández. Para empezar, la construcción del filme como ya he mencionado está constituida por relatos independientes el uno del otro unidos solo por la temática indigenista, lo que permite asomarse a diferentes historias en distintos lugares; “Las vacas” es una historia de un matrimonio otomí del valle del Mezquital; “*Nuestra señora*” trata sobre una antropóloga norteamericana que estudia a los chamulas en Chiapas; “El tuerto” se ubica en Yucatán y es el cuento de un niño indígena tuerto que recurre a un brujo para curarse; finalmente, “La potranca” es la historia de Xanath, una joven indígena, acosada por un antropólogo extranjero. *Raíces* presenta elementos de ruptura, tanto a nivel de producción como en aspectos narrativos y estéticos con respecto a los filmes indigenistas de la Época de Oro<sup>40</sup>. Estas rupturas a

---

<sup>39</sup> Con formato me refiero a categorías como ficción, documental y experimental.

<sup>40</sup> Aún cuando la estructura episódica de *Raíces* plantea un paralelo con el filme *¡Que viva México!*, en realidad el uso de formato de cortometrajes tiene que ver con la restricción impuesta

su vez desafían algunos de los distintos mitos erigidos por este cine alrededor de la figura del indígena a través de sus distintos episodios. No obstante, *Raíces* también tendrá cierta continuidad con las películas indigenistas de la época anterior. Para analizar las rupturas y las continuidades en esta producción me enfoco en los episodios de “Las vacas”, “La potranca” y “Nuestra señora”.

*Raíces* comienza con un montaje de imágenes que muestran diferentes edificios como el palacio de Bellas Artes; estudiantes en la Ciudad Universitaria; secretarias saliendo de un edificio; fábricas y obreros; entre otras imágenes. Éstas proporcionan al espectador un panorama del México moderno. Enseguida otra serie de imágenes diferentes a las anteriores son mostradas: un volcán, cascadas, flores, naturaleza. Estas primeras series de imágenes son acompañadas por música de Silvestre Revueltas. Para culminar el prólogo, se muestra una tercera tanda de imágenes, éstas exhiben ruinas arqueológicas toltecas entre las que destacan diversas tomas de los atlantes, así como imágenes de indígenas<sup>41</sup>. La sucesión de imágenes que relacionan el presente con el pasado amerindio evoca el estilo de Eisenstein. En esta última serie de imágenes el recurso de un narrador masculino extra-diegético es usado para introducir al espectador al filme. La información proporcionada sirve para recordar al público no-indígena que los indígenas contemporáneos son descendientes de las grandes civilizaciones precolombinas (orgullo nacional) y que son las raíces, de ahí el nombre de la película, del creciente México.

De la misma manera que en las películas de la época aurea, el narrador

---

por mandato presidencial al STIC, Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, de solamente producir cortometrajes y filmes de noticieros, lo cual utilizaron ingeniosamente para armar el filme como un falso largometraje unido temáticamente.

<sup>41</sup> Los atlantes son esculturas de 4.60 m de altura que representan a los guerreros toltecas.

representa la voz de la razón patriarcal ligada usualmente a instituciones y autoridades oficiales e intelectuales. Sin embargo, este narrador (usado solo en el prólogo) no es el único que se presenta. En cada relato existe un narrador diferente que introduce y contextualiza la historia usando la primera persona: en “Las vacas” es la otomí Martina; en “Nuestra señora” es Jane una antropóloga estadounidense; en “El tuerto” es una madre; y en “La potranca” es un arqueólogo europeo. Con este cambio de narradores, no solo son los personajes los que hablan estableciendo una relación más directa con el espectador sino que se presentan otros puntos de vista al romper con la narración omnisciente tradicional masculina y enfrentan al espectador con otros tipos de subjetividades, en este caso femenino, indígena, intelectual y extranjero. Esta inclusión de distintos narradores contrapuesto a un solo narrador oficial es significativa pues refleja la crítica al autoritarismo gubernamental que se comenzaba a incubar en la sociedad, la cual empezó a demandar la inclusión de otras voces al discurso oficial.

El primer relato, “Las vacas”, es quizá en el que se puede apreciar los rompimientos en cuanto al tratamiento de la representación del indígena con respecto a sus antecesoras ya que al igual que éstas presenta una historia de una pareja insertada en un contexto hostil, de explotación y pobreza. Sin embargo, el tratamiento de los elementos narrativos y visuales es muy diferente. “Las vacas” inicia con una serie de imágenes panorámicas del valle del Mezquital (Imágenes 1.36 a 1.39), resaltando lo seco y estéril de su territorio, mientras la voz de Martina, la narradora, comenta: “Aquí nunca llueve y todos los años hay mucha hambre”. De esta forma las imágenes del territorio desértico quedan cargadas de una fuerza dramática asociada a la vida precaria y de pobreza de la región del Mezquital. Este tratamiento cinematográfico del paisaje rompe con el realizado por los filmes de

Eisenstein y de la época áurea que los presentaban naturales exuberantes, paradisíacos o idílicos, como la frondosa selva del episodio “La Sandunga” en *¡Que Viva México!*, las chinampas de Xochimilco en *María Candelaria* o el lago de Pátzcuaro en *Maclovio* y *Janitzio*. En el episodio “Las vacas” los protagonistas por el contrario habitan en medio de la esterilidad del valle del Mezquital, con cielos que no dan lluvia e interminables horizontes áridos; esto ocasiona que se desprenda la capa mitológica del paisaje edénico de la figura del indígena mostrando las problemáticas ligadas a la hostilidad, el cual cobra importancia dramática como un factor que amenaza la supervivencia de los otomíes y que se suma a la injusticia social y económica bajo la que viven.



Imagen 1.36 “Las vacas”, secuencia inicial de paisajes estériles.



Imagen 1.37 “Las vacas”, el paraíso se convierte en desierto.



Imagen 1.38 En “Las vacas” los protagonistas luchan con el entorno.



Imagen 1.39 En “Las vacas” la situación de pobreza se equipara a la esterilidad del paisaje.

Martina, Esteban y su hija son una familia otomí que reside en la zona del valle del Mezquital en situación de extrema pobreza: su tierra no produce nada; su

único bien es un guajolote; y no hay trabajo en la región. El único rico de la zona es el tendero, don Remigio, que además posee una vaca de la que saca ganancia al vender su leche. Al observar la vaca, el primo de Martina les dice: “la vaca ha de comer mejor que nosotros”. La situación de escasez y hambre de la que son objeto es acentuada con otras aseveraciones del primo y el esposo de Martina: “El hambre se ha hecho costumbre” y “En todos lados hay hambre”. La pareja otomí trata de vender sus artesanías al tendero pero éste no se las compra. Martina desea adquirir leche pero el precio ha vuelto a subir imposibilitando su compra. Desesperado, Esteban ofrece su última posesión, el guajolote, pero el tendero le da un precio por debajo de su valor por lo que Esteban desiste; esta situación evoca un parecido con el dueño de la tienda en *María Candelaria* donde la avaricia del comerciante hace presa fácil de los protagonistas. La pareja decide vender sus artesanías a la orilla de la carretera esperando que algún automovilista se interese en éstas. Mientras esperan Martina amamanta a su hija, y Esteban buscando soluciones elucubra diferentes escenarios como el morir, buscar trabajo en otro lado o robar. En ese momento pasa un automóvil con una pareja de la ciudad. La mujer, rubia y vestida con un traje sastre, le señala al esposo “Mira, está de primera”. La pareja detiene el automóvil y se bajan de éste para hablar con Martina y Esteban. Lo que ha llamado la atención de los ciudadanos no son las artesanías sino Martina. La mujer ofrece a Martina trabajo como nodriza, que implica dejar a su familia e irse a vivir a la ciudad, [“Te necesito de leche entera para mi hijo”]. Esteban se niega a la idea pero Martina después de regatear la paga de 20 a 100 pesos, acepta. Martina pide un adelanto para dejarle dinero a su familia y le dice a Esteban: “Si don Remigio tiene su vaca, tú también tienes la tuya.” Martina sube al automóvil, el momento dramático es ironizado con una música alegre de Charleston que sale del radio del automóvil, ya

que mientras la pareja indígena enfrenta una situación dolorosa, la pareja no-indígena (urbana y rica) parece indiferente ante la situación de miseria de éstos de la que, al igual que el tendero, saca ventaja. Mientras el carro se aleja, se observa a Martín sosteniendo en sus brazos a su hija y al guajolote corriendo tras ella, hasta que finalmente es dejado atrás, y su figura se pierde en el valle inhóspito del Mezquital.

Además del cambio del paisaje edénico, la crudeza de la historia de “Las vacas” conlleva una estética afín a la del *Neorrealismo* italiano con el fin de proporcionar una apariencia más realista<sup>42</sup>. De esta forma *Raíces* rompe con la necesidad de *estetizar* de manera preciosista la figura del indígena y su contexto (paisaje), para perseguir un tratamiento que podría definirse como de registro documental, lo cual sería seguido posteriormente ya desde la plataforma del documental en los trabajos hechos en los sesenta y setenta. El principal objetivo de la iluminación en el episodio “Las vacas” es enfatizar el carácter agreste del paisaje desértico, sin resaltar a los personajes, sino más bien mimetizándolos como parte del paisaje. Así los cielos expresivos de Figueroa son cambiados por un cielo llano; los contrastes de los claroscuros son sustituidos por una iluminación de apariencia natural; los encuadres no buscan lo estético sino lo funcional. Las escenas que suceden en el exterior tienen una iluminación neutral en apariencia de fuentes naturales de luz, pero es perceptible el uso de recursos fotográficos como filtros, luces de relleno o rebotes de luz en los primeros planos de los personajes, aún así prevalece la intención de no embellecer la imagen de los personajes indígenas. La secuencia inicial presenta una iluminación suave pero ambigua y difusa, al imitar la tolvanera y los densos vientos del desierto; posteriormente una iluminación neutra

---

<sup>42</sup> Con esto me refiero al uso de locaciones en vez de estudios, actores amateurs o semi-profesionales, iluminación natural y temas de realidad social.

y plana (*flat* como la llaman en inglés) incorpora a los indígenas a su medio ambiente, empotrándolos en éste como un elemento más del paisaje (Imagen 1.40). En otras escenas la luz se vuelve dura, creando fuertes contrastes entre luz y sombra, señalando la hostilidad del clima del valle del Mezquital y de su fuerte calor responsable de las sequías. Esta intención de iluminación es perceptible durante todo el relato, y aunque es visible que en la realización hay problemas de continuidad lumínica, estos no afectan a la intención original. Las escenas interiores por su lado mantienen la intención de usar una luz que mimetice a los personajes con su entorno; simulando iluminación natural en la medida de lo posible, de la misma forma que filmes neorrealistas lo hacían (Imagen 1.41).

La composición de los cuadros es más bien descriptiva, también supeditada al paisaje y a la acción, sin ningún embellecimiento particular a la manera de las composiciones de Figueroa o de Eisenstein; esto es, persiguen la descripción funcional más que la estética. En lo que respecta al modo de producción, la filmación de cada relato fue hecha en locaciones naturales en los lugares donde se desarrollan las historias. En cuanto a los actores el director, Benito Alazraki, optó por no-profesionales, amateurs o actores poco conocidos con experiencia en teatro<sup>43</sup>(García Riera, 1973:146; Aviña, 2004: 78).

---

<sup>43</sup> El hecho de no usar actores tenía que ver con esta imposibilidad de utilizar actores cinematográficos de renombre, la totalidad de ellos afiliados al sindicato opuesto al que pertenecía la producción, el STPC.



Imagen 1.40 Los personajes se mimetizan con paisaje.



Imagen 1.41 “Las vacas” presenta una el iluminación dura.

Además de los cambios del contexto edénico y de la estética, el tratamiento de la pareja protagonista cambia de matiz. En los filmes de la época de Oro se enfatiza el aspecto melodramático y romántico de la pareja, como en *María Candelaria* donde lo principal es la historia de amor de los protagonistas que diluye la situación de pobreza y explotación en la que viven. En cambio, en “Las vacas” la historia se centra en describir la paupérrima situación de los protagonistas y de su comunidad, la cual está latente en el episodio. La pareja está preocupada en encontrar medios que permitan por lo menos alimentarse y criar a su hija. De esta manera la separación de la pareja no es provocada por las leyes “primitivas” de su grupo sino por las condiciones económicas de la que son presa tanto ellos como el resto de la comunidad. Especulando, podríamos decir que si quitamos el aspecto romántico de la historia y si María Candelaria y Lorenzo Rafael hubieran logrado su unión, posiblemente su historia habría sido muy parecida a la de Esteban y Martina en lo referente a la lucha por la subsistencia.

Otro importante cambio que presenta *Raíces* tiene que ver con la temporalidad. Recapitulando, se estableció que las historias contadas en la época aurea están situadas en un tiempo que no corresponde al año en que fueron producidas y exhibidas, la noción de lejanía con respecto a la historia aporta el

efecto de que la problemática presentada (racismo, abuso, explotación) pertenece a otro tiempo, al pasado. Ejemplar, en este sentido, es *María Candelaria* situada un año antes de estallar la Revolución (1909). El objetivo es que el espectador tenga empatía hacia los grupos indígenas por las injusticias que han pasado a través del tiempo y que en el tiempo presente (al de producción y exhibición) estos problemas están siendo resueltos con el nuevo orden político. En *Raíces* la adaptación de los cuentos ubica las historias en el presente en el que fue producida y exhibida. La familia otomí vive en un medio de pobreza aplastante e injusticia social, los cuales son parte de la realidad contemporánea de ese grupo. De esta manera, estos problemas no quedan en una historia pasada como en las películas de la época aurea sino que son expuestos como situaciones que no se han resuelto. Así, *Raíces* recontextualiza a los indígenas al insertarlos en el presente sirviendo como una especie de documento que atestigua, en este caso, el etnocidio contemporáneo de la comunidad otomí. La situación de etnocidio que se presenta en “Las vacas” es importante pues sería retomado más adelante en el formato documental en la década de los setenta por Paul Leduc en su documental *Etnocidio, notas sobre el Mezquital*.

Al igual que en varios filmes de la época áurea, en *Raíces* a través de “La potranca” se trata de contrarrestar las connotaciones negativas asociadas al mito de la Malinche. En este episodio se presenta la tensión entre la mujer indígena y el extranjero con un giro distinto a la leyenda de la Malinche. La historia trata de Eric, un arqueólogo que trabaja en la zona arqueológica de Veracruz que está obsesionado con una joven indígena. El relato inicia con tomas panorámicas del sitio arqueológico del Tajín en las que destaca la pirámide de Nichos y la selva tropical. Las tomas panorámicas son intercaladas con planos generales del protagonista

trabajando en las ruinas. Mientras se muestran las imágenes se escucha a éste en voz *over* explicando:

Claro que mi profesión, todavía me interesa. Un europeo como yo cómo no va a maravillarse ante estas viejas piedras del Tajín, perdidas en el trópico desde hace siete siglos. Pero antes seguramente me hubieran interesado más. Antes de conocer a Xanath.

Al ser la historia narrada por el arqueólogo, la imagen que tenemos de Xanath es desde la mirada de éste, del foráneo, que la *exotiza* como una belleza salvaje que coincide con la mirada tradicional occidental hacia las mujeres de distintas culturas. Tal vez es por esto que la primera vez que Xanath es mostrada la escena tiene reminiscencia a “La Sandunga” y *María Candelaria*. El personaje de Xanath se presenta en un plano lejano donde se observa a la joven remando en una canoa (Imagen 1.42), desde el punto de vista del arqueólogo que la observa (Imagen 1.43); ambas imágenes se intercalan (Imágenes 1.44 a 1.45). *Raíces* sigue la línea de filmes como *María Candelaria*, *Maclovía*, *Janitzio* o *La noche de los mayas*, en donde los extranjeros (blanco, mestizos) quedan cautivados con la belleza de la mujer indígena, en este caso hasta llegar a la obsesión. Eric representa al hombre que recurre a cualquier medio, como la violación, por poseer a la mujer. En contraste con la protagonista de *La noche de los mayas*, Xanath no se deslumbra por el extranjero e incluso lo rechaza. Otra de las diferencias de Xanath con respecto a las mujeres de las películas de Fernández, es que ésta no es sumisa e incluso es mostrada como una mujer indómita que pelea si es necesario contra su enemigo. Aunque Xanath es presentada como una mujer activa, el mito de la belleza indígena persiste en este relato al igual que en las películas de Fernández.

En cuanto al tratamiento de iluminación de la protagonista también

encontramos un interesante distanciamiento con respecto a las películas de la época aurea. Por ejemplo, la secuencia que presenta a la bella Xanath es muy parecida a la de María Candelaria remando por los canales de Xochimilco sólo que carece del glamour y las connotaciones celestiales de las tomas de Dolores del Río (Imagen 1.28 y 1.29). Sin embargo, el énfasis de la belleza de la mujer se hace notar en los primeros planos (Imagen 1.46) que destacan las facciones de la protagonista.



Imagen 1.42 "La potranca", presentación de Xanath



Imagen 1.43 Xanath *siendo observada por* Eric.



Imagen 1.44 "La potranca", presentación de Xanath



Imagen 1.45 Xanath objeto del deseo de Eric.



Imagen 1.46 Xanath sin un halo tan notorio de glamour.

En la cultura popular mexicana la Malinche es reconocida como la indígena que vendió a su pueblo sirviendo de traductora a los conquistadores españoles. Sin embargo, algunas académicas han revalorado la figura de la Malinche al resaltar entre otras cosas que ésta fue objeto primero de una traición por su familia al cederla a los mayas como esclava, y posteriormente ser regalada a Hernán Cortés como parte de un tributo. Por lo que la supuesta “traición” de la Malinche a su pueblo es vista por estas académicas como un acto de justicia. La venta de la Malinche es redimida en “La potranca”, cuando el padre de Xanath la defiende del extranjero que trata de comprarla. El padre, vendedor de cocos, se encuentra atendiendo su puesto cuando Eric le dice: “Quiero comprarte tu animalito”, a lo que el padre de Xanath responde “¿Este?” señalando una mula. Eric contesta: “El animalito que quiero comprarte es de dos patas”. El padre de la joven capta la indirecta y antes de contestar, el arqueólogo prosigue:

En las costas algunos indios regalan a sus hijas a los hombres blancos como yo para mejorar su raza. Tú no necesitas regalármela, te doy esto (dinero) por ella. Ganarás un nieto mestizo que valdrá más que este dinero.

El padre de Xanath le responde firmemente “Las cruas son buenas y me conviene mejorar mi raza. Te doy el doble por tu mujer (...)”. Cambiando el tono a uno desafiante le dice “Si no te gusta este trato tengo otro que ofrecerte”. Al decir esto, el padre da un machetazo a un coco partiéndolo en dos. En la siguiente imagen se aprecia en un gran plano general las ruinas del Tajín ( Imagen 1.47), mientras a lo lejos el arqueólogo Eric camina detrás de unas mulas que llevan sus cosas; se escucha al antropólogo en *voice over* que nos cuenta: “Al día siguiente, Vivian y yo abandonamos Tajin”. En un plano más cercano dentro de la misma composición

Xanath está de pie observándolo partir (Imagen 1.48). Cuando Eric comienza a alejarse, Xanath corre con una sonrisa y la cámara la sigue en un paneo hacia la cima de la colina sobre la que está, y cielo sobre ella llenando gran parte del encuadre, indicando que la mujer indígena se queda prevaleciendo en su tierra con orgullo (Imagen 1.49). La toma final llama la atención porque el personaje indígena no busca salir de su lugar (*Janitzio, Maclovía*) y tampoco es expulsado, física o simbólicamente, de éste (*María Candelaria, Tizoc*); sino que se queda y es el extranjero el que se tiene que marchar de su espacio.



Imagen 1.47 “La potranca” escena final



Imagen 1.48 Xanath viendo irse a Eric



Imagen 1.49 “La potranca” imagen final.

“La potranca” no solo subvierte el episodio de la venta de la Malinche al redimir simbólicamente la traición de la que fue objeto por parte de su propia gente sino que puede entenderse también como la expresión del deseo de proteger a la nación de la influencia extranjera. Esto es, durante las administraciones de Miguel

Alemán (1946-1952) y Ruiz Cortines (1952-1958) el mercado mexicano se vio invadido por productos estadounidenses, se favoreció la inversión privada y extranjera. Pronto la sociedad mexicana empezó a experimentar una especie de “americanización”. El escritor José Emilio Pacheco describe a la perfección en su novela *Las batallas en el desierto* (1981) la manera que la apertura de mercados y de un nuevo estilo de vida incidió en la sociedad<sup>44</sup>. Pacheco a través del personaje Carlos relata:

Mientras tanto nos modernizábamos, incorporábamos a nuestra habla términos que primero habían sonado como pochismos en las películas de Tin Tan y luego insensiblemente se mexicanizaban: tenquíu, oquéi, uasamara, sherap, sorry, uan moment pliis. Empezábamos a comer hamburguesas, pays, donas, jotdogs, malteadas, margarina, mantequilla de cacahuete. La cocacola sepultaba las aguas frescas de jamaica, chía, limón. Los pobres seguían tomando tepache. Nuestros padres se habituaban al jáibol que en principio les supo a medicina. En mi casa está prohibido el tequila, le escuché decir a mi tío Julián. Yo nada más sirvo Whisky a mis invitados: hay que blanquear el gusto de los mexicanos.

(Pacheco, 1981:11)

Tanto en el texto de Pacheco como en la propuesta de Eric se muestra cómo la noción de *blanqueamiento* se ha arraigado social y popularmente como un ideal. Carlos y Eric revelan explícitamente la ansiedad de la sociedad por encajar en el prototipo de nación, al menos *étnicamente*. En *María Candelaria* se examinó que

---

<sup>44</sup> *Las batallas en el desierto* se desarrolla en 1948 donde se cuenta la historia de Carlo un niño de ocho años de edad perteneciente a la clase media. En esta novela se describe el contexto socioeconómico y político durante la presidencia de Miguel Alemán.

Fernández evidencia el deseo de blanqueamiento a través de elementos de *mise-en-scène* como el manejo de iluminación y el *performance* pero se evita hablar de manera directa del blanqueamiento por medio del mestizaje. En “La potranca” se ironiza la noción popular de “mejorar la raza” (blanqueamiento) y el mestizaje en la contrapropuesta que realiza el padre de la protagonista, [“Te doy el doble por tu mujer. Tráemela, (...). Son buenas las cruas pero lo mejor de todo es que se puede hacer lo mismo de hembra a macho, como de macho a hembra.”] Con esta contraoferta el padre subvierte, además, la victimización de la mujer indígena violada (la chingada) y se remueve la culpa que tradicionalmente se confiere a la figura de la Malinche.

Si bien *Raíces* presenta rompimientos estéticos y narrativos con respecto a los filmes anteriores, al igual que estos, también refleja las contradicciones del pensamiento indigenista que por un lado enaltece a las culturas amerindias, y por otro, las descalifica. Esto se observa mejor en el episodio “Nuestra señora” que narra la historia de Jane Davis, una antropóloga estadounidense, que llega a un pueblo del sureste de Chiapas con la finalidad de estudiar a sus habitantes de origen chamula para escribir su tesis. Jane observa parte de las costumbres y actividades diarias de la gente del pueblo, como el carnaval chamula. Después de convivir con la comunidad Jane concluye que los indígenas están en un estado salvaje que no les permite, entre otras cosas, apreciar la belleza, como queda expresado en el título de su proyecto de investigación “La vida salvaje de los indios mexicanos”. Al volver a la comunidad Jane encuentra que los chamulas veneran en la iglesia una copia de La Gioconda de Leonardo Da Vinci que le habían robado. Este hecho contradice la tesis de su investigación.

Por un lado la historia de “Nuestra señora” critica las formulaciones y

etiquetas del pensamiento occidental de considerar a los grupos indígenas como salvajes, sobre todo las elaboradas por intelectuales, académicos nacionales y extranjeros, encarnados en la figura de la investigadora Jane Davis. Al demostrar que los chamulas son capaces de apreciar una obra de arte occidental se derriba esta noción de “salvajes”. Sin embargo, este episodio muestra, de manera similar a las películas de Fernández, ciertas costumbres como retrógradas y nocivas para estos grupos.

En “Nuestra señora” en particular se descalifica el saber tradicional de las parteras indígenas. Este episodio muestra una escena en la cual un indígena, Mariano, va a buscar al doctor del pueblo para que atienda el parto de su esposa. El doctor es acompañado por Jane. Antes de la llegada del doctor y la antropóloga se ve a la mujer de Mariano en cuclillas en labor de parto siendo atendida por una partera. Al llegar Mariano le dice a ésta “Te dije que la dejaras”, y mientras la aleja de la embarazada por medio de un empujón, agrega “la estás matando”. La partera continúa atendiendo a la mujer atándole la cintura con un rebozo con el cual le oprime el vientre, Mariano le insiste para que deje a su mujer y se vaya ya que el médico viene en camino, a lo que la partera responde “la paciente es mía y no la suelto”. La partera le advierte que si no atiende a su mujer, esta morirá. La partera comienza a dar golpes en la espalda de la paciente para provocar el alumbramiento. Al llegar el doctor y Jane, Mariano echa a la partera quien se va enojada. Enseguida el doctor acuesta a la paciente, ordena a Mariano apagar el fuego y el incienso que prendió la partera y se pone los guantes quirúrgicos para atender a la paciente. Finalmente nace el bebé y Mariano agradece al doctor. En esta escena, se confrontan dos conocimientos, el tradicional por medio de la partera y el moderno representado por el doctor en el que por la puesta en escena se da un mayor valor al

conocimiento moderno, la ciencia. En este sentido, el doctor representa la voz de la modernidad y del gobierno que viene a librar a los indígenas de las prácticas atrasadas de su cultura de la misma forma que lo hacen distintos personajes de la época aurea, como el profesor de escuela en *Maclovia*, el cura en *Tizoc, amor indio*, un doctor y un artista en *María Candelaria*. Así, *Raíces* continúa el legado de enfatizar ciertas prácticas y costumbres indígenas como primitivas y dañinas para la comunidad. Más adelante, el llamado video indígena recuperará el valor de sus prácticas y costumbres como el de las parteras, yerberos, hueseros y su contribución a la comunidad y al saber tradicional en lo que Walter Mignolo llama “un giro descolonial”.

Aún cuando *Raíces* ofrece nuevos elementos dentro de la corriente de filmes de corte indigenista que desafían y confrontan los mitos construidos por los filmes de la época áurea aún repiten varios de los vicios en las representaciones establecidas por estos, pero son, sin embargo, un paso en una dirección distinta a estos filmes en la representación de la figura del indígena, en donde algunos de sus elementos serán retomados y refinados en futuros trabajos cinematográficos y videográficos, como por ejemplo el etnocidio, sus problemáticas sociales contemporáneas o el tema de la injusticia social.

#### Tarahumara y el intelectual redentor

He señalado que el indigenismo se ha enfocado a encontrar respuestas para la “cuestión indígena” mediante la valoración del legado amerindio o el diseño de estrategias de integración y asimilación, por ejemplo; en donde parece existir una genuina preocupación hacia las comunidades indígenas. Asimismo se ha señalado que el indigenismo es un proyecto elaborado por los no-indígenas en donde el indígena no participa, es decir, no tiene voz. En este sentido, la producción

indigenista debe ser vista como un proceso donde los intelectuales (artistas, académicos, antropólogos, etnólogos, etc.) actúan como intermediarios de la voz indígena y en este proceso imaginan la alteridad de éstos. Es en este contexto donde están incrustadas las películas hasta ahora analizadas y *Tarahumara, cada vez más lejos* (1965) de Luis Alcoriza no es la excepción. Sin embargo, ésta se distingue por corporizar al intelectual en el texto fílmico que había estado solo presente a nivel de autoría (ej. Fernández) en los otros filmes estudiados.

*Tarahumara, cada vez más lejos* gira alrededor de Raúl (Ignacio López Tarso) empleado del Instituto Nacional Indigenista (INI) que es consignado a un campamento de la sierra Tarahumara para realizar un estudio sobre los tarahumaras. Raúl encuentra dificultades para entrar en contacto con ellos [“¿Dónde se meterán estos indios? Ya llevo tres días tragándome la sierra y no he visto más que alguno y de lejos”]. Finalmente, gana la confianza de una pareja de indios, Corachi (Jaime Fernández) y Belén (Aurora Clavel) que le permite tener un acercamiento con el resto del grupo. Al entrar a la comunidad el protagonista no tarda en solidarizarse con los problemas de la comunidad. Raúl se da cuenta del sistema de explotación que enfrenta esta comunidad agudizada por el despojo sus tierras por parte de los terratenientes dueños de los aserraderos, quienes poco a poco los han despojado de éstas forzándolos a adentrarse aun más en la sierra.

Al igual que *Raíces*, *Tarahumara* rompe tanto con la estética preciosista impuesta por Fernández-Figueroa como por la línea argumentativa principal, la unión de la pareja indígena. El crítico Jorge Ayala Blanco señala que *Tarahumara* de Luis Alcoriza (1965) es la película que con mayor seriedad trata el tema de los indígenas en el cine mexicano ya que “después de 30 años, el cine filmado en escenarios naturales empieza a liberarse del nefasto equívoco de herencia

eisensteniana.”(1968:203) Esto debido principalmente a que no se busca la postal sino que se emplea una fotografía funcional que capta los escenarios como un elemento más de la historia. Los encuadres utilizados en el filme *Tarahumara* son funcionales más que virtuosos ya que están confeccionados con un visible propósito de registrar los hechos y centrar la atención en las acciones debido a un estilo etnográfico que se enfoca en mostrar la cotidianeidad y las costumbres de la comunidad. Esta apariencia etnográfica va acompañada además de la casi nula presencia de sonido extra-diegético y el acabado en blanco y negro (como en los primeros documentales etnográficos) del filme.

En las obras de Fernández-Figueroa la narrativa se centra en la pareja romántica donde la comunidad y la interacción de los protagonistas con ésta es casi nula, salvo para desatar la tragedia presentándola como una turba salvaje (*María Candelaria, Maclovía*). En *Tarahumara* en cambio, hay un énfasis en presentar a la comunidad y su relación con los protagonistas. La comunidad se convierte en elemento importante de la composición de los encuadres, éstos en su gran mayoría son planos generales o planos de grupo con los que no solo construye el espacio físico sino la noción de comunidad. El acomodo espacial de los integrantes del grupo es generalmente circular o semicircular, lo que da una sensación de contener tanto física como emocionalmente a sus miembros. Ejemplo de esto es la escena en la cual se imparte justicia al hombre que violó a una joven de la comunidad. En el inicio de la secuencia un plano lejano presenta el lugar en el cual se lleva a cabo el juicio, el exterior de una pequeña capilla en medio del llano, donde los tarahumaras se reúnen alrededor de sus autoridades (Imagen 1.50). La toma se cierra a un plano de conjunto donde se aprecia un círculo alrededor del acusado y los acusadores formado por los miembros de la comunidad y algunas personas externas (por

ejemplo, los indigenistas) presenciando el juicio (Imagen 1.51 y 1.52). El acusado se declara culpable y es sentenciado a pagar 40 pesos a la familia de la joven ultrajada. La comunidad, incluyendo la familia ofendida, acepta el castigo. Sin embargo, el acusado solo tiene 12 pesos a lo que el líder le dice “tú paga”, en ese momento miembros de la comunidad se acercan a éste para ofrecerle dinero y completar la cifra. Cuando el acusado reúne el dinero, el líder le señala que debe pagar lo prestado en dos meses. Con la presencia de la comunidad se enfatiza que todo lo que sucede en ésta atañe a cada miembro. De manera más general la construcción de los encuadres indica que los problemas que se exponen (explotación, violencia, desplazo) conciernen al grupo y no solo a dos individuos como en los filmes anteriores. Este tipo de encuadre y composición se observa en varios momentos de la historia como en la asamblea comunal (Imágenes 1.53 y 1.54); en la ceremonia de bautizo del hijo de los protagonistas; y en el funeral y entierro del patriarca (Imágenes 1.55 y 1.56). Más adelante tanto los documentales de los setenta como los elaborados por indígenas harán énfasis en la colectividad más que en la individualidad.



Imagen 1.50 *Tarahumara*, comunidad en el juicio



Imagen 1.51 Ancianos impartiendo justicia.



Imagen 1.52 Acusado recibiendo sentencia.



Imagen 1.53 *Tarahumara*, comunidad hablando con aliados.



Imagen 1.54 Comunidad habla con aliados sobre las tierras.



Imagen 1.55 *Tarahumara*, funeral del anciano.



Imagen 1.56 Entierro del líder.



Imagen 1.57. *Tarahumara*, escena de la carrera Rarajipari

La representación que hace Alcoriza de los tarahumaras contiene diversos elementos. Se incluye el lenguaje de la etnia y el nombre endónimo, así como algunas prácticas culturales. Con la incorporación del lenguaje de la etnia destaca a diferencia de las películas de la Época de Oro las diferencias y la heterogeneidad de la población en México, resaltando que el español o castellano no es la única lengua que se habla en el territorio mexicano. El uso de lenguaje propio de los tarahumaras,

el rarámuri, es hablado en general cuando hay una interacción entre miembros de la comunidad. El español es empleado por los personajes indígenas cuando se comunican con los mestizos (y con el espectador) para que éstos comprendan lo que se dice y la razón de sus acciones. Además del lenguaje, el patriarca de la comunidad utiliza el término rarámuri y no tarahumara para nombrarse como grupo develando con esto la política de nombrar y el sistema de valoración impuesta desde la colonia, [“Rarámuris no más tontos esta vez no nos correrán”]. Además de estos elementos, Alcoriza muestra desde circunspecta hasta pintorescamente ciertas características de la cultura rarámuri. Por ejemplo, en su primer encuentro con un rarámuri, Raúl y su guía viajan en una camioneta al ver al individuo corriendo descalzo por el camino se detienen y ofrecen llevarlo a lo que este contesta: “No, voy apurado”. Raúl se asombra de la respuesta. El guía de Raúl comenta que probablemente éste llegue antes que ellos. Esta escena señala graciosamente la famosa y distintiva habilidad de corredores de larga distancia de los rarámuris. Más adelante la película mostrará con seriedad la ceremonia Rarajipari en la que hombres y mujeres participan descalzos en una carrera a distancia para demostrar su fortaleza física y de espíritu (Imagen 1.57). Los rarámuris y sus particularidades culturales se presentan a través de la mirada de Raúl que por momentos entra en conflicto con las costumbres de sus amigos, en otras ocasiones las romantiza, [“Me atrae demasiado el mundo de ellos para verlo con la frialdad de un simple observador. Todo es tan extraño y tan lógico”].

El contraste entre la cultura rarámuri y la mestiza, va más allá de mostrar una diferencia cultural. Las películas indigenistas muestran marcadamente las diferencias entre una y otra. El énfasis en mostrar las desigualdades culturales oculta en realidad una diferencia colonial y desde luego de poder. Como explica

Mignolo “La diferencia o las diferencias coloniales fueron enmascaradas y vendidas como *diferencias culturales* para ocultar el diferencial de poder; esto es, la colonialidad de poder.” (2005:27) Este diferencial de poder es mostrado por medio de la imposición del lenguaje, la descalificación de las costumbres, y la negación de su nombre e historia. Desde luego la desigualdad también es mostrada en términos de poder político, económico y legal que mantiene al indígena como un subalterno. Esto es expresado por un agrarista amigo de los rarámuris al señalar el apoyo, legal e ilegal, con la que cuentan los mestizos-chabochis para quitarles sus tierras, [“...los chabochis tienen licenciado y documentos chuecos, hartos pesos gente gorda tras de ellos”].

Como ya mencioné uno de los elementos novedosos de *Tarahumara* es la presencia del intelectual. A través de Raúl se nos devela al Otro; la visión misionera del indigenista; y la orfandad del indígena sin el intelectual. Raúl llega a la sierra para hacer un estudio a los indígenas. Encuentra problemas los primeros días para contactarlos ya que estos se esconden por la desconfianza que tienen a los mestizos o *chabochis*. Raúl pronto descubre que las comunidades son explotadas por los terratenientes y los dueños de aserraderos quienes además de pagar un salario inferior al de la ley, se adueñan del territorio tarahumara. Aunque los tarahumaras despliegan pequeños actos de resistencia ante los abusos, como no trabajar para los latifundistas, estos actos ante los ojos de Raúl son insuficientes e ineficaces para lograr un cambio. Si bien las intenciones de Raúl parecen ser un acto de solidaridad, éstas revelan un instintito misionero y paternalista. La actitud condescendiente y magnánima de Raúl se muestra al interferir en todos los niveles de la vida del grupo con el fin de protegerlos y mejorar sus condiciones, por ejemplo cuando la mujer de Corachi está a punto de parir, Raúl en un arrebató de indignación por falta de

servicios médicos en el asentamiento de la comunidad va al hospital de la localidad para reclamar al doctor la falta de atención médica, éste contesta un tanto realista y cínicamente que las tarahumaras “son mujeres que viven en plena naturaleza que todavía saben tener hijos sin anestesia ni preparación psicológica.” Finalmente Belén da nacimiento a su hijo a la usanza tradicional, proceso que es mostrado etnográficamente por la cámara. Raúl llega cuando la madre y el niño están recuperándose y hace que Belén tome los antibióticos que éste ha traído.

El retratar como víctimas a los rarámuris y a Raúl como el “salvador de estos” confirma la narrativa cristiana de sufrimiento y de redención que ratifica además de la dominación a la que están sujetos los pueblos originarios, la práctica paternalista del Estado, sus instituciones, y de los intelectuales. Los causantes de la injusticia y explotación tanto en *Tarahumara* como en las películas de la época áurea vienen a ser sólo algunos individuos (comerciantes, terratenientes, representantes de la autoridad) pero nunca se critica al Estado o a sus instituciones como causantes de estas desigualdades. En una escena el líder rarámuri es quien otorga el estatus simbólico de padre al gobierno cuando se refiere al gobierno estatal como “Tata gobierno Chihuahua” y al gobierno federal como “gobierno guarura grande”. Si acaso hay algún reclamo al estado es a su lejanía física con respecto a este grupo amerindio en específico señalado por el antropólogo del INI, “El gobierno siempre ha querido ayudarlos, pero estamos demasiado lejos. Entre las leyes y su aplicación hay una barrera de intereses de gentes vendidas”. Raúl no es el único indigenista que interviene en la vida de ésta comunidad. Antes de la llegada del protagonista ya existía otro representante del INI, un antropólogo que tenía más tiempo de “misionero” con los tarahumaras, el cual no solo luchaba por conseguir un salario justo, sino que además organizaba cooperativas de trabajo, como el caso de un

aserradero. De esta manera, ambos indigenistas re-encarnan al “misionero redentor” que es incluso simbolizado en la muerte de Raúl al ser víctima de un atentado por parte de los latifundistas. Con la muerte de Raúl, no muere toda esperanza para los rarámuris, ya que como señala el antropólogo se espera que su muerte no sea en vano y que con este sacrificio se traiga el cambio, completando así la metáfora del Redentor simbolizada en la última escena. En esta escena el cuerpo de Raúl es sacado de la sierra en una avioneta para entregar el cuerpo a su padre. La cámara da la perspectiva desde la avioneta despegando donde observamos a Corachi corriendo detrás de ésta (Imagen 1.58). A medida que la avioneta se eleva al cielo alejándose en un plano aéreo muestra cómo la figura de Corachi y los otros rarámuris se quedan en la tierra, hasta convertirlos en solamente puntos diminutos en la pantalla (Imágenes 1.59 a 1.61).

En su afán de salvador de los indios, Raúl niega el poder de gestión del grupo al ser éste el proveedor del bienestar, la justicia y el progreso. En *Tarahumara* se presenta al indígena como un subalterno que necesita de una voz que interceda y hable por ellos, que los represente. En el filme la voz del intelectual es el que habla por los tarahumaras frente al gobierno y los terratenientes, esta voz en el texto es Raúl y desde el filme es el director Luis Alcoriza. En palabras de Gayatri Spivak podemos decir que en *Tarahumara* el subalterno no puede hablar porque en este caso su voz no está en el texto, solo es exhibida la representación del intelectual sobre éste. De esta manera, Alcoriza se yergue como la voz que expone la realidad tarahumara. Son los escritores de la historia y Alcoriza los que deciden que sin el intelectual y su actitud misionera las comunidades amerindias pierden la opción a un cambio, atados a la inmovilidad en la que viven y han vivido, condenados a la explotación y al etnocidio. Es entonces cuando este filme más que expresar una

preocupación y solidaridad con los indígenas, señala el trabajo indispensable de los indigenistas y el INI para socorrerlos. En este sentido, se vuelve a la misma idea del cine de la época de Oro de justificar la intervención de estas instituciones, que sin ellas se deja “huérfanos” a las poblaciones indígenas, no hay un después.



Imagen 1.58 *Tarahumara*, secuencia final avioneta despegando.



Imagen 1.59 Corachi corriendo detrás de la avioneta que lleva el cuerpo de Raúl.



Imagen 1.60 Corachi y el pueblo rarámuri. como puntos distantes



Imagen 1.61 Rarámuris cada vez más lejos.

### Grupo Nuevo Cine y el impulso documental

A la par del impulso al cine independiente, otro acontecimiento que permitió la renovación cinematográfica ante la crisis fue el surgimiento de un movimiento de nuevos cineastas y críticos. Así, en 1961 surge como respuesta a la profunda y aletargada crisis el llamado grupo Nuevo Cine, constituido de acuerdo con ellos por cineastas, aspirantes a cineastas, críticos y responsables de cine-clubes<sup>45</sup>. Ayala

---

<sup>45</sup> Los integrantes del grupo que firmaron el manifiesto fueron José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, J.M. García Ascot, Emilio García Riera, J.L. González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, Luis Vicens.

Blanco observa que los integrantes de este grupo tenían formación universitaria y en su mayoría eran ensayistas, narradores, investigadores documentales, en general simpatizaban con la izquierda y algunos eran militantes, además, “leían las revistas norteamericanas y francesas sobre el cine y asistían a los cine clubes que en esa época empiezan a formarse principalmente la del IFAL” [Instituto Francés de América Latina] (Rossbach y Canel, 1988:49). Este grupo lanzó una revista *Nuevo Cine* que publicaría solo 7 ediciones y un manifiesto a la usanza de las corrientes artísticas de la vanguardia europea.

En el manifiesto declaraban, entre otras cosas, que para superar el “deprimente estado del cine mexicano” debían abrirse las puertas a una nueva promoción de cineastas; se tenía que permitir la producción y libre exhibición de un cine independiente; y se debía promover y apoyar el cortometraje y el cine documental; entre otras ideas. Como resume John King, el manifiesto del grupo Nuevo Cine fue una plegaria a la renovación de la industria; al estímulo a la creatividad artística; al impulso del cine independiente; a la capacitación formal; y al desarrollo de una cultura cinematográfica (2000:132). Esta corriente renovadora de los cineastas y críticos correspondía también a la influencia de lo que sucedía en la escena internacional. En la década de los sesenta aparecen en Latinoamérica movimientos como el *tercer cine*, el *cinema novo*, el *cine imperfecto*, todos estas etiquetas caen bajo lo que se ha denominado “nuevo cine latinoamericano”. Los diferentes movimientos y propuestas que abarcan al nuevo cine latinoamericano aparecieron en la década de los sesenta y setenta como una alternativa al cine comercial nacional e internacional. El *nuevo cine* latinoamericano es heterogéneo en

---

Posteriormente se añadieron Jorge Ayala Blanco, José Báez Esponda, Armando Bartra, Nancy Cárdenas, Leopoldo Chagoya, Ismael García Llaca, Alberto Isaac, Paul Leduc, Eduardo Lizalde, Fernando Macotela, Manuel Michel, Francisco Piña, Tomás Pérez Turrent, entre otros. (Rossbach y Canel 1988:49)

sus propuestas, no obstante presenta una preocupación regional que no se comparte en otros movimientos de los llamados cines nuevos. Ana López destaca que a diferencia de los movimientos cinematográficos de “nuevo cine” de posguerra como el *neorrealismo*, la *nueva ola francesa*, o el *nuevo cine alemán*, el propósito del nuevo cine latinoamericano no se limita a las cinematografías nacionales y su diferenciación con “Hollywood pleasure machine”, sino que es un cine político comprometido con la investigación sociopolítica y la transformación del subdesarrollo en Latinoamérica (1997:137). Por lo que la toma de conciencia se volvió una prioridad no solo nacional sino también a nivel continental, en donde el contexto político, social, económico y cultural influyó para la creación de lo que se llama *Nuevo Cine Latinoamericano*. Pero sobre todo, este movimiento cinematográfico buscaba mostrar las desigualdades socioeconómicas generadas por el devenir histórico de Latinoamérica así como por la dinámica internacional caracterizada por un orden mundial donde los países latinoamericanos estaban relegados al tercer mundo, el de los subdesarrollados. Para enfrentar las prácticas cinematográficas hegemónicas, el *Neorrealismo italiano* así como el documental fueron dos de las grandes influencias para el Nuevo Cine<sup>46</sup>. El modelo italiano resultó atractivo para los cineastas latinoamericanos por el paradigma de producción que presentaba un bajo costo de producción por: filmar en locaciones, empleo de actores no profesionales, utilización del mínimo de recursos técnicos como luz natural y sonido diegético, entre otros. El formato de documental, especialmente el *cinéma vérité* y el documental social de John Grierson, resultaron atractivos para capturar la “realidad” latinoamericana. Entre las producciones

---

<sup>46</sup> Aunque no fueron las únicas influencias sí fueron las más destacadas. Por ejemplo, algunas películas como *Deus e o diablo na terra do sol* (Rocha, 1964) usa una mezcla entre neorrealismo y estética brechtiana.

documentales que se generaron en el nuevo *cine* se encuentran: de Argentina *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968), de Uruguay *Me gustan los estudiantes* (Handler, 1967), de Colombia *Chircales* (Silva y Rodríguez), de Cuba *Por primera vez* (Cortázar, 1967) y de Chile, *La batalla de Chile* (Guzmán y Equipo tercer año, 1973-78), entre otros. (Chanan 1997: 201; López, 1997:142)

En México esto derivó en una preferencia por la no-ficción sobre los filmes de ficción durante los años sesenta y setenta que se debió a la intersección de varios factores, como el impulso del cine independiente; cineastas jóvenes con alto conocimiento de las tendencias mundiales; deterioro de un sistema político autoritario; avances tecnológicos como equipos portátiles de filmación; proliferación de movimientos sociales; el uso de los medios de comunicación como herramientas de resistencia. Como ya he señalado, durante este periodo el sistema político mexicano fue cuestionado sobre todo por los jóvenes e intelectuales que denunciaban la falta de democracia; el sistema económico que incrementaba la desigualdad entre estratos sociales; la censura a la libertad de expresión; el autoritarismo y corrupción gubernamental, entre otros aspectos. De esta manera, el documental sirvió como herramienta de apoyo para expresar y evidenciar estos aspectos, ya que como señala Joanne Burton sobre las cualidades que provee el uso del documental:

Documentary provides: a source of “counterinformation” for those without access to hegemonic structures of world news and communications; a means of reconstructing historical events and challenging hegemonic and often elitist interpretations of the past; a mode of eliciting, preserving, and utilizing the testimony of individuals and groups who would otherwise have no means of

recording their experience; an instrument for capturing cultural difference and exploring the complex relationship of self to other within as well as between societies; and finally, a means of consolidations, social cleavages, political belief systems, and ideological agendas. (1990:7)

El grupo *nuevo cine* que aunque no tuvo la resonancia a nivel continental como otros movimientos, *cinema novo* o *cine imperfecto*, a nivel local sin lugar a dudas tendría una gran influencia. El grupo *Nuevo Cine* sobre todo alentó la exploración y experimentación cinematográfica así como el surgimiento de cineastas interesados en la crítica social. De los cineastas de este grupo me interesa el trabajo de Paul Leduc y Eduardo Maldonado, quienes realizaron los documentales *Etnocidio: notas sobre el Mezquital* (1977) y *Jornaleros* (1978), respectivamente. Ambos documentales exploran problemáticas específicas, la pobreza y explotación de los indígenas del valle del Mezquital y el fenómeno de migración de los campesinos e indígenas. La representación del indígena ya no será expuesta desde la ficción sino desde la "realidad". *Etnocidio* y *Jornaleros* presentarán la inclusión de las voces indígenas por medio del testimonio. Estas voces se entretajan principalmente con la del cineasta, entre otras voces, construyendo un texto polifónico, usando a Mikhail Batjín, en donde en teoría se establece una relación dialógica entre los sujetos.

#### Etnocidio: notas sobre el Mezquital y el testamento estético

*Etnocidio, notas sobre el Mezquital* inicia con una toma panorámica del valle del Mezquital, y en el siguiente corte descubrimos un cortejo fúnebre de indígenas en camino de enterrar a un niño del cual solo vemos su ataúd. El Mezquital se presenta como una tierra seca, agrietada e infértil. Este prólogo sintetiza la visión

del cineasta sobre la condición de los indígenas de esta región: la pobreza, desesperanza y un futuro fúnebre. Esta visión de Leduc sobre el Mezquital está influida por los estudios sobre la región que llevó a cabo el antropólogo Roger Bartra el cual funge junto con Leduc como guionista del filme. Para Bartra uno de los laboratorios donde se reflejaba la explotación del indígena contemporáneo era precisamente el Valle del Mezquital ya que esta región desde hacía décadas era el ejemplo más notorio de la miseria y explotación, y al cual llamó el Valle de la Muerte (1974:459). Bajo estos preceptos Leduc estructura el documental en 103 minutos a lo largo de los cuales destacan tanto los recursos formales como los realistas en donde se busca exponer la explotación del indígena/campesino de la zona y por extensión del resto del país.

En *Etnocidio* se utiliza una estructura narrativa temática a manera de abecedario, para presentar distintos aspectos de la problemática de los otomíes del valle del Mezquital sin una jerarquización aparente en cuanto a la temática, posiblemente en un ánimo de mostrar que no importando la letra, en el abecedario de la explotación-indígena cada letra tiene un significado relevante, por ejemplo, “a” de antecedentes, “b” de burguesía, “c” de clases y así sucesivamente. Sin embargo, las palabras o conceptos destinados a cada letra guían al espectador por la agenda política de los autores. El hecho de usar burguesía, clases (sociales), democracia, etnocidio, fábricas, gobierno, historia, indígena, polución y unión, entre otras, van construyendo la historia de etnocidio que Leduc desea compartir. Cada tema es revestido por entrevistas y testimonios de los involucrados en la problemática de la región: indígenas, dueños de fábricas, iglesia, líderes sociales, por nombrar algunos. Las entrevistas y testimonios son una parte importante en este documental donde a manera de contrapunteo, Leduc da voz a los indígenas otomíes del Mezquital con el

fin de que sean ellos los que expliquen las condiciones en las que viven y trabajan; mientras que las entrevistas a empresarios, religiosos, burócratas exponen la corrupción, avaricia y egoísmo de éstos.

Cabe señalar que el uso del testimonio fue un recurso narrativo que se popularizó entre algunos intelectuales durante los sesenta y setenta como para solidarizarse y entrar en diálogo con los sujetos marginados (Yúdice, 2003: 115). Éste es un género complejo que ha sido importante dentro de varias disciplinas académicas y manifestaciones artísticas en Latinoamérica como la literatura, la historia, la antropología, el cine, entre otras, y que, como han señalado académicos como John Beverley (1987) y Margaret Randall (1992), presenta múltiples formas (la entrevista, el diario, la memoria, novela crónica, novela testimonial, teatro, poesía, fotografía, etc.) así como diferentes modos de publicaciones (libros, revista, panfleto, etc.). Por estas diversas características, Beverly ha señalado que es difícil definir este género con rigor. No obstante como un punto de partida tomaré la definición que este autor ha hecho sobre el testimonio:

U[u]n testimonio es una narración [...] contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una "vida" o una vivencia particularmente significativa (situación laboral, militancia política, encarcelamiento, etc.). La situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha. En la frase de René Jara, el testimonio es una "narración de urgencia" que nace de esos espacios donde las estructuras de normalidad social comienzan

a desmoronarse por una razón u otra. Su punto de vista es desde abajo. A veces su producción obedece a fines políticos muy precisos. Pero aun cuando no tiene una intención política explícita, su naturaleza como género siempre implica un reto al *status quo* de una sociedad dada. (1987: 9)

Por la condición de exclusión<sup>47</sup> de los narradores de un testimonio, estos cuentan su historia a alguien más que la transcribe, “un(a) compilador(a)”, (etnógrafo, escritor profesional, reportero, sociólogo, entre otros), función que ha generado debate en la academia; uno de ellos es que los límites entre la voz del interlocutor y el narrador se distingan el uno del otro para no caer en el paradigma de *hablar por* en el que el “compilador” borre la voz del narrador. Por otro lado, la convención discursiva del testimonio es representar una historia verdadera ya que el narrador es una persona que realmente existe, hay un *efecto de veracidad*, lo que compagina bien con la “cualidad” del documental de estar representando “la realidad”, proporcionando de esta manera al lector o espectador una sensación de autenticidad (Beverly, 1987:11). De esta manera, Leduc hace uso del testimonio para exponer mediante su abecedario audiovisual la situación de urgencia de los pobladores del Mezquital; muestra solidaridad con éstos; y busca que los espectadores no solo conozcan la situación sino que se cuestione el sistema que ha provocado el etnocidio otomí.

Aunque Leduc utiliza a lo largo del documental testimonios, es en la letra “i” de indígena, donde se muestra el testimonio más significativo ya que los campesinos/indígenas cuentan al espectador su historia. La primera toma presenta a dos campesinos otomíes parados en medio de las tierras secas del Mezquital leyendo un texto que habla de su historia de opresión desde tiempos prehispánicos

---

<sup>47</sup> Por no hablar el idioma hegemónico de sus sociedades, ser analfabetos o no tener acceso a las instituciones académicas o gubernamentales, por ejemplo.

y hasta tiempos modernos (Imágenes 1.62 y 1.63). Su discurso inicia mencionando:

Nosotros los otomíes ya hace mucho que somos un pueblo perseguido. Ya en el siglo VIII los toltecas nos obligaron a refugiarnos en el desierto y en el siglo XIV los aztecas nos obligaban a pagar tributo. Varias veces nos rebelamos pero siempre fuimos reprimidos con la violencia. Cuando llegaron los conquistadores españoles en el siglo XVI nos hicieron sus esclavos para trabajar en las minas y en el siglo XVII nos rebelamos varias veces pero también fuimos masacrados. [...]Luego vino la revolución. Hicieron la reforma agraria y algunas de nuestras tierras comunales nos las devolvieron, no todas pero sí algunas. Pero muy pronto los caciques y los ricos y los acaparadores se pusieron de acuerdo para despojarnos de las pocas tierras que nos habían devuelto. A los indígenas nos han hecho desaparecer. Ya nomás nos usan a la hora de los discursos y pa' colgar nuestras ollas en el museo de antropología.

Esta secuencia muestra varios cortes a ambos indígenas mientras leen el texto que evidencian una puesta en cámara preparada por el realizador pues exige no solo el continuo re-emplazamiento de la cámara sino una repetición de la acción por parte de los sujetos manteniendo el sentido de espontaneidad del evento (Imágenes 1.64 y 1.65). El propósito de esta puesta es que se aprecie la relación de los indígenas con el paisaje a su alrededor en el cual han vivido todas las injusticias y opresión de la que hablan. Esta elaboración propia del video *performativo* (qué más adelante explico) parece perseguir una identificación del espectador con los individuos respecto a los problemas mencionados, no los pasados sino los presentes, en un espacio histórico contemporáneo desde el cual hacen este recuento histórico. El

recapitular la historia del pueblo otomí nos indica una historia de resistencia y persistencia donde son ellos los que están contando la historia desde su perspectiva y no bajo el lente oficialista. El texto finaliza con el reclamo del indígena al señalar que los indígenas son solo usados con propósitos retóricos o en los museos. Al introducir el testimonio de los dos hombres re-contando su historia, Leduc *intenta* escuchar, en palabras de Guha, “la voz pequeña de la historia”, la que no está escrita por el poder hegemónico (1996:1) Este acto, como diría Mignolo, nos presenta un paradigma-otro que nos permite pensar en otras historias, otras memorias pensando desde lo negado por la retórica de la modernidad <sup>48</sup>(2003:20).



Imagen 1.62 *Etnocidio*, segmento “indígenas”.



Imagen 1.63 Otomíes leyendo para la cámara



Imagen 1.64 Toma de los otomíes contando su historia



Imagen 1.65 Énfasis en los dos narradores.

Este apartado a su vez, junto con el denominado “h” de historia es de los que mayormente se distinguen tanto por la crítica hacia las políticas gubernamentales

<sup>48</sup> Mignolo señala que un paradigma-otro como “emerge en su diversidad, en y desde las perspectivas de las historias coloniales; en el conflicto entre las lenguas, los saberes y los sentires (...); esto es, en/desde las historias locales a las que le fueron negadas potencial epistémico y, en el mejor de los casos, fueron reconocidas como conocimientos locales ...” (2003:22)

indigenistas como por el uso de modo de documental *performativo* en su elaboración. Leduc hace la relación entre el venerado pasado indígena y el indio contemporáneo la cual es presentada con la yuxtaposición de imágenes de ruinas arqueológicas con imágenes del indio vivo (Imagen 1.66). Si bien este recurso estilístico es herencia de Eisenstein, y recurrente en casi todas las películas indigenistas (*María Candelaria, La noche de los mayas o Tizoc, amor indio*), Leduc lo reinterpreta para imprimir un comentario crítico. Es en esto que se establece un punto de diferencia con dichos filmes y otros posteriores como *Raíces y Tarahumara*, al presentar una crítica directa hacia las políticas indigenista y gubernamentales, ausentes en las primeras.

Es importante señalar la cuestión del público al cual va dirigido pues influye en la construcción del documental y de la representación de los grupos indígenas. *Etnocidio*, está destinado a un público nacional e internacional con el fin de que este conozca los distintos aspectos de la problemática que aqueja a los otomíes y el papel que tiene en esto la clase económica y políticamente hegemónica. Así para apelar a este público se presenta una estructura y distintos recursos formales que resaltan hasta cierto punto el exotismo de los pueblos indígenas y su iconografía. Es por eso que Leduc incorpora elementos más relacionados con el documental *performativo*. De acuerdo con Nichols, los documentales *performativos* buscan principalmente intensificar el aspecto emocional de las experiencias reales a las que aluden por encima de lo racional, para intensificar “the rethorical desire to be compelling and tie it less to a persuasive goal than an affective one.” (2001:203) En este tipo de documentales la combinación de lo real-contemporáneo con lo imaginario es un elemento recurrente utilizado con la incorporación de técnicas expresivas como la actuación, recitación, la puesta en escena o la animación, por un lado, hasta otras

que forman parte de los recursos y convenciones del cine de ficción como es la cámara subjetiva, los flashbacks, el uso de un *score* musical, congelamiento de cuadros, o montajes que refieren a estados mentales recreando diversas subjetividades (2001:206).

El apartado de “historia” presenta una secuencia que comienza con imágenes de las ruinas del imperio tolteca, cultura desarrollada en la región del Mezquital, mostrando a los atlantes de Tula en una serie de encuadres y lentos *travelling* hechos con realce estético acompañado de música (un réquiem) extra diegética (Imágenes 1.67 y 1.68). Esta secuencia señala la devoción que se ha tenido por ese glorioso pasado prehispánico, pero después enfatiza signos relativos a la muerte (cráneos, dibujos de calaveras, tumbas) simbolizando un pasado muerto para después mostrar imágenes de altares religiosos y ruinas de las haciendas en las que los indígenas trabajaron como peones (Imágenes 1.69 y 1.70). Todas las imágenes de esta secuencia son presentadas a un mismo ritmo visual letárgico. Un enorme archivero con los registros de la población frente al cual un viejo campesino indígena está sentado asocia todas las imágenes anteriores como algo que ha quedado archivado en el olvido (Imagen 1.71). La presencia del anciano señala que “la cuestión indígena” continúa vigente pese al olvido oficial<sup>49</sup>. En esta sección además destacan imágenes del Museo Nacional de Antropología e Historia que junto con las del archivo oficial, señalan lo que antropólogos como Bonfil Batalla han argüido que “lo indio” se convierte en nacional solo en el espacio de la memoria, del museo, del pasado glorioso pero que en un contexto contemporáneo pierde valor. Así el indígena queda cosificado como diorama de exhibición (Imágenes 1.72 y 1.73).

---

<sup>49</sup> Uso el término “cuestión indígena” de acuerdo con José Bengoa, el cual señala que “es un concepto neutro que denota la aparición de la temática étnica en las sociedades latinoamericanas pero posicionadas de un modo diferente” (2000:25). Así evitamos la carga peyorativa del concepto “problema indígena”.

Leduc termina su nota sobre “historia” con diversos planos de ataúdes, que funcionan a manera de comentario del realizador sobre las consecuencias históricas que esta comunidad, y por extensión otras, enfrentan: el etnocidio (Imagen 1.74). Finalmente, el rostro de una mujer en un primer plano con su hijo en brazos mira al espectador confirmando su presencia y la búsqueda de un futuro para las generaciones jóvenes (Imagen 1.75). La secuencia entera en este segmento está construida por un montaje intelectual que a través de la yuxtaposición de imágenes de la historia del pueblo, como ruinas precolombinas o de haciendas, con símbolos de muerte busca generar un solo significado en la mente del espectador, etnocidio. Este montaje sirve como base para introducir elementos de la modalidad *performativa* señalada por el crítico de cine Bill Nichols, tales como el uso de la música de réquiem, los lentos y ceremoniosos movimientos de cámara construyendo un efecto fúnebre y solemne, la asociación de elementos indígenas con los de muerte, o la pre-elaboración de encuadres que generan una respuesta afectiva en el espectador, como el anciano al pié de las pilas de archivos o la joven madre indígena mirando inquisidora a la cámara. La combinación de estos elementos busca proporcionar una respuesta emocional en el espectador.



Imagen 1.66 *Etnocidio*, segmento “historia”.



Imagen 1.67 Segmento “historia” presenta ruinas toltecas.



Imagen 1.68 Detalle de ruinas toltecas.



Imagen 1.69 Segmento "historia" altar de muertos.



Imagen 1.70 Segmento "historia" ruinas hacienda



Imagen 1.71 El archivo muerto y el indígena vivo.



Imagen 1.72 Diorama de museo representando al indígena.



Imagen 1.73 Plano conjunto de un diorama de museo.



Imagen 1.74 Etnocidio, segmento "historia", ataúdes.



Imagen 1.75 Final de segmento "historia" e inicio del segmento "indígena" con mirada de mujer.

Uno de los elementos *performativos* mostrado a lo largo del documental después o antes de cada tema, es una serie de planos que incluso se convierten en un *leitmotiv*, que muestran en plano general o de grupo a varios otomíes de pie y estáticos en el Mezquital mirando hacia el espectador sin expresión. (Imágenes 1.76 y 1.77) Dicho plano se combina con otros de diferentes escalas, ya sean primeros planos o de conjunto, mostrando tanto la expresión como el sentido de comunidad de este grupo. (Imágenes 1.78 y 1.79) Estas imágenes enfrentan directamente al espectador con los otomíes continuamente a lo largo del documental. Aún cuando este estilo de composición es herencia de los filmes de Eisenstein y más tarde del binomio Fernández-Figueroa, ambos con indígenas hieráticos posando frente a la cámara, este recurso es re-significado al mostrar a los indígenas como inquiriendo e incomodando al espectador. Con este plano en particular se destaca la intención del documentalista de arreglar ciertas tomas para lograr una respuesta emocional sobre el espectador a través de los sujetos otomíes. Una crítica que se le puede hacer al arreglo de las tomas que Leduc propone es que aunque él busca inquietar al espectador, también se puede decir que la puesta en escena de los protagonistas recuerdan los dioramas de museo, estáticos. Así también la intención del cineasta de generar la ilusión de que son sus sujetos indígenas los que ven al espectador se puede revertir y leerse ubicando a los espectadores como los que siguen observando a los sujetos indígenas como en el museo. Es en esta línea *performativa* que el documental termina, con dos imágenes, una de un cuadro congelado de un joven indígena en una manifestación levantando el puño en señal de protesta (Imagen 1.80), seguido de otro mostrado previamente en otro segmento, de un anciano mirando con un gesto de incertidumbre hacia la cámara (Imagen 1.81). El primero

evidentemente expresando la protesta indígena y el segundo el sentimiento de desamparo de este pueblo.



Imagen 1.76 *Etnocidio, leitmotiv*, otomíes mirando a la cámara.



Imagen 1.77 *Etnocidio, leitmotiv*, otomíes frente a la cámara.



Imagen 1.78 Plano del leitmotiv



Imagen 1.79 Otros plano que forma parte del leitmotiv.



Imagen 1.80 *Etnocidio*, penúltima imagen, cuadro congelado.



Imagen 1.81 *Etnocidio*, última imagen.

Aunque el panorama construido por el documentalista es poco alentador para los otomíes del Mezquital, los últimos segmentos llamados “unión” y “zimapán”, se muestran a varios huelguistas caminando y gritando en manifestaciones. Aquí el realizador presenta por primera vez en la pantalla cinematográfica al indígena como activista que exige sus derechos a las instituciones, capaz de organizarse y

eventualmente dirigir una movilización de mayor escala para combatir la injusticia social de la que son víctimas, y modificar su realidad. La movilización que alienta el director, si no se hizo realidad en ese momento, sería en 1994 donde finalmente la emergencia indígena tendría un peso político importante en México, y en donde los propios grupos indígenas tomarían la videocámara como un arma.

A pesar de que Leduc intenta mostrar “la voz pequeña de la historia”, el realizador no logra del todo ponerla en el texto cinematográfico ya que a pesar del uso del testimonio, no existe una real relación dialógica con sus sujetos. Esto debido a que su punto de vista es el que no solo predomina sino que ha estructurado las voces de sus sujetos alrededor de éste. De esta manera, el cineasta se apropia de las voces de indígenas como íconos que ilustran su discurso: una crítica a las políticas gubernamentales y al sistema socioeconómico que provocan el etnocidio de las poblaciones amerindias. Salvo algunas entrevistas y el testimonio como la de los dos hombres en la sección “h: historia”, *Etnocidio* es más una reflexión del intelectual (llámese Leduc o Bartra) sobre la situación de la cuestión indígena en el Mezquital que un diálogo con sus sujetos. Esto desde luego no resta la auténtica preocupación del cineasta y el guionista hacia sus sujetos; ni disminuye la situación de urgencia en la que viven los pobladores del Mezquital.

*Jornaleros: “Nosotros andamos como el viento...”*

Tanto *Jornaleros* como *Etnocidio, notas sobre el Mezquital* se enfocan a escuchar las “voces pequeñas” que narra la historia local a través del uso del documental y el testimonio. Sin embargo, la manera de interpretarlas toma dos vertientes distintas, pues mientras Leduc y Bartra utilizan los testimonios de los grupos indígenas como un soporte para sus propias expresiones artísticas e intelectuales, haciendo una crítica al gobierno sin establecer un diálogo con sus

sujetos; Maldonado se concentra en dar expresión a las voces que va encontrando, las cuales narran los problemas a los que se enfrentan a la par que el realizador añade información para contextualizar las historias narradas.

*Jornaleros* es un documental de 83 minutos en el que se expone la problemática de los jornaleros y se sustenta en una investigación sociológica realizada por la Universidad Autónoma de Chapingo y está dividido en tres partes donde muestra diversos aspectos de la vida del jornalero. En la primera parte se expone la situación que da origen al trabajo de jornalero. En esta parte el cineasta indaga sobre las condiciones de vida de los campesinos en sus comunidades de origen, así como las causas que los llevan a emigrar en busca de trabajo. A través de los testimonios de los campesinos se conocen las dificultades a las que se enfrentan: carencia de trabajo, falta de infraestructuras, pobreza del campo; entre otras. En una segunda parte, se recoge la experiencia de aquellos hombres y mujeres que ante la falta de trabajo en sus regiones se ven obligados a trabajar como jornaleros. En esta parte se sigue la ruta de estos trabajadores en busca de un empleo. Finalmente, en el último segmento, el documental hace un llamado a la acción y expone posibles soluciones para mejorar las condiciones laborales de los jornaleros.

La modalidad de documental elegida por Maldonado es la observacional, en donde la cámara acompaña y contempla a la distancia lo que va pasando al estilo del *cinema verité*. A diferencia de *Etnocidio* la cámara no interviene más allá del registro de las imágenes y sonidos de dichos eventos, aparentemente no hay un montaje previo o preparación de los entrevistados. A la par del modo observacional, se usa el modo expositivo para proporcionar una estructura a la narración, con la guía que dan tanto el comentario del narrador omnisciente como la presencia de textos y gráficos.

*Jornaleros* inicia con una secuencia musical en un lenguaje indígena, y con jornaleros trabajando en la pizca, mientras un narrador menciona:

Estos son jornaleros agrícolas, hombres nómadas en busca de trabajo que en diferentes épocas del año son empleados por los latifundistas, los pequeños propietarios o los ejidatarios para llevar a cabo los más duros trabajos del campo.

La voz del narrador sigue apareciendo a lo largo del filme, aportando datos duros, ampliando información sobre la vida de los jornaleros y proporcionando argumentos que hablan de la situación de urgencia de estos campesinos. Pero, en la segunda parte del filme el realizador permite a los jornaleros mostrarse, por lo que hay casi una total ausencia del narrador. Los distintos espacios por los cuales se sigue la travesía de los jornaleros guía la estructura de la narración y la edición, con ocasionales secuencias temáticas de las distintas actividades laborales o de ocio. Estas secuencias muestran las diferentes caras y voces de los jornaleros: son personas cansadas viajando en el tren, comprando tequila y tocando la armónica, tirados en una manta descansando de la jornada, pizcando en los campos, u organizándose. Al mostrar a los campesinos en la situación que viven, en la que trabajan, y en la manera que buscan subsistir, Maldonado los presenta como sujetos en movimiento, adaptándose y cambiando para resolver su situación inmediata de manera pragmática: emigrando o adoptando nuevos hábitos. En este sentido el cineasta explora las identidades de sus sujetos: son indígenas, campesinos, jornaleros, hombres, mujeres, hijos, jóvenes, emigrantes, etc. Así, las figuras del campesino e indígena se alejan de la visión romantizada del indígena nacional que construyó la imaginaria nacional de la posrevolución al posicionarlo no solo en el presente sino al *multidimensionarlo* al proporcionar diferentes subjetividades de

éstos.

Uno de los objetivos del *Cine Testimonio*, grupo que fundó Maldonado, era dar voz y concientizar a los grupos marginales, en este caso los jornaleros<sup>50</sup>. Por medio del testimonio, son ellos los que explican y reflexionan sobre su condición laboral y de existencia: “nosotros andamos como el viento, de un lado para otro...andamos sueltos” o “entre nosotros la misma ignorancia nos trae desvanecidos”. Sin lugar a dudas, los testimonios forman el corazón de este documental, de una manera casi exhaustiva se muestra una plétora de individuos que permite que el espectador tenga un panorama completo de la vida de los jornaleros: hombres y mujeres. En este sentido, *Jornaleros* muestra un espíritu democrático ya que cada testimonio proporciona una pieza de la experiencia del jornalero, lo que hace a veces difícil aprehenderlo. Para la tarea de concientizar que el cineasta se planteó, el camino de exhibición que siguió este documental alcanzó circuitos alternativos donde gran parte de su público fue constituido por jornaleros, líderes laborales y organizaciones campesinas. Al respecto Maldonado menciona en una entrevista hecha por José Rovirosa:

[...] yo quería que los jornaleros pudieran ver el bosque de su propia realidad; en qué situación económica nacional se movían; qué les hacía sufrir tales y tales situaciones opresivas. El resultado de eso es que la mayor cantidad del público ha sido precisamente jornaleros. Nosotros llevamos un cómputo del público que fue viendo la película desde que la terminamos en el 77; al cabo de dos o tres años habíamos rebasado ya los tres millones de gentes, de los cuales la mayor parte eran campesinos.(1990:92)

---

<sup>50</sup> El grupo cine testimonio fue formado en 1971 por Maldonado, Francisco Bojórquez, Ramón Aupart, Renato Rabelo y Raúl Zaragoza.

Sobre esta idea se puede explicar el porqué de las decisiones tomadas en cuanto a la aproximación y estilo a los que recurren *Etnocidio* y *Jornaleros*: uno más formalista y *performativo*, el otro más observacional y expositivo. El estilo de Leduc apela por un público más conocedor de las formas cinematográficas y retóricas intelectuales propias de festivales cinematográficos, ya sea este nacional o internacional, mientras que el estilo de documental de Maldonado tiene el objetivo de alcanzar audiencias indígenas con el fin de educarlos (*concientizarlos*) para que reflexionen sobre las causas de su condición tanto estructurales como ideológicas. Esto se aprecia en la ruta de exhibición que siguió al permitirle entrar en diálogo directamente con los jornaleros. Al respecto Maldonado afirma “Yo tuve presente todo el tiempo la necesidad de que cada toma o cada corte, o cada parte del montaje fuera entendida por los jornaleros, sobre todas las cosas [...] Pero para mí lo fundamental era que los jornaleros tuvieran la oportunidad de conocer el encuadre mayor de su problemática (Rovirosa, 1990:91). El objetivo de educar al espectador de *Jornaleros*, también estaba presente en el cine de la época aurea que como se discutió pretendía promover los ideales revolucionarios y las políticas gubernamentales arropados en la historia de amor trágico de los protagonistas. Por medio de mitos fundacionales, además se buscaba integrar la figura del indígena al imaginario nacional y al “nuevo” nacionalismo posrevolucionario. Pero a diferencia del cine de oro, el público meta de *Jornaleros* era el espectador indígena-campesino-jornalero con la finalidad de provocar en éste la toma de conciencia sobre su situación marginal y los factores que la producen para que con esta acción se cuestionen las políticas y estructuras del Estado.

## Reflexiones sobre el “nuevo cine mexicano”

Los filmes indigenistas realizados en los años sesenta y setenta, incluyendo a la producción independiente *Raíces*, construyeron una representación del indígena sin recurrir tanto a los estereotipos y a los mitos alrededor del indio formados durante la Época de Oro al posicionar la figura del indígena en el presente. Esto no significa que los mitos alrededor del indígena dejaran de estar en otros ámbitos de la cultura y el arte. Tomando al mito de la Malinche por ejemplo tenemos lo que Ana López relaciona ésta figura en el cine de cabareteras de los 40 y 50; Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950) lo discute para entender el carácter del mexicano; en teatro numerosas obras han sido lo abordan como *Corona de fuego* (Usigli, 1960), *Cuauhtémoc* (Novo, 1962).

La ubicación de la figura del indígena en la sociedad contemporánea ocasionó que sus problemáticas fueran despojadas de la vestidura romántica y mítica concedida por el cine de la época áurea. Sin embargo, la representación del indígena como sujeto marginal siguió siendo una constante y un punto central en la representación de éste. En los filmes del cine independiente y *nuevo cine* se enfocaron en mostrar la pobreza, la inanición, el desempleo y el etnocidio del indígena contemporáneo. Al mismo tiempo estos filmes, unos más que otros, exploraron las causas de la perpetua pobreza indígena, encontrando en el Neorrealismo italiano, el documental y los testimonios las herramientas estilísticas y narrativas para lograr sus objetivos. La condición marginal de los grupos indígenas se volvió parte de la actualidad provocada por circunstancias reales (explotación, injusticia social, fraudes) y no por líneas argumentales de fórmula y convenciones narrativas. Aún así la representación del indígena permeada por los intelectuales, en su afán por reconocer y comunicar la situación marginal tanto al público no-

indígena como al indígena, lo *esencializaron*, unos más que otros, al definirlo casi únicamente como sujeto marginal sin otorgarle la capacidad de gestión.

A la par de la figura marginal del indígena, la figura del intelectual como autor (*Jornaleros, Etnocidio*) y sobre todo como figura dentro del texto filmico (*Tarahumara*) se yergue como su contraparte y complemento. Es decir, ante la incapacidad de gestión del indígena el intelectual se yergue como el motor de cambio único. Por ejemplo en *Tarahumara*, el intelectual al tomar una actitud condescendiente se muestra como el redentor que contribuye a mantener la “subalternidad” de sus sujetos al reproducir una estructura de dominación, el poder de *hablar por*.

En esta línea vale la pena traer el debate de Spivak sobre si el subalterno puede o no puede hablar. Tomando en una entrevista realizada a Spivak , “Subaltern Speak”, aclara que cuando formuló el multicitado artículo “Can the Subaltern Speak?”, se refería a que el subalterno no puede ser escuchado por que sus palabras no son interpretadas en un marco conceptual y metodológico que nos las pueda interpretar con precisión (1996:287). Esto es, tomando el caso de los filmes analizados, aunque estos incluyen las voces locales por medio del testimonio, lo cual parece traer la voz “real” del indígena en el texto, eso no implica que pueda ser escuchado completamente ya que en el acto de representarlo, sobre todo en el caso de Leduc, el intelectual construye su discurso apropiándose de la voz de sus sujetos, sin llegar a generar un diálogo entre intelectual, el espectador y el sujeto marginal representado. Es de esta forma que estos filmes arrojan una imagen *esencializada* del indio al mostrarlo como víctima del sistema actual, sin el poder para generar un cambio. Así, el intelectual se erige como guía y única ayuda posible para revertir o alterar esta situación, sea este un indigenista, activista o creador artístico. Aún

cuando en los documentales como *Etnocidio* se vislumbra la posibilidad del activismo político entre los indígenas para enfrentar su situación, el intelectual prevalece como la figura que debe allanar el camino.

Filmes como *Raíces*, *Tarahumara*, *Jornaleros* o *Etnocidio*, especialmente los documentales, fueron la semilla de un nuevo tipo de cine documental que abriría brecha respecto a la representación de los indígenas en el cine, junto a otros documentales que fueron surgiendo en años siguientes, como *Santa Gertrudis* (Gilles Groulx, 1978), *María Sabina: mujer espíritu* (Nicolás Echevarría, 1978) *Teshuinada : semana santa Tarahumara* (Nicolás Echevarría, 1979), y *Poetas Campesinos* (Nicolás Echevarría, 1980), entre otros, en donde siempre siguió existiendo la presencia de un mediador que interpretaba y hablaba por los indígenas y dictaba la forma en la cual debían de ser representados, encaminados de una forma más cercana a los intereses de estos grupos originarios.

El siguiente escalón a esto sería el inicio de la apropiación de los medios de producción cinematográfica y videográfica por parte de los indígenas y su subsecuente exploración de la mejor forma de representarse, de modelar su voz propia de pueblos y por expresar sus perspectivas, situaciones sociales, culturas, cosmogonías a través del lenguaje audiovisual, el indígena se pone detrás de la cámara e inicia la reconfiguración de sí mismos delante de ésta.

## Capítulo 2. Video indígena en México

El cine nacional, sobre todo el de la Época de Oro, ha desarrollado a través del tiempo sus propios códigos para leer y entender la figura del indígena en México, construyendo al indio cinematográfico nacional mediante la explotación de cierto tipo de imágenes, al privilegiar temáticas específicas; y desde luego por medio de la puesta en escena que enfatiza las diferencias raciales. Este cine se convirtió en un espejo de las políticas nacionalistas particularmente del indigenismo posrevolucionario, con todo y sus contradicciones, que como ya se ha mencionado apelaban a la construcción de una nación mestiza. Las imágenes del indio delinearon una relación, en el terreno de la imaginación, entre no-indígenas e indígenas ya que las imágenes impuestas por el cine (y el indigenismo clásico) enmarcaron a los grupos amerindios en estereotipos y mitos definiendo la manera en que tenían que ser vistos y entendidos por la sociedad nacional. El estereotipo del indio cinematográfico creado por el cine de la época áurea ha sido una de las construcciones audiovisuales más difíciles de romper a pesar de los intentos del cine de los años sesenta y setenta. La representación cinematográfica del indígena conjura un conglomerado de discursos alrededor de éste que van desde el pensamiento colonial, criollo, mestizo y antropológico, hasta las construcciones de la plástica mexicana posrevolucionaria y la representación del *mexicano* por Hollywood, entre otros. De esta manera, la imagen del indígena habitualmente definida por la mirada del *Otro* encuentra en la práctica de los comunicadores (media-makers) indígenas del mundo una respuesta contestataria que redefine y reescribe, en sentido amplio, la imagen del indígena, o mejor dicho, de los indígenas en lo que podemos calificar como una experiencia descolonizadora. Así el desarrollo

del llamado *video indígena* presenta una ruptura real en la representación del indígena en los medios audiovisuales. El objetivo de este capítulo es delinear qué es lo que se entiende por medios indígenas como parte de los proyectos de auto-determinación de los pueblos indígenas a nivel mundial y en el contexto mexicano. Particularmente contextualizo la génesis del *video indígena* en México en la que señalo los principales actores de la producción audiovisual indígena en México; y expongo las principales características de la producción audiovisual. Aún cuando en general la experiencia de los medios indígenas hace referencia a proyectos de auto-determinación y autonomía, es importante subrayar el papel de los patrocinadores y las ONGs que han colaborado en estos proyectos mediáticos, proporcionando una lectura más compleja del fenómeno de los medios indígenas.

A partir de la integración de los medios y tecnologías de comunicación e información por parte de los pueblos indígenas, académicos, comunicadores indígenas, activistas, entre otros, han realizado una continua reflexión sobre esta práctica llamada *medios indígenas/indigenous media*. Debe señalarse que no todo el video hecho por indígenas, acerca de estos ó dirigido a ellos puede denominarse como *medios indígenas* (Rodríguez y Castells, 2010). Este término cubre una serie de etiquetas como *video/cine indígena*, *videoasta/cineasta indígena*, *native video /film* (en Estados Unidos y Canadá), *aboriginal media/media-maker* (en Australia y Nueva Zelanda), etc. De manera muy general se entiende como *medios indígenas* (radio, video, internet, etc.) aquellos en los que los pueblos originarios son responsables de todo el proceso creativo, de producción, promoción, distribución y venta (Wilson y Stewart 2008). Sin embargo, como veremos en el llamado *video indígena* en México participan varios actores desde gobierno, ONGs nacionales e internacionales, indígenas, no-indígenas, intelectuales, entre otros. Así, el involucramiento de

diversos participantes no es particular de la práctica mediática en México ya que como han observado varios académicos esto ocurre, en mayor o menor medida, en distintos casos. Lo que particulariza a los *medios indígenas* es que son parte de los movimientos de auto-determinación y descolonización en la que están inmersos algunos de los pueblos indígenas.

Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod y Brian Lakin (2002) señalan que a partir de la década de los años ochenta los grupos indígenas del mundo comenzaron a emplear distintos medios de comunicación e información, (*Indigenous media/ medios indígenas*) con el objetivo de incorporarlos a sus proyectos de autonomía y auto-representación.<sup>51</sup> Por autonomía se entiende, en términos muy generales, como el derecho de los pueblos indígenas u originarios de manejar sus propios asuntos de acuerdo a sus normas, sus tradiciones y sus usos y costumbres. Mientras que por auto-representación se comprende la conciencia sobre lo que el “ser indígena” significa para cada miembro del grupo que conforma las organizaciones y comunidades indígenas, involucra además una conciencia cultural y política que los guía en el *activismo cultural* que realizan local, nacional e internacionalmente. Este activismo surge como respuesta a las condiciones de marginalización que han padecido a través de la historia y al mismo tiempo brinda un amplio panorama sobre la complejidad de las problemáticas a la que se enfrentan los pueblos indígenas, así como de la diversidad de demandas políticas y culturales de cada grupo. La apropiación de los medios masivos de comunicación e información por parte de los pueblos indígenas para apoyar sus propias necesidades culturales y políticas ha sido llamada por Harald Prins como *indigenización* del medio,

---

<sup>51</sup> Pamela Wilson y Michelle Stewart definen en términos generales a los *medios indígenas* o *Indigenous media* como formas de expresión de los medios de comunicación conceptualizadas, producidas y / o creadas por los pueblos indígenas alrededor del mundo. (2008:2)

*Indigenization of visual media.* (2004:516) Es así como la producción audiovisual respondiendo a una necesidad de los pueblos indígenas del mundo por difundir y defender sus demandas de autonomía y auto-representación así como de contrarrestar la imagen estereotipada y negativa de los pueblos indígenas, ha circulado más que nunca a través de redes regionales, nacionales, e internacionales por medio de festivales, canales de televisión, internet, entre otros; de esta manera el trabajo de los realizadores indígenas ha logrado franquear fronteras tanto geográficas como lingüísticas.

Faye Ginsburg (1991, 1997, 2002), Steven Leuthold (1998), Xóchitl Leyva (2005), Terence Turner (2002a, 2002b) y Erica Cusi Wortham (2004, 2005), subrayan el contexto intercultural que rodea las prácticas de los medios indígenas así como la naturaleza híbrida de sus producciones debido al uso de tecnologías occidentales y elementos externos a la comunidad en que participan, por lo que como Leuthold señala, las producciones de los medios indígenas deben ser miradas en el contexto del “today’s intercultural media saturated world” (1998: 4). Este autor establece, al igual que Serge Gruzinski en su libro *The Mestizo Mind* (2002), que el contacto entre pueblos indígenas y los otros datan de tiempo atrás, desde tiempos coloniales, y continúa hasta hoy, entonces el aspecto intercultural debe ser tomado en cuenta en el estudio de los medios indígenas. Por su parte Turner señala que el uso de la tecnología occidental por los pueblos indígenas debe ser vista como formas de cultura híbrida que puede lograr ser “the vehicle of emancipatory politics and creative cultural expression, accommodations, and change” (2002:246). Esta acción emancipatoria es llamada *cultural activism* por Ginsburg tanto en su sentido de producto cultural como en el de proceso social (1997:121). En muchos casos, los realizadores indígenas están envueltos no solo en la experiencia de los medios sino

además en la lucha colectiva de autodeterminación y auto-representación de sus pueblos. Así, el uso de los medios masivos posibilita a los grupos indígenas presentar/difundir sus proyectos emancipadores. Para ilustrar esto Carlos Efraín Rojas un realizador mixe menciona en las Native Networks:<sup>52</sup>

The work that I do about the social movements of indigenous communities reflects national and local considerations. For example, I speak of the problems that exist, but I always give a constructive message of hope, because the idea is that video is able to awaken solidarity in the people who watch it. For me, provoking a reaction is something that goes hand in hand with video. So for now, I feel like a video activist.<sup>53</sup>

En este sentido Ginsburg (1991, 1997) señala que las producciones mediáticas utilizadas como una herramienta para el activismo materializan una nueva forma de “*collective self-production*” que está siendo usada auto-conscientemente por los realizadores indígenas para trascender las barreras de tiempo, espacio y lenguaje en una forma transformativa que re-narra sus propias historias y culturas dentro de las sociedades en las que viven. Así de acuerdo con esta académica los medios indígenas abarcan una serie de aspectos y temas incrustados y entrelazados entre sí, tales como auto-representación, soberanía, autonomía e identidad. Se puede decir que el involucramiento de los indígenas en los medios de comunicación o información, como videoastas, radiodifusores, cineastas o *blogueros*, es efectuada como una práctica consciente en la que la

---

<sup>52</sup> Redes Indígenas es un sitio web que proporciona información en línea sobre el cine, la radio producida por los pueblos indígenas de las Américas y Hawái, patrocinado por el Centro de Cine y Video del Museo Nacional del Indígena Americano. El sitio también ofrece algunos perfiles de estos comunicadores indígenas.

<sup>53</sup> Disponible en [http://www.nativenetworks.si.edu/eng/rose/efrain\\_c.htm](http://www.nativenetworks.si.edu/eng/rose/efrain_c.htm)

cuestión de autodeterminación y auto-representación son centrales y se enlazan con otros conceptos como género, migración, activismo cultural y político, autonomía, ecología, doble ciudadanía, entre otros.

En México, y por extensión en Latinoamérica, el activismo cultural y político trascendió internacionalmente en 1994 por el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). A partir de este momento, los grupos indígenas en Latinoamérica integraron en su activismo de una manera sin precedentes el uso de los medios de comunicación como el video, la radio y el internet, principalmente. Cabe destacar que la producción de *video indígena* en México es una de las más constantes y sólidas en Latinoamérica junto con la de Bolivia y la de Brasil. Los cineastas y videoastas indígenas de las comunidades rurales y urbanas en México desde 1980 han estado produciendo ricas y diversas perspectivas sobre la vida, las tradiciones y las preocupaciones de los pueblos indígenas, reflejando la gran diversidad de pueblos indígenas que existen en el país, descubriendo, lo que Guillermo Bonfil Batalla ha llamado, el *México profundo*. Pero además de mostrar este *México profundo*, la vasta producción audiovisual de los pueblos indígenas está revelando lo que José Bengoa denomina la *emergencia indígena*, en donde se sitúan los discursos y demandas contemporáneas de los pueblos *indígenas u originarios*. Entre estas demandas destacan: autonomía y autogestión basado en la distinción cultural; derecho territorial y a los recursos naturales (Bengoa 2000; Warren y Jackson 2002:7). Uno de los principales conceptos que los pueblos indígenas contemporáneos manejan en su discurso es el de autonomía (basada en la distinción cultural de cada grupo), sin embargo es importante señalar que este concepto es un tanto problemático de definir porque varía de grupo a grupo, ya que mientras algunos se refieren a una total separación de la nación-estado; otros grupos la

entienden como el derecho a tener un control interno basado en sus usos y costumbres dentro de un estado –nación; para otros es solamente una afirmación étnica. Estas demandas y movimientos indígenas conforman la cuestión fundamental que los guía en la búsqueda de “reconocimiento” a nivel local, nacional e internacional. Tomando prestado el concepto de José Bengoa, con *emergencia indígena*, me refiero a la presencia que han hecho los pueblos indígenas por establecer un “nuevo discurso identitario”, en las agendas políticas nacionales e internacionales. Esta *emergencia* es sin lugar a dudas una de las principales razones por la que los *pueblos originarios* han estado incorporando los medios de comunicación para difundir y hacer llegar sus demandas.

El desarrollo del *video indígena* en México ha sido documentado por varios académicos como Antoni Castells-Talens y José M. Ramos Rodríguez (2010), Amalia Córdova y Gabriela Zamorano (1994); Córdova y Juan Francisco Salazar (2008), Alexandra Halkin (2008); Leyva (2004); Laurel C. Smith (2006, 2008), Wortham (2004, 2005), entre otros, en la que destacan la participación del gobierno en el desarrollo de éste, siendo uno de los primeros patrocinadores al instituir un programa de incorporación de medios en las comunidades indígenas. La participación del gobierno en la promoción del uso del video, es de acuerdo con estos autores un caso especial en Latinoamérica donde éste medio ha sido promovido por organizaciones no gubernamentales principalmente<sup>54</sup>. El papel que el gobierno ha jugado para promover las tecnologías de información y comunicación no es algo extraño ya que el indigenismo desde que se instaló como parte del plan

---

<sup>54</sup> De acuerdo con M. Elise Marubbio, en Canadá y Estados Unidos, al igual que en México, las primeras iniciativas del cine (video) indígena fueron programas patrocinados por los gobiernos. En Canadá la National Film Board of Canadá impulsó a los primeros cineastas nativos por medio del programa Challenge for Change, mientras que en Estado Unidos la National Public Television en colaboración con Native American Public Broadcasting Consortium promovieron el cine y video indígena (2010).

nacional invirtió en diferentes programas de apoyo para las comunidades indígenas, muchas veces con el fin de incorporarlos a la vida nacional.

### **Génesis y desarrollo del video indígena en México**

Una iniciativa gubernamental: de la Transferencia de Medios a los Centros de Video Indígena

En 1989 el Instituto Nacional Indigenista (INI), actualmente Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas de México (CDI), bajo la dirección del antropólogo Arturo Warman estableció las bases para el desarrollo del video indígena en México al lanzar el proyecto llamado *Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas* (TMA). El objetivo general del proyecto era estimular el uso de medios audiovisuales por parte de las comunidades indígenas para fomentar su propia expresión, sea esta una expresión artística, política, social o cultural; y compartir estos mensajes en las propias comunidades, o en diferentes comunidades indígenas y no indígenas. Este programa de medios pretendía proveer los elementos fundamentales de la tecnología de video y producción como manejo de cámaras, formatos y edición. Asimismo, el programa equipaba a los participantes con un paquete básico de producción. De 1989 a 1994 cerca de 85 realizadores indígenas que representaban 37 organizaciones de 13 diferentes entidades federales fueron capacitados (Wortham 2004; Smith 2006). Además de los CVI, el gobierno ha contribuido al desarrollo del *video indígena* al otorgar becas a realizadores indígenas para el desarrollo de sus proyectos a través de El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).

A raíz de los talleres impartidos por el programa de TMA y de la necesidad de no perder contacto con los videoastas y organizaciones indígenas, en 1994 el INI

crea el Centro de Video Indígena Nacional (CVI) en Oaxaca, designando a Guillermo Monteforte como director<sup>55</sup>. Smith señala que “with Monteforte’s guidance, the CVI became a site for creative and collective activity. It offered indigenous activist post-production equipment for editing audio and images, technical assistance, further workshops, and a place to stay and make calls while in the city”<sup>56</sup> (2006:114) De acuerdo con Amalia Córdova y Gabriela Zamorano (2004) el primer centro representó un importante espacio de aprendizaje y producción de video ya que los primeros participantes ayudaron a formular la misión y los programas del CVI lo que sentaría las bases para crear un diálogo entre organizaciones de medios comunitarios y realizadores independientes, entre estos participantes se encontraban Emigdio Julián (mixteco), Teófila Palafox (ikood), Crisanto Manzano (zapoteco), Genaro Rojas (mixe), María Santiago (zapoteca), y Juan José García (zapoteco), entre otros (Córdova y Zamorano, 2004). Posteriormente se inaugurarían CVI en Michoacán (1996), Sonora (1997) y Yucatán (2000). Con esto el CDI buscaba crear una infraestructura para la producción del video indígena estable. Con estas bases las prácticas del video indígena fueron inicialmente establecidas, por medio del estado, por políticas articuladas tanto por activistas indígenas como por intelectuales.

Concerniente a las producciones realizadas en los CVI, Erica Cusi Wortham comenta:

Through the program, thousands of hours of videotape have been recorded in and about indigenous communities in Mexico, and hundreds of edited videos programs about indigenous cosmology,

---

<sup>55</sup> Monteforte un realizador ítalo-canadiense que fungió como administrador del TMA. Fue el primer presidente del programa de CVI de 1994 a 1997.

<sup>56</sup> Además se realizaron intercambios con el Museo Nacional del Indio Americano del Instituto Smithsonian; se negociaron becas para realizadores indígenas por medio de las Fundaciones MacArthur y Rockefeller para asistir a talleres y festivales interamericanos de cine y video indígena. (Smith 2006:115)

spirituality, land rights and usage, expressive culture, political marches and community socio-political structures circulate within and beyond community settings. While some programs are music video and short fiction, documentary realism is the dominant genre for *video indígena*. (2004:363)

Wortham señala que aunque se observa en la producción de los CVI una gama interesante de formatos y géneros, es el documental el más recurrido por los realizadores, lo cual no es privativo de los CVI sino que como veremos más adelante, es el formato más recurrido por los videoastas indígenas en México. La académica menciona que cuando el entonces INI puso en marcha el programa de TMA, los instructores, de naturaleza urbana y no indígena, tenían una formación profesional de documentalistas por lo que la elección de este género se dio de una “manera natural”; sumando a esto “el programa TMA nació dentro del Archivo Etnográfico Audiovisual del INI –brazo de producción de documentales etnográficos-“lo que perfiló al documental como el formato a seguir (2005:37)<sup>57</sup>. Por lo que el TMA no sólo transfirió la forma de operar la tecnología sino además un formato para representar la realidad y promover el activismo cultural: el documental.

En el primer taller los maestros fueron desarrollando el programa sobre la marcha efectuando una constante reflexión sobre la tarea de “trasferir” el conocimiento del medio ya que habían establecido como un compromiso el facilitar

---

<sup>57</sup> Además se debe tomar en cuenta la historia misma del documental en México. El documental ha estado presente en México en momentos de ruptura. El primer momento fue durante la Revolución en la que los pioneros del cine en México como los hermanos Alva, Salvador, Jesús Abitia, Enrique Rosas, Enrique Echániz mediante el seguimiento de los principales líderes revolucionarios capturaron el momento (Aviña 2004:20). Aunque con la llegada del cine sonoro, la consumación de la Revolución, el establecimiento de la industria en México, el documental fue olvidado, dejado solo a tareas específicas como los noticieros (*newsreel*), la investigación, o la educación. No es sino hasta las décadas de los sesenta y setenta que el documental vuelve a tomar fuerza. Posteriormente, otro momento de ruptura se marca en 1994 con el levantamiento del EZLN, sin embargo en esta ocasión, son los pueblos originarios los que marcarían este movimiento.

la creación de un “idioma audiovisual indígena”. Esta constante reflexión, provocó que los instructores confundieran más a sus alumnos quienes además de enfrentarse al uso de una tecnología nueva, enfrentaban los dilemas de sus maestros con respecto a la idea de lo que tenía que ser el video indígena. Así para el segundo taller los instructores optaron por enseñar de la manera en que ellos habían sido instruidos “con la esperanza de alentar posteriormente, con el análisis y la crítica del trabajo, el inicio de una ‘propuesta visual indígena’.”(Wortham, 2005:37). El resultado final del proceso de transferencia fue la creación conjunta entre instructores y realizadores, usando el documental, de una postura más que de un lenguaje visual que se sustentaba en la premisa de mostrar la cultura de los pueblos originarios en video y con esto reconocerla, reforzarla y defenderla, como una especie de museo móvil. Así de acuerdo con Wortham los instructores del TMA que al principio intentaron que los videoastas indígenas participantes desarrollaran una propuesta visual “auténtica”(la cual era problemática de definir y estandarizar), terminaron alentando un activismo cultural, es decir una posición o postura política hacia su cultura (Wortham, 2005:35-38). Independientemente de la elección del documental es interesante notar el contexto y la forma en la que la tecnología y las convenciones del video fueron transferidas a los realizadores indígenas.

En la manera en que el video/documental fue transferido a los primeros videoastas es llevada a cabo en lo que Mary Louise Pratt llama *zona de contacto*, es decir el espacio social donde culturas dispares se encuentran, chocan y se confrontan generalmente en una relación asimétrica de dominación y subordinación (1992:7). En este caso no solo se trata de la diferencia entre los instructores urbanos-no indígenas y los videoastas indígenas, en la mayoría de los casos provenientes de un contexto rural, o de las diferencias entre contextos nacional (e

internacional) hegemónico y otro local subordinado, sino además de la dependencia de ser proveídos e instruidos en una tecnología no accesible (en principio) para estos. En este sentido, también estamos hablando de un proceso de transculturación que se da en la zona de contacto. Con transculturación me refiero al proceso transformativo experimentado por todas las sociedades cuando entran en contacto con otras culturas y que debido a esa relación se adquiere material cultural de la otra cultura ya sea voluntaria o involuntariamente en el que los elementos de las culturas involucradas se encuentran en una relación dinámica de contradicciones y combinación<sup>58</sup>. Desde luego este proceso no implica un intercambio equitativo necesariamente. A partir del punto de vista de la transculturación “los préstamos culturales” son obvios; tecnología, formatos, el *know how*. Sin embargo, como arguye Steve Leuthold: “Though we normally associate the documentary genre with Western filmmaking, there are visual, literary, and oral antecedents for media documentaries within Indian cultures” (1998:78). Por lo que la narrativa de contar, de documentar no es extraña para estos pueblos sino la tecnología misma. En palabras de Ginsburg “In the case of media makers, far from being “polluted” by contact with other cultural forms, [...], they have taken on Western media technologies both as critics of culturally destructive effects of mass media and as producers of their own works” (1997:120). En el mismo tenor Wortham define a medios indígenas como conocimiento tradicional (como el contar, el registrar) plasmado en la tecnología moderna y que de alguna manera ejemplifican una forma de cultura híbrida (2005:34). En suma se puede decir que la apropiación o *indigenización* de los medios permite a los realizadores indígenas difundir imágenes

---

<sup>58</sup> Concepto acuñado por el cubano Fernando Ortiz en 1940 y desarrollado posteriormente por Ángel Rama. Rama desarrolla el concepto en el área de la literatura pero posteriormente se aplicó tanto al discurso como en la praxis cultural. (Morañas, 1997:139)

más complejas de ellos mismos así como su legado cultural utilizando las mismas herramientas foráneas que contribuyeron a crear una representación estereotipada de las culturas indígenas.

Aunque la teorización del concepto también indica que puede existir una pérdida o desplazamiento de una cultura debido a la adquisición o imposición de material foráneo o bien una fusión de culturas creando algo diferente, en el contexto de *video indígena* se crea un producto “híbrido” que sirve de herramienta para el activismo cultural de los pueblos que lo producen. En este sentido, equiparo la experiencia de los videoastas y cineastas indígenas con la de Guaman Poma de Ayala o el de los escritores mayas que re-escribieron el Popul Vuh de utilizar dispositivos occidentales (el papel, la letra, el libro) para denunciar, en el caso del primero y para recuperar el conocimiento ancestral, en el caso de los segundos. Esto es, Guaman Poma escribió una crónica titulada “El primer Nueva crónica y buen gobierno” (1615) donde mediante el uso del español y quechua, así como de dibujos, se describía la precaria situación de los indígenas. Mientras que los escritores mayas recuperaron el k’iche’ utilizando caracteres del alfabeto latino las historias del Popul Vuh (colección de mitos y leyendas del pueblo k’iche’) que posteriormente fueron traducidas al español por un fraile español. Como veremos más adelante los videos producidos por los creadores indígenas se enfoca a denunciar, re-escribir y recuperar. Es así como la experiencia de apropiación de la tecnología del video por los comunicadores indígenas, se ubican en una larga tradición transcultural (y de resistencia) en el que las poblaciones amerindias han estado inmersas desde el contacto con los conquistadores.

La labor de los CVI no ha estado exenta de problemas y críticas debido principalmente a su naturaleza gubernamental. Uno de los problemas que padecen

los centros es la irregularidad de su funcionamiento ya que dependen del presupuesto público para poder maniobrar. Los CVI pertenecen a una de las muchas dependencias que el gobierno destina a los pueblos indígenas en las que hay una variedad de programas. Sumado a esto está el hecho de que con el levantamiento del EZLN se detuvo momentáneamente la actividad en algunos centros hasta que la situación se “normalizó”. Con el cierre momentáneo de la actividad de algunos CVI el gobierno la amenaza latente que los medios usados como herramientas de contra-información podían desarrollar.

Por otra parte, la iniciativa de promover los medios entre las comunidades indígenas ha sido calificada por algunos académicos como otro complicado punto en la relación entre el gobierno y las comunidades indígenas en México (Wortham, 2004) ya que por un lado se impulsa a los realizadores y las organizaciones a crear sus propios contenidos y por otro se cuida que estos contenidos no representen una amenaza a los intereses del estado. No es ocioso señalar que después de la Revolución, el gobierno se “adueñó” de la imagen del indígena en México y se convirtió en un bien más para administrar. En este tenor las críticas a los trabajos realizados en los CVI tienden a señalar que estos centros continúan de alguna manera con el legado del indigenismo *clásico* al fomentar una visión tradicional y folklórica de las culturas indígenas como celebraciones, ritos, entre otros. Al respecto los antropólogos Xochitl Leyva y Axel Köhler señalan que “estos centros tendieron a convertirse en *archivos* donde se acumulaban imágenes de las “tradiciones indígenas.”<sup>59</sup> (2004). Estos archivos<sup>60</sup>, en este caso audiovisuales, al

---

<sup>59</sup> Texto disponible en <http://sureste.ciesas.edu.mx/Investigacion/Proyectos%20especiales/Proyectos/PVIFS/espanol/pvifs.html>. Consultado en mayo 26, 2009.

<sup>60</sup> De hecho el CDI, cuenta con un gran archivo de material audiovisual (cine y video) que ha producido y recopilado a través de los años. En 2008 el CDI, decidió sacar al mercado en formato

igual que el museo son herramientas de dominio que por medio de la selección, la clasificación y la exposición construyen imaginarios culturales ligados al poder hegemónico, donde en este caso no solo se imagina a la comunidad nacional hegemónica sino la relación con los grupos marginales dentro de ésta (Anderson, 1983:163; Taylor, 2003:18). Particularmente, en el caso de los pueblos amerindios el archivo y el museo establecen una visión congelada sobre éstos enfocándose solo en aspectos como el folklor y las tradiciones y por consiguiente los *esencializa*. Sin embargo, creo que otra lectura que se le puede dar al uso de los medios audiovisuales por los realizadores indígenas con el fin de preservar su memoria y aspectos de la cultura que están desapareciendo como danzas, ritos o lenguas, permite hacer un museo y archivo *desde abajo*. Parto de la idea de que la práctica del almacenamiento de la memoria cultural e histórica s no es extraña para entre las diferentes culturas ejemplo de esto es el uso de los códices, los calendarios, los dibujos en los textiles etc. La diferencia con el archivo y museo de occidente, es que son los grupos marginales como las comunidades indígenas, los que seleccionan lo que es importante almacenar en estos museos y archivos. A la par veo un potencial democrático ya que diferentes grupos pueden de crear sus archivos y museos desde sus propias perspectivas y estándares.

Castells y Rodríguez en un análisis más cercano de la producción desarrollada en el CDI concluyen que sería injusto decir que los trabajos de los videoastas en sus CVI no entran en una descolonización de la imagen indígena como se les atribuye a los realizadores indígenas independientes, por no colaborar con una transformación del sistema, ya que contribuyen hasta cierto grado con combatir

---

DVD parte del material, entre los que destaca la primera película documental producida por el entonces INI *Todos somos mexicanos* (José Arenas, 1958) y *Tejiendo mar y viento/La vida de una familia ikood* (Luis Lupone y Teófila Palafox, 1987) que documenta el proceso del primer taller de cine para poblaciones indígenas.

ciertas representaciones y prácticas hegemónicas. Por ejemplo, estos autores señalan que la mayoría de los videos generados en estos centros fomentan el uso de las lenguas indígenas y no del español; sumando a esto que el CDI está haciendo un buen trabajo en la formación de realizadores indígenas (2010). De hecho, se puede decir que algunos de los más destacados y activos realizadores indígenas se formaron en los Centros de Video Indígena, por ejemplo Dante Cerano o Juan José García quienes han formado organizaciones independientes que se dedican al desarrollo de video y medios indígenas, en el caso de Cerano, Video Exe; y Ojo de Agua Comunicación en el de Juan José García.

Si bien Salazar y Córdova señalan que en los últimos años el control gubernamental sobre los CVI ha disminuido debido a restricciones financieras, disputas políticas y mal manejo administrativo (2008:52), estos centros siguen siendo un apoyo importante en el desarrollo y fomento del video indígena en México, ejemplo de esto es el Festival de Cine Indígena de Morelia que se lleva a cabo auspiciado por el CVI, "Valente Soto Bravo", de esa entidad. A pesar de no contribuir cabalmente con la esperada descolonización de la imagen indígena, no cabe duda respecto del papel de los CVI como formadores de videoastas, además se puede decir que es a partir de esta iniciativa que el *video indígena* fue incorporado por organizaciones amerindias no gubernamentales.

#### *Emergencia indígena* en el contexto mexicano

Cambios en el escenario político y económico tanto nacional como internacional debilitaron el aparato institucional que el Estado orquestó al finalizar la Revolución favoreciendo la *emergencia* indígena. El indigenismo posrevolucionario que moldeó las relaciones entre el gobierno y los pueblos originarios no fue abiertamente criticado sino hasta la década de los setenta debido

a sus políticas de integración, entre otras cuestiones. Guillermo Bonfil Batalla señala que a partir de esa década surge una propuesta diferente a la indigenista la cual apelaba por el respeto a la diversidad y pluralismo étnico. La mayoría de estas propuestas provenían de los jóvenes indígenas que fueron formados en los programas de internado y en las misiones culturales como maestros bilingües y promotores de la aculturación en sus comunidades. Guillermo de la Peña señala que muchos de estos jóvenes se convirtieron en universitarios, algunos en antropólogos; varios de estos en promotores indígenas o *brokers* que comulgaban con las políticas indigenistas y participaban de la vida corporativista del partido nacido de la revolución, el PRI. Sin embargo, otro grupo de estos jóvenes indígenas no perdieron contacto con sus comunidades ni el sentido de identidad étnica y en las décadas de 1970 y 1980 lideraron organizaciones que prefirieron llamar *indias* y no indígenas. Estas organizaciones buscaron poner en marcha una serie de movimientos de base que se asumieron como indianistas para diferenciarse del indigenismo oficial (Bonfil Batalla 2002: 40). De esta manera, estos líderes y organizaciones indias de la década de los setenta cuestionaron el sistema estatal y sobre todo el discurso oficial de concebir a la nación como homogénea y mestiza. Gracias al activismo político de estos intelectuales y sus organizaciones se consiguió la modificación al artículo 4to. Constitucional. Así, el 28 de enero de 1992 es publicado en el Diario Oficial de la Nación la enmienda del artículo 4to. En el que se subraya que:

La nación mexicana tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas. La Ley protegerá y promoverá el desarrollo de sus lenguas, culturas, usos, costumbres, recursos y formas específicas de organización social, y garantizará a sus integrantes el efectivo acceso a la jurisdicción del Estado. En los

juicios y procedimientos agrarios en que aquéllos sean parte, se tomarán en cuenta sus prácticas y costumbres jurídicas en los términos que establezca la ley.

Al reconocer el pluriculturalismo de la nación y otorgar el derecho a los pueblos indígenas basado en sus particularidades culturales se confirmaba el fracaso de concebir a la nación como una entidad homogénea debilitando con esto el mito de la nación mestiza. A la par que develaba la inasequible tarea de integrar a las poblaciones originarias a la idea de nación planteada por la posrevolución.

Otro importante cambio en el escenario nacional fue el distanciamiento del gobierno de los ideales de la Revolución a partir de la década de los ochenta. Esto es, ante un evidente deterioro político, una administración estatal altamente burocratizada, y la crisis económica de 1982, el estado mexicano se vio obligado a reestructurarse alejándose de los “ideales revolucionarios”. Debido a la gran deuda internacional, el estado mexicano se comprometió a cumplir a tiempo los pagos al Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial así como a seguir el modelo neoliberal (Analisa Taylor, 2009: 21). De esta manera, en las administraciones de Miguel de la Madrid (1982-1988) y de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) se llevaron a cabo una serie de cambios que los apartaba de los “ideales revolucionarios”: proteccionismo, corporativismo, indigenismo, entre otros. Dicho de otra manera, las políticas proteccionistas y la idea de la riqueza inalienable de la nación se dejaron de lado dando paso a la privatización de las tierras comunales (el ejido); la entrada de inversión extranjera; y la venta de empresas estatales. Claudio Lomnitz señala que algunos nacionalistas de la vieja escuela comparaban la venta de empresas estatales y la privatización del ejido con la venta de las joyas de la familia ya que estos fueron los estandartes en los cuales se fundó el estado

posrevolucionario (2001:55). Estos cambios estructurales se coronaron en 1994 con la entrada al Tratado de Libre Comercio (TLC) con Estados Unidos y Canadá, en donde el gobierno favorecía los mercados globales y no tenía interés en los programas sociales para integrar a las comunidades indígenas al sistema económico y político. Este rumbo se seguiría en las siguientes administraciones pese al cambio de partido en el poder.

Ante la evidente crisis económica y política el Partido Revolucionario Institucional<sup>61</sup> (PRI), surgido de la revolución, tras 70 años en el poder es relevado por el Partido de Acción Nacional (PAN). El nuevo gobierno bajo la administración de Vicente Fox (2000-2006) cerró, en el 2003, las puertas del Instituto Nacional Indigenista reemplazándolo por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI). De acuerdo con Analisa Taylor el cierre del INI enterró la figura paternalista del estado de llevar la modernización y la justicia social a las comunidades marginales indígenas. La académica señala que en la presidencia de Felipe Calderón del PAN (2006-2012), el CDI, aunque honra la pluriculturalidad de la sociedad mexicana, se ha convertido en una institución estatal relativamente inconsecuente cuya función principal es meramente cosmética ya que esta dependencia lejos de hacer frente a los problemas sociales y económicos que los pueblos indígenas enfrentan, su función es solo contener estos problemas (2009:5). La CDI continuó, como el INI, a fomentar programas de difusión cultural y artística de los pueblos indígenas, a llevar estadísticas demográficas, crear archivos de diferentes tipos, entre otras viajes prácticas.

---

<sup>61</sup> Se puede decir que el PRI nació en 1928 bajo el nombre de Partido Nacional Revolucionario. En 1939 Lázaro Cárdenas reforma el partido en el que incluyó a organizaciones obreras y el PNR cambia de nombre a lo que desde entonces se le conoce como Partido Revolucionario Institucional.

A pesar del reconocimiento de la diversidad de los pueblos indígenas que representa un gran avance respecto a las políticas anteriores, la apertura al libre mercado en la década de los noventa en México, como en otros países latinoamericanos, junto con la privatización de actividades que antes estaban en manos del Estado recrudeció las desigualdades económicas y sociales entre la población, es decir, la distancia entre pobres y ricos se pronunció más (José Bengoa, 2005: 46). De esta manera amplios sectores de la población quedaron fuera de la “fiesta a la modernidad” siendo los pueblos indígenas los más excluidos. El recrudecimiento de las condiciones sociales y económicas junto con el activismo de algunas organizaciones indígenas desembocó en la llamada *emergencia indígena* que alcanzó su notoriedad con los levantamientos indígenas en Ecuador en mayo de 1990 y la insurgencia del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas el primero de enero de 1994 (Bengoa, 2005: 25). Particularmente, el alzamiento del EZLN es una bofetada a las políticas neoliberales implementadas por el gobierno mexicano ya que la sublevación ocurrió la madrugada del primero de enero día en el que entraba en vigor el Tratado de Libre Comercio. En las primeras declaraciones del vocero del EZLN, el subcomandante Marcos, declaró: “Somos producto de quinientos años de luchas” y “Hoy decimos ¡basta!”

Con el levantamiento del EZLN se da visibilidad al activismo que desde décadas atrás las organizaciones indias habían emprendido. José Bengoa señala que el nuevo discurso *identitario* que caracteriza la *emergencia indígena*, se refiere a “una cultura indígena reinventada”. Se trata de una ‘lectura urbana’ (generalmente) de la tradición indígena, realizada por ellos mismos, en función de los intereses y objetivos indígenas que dependiendo del grupo pueden variar. Bengoa arguye que el dirigente indígena moderno en América Latina maneja, al mismo tiempo, dos

códigos: el de la sociedad global y el de la nueva identidad recreada a partir de identidades tradicionales que le otorgan sentido y razón a sus planteamientos (2005:85). Es por ello que se trata de un discurso de identidad étnica arraigado profundamente en la tradición, pero con capacidad de salir de ella y dialogar con la modernidad (2005: 128). A partir del activismo indígena pueblos originarios, investigadores y antropólogos principalmente, han apoyado y generado diferentes esfuerzos para que se conozca el punto de vista indígena, su cultura y su historia. Cabe mencionar que en los movimientos indígenas está conformado por individuos y organizaciones tanto indígenas como no-indígenas con objetivos variados (políticos, culturales, religiosos, de salud, etc.) pero con el común denominador de invocar a una identidad cultural étnica. El movimiento audiovisual indígena forma parte de esta visión reivindicatoria de los grupos amerindios por lo que es importante examinar y conocer la construcción de lo indígena en la producción audiovisual así como las demandas en la lucha por la autonomía y la auto-representación de estas producciones, esto será explorado en los capítulos tres y cuatro de este proyecto de investigación.

Como ya se mencionó, a raíz del programa TMA y los CVI organizaciones no gubernamentales indígenas y no-indígenas, nacionales y extranjeras, empezaron el ejercicio del uso de la tecnología del video produciendo un interesante corpus de realizaciones audiovisuales sobre los *pueblos originarios* en México. Córdova y Zamorano realizaron una investigación en la que brindan un panorama del desarrollo del *video indígena* en México para el *Film and Video Center* del *National Museum of the American Indian*<sup>62</sup>, en la que señalan por regiones las organizaciones que promueven el desarrollo de éste. Solo por dar ejemplos de las organizaciones

---

<sup>62</sup> Información disponible en el sitio web de Redes Indígenas/ *Native Networks* : [www.nativenetworks.si.edu](http://www.nativenetworks.si.edu).

que las investigadoras señalan, menciono algunas de ellas sin ser una lista exhaustiva que sin embargo da una idea de la actividad videográfica de los pueblos indígenas. Así, destacan en Chiapas organizaciones como Chiapas Media Project, Proyecto Videastas Indígenas de la Frontera Sur o el centro cultural Sna Jtz'ibajom; en Guerrero señalan Ojo de Tigre Comunicación / Mirada India; en Michoacán se mencionan Exe Video y Taraspanglish Migrants Video Project; en Oaxaca se mencionan a Ojo de Agua Comunicación, TV Tamix y el Centro por los Derechos de la Mujer Nääxwiin; en Sonora está la Unidad de Producción Audiovisual Indígena; y en Yucatán se encuentra la organización Yoochel Kaaj y la video-revista Turix.

La proliferación de ONGs no solo para apoyar a los realizadores indígenas sino en general para el movimiento indígena en general ha representado ser un fuerte e importante aliado. Alcida Rita Ramos señala que en la arena de confrontación entre etnicidad y el estado no se debe pasar por alto el rol crucial de las organizaciones no gubernamentales como un nuevo actor que ha sido clave para abrir canales a nivel nacional e internacional para ventilar sus asuntos (2002:258). Ramos señala que los grupos indígenas han sufrido en manos del gobierno y del sector privado por lo que entre más actores entren a escena, más oportunidades existen de revertir la situación y lograr espacios de acción. Sin embargo, Ramos también señala los bemoles del apoyo de las ONGs. Antes es conveniente señalar que los realizadores indígenas pueden ser parte de una institución no gubernamental o bien pueden acudir a éstas en busca de financiamiento para sus proyectos. En cualquiera de los casos la participación de las ONGs invita a cuestionar que tanto su participación influye en los contenidos y procesos creativos de los realizadores, comprometiendo las necesidades de los videoastas. Es en este respecto donde la académica Ramos en su artículo *The Hyperreal Indian* (1994) ha

encontrado en ciertas ONGs (en general no específicamente hablando de las que promueven el video indígena), en la necesidad de cumplir sus objetivos y funcionar como un organismo eficiente en cuestiones administrativas y técnicas, jerarquiza la relevancia de los proyectos de una manera racional, clasificando tanto a estos como a los grupos indígenas en una serie de características sociales y culturales en la búsqueda de lo que la académica llama “el indio hiperreal”. Esto es, un indio modelo que posea las características imaginadas por la organización y a los cuales le atribuye necesidades acorde a su perspectiva. De esta forma la ONG, al igual que el gobierno y el sector privado, puede distanciarse de las problemáticas y necesidades reales de los grupos indígenas al crear su propio modelo de indígena al que debe patrocinar privando de ayuda a unos y empoderando a otros. En este sentido creo que en el afán de conseguir al apoyo es posible que las ONGs estén promoviendo temas y “realidades” entre algunos realizadores.

Entre las organizaciones que han promovido el video indígena en México destacan Chiapas Media Project/Promedios, Ojo de Agua Comunicación por ser las dos organizaciones que más constantes en cuanto a la producción videográfica. Además ambas organizaciones se han dado a la tarea de documentar su experiencia de manera más sistemática. Vale la pena entonces revisar el proceso que han seguido estas organizaciones para desarrollar el *video indígena*. Al mismo tiempo cada una de ellas nos muestra que en esto del *video indígena* en México ha habido más de un camino para su desarrollo.

#### Ojo de Agua Comunicación

Una de las más constantes y estables organizaciones que se dedica al desarrollo de medios indígenas, y particularmente el video, es Ojo de Agua Comunicación. Los objetivos de esta ONG, de acuerdo con su sitio web, son: difundir

una imagen digna y la palabra de los pueblos indígenas; impulsar la multiplicación de experiencias y procesos de comunicación comunitaria en el sur del país; contribuir a la democratización de los medios y de la sociedad en general; e impulsar la comprensión y la celebración de la diversidad cultural en nuestro país y en el mundo<sup>63</sup>. Para lograr sus objetivos la organización, realiza talleres y seminarios; produce y difunde documentales, programas de televisión educativa así como programas de radio.

La fundación de esta organización tiene como antecedente que parte de sus fundadores participaron primero en el proyecto del estado para capacitar a las poblaciones indígenas en el uso de los medios audiovisuales. Ojo de Agua Comunicación se formó cuando Guillermo Monteforte (primer director de un CVI), y Juan José García, junto a algunos empleados y voluntarios de programa TMA y del CVI fundaron el colectivo de medios Ojo de Agua Comunicación<sup>64</sup>. En un principio este grupo tuvo una “relación simbiótica” con el CVI Oaxaca. Esto es, Ojo de Agua proporcionó recursos humanos mientras que el CVI aportaba el equipo tecnológico. Esta relación terminó en 2002 a raíz de la adquisición de equipo de Ojo de Agua para desarrollar sus producciones. (Smith, 2006: 116)

Ojo de Agua cuenta con una vasta producción, muchas de ellas han sido realizadas por encargo de otras ONGs. Entre estas producciones videográficas se encuentra la colección llamada *Pueblos de México* en colaboración como Media Llum, hecha por encargo de la Secretaría de Educación Pública de México (SEP) y por el Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE). (Smith, 2006:116)

---

<sup>63</sup> Disponible en [www.ojodeaguacomunicacion.org](http://www.ojodeaguacomunicacion.org).

<sup>64</sup> Juan José García es un videoasta indígena que inició su trayectoria como comunicador en una estación de radio local administrada por el INI. Con la salida de Monteforte García se desempeñó como presidente del CVI Oaxaca. Posteriormente, junto con Monteforte fundó Ojo de Agua Comunicación y fue presidente de esta ONG (Smith, 2006:115)

Ojo de Agua además trabaja colaborativamente con otras ONGs siendo una de las organizaciones de medios indígenas, junto con Chiapas Media Project, más activas del México.

### Chiapas Media Project/Promedios

Chiapas Medias Project/Promedios es una organización no gubernamental de carácter binacional que colabora con las comunidades autónomas zapatistas proporcionando equipo de video, y entrenamiento para que éstas creen y diseñen sus producciones videográficas. El nacimiento de esta organización ha sido bien documentada por su fundadora Alexandra Halkin en su ensayo "Outside the Indigenous Lens: Zapatistas and Autonomous Videomaking". En 1997, en fechas posteriores a la llamada "masacre de Acteal" en la que se asesinaron un gran número de indígenas en Chiapas que atrajo la atención de los medios internacionales, la documentalista Alexandra Halkin entró en contacto con autoridades zapatistas de distintos grupos indígenas de Chiapas, quienes le comunicaron su interés por tener acceso a la tecnología del video para poder contar sus historias, esto ante el bloqueo de los medios nacionales e internacionales que daban su versión respecto a los hechos, ya que de acuerdo con Halkin la tendencia de los videos hechos por los no-indígenas, "outsiders", se orientaban más en la militarización y la violencia en Chiapas que en la lucha de las comunidades ante la globalización y el neocolonialismo (2008:162). De esta manera Halkin diseñó y organizó el proyecto para hacer talleres de capacitación videográfica para las comunidades zapatistas. Halkin entró en contacto con el realizador e instructor Guillermo Monteforte, fundador del Centro de Video Indígena de Oaxaca, para llevar a cabo la capacitación de los neozapatistas. También se contó con el apoyo de ONGs mexicanas y estadounidenses, de activistas y realizadores que colaboraron de

distintas maneras en la formación del taller. Halkin menciona que una de las claves para el éxito del proyecto fue entender y respetar la estructura de las comunidades indígenas así como el proceso de toma de decisiones de éstas, con el fin de respetar el bienestar de las comunidades y del movimiento zapatista.

En febrero de 1998 se llevó a cabo el primer taller binacional de capacitación con el apoyo de la organización no lucrativa Street Level Youth Media y de un grupo de realizadores indígenas de Oaxaca capacitados por Monteforte, así como un grupo de jóvenes indígenas mexicanos. El taller se llevó a cabo con éxito, aunque en un clima de tensión y de limitaciones materiales como la carencia de líneas seguras de electricidad en las comunidades, entre otros aspectos. Ante el éxito de este taller en marzo de 1998 se formaliza el proyecto nombrándolo Chiapas Media Project (CMP), y se le reconoce como una organización no lucrativa con base en los Estados Unidos. Posteriormente, se decidió que Alexandra Halkin se dedicaría exclusivamente a las cuestiones de promoción y distribución internacional de los documentales desde Estados Unidos. En 2001 se incorporó la organización mexicana Promedios de Comunicación Comunitaria, convirtiéndose en CMP/Promedios, un colectivo con una organización horizontal, sin director, con 3 miembros de tiempo completo en Chiapas y uno de medio tiempo en los Estados Unidos. Esta forma de organización busca ser un reflejo de las estructuras de las comunidades indígenas en Chiapas, principalmente las zapatistas. Desde entonces CMP/Promedios ha asistido y entrenado a las comunidades en el uso de medios audiovisuales a través de cuatro centros regionales de medios, con esto además se pretende ayudar a construir una red autónoma de medios.

En el año 2000 CMP colaboró con la Organización de Campesinos Ecologistas (OCE) del estado de Guerrero en la realización del documental *Defender los bosques:*

*la lucha de los campesinos ecologistas de Guerrero.* A partir de esta colaboración, en el 2001 CMP/Promedios comenzó a impartir talleres de capacitación en video en la región indígena de Tlapa, Guerrero, organizados por el Centro de Derechos Humanos Tlachinollan. Finalmente en el 2003 CMP/Promedios inaugura un centro de medios en Tlapa con el objetivo principal de documentar los casos de violaciones a los derechos humanos en esa región de Guerrero. Así el trabajo de CMP/Promedios se extiende a la región de Guerrero, la cual es una de las regiones más pobres y con fuertes problemas sociales.

Además del trabajo de producción en Chiapas y Guerrero, CMP/Promedios ha llevado a cabo un registro de las actividades que lleva a cabo el EZLN en conjunto de otras organizaciones como el Congreso Nacional Indígena (CNI). Una de las más importantes fue el recorrido nacional e internacional que los zapatistas y miembros de la CNI efectuaron en el 2006. En junio del 2005 el EZLN lanzó la iniciativa denominada *La Sexta Declaración de la Selva Lacandona*, donde llama a diferentes sectores e individuos, a organizarse en un movimiento nacional, en la búsqueda de una reestructuración de las relaciones sociales, y a conformar un Programa Nacional de Lucha y crear una nueva constitución política que rija en toda la República Mexicana, donde se consideren las demandas del pueblo mexicano. Así, entre el 5 de agosto y el 18 de septiembre del 2005 el EZLN y el movimiento zapatistas llevaron a cabo la planeación de “La otra campaña”, en la que se realizaron reuniones con organizaciones de izquierda, pueblos indígenas, organizaciones sociales, ONGs, colectivos culturales, así como mujeres, hombres, ancianos suscritos a *La Sexta Declaración de la Selva Lacandona*. El 1 de enero del 2006 inicia “La otra campaña” en la cual el EZLN acompañado por miembros del CDI entre otros, efectuaron una caravana visitando los 31 estados así como comunidades chicanas e indígenas en

Estados Unidos, con el fin de escuchar y compartir experiencias regidas por el anti-capitalismo, la horizontalidad, la equidad. Chiapas Media Project/Promedios desde luego documentó parte de la caravana en dos volúmenes. Las experiencias recolectadas en estos videos muestran realidades distintas pero similares en la lucha por ser escuchados y tener un lugar en las arenas nacionales e internacionales.

Cabe destacar que una de las claves para el éxito de CMP/Promedios es, sin lugar a dudas, la manera de producción comunitaria y sobre todo la distribución de sus trabajos. CMP/Promedios presenta un caso digno de analizar en cuanto a la distribución de sus producciones. Una de las características que atrajo la atención de la movilización del EZLN fue que a través de los medios de comunicación pudo saltar el cerco de censura creado por los medios de información nacionales. En un principio el EZLN, gracias al apoyo que recibió en el Internet, presionó al gobierno mexicano para que negociara con los zapatistas en vez de sofocar el levantamiento ya que la opinión nacional e internacional estaba al pendiente de los acontecimientos (Adrienne Russell, 2005:560). Posteriormente, al arsenal mediático de los zapatistas se acrecentaría con el uso del radio y del video. Así, apoyando la difusión de la lucha zapatista y las problemáticas de las comunidades autónomas de Chiapas, CMP/Promedios ideó una manera práctica de distribuir las producciones. Su principal canal de distribución internacional se lleva a cabo desde Chicago a cargo de Halkin a través de la compra de los videos por medio de un sitio en internet, el cual se puede acceder en español, inglés y francés. A la par, los videos son presentados en foros académicos importantes como Latin American Studies Association (LASA) y American Anthropological Association (AAA), los cuales han resultado una excelente plataforma de ventas (Halkin, 2008:175). Actualmente se distribuyen más de 20 títulos que comprenden los trabajos realizados en las

comunidades autónomas de zapatistas, las comunidades de Guerrero y coproducciones con otras ONGs.

### Otros actores

En la práctica del video indígena en México a la par de las organizaciones gubernamentales y no gubernamentales encontramos realizadores que se han manejado a manera de “auteur”. Córdova y Salazar señalan que en los festivales de video y cine indígena han visto el surgimiento de nuevos realizadores indígenas que presentan trabajos como *auteurs*, tanto en México como en otros países, como es el caso de Dante Cerano (purépecha), Mariano Estrada (tzeltzal), Juan José García (zapoteco), Marcelina Cárdenas (quechua) y Jeannette Paillán (mapuche), entre varios más (2008:50). Cada “auteur” indígena desde luego imprime un sello particular en sus trabajos, por ejemplo, Dante Cerano se ha distinguido por sus trabajos de ficción; y Yolanda Cruz que se particulariza porque sus trabajos giran alrededor de indígenas de diferentes regiones de Oaxaca que migran a Estados Unidos e incluye en sus trabajos el punto de vista femenino. Muchos de los realizadores que trabajan a título personal generalmente colaboran también con alguna ONG o con otros artistas indígenas.

También hay que destacar que entre estos realizadores se encuentran individuos no-indígenas pero que en sus trabajos se puede apreciar una cercana colaboración con individuos o grupos indígenas, y que sin esta colaboración sus trabajos no serían posibles como el caso de Chloe Campero o Guillermo Monteforte.

### **Características del video indígena en México.**

Los CVI, Chiapas Media Project/Promedios, Ojo de Agua Comunicación, son solo parte de un sinnúmero de ONGs e individuos que están involucradas en el

trabajo de *video indígena* en México. No obstante de la diversidad en cuanto a involucrados en la práctica del *video indígena* en México, este presenta ciertas características, retos y problemas en común que abarcan las formas de producción y organización, el financiamiento, la distribución, la exhibición alrededor.

Salazar y Córdova resumen las características notables sobre el *video indígena* en México:

Production in Mexico is relatively prolific; Indigenous Mexican work circulates more widely than any other Latin American Indigenous production through regional Latin American, "Latino", and international Indigenous documentary and ethnographic film festival, and increasingly through informal binational (U.S.-Mexico) migrant circuits. Documentary by far is the strongest genre, with few but quite innovative Indigenous-produced fictions. (2008:52)

De acuerdo con estos autores, una producción constante, una circulación internacional y una inclinación hacia el documental destacan entre las particulares de la producción videográfica indígena en México. Debido en parte a la manera en que se llevó a cabo la transferencia de la tecnología del video, el documental es el género que domina la producción videográfica (Córdova, Salazar, Smith, Wortham, Zamorano). Sin embargo, no es de extrañar que muchos realizadores empleen el documental tratando de hacer visibles sus historias y luchas políticas, como el caso del EZLN. Cabe aclarar que aunque el documental impera en el mundo audiovisual indígena, se pueden encontrar otros géneros como la ficción, el video clip, los docudramas, el video-carta y los trabajos experimentales entre la producción. Es entendible que la prolífica producción se deba en parte a la participación del estado como uno de los principales promotores. Al convertir el *video indígena* en un "plan

nacional” el Estado sentó las bases para expandir su práctica al brindar capacitación a futuros realizadores, individuales y comunales, lo que más tarde fue aprovechado por organizaciones no gubernamentales, caso Ojo de Agua por ejemplo.

En cuanto a la circulación nacional e internacional al existir más producción con respecto a otros pueblos indígenas de Latinoamérica, con excepción de Bolivia y Brasil, ésta es más visible en los circuitos mediáticos. Cabe resaltar que la producción audiovisual de los realizadores indígenas en el mundo se caracteriza por una distribución y exhibición que no sigue los patrones de la industria hegemónica<sup>65</sup> y muchas veces esto representa un problema al no poder mostrar, ni distribuir sus trabajos de una manera amplia. La exhibición de estas producciones han quedado en su mayoría confinados a los festivales de cine y video indígenas en el mundo. A nivel local los videoastas y cineastas cuentan con festivales nacionales entre los que destacan el Festival de Cine en Morelia y Voces Contra el Silencio. A nivel Latinoamérica destaca el esfuerzo que ha hecho el Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI) que desde 1985 ha organizado festivales de cine y video en diferentes partes de Latinoamérica<sup>66</sup>. Los festivales de CLACPI han ido creciendo, expandiendo su organización, sus propuestas para consolidarse gradualmente como una organización pan-indigenista que ha

---

<sup>65</sup> Con esto me refiero a la exhibición en circuitos comerciales como los grandes complejos de exhibición cinematográfica o las cadenas de televisión comerciales.

<sup>66</sup> Esta organización fue creada por un grupo de realizadores etnográficos, antropólogos y activistas indígenas en México, actualmente se encuentra integrada por un grupo de comunicadores indígenas, organizaciones indígenas y no-indígenas, intelectuales de varios países de América como Bolivia, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, Guatemala, México, Perú y Venezuela. Es importante señalar que además de su festival internacional cada país o región a través de las CLACPI regionales realizan festivales como Premio Anaconda cuyo fin es mostrar y promover los trabajos audiovisuales de los pueblos de la zona del Amazonas.

fortalecido la presencia de las realizaciones audiovisuales indígenas en foros más extensos nacionales e internacionales, así como en diversos espacios sociales<sup>67</sup>.

Aparte de estas avenidas cada realizador, individual o comunitario, ha encontrado sus propias formas de exhibir y distribuir sus trabajos, tratando de solventar las limitaciones que su práctica alternativa conlleva. Algunos realizadores independientes distribuyen por medio de sus páginas personales en internet sus trabajos, por ejemplo Yolanda Cruz a través de su sitio personal pone a la venta los documentales que ha realizado. Por el lado de las ONGs tomando como ejemplo dos de las más exitosas Ojo de Agua y CMP/Promedios se puede apreciar los caminos que estos han creado. Ojo de Agua, encontró una interesante plataforma de exhibición en festivales nacionales e internacionales, en comunidades indígenas así como en su sitio en el internet. Sin embargo, esta organización aún no tiene un sistema definido de distribución de sus videos para el público nacional e internacional interesado en adquirir sus trabajos. En el caso de CMP/Promedios existe una clara distinción entre los videos que se van a exhibir a las comunidades indígenas y los que son destinados para un público más general (nacional o internacional). Así, las producciones zapatistas hechas por el colectivo CMP/Promedios se dividen en dos: el primer tipo abarca los videos hechos con el fin de exponer al mundo sus asuntos, y presenta documentales que tratan de los proyectos colectivos de educación, agricultura orgánica, colectivos artesanales y sobre todo documentales con énfasis en la vida en resistencia de las comunidades autónomas zapatistas. Estos trabajos persiguen una distribución global y son presentados con subtítulos español y/o inglés (algunos en francés); el segundo tipo,

---

<sup>67</sup> Sobre el desarrollo del video indígena en Latinoamérica y los festivales CLACPI ver el trabajo de Amalia Córdova y Juan Francisco Salazar "Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America" (2008) que es una de las pocas genealogías que hasta el momento se han hecho sobre el video indígena en esta región.

abarca los videos hechos para el consumo interno de las comunidades y es distribuido en un plano doméstico, registrando temas como celebraciones, juntas comunitarias; así como reuniones religiosas y culturales, presentadas en lenguajes indígenas como tzotzil, tzeltal y tojolabal, evidentemente dirigidos a un público que hable alguno de estas lenguas. Para Axel Köhler los trabajos para distribución únicamente entre comunidades juega un papel importante en el reforzamiento de “redes de comunicación intercomunitarias y una identidad política compartida dentro del movimiento de autonomía.” (2004) En este sentido, con el video indígena como ya lo ha señalado Freya Schiwy, no cambia el paradigma de quién es el realizador y productor del video sino además quién es su público. Estos son algunos ejemplos de la manera en que los videoastas y cineastas indígenas se las ingenian para poder exhibir y distribuir sus trabajos, sin embargo aún queda mucho que hacer en este campo ya que no todas las organizaciones o individuos cuentan con los recursos de, por ejemplo, Chiapas Media Project u Ojo de Agua.

Córdova y Zamorano arguyen que una de las características que distingue la producción videográfica en México es “el rol que ocupa la comunidad en el proceso, ya sea incidiendo directamente o desde el imaginario del autor”. Esto es, la comunidad con todo lo que la envuelve (historia, tradiciones, problemáticas pasadas y actuales) es la que delinea los contenidos de las realizaciones, esto es más notorio en los trabajos de tipo comunitario como los trabajos de Chiapas Media Project u Ojo de Agua, pero incluso cuando se trata de un trabajo más personal, la comunidad con la que tiene lazos el realizador siempre está presente. Por ejemplo, en el trabajo de Yolanda Cruz aunque ella funge como una directora al estilo “auteur”, por así decirlo, la temática de sus trabajos tienen que ver con su comunidad de origen, el pueblo chatino así como los pueblos indígenas de Oaxaca. Al respecto en una

entrevista el realizador tzeltzal Mariano Estrada comenta "En realidad no soy un realizador independiente, aunque la cuestión técnica para realizar un video lo haga solo, el sentir y el contenido de mis videos pertenecen al pueblo." (Córdova y Zamorano, 2004) De esta manera, el trabajo del videoasta está conectado con la comunidad de origen y en forma general con el activismo indígena.

### **Descolonización y autodeterminación.**

Al inicio de este capítulo se destacó que los comunicadores indígenas están inmersos en el proceso de autodeterminación y descolonización de sus pueblos. En este contexto cuando se habla de descolonización se alude al proyecto epistémico que se derivó de la última etapa de descolonización política del siglo XX, en la que intelectuales como Franz Fanon advirtieron que además de una independencia política se tenía que luchar por una independencia intelectual ó en palabras de Mignolo una descolonización del pensamiento<sup>68</sup>. Así la descolonización del pensamiento llama a deshacer los efectos negativos del pensamiento occidental (colonial e imperial) que ha negado y excluido, entre otras cosas, la historia y el conocimiento (saberes ) de los pueblos indígenas así como a revertir las ideas y concepciones generadas alrededor de estos pueblos que los han marginalizado, como la formación de estereotipos, por ejemplo. Al respecto la académica maorí Linda Tuhiwai Smith expresa:

A critical aspect of the struggle for self-determination has involved questions relating to our history as indigenous people and a critique of how we, as the Other, have been represented or excluded from

---

<sup>68</sup> La primera etapa de descolonización política se refiere al proyecto político (independencia) y construcción de estados nacionales que se llevó a cabo en América (siglo XIX), mientras que el segundo corresponde al proceso político en Asia y África (siglo XX).

various accounts (...) Indigenous peoples want to tell our own stories, write our own versions, in our own ways, for our own purposes.

(1999:28)

Bajo una agenda en búsqueda de la descolonización y libre determinación, la utilización de los medios audiovisuales ha traído la posibilidad de mostrar la historia y los saberes negados así como el de posicionarse como generadores de su propio presente. De esta manera, los realizadores indígenas integran en sus trabajos proyectos de recuperación y restauración (de historias, lenguajes, saberes, tradiciones, etc.); autonomía (política, cultural); representación (política, cultural) y auto-representación (artística, visual); así como la creación de redes nacionales y transnacionales (*networking*); entre otros<sup>69</sup>. Tomando el tema de autonomía, que como ya mencioné puede referirse a distintos aspectos, encontramos trabajos audiovisuales que tratan este tema. Por ejemplo, Chiapas Media Project dedica parte de sus esfuerzos a que el público (no-indígena) conozca la situación de las comunidades autónomas zapatistas. También hay documentales encaminados a exponer otras formas de autonomía más particulares ligadas a las tradiciones y costumbres como el establecimiento de una policía comunitaria como es el caso de ciertas poblaciones en el estado de Guerrero que en búsqueda de justicia han optado por la impartición de justicia tradicional. Esta búsqueda es abordada por los documentales *Policía Comunitaria (2003)* de Ojo de Agua y *Cuando la justicia se hace pueblo (2002)* de Chiapas Media Project /Promedios. Ambos documentales exponen la forma en la cual varios pueblos indígenas de La montaña y Costa Chica de Guerrero decidieron formar una policía comunitaria, un sistema de seguridad y

---

<sup>69</sup> Las categorías que presento están ligeramente basadas en la lista de 25 proyectos que Smith ha identificado donde están en las agendas de los investigadores indígenas para la consecución de sus procesos de autodeterminación (1999:143-161).

justicia tomado de formas tradicionales indígenas. Mediante una estructura problema- solución se expone la situación de violencia, de robos, asaltos y violaciones que se daban en la región, para después mostrar cómo con base a las decisiones de las asambleas se establece este sistema de justicia, el cual aplica sanciones y encarcelamientos donde el trabajo comunitario es la base para la re-educación de los delincuentes.

La utilización del video por parte de las comunidades indígenas ha traído consigo la posibilidad de la construcción de una (auto)representación, en donde antes eran otros grupos los que construían la imagen del indígena, los medios audiovisuales han devuelto la posibilidad de elaborar imágenes sobre ellos mismos en sus propios términos. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que para la elaboración de esta identidad existe una continua tensión entre la auto-representación y la representación hecha por otros. En este sentido, como he explorado en el primer capítulo la figura del indígena ha sido conceptualizada y representada por no-indígenas reduciendo esta figura a estereotipos o bien ha sido, en el caso de México, usada para crear una mitología de origen, fracasando con esto en representar la diversidad de los, por lo menos 62, pueblos indígenas que coexisten en el territorio mexicano. Ya que la colonización dejó una herencia de relaciones de poder en varios niveles, sobre todo delineó una forma de dominación social alrededor de la idea de "raza", Anibal Quijano resume los efectos de esta herencia, en lo que llama *colonialidad del poder*, de esta manera<sup>70</sup>:

Ese resultado de la historia del poder colonial tuvo dos implicaciones decisivas. La primera es obvia: todos aquellos pueblos fueron

---

<sup>70</sup> Con *colonialidad de poder*, Quijano se refiere al patrón de poder que se origina en la experiencia colonial y que desde entonces no ha dejado de desarrollarse manteniendo sus mismos fundamentos de origen y de carácter colonial. (2008:118)

despojados de sus propias y singulares identidades históricas. La segunda es, quizás, menos obvia, pero no es menos decisiva: su nueva identidad racial, colonial y negativa, implicaba el despojo de su lugar en la historia de la producción cultural de la humanidad. En adelante no eran sino razas inferiores, capaces sólo de producir culturas inferiores. Implicaba también su reubicación en el nuevo tiempo histórico constituido con América primero y con Europa después: en adelante eran el pasado. En otros términos, el patrón de poder fundado en la colonialidad implicaba también un patrón cognitivo, una nueva perspectiva de conocimiento dentro de la cual lo no-europeo era el pasado y de ese modo inferior, siempre primitivo. (2000:246)

En este contexto vale la pena hacer un recuento del concepto del indio-indígena y las implicaciones que éste ha tenido. El término "indio" es producto de la instauración del régimen colonial ya que antes de la llegada de los europeos no había "indios" sino pueblos diferenciados. Identificados como "indios" desde la llegada de los conquistadores se crea e imagina el sujeto llamado indio. Este término deriva del error nominativo y de percepción al que incurrieron los primeros exploradores europeos al confundir América con las Indias. De acuerdo con el antropólogo Bonfil Batalla las llamadas sociedades y culturas indígenas presentan diferencias tan amplias que ninguna definición puede incorporarlas a todas. Así, Bonfil Batalla arguye que bajo la categorización supra-étnica de *indio*, se encubrió la diversidad de pueblos precolombinos, quedando englobados bajo este concepto como diferentes e inferiores a los conquistadores y de este modo el colonizador racionalizó y justificó la dominación del indio colocándose en posición de privilegio

(1977: 20). Guillermo de la Peña, explica que debido a la connotación colonial del término, legalmente inferior en un sistema de castas, los intelectuales y legisladores post-independentistas rechazaron el uso de éste (2005:718). En su lugar para definir a los grupos humanos descendientes o pretendidamente descendientes de los pueblos que habitaban “América” antes de la llegada de los europeos, se optó por el término *indígena*. De la Peña señala que aunque es común encontrar el término indígena en la academia latinoamericana otras alternativas, aparentemente neutrales, aceptadas son *aborígenes* o *amerindios* (719). Sea cualquiera de las alternativas que se utilice es innegable que a través del tiempo y de las diferentes etapas históricas en México y Latinoamérica han sido definidas y representadas por los grupos en el poder. Recientemente, la palabra *indio* ha sido recuperada por los “indios” mismos como signo de identidad y de lucha. Aunque como veremos en el capítulo 3, los grupos indígenas envueltos en los movimientos de autonomía se identificarán como indígenas, pueblos indígenas o bien con el endómino.

Al encasillar a las poblaciones originarias bajo la noción de indio-indígena y representarlas en diferentes medios de manera estereotipada, como las hechas por el cine de la Época de Oro, se negó la posibilidad de concebirlos fuera de los parámetros preestablecidos por el poder hegemónico sea este político o cultural. El antropólogo Arturo Warman señala que “las identidades étnicas son fluidas, inasibles y hasta confusas. Esa flexibilidad elusiva también explica su transformación y recreación constante.” (2003:16) En este sentido el antropólogo señala que en los tres siglos de dominación colonial las culturas indígenas se recrearon constantemente, conservando “algo de lo de antes pero no todo” ya que adoptaron e incorporaron mucho de lo nuevo que introdujeron los españoles pero no todo. (2003:25) Así que pensar en las poblaciones indígenas como una

continuidad de lo antiguo es dejar de reconocer la “vitalidad de su creación cultural” e *identitaria* que han llevado a cabo a través del tiempo. Es así que la cuestión de la identidad y la representación es una de las prioridades en la agenda de los realizadores indígenas donde éstos muestran la flexibilidad, la fluidez de sus identidades así como la manera en que negocian su auto-representación con respecto a las hechas por y desde la hegemonía. Arturo Warman arguye que en general se puede decir que las identidades son vagas y las identidades étnicas, como la indígena, son las más elusivas ya que no tienen un único y nítido signo distintivo porque son múltiples al estar compuestas por varios elementos sin que ninguno sea regular o principal. (2003:16) Al respecto, de la Peña comenta que la noción indígena debe entenderse como una dimensión *identitaria* y señala:

“(...) la atención debe fijarse principalmente en la identidad asumida: si una persona se considera o no indio, indígena o miembro de una etnia. Y como la identidad siempre implica sentido de pertenencia a un grupo, debe establecerse cuál es el grupo de referencia pertinente: la comunidad, el barrio o vecindario, la familia, la parentela, la asociación ritual o la organización étnica militante. Es necesario pensar en lo indio como un concepto análogo, no unívoco ni equívoco, donde pueden darse distintas combinaciones de componentes para distintas situaciones. En la ciudad y en el campo e incluso en el extranjero. Sobre todo, es urgente remplazar los estereotipos y reificaciones por una visión de los indios como sujetos de su propia historia y constructores de su propio futuro.” (2000:25).

Haciendo eco en lo que de la Peña señala, podemos decir que los realizadores y el movimiento indígena han desafiado la noción de “indígena”. Como se estableció en

el capítulo 1, se dio por encasillar, en el imaginario nacional, al indígena como descendiente directo de los antiguos grupos prehispánicos manteniendo casi intacta su cultura y tradiciones como en *María Candelaria*, *Tizoc* y *La noche de los mayas*. Posteriormente, en la época del cine de los sesenta y setenta el espectro *identitario* del indígena se amplió a campesino, jornalero y migrante. Con los trabajos audiovisuales indígenas queda claro que lo étnico como otras categorías *identitarias* no tiene un único y nítido distintivo ya que los realizadores además de hacer énfasis en su etnicidad también se han dedicado a destacar sus otras categorías *identitarias*. Las categorías incorporadas en los trabajos audiovisuales son en muchos casos tan importantes y fuertes como su identificación étnica. De esta manera encontramos que el ser, pensarse e imaginarse indígena se entrecruza con el ser, pensarse e imaginarse: mujer, hombre, activista, mexicano, americano, oaxaqueño, mixteco, migrante, intelectual, videoasta, ecologista, madre, tejedora, campesino, etc.

#### Mujeres y Migrantes

El video indígena presenta un extenso corpus de análisis debido a que existe una diversidad de temas y prácticas videográficas por lo que tenido que hacer una selección tanto en los temas como en los realizadores. De esta manera, dado que en el capítulo 1 se estableció las representaciones del indígena hechas por el cine hegemónico me pareció importante encontrar dentro de los trabajos indígenas elementos que me permitieran hacer comparaciones y paralelos de una manera más directa. Así el trabajo realizado en torno a migrantes y mujeres se presta para poder comparar las representaciones de una época con otra. Esto aunado a que el tema de la mujere indígena es relevante ya que como se discutió en el apartado sobre cine de la Época de Oro, está ha sido por medio de la figura de la Malinche considerada como una de las figuras fundadoras del proyecto de nación que se estableció en el

periodo posrevolucionario. La mujer indígena inscrita en el cuerpo de la Malinche se concibió como pasiva, subordinada, traidora de la nación. De tal manera, me parece adecuado analizar la representación de la mujer indígena hecha desde el punto de vista del video indígena. Para lograr este fin he seleccionado trabajos de uno de las ONGs más constantes como Chiapas Media Project, a una realizadora "auteur" y un trabajo hecho por un colectivo de realizadores indígenas y no indígenas. Con la variedad de las experiencias de estos realizadores pretendo brindar un panorama más amplio alrededor de la mujer indígena.

En cuanto al tema de migrantes encontré que éste podía conformar un contrapunto con el cine de los sesenta y setenta. En ambos periodos aparece la figura del indígena que migra en busca de oportunidades a causa de las paupérrimas condiciones que el estado provee para vivir como trabajo y servicios básicos. No está de más mencionar que las poblaciones indígenas presentan altos índices de migración a nivel nacional por lo que este tema es recurrente en las agendas de los cineastas indígenas. De igual manera que en el caso de mujeres, he seleccionado el trabajo de diferentes realizadores para proporcionar diferentes propuestas. Particularmente me enfoco al trabajo de la realizadora Yolanda Cruz y al trabajo colectivo para el proyecto Taraspanglis Migrants Video Project.

### Capítulo 3. Mujeres y video indígena: la persistencia móvil de la memoria

Invirtiendo el sentido original del concepto *screen memories*, acuñado por Sigmund Freud, Faye Ginsburg arguye que los realizadores indígenas contemporáneos no enmascaran la memoria sino al contrario, a través del uso de medios como el cine y el video éstos están comprometidos a recuperar y proyectar sus historias (algunas de ellas traumáticas) que han sido olvidadas, ignoradas o borradas por las narrativas nacionales dominantes (2002:82). Aunque la labor de recuperar, guardar y reproducir involucra a toda la comunidad, la mujer indígena ocupa un lugar central en esta tarea. Freya Schiwy en su análisis de los medios indígenas en Bolivia señala que es común encontrar tanto en documentales como en ficciones que las mujeres son representadas como portadoras/guardianas de la cultura y memoria indígena (2009:109). A pesar de que esta función es hasta cierto punto un estereotipo de las mujeres indígenas, su labor como guardianas culturales cobra importancia en el marco de la descolonización del pensamiento, lo que arguyo será el objetivo principal de los videos documentales indígenas estudiados en este capítulo<sup>71</sup>.

La llamada “gente sin historia” recupera su pasado cuando mujeres (y hombres) se dan a la tarea de re-contar y re-instalar las historias de sus comunidades que dan forma a una identidad que los cohesionan como “pueblo”<sup>72</sup>. Así

---

<sup>71</sup> Tomo el término de *descolonización del pensamiento* para referirme a la idea de Frantz Fanon sobre la necesidad de descolonizar intelectualmente y no solo política y económicamente. Este concepto ha sido usado como tal por Walter D. Mignolo en obras como *The Dark Side of the Renaissance*. Mignolo ha empleado otros conceptos como el pensamiento-otro, (des)colonialidad del saber, pensamiento des-colonia bajo la idea general de una descolonización del intelecto o el pensamiento.

<sup>72</sup> De acuerdo con Elizabeth Boone y Mignolo, entre otros autores, occidente designó como gente sin historia a las civilizaciones que no contaban con un alfabeto y al no tener éste sistema de escritura se consideraban sin historia y los relatos orales fueron vistos como inconsistentes e incoherentes. (Boone y Mignolo, 1994; Mignolo 1995)

podemos entender la noción de identidad cultural de acuerdo a la definición que Stuart Hall ofrece, como una cultura compartida que funciona como un “verdadero “ colectivo, oculto en otros “yo” que han sido impuestos, y que posee un pueblo con una historia en común y una ancestralidad compartida (2008:349). Hall señala que esta perspectiva sigue siendo una “fuerza muy poderosa y creativa en formas emergentes de representación entre las culturas marginadas” que buscan socavar la experiencia colonial haciendo visible y “continuando” lo que los sistemas dominantes fragmentaron, descalificaron y descontinuaron (2008:350). Al respecto, la académica maorí Linda Tuhiwai Smith arguye que el conocer el pasado es una de las herramientas pedagógicas para la descolonización (1999:34). De ese modo, en el mundo audiovisual indígena en México es común encontrar un importante número de producciones que recuperan y reinstalan las historias y los *saberes* indígenas enfatizando el papel de las mujeres en esta tarea.

Hall también distingue otra forma de entender las identidades culturales, complementaria y diferente a la primera, que consiste en reconocer que aunque éstas vienen de un lugar y tienen una historia, es precisamente, por ser algo histórico, que están sujetas a transformaciones, así “[L]ejos de estar eternamente fijas en un pasado esencial, se hallan sujetas al juego continuo de la historia, la cultura y el poder” (2008:351). Por lo que bajo esta perspectiva la identidad cultural no es vista como una esencia sino como un posicionamiento ante el mundo histórico. Así, a diferencia de las perspectivas esencialistas en las que han sido encasilladas las culturas indígenas, los trabajos fílmicos y videográficos que se discuten en este capítulo muestran que las identidades están en constante proceso de construcción en el que reconocen su lugar o lugares dentro de los diferentes contextos que integran su realidad. Los videoastas indígenas luchan por descolonizar el concepto

del indígena dentro de las naciones en donde están insertos al tratar de disminuir los simbolismos hegemónicos que se han hecho alrededor de las comunidades indígenas. Sin embargo al mismo tiempo que los trabajos defienden su historia y cultura en común, los realizadores indígenas también plasman nuevas experiencias surgidas a partir de la vida contemporánea de sus pueblos como las historias que se forjan desde la experiencia migratoria, la lucha por la equidad de género, y por la autonomía, entre otros temas.

Las historias de las mujeres indígenas que están siendo contadas por los videoastas indígenas muestran una relación dialógica entre el pasado y sus discontinuidades. De esta manera encontramos que, por un lado, se están rescatando y re-valorando las historias de las mujeres indígenas (y de sus pueblos) borradas por las narrativas nacionales; y por otro lado, se presenta una transformación del paradigma sobre el papel que la mujer desempeña tanto local como nacionalmente.

En este capítulo arguyo que los documentales estudiados aquí crean una contra-historia a las historias hegemónicas nacionales y comunitarias, donde el sujeto femenino se reivindica como un motor de transformación social y de crecimiento en el interior de su grupo y su comunidad. Las mujeres indígenas cumplen dos funciones: por un lado el ser guardianas de la memoria indígena, y por otro lado, el ser innovadoras de la misma cultura. En este capítulo analizo la forma en la cual las producciones audiovisuales de los realizadores indígenas ponen de manifiesto la tensión que existe entre pasado y presente, entre visibilidad y silencio, entre tradición y cambio. Demuestro las estrategias que utilizan para negociar y resolver dichas tensiones en favor de una nueva representación de la mujer

indígena y de la re-formulación de su papel en el interior de su comunidad como elemento activo de transformación social y como preservadoras de la cultura.

Bajo este panorama, analizo la producción audiovisual que incluye la mirada femenina indígena. Destaco que las producciones audiovisuales en las que tienen participación las mujeres (como realizadoras, productoras, guionistas, entre otras actividades) y que abordan la vida y el papel que desempeñan las mujeres indígenas muestran que existe una relación y tensión entre el preservar y el transformar. Con este fin me enfocaré en los documentales, *Xolum' Chon* (CMP 2002), *Mujeres Unidas* (CMP 1999), *Somos iguales* (CMP 2004), *La rebelión de las oaxaqueñas* (Mal de Ojo TV 2007) y *Voladora* (Chloe Campero 2008) principalmente. Al mismo tiempo estos trabajos re-ubican el lugar de las mujeres indígenas como protagonistas de las historias locales y la historia nacional al abordar la experiencia militante femenina en los movimientos políticos de sus comunidades.

Antes de revisar el trabajo audiovisual propuesto, es importante ubicar a la mujer indígena en el contexto nacional mexicano para entender las narrativas hegemónicas que están desafiando.

### **La mujer indígena y las narrativas nacionales**

En México, la mujer indígena ocupa un lugar primordial en las narrativas hegemónicas de la nación, de carácter mestizo y patriarcal, pues aparece como el elemento clave para el mestizaje. Basta con citar la figura omnipresente e inevitable de la Malinche conocida también como Malintzin por su nombre indígena y como doña Marina por el nombre otorgado por los españoles, entre otros. Este personaje

mítico e histórico<sup>73</sup>, señala la escritora Margo Glantz, reaparece y desaparece cíclicamente en la historia de México (2001:11). Así, dependiendo del periodo histórico en el que “(re)aparece” se le atribuyen ciertas características que se ligan al proyecto de nación en turno. Al respecto Jean Franco, resalta que:

“[D] desde el principio, la Malinche fue considerada un ícono tanto por los indios, que le adjudicaban poderes extraordinarios, como por los españoles, quienes la veían como la conversa ejemplar. Sin embargo, sólo cuando México llegó a ser una nación independiente, y se planteó el problema de identidad nacional, se transformó a doña Marina en la Malinche; pasó a simbolizar la humillación del pueblo indígena (su violación) y el acto de traición que conduciría a su opresión” (1994:171)

Más allá de su maleabilidad, son dos los atributos que modelan el mito de la Malinche en los discursos nacionalistas de los siglos XIX y XX: el estatus de símbolo fundador y el de traidora. De esta manera tenemos el tropo de la Malinche en el México independiente que representa a “la madre” de “todos” los mexicanos que son el resultado de la unión entre lo europeo y lo amerindio. No está por demás recordar que después de la Revolución, el estado re-construyó *lo mexicano* privilegiando una sociedad mestiza que aunque reconocía el glorioso pasado prehispánico por medio de sus políticas indigenistas el fin último de éste era la integración de todos los grupos culturales y étnicos en una cultura nacional. Por lo que la Malinche como

---

<sup>73</sup> La figura histórica de Malintzin/Marina es reconocida tanto por documentos indígenas como occidentales. Entre los documentos indígenas se encuentra el *Códice florentino* que narra visual y verbalmente la llegada de Malintzin y Cortés a Veracruz. Por el lado de los documentos occidentales destaca la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* del conquistador-cronista Bernal Díaz del Castillo por ser el documento que proporciona más información sobre la Malinche.

arquetipo de madre de la nación permitió crear una genealogía común que uniera (ilusoriamente) la diversidad de la población en una sola identidad, *la mexicana*.

Pero su figura no solamente ayudó a fijar un origen en común en el proyecto de nación mestiza, sino que también desde la óptica patriarcal de los discursos nacionalistas, Malinche ha estigmatizado a las mujeres indígenas o no-indígenas en México<sup>74</sup>. Más allá de representar a “la madre”, Malinche simboliza la traición que derivaría en la opresión del pueblo. Octavio Paz en el ensayo “Hijos de la Malinche”, incluido en el multicitado *El laberinto de la soledad* (1950), arguye que la figura de la Malinche representa a la madre, pero a una madre abyecta que simboliza a la traidora/traductora que vendió a su pueblo a los conquistadores. El escritor plantea que en su figura se sintetiza la subordinación femenina ante el *Otro*, así como la conquista y la violencia de este proceso. Paz señala que “Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles” (1981:94). Además, Malinche se ha contrapuesto a otra presencia indígena arquetípica masculina, la de Cuauhtémoc, quien es visto como el héroe que se sacrifica por su pueblo. Al respecto, la antropóloga Cristina González argumenta que la formación del mito de Malinche ha estado íntimamente relacionada con la construcción de la idea de nación que teniendo como punto de partida la Conquista ubica a este personaje como “la principal culpable de la destrucción del mundo prehispánico.” (2002:42) González resume que “se trata de un ser que se ha instalado en la memoria colectiva como un símbolo maldito y ambivalente: es el arquetipo de la traición a la patria y al mismo tiempo la madre simbólica de los mexicanos, el paradigma del mestizaje.”(2002:41)

---

<sup>74</sup> La carga simbólica del mito de la Malinche que acentúa la traición, la subordinación, la pasividad, también recae en la mujer mestiza por ser hija de ésta. Así la mujer en México, india o mestiza, no escapa a la llamada leyenda negra de la Malinche.

Muy distintas al discurso hegemónico son, en cambio, las visiones sobre la Malintzin /Doña Marina/ Malinche que surgen desde los años sesenta a raíz de los cuestionamientos del proyecto nacional y el advenimiento de movimientos tanto de género como étnicos. Los feminismos (chicano y mexicano), la antropología de género, la literatura, entre otros, han revisado los discursos oficiales y masculinos alrededor de esta figura<sup>75</sup>. Estas reinterpretaciones buscan desmitificarla respecto del discurso nacionalista/patriarcal; si las versiones oficiales descalifican la actuación de Malintzin por haber servido como intérprete y con esto haber ayudado al conquistador, las nuevas lecturas la posicionan como un símbolo de rebeldía ante el androcentrismo mexicano que la pasó de manos de un opresor a las de otro opresor. A grandes rasgos, las versiones históricas mencionan que Malintzin fue vendida por su madre para favorecer a su hermanastro que por ser varón se convertiría en el heredero de la familia. Posteriormente, junto con otras doncellas fue regalada a Cortés por los caciques de Tabasco y éste a su vez la obsequió a uno de sus lugartenientes. El antropólogo Roger Bartra arguye que en el mito de la Malinche han quedado ocultos “el extremo sometimiento de las mujeres a los varones” y “las formas indígenas de esclavitud en el seno de los sistemas de parentesco y de organización familiar” (2001:197). Es así como la Malinche es en suma vista como un símbolo de opresión creado desde el pensamiento patriarcal para legitimar la dominación del mundo femenino. Concebida como la madre simbólica de la nación es también, en palabras de Bartra, “un mito nacionalista -racista y excluyente- que ha ocultado la gran diversidad étnica de México.” (2001:199) Pero no solo ha ocultado bajo una misma procedencia la diversidad étnica en pos de una idea de

---

<sup>75</sup> Al respecto está el artículo de Sandra Messinger Cypress “Re-visión de la figura de la Malinche en la dramaturgia mexicana contemporánea” en el que señala particularmente las obras de teatro *El eterno femenino* (1972) de Rosario Castellanos y *Águila o sol* (1985) de Sabina Berman que desmitifican al personaje y rechazan las interpretaciones oficiales.

nación mestiza, sino que es un importante ejemplo y síntoma de cómo las narrativas hegemónicas y sistemas simbólicos inscriben en su texto social a las mujeres.

Este esquemático resumen de la Malintzin /Malinche sirve para establecer que en la narrativa nacionalista mexicana su figura es epitome de la representación de la mujer indígena. La mujer indígena inscrita en el cuerpo de Malinche se ha definido como pasiva, subordinada, traidora de la nación y destructora del mundo prehispánico. Pero Malintzin es sobre todo un ejemplo de una larga historia de descalificación de la mujer y su relación con la formación de la nación que podemos decir empieza con ella. Por ejemplo, las soldaderas que participaron activamente en la Revolución mexicana, una de las revoluciones sociales más importantes del siglo XX, han sido relegadas como las acompañantes de los forjadores del cambio revolucionario, los hombres. Jean Franco en su libro *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*<sup>76</sup> señala:

La Revolución de 1910-1917 se presentó históricamente como una transformación social importante, y en realidad lo había sido.

Murieron un millón de personas y muchas más vieron transformadas sus vidas. Las mujeres habían seguido a los ejércitos, habían peleado, habían abandonado sus casas, habían perdido a sus hombres, habían sobrevivido, habían alimentado a las tropas y habían cuidado a sus enfermos y heridos. Además, durante la Revolución había tomado forma un incipiente movimiento feminista. Empero, esta misma Revolución alentó, con su promesa de transformación social a los hombres en superhombres y constituyó un discurso que asoció la virilidad con la transformación social de tal manera que marginó a

---

<sup>76</sup> De título original en inglés *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico* (1989).

las mujeres precisamente cuando en apariencia estaban en vías de liberación. (2004:140)

Franco en el libro mencionado brinda un interesante recorrido, en diferentes periodos, de mujeres que pudieron abrir un espacio en la *lucha por la interpretación*. Es decir, traza casos que presentan narrativas que burlan los discursos dominantes (la religión, los nacionalismos, la modernización). Es en este terreno, el de la lucha por la interpretación y la representación, en el que ubico los trabajos de las y los realizadores indígenas que con una mirada femenina están abriendo espacios para impugnar el sistema de interpretaciones dominantes.

Sin embargo, Franco se centra en la lucha y la escritura (en el amplio sentido) de mujeres aisladas como Sor Juana, Frida Kahlo y Rosario Castellanos entre otras. Su aportación vió la luz con el pasar del tiempo cuando académicos, artistas o activistas retomaron sus obras. La obra de Sor Juana fue rescatada por Octavio Paz, Kahlo fue re-valorada por las feministas, por ejemplo. En cambio, las y los videoastas indígenas que aquí presento se distinguen por el trabajo y la lucha colectiva desde los cuales combaten. Es decir, los casos que presenta Franco son historias particulares de mujeres *excepcionales* que no encontraron un lugar en sus sociedades que no estaban preparadas para enfrentar un papel distinto de la mujer, de ahí que sus esfuerzos y obras se quedaron como *extraordinarios* ejemplos individuales. En cambio las mujeres mostradas por las y los videoastas en sus documentales son mujeres *ejemplares y ordinarias* que conforman una continua presencia colectiva que ha estado abriendo espacios, provocando un cambio en el aquí y en el ahora.

En este sentido, en este trabajo de alguna manera se esboza sutilmente una genealogía femenina al exponer el trabajo y la historia de las mujeres que han sido

excluidas de la escena nacional. Así los documentales presentados en este trabajo muestran la experiencia de las mujeres que inspiraron el programa gubernamental de transferencia de medios, *Tejiendo historias/La vida de una familia ikood*; la determinación de otras por acceder a su legado cultural del que han sido excluidas por ser mujeres, *Voladora*; o de las mujeres que como las “olvidadas” soldaderas que enfrentan al sistema, *La vida de la mujer en resistencia* y *La rebelión de las oaxaqueñas*.

### **Mujeres tejiendo historias: primer taller de cine indígena**

Resulta un tanto irónico que el primer precedente de transferencia de medios a comunidades indígenas por parte del gobierno fuera dirigido a mujeres, dado el poco apoyo que en general se ha proporcionado a las mujeres indígenas. El primer Taller de Cine Indígena fue impartido en 1985 a un grupo organizado de 20 tejedoras textiles de Oaxaca por el cineasta Luis Lupone y Alberto Becerril. El taller generó material filmado en 16 mm para 4 documentales y se concluyeron dos: *Tejiendo mar y viento* de Lupone, que documenta la experiencia de aprendizaje de las alumnas en su quehacer fílmico; y *La vida de una familia Ikood*<sup>77</sup> de Teófila Palafox, participante<sup>78</sup> del taller (Baltazar, Luna, Overa, 2008: 16). Sin embargo, lo que a primera vista parece ser pura casualidad irónica tiene sentido porque tradicionalmente se considera a la mujer como la guardiana y reproductora de la cultura.

---

<sup>77</sup> Las mujeres del primer taller de video pertenecen al pueblo *ikood*, “verdaderos nosotros”, que habita en Oaxaca en el Golfo de Tehuantepec. Aunque los *ikood* son conocidos mayoritariamente como *huaves*, nombre dado por los zapotecas que significa “gente que se pudre en la humedad”, estos prefieren la denominación *ikood* (Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, CDI).

<sup>78</sup> Aunque las mujeres del taller produjeron material para cuatro documentales solo *La vida de una familia ikood* de Teófila Palafox fue editado y generalmente se distribuye junto con el documental *de Tejiendo mar y viento* (Baltazar, Luna, Overa, 2008:16).

La académica Márgara Millán menciona que una de las razones por las que se eligió a mujeres tejedoras es porque el trabajo en los textiles funciona como pequeñas narraciones, lo que hizo suponer que tenían la facilidad de sintetizar en imágenes sus historias (1998:464). Esto queda claro en la presentación de los créditos de *Tejiendo mar y viento* en donde vemos a una mujer, Elvira Palafox, elaborando un tejido. En la pieza artesanal se leen palabras que sirven de créditos iniciales al documental: "Taller de Cine Nov-Dic 1985 Organización de Artesanas de San Mateo del Mar, Oaxaca - Presenta". Después aparece otro tejido con varias figuras, Palafox comienza a narrar la historia contenida en él, "un señor, un borrego, un nopal...". Con esto, Lupone re-valora tanto al tejido como una forma de guardar y transmitir la memoria como la habilidad narrativa que, de generación en generación, han desarrollado las tejedoras. El propósito entonces del taller fue el de aprovechar esa capacidad narrativa para tejer historias y trasplantarlas al medio del cine.

*Tejiendo mar y viento* registra la experiencia de las mujeres que participaron en el Primer Taller de Cine en comunidades indígenas: desde la instrucción y sensibilización al medio; la reflexión sobre imágenes creadas por el cine nacional sobre indígenas; hasta la puesta en práctica de lo aprendido en el taller.

En una primera parte *Tejiendo mar y viento*, cuestiona las representaciones previas que han imaginado al indio en el cine. El documental se inicia con imágenes del material filmado por Sergei Eisenstein para el inconcluso filme *¡Que Viva México!*, correspondientes a la parte de "La Zandunga". Las imágenes en blanco y negro muestran a un joven indígena remando entre los exuberantes manglares del Istmo de Tehuantepec, mientras una joven lugareña se baña con el torso desnudo en el río, para al final ambos descansar en una hamaca bajo la espesa vegetación y la muy

cuidada fotografía de Eduard Tissé. (Imagen 3.1 a 3.5). Las escenas proyectan una imagen edénica del Istmo, Adán y Eva en el paraíso. Simultáneamente una *voice over* lee la carta de uno de los productores del filme a Upton Sinclair, inversor en el proyecto, en la cual expresa que cerca de Tehuantepec encontraron un pueblo remoto y primitivo, San Mateo del Mar. El lugar le pareció extraordinario por estar aislado y ser un lugar donde dudaba que muchos hombres blancos hubieran estado antes. La carta menciona, “viven en casas de palmas, se dedican a la pesca y no tienen contacto con Tehuantepec que está a 30-40 km”. Continúan fragmentos del material filmado por Eisenstein referentes a la Danza de la Serpiente hasta hacer la transición a tomas contemporáneas de un hombre viejo bailando solitario la misma danza en el mismo pueblo, mientras un título señala que fue uno de los danzantes originales filmados por Eisenstein, haciendo el enlace de esas imágenes míticas con el contexto actual del danzante. Esto introduce a su vez el pueblo en el que el documental se lleva a cabo, con un plano lejano picado del pueblo, cuyo paneo deja ver los techos de las chozas y un título informa que es el pueblo de San Mateo del Mar, en 1985, el cual dista de parecerse al edén que imaginó Eisenstein. Dos cosas cabe resaltar en este inicio. Primero, la carta del productor se asemeja a las notas de los exploradores del nuevo mundo que descubrían un mundo salvaje y primitivo, *exotizando* de esta manera el espacio del Istmo. Segundo, la escena de la pareja cae en lo que Fatimah Tobing Rony llama el impulso o modo *taxidérmico* que consiste en pretender reavivar lo que está muerto en una especie de nostálgica reconstrucción (1996:101-102). Esto es, que sin una contextualización de lo que se presenta el cineasta presupone que los sujetos que está representando son eternos. Al incorporar al danzante contemporáneo, Lupone quita su estatus “de eterno” y muestra que el hombre ha envejecido y que el pueblo ha sufrido cambios también.



Imagen 3.1 *¡Que viva México!* y el istmo edénico.



Imagen 3.2 *¡Que viva México!* y el istmo edénico.



Imagen 3.3 *Tejiendo Mar y Viento* y el istmo "actual"



Imagen 3.4 *¡Que viva México!* y las tradiciones



Imagen 3.5 *Tejiendo Mar y Viento* y el istmo "actual"

Esta primera secuencia es mostrada con el ánimo de desmitificar al indio cinematográfico, del que sin lugar a dudas Eisenstein fue precursor, como ya se ha discutido en el primer capítulo de esta tesis. El indígena mexicano construido por Eisenstein está fuertemente influenciado por las estéticas planteadas previamente por los artistas plásticos mexicanos Diego Rivera y José Clemente Orozco. Tales artistas a su vez elaboraban una imagen del indígena mexicano en torno a las

políticas indigenistas establecidas por el Estado Mexicano iniciadas en la época post-revolucionaria bajo la dirección intelectual de José Vasconcelos. Estas políticas retomaron cuestiones como el glorioso pasado indígena y su vínculo con la tierra, entre otras. A su vez, esta estética desarrollada por Eisenstein alrededor de la figura del indígena sería tomada por otros cineastas mexicanos tales como Emilio Fernández, Ismael Rodríguez, Fernando de Fuentes y el fotógrafo Gabriel Figueroa que consolidaron la imagen del indio cinematográfico en el cine mexicano.

Por otro lado, también se desmitifica el espacio del Istmo de Tehuantepec que es uno de esos espacios regionales que se han expropiado en pos del establecimiento de un folklor nacional. Cabe destacar que esta región ocupa un lugar importante en lo que Roger Bartra llama hegemonía del simbolismo visual del indígena, que lo ha reducido a un objeto útil para el arte, como Frida Kahlo luciendo el vestido de tehuana, en fotografía esto se manifiesta en el caso de las mujeres juchitecas en la obra de Graciela Iturbide; o bien, en la simbología nacional la imagen de una tehuana en un billete de 10 pesos, entre otros casos.

Lupone expone a las mujeres del taller a las representaciones del indio en la cultura oficial. Destaca el indio de museo y el indio cinematográfico. Con respecto al primero, una escena muestra a las mujeres del taller caminando por un museo en la sala de arte prehispánico, contrastando fuertemente las imágenes estáticas en los estantes del museo con las figuras móviles de las mujeres. Esto es significativo porque el museo es uno de los instrumentos que exalta por un lado el glorioso pasado prehispánico y por otro la idea de un mundo muerto que simboliza la semilla de la nación contemporánea. Así el indígena vivo queda desvinculado de ese memorable pasado y es relegado a un segundo plano; el pasado ya no le pertenece, sino que como afirma Guillermo Bonfil Batalla “mediante una hábil alquimia

ideológica, aquel pasado pasó a ser el nuestro, el de los mexicanos no indios” (2005:91). De ésta manera, la cultura nacional es ciega al indígena contemporáneo que es desplazado por una imaginería folklórica (tehuanas y juchitecas, por ejemplo) y de museo.

En ese mismo contexto se presenta al cine nacional como instrumento de cosificación de la cultura indígena. Las tejedoras son expuestas a varias películas que representan lo que para el cine mexicano es el indígena. De estas películas llama la atención *La Zandunga* (1937) de Fernando de Fuentes, protagonizada por Lupe Vélez. El momento de la proyección que es mostrado es el fragmento donde un grupo de mujeres supuestamente tehuanas se bañan en un río y celebran el próximo matrimonio de una de ellas. Al igual que la escena de Eisenstein, el segmento hace énfasis en el aspecto edénico del escenario, enseguida esta imagen es contrastada con el paisaje erosionado por la arena y el viento del pueblo en el presente. También contrasta la apariencia mestiza de las actrices con los rasgos indígenas de las mujeres del taller. Más adelante Teófila Palafox comenta que ya sea María Félix, la “India” María o Pedro Armendáriz, ninguna de las imitaciones que ellos hacen de los indios “son bien acabadas”, y entre las razones que da es que no hablan zapoteca. Así, el primer paso del taller fue *concientizar* a las participantes de las representaciones que el sistema dominante instaló en la memoria nacional. El ejercicio de deconstruir las imágenes icónicas del indio nacional sirve también para introducir la experiencia y el material audiovisual de las nuevas cineastas.

En la segunda parte se muestra la puesta en práctica de lo aprendido: el primer ejercicio, la calificación del material filmado, el análisis sobre los errores técnicos que cometieron, etc. La discusión entre las mujeres es llevada a cabo en su lengua. A partir de este momento dos tipos de imágenes se irán intercalando, las

filmadas por el realizador y las hechas por las mujeres. Las secuencias filmadas por Lupone del documental retratan de una forma más cuidada el pueblo, las tomas y el encuadre son más preciosistas que las de las mujeres y los valores de luz y contraste son empleados para crear imágenes de belleza tanto del paisaje estéril del pueblo como de los pobladores. El evidente interés por capturarlo de forma estética, con un estándar de valores de producción utilizado en las convenciones del cine hegemónico deja ver la formación técnica e ideológica de Lupone como cineasta formado en el seno de la cultura dominante. Aún cuando Lupone está consciente de las construcciones sobre lo indígena como el Otro, al mostrar a las mujeres reflexionando sobre las representaciones de lo indígena hechas por el cine nacional, continúa repitiendo algunas convenciones cinematográficas para representar lo indígena, como el llevar a cabo una estilización del paisaje. Mientras, las imágenes hechas por las mujeres demuestran una cámara en continuo movimiento, que rara vez reposa en trípode. La cámara, por así decirlo, camina con las mujeres: indagando, siguiendo a los sujetos del pueblo sin ocuparse tanto por crear imágenes preciosistas. Tampoco hay una preocupación por hacer invisible a la cámara y a las realizadoras, cuyas sombras aparecen continuamente a cuadro. El material filmado por las mujeres mantiene un entusiasmo por ver los sucesos del pueblo, por involucrarse y registrar todo lo que acontece, por transmitir la experiencia de la forma más cercana posible. Esto se aprecia en la secuencia sobre los pescadores, en donde las mujeres llevan la cámara al agua literalmente, grabando una toma subjetiva de un pez siendo pescado, por ejemplo. El estilo de las tejedoras se asemeja a las convenciones del *cinéma vérité* en el sentido de capturar la realidad y mostrar la riqueza y variedad de historias y experiencias que ésta proporciona. La diferencia de estilos entre Lupone y las tejedoras ponen de manifiesto y en tensión

las agendas de cada uno. Por un lado Lupone concibe al cine como un instrumento de creación artística al estilizar y ficcionalizar el documental. Sin embargo, no se puede soslayar que Lupone también está consciente que el medio puede ser utilizado como una herramienta para empoderar a grupos marginales. En cambio, las tejedoras entienden el uso del cine como un medio para preservar y revitalizar su cultura en sus propios términos, así como para proporcionar otras imágenes sobre ellos.

En *La vida de una familia Ikood* de Teófila Palafox se aprecia mejor el resultado del taller. En este documental la realizadora narra un día en la vida de una familia de pescadores en San Mateo del Mar, en donde los sujetos se interpretan a sí mismos, frente a la cámara. El filme es editado de una forma lineal, narrando cronológicamente los sucesos del día. La puesta en cámara escudriña todo lo que hay alrededor, aún a costa de evidenciar su presencia y la de las realizadoras.

El estilo presentado por las mujeres realizadoras de la Organización de Artesanas de San Mateo del Mar, guarda varias diferencias en relación con el estilo visual y narrativo utilizado por Sergei Eisenstein para representar a los indígenas. Las imágenes del material de Eisenstein se ven meticulosamente diseñadas y montadas, ubicando en distintos planos objetos e indígenas, ya sea detrás de calaveras, o en hamacas cuidadosamente dispuestas en la composición. En todos estos planos los sujetos indígenas se convierten en objetos de la misma forma que lo hacen las calaveras, los braceros o las hamacas, ocupando un sitio determinado en la composición, manteniéndose inmutables tanto en sus posturas estáticas como en movimiento. En contraposición, las imágenes de Teófila y su equipo no persiguen una estética visual sino el entusiasmo de capturar momentos a su alrededor y contar la vida cotidiana en su pueblo. La cámara de las realizadoras está en un constante

movimiento en el que, sin darle mayor importancia a la composición, continuamente está re-encuadrando para capturar la acción de los habitantes de San Mateo: pescadores, mujeres, niños y tejedoras. Lo más importante de las tomas siempre es el sujeto y la actividad que desempeña. Esta puesta en cámara en continuo desplazamiento comunica que la cultura está en movimiento, re-creándose día a día. Teófila rompe el sello del pasado estático que les había sido impuesto y se vuelve presente y activa.

Una parte importante de *Tejiendo mar y viento*, es el momento en que las mujeres manifiestan que se está perdiendo la historia de su pueblo, y que es tiempo de recuperar algo de ésta, siendo esto la motivación principal para experimentar con el cine. Teófila señala que la película que hace no es para vender sino para mostrar a la gente del pueblo parte de su historia, con la intención de que esto sirva como una “preservación de la memoria y del pasado que se va a perder o cambiar”. Teófila de esta forma entiende que la historia no es irreversible y que todo cambia, pero que su tarea de tejedora como la de cineasta es construir esos puntos de unión entre el pasado (la tradición y la memoria) y el presente (la transformación).

### ***Voladora: un retrato de resistencia.***

El reconciliar la tradición con la renovación, al igual que la tarea de salvaguardar tradiciones y memoria, se ha convertido en una tarea de las mujeres. La tensión creada entre la continuidad y la discontinuidad de ciertas estructuras y costumbres, muchas veces causadas por sistemas patriarcales, es reflejada también en la producción audiovisual indígena de todo el mundo.

Para muestra está la película de ficción maorí *The Whale Rider* (Niki Caro, 2002) en la que se exponen las vicisitudes que tiene una comunidad para

reconciliar el pasado con el presente, y donde las mujeres son la clave para lograrlo. *The Whale Rider* narra la historia de Paikea Apirana ("Pai"), una niña de 12 años, quien después de la muerte de su hermano gemelo y su madre durante el parto de su nacimiento queda como la única heredera en la línea de sucesión de la tribu. Ante la desgracia, el padre de Pai rehúsa asumir el liderazgo de la tribu y emigra a Alemania, por lo que deja a Pai como sucesora. Sin embargo, por tradición, el líder debe ser el primer hijo nacido por lo que Pai no es elegible para suceder a su padre y abuelo. El abuelo de Pai, Toro, que es el líder de la tribu emprende entonces la búsqueda de su sucesor entre los niños primogénitos del pueblo. El interés de Toro por encontrar un nuevo líder se debe a su deseo de no dejar morir las tradiciones de su pueblo que ya se muestra indiferente ante éstas. Pero Pai está interesada en las tradiciones del pueblo por influencia del abuelo, y así trata de ocupar un lugar en su rescate. Pai emprende un viaje simbólico para demostrar que ella es digna heredera y que la única manera de que la cultura del pueblo continúe es renovándola al incluir no solo a las mujeres sino al resto de la comunidad sin importar la posición que ocupen dentro del sistema (hijos segundos, exiliados, etc.). El papel de Pai es entonces no solo renovar la continuidad de la cultura sino también articular un diferente discurso femenino con su actuar.

De igual manera, el documental etnobiográfico *Voladora* (2008) de Chloe Campero refleja la tensión entre la tradición y la renovación; y sobre todo apunta a una nueva forma de posicionamiento de la mujer en su comunidad<sup>79</sup>. Siguiendo el objetivo del documental etnobiográfico de centrarse en la vida de un individuo

---

<sup>79</sup> Es importante resaltar que Campero no es una realizadora indígena pero durante años ha trabajado en comunidades indígenas. Es fundadora de "La casa de medios de difusión y comunicación" cuyo objetivo es explorar el mundo totonaca a través del uso de diferentes medios como la fotografía, el video y el audio. También instruye a las comunidades sobre el uso de los medios como herramientas de expresión.

marginal a través de cual se intenta conocer su realidad personal y la cultura a la que pertenece, *Voladora* da un vistazo a la situación que enfrenta la joven totonaca Viviana Guerrero al encontrar oposición entre algunos sectores de su comunidad por participar en el milenario ritual de la danza de los Voladores por ser éste tradicionalmente considerado un espacio masculino (MacDougall, 1998:113; Prelorán, 2006:29). Al igual que Pai, Viviana trata de romper con la rígida estructura patriarcal. Pero a diferencia de Pai, Viviana encuentra una oposición más fuerte. Otra gran diferencia es que *Voladora* es un trabajo documental mientras que *The Whale Rider* es un filme de ficción.

*Voladora* se centra en Viviana, quien a los 17 años logra su sueño de convertirse en participante en la danza de Voladores. La danza del Volador, popularmente conocida como los Voladores de Papantla, es una danza ritual que data de la época prehispánica y que ha perdurado hasta nuestros días. Para realizar la danza se utiliza un tronco, llamado palo volador, de más de 20 metros de alto. En lo alto del palo se monta una estructura cuadrada giratoria de la cual cuelgan cuatro danzantes que representan los puntos cardinales, mientras que un quinto integrante se queda en el centro tocando un tambor y una flauta (Gipson, 1971). Los conquistadores trataron de eliminar la danza, pero esta persistió en poblaciones nahuas y totonacas, lo que representa un orgullo entre estas poblaciones. De acuerdo con el historiador Enrique Florescano (1999) y el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla (1987), entre otros, la persistencia de la historia y la memoria indígena en Mesoamérica se debe a la práctica y la repetición a través del tiempo de mitos, rituales, tradiciones orales y lenguajes corporales. Así, la constante práctica de esta danza ha permitido su supervivencia y aunque posiblemente ha sufrido

algunas alteraciones a través del tiempo, la ejecución de ésta siempre ha sido realizada por hombres, conformándola como un espacio masculino.

La danza/ritual de los Voladores es una de las tradiciones que ha perdurado a través de los siglos, y que aún cuando por momentos ha sido reducida a mera atracción turística (tanto por algunos indígenas como por no-indígenas), bajo el marco de la *emergencia indígena* ha sido reivindicada como forma de conocimiento. Así este *saber corporal* forma parte del legado cultural al que Viviana quiere acceder. Irónicamente los mismos mecanismos de repetición que han permitido la continuidad de esta danza, han construido y situado a la mujer y hombre en una posición fija dentro de esta tradición. En *Voladora* la realizadora construye la biografía de Viviana entretejiendo el testimonio de la protagonista, recreando parte de la vida de ésta, diseñando secuencias simbólicas y utilizando imágenes etnográficas para develar las diferentes capas de marginación de la que es objeto la protagonista, como la sexualidad y los sistemas patriarcales (locales y nacionales).

Uno de los recursos usados por el documental etnobiográfico es el testimonio que permite a los sujetos contar su vida de propia voz. *Voladora* al igual que los testimonios más representativos de Latinoamérica como el de Rigoberta Menchú [“Me llamo Rigoberta Menchu. Tengo veintitrés años”], inicia afirmando su identidad mediante el nombre. Así, con “Mi nombre es Viviana Guerrero García. Soy voladora de Zozocolco, Hidalgo”, la protagonista se presenta certificando no solo su identidad mediante el nombre sino que se identifica por su vocación de “voladora” y se posiciona en su comunidad. La introducción de Viviana es hecha con el audio sobrepuesto a un primer plano de ella de espaldas a la cámara, lentamente voltea al espectador enfatizando que esta es su historia (Imagen 3.6 a 3.9). Enseguida por medio de un plano completo y un *paneo* se muestra a Viviana sentada frente al

mástil del cual suelen colgarse los danzantes, completando de esta manera la presentación de la protagonista.

Aunque la voz de Viviana es importante por marcar el deseo de ésta de no ser silenciada, el peso de la representación del conflicto por el que pasa la protagonista recae en lo visual más que en lo testimonial. Campero propone un estilo audiovisual que representa simbólicamente la lucha, los obstáculos y la esperanza en la vida de la protagonista. Las imágenes de Viviana generalmente se presentan con una puesta en escena cuidadosamente planeada simulando las poses que se hacen cuando se toma una fotografía, esto tiene sentido ya que el documental es un retrato de Viviana. En estas imágenes Viviana generalmente aparece a cuadro sola y mediante la composición se enfatizan aspectos relevantes de su historia. Por ejemplo, para simbolizar la exclusión de la que es objeto Viviana, la realizadora presenta un plano abierto donde se observa el rostro de ésta ocupando el lindero izquierdo del encuadre, el resto es ocupado por el cielo dando la sensación de vacío. Un movimiento de cámara deja a Viviana fuera de cuadro con lo que la realizadora simboliza la expulsión de la protagonista de la práctica de la danza de los Voladores (Imagen 3.10). Otro ejemplo del simbolismo de la puesta en escena se observa en el plano que muestra a Viviana mirando hacia el cielo cuya intención es transmitir un aspecto emocional del personaje, su añoranza metafórica por el cielo, por ser voladora.

Campero usa el modo observacional para registrar la forma en la que los habitantes del pueblo viven las fiestas regionales, capturando imágenes espontáneas de la algarabía y religiosidad del pueblo, como las procesiones, los danzantes en la plaza, la devoción de la gente durante las misas, los juegos de los niños en la calle o los disfraces de la gente. La cámara de la realizadora vaga por distintas partes del

pueblo recogiendo diversos momentos de la celebración. Asimismo se muestra la forma en que se alistan los danzantes para la ejecución de su ritual, al mostrarlos vistiéndose, encomendándose a los santos o caminando en la procesión momentos antes de subir al mástil a “volar”.

El punto de inflexión en la historia de Viviana es cuando al recibir una carta de las “autoridades” el sueño de ser “voladora” se rompe. La lectura de la carta es recreada para el espectador con el fin de compartir el momento en que Viviana es informada de la resolución a la que han llegado las personas que supervisan a las agrupaciones de voladores de Zozocolco de prohibirle participar en la danza. En la reconstrucción del momento, un joven compañero lee la carta a Viviana quien escucha atentamente:

Por lo anterior me complace darle toda la razón Sr. Genaro al decir que la participación de las mujeres en los rituales trae mala suerte ya sea a los participantes o para una comunidad entera. Donde quiera que se mete una mujer echa a perder todo. Por lo que carecen de madurez y son emotivas, imprudentes, ilógicas, perezosas, *incestables* y además pecadoras. Y son la burla social porque ellas la provocan. Si seguimos el modelo de los caporales de Zozocolco y Cuetzalán que han doblado las manos ante las insistencias de las mujeres a formar parte del ritual muy pronto veremos a mujeres desnudas volando. Esto acabará de plano con nuestra tradición poco a poco.

Al final de la carta Viviana dice con tono de sorpresa “¿tiene mi nombre?”, reconociendo que la carta va dirigida a ella. La lectura de esta carta trae de vuelta a escena el estereotipo de la Malinche como la traidora, la prostituta que atenta contra

su pueblo y que puede traer la ruina a éste. El propósito de reactivar el estereotipo negativo de la Malinche es el hacer visible su vigencia en las sociedades tradicionales, y por ende el efecto que tiene sobre las mujeres. Viviana es vinculada directamente con este estereotipo, marginándola de la vida cultural de la comunidad. Asimismo la carta revela el deseo y el miedo que provoca el cuerpo de la mujer al ser descritas como *incestables*, pecadoras y al visualizar el cuerpo desnuda de éstas. Las medidas tomadas por las autoridades concuerda con lo que Judith Butler arguye en su libro *El género en disputa*<sup>80</sup> sobre la relación entre el poder y la sexualidad, donde el “poder” en una economía de identidad masculina, como la comunidad totonaca en este caso, produce la manera en que se regula (permitiendo o prohibiendo) a los individuos de acuerdo a su sexo (2007:92) Simultáneamente, *Voladora* revela la tensión entre el conservar las tradiciones como algo anclado en el pasado y el concebir éstas como algo fluido. Por medio de la biografía de Viviana, Campero muestra estas dos posiciones representadas entre los miembros de los grupos de danzantes, por un lado encontramos grupos que como el de Viviana conciben la cultura como algo móvil, mientras que otros eligen posicionarla como algo estático. Vale la pena, entonces preguntarnos para qué o quién se conserva el pasado estático, ¿para ellos mismos? o ¿para complacer las expectativas turísticas? En este sentido, Viviana a través de su participación tanto en la danza como en el documental propone una visión alternativa/renovada no solo de las concepciones sobre las tradiciones sino también acerca del papel de la mujer en su comunidad.

Después de recibir la carta prohibitiva, una pequeña secuencia de planos muestra la tristeza de Viviana, su añoranza por una actividad que ya no podrá desarrollar así como una tradición de la cual ha sido excluida. Viviana mira de pie,

---

<sup>80</sup> De título original en inglés *Gender Trouble* (1999).

empequeñecida por la composición, al “palo volador” y detrás de este se yergue una iglesia dominando el encuadre. La iglesia aparece varias veces, durante las fiestas del pueblo y en algunas tomas de Viviana. Tanto el poste como la iglesia simbolizan la rigidez de ciertas tradiciones y prácticas en un sistema patriarcal. La iglesia es una institución que aún confina a la mujer a espacios de sumisión, más si éstas se ubican en lugares conservadores como los pequeños pueblos. A un nivel estructural, las mujeres dentro de la iglesia católica no tienen acceso a la toma de decisiones. Aunque en la toma la figura de Viviana es dominada por el tamaño del mástil y la iglesia, el hecho de que esté de pie frente a ellos, y no sentada como al inicio del documental, es una manera en que ella también desafía a las estructuras patriarcales. De hecho, el compartir con Campero (y el espectador) su historia forma parte del reto que está lanzando a las autoridades. En este sentido, Viviana reconoce que está rompiendo con la tradición, pero en este acto también está reclamando como individuo de la comunidad la parte del legado cultural que le pertenece, lo cual expone la ironía pensando que que las mujeres son las guardianas de la cultura. (Imagen 3.11) A diferencia de Pai en *The Whale Rider*, Viviana no ha tenido éxito en cambiar las estructuras patriarcales. Sin embargo *Voladora* hace visible la problemática que viven las mujeres al ser excluidas de la vida cultural de sus grupos a causa del lastre de ciertas estructuras coloniales y patriarcales que siguen vigentes de alguna manera. También se hace visible el deseo y la lucha de algunas mujeres por cambiar estas estructuras.

Finalmente vemos varias escalas de planos de Viviana sentada en las escaleras mirando hacia el espectador de forma inquisitiva; las escalas de planos van desde un plano general y se cierran hasta un gran primer plano de su mirada, mientras Viviana en *voice over* se lamenta de que ya ninguna otra mujer podrá

disfrutar la experiencia que ella tuvo. (Imagen 3.12 y 3.13) Campero termina el filme con un comentario visual al presentar un primer plano contrapicado de Viviana ataviada como voladora con el cielo de fondo y sobre ella, afirmando así que ella pertenece al cielo metafóricamente, esto es, ella es una voladora. El mensaje final al mostrar a Viviana portando la vestimenta típica de la danza de los Voladores nos señala que ella espera preparada el momento en que se modifique la ley para seguir danzando. (Imagen 3.14)



Imagen 3.6 Presentación de Viviana.



Imagen 3.7 Viviana viendo el "palo volador".



Imagen 3.8 La protagonista dirige su mirada al mástil, detrás una iglesia.



Imagen 3.9 Viviana situada en su comunidad.



Imagen 3.10 La protagonista añorando estar en el cielo.



Imagen 3.11 Viviana retando al sistema patriarcal.



Imagen 3.12 Viviana inquiriendo al espectador.



Imagen 3.13 Viviana inquiriendo al espectador.



Imagen 3.14 Imagen final de Viviana ataviada como “voladora”

### **Video machete: zapatistas y oaxaqueñas**

A la par de los mecanismos de preservación (práctica y repetición), otro factor que ha intervenido en el rescate de relatos e historias indígenas es el desarrollo de la organización política y el activismo cultural de los pueblos amerindios. Como ya he señalado, la mayoría de las producciones audiovisuales de los artistas indígenas apoyan el activismo político y cultural en el que están inmersas sus comunidades. Así, por medio del video y el cine los realizadores indígenas, además de preservar y recuperar los conocimientos de los “saberes” negados, están re-escribiendo, re-negociando y re-articulando historias y “nuevas realidades” relacionadas, muchas de éstas, con sus demandas y proyectos políticos. Sin embargo, cabe destacar que la participación de las mujeres en los movimientos de autonomía de sus pueblos tiene una historia propia dentro del activismo indígena en México, ya que a las demandas comunitarias se han añadido las demandas de género.

De acuerdo con varias académicas, la lucha de las mujeres indo-mexicanas contemporáneas se desarrolla en dos frentes: el primero es su inscripción en los movimientos étnicos de reivindicación a nivel nacional e internacional; el segundo es la lucha por el cambio de condiciones en el interior de sus comunidades (Belausteguigoitia, Gutiérrez, Hernández, Millán, Rovira). En ambos frentes la contribución de las mujeres está relacionada con la transformación de “la nación”, sea ésta la indígena o la “mestiza/mexicana”, ya que su participación abre espacios contestatarios sobre su papel en una y otra. Un ejemplo de esto es el discurso del 28 de marzo del 2001 que la comandante zapatista Esther pronunció ante el Congreso de la Unión para defender los derechos de los pueblos indígenas en México contenidos en la Ley de la Cocopa (Comisión de Concordia y Pacificación)<sup>81</sup>. La académica Giomar Rovira describe este momento:

Ese día, las gradas de invitados del Congreso de la Unión adquirieron un colorido nuevo. Llegaban a ocuparlas hombres indígenas con huaraches y mujeres de ropas floreadas, trenzas y rebozos con bebés de pecho. Pocos se imaginaban que a las 10 de la mañana, cuando se inaugurara esa sesión, fuera una mujer indígena encapuchada la que tomara la palabra. (2001:191)

La comandante comenzó su discurso, al estilo de otras activistas como Rigoberta Menchú y Domitila Barrios, identificándose al mencionar: “Mi nombre es Esther, pero eso no importa ahora. Soy zapatista, pero eso tampoco importa en este momento. Soy indígena y soy mujer, y eso es lo único que importa ahora.” Con esta declaración Esther se identifica primero y principalmente como mujer indígena. Más

---

<sup>81</sup> La ley de la Cocopa es el documento final que se elaboró después de terminados los Acuerdos de San Andrés entre el gobierno federal y el EZLN. El discurso de la comandante Esther se da en el marco de la marcha organizada por los zapatistas, Marcha del color de la tierra, para presionar al gobierno a cumplir la ley de la Cocopa.

adelante la comandante señala “Y sin perder lo que hace distinto a cada quien se mantiene la unidad y con ella, la posibilidad de avanzar de común acuerdo. Ése es el país que queremos los zapatistas, un país donde se reconozca la diferencia y se respete.”<sup>82</sup> (2001:339) Con este acto, la comandante no solo hablaba *por* el movimiento indígena sino además como representante de las mujeres indígenas contemporáneas quienes figuran como el último escalafón de la estructura social y cuya demanda es forjar “un mundo en el que quepan muchos mundos”. Su discurso desafía la historia y la memoria pública que había mantenido silenciadas y marginadas a sus congéneres. La socióloga Mária Millán arguye que la presencia de las mujeres indígenas en el Congreso de la Unión debe leerse primero como una ruptura con la representación de “La Mujer Indígena” que el discurso hegemónico ha ideado; y segundo, como una afirmación de cómo quieren ser inscritas en la nación no solo al definir su etnicidad sino su mexicanidad (2006: 110). En este sentido, el discurso de la comandante Esther reitera las demandas por los derechos sociales, cívicos y políticos basadas en las diferencias culturales hechas por los grupos indígenas llamadas por Guillermo de la Peña *ciudadanía cultural* (1999:125-129). Estas demandas por una *ciudadanía cultural* se han visto plasmadas, en parte, en la enmienda al artículo cuarto de la Constitución al reconocer al país como una nación pluricultural.

Bajo este contexto, además del papel de la mujer como guardiana de la memoria indígena existe dentro de la producción audiovisual un *corpus* de documentales que con una mirada femenina desafían la historia nacional (e incluso local) de silencio, el racismo y el patriarcado a la que han sido expuestas las mujeres

---

<sup>82</sup> La revista Debate Feminista reprodujo el discurso que la Comandante Esther dio ante el Congreso de la Unión “Mensaje central del EZLN ante el Congreso de la Unión” en su edición de Octubre 2001, año 12, volumen 24.

indo-mexicanas. Estos trabajos audiovisuales hacen énfasis en un modo particular sobre el “hacer” e “innovar” de las mujeres dentro de los movimientos de autonomía. Así, a sus demandas por el derecho de ejercer una cultura étnica propia, se suma la lucha por transformar los elementos de su propia cultura que las subyugan y excluyen. El mejor ejemplo de esto lo encontramos en el zapatismo contemporáneo, como lo demuestra el ejemplo de Esther y lo confirman los videos de Chiapas Media Project/Promedios.

Mujeres zapatistas: la resistencia en el espacio casero

En general, se puede decir que la visibilidad, la participación y la movilidad de las mujeres indígenas de México han sido impulsadas a raíz del levantamiento del Ejército Zapatista para la Liberación Nacional (EZLN) acontecido el primero de enero de 1994. El zapatismo, además de erigirse como una plataforma política de un movimiento étnico, se ha constituido como un espacio contestatario para las mujeres (zapatistas y no-zapatistas) no solo en el interior de las comunidades sino también a nivel nacional (Hernández, 2008). Destaca la organización colectiva y la militancia entre las simpatizantes del EZLN, lo cual es reflejado en los documentales producidos por la ONG binacional Promedios- Chiapas Media Project (Promedios-CMP) como *La vida de la mujer en resistencia (2004)*, *Mujeres unidas (1999)*, *Xolum' Chon (2002)*, solo por mencionar algunos. En estos tres documentales, de elaboración comunitaria, se resalta el trabajo colectivo de las mujeres de las comunidades zapatistas como herramienta para mejorar la vida de éstas en términos de justicia social y económica. Valiéndose del trabajo colectivo en labores como la jardinería, la cocina y el tejido las mujeres han encontrado en la organización una fuente para obtener autodeterminación y poder de gestión. De los tres documentales, *La vida de la mujer en resistencia* proporciona un panorama más

específico de las condiciones pasadas y presentes que han provocado la toma de conciencia de las mujeres zapatistas y, por ende, las acciones que éstas realizan para incitar al cambio. Además, el documental presenta la posición que asume el movimiento zapatista sobre los derechos de las mujeres.

*La vida de la mujer en resistencia* está estructurado alrededor de las experiencias y las reflexiones de las mujeres tzetzales de una comunidad zapatista autónoma. La base narrativa del documental está constituida por los testimonios de las mujeres que, lejos de simular las convenciones “tradicionales” del documental, en el uso y abuso de las llamadas “cabezas parlantes”, deben ser vistos como una continuación y variación de la tradición oral de los pueblos indígenas en cuanto a que recuerdan y reconstruyen de generación en generación la memoria del pueblo. Al respecto, Linda Tuhiwai Smith señala que “Story telling, oral histories, the perspective of elders and women have become an integral part of all indigenous research. Each individual story is powerful. But the point about the stories is not that they simply tell a story, or tell a story simply. These new stories contribute to a collective story in which every indigenous person has a place.”(1999:144) En este caso, cada uno de los relatos de las mujeres construye su historia dándoles un espacio en el ámbito local y nacional. Así, estos testimonios se entretajan para armar un solo argumento: el derecho a la construcción de relaciones más equitativas entre hombres y mujeres. Dicho argumento en *La vida de la mujer en resistencia* está compuesto por tres elementos: las consecuencias del colonialismo, el sistema patriarcal de la comunidad y la lucha de las mujeres por la igualdad de derechos. Este argumento es articulado a través de la reconstrucción de la memoria sobre explotación colonial, la experiencia de vida cotidiana, la toma de conciencia y la *solidarización* de las mujeres.

Los primeros testimonios presentados trazan la historia de explotación que ha sufrido la comunidad a través del tiempo. Con una panorámica del pueblo escuchamos a la primera narradora en *voice over* hablando en tzetzal.

Posteriormente, ésta sale a cuadro en un primer plano que atrae la atención por el atuendo que lleva la mujer: ropa tradicional (de la que hablaré más adelante) que contrasta con el pasamontañas, símbolo del zapatismo, que cubre su rostro. Su relato nos cuenta:

Antes nuestros abuelos fueron peones. Ellos permitieron ser tratados como peones porque sus ojos estaban cerrados por la ignorancia; es por eso que eran peones. Vivieron así por años. Fueron tratados como esclavos por mucho tiempo pero sobrevivieron. Ellos producían toda su comida. Todo lo que necesitaban para su casa lo hacían ellos. No es como ahora, ellos hacían los platos donde comían; hacían sus ollas y cacerolas. [...] Durante ese tiempo trabajaban para un patrón. Creían que era como un dios. [...] Llamaban al patrón *padre*. Hacían todo el trabajo para la esposa del patrón también; molían su maíz, lavaban su ropa, preparaban y servían su comida. Ese era el trabajo que hacíamos como mujeres.

A la mitad de su narración aparecen escenas de una mujer en su casa haciendo sus labores domésticas: prender fuego al fogón, preparar el café y el desayuno, y servírselos a su familia en particular a su esposo. Pese a que la narración termina, las imágenes de la mujer efectuando la faena cotidiana se extienden para servir de apoyo a la narración, en *voice over* primero y luego a cuadro, de la segunda narradora. Ésta al igual que la primera narradora es presentada en un encuadre en primer plano y con el rostro cubierto, en esta ocasión

por un paliacate. Su relato continúa contando la historia de explotación de la comunidad:

No había tal cosa como descansar los domingos. Nuestros padres fueron explotados. No tenían ropa. No tenían tierra donde sembrar su comida. Ahora la vida es un poco diferente, pero aun no hemos alcanzado lo que queremos. Continuamos viviendo casi de la misma manera que vivían nuestros abuelos porque no tenemos dinero, no tenemos buenas casas.

Estructuralmente el inicio establece el formato general que seguirá el documental: una narradora hablando tzetzal en *voice over*, tomas de apoyo de una mujer en sus labores domésticas, y encuadres cerrados de las narradoras con el rostro cubierto. En cuanto al contenido, los dos primeros testimonios que se muestran recogen la memoria sobre la explotación de la que ha sido objeto la comunidad a través del tiempo. La historia de explotación se recupera no para el pueblo que evidentemente está consciente de su situación sino para fraternizar con otras comunidades con historias similares; y para hacer visible al espectador no-indígena el lastre histórico que siguen cargando los llamados pueblos originarios. Sin olvidar que este es un documental zapatista, lo cual es evidente por el uso que hacen las mujeres de los pasamontañas y paliacates para cubrirse el rostro, el inicio también avala el porqué un movimiento como el zapatista tuvo que emerger como un “¡Ya basta!” (usando el lema del EZLN) a las condiciones de desigualdad.

Las escenas de la mujer llevando a cabo tareas domésticas cobran más sentido al enlazarse con el resto de los testimonios, ya que muestran que para la mujer las condiciones de abuso no han cambiado. De esta manera, aunado a la explotación histórica de su pueblo, la parte medular de los testimonios, en esta

primera parte del documental, se centra en el sistema patriarcal de la comunidad misma que fomentaba la disparidad entre hombres y mujeres. Por medio de experiencias y reflexiones de diferentes mujeres, se reconstruye lo que es la vida cotidiana de éstas, una tras otra van trazando una historia de desigualdad e inconformidad que ha estado guardada en la memoria de cada mujer de la comunidad.

Los hombres no nos ayudan con nuestro trabajo. Nos levantamos a las tres de la mañana, Trabajamos la casa y todo lo demás. Hacemos café, se lo damos a los hombres y luego se van a trabajar al campo. Nosotros nos quedamos en casa haciendo otro tipo de trabajo. Molemos el maíz para hacer tortillas y pozol. Hacemos la comida para nuestros hijos. Cortamos leña [...] ¿Qué hay sobre nuestros derechos para tener una buena vida con nuestros hijos? [...] Incluso los sábados y domingos tengo que trabajar, nunca descanso. Mi esposo puede descansar el sábado y el domingo [...] pero yo nunca puedo descansar [...] Los hombres nunca ayudan.

Si bien las escenas de la mujer llevando a cabo sus tareas domesticas sirven de apoyo para ilustrar en los primeros testimonios la explotación de un patrón, éstas prueban que aunque ya no se tenga un patrón al cual servir, los esposos han ocupado el lugar de éste. La función de estos testimonios es situar la *memoria* de las mujeres en el presente como una motivación de cambio. Es decir, al recordar y reflexionar sobre su situación, éstas empiezan a generar otro tipo de actitud para enfrentar su realidad. (Imagen 3.15 a 3.18)

Encuentro que las escenas de la mujer realizando tareas domésticas, además de ilustrar los testimonios, develan que es *en y desde* el claustrofóbico espacio doméstico y en la experiencia de la vida cotidiana donde las mujeres han tomado conciencia de la situación de inequidad de género en la que viven. Los llamados espacios de la mujer han sido re-significados por varias autoras como espacios de reflexión y conocimiento. Por ejemplo, Sor Juana en la famosa *Respuesta a sor Filotea* señala que las tareas domésticas como cocinar permite aprender y generar conocimiento:

Pues ¿qué os pudiera contar, Señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando? Veo que un huevo se une y fríe en la manteca o aceite y, por contrario, se despedaza en el almíbar; ver que para que el azúcar se conserve fluida basta echarle una mínima parte de agua en que haya estado el membrillo u otra fruta agria; ver que la yema y clara de un mismo huevo son tan contrarias, que en los unos, que sirven para el azúcar, sirve cada una de por sí y juntos no. Por no casaros con frialdades, que solo refiero por daros entera noticia de mi natural y creo que os causará risa; pero, señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? Bien dijo Lupericio Leonardo, que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito. (1994:74)

Además, la académica bell hooks ha afirmado que las mujeres que viven diariamente en situación de opresión frecuentemente adquieren conciencia de las políticas patriarcales que las sujetan por medio de su experiencia de vida; a su vez, desarrollan estrategias de resistencia. (1984:10) Para hooks la gente que es

realmente oprimida lo sabe aun cuando no sea capaz de organizarse o articular en forma escrita la naturaleza de su opresión. En este caso, el video comunitario ha permitido a las mujeres (saltando la barrera de la escritura) articular por medio de la tradición oral la naturaleza de su opresión.

Si la primera parte de *La vida de la mujer en resistencia* mostró que el espacio doméstico y la experiencia de vida son lugares que lejos de enajenar a estas mujeres han constituido espacios de reflexión sobre su condición, la segunda parte del documental presenta las influencias que han permitido a estas mujeres dar un paso hacia el activismo. Estas influencias son introducidas por elementos narrativos distintos a los del testimonio, una canción y el audio de un programa de radio. En esta segunda parte, se destaca el discurso zapatista principalmente. Sin embargo, se debe señalar que aunque el movimiento zapatista se muestra como una de las fuerzas impulsoras, el activismo en Chiapas, como en otras regiones, se nutrió de los movimientos campesinos e indígenas de las décadas de los sesenta y setenta; y del pensamiento de la teología de la liberación, principalmente. (Hernández, 2006:59-60)

Ante el reclamo de “los hombres nunca ayudan”, se introduce una canción que funciona como la conciencia moral de la comunidad zapatista que ha escuchado las voces de las mujeres. La canción es dirigida a los hombres, “Sabemos compañeros, que todas las mujeres, que tienen los derechos de participación. Por eso respetamos, que todas las mujeres, que hacen lo que saben, que están pidiendo paz, [...], que tienen los derechos de vivir en libertad”. Al igual que la tradición oral, el uso de la canción privilegia una expresión corporal como forma de acervo cultural. A partir de la canción la tónica de los testimonios cambia. Si los primeros testimonios hacen visible la situación de la mujer, los siguientes muestran la

transformación del papel de la mujer por medio del trabajo colectivo y participación en el movimiento zapatista. Las imágenes de apoyo intercaladas entre los testimonios van desde escenas de una mujer atendiendo su hogar hasta tomas de varias mujeres organizadas trabajando conjuntamente elaborando tortillas y panes, moliendo maíz, sembrando, entre otras. Lo que se produce colectivamente les permite colaborar en la economía del hogar y sobre todo les proporciona cierta independencia de sus esposos. (Imagen 3.19 a 3.22)

Como mencioné anteriormente, la capacidad de organización de las mujeres indígenas es también punto medular en *Xolum' Chon* y *Mujeres unidas*. Ambos documentales se centran en casos particulares de dos comunidades de los Altos de Chiapas en donde las mujeres ya están viviendo la experiencia del trabajo en cooperativas. En *Xolum' Chon*<sup>83</sup> las mujeres se han establecido en un colectivo alrededor de su labor de artesanas tejedoras. Su objetivo va más allá de la producción; esta cooperativa les ha servido tanto para comercializar sus artesanías como para establecer precios justos en el mercado nacional e internacional. Por otro lado, *Mujeres unidas* trata sobre la experiencia de las mujeres del municipio autónomo zapatista "17 de noviembre".

A diferencia de *La vida de la mujer en resistencia*, en *Mujeres unidas* las imágenes de apoyo a los testimonios enfatizan planos de conjunto de mujeres realizando diversas tareas: sembrar, cosechar, cocinar, entre otras. En este documental la labor colectiva cobra importancia por la naturaleza autónoma y de resistencia de la comunidad ya que para la subsistencia de ésta cada miembro resulta indispensable. Los municipios zapatistas autónomos se formaron a partir de la reacción del Estado mexicano ante el levantamiento zapatista. Esto es, a casi un

---

<sup>83</sup> Este documental está en tzotzil con subtítulos al español e inglés.

año del levantamiento la comandancia zapatista anunció la formación de municipios autónomos con respecto al gobierno federal, debido a la persecución política y militar de la que fue objeto la población indígena, no solo la que pertenecía al movimiento zapatista sino también la que era sospechosa de simpatizar con éste. Los municipios autónomos se regulaban mediante un gobierno colectivo.

Tal resultó la importancia de las mujeres como fuerza motora para el EZLN que un mes antes del movimiento de insurrección, se dio a conocer en el órgano informativo del EZLN, *El despertador mexicano*, "La Ley Revolucionaria de Mujeres". En este documento, conformado por 10 puntos, se establece la importancia para la equidad de las mujeres en cuestiones laborales, reproductivas, educativas y civiles. La antropóloga Aída Hernández Castillo plantea que a pesar de que la ley no es conocida por todas las mujeres indígenas a detalle, se considera como "un símbolo de la posibilidades de una vida mejor para las mujeres" (2001:218). Hernández Castillo señala que a partir de la presencia de las mujeres zapatistas y sus demandas de género, se ha abierto la discusión sobre la condición de las mujeres indígenas en distintos espacios como foros, congresos y talleres, por ejemplo. Como describe el Subcomandante Marcos en su ensayo/carta del 17 de marzo de 1995, "Un año del ejército zapatista", las mujeres tuvieron una función activa y determinante dentro de la organización:

Y la mujer, o sea las mujeres empezaron a ver que se cumplían sus leyes que nos impusieron a los hombres y la tercera parte de nuestra fuerza combatiente es de mujeres y son muy bravas y están armadas pues y nos 'convencieron' de aceptar sus leyes y también participan en la dirección civil y militar de nuestra lucha y nosotros no decimos nada y qué vamos a decir. Cuando nosotros gobernamos bajamos a

cero el alcoholismo y es que las mujeres acá se pusieron bravas y dijeron que el trago solo sirve para que el hombre le pegue a las mujeres y a los niños y hagan barbaridad y media y entonces dieron la orden de que nada de trago [...]

Lo que señala Marcos es mostrado en *La vida de la mujer en resistencia* en los discursos de las narradoras quienes destacan que la participación activa no solo se limita al trabajo cooperativo sino que para producir un cambio estructural deben desempeñar cargos públicos para que sus demandas sean tomadas en cuenta. La postura oficial del zapatismo es presentada en el documental mediante la incorporación del audio de dos locutores de Radio Insurgente, voz oficial del EZLN. Los locutores informan:

*Locutor:* Esto es...

*Locutora:* Radio Insurgente, voz oficial del Ejército Zapatista de Liberación Nacional transmitiendo desde las montañas del sureste mexicano en la frecuencia 97.9 FM

*Locutor:* Hermano oyente, no tienes derecho a controlar los movimientos de tu mujer o limitarla si ella quiere participar; hablar en reuniones; o ejercer algún cargo. Es su derecho. Ella merece tu apoyo.

*Locutora:* Como dice la Ley Revolucionaria del Ejército Zapatista [...] en lugar de prohibirle las salidas, debes ayudarle. Encargarte de los niños y la cocina mientras ella está fuera de la casa [...]

*Locutor:* Para construir un mundo justo donde quepamos todos. Para ejercer un buen gobierno necesitamos de las mujeres [...]

*Locutora:* Necesitamos mujeres en cargos y responsabilidades. Un mundo en el que solo los hombres deciden para todos no es un mundo justo. Las mujeres son más de la mitad de todos nosotros.

El trabajo de los realizadores indígenas forma parte de las estrategias de los pueblos originarios por hacer visible sus historias y demandas, y por abrir espacios políticos y culturales. Los zapatistas se han distinguido por desplegar estrategias que los posicionen en el escenario nacional e internacional, como el uso extensivo de los medios de comunicación y el performance. Los zapatistas se destacan por la teatralidad deliberada al exponer sus demandas con la finalidad de capturar la atención de los medios y de esta manera presionar al gobierno. La forma dramática de representación que han elegido los zapatistas se caracteriza por el portar pasamontañas, el guardar el anonimato y el vestir tradicionalmente, entre otros. La figura principal en la puesta en escena zapatista es sin lugar a dudas el subcomandante Marcos, por lo que no es casualidad que el artista Guillermo Gómez Peña lo llame “subcomandante of performance”. Sin embargo, los militantes y simpatizantes del movimiento zapatista también desarrollan el rol que les toca. Al respecto Gómez Peña observa que: “Most of the Zapatistas, indigenous men, women and children, wore a pasamontañas [black ski masks]. Some utilized wooden rifles as mere props.” (1995:90)

El sello teatral de los zapatistas es sin lugar a dudas la máscara que los presenta a todos como un colectivo que habla desde una misma plataforma, pero también metafóricamente denuncia el anonimato y el olvido al cual han sido condenados los distintos grupos indígenas de Chiapas y en México. Es importante señalar que la máscara ha tenido una presencia cultural y folclórica en México desde

tiempos precolombinos. En la cultura popular la máscara permite la satiriza a políticos, es parte de ritos y danzas, y es formadora de leyendas de la cultura popular mexicana, tales como las de los luchadores. En el caso de los zapatistas, el pasamontañas ayudó a posicionar a los zapatistas en la lucha de la representación tanto política como simbólica. Pete Hamill en su artículo *La máscara como estrategia* (2001) señala que:

Marcos ha aprendido la lección que extrajo de los legendarios maestros de la lucha libre. (...) El rostro ficticio se vuelve imprescindible para la identidad, tan importante como el yelmo con visera de un caballero del Medioevo. Ponerse la máscara es un acto existencial, la decisión de vivir de otra forma. Por lo tanto, resistir todo intento de ser desenmascarado, desnudado del antifaz, es cuestión de honor. Marcos y sus modernos zapatistas no pueden aceptar que las fuerzas del Estado los despojen de sus máscaras, de igual forma que un luchador enmascarado no puede rendir esa parte de su inventado ser a su adversario. Retirarse a la vida común y corriente es una cosa; perder la máscara en un combate es una humillación.<sup>84</sup>

Así la máscara para los zapatistas representa como señala Hill “la decisión de vivir de otra forma”, salir del olvido y exigir ser vistos. Marcos explica que para ser vistos “nos tapamos el rostro; para que nos nombraran, nos negamos el nombre; apostamos el presente para tener futuro; y para vivir...morimos.” De manera irónica, el no ver el rostro, el no saber el nombre, hizo que propios y extraños

---

<sup>84</sup>Disponible en <http://www.letraslibres.com/revista/portafolios/la-mascara-como-estrategia> Marzo 2011.

advirtieran la existencia y persistencia de los pueblos indígenas. Así, gracias al levantamiento de los encapuchados el gobierno y pueblos indígenas abrieron el diálogo, entre estirones y empujones, para empezar a sentar las bases de una relación diferente en la que los pueblos indígenas formaran parte más activa de la vida política de México. Empero, el uso de la máscara tiene otras lecturas relacionadas además del simbolismo que los zapatistas le han otorgado. Por un lado, el uso de ésta como mecanismo de protección contra posibles actos de represión por parte del gobierno; el anonimato resulta, entonces, fundamental para salvaguardar la integridad física y moral de los militantes y simpatizantes zapatistas. Por otro lado, el uso del pasamontañas puede considerarse como una forma de perpetuar la condición de masa anónima a la que han sido relegados los pueblos indígenas por el sistema.

En *La vida de la mujer en resistencia* se resalta el uso de los pasamontañas y el anonimato. Esto es, las narradoras nunca se identifican con su nombre y cuando salen a cuadro su rostro siempre está cubierto, ya sea con el icónico pasamontañas o con un típico paliacate. (Imagen 3.23 a 3.26) Al cubrirse y mantener el anonimato los zapatistas simbólicamente encarnaron el olvido en el que les había puesto el gobierno ya que descubrieron, dice el subcomandante Marcos, que ya no existían. Por lo tanto, la idea de la muerte simbólica (renunciar a su nombre y rostro) y física de la que habla Marcos ha permitido a las mujeres surgir como transformadoras de su comunidad y de la nación. Estas, además de ser mujeres, son indígenas, mexicanas y zapatistas. Su presencia reivindica, como señala Millán, “una manera de estar en el mundo al tiempo que demanda los derechos de la moderna ciudadanía, y denuncia la exclusión y la injusticia de género.” (1998:115)

Pero no solo es el llevar el pasamontañas lo que distingue a las mujeres zapatistas, sino también el uso de su prenda típica, el huipil, que subraya su feminidad y su etnicidad. Esto contrasta fuertemente con Marcos quien no siendo de origen indígena optó por personificar por medio de su vestimenta a los líderes revolucionarios de Latinoamérica como Emiliano Zapata, Augusto Sandino y Ernesto “el Ché” Guevara. La imagen de Marcos vestido de militar y fumando pipa o puro, es ya parte de la teatralidad alrededor de su persona y el movimiento zapatista. Las mujeres zapatistas se hacen visibles tanto con el uso del pasamontañas, para simbolizar la lucha zapatista, como con el uso del huipil para representar su etnicidad y género. En presencia de una audiencia nacional e internacional es una práctica común que los portavoces indígenas recurran a formas expresivas como el lenguaje, vestimenta y adornos corporales, para "actuar" como “indígenas” ya que son conscientes de que para apelar a una audiencia no-indígena muchas veces es necesario desplegar estratégicamente formas para legitimar su “otredad”. (Graham, 2002:188) Esto es, conocedores de las ideas esencialistas y de las definiciones que occidente ha impuesto alrededor de lo que es ser indígena, estos grupos recurren astutamente a estas ideas y definiciones para legitimar su discurso. Así el vestido y el lenguaje son marcadores de identidad que captan la atención del Otro. Al respecto la poeta y académica Abeda Busia señala que como sujeto colonial la identidad envuelve una negociación contradictoria entre la percepción del “yo” que uno mismo tiene y la percepción del “yo” como objeto de la mirada externa. Busia explica su política de vestimenta al elegir para sus presentaciones públicas el uso de la ropa tradicional ghanesa de la siguiente manera:

Dress is a form of language, textuality has a bodily as well as a written surface. Yet, how much of it is internal and how much a

construction of the self in the face of external gazes? In particular, the recognition of inhabiting a social world where identity is seen as "the satisfaction of a plentitudinous object of vision". In such contexts the "I" that speaks out of these clothes is avowedly a disruptive being, an "I" that makes the challenge to the viewer "to see what is invisible"; to force the look that cannot otherwise see me to recognize my presence. Dress, thus, can have a dual focus- to make you see my African-ness, as well as to dress me as I see myself, conscious of the other traditions of adornment and other indices of social being. (1993:207)

En el terreno de la representación visual, la vestimenta como marcador de la diferencia étnica y de género así como de lugar de actos contestatarios, en México se puede rastrear desde los famosos "Cuadros de casta" que abundaron durante la colonia. Estos cuadros, de acuerdo con Florescano, eran un rechazo de las representaciones de América elaboradas por los europeos y reflejaban la variedad de la composición de la población del Virreinato. Sin embargo como señala el autor de estos cuadros fueron interpretados más como pinturas costumbristas (2005:78). Por su parte Diana Taylor señala que por medio de las diferencias en el color de la piel, vestimenta, entre otros, estos cuadros plasmaron la (nueva) política racial y de género que se instauró en la colonia, donde los hombres eran retratados ataviados a la usanza europea y las mujeres a la indígena. (2003: 88-89) De esta forma es innegable que los cuerpos participan en la transmisión de conocimientos y memorias; y en el caso de la zapatistas es el locus para la subversión.

De la misma manera que es usada la vestimenta, el lenguaje también cumple con la función de representar lo indígena ya que como señala Graham "*Real Indians*

should speak Indian languages; for in the Western idealized images, language is a principal defining feature of indigenous identity.” (2002:189) Sin embargo, el uso del lenguaje particular del grupo puede comprometer el entendimiento entre el emisor y sus receptores. Por lo que la posibilidad de los subtítulos que proporciona la tecnología del video es una herramienta útil para allanar los problemas de comunicación por la diferencia de códigos lingüísticos. Sumado a esto que muchas comunidades rurales solo hablan su lengua por lo que los subtítulos permiten que sus historias sean difundidas a un público más amplio. Como señalé en el capítulo anterior, los videoastas y las organizaciones indígenas tienen políticas puntuales sobre los públicos a los que van destinados sus trabajos. Hay videos para circulación exclusivamente entre comunidades y otros son destinados para un público no-indígena. El uso del lenguaje, el *subtitulaje* y la elección de públicos son parte de las estrategias que los realizadores indígenas emplean para hacer visible y difundir sus propuestas y demandas de autonomía.

Al terminar *La vida de la mujer en resistencia* y presentar los créditos, se escucha una canción que advierte a propios y extraños que “Porque esto ya comenzó y nadie lo va a parar... en Chiapas están peleando con valor e inteligencia para darle a nuestra patria su segunda independencia”, en referencia no sólo a la *concientización* y movilidad de la mujer que el documental muestra, sino a un cambio propuesto por el movimiento zapatista que posiciona en sus demandas de autonomía a la mujer como parte fundamental. Lo que ha comenzado es, como señala la canción, la visibilidad y la afirmación.



They did all the work for the landowner's wife as well.

Imagen 3.15 Mujeres trabajando en los quehaceres domésticos.



everything they needed for the house,

Imagen 3.16 Mujeres trabajando en los quehaceres domésticos.



Our grandparents were exploited. They didn't have clothes,

Imagen 3.17 Mujeres trabajando en los quehaceres domésticos.



We make coffee, give some to the man and then...

Imagen 3.18 Mujeres trabajando en los quehaceres domésticos.



Most women barely know how to read and write.

Imagen 3.19 Mujeres organizadas.



Most women barely know how to read and write.

Imagen 3.20 Mujeres organizadas



Now the men let us go out...

Imagen 3.19 Mujeres organizadas.



Imagen 3.20 Mujeres organizadas



Imagen 3.21 Testimonios de narradoras encapuchadas quehaceres luciendo sus vestimentas tradicionales.



Imagen 3.22 Mujeres trabajando en los luciendo sus vestimentas tradicionales.



Imagen 3.23 Testimonios de narradoras encapuchadas quehaceres luciendo sus vestimentas tradicionales.



Imagen 3.24 Mujeres trabajando en los luciendo sus vestimentas tradicionales.

### Lucha por crear un espacio público propio: *La rebelión de las oaxaqueñas*

En junio del 2006 se desataron en Oaxaca una serie de conflictos sociales que comenzó con la protesta en los que un gran número de organizaciones sociales formaron un frente común con el nombre de Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO) para confrontar al gobernador Ulises Ruiz Ortiz. El conflicto se inició con una huelga impuesta por la Sección 22 del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE) ante la negativa de aumento salarial de acuerdo a sus expectativas, que ponía en peligro la conclusión del ciclo escolar del año en curso, a lo cual el gobernador respondió con un intento de desalojo que desembocó en un encuentro violento con la policía. Fue después de esto que la APPO entró en escena apoyando esta causa y sumando a más organizaciones a la alianza. Cabe destacar que Oaxaca, junto con Chiapas, es de los estados con mayor número de grupos étnicos con un registro de 16 pueblos en los que destacan por su número los

mixtecos y zapotecos. Asimismo, Oaxaca se encuentra entre los estado más pobres de México, lo que ha agudizado los problemas sociales desde hace varias décadas.

Desde el inicio del conflicto diversos comunicadores y comunicadoras independientes reunidos por motivo del proyecto Raíz de la Imagen<sup>85</sup>, entre ellos varios realizadores de Ojo de Agua Comunicaciones se unieron para documentar la lucha que estaban llevando a cabo diversas organizaciones sociales desde dentro de éstas y formaron una asociación espontánea que se transformó en el colectivo Mal de Ojo TV, cuyo objetivo era dar su “conocimiento y esfuerzo para dar voz a los reclamos y la lucha del pueblo oaxaqueño en este movimiento de protesta, resistencia y defensa ante la represión del Estado”<sup>86</sup>. Este colectivo formaría una mancuerna con el Consorcio para el Diálogo Parlamentario y la Equidad Oaxaca A. C<sup>87</sup> para reunir el material videográfico del conflicto que ya se poseía y elaborar nuevo material en torno al tema de la participación activa de las mujeres en éste. Así nace *La rebelión de las oaxaqueñas*, un documental de 34 minutos de duración producido por la colaboración de Mal de Ojo TV y el Consorcio para el Dialogo Parlamentario y la Equidad Oaxaca A.C.

*La rebelión de las oaxaqueñas* muestra una intrincada estructura donde mujeres de distintos orígenes y bagajes narran el conflicto entre las organizaciones civiles y el gobierno del estado. Es importante notar que a diferencia de los documentales hechos por las comunidades zapatistas, este añade a las demandas de género y etnia, ciudadanas, de gremio, entre otras categorías, lo cual hace más

---

<sup>85</sup> Raíz de la imagen fue una serie de actividades organizadas por Ojo de Agua realizadas entre 2005 y 2006 para estimular la producción de cine y video de los pueblos originarios.

<sup>86</sup> En <http://www.ojodeaguacomunicacion.org/programas-de-ojo-de-agua/seminarios-foros-y-talleres/raiz-de-la-imagen/movimiento-social-en-oaxaca>, Marzo 31, 2011.

<sup>87</sup> Organización civil feminista a nivel nacional dedicada a promover los derechos humanos de las mujeres, la equidad de género y la igualdad de oportunidades. En el 2003 abre la dependencia del estado de Oaxaca.

compleja la identidad de las mujeres. Esta complejidad se muestra también en la construcción narrativa y formal del documental.

*La rebelión de las oaxaqueñas* comienza con una serie de textos escritos que dan una serie de antecedentes sobre las causas por las cuales se desarrolló la movilización civil. Escritos principalmente en tono de denuncia, los textos señalan “En Oaxaca vivimos bajo un autoritarismo en fuerza total. / ¿Cómo puede cualquiera ignorar la marginalización, la corrupción, la injusticia, el saqueo, el engaño y el racismo que sufre Oaxaca?” Mientras la pantalla muestra imágenes de los cuerpos de granaderos en las calles de Oaxaca, simbolizando el autoritarismo y el poder del gobierno, una serie de efectos visuales propios del videoclip dotan de un tinte emocional siniestro a las imágenes (cámara acelerada, *lap times* del cielo) acompañadas de textura musical que acentúa el carácter funesto de estos antecedentes. La secuencia concluye con otros textos que leen “La deuda con la sociedad crece día tras día / como vapor en una olla de presión / Ulises Ruíz Ortiz, el gobernador acusado / ataca a maestros que ocupan sentados el centro de la ciudad”. Se muestra el rostro de Ulises Ruiz en una pantalla de televisión, con lo cual queda establecido el enemigo del movimiento civil que es tanto el gobernador como los medios de comunicación e información hegemónicos que lo apoyan (Imagen 3.25, 3.26 y 3.27). A continuación son desplegados en la pantalla los logotipos de los productores del documental.

Enseguida se escucha en *voice over* el testimonio de una mujer recordando los hechos:

Fue la marcha en la que se hizo juicio político al señor Ulises Ruíz.

Estaba transmitiendo Radio Plantón<sup>88</sup>. Había muchísima gente,

---

<sup>88</sup> Fue la estación de radio establecida por los participantes de la protesta.

muchísimas llamadas. Entonces yo dije este movimiento va a ser un movimiento muy amplio, muy profundo y esto es una rebelión. Es una rebelión en Oaxaca.

Cuando la mujer empieza a hablar se muestra un plano general en el que el encuadre y el ángulo de la posición de la cámara permiten ver solamente los pies de los manifestantes transitando en distintos planos; poco a poco se superponen imágenes generales de la marcha y una toma cerrada de la consola de audio. La mujer aparece a cuadro en un primer plano cuando hace referencia a ella misma [“Entonces yo dije...”], el encuadre se va cerrando a medida que enfatiza la seriedad del movimiento [“...va a ser un movimiento muy amplio, muy profundo...”] hasta solo quedar su boca a cuadro magnificada. A continuación aparece el título del documental “La rebelión de las oaxaqueñas”. En este inicio del documental se da el planteamiento narrativo y visual que se observará a lo largo de éste. Siguiendo la clasificación que propone Bill Nichols, encontramos en este documental las modalidades expositiva, performativa y reflexiva, las cuales son combinadas para construir el documental.

El modo expositivo es usado principalmente para dar a conocer información general del movimiento social de Oaxaca como fechas, datos, actores involucrados, etc. Dado que se busca no solo comunicar información respecto al movimiento, sino identificar al espectador con éste, el modo performativo se hace presente mediante música extra-diegética, subtítulos de comentarios retóricos o efectos visuales.

Finalmente el modo reflexivo es empleado para hacer evidente al espectador que lo que está viendo es algo construido y que por lo tanto implica el punto de vista de los realizadores. En este sentido, los videoastas intentan promover una postura crítica en el espectador en vez de exponerlo como la verdad absoluta como lo hacen los

medios hegemónicos. Por ejemplo, al final de la secuencia inicial, y antes del título del documental, el plano en el que la mujer dice “esto es una rebelión” es repetido un par de veces y su imagen es magnificada, con esto se busca enfatizar la importancia de los eventos referidos; ya que al contrario de la versión oficial que minimizó el conflicto, los realizadores dan otra perspectiva sobre la importancia del movimiento calificado como “una rebelión”. (Imagen 3.28 a 3.35)



Imagen 3.25 El inicio del documental explica la del naturaleza del conflicto.



Imagen 3.26 La gente cansada de los abusos gobierno se manifestó.



Imagen 3.27 El gobernador es el blanco de la protesta.



Imagen 3.28 La rebelión en Oaxaca.



Imagen 3.29 La rebelión en Oaxaca.



Imagen 3.30 La rebelión en Oaxaca.



Imagen 3.31 La rebelión en Oaxaca.



Imagen 3.32 La rebelión en Oaxaca.

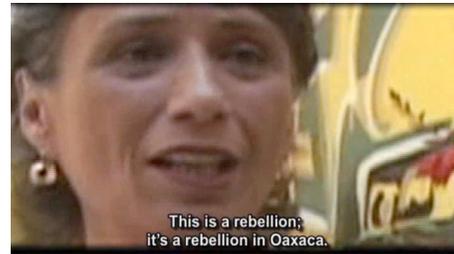


Imagen 3.33 La rebelión en Oaxaca.

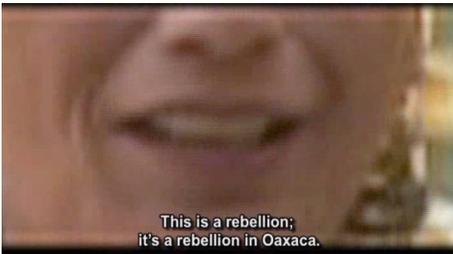


Imagen 3.34 La rebelión en Oaxaca.

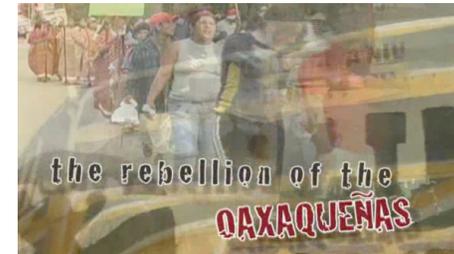


Imagen 3.35 La rebelión en Oaxaca.

*La rebelión de las oaxaqueñas* hace uso de los formatos de reportaje y videoclip frecuentemente utilizadas en la elaboración de reportajes televisivos de los medios oficiales y comerciales. Sin embargo, *La rebelión de las oaxaqueñas* las subvierte al dotarlas por un lado de un carácter democrático al mostrar el punto de vista de los otros sujetos en el conflicto con poco acceso a los medios oficiales; y por otro lado, adopta las convenciones de estas modalidades para relatar su versión de los hechos, así como su postura al respecto. De este modo, este trabajo pretende dar un discurso diferente al del gobierno, en una estrategia de contra-información. En este sentido podemos decir que *La rebelión de las oaxaqueñas* es lo que Patricia Aufderheide clasifica como documental abogado (advocacy) por apoyar y exponer un caso particular.

Aufderheide menciona que este tipo de documentales fueron muy populares en los años sesenta y setenta debido a los movimientos sociales y de derechos civiles que se generaron durante esa época. La autora resalta que una característica de este tipo de trabajos es que incorporan estrategias narrativas y audiovisuales de

distintas naturalezas, tales como el realismo y la recreación en la línea de Flaherty para mostrar otros aspectos de la realidad; el estilo expositivo de John Grierson; o la experimentación y búsqueda de nuevas formas narrativas de Jean Luc Godard, por ejemplo (2007:86). Los documentales abogados indistintamente disponen de diversas influencias formales para comunicar su punto y grabarlo de una manera indeleble en la mente del espectador, con la idea de exponer su caso de una manera más vívida, en la línea del modo performativo.

Nichols explica que en el modo performativo , el concepto performance difiere de la noción de J.L Austin y elabora que:

“Performance here draws more heavily in the tradition of acting as a way to bring heightened emotional involvement to a situation or role. Performative documentaries bring the emotional intensities of embodied experience and knowledge rather than attempt to do something tangible. It sets out to do something, it is to help us sense what a certain situation or experience feels like. They want us to feel on a visceral level more than understand on a conceptual level”.

(2010:203)

De esta manera, el término performativo para Nichols está ligado con la tradición de actuar o interpretar para producir una respuesta que involucre emocionalmente al espectador con lo que está viendo. En la acepción propuesta por Nichols distintos elementos formales entran en juego para lograr una respuesta emocional, algunos de ellos incluso conectadas con las convenciones del cine de ficción, tales como el uso de música, la recreación de eventos ya sea por los sujetos que los vivieron o por actores, el uso de animación, recitaciones poéticas, declaraciones directas al

espectador, lecturas de cartas o interpretaciones de actos artísticos como danza, canciones, entre otras.

El modo performativo del documental se puede observar en *La rebelión de las oaxaqueñas* en el uso de diferentes recursos visuales; por ejemplo, resalta el empleo constante de la estética de videoclip, lo cual se aprecia en la aplicación de transiciones vistosas, efectos visuales, cámara lenta y un montaje ágil y rápido. Incorporar tanto la estética del videoclip como de efectos visuales y sonoros es una forma interesante de mostrar la dinámica de la movilización civil que de acuerdo con los testimonios presentados se organizó de una manera rápida, conglomerando varios sectores, y con una sensación de frenesí por parte de los partícipes que vivieron esos días. Así, la estética de videoclip y los efectos audiovisuales simbolizan la diversidad, la improvisación y el ánimo de esos días. El uso de esta estética permite asimismo llegar a públicos más amplios y diversos, como a los jóvenes, y al apelar a las emociones del espectador, lo predispone para la recepción de los argumentos y el punto de vista de los videoastas sobre el conflicto.

Entre los recursos audiovisuales a los que recurren los realizadores para traducir al medio visual la memoria de las mujeres destacan: el testimonio, el videoclip, recreaciones, flashbacks y uso de material de archivo, principalmente. Uno de los recursos más recurrente es el uso de distintas ventanas dividiendo la pantalla para mostrar simultáneamente el testimonio de distintas mujeres así como imágenes de archivo que dan la crónica visual de la manifestación, como las marchas, los foros de discusión o noticias de la televisión. Esto crea la sensación de estar observando distintos puntos de vista que han sido ignorados por los medios hegemónicos.

Como documental de contra-información, *La rebelión de las oaxaqueñas* funciona como medio alternativo de información cuyo objetivo es brincar el cerco y control informativo creado por el gobierno y los medios hegemónicos. Es decir, este documental y otros<sup>89</sup> que surgieron de comunicadores independientes permitieron la circulación de otras historias desde el punto de vista de las bases militantes (*grassroots*). Como ya he mencionado el uso extensivo de medios como herramientas de contra-información fue clave para que el levantamiento zapatista tuviera repercusión nacional e internacional, ya que con el flujo de información en medios independientes y alternativos se evitó que el gobierno silenciara ese movimiento, que fue, sin lugar a dudas, crucial para la lucha de los pueblos indígenas en México. De esta manera, hay una parte del documental en la que se cuestiona el papel de los medios, particularmente la cobertura informativa de los noticieros del duopolio televisivo de las dos cadenas más poderosas del país, Televisa y TV Azteca. Llama la atención el montaje que se hace de los distintos noticieros de televisión reportando que pese a la manifestación magisterial el ambiente en Oaxaca era de tranquilidad, cuando en realidad el conflicto escaló a altos niveles de violencia. En esta parte se intercalan imágenes de los distintos noticieros de ambas televisoras (Imagen 3.36, 3.37 y 3.38). Al respecto el sociólogo Marco Estrada señala:

El conflicto alcanzó tales dimensiones que se llegó *de facto* a un estado de ingobernabilidad en Oaxaca, ya que el gobernador, los jueces y los diputados estatales no pudieron ejercer sus funciones gubernamentales, judiciales ni legislativas. Todos los edificios y las oficinas públicas estatales y federales fueron ocupados y cerrados

---

<sup>89</sup> Entre los que se encuentran *Un poquito de tanta verdad / A Little Bit of So Much Truth* (2007) de la estadounidense Jill Irene Friedberg producido por Corrugated Films en colaboración con Mal de Ojo TV, *Oaxaca ya cayó* (2006) y *Compromiso cumplido* (2007) producido por Mal de Ojo TV, entre otros.

por los simpatizantes de la APPO. Los policías no se atrevían a aparecer uniformados en la calle; las escuelas públicas cerraron; los estudiantes iniciaron una huelga de solidaridad. Durante esos días fue común observar en la ciudad manifestaciones masivas en contra de Ulises Ruiz (2012:904).

La desinformación por parte de los medios comerciales y estatales obligó a un grupo de mujeres a tomar las instalaciones del canal estatal, Canal 9, y a transmitir radiofónicamente (vía Radio Plantón) lo que estaba sucediendo. Martha, investigadora feminista, señala que la actitud de los medios fue insoportable, “El manejo maniqueo de la información, sobre todas las televisoras, editan las imágenes para criminalizar el movimiento social”. En esta parte, es interesante notar un momento de reflexividad del documental, en el que los realizadores repiten dos veces la toma cuando Martha menciona “editan las imágenes”, haciendo evidente al espectador que lo que está viendo también es algo construido bajo un punto de vista específico y que representa otra alternativa de ver el movimiento social. Al hacer evidente las estrategias de negociación que se llevan a cabo en la elaboración de mensajes en los medios, los realizadores apelan por el sentido crítico del espectador al hacerle notar la existencia de diferentes versiones de los hechos. Así, los realizadores buscan que los espectadores cuestionen no solo lo expuesto por los medios dominantes sino también por cualquier tipo de medio.

Al utilizarse las imágenes de los medios hegemónicos de una manera irónica, ya sea con el uso de subtítulos o confrontándolas con los testimonios de gente que vive el conflicto desmintiéndolo, se lleva a cabo una apropiación simbólica de estos mensajes, y una subversión de éstos a favor de la causa apoyada por los realizadores, la del movimiento social de Oaxaca. Más tarde vendría la toma física de

los medios por parte de las mujeres, lo cual constituyó una importante ayuda al movimiento, ya que como señala Estrada:

[1] Las radios se convirtieron en el medio comunicativo de enlace "virtual" con la APPO, tanto con su organización formal (dirección provisional y asamblea general), como con el resto de los appistas dispersos en las colonias de Oaxaca. Así, por un lado, la gente se informaba de lo que se discutía en la asamblea en el zócalo capitalino y seguía directrices y cursos de acción difundidos en las transmisiones. (2010: 919)



Imagen 3.36 Se exhibe la parcialidad de los medios hegemónicos.



Imagen 3.37 Se cuestiona a Televisa y TV Azteca, principales cadenas televisivas en México.



Imagen 3.38 Se muestra la manipulación de la información.

Mal de Ojo TV, como ya se mencionó, hilvana material videográfico de varias fuentes para narrar y abogar por el movimiento civil. El documental se divide en tres partes temáticas que son intercaladas a lo largo del filme: la primera muestra el conflicto en general; la segunda, trata sobre el papel activo de las mujeres y las acciones específicas que realizaron a favor del movimiento; y finalmente, la tercera parte está dedicada a las reflexiones de las participantes. Aunque el documental gira

alrededor de la confrontación entre la sociedad civil y el gobierno, los realizadores de Mal de Ojo se centran en recolectar las experiencias y la memoria de las mujeres participantes. Como ya he mencionado, una de las estrategias que los realizadores indígenas contemporáneos practican es la de recobrar la historia y la memoria de sus pueblos, *screen memories*, que los gobiernos o poderes dominantes han minimizado, ignorado o silenciado. De esta manera, *La rebelión de las oaxaqueñas* recobra por medio de la memoria de las mujeres un capítulo de la historia de la lucha social en Oaxaca. Asimismo, inserta en esta historia a las mujeres como parte activa en la construcción de ésta.

La importancia de materializar la memoria personal que las participantes guardan del conflicto se debe al deseo de convertirla en parte de una historia colectiva y nacional que de otro modo no tendría lugar ni en los registros oficiales, ni en la memoria de los compañeros varones de la APPO, ni en la cobertura de los medios. Como mencioné al principio del capítulo, la intervención de las mujeres en los distintos momentos de la historia ha sido minimizada u olvidada como en el caso de las soldaderas en la Revolución. En este sentido, el comentario de una de las entrevistadas señala que espera que sus acciones no queden en el olvido:

Me siento fuerte. Me siento orgullosa de estar en esta lucha. Yo traigo sangre de las personas que ya sacaron a un gobernador aquí, de mi abuela y de madre. Eso nos quedó de enseñanza a nosotros y espero que esta enseñanza que estamos dando nosotras ahora como mujeres lo retomem algún día las niñas [...]

Entre los testimonios mostrados destaca por el formato en que es presentado el de una joven estudiante, Alondra, quien es acompañada por la cámara a través de las calles mientras narra de manera casual la forma en que se involucró

en el conflicto cuando éste se tornó violento. Alondra relata que al ir a visitar a un familiar al plantón magisterial se vio atrapada entre el choque de los granaderos con los maestros. Alondra narra los sucesos mientras camina por las calles de la ciudad en donde acontecieron y da impresiones personales respecto a los hechos. El uso de la figura de Alondra como uno de los principales ejes narrativos en el documental persigue el objetivo de crear una conexión más emocional, llamando al espectador a compartir la experiencia de una manera más cercana, amplificando las impresiones de Alondra en el acto de recordar, como su confusión al ver a la gente correr, su miedo al ver a los policías avanzar hacia ella, o su enojo ante el abuso de poder de las fuerzas policiales y el gobierno. Al acompañar a Alondra por el recorrido emocional de su memoria con imágenes de archivo que refuerzan e ilustran el dramatismo de la noche en que aconteció el conflicto llega con más fuerza al espectador, por encima de cualquier explicación racional de éste. (Imagen 3.39 a 3.42) Este elemento performativo persigue que esta visión subjetiva sea aprehendida por el espectador el cuál es conducido "into subjective alignment or affinity with its specific perspective on the world" (Nichols, 2010:132).



Imagen 3.39 Alondra reconstruye los sucesos.



Imagen 3.40 Se hace uso del imágenes de archivo para ilustrar la narración.



Imagen 3.41 Alondra reconstruye los sucesos.



Imagen 3.42 Alondra expresa su enojo.

Los testimonios de las mujeres son reforzados mediante el uso de efectos especiales en las imágenes para crear un efecto dramático o emocional en puntos específicos de su narración como el momento en el cual aparecen unos barrotes de celda digitales y extra-diegéticos sobre el rostro de Aurora, maestra mixteca, al relatar su experiencia de encarcelamiento. La maestra describe la forma en la cual fue detenida, reprimida, humillada e intimidada por las fuerzas policiacas del gobierno. Además de la fuerza bruta ejercida sobre ella, una forma de doblegarla fue cortarles su cabello. Aurora menciona que entre las mujeres mixtecas el cabello es un símbolo de dignidad.

Las narradoras relatan acciones específicas que las mujeres llevaron a favor del movimiento civil como: la formación de las barricadas, la toma del Canal 9, la transmisión radiofónica, la participación en diferentes comités de la APPO, la guardia de las barricadas, la participación en las marchas, la organización de una marcha exclusiva de mujeres (“la de las cacerolas”), la repartición de víveres, la ayuda a los afectados por el gas pimienta, etc. Estas acciones específicas brindan una amplia gama de la intervención de las mujeres. La intención de exponer puntualmente las actividades en las que participaron las mujeres constituye una forma de certificar que su intervención no solo es de apoyo sino que son acciones que inciden directamente en el desarrollo del movimiento civil. Por lo que la intención de reconocer la participación activa de las mujeres es también escribirla

dentro de la historia y no olvidarlas como a las soldaderas, por ejemplo, esta es como señala el título una rebelión de mujeres, de oaxaqueñas. (Imagen 3.43, 3.44 y 3.45)



Imagen 3.43 Marcha de las mujeres.



Imagen 3.44 Marcha de las mujeres.



Imagen 3.45 Marcha de las mujeres.

Aunque las narradoras son conscientes de su papel activo y decisivo, son también conscientes de que la lucha por recrear una sociedad más justa no solo persigue combatir la tiranía de un gobernador o la desinformación en los medios, sino cambiar las actitudes de los hombres, haciendo referencia a sus compañeros en el movimiento civil. En la parte final del documental, las mujeres exponen la exclusión que enfrentaron de los compañeros del movimiento, (“Ellos empiezan a excluirnos”), desenmascaran la hipocresía de éstos, (“Con el tema de que todos somos iguales, hombro con hombro, codo con codo. La APPO somos todos. En términos de igualdad, se escondían las diferencias...); revelan los estereotipos a los que han sido confinadas tradicionalmente, (“Cuando hacíamos las comisiones decían las mujeres a la cocina. Y decíamos las mujeres no nos vamos a la cocina porque creemos prioritario mostrar, escribir por qué estamos acá”). Pese a la resistencia, las

mujeres logran escribir su parte en esta historia, [“No es un proceso fácil para los compañeros, implica tener una pérdida de poder en la toma de decisiones. Las mujeres empiezan a marcar también tomas de decisiones en el movimiento social”].

Finalmente, lo que llama la atención del documental es la variedad de voces de mujeres que presenta, esto se puede apreciar en la diversidad de la composición demográfica de los testimonios. A diferencia de los documentales zapatistas que se centran en las demandas étnicas y de género, éste hace énfasis en las demandas de ciudadanía. Por supuesto, a un nivel más profundo las demandas de las zapatistas abogan por ser incluidos en la nación como ciudadanas y ciudadanos en una nación en la que se respete sus diferencias culturales. Las mujeres de *La rebelión de las oaxaqueñas* insertadas en un medio urbano son conscientes de los diferentes roles que ocupan en la sociedad nacional y civil, señalando que “la mujer es indígena, la mujer es maestra, la mujer está en las organizaciones sociales, la mujer es obrera, la mujer es profesionista”, “amas de casa, trabajadoras, empleadas de toda índole, estudiantes. “ En este sentido, la integración de una variedad de elementos formales y de las distintas modalidades de documental señaladas (expositivo, reflexivo y performativo) en una sola obra es el reflejo de las distintas identidades que son exploradas en las mujeres de Oaxaca en el contexto del movimiento social del 2008. La conjunción de varias capas de elementos expresivos, como los efectos de video, la recreación, el testimonio, el material de archivo, el uso de música, narran la complejidad existente al interior del movimiento desde la perspectiva de distintas mujeres. Todo esto es a su vez un reflejo de la propia complejidad identitaria y en transición de las mujeres en Oaxaca, cuyas distintas vertientes, mujer, indígena o activista, confluyen en un solo esfuerzo colectivo. Esta colectividad sirve como una plataforma para que las mujeres abran espacios anteriormente negados a ellas en

las arenas políticas y sociales, y se manifieste su poder de gestión dentro de la vida de su comunidad.

### **Reflexiones del capítulo**

Las mujeres indígenas han tenido que reinventarse constantemente dentro del juego de poder y exclusión, negociando con el sistema patriarcal local y nacional; con el hecho de pertenecer a grupos marginales (indígena, mujer, pobre, analfabeta); con la *colonialidad* del poder, entre otros. Bajos este contexto, los documentales indígenas elaborados en torno a la temática de la mujer indígena, proporcionan un panorama más amplio y complejo de la inserción de éstas en el terreno de la política, el activismo, la interpretación y representación. Los trabajos de las y los realizadores indígenas muestran las diferentes agendas de las mujeres donde resaltan sus papeles de: guardianas de sus culturas; promotoras de la renovación de su legado cultural; pioneras en la apertura de nuevos espacios; y activistas en la lucha por la equidad de género y por los derechos de autonomía étnica.

Al hacer visible sus historias a través del documental, las mujeres indígenas expresan su consciencia respecto a su situación de explotación por las distintas esferas de opresión patriarcal y social. Por ende cada trabajo funciona no solo como una denuncia de tal condición, sino también como un acto de descolonización al ser un punto de partida desde el cual las mujeres indígenas trabajan para desarrollar su poder de gestión, a través de estrategias como el activismo, la organización y la adopción de los medios audiovisuales como una herramienta para conseguir sus objetivos: preservar la memoria de sus pueblos y renovar su cultura.

Como señalé al inicio del capítulo, los documentales tratan de mujeres ejemplares que como Menchú y Barrios están escribiendo y re-escribiendo textos de historia local que haga contrapeso a las narrativas y metanarrativas nacionales. De esta manera, en el plano de la representación e interpretación estas mujeres ejemplares se contraponen con la imagen de mujeres excepcionales como Sor Juana y Kahlo; con mujeres excepcionales y ficticias de la cinematografía nacional como las María Candelarias, las Maclovias; y sobre todo, con la poderosa mujer histórica-ficticia que ha estigmatizado a todas las demás, Malintzin/Malinche.

#### Capítulo 4. Re-imaginando identidades indígenas: voces desde la migración.

La complejidad de la migración es uno de los temas recurrentes en las agendas de los realizadores audiovisuales indígenas. Esto quizá se deba en parte a que la adhesión de los grupos indígenas a las corrientes migratorias posee siglos de historia (Alicia Torres y Jesús Carrasco 2008:10). Muestra de esto es el recorrido del pueblo mexica que realizó un largo peregrinaje partiendo de su territorio de origen, la mítica Aztlán, hasta la fundación de la gran Tenochtitlán; éxodo que quedó registrado pictóricamente en el códice mexica *La tira de la Peregrinación* llamado también *Códice Boturini*. Al igual que los mexicas dejaron plasmada su experiencia migratoria, los realizadores audiovisuales, de los noventa a la fecha, están narrando las historias y experiencias contemporáneas sobre migración. Estas historias creadas y re-creadas de acuerdo a las prácticas migratorias de los sujetos indígenas revelan nuevas configuraciones de lo que significa ser indígena para éstos. En las historias se muestra una reconstrucción de las tradiciones de los migrantes por medio de la incorporación/adopción a sus repertorios culturales de elementos culturales de mundos más allá de sus lugares de origen, lo que puede señalarse, tomado prestado el concepto de Thomas Biolsi, como un *cosmopolitismo indígena*. Apropiándose de la noción de *cosmopolitismo*, entendida como la de aquellos individuos generalmente pertenecientes a las élites capaces de moverse en diferentes espacios físicos y cognitivamente distintos a los de su origen y desafiando con esto categorías rígidas de identidades, Biolsi arguye que los indígenas contemporáneos pueden considerarse como *cosmopolitas* al tener movilidad entre múltiples espacios políticos y áreas de acción, [“one should not be surprised to find ‘Indians in unexpected places’ ”] (2005:254).

Stuart Hall arguye que históricamente han existido distintos tipos de cosmopolitismo pero la globalización contemporánea ha forzado un “cosmopolitismo desde abajo” que es ejercido por personas que no tienen opción en decidir si convertirse en cosmopolita ya que estas personas tienen que aprender a vivir en dos países, hablar una nueva lengua y hacer una vida en otros lugares no por decisión sino como condición de supervivencia como es el caso de muchos migrantes indígenas de México. Los individuos que ejercen un cosmopolitismo “desde abajo” deben, de acuerdo con Hall, adquirir habilidades de adaptación e innovación que un cosmopolita de élite requiere. La diferencia entre uno y otro es que operan desde diferentes mercados o lugares, por ejemplo el cosmopolita “desde abajo” ronda en mercados de lo ilegal: de personas, de documentos, entre otros. (2008:346) Es en este tipo de cosmopolitismo “desde abajo” en el que ubico a los migrantes indígenas y que se mueven no solo físicamente sino cognitivamente en diversos espacios como señala Biolsi.

Asimismo, las historias y “nuevas” identidades presentadas por los videoastas indígenas implican una labor de traducción etnográfica llevada a cabo por los realizadores para plasmar en el medio audiovisual las experiencias de los migrantes a públicos más generales, esto con el fin de apoyar el activismo cultural en el que están inmersos. Con labor etnográfica me refiero a la práctica de descifrar, describir y catalogar un pueblo o cultura y de esta manera representarlo en un espacio discursivo. Es decir, los realizadores indígenas interpretan su cultura y la traducen al medio audiovisual para facilitar que públicos no-indígenas comprendan las “realidades” y las demandas indígenas. De esta manera, propongo que el trabajo audiovisual de los realizadores indígenas puede comprenderse como una labor de

etnografía que hace referencia a una construcción de una identidad *cosmopolita* indígena derivada del proceso de migración.

Bajo este contexto el propósito de este capítulo es analizar las estrategias mediante las cuales los realizadores indígenas representan/construyen las identidades de los migrantes con el uso del documental. Por lo tanto, exploro la manera en que los videoastas indígenas han adoptado diferentes convenciones (estéticas y narrativas) del documental para representar a las comunidades indígenas en migración.<sup>90</sup> A la par, examino la forma en que estas identidades construidas a través de la subjetividad migratoria se insertan en el contexto de los movimientos indígenas de autonomía y auto-representación en México. Para lograr tal fin analizo principalmente el trabajo de la realizadora chatina<sup>91</sup> Yolanda Cruz: *Entre sueños/Within Dreams* (2000), *Guenati'zá, The Ones Who Come to Visit* (2004), *Sueños binacionales/Bi-National Dreams* (2005), *Reencuentros: 2501 Migrantes/2501 Migrants* (2010); y finalmente los videos que forman *Taraspanglisn Migrants Video Project* (2002) de Javier Sámano Chong, y los purépechas<sup>92</sup> Juana Soto Sosa y Aureliano Soto Rita.

### **El pasado fílmico: del campesino a las identidades múltiples**

Por sus repercusiones históricas, sociales, económicas y culturales, los movimientos migratorios de los pueblos indígenas han sido estudiados en México desde distintas disciplinas como la antropología, la sociología, la historia, la

---

<sup>90</sup> De acuerdo con el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, podemos definir migración como el desplazamiento geográfico de individuos o grupo, generalmente por causas económicas o sociales.

<sup>91</sup> Los chatinos son un pueblo indígena de México que vive al sureste del estado de Oaxaca. Ellos mismos se llaman kitse cha'tnio, en referencia a su lengua cha'cña.

<sup>92</sup> Los purépechas son un pueblo indígena que habita primordialmente en el estado de Michoacán, México. Actualmente también existen grupos purépecha que han migrado y se han establecido en otros estados de la República mexicana, así como en Estados Unidos u otros países.

demografía y la economía, entre otras. Sin embargo, cinematográficamente, el tema ha pasado casi desapercibido<sup>93</sup>. Por ejemplo, el documental *Jornaleros* (1978) de Eduardo Maldonado, como ya se mencionó en el primer capítulo, trata sobre la migración de los campesinos (muchos de ellos indígenas) que se desplazan de sus regiones de origen como Oaxaca, Michoacán o Morelos a otras generalmente más industrializadas tales como Sinaloa, Sonora, la región de La Laguna y Baja California Norte en busca de trabajo. Aunque es claro que muchos de los campesinos pertenecen a un grupo indígena étnico este documental ignora la vinculación entre la migración y la identidad étnica. Lo anterior se entiende por la política indigenista de los años sesenta y setenta que se centraba más en la modernización y desarrollo agrícola que en los asuntos étnicos, lo que de alguna manera explica que se ignorara del discurso oficial (y de otros discursos) la complejidad étnica del país; en cambio, los realizadores indígenas actuales, en su mayoría inmersos en proyectos de autoafirmación, recuperan los discursos étnicos vertiéndolos en sus documentales. Lo que hace *Jornaleros* acertadamente es denunciar la pobreza del campo mexicano y la manera en que ésta afectaba al campesino, que como uno de sus últimos recursos tenía que dejar su tierra, migrar, y trabajar de jornalero. En esta obra el realizador muestra la migración como una consecuencia del proyecto de industrialización y urbanización por el que apostó el Estado desde los años cuarenta del siglo XX; este

---

<sup>93</sup> Desde luego existen aproximadamente 300 películas sobre todo de ficción que tratan el tema sobre la migración-frontera como *Espaldas mojadas* (Galindo 1953), *El mil usos* (Rivera 1981), *El jardín del Edén* (Novaro 1994) y *De ida y vuelta* (1999), entre algunas más. Sin embargo, la mayoría de éstas no muestran la relación entre migración y comunidades indígenas, que es el enfoque de este trabajo. También debo mencionar que he dejado fuera los documentales etnográficos o antropológicos que pudieran existir pues su circulación ha sido restringida al campo de la antropología, y mi interés se centra en los documentales que al circular entre un público más amplio han contribuido a formar en la mente del público en general la idea de lo que es ser indígena. Por ejemplo, el cine de Emilio Fernández fue visto por un gran público, y el cine de los sesenta que alcanzó gran difusión también (aunque en públicos más reducidos que los de Fernández) influyeron fuertemente en la representación de lo indígena en los grandes públicos de México.

proyecto ocasionó un descenso en la actividad agrícola comunitaria, principal actividad de las poblaciones indígenas, y el empobrecimiento del campo impulsó un flujo mayor de la población hacia los centros urbanos e industriales, en un principio a nivel nacional y posteriormente a nivel internacional. Además, el énfasis del flujo migratorio en el trabajo de Maldonado era principalmente el nacional y solo se da un fugaz vistazo al internacional.

Punto importante del documental de Maldonado es la perspectiva de las demandas indígenas, las cuales estaban enfocadas en la cuestión agraria como el reparto de tierras y la lucha por el acceso a los recursos para trabajar y subsistir. Así bajo la denominación de “campesino” se cubría lo indígena como apunta el antropólogo chileno José Bengoa los *pueblos originarios* “en este periodo fueron vistos más como campesinos y la diferencia étnica no era mostrada como aspecto principal” (2000:126). En cambio, para la década de los noventa, enmarcada por las luchas de autonomía y el derecho a la auto-representación indígena, la categoría de campesino o jornalero se deja a un lado para dar énfasis a la etnicidad: zapoteca, mixteco, tojolabal, etc. Bengoa llama a este resurgimiento “la emergencia indígena” que se caracteriza por la revivificación de discursos étnicos así como la creación de nuevos discursos identitarios, como por ejemplo el discurso ecológico, bandera que han tomado varios grupos indígenas en su lucha (2000:128). Para Bengoa, esta *emergencia* contribuyó a que los pueblos indígenas volvieran a *re-inventar* su cultura, basada obviamente en sus tradiciones ancestrales, con el fin de vigorizar su actividad política y cultural. Por supuesto, el re-inventarse, el emerger, implica una auto-reflexión y auto-afirmación de lo que es ser indígena. Esta *emergencia* étnica contribuyó a deconstruir las narrativas integracionistas que negaban las diferencias

culturales, étnicas e históricas que se forjaron durante las diferentes épocas históricas de México.

Al ser la migración parte central de este apartado hay que señalar que el movimiento de las comunidades indígenas en búsqueda de trabajo durante las décadas de los ochenta y noventa se extendió de manera masiva a los Estados Unidos, debido al recrudecimiento de las condiciones económicas que predominaban en México. Como ya ha sido estudiado por académicos como Homi Bhabha (*Locations of Culture*), Stuart Hall (“New Ethnicities”) y Néstor García Canclini (*Culturas Híbridas*), entre otros, la migración es un fenómeno que se presta para la construcción de “nuevos discursos” ya que los individuos que migran están en constante construcción y reconstrucción de su identidad. Es decir, el migrante vive en un espacio intersticial (*in-between*), tomando prestado el concepto de Bhabha, que no es ni su lugar de procedencia ni el lugar donde se ha establecido sino un sitio donde hay una constante negociación construyendo nuevas narrativas identitarias que le ayudan a dar dirección a su “nueva” realidad. En este sentido las experiencias de las comunidades indígenas inmersas en los procesos de migración se sumarán a los movimientos de autonomía y auto-representación indígena donde también se lleva a cabo una re-invencción/renovación de las culturas amerindias.

Los documentales de los autores indígenas mostrarán “nuevas” rutas de migración que no habían sido exploradas anteriormente como la realizada de México a los Estados Unidos o de Guatemala a México; nuevas demandas políticas tales como el reclamo por una doble nacionalidad; así como nuevas narrativas identitarias moldeadas por el cambio de hogar de país a país como las denominaciones *binacional*, *oaxacaliforniano*, *taraspanglish*, entre otras. De esta manera, parte central de las agendas de los videastas indígenas es el representar las

diferentes facetas de la experiencia migratoria de las comunidades indígenas en su contexto histórico contemporáneo. Para acotar más el tema de la migración, este trabajo se centra en analizar los documentales que abordan la migración internacional/transnacional (México-Estados Unidos), por ser un tópico que aparece constantemente en las agendas de los creadores indígenas<sup>94</sup>.

El tema de la migración es tomado por los creadores audiovisuales indígenas, presentándolo con variados matices que ilustran la complejidad de este proceso sobre todo en términos de identidad y representación. Aunado a esto, hay que tomar en cuenta que lo que llamo aquí video o medios audiovisuales indígenas, como se discutió anteriormente, es una etiqueta que incluye una variedad de agentes como comunidades indígenas, antropólogos, organizaciones gubernamentales y no gubernamentales, videoastas independientes o comunitarios indígenas y no indígenas, entre otros, que colaboran en mayor o menor medida en las producciones. Así, a la par de la variedad de experiencias migratorias, esta variedad de actores o voces tamizan la representación de los sujetos migrantes.

### **Puntos de partida: *Jornaleros* y la auto-etnografía**

Para comprender las representaciones que elaboran los videoastas indígenas, es necesario primero revisar las modalidades documentales que fueron usadas para representar al indígena mexicano en las década de los sesenta y setenta por realizadores no-indígenas. El propósito de esto es tener un parámetro para contrastar ambas representaciones y establecer similitudes y diferencias. Pero sobre todo, develar la manera en que los realizadores indígenas no solo responden

---

<sup>94</sup> Sin embargo, debo subrayar que a la par de los trabajos sobre migración transnacional hay un interesante corpus de videos que tocan el tema desde la barrera de lo nacional como la migración rural-urbana o la migración causada por los desplazamientos internos.

a las representaciones hechas por *otros* sino que ponen de relieve la manera en que han adoptado el documental para representar las historias desde su punto de vista.

Por consiguiente, es necesario regresar a *Jornaleros*, que servirá como punto de partida para revisar la representación cinematográfica de la experiencia migratoria no-indígena por ser un buen ejemplo de un documental convencional y manejar elementos formales que se aproximan a la moda de la época que se establece como un estándar con el género. Obviamente, hay que aceptar las diferencias que existen entre épocas no sólo en el contexto sino en los avances de la tecnología audiovisual, la cual influye, como históricamente ha sucedido, en los estilos empleados por los documentalistas. Un ejemplo de esto fue la introducción de la tecnología del sonido sincrónico portátil en el cine, que ofreció la posibilidad de escuchar a los sujetos a través de las entrevistas en sus ambientes propios, lo cual fue un distintivo del cine directo y *cinema vérité* en los años sesenta. Otro ejemplo es que gracias a la accesibilidad de las tecnologías audiovisuales, tanto económica como técnicamente, los cineastas y videoastas indígenas han podido hacer uso de éstas con relativa facilidad. Uno de los propósitos generales de este trabajo es señalar cómo han cambiado de época en época, audiovisualmente hablando, las representaciones sobre lo indígena y la manera en que los videoastas indígenas contemporáneos están confrontando las representaciones del pasado que habían borrado o distorsionado sus “realidades” y puntos de vista.

*Jornaleros* aborda la migración campesina e indígena, utilizando las convenciones dominantes de realización documental de la época. A través de un estilo en boga para la época, Maldonado presenta la problemática de los jornaleros a través de testimonios de los sujetos y una cámara contemplativa que seguía a distancia el peregrinaje de estos trabajadores por escenarios naturales donde se

desarrolla la acción. Por ejemplo, la cámara contemplativa se utiliza en diversos momentos a lo largo del documental para exponer o enfatizar ciertos puntos. Muestra de ello, es cuando el realizador ilustra el peregrinaje en tren de los campesinos a los campos industrializados del norte del país. En esta secuencia, Maldonado registra el viaje de los campesinos desde la compra del boleto del tren, el abordaje, y el viaje. La cámara siempre distante, con ocasionales primeros planos y medios planos, captura escenas del viaje. Esto permite al espectador observar lo que pasa en el vagón: la gente sentada en sus lugares; las madres atendiendo a los hijos; los vendedores ambulantes ofreciendo tequila; el individuo que saca la guitarra o armónica para hacer más agradable la espera; y las personas durmiendo rendidas por el trajín del viaje. En todas estas viñetas del viaje, el realizador y su cámara solo participan aparentemente como meros observadores y testigos. No hay, supuestamente, ninguna preparación previa y tanto los personajes como los escenarios son auténticos. A la par, los testimonios que Maldonado presenta son realizados en los escenarios naturales donde los jornaleros hacen sus vidas: los campos y el peregrinaje. En ellos, Maldonado captura las opiniones, las preocupaciones y las historias personales de sus sujetos.

El uso de estos recursos (testimonios, escenarios naturales, realizador-observador) se debía al auge de los estilos testimoniales de la época (cinema directo y *cinema verité*), que pretendían mostrar una “realidad” de manera objetiva creando el efecto de estar observando algo aparentemente sin estructura e innegablemente “real”. Al ser los sujetos los que contaban con sus propias palabras las historias se daba la impresión que ellos construían su imagen, su representación, lo que era un cambio con respecto al de los primeros documentales donde el cineasta, el intelectual, hablaba por los sujetos. Además, en esta manera de hacer cine, en la que

se buscaba (re)presentar una “realidad” objetiva, la figura del cineasta pasaba inadvertida, como si no tuviera ninguna injerencia en el contenido que se estaba mostrando. Sin embargo, como lo han señalado académicos como David MacDougall, Jay Ruby, Bill Nichols, entre otros, el sentido final de los documentales que tratan de dar la idea de “objetividad” y “veracidad” y la falta de intrusión del cineasta estaba constreñido al control editorial de éste, el cual estaba siempre presente en su obra tácita o explícitamente (Ruby 2000:204). Por ello, tanto el cineasta como los sujetos filmicos están presentes de una u otra manera en el documental. Al respecto, David MacDougall arguye en su ensayo “The Fate of the Cinema Subject” que los filmes documentales se deben apreciar como un trabajo de visiones compuestas (“compound visions”) ya que en su construcción intervienen varios elementos, o varias identidades como él lo llama, en donde el cineasta y los sujetos filmicos no son entidades totalmente separadas ya que ambas se influyen mutuamente: “The subject is part of the filmmaker, the filmmaker part of the subject.” (1998:29) MacDougall nos explica que, “The film subject has a multiple identity -as the person who exists outside the film, in his or her own being; as the person constructed through interaction with the filmmaker; and as the person constructed once again in the viewer’s interaction with the film”(1998:29). Para MacDougall cada uno de los sujetos que participan en el documental están inscritos (literalmente) en éste, donde cada uno es identificable pero en algún momento comparten puntos en común. En este sentido, algunos documentales de los videoastas indígenas muestran una ruptura tanto con respecto a la presencia del narrador como con la relación de los sujetos del documental al mostrar la presencia física del realizador y la interacción de éste con sus sujetos. Con esto evitan dar un sentido de objetividad y una distancia respecto al tema y a los sujetos

representados al mostrar una identificación con estos debido en parte a que pertenecen a la misma comunidad o grupo. Después de todo, como señala Bill Nichols, el propósito del realizador de documental es revelar su compromiso, su punto de vista particular, con el mundo histórico (2010:44). Así no es extraño encontrar en las producciones indígenas la presencia física del videoasta a la par de la de los sujetos de sus documentales como lo veremos en el trabajo de Yolanda Cruz, pero es necesario hacer notar que esta presencia no se da en todos los casos. Lo que sí es notorio es la labor etnográfica que estos realizadores llevan a cabo al traducir para públicos no-indígenas la cultura de sus grupos o comunidades étnicas por medio de la apropiación del medio audiovisual y sus gramáticas.

Además de la corporeidad del videoasta en los documentales y su labor etnográfica, algunos realizadores juegan con los elementos formales y narrativos que se alejan del documental "típico" que apela por una objetividad e idea de estar presentando la "realidad". De acuerdo con Patricia Aufderheide el documental es construido en función de "una serie de decisiones acerca de cómo representar la realidad y con las herramientas con las que dispone el cineasta" (2007:10).

Documentales como *Jornaleros* tratan mediante la manipulación de estos elementos de brindar la idea de que lo que estamos viendo es lo "real". Un ejemplo de ello son las escenas donde aparentemente la cámara captura solo lo que sucede en esa realidad ofreciendo al espectador tomas largas sin intervenir y casi sin mostrar corte alguno: los trabajadores laborando en un medio inseguro; los jornaleros durmiendo en los campamentos en estado infrahumano. Estas escenas han sido cuidadosamente seleccionadas con un propósito bien definido: el denunciar y resaltar las condiciones precarias de estos trabajadores, condiciones que evidentemente suceden pero la elección tanto de escenarios específicos como de

personajes contribuyen a mostrar el objetivo del realizador. Contrario a *Jornaleros* algunos de los realizadores seleccionados se alejan de esta idea del documental y experimentan con otras formas de hablar del mundo y los sujetos históricos, enfatizando que lo que es presentado es una construcción al mostrar el aparato audiovisual; un ejemplo de esto lo veremos en los cortos *TaraspanGLISH*.

Teniendo en cuenta que el llamado video o cine indígena actúa dentro de un sistema de convenciones que forman parte de una historia cinematográfica y audiovisual hegemónicas, es necesario entender cómo se subvierten estas convenciones a favor de las demandas de autonomía indígena, no solo en la manera que se le da tratamiento a los temas que preocupan e interesan a los grupos indígenas, sino a las estrategias formales y subjetivas empleadas para confrontarlos. Los documentales indígenas muestran, dependiendo de las necesidades y agendas de sus realizadores, una diversidad de estilos y de estrategias para acercarse a la representación en pantalla de los miembros de sus grupos como en este caso, en el tema de la migración.

En general se puede decir que el trabajo documental de los realizadores indígenas entra en lo que Mary Louise Pratt llama una “auto-etnografía” o “expresión auto-etnográfica”. Este concepto se refiere a las formas mediante las cuales el individuo colonizado, o en este caso bajo un contexto hegemónico, se representa a sí mismo en una manera activa, de acuerdo y dentro de los términos y medios propuestos por el colonizador o los grupos en el poder, en este caso bajo las convenciones del documental o convenciones cinematográficas. Para Pratt, los textos auto-etnográficos son textos contruidos por los propios indígenas ya sea como respuesta o como diálogo con las representaciones hegemónicas que se tiene de ellos. Es decir, usan las herramientas hegemónicas. Pratt habla en particular de

la escritura alfabética que utilizan para representarse y filtrar sus propias perspectivas e ideas o bien para rescatar sus tradiciones (2008:9). Otra característica que apunta Pratt es que los textos auto-etnográficos son heterogéneos y los receptores a los que va dirigido son usualmente tanto los lectores metropolitanos como los individuos de la comunidad indígena. Sin embargo, para el propósito de este trabajo los videos seleccionados están dirigidos primordialmente a un público no-indígena ya que siguen la fórmula “I (we) speak about us to you”, en la que se expresa el deseo de representarse a sí mismos, su historia y cultura para responder a las representaciones hechas por los otros y a su vez exponer sus demandas de derecho a la autonomía y auto-representación. En este sentido, estos trabajos audiovisuales se suman a los trabajos testimoniales que surgieron en Latinoamérica en el que individuos marginales relatan su historia (en un sentido de oralidad) para exponer las condiciones de opresión que los marginalizan y en la que la experiencia individual del narrador sirve como una alegoría de la vida del grupo al que pertenece, por ejemplo el testimonio de Rigoberta Menchú hace referencia a la condición de las poblaciones indígenas en Guatemala; o Domitila Barrio, cuya narración apela a las condiciones de los obreros y mineros bolivianos.

En el mismo tenor, considero que el trabajo de los videoastas y cineastas indígenas son herederos del legado de los primeros escritores amerindios de la colonia como Guaman Poma de Ayala en el Virreinato del Perú o Hernando de Alvarado Tezozómoc y Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin en el Virreinato de la Nueva España, por ejemplo. Estos primeros escritores de raíces amerindias estaban familiarizados tanto con la cultura de su grupo étnico como con la cultura española, es decir estaban castellanizados y cristianizados, sirvieron de

mediadores entre conquistadores y las poblaciones indígenas. Algunos de estos individuos denominados *indios ladinos* participaron en un proceso de descolonización, de acuerdo con Rolena Adorno, en el que el territorio a ser recuperado no solo era geográfico sino espiritual e histórico, [What they had to say- and especially how they went about saying it- constitutes a fascinating chapter in the history of confrontation of the Western world with the rest of the world"] (2000:3). Tomando como ejemplo el caso de Guaman Poma, Adorno describe el trabajo de éste, *Nueva crónica y buen gobierno*, como un texto artísticamente concebido en el que se manipulan los modos literarios europeos, la tradición iconográfica cristiana, así como la forma andina de significación, lo que hace inadecuada cualquier clasificación genérica única que se proponga para describirlo (2000:xiv). El contenido de dicho texto se puede resumir en los siguientes puntos: oposición al dominio directo de los extranjeros; restitución de las tierras y de la tradicional administración andina; institucionalización de la religión católica y la creación de un estado andino soberano que sea parte del imperio cristiano universal presidido por el rey de España. Adorno señala que las peticiones de Guaman Poma eran “complejas pero coherentes y siempre indiscutibles a favor de un régimen nativo y opuesto al colonialismo; Guaman Poma era anti-inca pero pro-andino, anticlerical pero pro-católico”. (2000:5) Parte importante del trabajo de Guaman Poma como de otros escritores indígenas era el trabajo que hacían de traducir sus experiencias en el lenguaje del otro, estableciendo una comunicación transcultural. Otra característica de la obra de Guaman Poma es que su obra estaba dirigida específicamente a un público, en su caso para el Rey Felipe III de España, por lo que el escritor estaba consciente de que para comunicarse tenía que romper

las barreras de comunicación, por eso su decisión de usar el castellano (además del quechua) y combinar iconografía católica con andina.

Adorno calificó la capacidad y creatividad de los escritores amerindios para interpretar y traducir sus propios sistemas culturales a otro sistema cultural como el europeo (y viceversa) como un acto de doble etnografía (1994:383). Así, estos dobles etnógrafos interpretaban su propia cultura y la traducían al lenguaje y convenciones del otro, por lo que también tenían que saber interpretar el sistema cultural del extranjero. Por ejemplo, Guaman Poma utilizó sucesos bíblicos para traducir y legitimar sus historias facilitando la comprensión de sus lectores españoles. En este sentido, el trabajo que hacen los videoastas se asemeja al de los escritores amerindios ya que interpretan su cultura y la traducen para públicos no-indígenas usando al medio audiovisual (video y cine) que implica, desde luego, estar familiarizado y entender las convenciones y las gramáticas del video y el cine, por lo que como mencioné en el capítulo anterior, los videoastas indígenas se apropian del medio y sus convenciones para usarlos como herramientas en sus demandas de autonomía, auto-representación y activismo cultural. Por lo que podemos afirmar que los trabajos de los comunicadores audiovisuales indígenas son en su gran mayoría una expresión “auto-etnográfica”, en el que el rol de doble etnógrafos permite plasmar sus experiencias en sus trabajos.

En particular en los documentales en que se destaca la experiencia migratoria como en los trabajos de Yolanda Cruz y de los videoastas que integran el proyecto TaraspanGLISH encuentro que los realizadores indígenas llevan a cabo un trabajo de triple-etnografía ya que además de interpretar su propia cultura (la llamada cultura de origen) y la cultura nacional en la que están inmersos también interpretan y traducen para su público la experiencia migratoria. El triple trabajo etnográfico nos

muestra la complejidad cultural desde la cual los realizadores indígenas construyen sus trabajos donde se entrecruzan los discursos étnico, nacional, transnacional así como de género, lingüístico y político. Se debe destacar que aunque estos trabajos pueden ser similares a la experiencia migratoria de otros grupos migrantes, no hay que perder de vista que los videoastas indígenas están inmersos en los movimientos de autonomía en el contexto mexicano que tiene sus particularidades. Además como se señaló en el capítulo 2, las producciones indígenas incluyen elementos distintivos de sus culturas como narrativas orales, iconografías, y elementos expresivos de música, danza, y rituales, entre otros. Desde el punto de vista activista, estas producciones hacen referencia al derecho a la diferencia cultural por medio de una ciudadanía cultural o demandas específicas derivadas de la migración como la de la doble ciudadanía.

### **Entre “yo” y “nosotros “: documentales de Yolanda Cruz**

La realizadora chatina Yolanda Cruz se distingue porque sus obras giran en torno a dos temas: el de la migración indígena y el de la mujer indígena organizada<sup>95</sup>. Ambos temas tienen que ver con la historia personal de Cruz: indígena, migrante y activista. Así, el papel de la realizadora y las voces de los sujetos de su obra se entrelazan. Cruz queda tácita o explícitamente inscrita en sus filmes y videos documentales en los cuales se entretejen diferentes subjetividades para mostrar las voces de individuos indígenas de la región de Oaxaca que migran a Estados Unidos. Las voces que encontramos en la obra de Cruz son: las del indígena

---

<sup>95</sup> Yolanda Cruz nació en la Sierra Sur de Oaxaca, México, en un pueblo chatino llamado Cieneguilla. Sus estudios universitarios los realizó en el Colegio Estatal de Evergreen, en el estado de Washington, Estados Unidos, donde obtuvo un título en Artes Liberales en 1998. En el 2002, realizó una maestría en Bellas Artes en la Facultad de Cine, Televisión y Medios Digitales de la Universidad de California en Los Ángeles, Estados Unidos.

que emigra, principalmente de la región de Oaxaca; el que se queda en el territorio de origen; el activista migrante; los no-activistas; los ausentes (física y simbólicamente); y la de la videoasta. De documental a documental Cruz intercala la narración en primera persona, ya sea ésta la de los sujetos que presenta (en forma de testimonio) con la de ella misma, y combinando los modos documentales participatorio y observacional, la realizadora encuentra una forma no sólo de hablar ella misma sino del vínculo con otros en una condición similar a la suya, la de migrante indígena. Podemos decir que la manipulación del narrador y de los modos documentales sirve a Cruz de herramientas para traducir las experiencias de migración tanto de ella como la de sus sujetos. En este sentido, entretejiendo diversas voces Cruz construye documentales polifónicos en los que aborda las “nuevas” implicaciones de la diáspora indígena mostrando una gama heterogénea de “arreglos” socioculturales que se generan en la *zona de contacto* de la migración. Los documentales de Cruz a los que hago referencia en este apartado son: *Guenati'zá*, *The Ones Who Come to Visit* (2004), *Sueños binacionales/Bi-National Dreams* (2005) y *Reencuentros: 2501 Migrantes/ 2501 Migrants* (2010).<sup>96</sup>

*Guenati'zá*: identidades compuestas y nuevas geografías

*Guenati'zá*, *The Ones Who Come to Visit*, documental de 16 minutos, trata sobre el viaje de regreso a México de Ulises García para la celebración de las fiestas Navideñas en su natal pueblo de Analco, Oaxaca. García es un zapoteco que trabaja como jardinero en Los Ángeles, California. En el documental García y su familia invitan a su viaje a la realizadora Yolanda Cruz, quien es la narradora de la historia. Cruz en un rol de etnógrafa aprovechará la experiencia para dar breves pinceladas al

---

<sup>96</sup> La filmografía de Yolanda Cruz además de comprender los filmes ya mencionados, incluye *Women Who Organize Make Progress, Mena*, que aborda la organización de las mujeres indígenas, y el cortometraje experimental *Entre sueños*.

tema de la migración como la re-migración festiva, la binacionalidad y la organización comunitaria desde la perspectiva particular de una familia de migrantes. Al igual que *Jornaleros*, Cruz emplea el modo observacional, sin embargo, no se contenta con el papel de observadora sino que incorporando un estilo/modo participatorio enriquece lo observacional por medio de su intervención como narradora y entrevistadora. La presencia de Cruz confirma el involucramiento e identificación que la realizadora tiene hacia el tema y sus sujetos, lo cual es resaltado aun más por presentar una visión más íntima del tema al enfocarse en una familia. La visión íntima que Cruz ofrece contrasta con el documental de Maldonado que al contrario de la videoasta inunda la pantalla con una variedad de testimonios. Así, el objetivo de este apartado es analizar la manera en que Cruz emplea las convenciones del documental para traducir la experiencia de los sujetos migrantes al medio audiovisual y explorar con esto la re-construcción de las identidades indígenas permeadas por la migración.

*Guenati'zá* inicia con un primer plano del rostro de un hombre quien dice al entrevistador en español: "Mira, yo soy oaxacaliforniano, pero soy de Oaxaca" (Imagen 4.1). Inmediatamente después se escucha en *voice over* una voz de mujer que menciona en inglés "Ulises García is Zapotec, one of the largest indigenous groups in Oaxaca México. Ulises came to Los Angeles in 1982 when he was 18. He has been a gardener and a community organizer". Este comentario se sobrepone a una serie de planos de corta duración, como un plano medio largo y un primer plano que presentan a Ulises en las actividades que desempeña como jardinero (Imagen 4.2 y 4.3). Enseguida aparece un plano americano de Ulises con otro individuo en la entrada de un edificio (Imagen 4.4). La narradora continúa diciendo "I met Ulises when he was elected vice-president of FOCOICA which stands for Front of

Indigenous Communities of Oaxaca in California, an organization that I also belong to” y dicho esto aparece un plano panorámico que muestra la ciudad de Los Angeles a la distancia (Imagen 4.5). A estas imágenes les sigue un plano general de la ciudad que encuadra un conjunto de edificios y se da pié a otro comentario de la narradora que señala (4.6), “Los Angeles has become home to thousands of oaxaqueños. Most of us have made Los Angeles a home away from home” y simultáneamente da inicio una pieza musical autóctona oaxaqueña, que queda de fondo sobre imágenes de archivo de la celebración de la “Guelaguetza USA 2002” en Los Angeles en donde se aprecia una arena con un escenario en medio del cual se llevan a cabo los bailes tradicionales de esta fiesta<sup>97</sup> (Imagen 4.7).

El inicio de este documental es un buen ejemplo de la forma en que la identidad se va construyendo en y desde la diáspora. El ser *oaxacaliforniano* es la mejor descripción que Ulises ha encontrado para narrar su experiencia de inmigrante; es decir, a partir de la reinención y práctica autoconsciente de su identidad, Ulises (re) construye un discurso identitario, de acuerdo a su experiencia. A la par de la experiencia de Ulises, también escuchamos la de la realizadora, Yolanda Cruz, quien no solo se identifica como tal sino que nos explica su relación con Ulises y los puntos de encuentro entre ambos: migrantes, activistas e indígenas. Así, Cruz utiliza tanto el testimonio por un lado, como su intervención explícita (como narradora y testigo) por el otro, abordando la migración contemporánea indígena así como la manera en que ésta configura la identidad.

---

<sup>97</sup> La Guelaguetza es una celebración tradicional que se lleva a cabo en la capital del Estado de Oaxaca, dedicada a la Virgen del Carmen aunque sus orígenes se remontan a los tiempos prehispánicos. La celebración se caracteriza por la participación de variados grupos indígenas y folklóricos, donde se distingue el colorido de los trajes típicos que visten los participantes. En el documental vemos que los migrantes han hecho una versión de la celebración en Estados Unidos



Imagen 4.1 Presentación de Ulises.



Imagen 4.2 Ulises en su trabajo diario.



Imagen 4.3 Ulises en su trabajo diario



Imagen 4.4 Ulises en su rol como activista.



Imagen 4.5 Panorámica de Los Angeles.



Imagen 4.6 Los Angeles, hogar de muchos migrantes.



Imagen 4.7 Representación de la Guelaguetza.

Después de la secuencia inicial anteriormente descrita, donde la videasta se presenta e introduce a Ulises, Cruz nos explica el motivo del documental mediante una secuencia que empieza cuando se muestra el exterior de una casa (Imagen 4.8), de la cual pasamos enseguida al interior donde se registra en plano medio de Ulises hablando por teléfono “¡Hey Lorenzo!, aquí nada más, acabo de llegar a la casa. Estamos empaquetando” (Imagen 4.9). La siguiente toma muestra en un plano medio corto a una mujer (Imagen 4.10); entre la transición de una imagen a la otra volvemos a escuchar a la narradora decir “Ulises and his wife Sara invited me to the town of Analco to celebrate Christmas with them.” Mientras dobla ropa, Sara se dirige a la narradora/entrevistadora que se encuentra fuera de cuadro y menciona “Pero en mi pueblo se acostumbra a tener una madrina...”. La narradora y Sara continúan hablando, pero ya no se capta lo que hablan mientras, otra vez, en *voice over* Cruz indica: “Ulises and Sara are proud to host the party this year. They have been saving over six years for a party that lasts only three days. When they invited me, I accepted immediately.” Esta intervención es acompañada por tomas de Ulises, Sara y sus hijos que revelan el ambiente de intimidad familiar; las tomas son hechas con movimientos inestables de una cámara en mano y no con una cámara fija como anteriormente se mostró (Imagen 4.11). La calidad de imágenes presentadas (sin un encuadre cuidado, con luz ambiental y en un ambiente doméstico) da un tono más de *home-made-video* que el rigor de una calidad profesional. Esta secuencia marca la forma en la que la realizadora se hará presente a lo largo del documental: el espectador escuchará la voz de la realizadora y estará consciente que ella esta interactuando con la familia sin verla a cuadro. La escena termina con un corte al título del documental: *Guenati'zá, The Ones Who Come to Visit*<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> Yolanda Cruz en su página de internet como en otras lugares ha simplificado el nombre de este



Imagen 4.8 La casa de los García.



Imagen 4.9 En la intimidad del hogar en Los Angeles.



Imagen 4.10 En la intimidad del hogar en Los Angeles.



Imagen 4.11 En la intimidad del hogar en Los Angeles.

A través de estas dos secuencias (presentación de Ulises y la intimidad de su hogar en Los Angeles) que funcionan a modo de introducción del documental, la videoasta está proponiendo una mirada íntima y doméstica de los migrantes. Este tono personal es confeccionado por Cruz al moverse en el espacio privado de los actores sociales que está representando. Primero, nos presenta a Ulises, nos dice quién es, en qué trabaja y cuál es la relación entre ella y él. Después lleva al espectador al hogar de Ulises, en el que presenciamos una escena familiar. Finalmente, conocemos que la directora del documental acompañará a los García en su viaje familiar a su pueblo de origen, Analco. Este tono íntimo contrasta con *Jornaleros*, el cual está saturado de entrevistas a diferentes individuos, los cuales se presentan como un grupo, una masa, y en donde la problemática, la migración temporal a causa del deterioro del campo mexicano, es la que sobresale por encima

de los individuos. En cambio, en este documental Cruz retoma la experiencia migratoria desde el punto de vista de una familia que como muchas han encontrado en Los Angeles un hogar, pero que experimentan de un modo singular este hogar. Cruz por un lado presenta un caso específico sobre la migración y por el otro, se sobreentiende que como los García hay miles de familias que pasan por algo similar, aunque no idéntico. Muestra de ello es la celebración de la tradicional Guelaguetza en suelo estadounidense que se puede apreciar como un acto de re-significación del nuevo territorio por medio de la transferencia de las prácticas y costumbres más entrañables de los migrantes de Oaxaca a éste. De este modo, los migrantes oaxaqueños mantienen, aunque sea simbólicamente, un lazo con su territorio de origen.

Al inicio del capítulo señalé que estos documentales seleccionados reflejan lo que ha dado por llamarse *cosmopolitismo indígena* por referirse a los diversos espacios que ocupan los indígenas fuera de sus espacios tradicionales o locales física y cognitivamente. Desde luego en una situación de migración estos espacios son más evidentes. La noción de *cosmopolitismo indígena* combina dos opuestos, por un lado el término *indígena* que supone ideas sobre inmovilidad y aislamiento, mientras que *cosmopolita* envuelve un sentido de movilidad y conectividad; sin embargo esta yuxtaposición tiene sentido ya que aunque los individuos se mueven fuera de sus lugares de origen, muchas veces continúan ligados a estos llevando a cabo una constante negociación entre lo local y lo global. En este tenor como lo advierten varios académicos (Appiah, Beck, Cohen) el concepto de *cosmopolitismo* no implica necesariamente un desarraigo del lugar de origen sino que se puede referir a un *cosmopolitismo arraigado, rooted cosmopolitanism* (Appiah, 1997:618), o múltiples patriotismos (Cohen 1992:482). Al respecto Anthony Appiah señala que:

The cosmopolitan patriot can entertain the possibility of a world in which everyone is a rooted cosmopolitan, attached to a home of one's own, with its own cultural particularities, but taking pleasure from the presence of other, different places that are home to other, different people. The cosmopolitan also imagines that in such a world not everyone will find it best to stay in their natal patria, so that the circulation of people among different localities will involve not only cultural tourism (which the cosmopolitan admits to enjoying) but migration, nomadism, diaspora. (1997:618)

En los documentales seleccionados en este capítulo, se observa que los individuos migrantes continúan los lazos con sus comunidades no solo al reproducir y continuar sus tradiciones y costumbres (como la Guelaguetza o el padrinzago de las fiestas) sino que crean redes con sus comunidades locales por medio, sobre todo, del activismo cultural y político, punto clave de estos documentales. El activismo cultural se debe a que las experiencias migratorias no son producto de una vida global como recompensa por un estatus, educación o poder adquisitivo sino como una vida global impuesta por las disyunciones de la globalización moderna por lo que los individuos desarrollan una consciencia de su condición como migrantes (Hall, 2008:346-347).

En la introducción del documental, la realizadora ha establecido también puntos clave tanto en el discurso político-cultural como en el aparato narrativo. Por ejemplo, una de las razones por las que se dispone a narrar el documental es la relación que el migrante conserva con su comunidad de origen: el hecho de que los García sean los padrinos de los festejos de la Navidad en Analco; o bien, el que los migrantes de Oaxaca en Los Angeles lleven sus costumbres y tradiciones a su nuevo

hogar como es mostrado en las imágenes de archivo de la Guelaguetza, USA 2002. En un contexto más personal, Cruz ha elegido la historia de una familia con la que explorará una re-migración festiva, como la que quizá algunos de esos miles de migrantes oaxaqueños realizarán cada año. Además Cruz establece tanto los recursos narrativos formales que usará a lo largo del documental- testimonio, narración en off, intervención, observación- como las convenciones audiovisuales: mezcla de cámara en mano y cámara fija, aparente muestra de ausencia de puesta en escena, empleo de luz y sonido ambiental, principalmente.

La realizadora describe el pueblo de Analco como un pueblo casi adormilado que despierta con la llegada de un gran número de migrantes que vuelven en fechas festivas, la llegada de los ausentes, que desde luego es registrada por Cruz. Por medio de la interacción de los “foráneos” con los “locales” se van revelando las nuevas geografías formadas por la migración. Por ejemplo, en el plano lingüístico, el pueblo de Analco se comunica en zapoteco, español o inglés: los hijos de Ulises, como los otros hijos de migrantes de la comunidad, se comunican en español e inglés, mientras que las personas del pueblo por encima de los 30 años hablan zapoteco y/o español. Cruz muestra esta interacción en una parte del documental en la que la familia García se está preparando para las festividades eligiendo vestimenta para los niños. Usando planos figura y americanos, y con luz ambiental, los niños que participarán en la representación de la peregrinación navideña revisan el atuendo que vestirán para la fiesta. En primer lugar aparece un niño, que es identificado por un título “Franco, Ulises’ nephew, *St. Joseph*”. Un plano figura muestra al niño mientras se prueba el disfraz y miembros de su familia, la esposa de Ulises y una mujer indígena de edad mayor, se lo arreglan, mientras todos hablan en español. Franco expresa en inglés “My mom said I could use my PJs if I get cold”,

momento durante el cual la mujer de edad mayor solo observa en silencio, lo cual hace pensar que no entendió lo que dijo Franco quizá por la falta de conocimiento del inglés. En este momento la realizadora, quien continúa fuera de cuadro, pregunta en español “¿Pijamas de qué color?”, a lo que Franco contesta “It’s kind’a like brownish white.” La realizadora captura la forma en la cual el idioma inglés puede constituir un dispositivo excluyente en esta nueva geografía que se construye en el pueblo de Analco durante estas épocas festivas en donde comulgan el español, zapoteca e inglés. Este uso de códigos lingüísticos también es representado por la narradora quien, evidentemente para un público anglófono, narra su aventura con los García en inglés y empleando subtítulos donde el zapoteco o español se hacen presentes. La elección de la narradora desde luego se debe a que este proyecto fue concebido como un proyecto de tesis de maestría para la Universidad de California (*University of California, Los Angeles, UCLA*) para un público anglófono. Pero además de la naturaleza del proyecto, la videoasta está representando el uso de diversos códigos, ya que como migrante ha aprendido por sus zonas de contacto además de su lengua materna (el chatino), el español y el inglés.

Cándidamente la documentalista establece en su introducción que lo que veremos es un viaje familiar, un retorno momentáneo al hogar por parte de los García. Pero más allá de esto, lo que Cruz está documentando con una mirada personal es una forma migratoria (transnacional) que se caracteriza porque los sujetos que se van y no pierden los lazos con su comunidad a pesar de la distancia y el nuevo modo de vida que adoptan, por ejemplo el idioma, conservan un fuerte lazo de identificación con sus tradiciones culturales. Sin embargo esta identificación se ha ido modificando con la otra vida que se lleva en el exilio; muestra de ello es, en el caso de Ulises, el activismo cultural que lleva a cabo en Los Angeles y los códigos

lingüísticos que empieza a intercalar: zapoteca, español e inglés. Particularmente, lo que estamos presenciando es lo que se llama una re-migración festiva, la cual se distingue por el regreso de los migrantes a su territorio de origen para participar en alguna importante celebración de su comunidad como la fiesta del santo patrono, por ejemplo. En la mayoría de los casos, el migrante ha trabajado para llegar a ser el padrino/madrina de la celebración, es decir, se convierte en el patrocinador de la celebración para toda la comunidad. Cruz señala en la introducción que los García ahorraron durante seis años dinero para ser los anfitriones de la fiesta navideña que dura sólo tres días. Con este acto no solo honran y obtienen el reconocimiento de la gente de la comunidad sino que además “limpian” el dinero obtenido en el extranjero (Bengoa, 2000:53). Aquí es cuando hace eco la auto-definición de Ulises, “Mira yo soy *oaxacaliforniano*, pero soy de Oaxaca”, el énfasis que da a Oaxaca, su región de origen, se destaca sobre su nueva identidad *oaxacaliforniano*, una identidad mixta. Justamente, en el énfasis a su región sumado al *oaxacacaliforniano* se percibe una conexión profundamente asida en la tradición pero que a la vez da cabida a un diálogo con la modernidad, donde la clave es reinventarse.

Aunque esta “nueva identidad” es mencionada solo en pocas ocasiones, y mediante un estilo observacional, Cruz muestra breves pistas de lo que Ulises quiere decir con esto; su vida y activismo en Los Angeles; su fuerte lazo con su comunidad; y la integración de elementos ajenos a su cultura de origen como la otra lengua. Así, si en *Guenati'zá* se planteó la migración desde un punto de vista doméstico y solo se dan leves vistazos a las reflexiones en torno a la identidad y organización política, en su siguiente producción *Sueños binacionales/Bi-National Dreams*, Yolanda Cruz profundizará en estos temas. Asimismo, Cruz cambiará la manera de insertarse

como realizadora y se involucrará tanto con las comunidades en los lugares de orígenes como en las del nuevo territorio, mostrando una variedad de voces.

Como ya señalé, en *Guenati'zá, The Ones Who Come to Visit* las primeras voces que se presentan son la de Ulises, a través de su testimonio, y la de Cruz, por medio de su narración. La videoasta poco a poco empieza a incluir otras voces como la de la esposa y los hijos de Ulises, la de los familiares de los García y otros habitantes de Analco. Sin embargo, la voz en la que recae el peso del documental es la de la videoasta, en donde establece como base del documental su narración en primera persona. Esta posición o auto-inscripción en el caso de Cruz, como el de otros videoastas indígenas y a diferencia de los realizadores de cine etnográfico o antropológico, se da como cineasta y sujeto a la vez, lo que revela en sus producciones el discurso identitario y su papel como activista, en donde las tecnologías audiovisuales sirven como herramienta en la llamada *emergencia indígena*. Cruz propone un estilo que mezcla la observación y la participación, en donde esta última no sólo se da con su narración sino también por medio de su interacción con sus sujetos, haciendo preguntas, entrevistándolos, dejando escuchar su voz en algunos momentos de las entrevistas. Su figura explícita o tácita está siempre presente en el documental. Esta corporeidad de la videoasta es por la que abogan algunos cineastas y antropólogos, como David MacDougall, para eliminar el mito de un documental objetivo sin "autor". La materialización del videoasta sirve para reconocer su posición y la manera en que participa en la construcción de lo que está representando. La combinación de estilos, participatorio y de observación, se ve en diferentes secuencias. La elección de uno u otro tiene que ver con la forma en que la realizadora se involucra con los sujetos, su cercanía e identificación con éstos. Al mismo tiempo, la mezcla de los modos es una forma de involucrar al espectador con

los sujetos. Para explicar esto, tomaré dos escenas: la escena de la celebración navideña por parte de la comunidad de Analco y la escena de las mujeres en la cocina.

La primera escena obedece al modo observacional en la que la cámara funciona como un instrumento de registro objetivo del evento. Los planos elegidos para la celebración navideña son lejanos, así el espectador observa a la distancia, tanto en su interior como en su exterior, la iglesia en la que se celebra la ceremonia de Navidad, mientras un fondo musical extra-diegético da unidad al conjunto de planos. Los planos continúan de esta misma forma durante el resto de la celebración capturando momentos como el baile y los juegos con fuegos pirotécnicos. Aquí tanto el espectador como Cruz son meros testigos de un rito comunitario al que solo hemos sido invitados como observadores.

En contraparte, la escena que muestra a las mujeres en la cocina charlando y bromeando mientras preparan la cena captura el momento con primeros planos y un montaje dinámico que simulan el vigor de la charla, al tiempo que da registro de parte de la preparación de la cena. La realizadora, perpetuamente fuera de cuadro, les hace esporádicas preguntas en *voz en off* sobre las recetas, mientras la cámara registra la conversación entre las cocineras con planos que subrayan sus gestos y expresiones –primer plano de una mujer riendo, plano conjunto de las mujeres conversando, plano medio de una mujer preparando un pollo- y en donde cabe notar que las mujeres conversan en zapoteco y español indiscriminadamente. En esta pequeña secuencia la realizadora persigue involucrar al espectador al hacerlo experimentar el momento de distintas formas: con planos de encuadre más cerrado que capturan rostros y expresiones de los sujetos, con su propia interacción con las mujeres al hacerles preguntas respecto a su labor, y en sí al acompañarlas en un

momento tan cotidiano y personal como lo es una cena-charla durante la víspera de una celebración. De esta manera, la realizadora no solo está cercana a las mujeres sino también acerca al espectador.

El uso de estas dos estrategias cinematográficas manifiesta las formas en que la realizadora se involucra con los sujetos, su cercanía y grado de identificación con éstos. El rito público de la celebración navideña se queda lejano, pero la esfera privada de los sujetos es la que interesa a la realizadora. Cruz enfatiza este vínculo y su afinidad con los sujetos en una secuencia en donde incluso hace un comentario personal respecto al momento en el cual los habitantes de Analco rezan, resaltando visualmente la expresividad de los rostros de los más viejos, mientras comenta “The gathering and praying bring satisfaction to the elders. It is as if they feel God looks over Analco”. Esta manera en que la realizadora se vincula con sus sujetos no se encuentra prácticamente en el resto del documental mas que al principio cuando reconoce a Los Angeles como “a home away from home” para los migrantes, algo también que tiene que ver con su realidad personal, su subjetividad y su identidad. Con las estrategias tomadas en *Guenati'zá* para narrar la experiencia migratoria de los García, Cruz refleja una intención de validar su propia identidad a través de la construcción y representación de la identidad de los otros sujetos. El manejo del modo participativo y observacional evidencian el énfasis de Cruz por mostrar la relación de los sujetos migrantes con su entorno/mundo histórico particularmente la manera en que éstos negocian lo local con lo *cosmopolita*, lo tradicional con la modernidad, pero sobre todo destaca la conciencia que han adquirido los sujetos de las diferentes posiciones que ocupan en el mundo histórico: migrante, mexicano, oaxaqueño, mujer, hombre, activista, etc.

*Sueños binacionales: dualidades del testimonio migrante*

*Sueños Binacionales* trata sobre la diáspora de los indígenas mixtecos y chatinos, pueblos establecidos principalmente en Oaxaca y en Estados Unidos. El documental dura 30 minutos, y en la primera parte se cuenta las experiencias de los indígenas mixtecos, quienes desde los años setenta se han desplazado a los campos de California. El documental expone la manera en que la población mixteca en los Estados Unidos se ha organizado no sólo para ayudar a los que migran sino también a los que se han quedado en Oaxaca. En la segunda parte se muestra la otra cara de la moneda mediante la experiencia de la población chatina, a la cual pertenece la videoasta, quienes empezaron a emigrar a partir de los años noventa; a diferencia de los mixtecos, los chatinos no cuentan con una organización sólida para ayudar tanto a los que están fuera como a los que se han quedado en su lugar de origen por ser la experiencia migratoria relativamente reciente. Este documental se enfoca sobre todo en el activismo cultural que los individuos desarrollan, el activismo es para algunos académicos otra forma de *cosmopolitismo indígena* (Hodgson).

Este documental está construido principalmente por medio de testimoniales, los cuales, como señala MacDougall, son otra manera de comunicar la subjetividad, ya que son los sujetos los que hablan de sus propias experiencias (1998:102). Esta subjetividad se centra en la organización política y el activismo, o la falta de ambos. A diferencia de *Guenati'zá*, en *Sueños binacionales/Bi-National Dreams* la presencia de la realizadora se da de una manera sutil, a través de su mediación editorial en los subtítulos, o su intervención en las entrevistas en donde de vez en cuando se escucha su voz. El testimonio, como destacué en el capítulo uno, es un relato en primera persona que da voz pública a los que por algún motivo viven en los márgenes de una sociedad como pueden ser las mujeres, los pueblos indígenas y los

presos políticos, entre otros. Como señalan René Jara (1986) y John Beverly (1987), a través de su relato el narrador del testimonio comunica una situación que implica cierta urgencia derivada de “una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha.” (Beverly, 1987:9) En el caso de *Sueños binacionales* la urgencia se basa en la necesidad de organizarse. A causa de esta urgencia la realizadora optó por confeccionar un documental en el que en vez de exponer el tema con la voz de un narrador en *voice over*, éste es expuesto a través de la entrevista a los sujetos quienes presentan sus propias historias. Así, los testimonios son la base que dan estructura al documental y estos son ilustrados con diferentes recursos: fotografías y grabaciones de archivo, imágenes de Oaxaca, los campos de California y elementos gráficos como mapas.

En *Sueños binacionales* Yolanda Cruz, jugando con el prefijo “bi” que forma parte del nombre del documental, busca establecer un juego de contrastes o dos puntos de vista en varios aspectos. El primer contraste se da al mostrar la experiencia migratoria en dos comunidades de Oaxaca: la mixteca, una de las más grandes, y la chatina, una de las más pequeñas. Ya he señalado que la realizadora modifica su rol en este documental con respecto a *Guenati'zá*; si en este último Cruz fungió como la narradora y testigo, en *Sueño Binacionales* su función como “compiladora” al seleccionar a los entrevistados es vital para que se transmita la voz del pueblo o en este caso de las comunidades, porque como señala Margaret Randall “si la historia la hacen los pueblos, una voz difícilmente puede proyectarla. La voz del pueblo es una voz multitudinaria. [...] A veces una sola persona, por sus características, puede representar a su pueblo.” (1992:27) Por lo tanto Cruz confiere la narración a varias voces, particularmente a cuatro, una voz de un hombre y de una mujer de cada grupo: Rufino Domínguez y Centolia Maldonado por parte de los

mixtecos; y Rogelio Cruz y Rosa Cruz por la de los chatinos. Con esto la realizadora expone el punto de vista femenino y masculino ya que los retos a los que se enfrentan hombres y mujeres, en el marco de la emigración, son distintos. La diferencia entre los testimonios de Rufino y Centolia con los de Rogelio y Rosa es que los dos primeros exponen su experiencia no solo como migrantes sino como activistas políticos y organizadores comunitarios, mientras que el de los dos últimos se limita a la experiencia de supervivencia cotidiana de un migrante y de sus primeros pasos para formar una organización. A la par de los testimonios principales, Cruz incorpora testimoniales de personas de las comunidades mixteca y chatina en Oaxaca, sobre todo de los ancianos y las mujeres. Con esto se da finalmente otro contraste, el de los que migran y el de los que se quedan en México.

El documental se inicia con un plano general lejano de la región de Santiago de Apoala (Oaxaca), cuna de los mixtecos, cobijada por verdes montañas. Acompañando la toma se escucha una voz masculina diciendo "Santiago de Apoala" y a los pocos segundos, en un primer plano entra a cuadro el narrador, un anciano que señalando la región, continua la narración de una leyenda regional, en la que cuenta que en el pasado existía un enorme árbol en el valle, el cual fue cortado por órdenes de un párroco local y al ser derribado se encontró en su interior un águila de dos cabezas. En seguida aparece una imagen del águila de dos cabezas trazada en dibujo semejante a los grabados prehispánicos y ésta se funde con el gráfico animado de un mapa que muestra Centro y Norte América; las cabezas del águila apuntan al norte y al sur. Sobre esta imagen aparece el título del documental.

(Imagen 4.12)

Es interesante notar que el mapa no señala las divisiones geopolíticas actuales sino que marca las divisiones lingüísticas de lenguas amerindias. En lo que

hoy es el territorio mexicano se lee “uton aztecan”, que corresponde a una familia de lenguas que abarca la parte del sur de Estados Unidos hasta Centroamérica. Otras lenguas que se identifican en el mapa son: *Caddoan, Iroquian Muskogean, Numic y Tanoan*. La elección de este mapa de lenguas amerindias enfatiza *saberes*, lingüísticos en este caso, que han sido descalificados o negados por el pensamiento occidental, pero que pese a esto siguen en uso y que gracias a los movimientos contemporáneos de los pueblos originarios están re-emergiendo en el mapa público. En este sentido la mayoría de las producciones indígenas han optado por incorporar las lenguas indígenas; es común encontrar tanto en los documentales como en las ficciones que sean parcial o totalmente hablados en su lengua nativa. En particular *Sueños binacionales* es hablado en mixteco y español en la primera mitad; en la segunda es hablado en su mayoría en cha'cña o chatino.

Con un movimiento de *zoom in* al mapa, la atención se centra en Oaxaca y la región de La Mixteca; a la par del movimiento el nombre del documental desaparece y es sustituido por el de “los mixtecos”<sup>99</sup>. (Imagen 4.13) Desaparece el mapa, y encuadrado en la figura del águila bicéfala sobre un fondo negro aparece información sobre los mixtecos iniciando la parte correspondiente a esta comunidad: “Uno de los grupos más numerosos de Oaxaca. Han estado migrando los últimos 30 años para trabajar en los campos de Los Estados Unidos”. La historia del águila bicéfala simboliza el sentimiento “binacional” que han desarrollado los migrantes, principalmente mixtecos, que intervienen en este documental. Este mismo mapa será mostrado cuando se presente la sección de los chatinos con su información correspondiente. También debo destacar que el recurso del mapa es un

---

<sup>99</sup> De acuerdo la información de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), en su sitio de internet, la región de La Mixteca fue llamada así por los españoles desde el siglo XVI. Los actuales pobladores de la región se autodenominan *Ñuu Savi* que significa en español “pueblo de la lluvia”.

elemento al que se recurre en las producciones indígenas como un medio para informar y ubicar al espectador que no está familiarizado con la historia. La mayoría de los pueblos originarios en México se encuentran marginalizados, por lo que es necesario ubicar al espectador en este universo que en México incluye alrededor de 62 grupos indígenas (se identifican además más de 62 a más lenguas indígenas) distribuidos en el territorio mexicano (CDI). No es ocioso volver a señalar que este documental, como los otros que integran este trabajo de investigación, está dirigido a un público no-indígena, ya sea nacional o internacional. Es decir, los responsables de las producciones indígenas (individuales o comunitarios) siguen la fórmula, en palabras de Nichols, "I (we) speak about us to you" (2010:65). Aunque Nichols se refiere a esta fórmula con relación a cómo el cineasta o videoasta representa a otros y su relación con la audiencia, es indudable el parecido que guarda con la fórmula del testimonio: una narración en primera persona (individual o colectiva), que habla desde el punto de vista del sujeto que narra el hecho con el fin de trascender de la esfera privada a la pública. De hecho, este documental tiene versión subtitulada en inglés y en español (para las partes que están en mixteco o chatino) y ha sido distribuido principalmente por All Roads Film Festival Collection de la corporación National Geographic. Es el testimonio el vehículo que la realizadora chatina utiliza para que sean los migrantes los que cuenten sus "realidades", y así construye diferentes historias (una historia-otra) desde el punto de vista mixteco, chatino o binacional. Nuevamente la fórmula "I (we) speak about us to you" se hace presente. Pero en esta ocasión, el "Yo" (Yolanda Cruz), da paso al "nosotros" (Centolia, Rufino, Rosa, Rogelio y las personas de las comunidades mixtecas y chatinas). La cineasta queda virtualmente incrustada en el "nosotros" que forman colectividad de migrantes de los pueblos originarios de Oaxaca.



Imagen 4.12 En la intimidad del hogar en Los Angeles.



Imagen 4.13 En la intimidad del hogar en Los Ángeles.

### Los mixtecos

Después de la información inicial sobre la migración mixteca, el primer testimonio que escuchamos es el de Centolia, que al salir a cuadro es presentada por un título con su nombre y su ubicación: Oaxaca. Centolia hace un breve resumen sobre las condiciones económicas que han provocado la migración en su región:

Las primeras migraciones de mi familia, las de mis padres, fue Veracruz porque ahí estaba el corte de la caña. Yo he sido migrante desde muy niña. Mis padres fueron jornaleros agrícolas en los estados de Sinaloa; Baja California, en Mexicali; y en Sonora. Porque aquí no había forma de ganar dinero. El trabajo que hay en la comunidad es para autoconsumo. Nadie te paga el jornal del trabajo que tú estás invirtiendo y como lo vas a vender pues prácticamente nunca tienes dinero.

El inicio del testimonio de Centolia sintetiza la problemática que Maldonado aborda en *Jornaleros*. Sus padres, apunta, pertenecen a esa generación de migrantes nacionales conocidos como jornaleros, mientras que ella, enfrentada a las mismas circunstancias a las que se enfrentaron sus padres, ha optado al igual que ellos por emigrar, esta vez no dentro del territorio nacional sino fuera de éste. La situación de *urgencia*, expresaría Jara, radica en que, al pasar los años, la problemática del campo

mexicano y de las comunidades indígenas no ha cambiado de una generación a otra. El testimonio de Centolia es intercalado con imágenes del pueblo de Santiago Apoala así como con imágenes que van ilustrando lo narrado, entre las que destacan; entre otras la cascada de Apoala, paisajes de la región; fotografías en sepia simbolizando a los jornaleros; tomas de video a color del campo oaxaqueño; imágenes de gente en sus labores del campo y recolección.

La primera intervención de Rufino parece ser una continuación de la de Centolia al hablar de la migración llevada a cabo por su generación: “Mis hermanos, mis primos y acá, me escribían, y bueno, me animaban a venir”. Un paneo de un mapa contemporáneo que simboliza el viaje de los migrantes de país a país sirve como puente entre el testimonio de Centolia y Rufino. Éste narra las vicisitudes de su peregrinaje a California: desde la decisión de irse; los primeros intentos de pasar la frontera, (“no pudimos cruzar la primera vez, se nos terminó el dinero”); las primeras deportaciones (“Cada semana me agarraba la migración, me echaban hasta Mexicali. Yo regresaba al cuarto, quinto día”); la permanencia y el primer trabajo en Estados Unidos. Sobre su primer trabajo en los campos californianos, Rufino menciona:

El primer día de mi trabajo quería llorar porque era un invierno en que llegamos, fuimos a plantar cebollas. Era un surco de más o menos una milla. Entonces gané 8 dólares durante todo el día. Yo casi quería llorar porque me cobraron 5 dólares de *ride*, como decimos aquí, y el resto compré una soda y un pan, se me fue todo el dinero. Entonces así anduve una semana y no resultó.

Después de tres años de estar trabajando en los campos, Rufino cuenta que encontró un trabajo en Asistencia Legal Rural de California, en el que se dedicaba a ayudar

gente. A lo largo de la narración se intercalan imágenes que ilustran lo que va mencionando el narrador.

Hasta este punto ambos testimonios funcionan como un prelude a la formación del Frente Indígena Oaxaqueño Binacional<sup>100</sup> (FIOB) y la participación de los narradores en esta organización. Consciente del olvido histórico en el que han estado los pueblos originarios de América, Rufino señala que la fecha de la conmemoración de los 500 años de la llegada de Cristóbal Colón a lo que hoy se le conoce como América fue un punto clave para que se formara el Frente, porque para Rufino este evento:

No es lo que dicen que Cristóbal Colón llegó a este continente para traer la “civilización”, sino más bien para destruir. Y esa historia que no se conoce, nosotros éramos responsables para poder explicarla en nuestra propia versión.

Uno de los primeros programas del Frente fue un proyecto que involucrara a los pueblos indígenas y a la Asistencia Legal Rural de California para orientar y educar a los trabajadores migrantes sobre sus derechos laborales bajo la ley de California en sus propios idiomas como el mixteco: “Nosotros hablamos un idioma que no es el español ni es el inglés. Hay muchas organizaciones que defienden derechos humanos, derechos de migrantes pero quién puede hablar el idioma, somos nosotros nada más.” A partir de este momento Rufino Domínguez y Centolia Maldonado cuentan sus experiencias como migrantes y miembros del FIOB. Para Rufino queda claro que organizar a los mixtecos y a otros grupos indígenas en

---

<sup>100</sup> El Frente Indígena Oaxaqueño Binacional fue creado para servir a la comunidad indígena migrante de México que vive en California. El Frente registra una importante presencia en California de zapotecos, mixtecos triquis, chatinos, chinantecos, mixes y p'urhépechas aunque están conscientes que cada pueblo tiene su propio idioma y cultura se enfrentan a los mismos problemas tanto en los pueblos de origen como en las comunidades a las que han emigrado.

Estados Unidos es más fácil que en México ya que en un sólo lugar pueden coexistir más de 20 grupos, mientras que en México las amplias distancias y los deficientes medios de transporte no permiten fácilmente el contacto e impiden alguna clase de organización o actividad política eficiente. La organización de migrantes de los diferentes pueblos originarios es impulsada por el apremio de las condiciones legales, laborales, culturales, que enfrentan los migrantes en un nuevo ambiente. Se puede decir que es a causa de la diáspora, y lo que conlleva, que estos pueblos descubrieron en la unión una forma de resolver sus necesidades.

Quizá una de las partes más interesantes en el video, y que da nombre al documental, es la idea de identidad que Rufino menciona, ya que él y todos sus compañeros que viven en Estados Unidos son orgullosamente mixtecos, “el orgullo de identidad es lo único que hay en el mundo entero.” Sin embargo señala que se conciben *binacionales* por vivir y trabajar en Estados Unidos. El considerarse como *binacional* es una reflexión que se da en la diáspora, condición que se caracteriza por la insistencia de los individuos no solo por afirmar su identidad “originaria” sino también por adaptarse a otras identidades. Así un mixteco, para Rufino, es mexicano de entrada, pero es también estadounidense al haber migrado y estar viviendo en ese lugar. Al respecto señala que dada la *binacionalidad*, el Frente se dio cuenta que debía tener presencia en sus comunidades en Oaxaca por lo que enviaron a una persona para realizar esta tarea, ya que como señala Centolia: “a veces nos creamos una falsa expectativa de que ir a los Estados Unidos soluciona totalmente el problema económico.” En este sentido, los miembros del FIOB reflexionaron sobre los problemas que enfrentan las mujeres cuyos esposos emigran a campos californianos. En palabras de Centolia:

Nos quedamos prácticamente sin dinero y con una gran deuda porque hay que pedir prestado. Estos préstamos tenían un costo de intereses del 10 hasta el 20% y dijimos por qué no creamos cajas de ahorro con nuestros propios recursos y que nadie más que nosotros la administre.

Esta parte del proyecto del Frente con las comunidades de origen es explicada principalmente por Centolia; su testimonio se entrelaza con los testimonios de esposas de migrantes; generalmente la grabación de sus participaciones es hecha en su casa, donde observamos a las mujeres haciendo sus tareas cotidianas (cocinando tortillas, tejiendo la palma) y en sus actividades con la cooperativa. Una reflexión importante de Centolia sobre la participación de las mujeres en la organización es que si bien en Oaxaca son la base de ésta, a nivel de dirección son pocas. Esto es debido a la falta de educación formal secundaria que limita que éstas puedan desempeñar funciones administrativas, por ejemplo.

Hacia el final del documental Rufino da un ejemplo particular de uno de los logros del Frente en California en el que consiguieron que compañías como Chevron y organizaciones como la Agencia de Protección del Medio Ambiente de Estados Unidos (EPA por sus siglas en inglés) indemnizaran a 52 familias, entre ellas 35 familias indígenas mixtecas, por desalojo de sus viviendas, además de daños a la salud por despojos en esa área de desechos tóxicos. Parte de las imágenes que ilustran este segmento ofrecen una comparación entre las antiguas viviendas de las familias y las nuevas, en las que es visible el mejoramiento de las condiciones. A partir de este evento, Rufino señala que la percepción que algunos migrantes tenía de él cambió, de llamarlo despectivamente “oaxaquita” u “oaxaco” a oaxaqueño en tono de respeto. No sólo logró cambiar la percepción personal sino la de la gente de

Oaxaca: “A raíz de esto aquí en Valle (San Joaquín de Valley) y en varios lugares nos dicen que los oaxaqueños somos los mejores organizados en todo México y que tenemos un objetivo bien claro y que no nos quedamos callados ante cualquier problema ya sea local, nacional o internacional”.

### Los chatinos

El caso de los mixtecos otorga la impresión del grado de consciencia que estos tienen de su situación y de la importancia del activismo y la organización. Sin embargo, la realizadora destina la segunda parte del documental a mostrar un panorama diferente y con esto dejar en claro la disparidad de las “realidades” de migrantes. Ya he mencionado una serie de contrastes que la realizadora efectúa entre sección y sección para mostrar que la migración es un fenómeno que es experimentado de manera diferente entre las comunidades que se adhieren a ésta. Lo más notorio con respecto a los chatinos es el tratamiento cinematográfico del testimonio en sí y la forma en que la cineasta se relaciona con los sujetos. Mientras que con los mixtecos Cruz pone el peso de los testimonios de Centolia y Rufino, con los chatinos, aunque se introduce a Rosa y Rogelio, el peso mayor es el de los habitantes del pueblo de Cieneguilla en Oaxaca. Por otro lado, la interacción entre la videoasta y sus sujetos se hace visible por medio de la voz de ésta, a quien escuchamos haciendo preguntas y a veces hasta mostrando asombro sobre la información que sus entrevistados proporcionan.

Después de la información sobre el pueblo chatino, Rosa y Rogelio hablan sobre el trabajo que realizan como recamarera en un hotel y cocinero en un restaurante chino, respectivamente, en Durham, Carolina del Norte. La narración de Rosa se enfoca en ilustrar la supervivencia cotidiana: los sacrificios que hizo para emigrar; el tipo de trabajo que realiza; el costo de la vida en Durham; lo que gana; y

la manera en que ayuda a su familia en Cieneguilla. Por su parte, las primeras reflexiones de Rogelio son respecto la discriminación hacia los otros (“Muchos blancos ven a los negros como raza inferior [...] La situación de los negros en Estados Unidos es parecida a la situación de los indígenas en México.”); y la vergüenza étnica y lingüística que experimentan los indígenas cuando salen de sus comunidades, (“Aquí todavía hay niños que hablan chatino. Pero hay padres que solo enseñan español a sus hijos porque se avergüenzan de su lengua. Pero somos indígenas y no podemos cambiar.”)

La parte más rica de esta sección son las entrevistas a los viejos del pueblo, que a manera de testimonio polifónico recoge opiniones que brindan un panorama del sentir de esto.

- “Antes la gente de acá no sabía nada del norte pero ahora ya encontraron el camino.”
- “La inmigración los cambia. El problema es cuando regresan creyendo en otras religiones”
- “Cuando regresé de una gran fiesta, quería dar la apariencia de que regresé con mucho dinero”
- “(los que regresan) dan dinero para diferentes obras a beneficio de la comunidad”
- “No hay dinero para comer pero sí para cervezas”
- “Las madres jóvenes se van al norte, dejan los niños con la abuela”

La acumulación de estos fragmentos testimoniales muestra el desconcierto de la comunidad. Desconcierto que se suma a la preocupación de Rosa y a las reflexiones de Rogelio. Éste último pone orden al desconcierto: “Estamos lejos de nuestro pueblo pero no nos olvidamos de donde venimos”,

comentario que da pie a que Rogelio explique que ante la diáspora de su pueblo decidieron organizarse: “Nuestra misión: mejorar nuestro pueblo.”

Aunque Cruz, como narradora, no aparece en la sección de los mixtecos, en ésta escuchamos su voz hacer las preguntas a sus entrevistados: ¿Y qué es lo que les hace falta para fortalecer más a su organización?”, pregunta a Rogelio. Este contesta: “Estamos dando pasos lentos”. Cruz sigue lanzando preguntas, esta vez a Rosa, “Y ¿tú crees que ahora el pueblo va a estar mejor o peor que antes? – “En lo económico tal vez, en cuanto a la gente no, pues todos están aquí. Regresaríamos, si supiéramos qué hacer”. La intervención directa de la realizadora se vuelve a hacer presente en los temas que son de su interés particular, al igual que lo hizo en *Guenati'zá* en secuencias como la de las mujeres platicando en la cocina, con temas como el activismo de los pueblos indígenas o la concientización respecto a la situación de los pueblos implicados en la problemática de la migración. Su intervención también subraya su interés personal por dichos temas y por aclarar aspectos de estos desde las voces de los migrantes. Dichas interrogaciones explícitas ponen de manifiesto, a su vez, el carácter participatorio del documental y la cercanía de la realizadora con los entrevistados.

A pesar de las diferencias, tanto mixtecos como chatinos, están conscientes de que parte de la supervivencia de los grupos fuera y dentro de México, es la organización y la demanda de sus derechos. La organización y el activismo cultural es posible debido a que la migración abre espacios de reflexión, diferentes a la reflexión que se da desde lo local, que permite analizar las condiciones que los han obligado a emigrar a otro país y las repercusiones que éstas tienen en la vida de las individuos que son directa o indirectamente afectados por la migración.

El siguiente documental de Cruz, muestra la reflexión de las repercusiones que trae consigo la migración masiva que experimentan ciertas comunidades. A diferencia de los dos primeros documentales analizados, *Reencuentros: 2501 Migrantes/ 2501 Migrants* nos brinda la reflexión de un artista plástico, un *cosmopolita indígena* que, al regresar a su comunidad local, observa los estragos de la migración en el lugar de origen, ofreciendo una particular visión metafórica de la situación migratoria del pueblo mediante su arte.

*Reencuentros: 2501 Migrantes* y la re-migración simbólica

Al retornar a su pueblo natal de Teococuilco, Oaxaca, el pintor Alejandro Santiago se encuentra con un pueblo vacío debido a la migración de sus pobladores. Esto dispara la imaginación de Santiago, el cual en un intento simbólico de repoblar la comunidad crea esculturas de barro de tamaño de una persona que representen a los 2501 individuos que han salido del pueblo. Es interesante notar que las esculturas de migrantes que Santiago hace son de barro, material que al igual que las identidades de los migrantes reales, es flexible y moldeable para crear nuevas formas, pero que muchas de las veces puede ser frágil y no sobrevivir las circunstancias que están fuera de su control, como la lluvia, el fuego extremo o los golpes violentos. El proyecto de Santiago "2501 Migrantes" inspiró a Yolanda Cruz para realizar un medimetraje documental, *Reencuentros: 2501 migrantes* (2010), en el cual narra la creación de la obra escultórica de Alejandro Santiago, y al hacer esto, Yolanda entreteje las historias no solo del proyecto sino de los ausentes del pueblo.

Cruz interroga a algunos lugareños respecto al tema, tanto a los jóvenes impacientes por emigrar a trabajar a los Estados Unidos como a los viejos que se quedan y observan cómo la ausencia y el olvido se apoderan de parte del pueblo.

Aún cuando el hilo conductor del documental es el seguimiento de la creación de la obra artística de Santiago, paralelamente se presentan historias y perspectivas de migrantes pasados de la comunidad. Con esto la videoasta establece algunas analogías entre la forma en que la memoria de los familiares del pueblo va construyendo el recuerdo de sus migrantes y la aparición de los migrantes de barro.

De entrada el documental presenta un modo participatorio basado en testimonios que guían la narración, y en donde en primera instancia las imágenes se subordinan para ilustrar y reforzar las narraciones orales. Al igual que *Sueños binacionales*, este documental cuenta con múltiples voces de la experiencia de la migración (la de Alejandro Santiago, su esposa, sus ayudantes y desde luego los familiares de los migrantes). La voz y perspectiva de la realizadora es presentada de una forma muy similar a la de *Sueños binacionales*, sin intervenir ni como narradora, ni visiblemente como entrevistadora, y dejando materialmente presente únicamente a los entrevistados y sus voces.

El tema central del documental es la elaboración de las esculturas desde su concepción, diseño, elaboración hasta la primera exposición en Monterrey y los otros viajes que les esperan alrededor del mundo. Mientras Santiago y sus ayudantes construyen las esculturas, escuchamos las historias de los familiares de los ausentes. Cruz construye secuencias donde yuxtapone los testimonios, fotos, distintas geografías, y música.

La representación de los migrantes como ausentes es el punto clave en este documental. Lo que Santiago busca hacer de los 2501 migrantes que han dejado el pueblo sirve como referencia a Cruz para representar la ausencia; cada migrante que se ha ido es una ausencia representada plásticamente. Cabe señalar que los migrantes representados originalmente son 2500, y a este número se le agrega uno

más, el cual simboliza al artista mismo que elabora esta representación y que se reconoce como un migrante que regresa al pueblo, lo cual simbólicamente es un reflejo del caso de la realizadora que elabora la mirada de este tema migratorio y artístico, y que reconoce su condición de migrante. Es en este punto que la realizadora adopta una estrategia diferente al introducir elementos del documental performativo. Por modo performativo me refiero a la construcción del documental tiene la intención expresa de generar una respuesta emocional en el espectador por encima de la intelectual, haciendo uso de recursos expresivos (canciones, música, recitaciones, dramatizaciones, etc.) prestados del cine de ficción (Nichols, 2010:130). De esta forma Cruz intercala en los testimonios sobre las partidas de los que migran, frecuentemente sus hijos o hijas, imágenes que no ilustran literalmente lo que se narra, sino más bien emocionalmente, elaborando metáforas y concediéndoles valores emocionales a elementos como el desierto, casas abandonadas, los retratos de los migrantes, las lápidas y las mismas esculturas de los migrantes.

El testimonio de Paula González Galindo, una mujer del pueblo, narra la historia de su hija, quien al intentar emigrar a los Estados Unidos con su niña, es engañada por un “pollero”<sup>101</sup>, quien las abandona en el desierto, resultando en la muerte de su hija, y donde su nieta solo se salva al ser encontrada por otro migrante. Alrededor de la narración de la mujer, que en momentos aparece a cuadro y otras en *voice off*, se presentan primeros planos de la hija, planos detalles de retratos de la migrante, y paneos lentos del desierto visto como un escenario amenazador. Enseguida comienza un corte musical de una canción en lengua indígena (mixteca)

---

<sup>101</sup> Pollero es un término de argot popular que hace referencia a la persona que ayuda a cruzar ilegalmente la frontera de Estados Unidos. Se presume que este término surge en la región fronteriza de Tijuana como un sinónimo de *coyote*.

*Yucu Yucu Ninu*, mientras prosiguen los paneos lentos del desierto que adquieren ahora un tono elegiaco, enfatizando el brillo del sol, que adquiere una carga simbólica como algo mortal. (Imagen 4.14 a 4.23) Sobre el mismo escenario, se ubican dos de las esculturas que Santiago ha hecho, enlazando así el trabajo del artista y la historia de un migrante de su comunidad. La ausencia física de la joven ha sido reemplazada por la escultura que simbólicamente ocupa su lugar en el pueblo. (Imagen 4.24)



Imagen 4.14 El desierto amenazador de la frontera.



In 2000, one of my married daughters  
Imagen 4.15 Recordando a su hija ausente.



She lost her life in the desert.  
Imagen 4.16 Recordando a su hija ausente.



Imagen 4.17 El hijo dejado atrás por la migrante.



She was too young.  
Imagen 4.18 Retratos de la hija ausente.



Imagen 4.19 Retratos de la hija ausente.



Imagen 4.20 Imágenes amenazadoras del desierto.



Imagen 4.21 Imágenes amenazadoras del desierto.



Imagen 4.22 Imágenes amenazadoras del desierto.



Imagen 4.23 Madre y nieta recordando a la hija ausente.



Imagen 4.24 Representación simbólica de la migrante ausente.

Al tomar este nuevo acercamiento performativo en este documental la realizadora añade nuevas estrategias expresivas a su repertorio, como lo es el montaje previo de la puesta en cámara, el uso de recursos visuales y auditivos, como el *lap time* o tiempo acelerado, y distintos fragmentos musicales. Con esto el espectador es implicado emocionalmente en la subjetividad de los protagonistas de las historias, no solamente de los que dan los testimonios, sino también de los migrantes ausentes.

Aunque Santiago empieza a repoblar con sus esculturas el pueblo, el destino del pueblo parece ser marcado inevitablemente por la diáspora y por ende, la

ausencia. Cuando Santiago y su equipo terminan de construir las esculturas, el artista es invitado a montar su exposición en Monterrey. Irónicamente, una doble ausencia de los migrantes es señalada por esta obra artística, pues Santiago y su grupo comienzan la tarea de preparar el viaje de sus figuras para que los migrantes “abandonen” por segunda ocasión el pueblo de Teococuilco por razones semejantes a las de los migrantes originales, pues en el pueblo no tendrían proyección o soporte económico necesario, mientras que en Monterrey (o en otros museos) encontrarán el espacio y el apoyo económico adecuado proporcionado por el museo u otras instituciones culturales.

Las esculturas son empacadas para el viaje puestas en cajas de madera, la relación entre los cuerpos de los migrantes que han muerto en el desierto tratando de cruzar la frontera y el viaje en las cajas es inevitable. Cruz aprovecha esta parte para seguir con la idea de la muerte que enfrentan algunos migrantes al tratar de cruzar la frontera. En una escena donde una mujer cuenta las dificultades y los altos costos de transporte de los restos muertos de su hija que intentó cruzar la frontera, la realizadora yuxtapone el momento en el que los migrantes de barro de Santiago están siendo encajonados y cargados en un tráiler. De esta manera se convierten en un símbolo más preciso de los migrantes que mueren: son migrantes-ausentes que viajan en cajones de madera, ausencias que se transportan en bloques y a granel, y esto se vuelve fatídico al recordarnos que por lo menos en el pueblo muchos de los jóvenes esperan su oportunidad para emigrar al norte. Finalmente, los migrantes emprenden el viaje a Monterrey, y de ahí posiblemente a otro lugar más lejano, en pos de rutas que les permitan el sustento económico irónicamente de la misma forma que los migrantes de carne y hueso lo hicieron en su momento ante la

precariedad de su pueblo nativo. Al igual que estos migrantes ausentes, las 2501 esculturas, no tienen una fecha de retorno a Teococuilco.

***Cortos Taraspanglish: la cultura del pastiche y la performance***

*Cortos Taraspanglish/ Tarasplanglish Shorts* está formado por una serie de videos de entre uno a cuatro minutos que abordan la experiencia de la migración y la continuidad/discontinuidad cultural, forjada por las comunidades purépechas del Estado de Michoacán en México, que emigran a Madera, California en Estados Unidos. Estos cortos fueron producidos para Taraspanglish Migrant Video Project (2002), cuya coordinación y dirección estuvo a cargo de Javier Sámano Chong (primer director del CVI en Michoacán) y los purépecha Juana Soto Sosa y Aureliano Soto Rita<sup>102</sup>. El proyecto pretendía entrenar a los migrantes en la producción del video como un espacio de reflexión para que pudieran informar a sus comunidades (tanto en Madera como en Michoacán) sobre sus derechos, obligaciones y demandas. Al igual que los trabajos analizados anteriormente, *Taraspanglish* toca temas como la incorporación de una lengua extranjera; la preservación de las costumbres y tradiciones; la organización política; las condiciones de vida del migrante; los lazos con los miembros de las comunidades de origen. No obstante, el estilo al que se recurre para tratar los temas difiere con el elegido por Cruz.

Siguiendo la taxonomía del documental propuesta por Nichols, los *Cortos Taraspanglish* caben dentro de lo que se llama *modo reflexivo y performativo* del documental. Nichols señala que el modo reflexivo atrae la atención de nuestras expectativas acerca de la forma en sí del documental, ya que el realizador crea el

---

<sup>102</sup> Este proyecto contó con el patrocinio de Beca del Fideicomiso para la Cultura México – Estados Unidos bajo el soporte de la Fundación Rockefeller, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y la Fundación Cultural Bancomer.

documental haciendo consciente al espectador que lo que se está viendo es una construcción. Esto es logrado por medio de, entre otras estrategias, hacer evidente la edición o la cámara, por ejemplo. De esta forma, el espectador se vuelve más crítico al adquirir conciencia de que lo que se está viendo está mediado por el realizador (2010:197). Nichols arguye que los documentales políticamente reflexivos nos señalan a nosotros como espectadores y actores sociales y no al filme; siendo nosotros los agentes encargados de ser el puente entre lo que ya existe y lo que puede ser, es decir, provocar un cambio de cierta situación (2010:199).

Entretanto el modo performativo, aunque es difícil de delimitar, se caracteriza principalmente por mostrar una representación del mundo histórico de una forma indirecta, con la intención expresa de dar una carga afectiva a esta representación (2010:130). Así, en la modalidad *performativa* el realizador introduce puestas en escena o en cámara donde los sujetos actúan y se interpretan a sí mismos, y dichas interpretaciones tienen diferentes grados de actuación, como por ejemplo, el sujeto narrando algo a la cámara, o ejecutando para la cámara una acción de su vida diaria, e incluso se puede preparar una pequeña ficción en donde los personajes se interpretan a sí mismos, a manera de docudrama. Es común encontrar en estos documentales recursos como declaraciones retóricas, reconstrucciones, recitaciones poéticas o performances de distintas experiencias. El uso de este modo implica que los realizadores construyen un documental centrado en estimular al espectador por medio de impresiones y evocaciones, como lo hacen algunos trabajos de ficción, más que por apelar a la razón, las evidencias y argumentaciones como lo hacen los documentales ya discutidos de Cruz y el de Maldonado (Nichols 1994: 97). En el proyecto *TaraspanGLISH* encontramos la incorporación de múltiples recursos artísticos así como técnicas de representación

que oscilan entre la ficción y no-ficción. Por ejemplo, se observa el uso del documental, el docudrama, la entrevista, la grabación en estudio, la ficción, la videocarta, el video clip musical, el *sketch* cómico, la parodia, la performance, entre otros, haciendo difícil de ubicar estos trabajos que, tomando prestado el término *blurred genres* de Clifford Geertz, se pueden considerar como videos *confusos* o *difusos*.

La combinación de modos (reflexivo y performativos) así como la diversidad de recursos expresivos, nos da una especie de *pastiche* de formatos que se equipara con la experiencia migratoria. En conjunto cada uno de los segmentos o fragmentos forma una serie de *repertorios* sobre la migración que los realizadores han recopilado a través de su experiencia cotidiana como migrantes o familiares de migrantes. También el estilo de estos cortos nos da idea de la manera en que los videoastas taraspanGLISH conciben a sus sujetos migrantes: móviles, performativos y en constante construcción. Estas son características que explicaré a lo largo de esta sección. Para tal fin, entre la variedad de videos que componen el proyecto destacaré tres producciones. La primera es *What is TaraspanGLISH?*, corto en el que se explica el objetivo del proyecto y se establece el estilo visual del proyecto en general. El segundo corto seleccionado es *Mexicanos vs mexicanos* en el que se hace referencia a la discriminación de migrantes mexicanos con mayor tiempo en Estados Unidos hacia los recién llegados. Finalmente, analizo *Danza de la identidad* en donde un joven purépecha hace una re-interpretación de la danza tradicional Kúrpati o Danza celeste. Con estos tres ejemplos se dibuja el carácter performativo y reflexivo de los *Cortos TaraspanGLISH* y proyecta las herramientas utilizadas para traducir la experiencia de los migrantes, así como la manera en que lo hacen.

Además del *pastiche* en la forma, al ser concebido el proyecto como un espacio de reflexión sobre las prácticas cotidianas, los participantes hacen un amplio

uso y exploración de recursos para corporizar estas experiencias y reflexiones alrededor de la migración, por lo que no es extraño encontrar el uso de música, danzas, rituales o dramatizaciones en estos cortos. Los temas son presentados como vistazos o fragmentos de la experiencia migratoria; quizá por eso se hace uso de videos de corta duración para dar impresiones, vivencias, sensaciones y sentimientos del tema que se presenta. Estos cortos funcionan como piezas de un mosaico de las experiencias migratorias de la comunidad purépecha y de los realizadores. Así, a diferencia del estilo racional y argumentativo al que se recurre en *Jornaleros* o en los documentales de Cruz, en los cortos *TaraspanGLISH* se distinguen por privilegiar lo emocional y lo reflexivo.

Con pastiche me refiero a la combinación de elementos estéticos. Esta combinación no solo se presenta en el proyecto *TaraspanGLISH* dentro de cada realización sino en su conjunto. Es decir, en mayor o menor medida al interior de cada producción encontraremos la combinación de elementos estéticos para crear una unidad, mientras que cada uno de estos trabajos es un elemento del proyecto como unidad. Siguiendo a Richard Dyer es importante señalar que el pastiche a diferencia del *collage*, *bricolage* o *cocktail*, por nombrar otros conceptos similares, contiene una diversidad de elementos y cada uno que forma la composición está perfectamente diferenciado. Dyer arguye que los elementos que conforman el pastiche “[...] are held to be different, by virtue of genre, authorship, period, mode or whatever and that they do not normally or perhaps even readily go together” (2007:10). Sin embargo, señala que cada uno de estos elementos conserva su *flavour* al no mezclarse con los otros que conforman el texto, por lo que cada elemento es fácilmente identificado. El autor señala a la música Hip Hop como un ejemplo de pastiche ya que cada parte que forma una pieza musical no solo es

reconocible sino que además conserva su independencia con respecto a otro componente o estilo. Una pieza de éste estilo puede disponer de “*rapeo*”, *DJ-ing*, *schratching*, *sampling*, *back-spinning* (tocar discos al revés), principalmente (2007:14). En los cortos *TaraspanGLISH*, al igual que en el Hip Hop (por cierto, estilo musical que se ha seleccionado para musicalizar algunas producciones de este proyecto) los elementos no se mezclan sino que la independencia de cada elemento contribuyen a la unidad.

*What is TaraspanGLISH?:* pastiche y movilidad

En el corto documental *What is TaraspanGLISH?* se exponen los objetivos del proyecto TaraspanGLISH Migrant Video Project. La definición de lo que es el proyecto es proporcionada de manera fragmentada mediante la inserción intercalada de la imagen de la realizadora Juana Soto, textos escritos y efectos visuales. El corto inicia con un tema de música regional michoacana, y sobre una imagen ambigua producto de un gran acercamiento a una pantalla monocromática de un televisor que evidencia la textura electrónica aparece el título *What is TaraspanGLISH?* (secuencia 3). El siguiente plano enfatiza la pantalla del televisor con el desplgado de un mensaje de las máquinas de edición VI A/V In (audio y video in), lo cual hace referencia a las herramientas utilizadas para elaborar este producto audiovisual. Enseguida, en dicha pantalla aparece el detalle de una videocámara, parte del lente, seguido por una serie de cortes de acercamientos al rostro de la realizadora Juana Soto (ojos, boca y rostro). Soto menciona “*TaraspanGLISH Media Video Project es...*”, su oración es interrumpida por una pantalla en negro y un efecto de sonido que simula un ruido de estática, en la pantalla aparece el texto que completa parcialmente la oración de Soto “*mediante el video*”. La explicación de Soto es continuada mediante imágenes fragmentadas de ella, algunas puestas en aceleración

o *fast forward*, acompañadas con texto que acentúa palabras claves de su comentario. Además, el audio de la intervención de Soto está desfasado de la imagen. La intervención de Soto es intercalada con textos sobre pantalla en negro que completan su discurso. De este modo, el objetivo del proyecto se puede entender de la siguiente manera: “TaraspanGLISH *Media Video Project* es mediante el video informar a la gente acerca de los derechos y responsabilidades como migrantes que uno tiene especialmente en los Estados Unidos en el área de California.” La última imagen de la descripción del proyecto que corresponde al texto “en el área de California”, es seguida por una imagen deliberadamente desenfocada de un plano de conjunto donde bailan dos personas al lado de una enorme pantalla de televisión, mientras se escucha una canción popular mexicana, y sobre esta imagen aparece el título del video, *Migrants Video Project*.

El desenfoque continúa hasta el siguiente plano, en donde volvemos al plano detalle de una mano de alguien ajustando el enfoque del lente de una cámara de video. La imagen va entrando en foco lentamente conforme el ajuste que realiza la persona en la cámara. A continuación en otro plano a detalle observamos de frente a Juana Soto mirando al visor de la cámara, la cámara de Soto apunta al espectador. Después aparecen dos planos medios, primero de una niña y luego de dos niños quienes están sobre un fondo blanco y enseguida aparecen los títulos: “1 solo lenguaje de video en 3 lenguas”. El montaje de esta secuencia hace suponer que la realizadora es la que se encuentra detrás del lente de la cámara mientras graba a los niños, así como el resto del contenido. Esta secuencia no solo expone el elemento de producción videográfica sino que hace evidente la intervención de la realizadora a la cual vemos físicamente manejando las cámaras. Al igual que Yolanda Cruz, la producción videográfica que presenta Juana Soto y los otros miembros del proyecto,

hace hincapié en la condición de migrante del realizador. Sin embargo, la diferencia con respecto al trabajo de Cruz es la manera en que corporiza la interacción con los individuos y el mundo histórico. Es decir, Soto aparece operando la cámara, le habla al público directamente, se le ve diseñando la puesta en escena con sus sujetos mientras que Cruz se corporiza de una manera más sutil integrándose solo como narradora o entrevistadora sin aparecer nunca a cuadro. Cruz se enfoca en contar la historia de sus sujetos, aunque implícitamente hace referencia a la suya; entretanto, Soto se inserta directamente y explícitamente en su trabajo haciendo saber que el proyecto audiovisual en el que participa es sobre su vida y la de otros migrantes de Michoacán. (Imagen 4.25 a 4.32)

Los cortos que integran *TaraspanGLISH*, como ya he mencionado, destacan una ruptura con respecto a los documentales anteriormente analizados por la forma en que se representa el mundo histórico. El documental como ya he mencionado es una representación de la vida real moldeada por el punto de vista del director, lo cual se aprecia en la selección del tema, los sujetos, la edición, la puesta de cámara, el sonido, la musicalización, entre otros elementos. Las decisiones de los documentalistas analizados hasta el momento se han enfocado en hacer una representación apegada más a la “realidad”, privilegiando una narrativa lineal y argumentativa; edición continua; sonido diegético; y austeridad en el uso de efectos visuales, ejemplo de esto son los videos ya mencionados, *Sueños Binacionales*, *Mujeres Unidas o Guenati'zá*. En cambio, conscientes de esta construcción los videoastas de *TaraspanGLISH Migrant Video Project*, la hacen notar y lo reflejan en sus producciones mediante la manipulación de los elementos formales, haciendo evidente la edición, la puesta en cámara y la puesta en escena. Además se añaden elementos extra-diegéticos como música, efectos sonoros y textos escritos que

sirven como títulos o para añadir información. Es decir, la representación del mundo histórico y sus sujetos se hace de una forma indirecta mediante el uso del pastiche y recursos expresivos como (música, danzas, historias orales) con la intención expresa de darle una carga afectiva a esta representación. (Imagen 4.33 a 4.39)

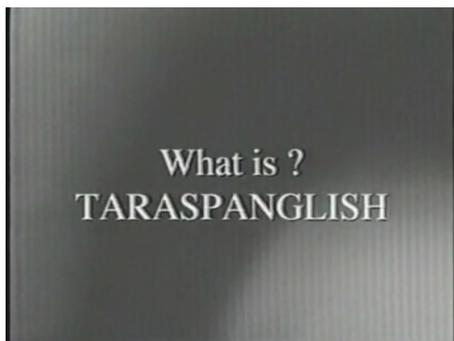


Imagen 4.25 *Taraspanglish*, secuencia inicial.



Imagen 4.26 *Taraspanglish*, secuencia inicial.



Imagen 4.27 *Taraspanglish*, secuencia inicial.

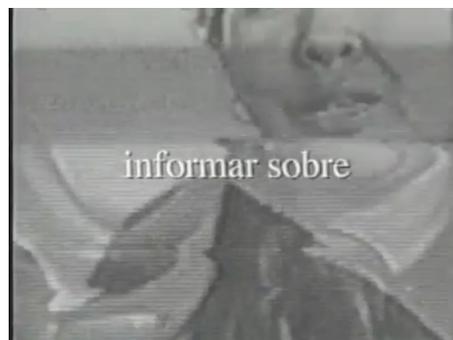


Imagen 4.28 *Taraspanglish*, secuencia inicial.



Imagen 4.29 *Taraspanglish*, secuencia inicial.



Imagen 4.30 *Taraspanglish*, secuencia inicial.



Imagen 4.31 *TaraspanGLISH*, secuencia inicial.



Imagen 4.32 *TaraspanGLISH*, secuencia inicial.



Imagen 4.33 *TaraspanGLISH*, secuencia inicial.



Imagen 4.34 *TaraspanGLISH*, secuencia inicial.



Imagen 4.35 *TaraspanGLISH*, secuencia inicial.



Imagen 4.36 *TaraspanGLISH*, secuencia inicial.



Imagen 4.37 *TaraspanGLISH*, secuencia inicial.



Imagen 4.38 *TaraspanGLISH*, secuencia inicial.



Imagen 4.39 *TaraspanGLISH*, secuencia inicial.

El acento estético que ponen los realizadores de este proyecto en la naturaleza fabricada coincide con la idea de Stuart Hall de que la identidad es algo construido y es un proceso continuo que ocurre dentro de un sistema cultural (1994: 392). En este sentido la identidad cultural *taraspanGLISH* es una construcción de elementos diferenciados que se va constituyendo en la interacción de lo purépecha, lo mexicano y lo estadounidense/californiano en un sistema cultural enmarcado por la migración. Por ejemplo, hemos visto que uno de los tópicos tomados por los realizadores es el uso del lenguaje, en donde se enfatiza la combinación de lenguajes a causa de la migración. Recordemos que en *Guenati'zá* Cruz expone mediante un estilo observacional la interacción de la familia García con sus familiares en Oaxaca donde somos testigos de los tres códigos usados por los García: mixteco, español e inglés. Cruz nos muestra una escena de un acontecimiento “real” que ha sido captado por su cámara en el momento mismo de la acción. Por el contrario, en *What is TaraspanGLISH?*, Soto toca el tema pero de una manera muy distinta, mediante el uso de una dramatización humorística.

Después de la introducción del proyecto *TaraspanGLISH*, anteriormente descrita, inicia una escena con un plano detalle de una persona cocinando. Vemos que la persona añade exageradamente sal a lo que está guisando. El encuadre se abre y revela a un hombre adulto moreno con unos lentes algo ridículos de gran

graduación. Esta escena es grabada con una estética de *video casero*. El hombre sale de la cocina y grita en español “Niños, vénganse a comer”. En un plano general de la habitación contigua, unos niños ven televisión mientras otros hacen tarea en la sala; el mayor de ellos se queja en tarasco que es traducido al español por medio de subtítulos: “Está muy difícil la tarea de inglés”. Una joven menor que él a su lado agrega en español “Es que esto está muy difícil”, a lo que el menor de ellos responde “You guys are dumb. English is much easier than Tarasco”, mientras unos subtítulos traducen esto al español. En un plano medio contrapicado el adulto les dice en español “Miren muchachos” y luego menciona en tarasco “Es muy fácil, solo es cuestión de las terminaciones. Comunicación, *communication*; transportación, *transportation*; información, *information*; flores, *floration*”. Y añade en tarasco “Además, solo es cosa de quitar palabras, doctor, *doc*; carro, *car*; pantalón, *pants*; y shorts, *short*”. En un primer plano el menor lo mira con desaprobación y le contesta en inglés “That is not true. It’s not that easy. There are words like kitchen, center and city”, a lo que el adulto contesta alterado en tarasco “¡Chamaco no contradiga a su padre!”. El hijo mayor exclama desesperado en tarasco (según los subtítulos) “¡Hay GUEY! ¡Chale!”<sup>103</sup>, seguido de una palabra en tarasco que no es traducida al español, a lo que el niño exclama asintiendo “Yeah! Highway es carretera”. El “hay guey”, exclamación popular mexicana, suena a la palabra en inglés “highway” y posiblemente la palabra en tarasco mencionada significa carretera. De manera humorística los realizadores enganchan a los espectadores para hacer una reflexión crítica sobre la tensión que existe entre el uso de códigos lingüísticos. La complejidad de negociar entre estos contextos constituye también una tensión entre

---

<sup>103</sup> Otra manera de traducir esté expresión en español diferente a la proporcionada por los realizadores es : ¡Ay güey! ¡Chale!, expresiones del argot popular mexicano que expresan sorpresa o susto.

el pasado, el presente y el futuro. De esta manera, los realizadores prueban que estos grupos migrantes reflexionen sobre su cultura, conscientes de que su identidad cultural es una construcción móvil en constante tensión con su entorno. Al igual que en *Guenati'zá* nuevamente observamos que son los más pequeños los que van adaptándose rápidamente a su nuevo entorno. Al mismo tiempo los realizadores enfatizan con la frase presentada en la descripción del proyecto, "1 solo lenguaje de video en 3 lenguas", que la tecnología del video es el vehículo para llevar a cabo la negociación entre los contextos en los que están inmersos los migrantes taraspanglish. En este segmento, los videastas confrontan al espectador con las ideas preconcebidas sobre los indígenas: monolingües, tradicionales, estáticos e incapaces de adaptarse, por ejemplo. Mediante el humor y la ironía estos supuestos son exhibidos y refutados.

A la par de la mezcla de recursos audiovisuales, el nombre del proyecto también refleja el entorno híbrido en el cual los sujetos se desenvuelven. Más allá del énfasis en el contexto lingüístico que se hace en el título en el que están envueltos los realizadores y sus sujetos (tarasco, español e inglés), estas categorías lingüísticas tiene a su vez un peso cultural-histórico determinado: lo indígena/local, lo mexicano/nacional y lo extranjero/transnacional. Estos contextos con diferentes cargas simbólicas, históricas y culturales, tienen en *Cortos Taraspanglish* un espacio de intersección donde migrantes purépechas, o mejor dicho, los sujetos *taraspanglish* negocian su identidad. Este espacio intersticial o *in-between*, siguiendo a Homi Bhabha, permite a los participantes de estas producciones audiovisuales elaborar estrategias de identidad que producen *nuevas* identidades y culturas, a partir de las categorías fijas que se han establecido desde la hegemonía del pensamiento occidental, lo indígena, lo mexicano, lo propio, lo ajeno y el Otro, por

ejemplo. Así, se puede decir que *Taraspanglis* es un espacio para la confrontación, el diálogo, la negociación, la apropiación y la transformación de las comunidades purépechas en California.

#### *Mexicanos vs mexicanos*: el rito de la adaptación

El corto *Mexicanos vs mexicanos* de 4 minutos de duración expone una crítica de la discriminación de la que son objeto los migrantes mexicanos indocumentados por parte de mexicanos con permiso de residir en Estados Unidos. Los mexicanos indocumentados serán identificados como sureños, mientras que los mexicanos con permiso son identificados como *cholos* o norteños. A diferencia de los documentales de Cruz y Maldonado donde los temas son expuestos a través de entrevistas que van hilando la problemática a tratar, en *Mexicanos vs mexicanos* se hace una re-creación de una conversación de dos hombres en una peluquería. Dicha conversación es la que brinda la información sobre el conflicto entre *mexicanos*. Así el sencillo rito de socializar en estos lugares, un diálogo informal y aparentemente trivial entre peluquero y cliente, es el pretexto que los realizadores han seleccionado para exponer la particular lucha que se realiza entre grupos migrantes.

El cortometraje inicia con una pantalla en negro y un audio con la voz de un hombre que dice “Más vale cholo que mal acompañado”, esta frase es parte de la canción del grupo de rock alternativo mexicano Molotov. Al empezar la música en el documental aparece un montaje de planos detalle de una rasuradora eléctrica en distintos encuadres, entre tanto aparece el título del corto, *Mexicanos vs mexicanos*. Un plano medio muestra a un joven con el torso descubierto quien al sentarse revela su rostro, éste se encuentra en un estudio de grabación con fondo blanco. Una serie de cortes de planos detalle repetidos de la rasuradora eléctrica emula el sonido de vibración que lo acompaña. El mismo plano medio continúa y aparece otro joven, el

peluquero, que comienza a cortar el pelo al primer joven con una rasuradora eléctrica. (Imagen 4.40 a 4.46) Aparece otro inserto de planos detalle semejante al anterior que funciona a manera de transición a la conversación entre los dos jóvenes. El diálogo con el que se entabla el rito del corte de pelo es:

Peluquero: Ya está haciendo frio, ¿verdad?

Cliente: Es muy diferente aquí la temperatura que allá en México, ¡Está cabrón!

Peluquero: Yo sé, yo sé.

Cliente: No estoy acostumbrado

Peluquero: Si no te matan los cholos te vas a morir de un resfriado.

La imagen cambia a blanco y negro y adquiere una textura de monitor amplificado.

Mediante primerísimos primeros planos de los jóvenes, la conversación continúa:

Peluquero: ¿Culeros, no?

Cliente: No me gustan por eso. O sea, o sea que son mexicanos y a la misma vez se aprovechan de uno que no sabe hablar inglés. Y ya unas veces uno va a la tienda y compra una cosa y se la quedan. Por eso no me gustan.



Imagen 4.40 Diálogo en la peluquería.



Imagen 4.41 Diálogo en la peluquería.



Imagen 4.42 Diálogo en la peluquería.



Imagen 4.43 Diálogo en la peluquería.



Imagen 4.44 Diálogo en la peluquería.



Imagen 4.45 Diálogo en la peluquería.



Imagen 4.46 Diálogo en la peluquería.

Un corte musical con el estribillo de la canción de Molotov irrumpe la conversación, “No se *pelien* men, no se *pelien*, para poder *pelirse*<sup>104</sup> hay que saber con quien men”, el cual sirve de acompañamiento para mostrar un plano lejano con efecto de estroboscópico y cámara lenta de un 7 Eleven. Este estribillo sirve de *leitmotiv* en esta realización. Sobre la imagen aparece un título “Cholos o Norteños = mexicanos

---

<sup>104</sup> Deformación de pelear.

con papeles”. La conversación continúa, visualmente se alternan los planos de estudio y los primeros planos con textura de monitor magnificada en blanco y negro. El peluquero señala: “Los paisanos ya que tienen sus papeles se portan más culeros<sup>105</sup>”, y aparece un título “El poder de la green card”. Un plano detalle desenfocado y un semáforo acompañado del estribillo *leitmotiv*, sirven de pretexto para presentar el título “Sureños= mexicanos indocumentados”. (Imagen 4.47 y 4.48)



Imagen 4.47 Irrupción del leitmotiv y textos.



Imagen 4.48 Irrupción del leitmotiv y textos.

Aunque los dos hombres re-crean una conversación aparentemente trivial y cotidiana de peluquería, es revelador que los realizadores hayan elegido precisamente mostrar el acto de un corte de cabello ya que no obstante es algo cotidiano y se puede interpretar como una ruptura con su vida pasada para dar paso a una vida futura. Es decir, el protagonista ha tomado la decisión de hacer un cambio importante en su vida al migrar a los Estados Unidos por lo que el corte simboliza un nuevo comienzo. Asimismo, la elaborada secuencia sobre la que está armada se equipara con la compleja situación de discriminación entre nuevos migrantes y los que ya llevan tiempo; entre los indocumentados y los legales; entre los que no hablan inglés y los que sí lo hablan; entre los que ya han sido modificados

<sup>105</sup> El diccionario de la Real Academia Española señala que culero en México significa miedoso, sin embargo en la jerga popular culero/a hace referencia a una persona que perjudica o daña a otras.

por el contexto y los que están en un espacio intermedio. Hablar del clima, (“Hace frío”), es solo una excusa para introducir las tensiones socio-culturales al que se están enfrentando los migrantes indocumentados. La crudeza del contexto no solo es ambiental sino socio-cultural. “Si no te matan los cholos te vas a morir de un resfriado”, sentencia el peluquero. El crítico cultural Carlos Monsiváis arguye que no hay un acuerdo sobre el origen del término cholo; señala que para algunos proviene del mandato *show low*, agáchate por precaución, que el autor interpreta como una forma de ser menospreciado donde el individuo debe esforzarse para sobresalir (1995:292). También señala que hay otras explicaciones, “una voz de origen prehispánico/un término introducido por trabajadores migratorios chilenos y peruanos/ el primer emperador chichimeca llamado Xólotl, etcétera.” (1995:291) No obstante de la imprecisión del origen del término, es indudable que, como señala el escritor mexicano José Agustín, el término *cholo* surge a finales de los años setenta en California para denominar a un grupo de contracultura de jóvenes originalmente de procedencia chicana en el marco de las luchas de orgullo étnico que surgieron en Estados Unidos durante la década de los sesenta y setenta. Los cholos se extendieron a otras regiones como Tijuana, Ciudad Juárez o Guadalajara. Agustín apunta que “al no disponer de una mística, los cholos le dieron un enorme énfasis a la ropa y a formas superficiales de identidad, como era el caso de los *lowriders* y sus coches brincalones, que implicaba una mayor enajenación al consumismo.” (1996:107) En la actualidad este término, de connotación negativa, es usado para llamar a las pandillas de jóvenes, entre otras cosas se les identifica por su ascendencia hispana y su particular forma de vestir. Al respecto, Monsiváis señala que además de vestir con camiseta blanca de tirantes, camisa de franela con dos botones de arriba abrochados, pantalones holgados, los cholos acentúan su

aparición con “los cristales de los autos pintados de negro, el peine enorme en la bolsa de atrás, junto al paliacate rojo o azul, los zapatos negros de bola (hush puppies), los tatuajes en brazos y torso con la fauna y la flora de la imaginación obscena y púdica: serpientes, mujeres desnudas, vírgenes.”(1995:293) *Mexicanos vs mexicanos* plantea que son estos grupos los que principalmente hacen la vida más difícil a los nuevos migrantes, sobre todo los que no saben hablar inglés, “son mexicanos, pero a la misma vez se aprovechan de uno que no sabe hablar inglés”. En otro fragmento más adelante, el peluquero opina “¡Qué gacho! ¿Verdad? En lugar de que estuviéramos aquí más unidos así se portan. Ni modo”. El diálogo se verá interrumpido por imágenes de las pandillas en las que se usan efectos visuales: cámara lenta, efecto estroboscópico, entre otros. En otro fragmento, los hombres comparan a la pandilla llamada los Bulldogs con el Ku Klux Klan por sus actitudes racistas. En este tenor, el estribillo “No se *pelien* men, no se *pelien*, para poder *peliar* hay que saber con quien men”, cobra sentido al señalar la ironía de la agresión entre los mismos “mexicanos”. Es decir, los “mexicanos” que cohabitan el área de Madera deberían, por pertenecer a una misma cultura, ser solidarios; sin embargo, en este corto se marcan las diferencias que existen.

Además del inglés, el idioma y los chicanos, los sujetos taraspanglish se enfrentan con el obstáculo de la población blanca estadounidense, que aunque no tan agresiva como los chicanos sí ejercen cierto rechazo por los migrantes. Para ilustrar esto, los realizadores parodian la situación con una dramatización. Con un plano figura en blanco y negro, observamos a una anciana barriendo el pórtico de su casa. La mujer mira a la cámara y hace como si estuviera corriendo a alguien de su propiedad. Escuchamos una voz femenina que dice “Out”, la cual es enfatizada con la palabra “Out” en color rojo. Inmediatamente se escucha música de ópera y vemos a

un hombre en primer plano caminando con un efecto de cámara lenta y deducimos que es la persona que la mujer echó de su propiedad. El joven hace un leve gesto de contrariedad que queda acentuado con el movimiento de cámara lenta y aparece el título “3 Veces Discriminados”. (Imagen 4.49 y 4.50)



Imagen 4.49 Discriminación en *Cortos Taraspanglish*.



Imagen 4.50 Discriminación en *Cortos Taraspanglish*.

La conversación y el corte de pelo terminan con ambos bromeando sobre el tema y el cliente aprobando el corte. El rito de corte del pelo se ha convertido quizá en un rito de asimilación ya que el corte de pelo se asemeja al usado por los cholos. Quizá la nueva apariencia permita al joven mimetizarse, aunque sea solo en apariencia, entre los grupos de cholos. Finalmente aparece un plano de un niño que mira a la cámara sonriendo haciendo un ademán que parece una seña distintiva de alguna pandilla. (Imagen 4.51) La forma en que estos elementos son presentados permiten entrever la preocupación de que los migrantes se enfrentan con la fuerte problemática de las pandillas callejeras en los pueblos y ciudades de Estados Unidos, ya sea siendo parte de una o padeciendo el acoso de estas. Esto representa un doble peligro a los ojos de los realizadores, la posibilidad de buscar convertirse en miembro de una pandilla en su afán de integrarse y adaptarse al nuevo medio social, lo cual a su vez implica otros problemas como violencia, discriminación y su inclinación al crimen; o bien el ser víctima de la violencia y desprecio por parte de estas bandas. Esta visión bastante negativa del futuro del migrante es realizada

desde adentro de la experiencia misma, estableciéndolo como una preocupación legítima de los migrantes indígenas.



Imagen 4.51 Niño haciendo ademán de pandillas.

#### *Danza de la identidad, saberes corporales y Hip hop*

Cambiando de tono al de *Mexicanos vs mexicanos*, en *Danza de la identidad* se hace un retrato íntimo de la nostalgia de un migrante por la danza tradicional de su pueblo. El título que da nombre al corto aparece seguido de otros títulos que señalan “Kúrpi: Danza Celeste/ Hip Hop ¡Cielos que danza!” A cuadro se observa un hombre sentado en el piso, que es el mismo protagonista de *Mexicanos vs mexicanos*, el cual se dirige directamente a la cámara que también se encuentra a nivel del suelo y menciona “Extraño mucho la danza. Ya quiero ir a bailar otra vez ahí, para que vean que todavía puedo”. (Imagen 4.52) Esta confesión nostálgica es acentuada por la imagen en blanco y negro. Enseguida la imagen cambia a color; en un estudio con fondo blanco vemos en el piso un reproductor de música, el hombre entra a cuadro y lo pone en marcha. El joven comienza a bailar, y aunque los pasos realizados parecen ser de una danza típica, la música que se escucha corresponde a *¡Me comprendes, Méndez?* del grupo Control Machete.



Imagen 4.52 Migrante recordando su cultura.

En la siguiente secuencia el Hip Hop es sustituido por la música tradicional purépecha. Esta combinación es muestra del cosmopolitismo indígena y la negociación entre lo tradicional y lo global. El mismo hombre ahora danza en compañía de un niño ataviado en forma similar a él, mientras un título justifica “Para que me vea danzando otra vez y no se pierda la tradición”. De esta forma los realizadores exponen simbólicamente que a través de prácticas corporales (*embodied practices*) como la danza se pueden transmitir las tradiciones y aspectos culturales, además de constituir un vehículo de conexión entre la comunidad de origen y la nueva. Al relacionar el Hip Hop y los pasos de danza tradicionales, los realizadores sugieren que es imposible escapar de la influencia de los entornos en los que se desenvuelven. Sin embargo, la elección de música que han hecho es significativa ya que de entre la oferta musical a la que pueden acceder, el Hip Hop se distingue por el compromiso político, la búsqueda de justicia y empoderamiento así como el respeto a las diferencias culturales que presentan la letra de las canciones. Este género musical apela por una renovación social y se asocia con proyectos de reclamos u resistencia urbana. En el marco de autonomía indígena el Hip Hop es entonces una herramienta que se suma para expresar las demandas culturales y políticas de los grupos amerindios. En este caso específico, los realizadores indígenas han encontrado otra forma para expresar no solo su cosmopolitismo sino

también su activismo. De esta manera, las tradiciones se ajustan a la cotidianidad de los sujetos, desmitificando que las tradiciones que practican los pueblos indígenas son “puras” e inmaculadas. Con esto los realizadores de taraspanglish señalan que la cultura que viven es móvil, negociada y sobre todo posicionada. También hay que señalar que los videoastas de taraspanglish reivindican las prácticas corporales que fueron descalificadas por mucho tiempo por el pensamiento occidental. Diana Taylor (2003), Elizabeth Hill Boone y Walter D. Mignolo (2004) entre otros han señalado que las prácticas corporales fueron descalificadas como vehículos de conocimiento mientras que se ha privilegiado el sistema de escritura alfabética como productor y transmisor principal de éste. En este sentido los pueblos indígenas en el mundo como parte de su lucha han rescatado las prácticas corporales devolviéndoles su valor cultural e histórico. (Imagen 4.53 a 4.58) En dicha secuencia el cuerpo se convierte en la figura central y todo lo demás desaparece, la importancia recae en el performance que el joven indígena ejecuta, la danza de su pueblo y el conocimiento cultural que transmite con esto. La cultura es transmitida a las nuevas generaciones encarnadas en la figura del niño que danza con el joven, quien recibe este saber indígena ya matizado con la cultura urbana del Hip hop y de la vida en la ciudad estadounidense. Así, la identidad del migrante indígena ya es compuesta, difusa y traslapada, lo cual es entendido por los realizadores como una “cultura móvil”, reconociendo que su identidad ya ha cambiado y sigue en continua transformación.



Imagen 4.53 *La danza de la identidad.*



Imagen 4.54 *La danza de la identidad.*



Imagen 4.55 *La danza de la identidad.*



Imagen 4.56 *La danza de la identidad.*



Imagen 4.57 *La danza de la identidad.*



Imagen 4.58 *La danza de la identidad.*

Como mencioné al principio de esta sección, los trabajos aquí analizados son difusos o confusos (*blurred*) al igual que la identidad o experiencia de un taraspanglis, que incluye purépechas, mexicanos, migrantes, californianos, hombre, mujeres, entre otras identidades. Aunque los videoastas han bautizado a sus sujetos y a ellos mismos como taraspanglis, este nombre no es más que otra manera de señalar de forma creativa el lugar intersticial donde se encuentran sin caer en las definiciones lapidarias, ya que finalmente ¿qué es ser taraspanglis? Los modos

reflexivos y performativo, entonces, resultan herramientas que permiten a los realizadores tener movilidad para poder representar a sus sujetos y a ellos mismos y dar solo impresiones y trazos por un lado del contexto en el que viven y por otro lado de los discursos identitarios que los entrecruzan.

Por una parte el pastiche como combinación de elementos e “imitación” estética (Hutcheon 1985; Dyer 2007) tiene, en palabras de Ingeborg Hoesterey, un “potencial emancipador” (2001:29) que permite combatir y rechazar las denominaciones prefijadas a las que han estado históricamente sujetos indios, indígenas, mexicanos, ciudadanos, migrantes, etc. Richard Dyer y Linda Hutcheon, encuentran que en el acto de combinación e imitación hay un proceso de reflexión. Dyer lo explica:

The very fact that it breaks the boundaries of medium and genre, and refuses decorum and harmony, implies that it challenges received wisdom about what goes with what. [...] In contrast, the singular, homogenous and univocal character of other forms of art can be seen as the voice of authority that seeks to make all conform to its will or programme. (2007:21)

Así, con la individualidad de cada elemento del pastiche se evita una narración homogénea, mientras que la narración en cambio es abierta y transformadora. En *Danza de la identidad*, los pasos de baile son identificados con una danza típica purépecha, mientras que la música Hip Hop que acompaña los pasos de danza por un momento tiene otra naturaleza. El Hip Hop y la danza Celeste tienen distintas raíces y cada uno tiene su historia y lugar cultural. Sin embargo eso no es impedimento para que puedan estar yuxtapuestas. El hombre que danza sabe el lugar que la danza Celeste ocupa en su vida: su origen, las tradiciones de sus

ancestros, su herencia cultural. También sabe lo que el Hip Hop representa en su vida: su presente, el contacto con otras formas de ser, la lejanía de su comunidad. Así el pastiche permite un diálogo entre discursos, épocas e identidades. Por otro lado, al dar lugar a las prácticas *corporales*, los videoastas están devolviendo el valor a éstas como formas válidas de conocimiento. La danza Celeste, por ejemplo, es el vehículo en el cual se trasmite y conserva para las nuevas generaciones nacidas en la diáspora los conocimientos y tradiciones de sus comunidades de origen. Al mismo tiempo a través de la performance los individuos de taraspanenglish actúan o dramatizan su cotidianidad, su historia y su presente, y proyectan su futuro con el fin de establecer que son indígenas, migrantes, mexicanos, trabajadores, ilegales, legales, mujeres, hombres, etc. Para ellos su identidad no es un texto sino una serie de repertorios que van modificándose y construyendo conforme a los espacios y tiempos en que viven.

### **Reflexiones del capítulo**

En los trabajos de Yolanda Cruz observamos que la realizadora dispone de diferentes modalidades del documental (participativo, observacional, expositivo) para exponer las diferentes voces y *experiencias* de los migrantes. Estos modos concuerdan en que están anclados en un estilo que enfatiza el *realismo*. Este estilo, en su aspiración por crear el efecto de “realidad”, provoca que el espectador sienta que está presenciando algo “real” como si estuviera viendo lo que sucede en una ventana, de la misma forma que el cinema verité o el cine directo lo buscaban. La tecnología audiovisual da la impresión de no “interferir” en lo que se expone al espectador más allá de dar un mero registro de las acciones que se presentan. Mediante el uso de estos modos, Cruz entreteje las voces de los migrantes con la

suya y la “ventana” a la realidad que muestra es con el fin de presentar la experiencia del migrante indígena como una situación de *urgencia*, a la que se le debe poner atención por diferentes implicaciones: culturales, económicas, sociales, legales, etcétera. Entre las situaciones que Cruz señala destacan: el sentimiento de estar entre varios mundos (comunitario, mexicano, indígena, estadounidense); la demanda de derechos legales; los motivos para migrar; la relación con la comunidad de origen; el lidiar con un nuevo entorno; los peligros de la migración; entre otros. La realizadora resalta que es mediante la organización y el activismo político-cultural que los migrantes pueden reconciliar y negociar los diversos aspectos que conforman la experiencia migrante. Cruz muestra que los migrantes (mixtecos, chatinos, oaxaqueños o *oxacalifornianos*) están tomando acciones a diferentes niveles para desenvolverse y negociar lo mejor posible los diversos aspectos que componen su identidad, ya sea mediante la *concientización* o ejerciendo un activismo político y cultural.

Por su lado, los realizadores del proyecto TaraspanGLISH también abordan las implicaciones que surgen con la condición migrante. Sin embargo, exploran un estilo que evidencia los elementos y recursos de producción haciendo consciente al espectador que el realizador está manipulando los elementos audiovisuales para lograr comunicar su mensaje. Para esto hacen uso tanto del pastiche como de los modos documentales performativo y reflexivo. Uno de los fines del uso del pastiche es la necesidad de reconocer que la experiencia de los sujetos está compuesta por diversos elementos que en conjunto forman una diferente y nueva identidad. Entre los elementos que conforman la subjetividad de los migrantes destacan rasgos de la cultura étnica, nacional hegemónica, transnacional, entre otras. Así los indígenas de procedencia tarasca o purépecha integran en su discurso de identidad aspectos de la

cultura dominante mexicana así como estadounidense y chicana; el vehículo para señalar este proceso de adquisición y negociación es la integración de los diferentes repertorios y recursos expresivos audiovisuales: documental, ficción, parodia, video clip musical, video-cartas, entre otros. De igual manera hacen uso del modo *performativo* del documental, el cual prioriza el aspecto subjetivo sobre el expositivo y/o argumentativo, buscando así transmitir la experiencia migratoria de los sujetos de una forma expresiva y emocional más que racional. Con la combinación los recursos que proporcionan el video reflexivo y performativo los realizadores buscan enfatizar el aspecto emocional de la experiencia migratoria, como se ve por ejemplo en el corto *Así son mis días*, en el cual se “documenta” el día laboral de un trabajador en el campo californiano desde al amanecer hasta el final de su jornada. Estas imágenes son acompañadas por la canción del grupo mexicano de Hip Hop, Control Machete, que da nombre al corto. Sin explicar lo difícil y duro de la jornada laboral de un migrante mediante entrevistas o expertos en el tema, los realizadores dejan que la música y las imágenes impacten emocionalmente al espectador y reflexionen sobre el arduo trabajo del campo.

Además de rescatar la experiencia de las nuevas identidades formadas en los grupos indígenas en su proceso migratorio, representándolas como algo vivo, en movimiento y continua transformación en los distintos espacios que involucra esta experiencia, tanto los documentales de Yolanda Cruz como los de *Cortos Taraspanglish* muestran un activo posicionamiento en cuanto a la identidad de los sujetos. Es decir, es muy significativo que los sujetos se han auto-identificado como oaxacalifornianos o taraspanglish, lo que indica que lejos de mostrarse fragmentados por el entrecruce de diversos discursos identitarios como podría pensarse, revelan en el acto de auto-definirse, un proceso activo de elección y

posicionamiento basado en la experiencia cotidiana, en el que identifican los elementos que conforman su identidad sean estas categorías regionales, culturales o lingüísticas, entre otras: oaxaqueño, californiano, inglés, español, tarasco. Al declararse *oaxacalifornianos* o *taraspanglish*, estos sujetos muestran que las categorías que han elegido para definirse dejan de ser incompatibles ya que en el proceso de negociación, los diferentes elementos se suman a sus discursos identitarios. Así el ser indígena es tomado no como una esencia sino como en constante construcción en la que intervienen una multiplicidad de experiencias y de relaciones (sociales, culturales, económicas, etc.). Los documentales revisados integran en su construcción diversos estilos y recursos expresivos, técnicos y conceptuales para ser un reflejo de esta nueva identidad asumida y construida por los migrantes indígenas en su respectivo proceso migratorio.

## Conclusiones

Este proyecto de investigación se enfoca en la figura del indio cinematográfico/audiovisual en diferentes periodos históricos en México. El indio audiovisual en México ha sido espacio de lucha sobre el que se debate y se desborda la idea de nación que diferentes actores (Estado, intelectuales, artistas, extranjeros, grupos indígenas, organizaciones no gubernamentales) han estado construyendo o imaginando. Por tal razón, una de las tareas de este proyecto fue examinar quién estaba detrás de cada representación (quién representa a quién y de qué manera) así como las colaboraciones que se han llevado en el proceso de representación cinematográfica. En otras palabras, el tema de este proyecto de investigación es la lucha que se ha presentado por el poder de interpretar y representar lo indígena en el campo audiovisual en el marco de la identidad nacional. Para tal tarea he esbozado una especie de genealogía sobre las representaciones del indio cinematográfico o audiovisual en México.

La genealogía sobre las representaciones del indígena que aquí presento permite comprender las diferentes posiciones discursivas en torno a esta figura. En este sentido señalo las representaciones que establecieron el modelo inicial y los modelos que le siguieron en, por llamarlo de alguna manera, una especie de movimiento dialéctico. La genealogía inicia con las representaciones hegemónicas (Época de Oro) para dar paso a las representaciones que rompieron con éstas en gramáticas audiovisuales y discursivas (Cine de los sesenta y de los setenta; y video y cine indígena). En la genealogía sobre la representación del indio que me he marcado trazar no contemplo, por el momento, la década de los ochenta, lapso conocido por algunos como “la década perdida”. Este periodo estuvo marcado por

una fuerte recesión económica y crisis del sistema político. Cinematográficamente se puede decir que fue una época de películas que se guiaron por la lógica del mercado donde abundaron los dramas urbanos y el cine de ficheras. Sin embargo no puedo ni se debe pasar por alto que lo más representativo de los ochenta en término de la imagen cinematográfica del indio es la serie de películas cómicas protagonizadas por María Elena Velasco “la india María”. La serie “la india María” consta de alrededor de 17 películas que abarcan parte de la década de los setenta y la década de los ochenta principalmente. Creo conveniente dedicar el análisis a esta década y a las películas de “la india María” para posteriores trabajos con el fin de completar la genealogía aquí trazada. Lo que sí señalo en el capítulo 2 es la importancia de este periodo en cuanto a la actividad política y organizativa de los grupos amerindios que desencadenaría en un fuerte movimiento indígena que tomó mayor impulso nacional e internacionalmente en la década de los noventa.

Aclarado el punto de la llamada *década perdida*, la genealogía del indio cinematográfico inicia en lo que se conoce como la Época del Oro del cine mexicano. En esta época los cineastas e intelectuales se encargan de construir al indio cinematográfico, contagiados por el nuevo orden político y la idea de nación surgida después de la Revolución. La figura del indígena es representada en un tono romántico, utilizando todos los artificios ofrecidos por el cine hegemónico de la época para fijar la imagen del indio romántico en el imaginario colectivo con el fin de convertirlo en un elemento fundacional que ayude a establecer una homogeneización cultural. La homogenización cultural o mestizaje cultural se pensó como una solución mediadora a los conflictos que había ocasionado la lucha armada de la revolución. Esto es, un México étnica y culturalmente dividido. Como buen elemento fundacional las historias de carácter ficticio son ubicadas en un mundo

anterior, en un tiempo antiguo, con el fin de facilitar la construcción de la leyenda. Las películas que seleccioné para esta etapa han pasado a formar parte del canon nacional del cine mexicano, particularmente *María Candelaria* y *Tizoc, amor indio*. Encontré que en este periodo la temática es limitada y en la imagen del indígena, hombre o mujer, se imprimen los ideales que debía tener el ciudadano mexicano: hombre, culturalmente mestizo, católico, hablante del español y urbano.

En los años sesenta y setenta, bajo un contexto que empezaba a delatar las fallas del proyecto posrevolucionario que resultó inoperante para dar cabida a distintos grupos y que recrudesció la brecha entre pobres y ricos, la imagen del indio cinematográfico es tomada como bandera por una renovada red de intelectuales y artistas (muchos de ellos simpatizantes de la izquierda) para denunciar al estado y sus prácticas de etnocidio. A diferencia de la Época de Oro, el cine contestatario de este lapso buscaba exponer las realidades del indígena/campesino trayendo a la pantalla al indio contemporáneo mediante el uso del testimonio. Así, en este periodo se rompe con la imagen del indígena unidimensional y con las historias monotemáticas. Estéticamente también presenta una ruptura ya que se alejan de la estética impuesta por Fernández-Figueroa, estética heredada de Eisenstein y el cine de Hollywood. En este cine se da énfasis a la lucha de clases del proletariado (campesino-indígena) contra la burguesía, gobierno y sector empresarial nacional e internacional. El indígena es expuesto como posible promotor del cambio siempre y cuando lleven un proceso de *concientización* sobre su situación. La manera de lograrlo es por medio del apoyo del nuevo intelectual, por lo cual no es extraño que en esta etapa el intelectual aparezca como orquestador en los trabajos documentales (*Etnocidio y Jornaleros*) o bien como personaje en los filmes de ficción (*Tarahumara*).

En parte por la evidente crisis del nacionalismo revolucionario, la crisis económica y política, el recrudecimiento entre la brecha de pobres y ricos, dieron paso a movimientos sociales políticos, culturales e *identitarios*. Así el movimiento indígena empieza a tener presencia a nivel nacional e internacional a finales de la década de los ochenta, teniendo su punto más álgido con el levantamiento del EZLN. El movimiento indígena (que conglomeraba una variedad de movimientos) busca cambiar la relación que ha existido entre el Estado-nación y los diversos grupos indígenas con el fin de establecer un proyecto de nación que reconozca la diversidad étnica y cultural. Se puede decir que el denominado cine y video indígena surge en este contexto y gran parte de sus realizadores están inmersos en la llamada “emergencia indígena”. Como se discutió en el capítulo 2, el cine y principalmente el video indígena es impulsado en gran medida en sus inicios por el gobierno como una forma de proyecto cultural de recuperación. La capacitación o, como se dio por llamarla, “transferencia” del video llevada a cabo a partir de 1989, fue usada por el gobierno para promover entre otras cosas una nueva etapa colaborativa entre instituciones y pueblos amerindios. Para los grupos y organizaciones indígenas el video y otros medios han servido como una herramienta de contrapeso político ante el abrumador dominio de los medios hegemónicos nacionales como se ilustró en el capítulo 3 con el caso de los videos producidos por los zapatistas y el documental *La rebelión de las oaxaqueñas*.

Una de mis expectativas al empezar este trabajo de investigación era el de detectar en los trabajos de los realizadores indígenas “nuevas gramáticas audiovisuales” que desafiaron las gramáticas hegemónicas. Sin embargo, fue complicado establecer la existencia de nuevas gramáticas visuales en los trabajos seleccionados, la mayoría de carácter documental. Se puede decir que los trabajos

examinados siguen formas y códigos audiovisuales que se manejan en el cine hegemónico y que muchos de éstos entran en las categorías descritas por algunos académicos como Erick Barnouw (documental activista, documental abogado, documental guerrillero, entre otros) o en los modos documentales que Bill Nichols establece (modo performativo, modo expositivo o modo participativo, principalmente). Una de las razones de peso por las que creo que no encontré las esperadas “nuevas gramáticas audiovisuales” es por el proceso de capacitación que muchos cineastas tuvieron ya que adaptaron las convenciones y el formato, documental, de sus instructores en el caso de los que se capacitaron en los centros de video promovidos por el gobierno. Hay que recordar que los centros de capacitación del gobierno formaron a gran parte de los realizadores que al independizarse formarían a otros siguiendo las mismas estructuras. Desde luego reconozco que los realizadores indígenas no se han quedado atados a los formatos en los que fueron capacitados sino que han explorado el medio, sin resultar esto en un rompimiento total con las gramáticas audiovisuales aprendidas. Además se debe considerar que existen otras rutas de aprendizaje y exploración en las que los videoastas indígenas han aprendido a usar el medio por otras instancias como universidades (en el caso de Yolanda Cruz) o ONGs (en el caso de Chiapas Media Project), por ejemplo. Aún con el panorama que encontré, no dudo que existan otras realizaciones audiovisuales, ya sean documentales o ficciones, en las cuales haya “nuevas” propuestas visuales.

Lo que quedó claro en este trabajo de investigación es que la noción de “indígena” además de implicar un patrón de dominación como lo han señalado Quijano, Bonfil Batalla y de la Peña, entre otros, ha sido el sitio de disputa por el poder de representarlo y que las representaciones de los pueblos indígenas en el

medio audiovisual están enlazadas con las políticas y discursos vigentes en cada época. Diferentes actores políticos y culturales como gobierno, intelectuales y grupos indígenas se han disputado en mayor o menor medida, dependiendo de la época, el derecho a representar al indígena. Con la apropiación de la etiqueta de “indígena” con la que se auto-identifican los realizadores además de señalar su etnicidad están develando el lugar marginal que ocupan las poblaciones indígenas, lo cual puede verse en las temáticas de los trabajos. En este sentido, los realizadores indígenas y el movimiento indígena han desafiado la noción de “indígena”.

Históricamente al encasillar a las poblaciones indígenas bajo la noción supra-étnica de *indio* (ahora indígena, entre otras nominaciones) se encubrió la diversidad de pueblos precolombinos. Por definición lo indio adquirió el estatus de “inferior” y “primitivo”. En este sentido se dio por encasillar, en el imaginario nacional, al indígena como descendientes directos de los antiguos grupos prehispánicos manteniendo casi intactas su cultura y tradiciones sin tomar en cuenta que la mayoría de las poblaciones sobrevivientes han tenido que re-inventarse debido a los diversos procesos de desintegración, asimilación, migración, entre otros, que han experimentado a través del tiempo. Así que aunque las poblaciones amerindias contemporáneas se identifican con las poblaciones precolombinas debe señalarse que solo pudieron sobrevivir algunos de sus nombres, lenguas y jirones de memorias históricas por lo que todas han tenido que recrear su cultura (Quijano 2006:202). Además, lo étnico como categoría *identitaria* al igual que otras, no tienen un único y nítido signo distintivo ya que están compuestas por varios elementos. Lo interesante es que los individuos y comunidades identificadas como indígenas aunque privilegian sus identidades étnicas, éstos incorporan sus otras categorías *identitarias*, los cuales son en muchos casos tan fuertes como su identificación étnica

como en el caso de mujeres y migrantes que presento en este trabajo de investigación.

Aunque existe una diversidad de temáticas y prácticas videográficas por parte de los realizadores indígenas, me pareció que el trabajo realizado en torno a migrantes y mujeres se ajustaban bien con el propósito de este trabajo de investigación ya que ambos desafían tanto la noción de indígena como los discursos nacionalistas alrededor del indígena. En el capítulo 3 dedicado al video indígena con mirada de mujer, se estableció los cuestionamientos que distintos grupos de mujeres indígenas hacen a su rol de guardianas de la “tradicción” contra el de ser agentes de renovación cultural, social y política. Las mujeres indígenas al cuestionar su lugar en la sociedad además revelan las condiciones de marginación que viven no solo por parte del sistema nacional sino también en sus propias comunidades. En el caso de las mujeres los trabajos expuestos tratan sobre mujeres que activamente están participando en los movimientos indígenas de autodeterminación en el que no solo están construyendo rutas distintas a las propuestas por el sistema nacional sino que están abriendo espacios de reflexión sobre las problemáticas específicas que enfrentan las mujeres de los pueblos y comunidades indígenas como se sobresale en el documental *La vida de la mujer en resistencia*. En los capítulos 1 y 3 señalé que la figura de la Malinche no solo sirvió como la figura fundadora del proyecto de nación mestiza de la posrevolución sino que además estigmatizó la figura de la mujer indígena en general. La mujer indígena inscrita en el cuerpo de la Malinche se concibió como pasiva, subordinada, traidora de la nación. Los realizadores indígenas desafían estas concepciones “imaginarias” al mostrar mujeres activas y promotoras de un cambio ante las condiciones marginales en las que viven dentro y fuera de sus comunidades. En cuanto a los migrantes, mediante los videos documentales

seleccionados presentan la manera en que los sujetos que enfrentan procesos de migración, sobre todo al extranjero, demandan mayores esquemas para entender lo que es ser mexicano, indígena, activista y mujer, entre otras categorías *identitarias*. Al mismo tiempo muestran la delgada línea entre el re-inventarse y adaptarse al nuevo contexto y el ser asimilado por los nuevos esquemas culturales a los que se enfrentan. A su vez, he podido apreciar que la migración ha motivado a los realizadores indígenas a hacer una revisión de sus categorías *identitarias*, no solo a nivel discursivo sino también estético. De tal forma se dan a la tarea elaborar una construcción de su nueva identidad asumida a través de su experiencia migratoria, aplicando en sus trabajos videográficos los diversos estilos y recursos expresivos, técnicos y conceptuales aprendidos en su nuevo contexto. Emulando visualmente de esta manera su subjetividad fluida, y a veces difusa, de migrantes.

Como ya se mencionó en la introducción el objetivo de este trabajo de investigación no gira alrededor del debate sobre si los videos hechos por realizadores indígenas son más auténticos que los hechos previamente por los no-indígenas, o sobre si etiquetar las producciones de los realizadores indígenas como video indígena o no, más bien, encuentro que se debe dirigir la mirada a la pluralidad de temas representados, así como las luchas y el activismo presentados en los videos, los cuales traen a la pantalla la realidad contemporánea de los distintos grupos indígenas, en materia de luchas sociales, búsqueda de equidad de género, rescate y preservación cultural, entre otros.

Finalmente, creo que las representaciones sobre el indígena por los llamados cineastas y videoastas indígenas forman parte del legado de imágenes que giran en torno a estos grupos y que sin lugar a dudas seguirá creciendo en posiblemente

diferentes direcciones de acuerdo con los actores políticos que tomen su representación.

Filmografía

- Caracoles: los nuevos caminos de la resistencia / Caracoles: New Paths of Resistance. Chiapas Media Project, 2003.
- Cortos Taraspanglish. Guión de Javier Sámano, Aureliano Soto Rita, y Juana Soto Sosa. Dir. Javier Sámano, Aureliano Soto Rita, y Juana Soto Sosa. Taraspanglish Migrants Video Project, 2003.
- Cuando la justicia se hace pueblo / Reclaiming Justice: Guerrero's Indigenous Community Police. Chiapas Media Project, 2002.
- El acorazado Potemkin. Guión de Sergei M. Eisenstein, y Nina Agadzánova. Dir. Sergei M. Eisenstein. Act. Aleksandr Antónov, Vladimir Barrskij, y Grigori Aleksándrov. Goskino. 1925.
- El curandero de las comunidades indígenas de los Altos de Chiapas / The Healer in the Indigenous of Communities of the Highlands of Chiapas. Chiapas Media Project, 1999.
- Etnocidio, Notas sobre el Mezquital. Guión de Roger Bartra y Paul Leduc. Dir. Paul Leduc. National Film Board, 1976.
- Guenati'zá, The Ones Who Come to Visit. Guión de Yolanda Cruz. Dir. Yolanda Cruz. Petate Producciones, 2004.
- Jornaleros. Guión de Eduardo Maldonado. Dir. Eduardo Maldonado. National Film Board, 1977.
- La noche de los mayas. Guión de Archibaldo Burns, Alfredo B. Crevenna, Antonio Mediz Bolio y Chano Urueta. Dir. Chano Urueta. Act. Arturo de Córdova, Stella Ina, Isabela Corona y Miguel Angel Ferríz. Fama Films, 1939
- La perla. Guión de Emilio Fernández, John Steinbeck y Jackson Wagner. Dir. Emilio Fernández. Act. Pedro Armendáriz, María Elena Marqués y Fernando Wagner. Peli-Mex, 1947.
- La rebelión de las oaxaqueñas. Guión de Aline Castellanos y Alejandra Canseco. Dir. Tonatiuh Díaz. Mal de ojo TV, 2007.
- La vida de la mujer en resistencia. Chiapas Media Project, 2004.
- La vida de una familia Ikood. Dir. Teófila Palafox. Instituto Nacional Indigenista, 1987.
- María Candelaria. Guión de Emilio Fernández. Dir. Emilio Fernández. Act. Pedro Armendáriz, Dolores del Río y Alberto Galán. Films Mundiales, 1943.
- Maclovía. Guión de Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno. Dir. Emilio

Fernández. Act. Pedro Armendáriz, María Félix, Miguel Inclán y Carlos López Moctezuma. Filmex, 1948.

Nanook of the North. Dir. Robert Flaherty. Pathé Exchange, 1922.

Patria nueva. Dir. Roberto Olivares. Prod. Oaxaca Ojo de Agua Comunicación y Secretaría de Educación Pública. Pueblos De México, 2005.

Policía comunitaria. Prod. Oaxaca Ojo de Agua Comunicación y Secretaría de Educación Pública. Pueblos de México, 2003.

¡Que viva México!. Guión de Sergei M. Eisenstein, y Grigoriv Aleksandrov. Dir. Sergei M. Eisenstein. Mosfilm, 1979.

Raíces. Guión de Benito Alazraki y Manuel Barbachano Ponce. Dir. Benito Alazraki. Act. Juan de la Cruz, Alicia del Lago, Carlos Robles Gil, Olimpia Alazraki, Teódalo González y Juan Hernández. Teleproducciones, 1955.

Redes. Guión de Fred Zinnemann, Henwar Rodakiewicz y Emilio Gómez Muriel. Dir. Emilio Gómez Muriel and Fred Zinnemann. Act. Silvio Hernández, David Valle González y Rafael Hinojosa. Azteca Films, 1934.

Reencuentros: 2501 Migrantes. Guión de Yolanda Cruz. Dir. Yolanda Cruz. Petate Producciones, 2009.

Río escondido. Guión de Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno. Dir. Emilio Fernández. Act. María Félix, Fernando Fernández y Carlos López Moctezuma. Producciones Raúl de Anda, 1948.

Sueños Binacionales. Guión de Yolanda Cruz. Dir. Yolanda Cruz. Petate Producciones, 2005.

Tarahumara. Guión de Luis Alcoriza. Dir. Luis Alcoriza. Act. Ignacio López Tarso, Jaime Fernández, Aurora Clavel, y Eric del Castillo. Producciones Matouk, 1965.

Tejiendo mar y viento. Guión de Susana Garduño, Luis Lupone, Cecile Laversin, Diana Roldan y Teófila Palafox. Dir. Luis Lupone y Teófila Palafox. Prod. Instituto Nacional Indigenista, 1987.

Tizoc, amor indio. Guión de Manuel R. Ojeda, Carlos Orellana, Ricardo Parada de León e Ismael Rodríguez. Dir. Ismael Rodríguez. Act. Pedro Infante y María Félix. Producciones Matouk, 1957.

Voladora. Guión de Chloe Campero. Dir. Chloe Campero. Centro de Artes Indígenas. Chloe Campero Producciones, 2008.

We Are Equal, Zapatista Women Speak. Prod. Chiapas Media Project. Chiapas Media Project, 2004.

Whale Rider. Guión de Niki Caro. Dir. Niki Caro. Act. Keisha Castle-Hughes,  
Rawiri Paratene, Vicky Haughton y Cliff Curtis. Pandora Films, 2002.

Women United. Chiapas Media Project, 1999.

Xulum'Chon. Chiapas Media Project, 2002.

Trabajos citados

- Adorno, Rolena. Guáman Poma: Writing and Resistance in Colonial Perú. Austin: University of Texas Press, 2000.
- . "The Indigenous Ethnographer: The Indio Ladino as Historian and Cultural Mediation." Implicit Understandings : Observing, Reporting, and Reflecting on the Encounters Between Europeans and Other Peoples in the Early Modern Era. Ed. Stuart Schwartz. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 375-402.
- Agustín, José. La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas. México: Debolsillo; 1996.
- Anderson, Benedict. Imagined Communities. London: Verso, 2006.
- Appiah, Kwame Anthony. "Cosmopolitan Patriots." Critical Inquiry 23 (1997): 617-639. JSTOR. 21 July 2012.  
<<http://www.jstor.org/stable/1344038>>
- Aufderheide, Patricia. Documentary Film. A Very Short Introduction. United States of America: Oxford University Press, 2007.
- Aviña, Rafael. Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano. México: Oceano, 2004.
- Ayala Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano. México: Ediciones Era S. A., 1968.
- . La búsqueda del cine mexicano. México: Dirección general de difusión cultural UNAM, 1974.
- Baltazar Caballero, Ángel, Xilonen Luna Ruiz, and Leticia Olvera. El cine indigenista. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2008
- Bartra, Roger. "El problema indígena y la ideología indigenista" Revista Mexicana de Sociología 36.3 (1974): 459-482. JSTOR. 28 Apr. 2010.  
<<http://www.jstor.org/stable/3539488>>
- . "La crisis del nacionalismo en México" Revista Mexicana de Sociología 51.3 (1989): 191-220. JSTOR. 13 Aug. 2011.  
<<http://www.jstor.org/stable/3540752>>
- . La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano.. México: DeBolsillo, 2005.
- . La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana. México: Oceano, 1999.
- . "Los hijos de la Malinche". Malinche, sus padres y sus hijos. Coord. Margo Glantz. México: Taurus, 2001. 195-199.

- Belausteguigoitia, Marisa. "Descarados y deslenguadas: el cuerpo y la lengua india en los umbrales de la nación." Debate Feminista 12.24 (2001): 230-252. Debate Feminista. Dic. 2011.  
<[http://www.debatefeminista.com/articulos.php?id\\_articulo=586&id\\_volumen=18](http://www.debatefeminista.com/articulos.php?id_articulo=586&id_volumen=18)>
- Bengoa, José. La emergencia indígena en América Latina. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Beverley, John. "Anatomía del testimonio." Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. 13.25 (1987): 7-16. JSTOR. 19 Feb. 2012.  
<<http://www.jstor.org/stable/4530303>>
- . Subalternidad and representación. Debates en teoría cultural. Trans. Marlene Beiza and Sergio Villalobos-Ruminott. España: Iberoamericana, 2004.
- Bonfil Batalla, Guillermo. México profundo. Una civilización negada. México: DeBolsillo, 2005.
- Boone, Elizabeth y Walter Mignolo eds. Writing Without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes. Durham: Duke University press, 1994.
- Bordwell, David y Kristin Thompson. El arte cinematográfico. Una introducción. Barcelona: Paidós, 1995
- Brigido-Corachan, Anna. "An Interview With Juan José García, President of Ojo de agua Comunicación." American Anthropologist 106 .2 (2004): 368-73.
- Brotherson, Gordon. "La Malintzín de los códices". Malinche, sus padres y sus hijos. Coord. Margo Glantz. México: Taurus, 2001. 19-37.
- Burgos, Elizabeth. Me Llamo Rigoberta Menchú y Así Me Nació La Conciencia. Mexico: Siglo Veintiuno Editores, 1995.
- Burton, Julianne. "Part I. The Documentary Impulse: The Drama of Reality." Cinema and Social Changes in Latin America. Conversations With Filmmakers. Austin: University of Texas Press, 1986.
- . Ed. The Social Documentary in Latin America. Ed. Michael T. Martin Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.
- Butler, Judith. El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. España: Paidós, 2007.
- Castells-Talens, Antoni. "Cine indígena y Resistencia cultural." Chasqui Revista Latinoamericana de Comunicación 84 (2003): 50-57.
- Córdova, Amalia, and Gabriela Zamorano. "Mapping Mexican Media: Indigenous and Community Video and Radio" Native Networks (2004).

Native Networks with Full Text Web. 23 Oct. 2008.  
<<http://www.nativenetworks.si.edu/eng/rose/mexico.htm>>

De la Cruz, Sor Juana Inés. "Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz." The Answer / La Respuesta. Eds. Electa Arenal, and Amanda Powell. Crit. Ed. New York: The Feminist Press at the City University of New York, 1994. 38.

De la Peña, Guillermo, and Luis Vázquez, León, coord. Introduction. La antropología sociocultural en el México del milenio. Búsquedas, encuentros y transiciones. México: Instituto Nacional Indigenista, 2002. 7-17.

.... "Social and cultural Policies toward Indigenous Peoples: Perspectives from Latin America." Annual Review of Anthropology 34 (2005): 717-739. JSTOR. 22 Nov. 2011. <<http://www.jstor.org/stable/25064905>>

---. "¿Un concepto operativo de lo 'indio'?" Estado del desarrollo económico y social de los pueblos indígenas. Primer informe Instituto Nacional Indigenista. México: INI-PNUD, 2000, 24-25.

De la Vega Alfaro, Eduardo, "El cine independiente mexicano." Hojas de cine Volumen II. Ed. Secretaría de Educación Pública. México: Secretaría de Educación Pública, 1988. 69-82.

---. "Origins, Development and Crisis of the Sound Cinema (1929-64)." Mexican Cinema. Paulo Antonio Paranaguá. Ed. Ana M. López. Trans. London: BFI Publishing, 1995. 79-93.

De los Reyes, Aurelio. Cine y sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México Volumen II (1920-1924). México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.

---. El nacimiento de ¡Que viva México!. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.

---. Los orígenes del cine mexicano (1896-1900). México: Fondo de Cultura Económica, Secretaría de Educación Pública, 1984.

Doremus, Anne. "Indigenism, Mestizaje and National Identity in Mexico during the 1940s and the 1950s." Mexican Studies / Estudios Mexicanos 17.2 (2001): 375-402. JSTOR. 23 Oct. 2008  
<<http://www.jstor.org/stable/1052190>>

Dyer, Richard. Pastiche. London: Routledge, 2007.

---. White. London: Routledge, 1997.

Estrada Saavedra, Marco. "La anarquía organizada: las barricadas como el subsistema de seguridad de la Asamblea Popular de los pueblos de Oaxaca." Estudios Sociológicos 28 (2010): 903-939. JSTOR. 3 Feb. 2012. <<http://www.jstor.org/stable/25764531>>

Franco, Jean. Las conspiradoras. La representación de la mujer en México. México: El Colegio de México; Fondo de Cultura Económica, 1994.

Florescano, Enrique. Imágenes de la patria a través de los siglos. México: Taurus, 2005.

- . Memoria Mexicana. México: Taurus, 2008.
- Foster, Gwendolyn Audrey. Performing Whiteness. Postmodern Re/Constructions in the Cinema. New York: State University of New York Press, 2003.
- García Canclini, Néstor. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Paidós, 2001
- . "Narrar la multiculturalidad." Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. 21.42 (1995): 9-20. JSTOR. 15 Mar. 2010. <<http://www.jstor.org/stable/4530820>>
- García Riera, Emilio, "Cuando el cine mexicano se hizo industria." Hojas de cine Volumen II. Ed. Secretaría de Educación Pública. México: Secretaría de Educación Pública, 1988. 11-20.
- Ginsburg, Faye. "From Little Things, Big Things Grow: Indigenous Media and Cultural Activism." Between Resistance and Revolution: Cultural Politics and Social Protest. Eds. Richard Fox and Orin Starin New Brunswick: Rutgers University Press, 1997. 118-44.
- . "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?" Cultural Anthropology 6.1 (1991): 92-112.
- . "Mediating Culture: Indigenous Media, Ethnographic Film, and the Production of Identity." The Anthropology of Media. A Reader. Eds. Kelly Askew and Richard R. Wilk. Oxford: Blackwell Publishers, 2002. 210-35.
- . "Screen Memories and Entangled Technologies: Resignifying Indigenous Lives." Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media. Ed. and Intro. Ela Shohat and Robert Stam. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003. 77-98.
- Glantz, Margo. Introduction. "Nota introductoria". Malinche, sus padres y sus hijos. Margo Glantz. Coord. México: Taurus, 2001.11-16.
- Graham, Laura. "How Should an Indian Speak? Amazonian Indians and the Symbolic Politics of Language in the Global Public Sphere." Indigenous Movements, Self-Representation and the State in Latin America. Eds. Jean E. Jackson Warren Kay b. Austin: University of Texas Press, 2001. 181-228.
- Grant, Barry Keith, and Jeannette Sloniowski, eds. Documenting the Documentary. Close Reading of Documentary Film and Video. Detroit: Wayne State University Press, 1998.
- Gruzinski, Serge. La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- . The Mestizo Mind. New York: Routledge, 2002.

- Gómez Peña, Guillermo. "The Subcomandante of Performance." First World Ha Ha Ha! Ed. Elaine Katzenberg. San Francisco: City Lights Books, 1995. 89-98.
- Goodale, Mark. "Reclaiming Modernity: Indigenous cosmopolitanism and the Coming of the Second Revolution in Cuba." American Ethnologist 33 (2006): 634-649. JSTOR. Dic. 2011.
- Gutiérrez Chong, Natividad. National Myths and Ethnic Identities. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.
- . ed. Women Ethnicity and Nationalisms in Latin America. Great Britain: Ashgate, 2007.
- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." Colonial Discourse and Post-colonial Theory: a Reader. Eds. Patrick Williams and Chrisman. London: Harvester Wheatsheaf, 1994. 392-401.
- . "Cosmopolitanism, Globalisation and Diaspora. Stuart Hall in Conversations with Pnina Werbner." Ed. Pnina Werbner. Anthropology and the New Cosmopolitanism. Oxford: Berg, 2008. 345-360.
- Halkin, Alexandra. "Outside the Indigenous Lens: Zapatistas and Autonomous Videomaking." Global Indigenous Media. Cultures, Poetics and Politics. Eds. Pamela Wilson, and Michele Stewart. Durham: Duke University Press, 2008. 160-180.
- Hernández Castillo, R. Aída. "Entre el etnocentrismo feminista y el esencialismo étnico. Las mujeres indígenas y sus demandas de género." Debate Feminista 12.24 (2001): 206-229. Debate Feminista. Dic. 2011.  
<[http://www.debatefeminista.com/articulos.php?id\\_articulo=586&id\\_volumen=18](http://www.debatefeminista.com/articulos.php?id_articulo=586&id_volumen=18)>
- . "The Indigenous Movement in Mexico: Between Electoral Politics and Local Resistance." Latin American Perspectives 33 (2006): 115-31.
- Hershfield, Joanne, and R. Maciel, eds. Mexico's Cinema. A Century of Film Filmmakers. Washington: SR Books, 1999.
- . "Screening the Nation." The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940. Eds. Mary Kay Vaughan, and Stephen E. Lewis. Durham: Duke University Press, 2006. 257-278.
- Hill Boone, Elizabeth, and Walter D. Mignolo. eds. Writing Without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes. Durham: Duke University Press, 1994.
- Himpele, Jeff. "Gaining Ground: Indigenous Video in Bolivia, México and Beyond." American Anthropologist 106 (2004): 353-73.
- . "Packaging Indigenous Media: An Interview with Ivan Sanjinés and Jesús Tapia." American Anthropologist 106.2 (2004): 354-367.

- Hobsbawm, Eric J. Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth and Reality. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Hoesterey, Ingeborg. Pastiche, Cultural Memory in Art, Film, Literature. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- hooks, bell. Feminist Theory. From Margins to Center. 2<sup>nd</sup>.ed. Cambridge: South End Press.1984
- Hutcheon, Linda. A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. New York: Methuen, 1985.
- James, Stanlie, and Abena P. A. Busia, eds. Theorizing Black Feminisms. The Visionary Pragmatism of Black Women. London: Routledge, 1993.
- King, John. Magical Reels. A History of Cinema in Latin America. New ed. London: Verso. 2000.
- Knight, Alan. "Racism, Revolution and Indigenism: Mexico 1910-1940." The Idea of Race in Latin America, 1870-1940. Ed. Graham Richard. Austin: University of Texas Press, 1990. 71-114.
- Krauze, Enrique. La presencia del pasado. México: Tusquets Editores, 2005.
- Kristeva, Julia. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. Trans. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. New York. Columbia University Press, 1980.
- Leuthold, Steven. Indigenous Aesthetics. Native Art Media and Identity. Austin: University of Texas Press, 1998.
- Leyva Solano, Xóchitl. "Indigenismo, indianismo y "ciudadanía étnica" de cara a las redes neo-zapatistas." Pueblos indígenas, estado y democracia. Comp. Pablo Dávalos. Buenos Aires: CLACSO, 2005. 279-309.
- and Axel Köhler. "Breve evaluación." Proyecto Videastas Indígenas de la Frontera Sur. Diciembre 2004. San Cristobal de las Casas, Chiapas. 26 Mayo 2009.  
<<http://sureste.ciesas.edu.mx/Investigacion/Proyectos%20especiales/Proyectos/PVIFS/espanol/pvifs.html>>
- Lomnitz, Claudio. Deep Mexico Silent Mexico. An Anthropology of Nationalism. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- . "Hacia una antropología de la nacionalidad Mexicana." Revista Mexicana de Sociología 55.2 (1993): 169-195. JSTOR. 24 Apr. 2010. <<http://www.jstor.org/stable/3541108>>
- López, Ana M. "At the Limits of Documentary Hypertextual Transformation and the New Latin America Cinema." The Social Documentary in Latin America. Ed. Julianne Burton. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990. 403-32.
- . "An Other History: The New Latin American Cinema." New Latin American Cinema. Volume 1. Theory, Practices and Transcontinental

Articulations. Ed. Michael T. Martin. Detroit: Wayne State UP, 1997. 135-57.

---. "Tears and Desire. Women and Melodrama in the 'Old' Mexican Cinema." Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas. Eds. John King, Ana M. López and Manuel Alvarado. London: BFI Publishing, 1993. 147-163.

MacDougall, David. "The Subjective Voice in Ethnographic Film." Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography. Eds. Leslie Devereaux and Roger Hillman. Berkeley: University of California Press, 1995.

---. Transcultural Cinema. Princeton: Princeton University Press, 1998.

Messyiner Cypess. Sandra. "Re-visión de la figura de la Malinche en la dramaturgia mexicana contemporánea". Malinche, sus padres y sus hijos. Coord. Margo Glantz. México: Taurus, 2001. 257-276.

Mignolo, Walter D. Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking. Princeton: Princeton University Press, 2000.

---. The Dark Side of the Renaissance. Michigan: The University of Michigan Press, 2003.

---. Introduction. "El desprendimiento: pensamiento crítico y giro descolonial." (Des) Colonialidad del ser y del saber (videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda) en Bolivia. Coords. Freya Schiwy, and Nelson Maldonado-Torres. Argentina. Ediciones del signo, 2006. 11-30.

Medina, Andrés. "Los pueblos indios en las tramas de la nación: notas etnográficas." Revista Mexicana de Sociología 60.1 (1998): 131-168. JSTOR. 5 July 2010. <<http://www.jstor.org/stable/3541260>>

Millán, Mágina. "Las cajas de Pandora: sobre las imagines creadas por mujeres." Las mujeres en América del Norte del fin de milenio. Coord. Mónica Vereá and Graciela Hierro. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. 455-466.

Monsiváis, Carlos. Los rituales del caos. México D.F: Ediciones Era; 1995.

---. "Mexican Cinema. Of Myths and Demystifications." Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas. Eds. John King, Ana M. López and Manuel Alvarado. London: BFI Publishing, 1993. 139-146.

McClintock, Anne. Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality on the Colonial Contest. New York: Routledge, 1995.

Nash, June. "Defying Deterritorialization: Autonomy Movements Against Globalization." Social Movements an Antropological Reader. Ed. June

- Nash. Malden: Blackwell Publishing, 2005. 177-86.
- Nichols, Bill. Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture. Bloomington: University of Indiana Press, 1994.
- . Ideology and the Image. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- . Introduction to Documentary. 2<sup>nd</sup> ed. Bloomington: University of Indiana Press, 2010.
- Pacheco, José Emilio. Las batallas en el desierto. Rev. ed. 2<sup>nd</sup> ed. México: Biblioteca Era, 1999.
- Paranaguá, Paulo Antonio. Tradición y modernidad en el cine de América Latina. España: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.
- Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta al laberinto de la soledad. 2<sup>nd</sup> ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Perelmuter, Rosa. Los límites de la feminidad en Sor Juana Inés de la Cruz. España: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Veruvert, 2004
- Pérez Turrent, Tomás. "Crises and Renovations." Mexican Cinema. Ed. Paulo Antonio Paranaguá. Trans. Ana M. López. London: BFI Publishing, 1995. 94-115
- Podalsky, Laura. "Patterns of the Primitive. Sergei Eisenstein's Que Viva Mexico!" Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas. Eds. John King, Ana M. López and Manuel Alvarado. London: BFI Publishing, 1993. 25-39.
- Poole, Deborah. Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- Pratt, Mary Louise. Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation. 2<sup>nd</sup> Ed. London: Routledge, 2008.
- Prelorán, Jorge. El cine etnobiográfico. Argentina: Catálogos, 2006.
- Quijano, Aníbal. "El 'movimiento indígena' y las cuestiones pendientes en América Latina." Nueva Época 50 (2006): 51-77. JSTOR. Dic. 2011.
- Rama, Angel. La ciudad letrada. Hanover: Ediciones del Norte; 1984.
- Ramírez Berg, Charles. Cinema of Solitude. A Critical Study of Mexican Film 1967-1983, Austin: University of Texas Press, 1992.
- Ramos, Alcida. "Cutting Through State and Class." Indigenous Movements, Self-Representation and the State in Latin America. Eds. Jean E. Jackson Warren Kay b. Austin: University of Texas Press, 2001. 251-279.
- . "The Hyperreal Indian." Critique of Anthropology 14 (1994): 153-171.

- Ramos Rodríguez, José, and Antoni Castells-Talens. "The Training of Indigenous Videomakers by the Mexican State: Negotiation, Politics and Media." Post Script 29.3 (2010): 83-94. Film & Television Literature with Full Text Web. 21 June 2011.
- Richard, Nelly. "Alteridad y descentramiento culturales." Revista Chilena de Literatura 42 (1992): 209-215. JSTOR. 16 Aug. 2011. <<http://www.jstor.org/stable/40356723>>
- Rosbach, Alma and Leticia Canel. "Los años sesenta: el grupo Nuevo Cine y los dos concursos experimentales." Hojas de cine Volumen II. Ed. Secretaría de Educación Pública. México: Secretaría de Educación Pública, 1988. 47-56.
- Rovira Sancho, Guiomar. "Ahora es nuestra hora: la hora de las mujeres indígenas." Debate Feminista 12.24 (2001): 191-205. Debate Feminista. Dic. 2011. [http://www.debatefeminista.com/articulos.php?id\\_articulo=586&id\\_volumen=18](http://www.debatefeminista.com/articulos.php?id_articulo=586&id_volumen=18)
- Rovirosa, José. Miradas a la realidad. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990
- Ruby, Jay. Picturing Culture. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- Ruíz Martínez, Apen. "Nación y género en el México revolucionario: La India Bonita y Manuel Gamio." Signos Históricos 5 (2001): 55:86. JSTOR. May 2010.
- Russell, Adrienne. "Myth and the Zapatista Movement: Exploring a Network Identity." New Media and Society 7.4 (2005): 359-577.
- Salas, Elizabeth. Soldaderas in the Mexican Military. Myth and History. Austin: University of Texas Press, 1990.
- Salazar, Juan Francisco, and Amalia Córdova. "Imperfect Media and the Poetics of Indigenous Video in Latin America. Indigeneity and Indigenous Media in the Global Stage." Global Indigenous Media. Cultures, Poetics and Politics. Eds. Pamela Wilson, and Michele Stewart. Durham: Duke University Press, 2008. 39-57.
- Salazkina, Masha. In excess. Sergei Eisenstein's Mexico. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- Schiwy, Freya. "Descolonizando el encuadre: video indígena en Los Andes." (Des) Colonialidad del ser y del saber (videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda) en Bolivia. Coords. Freya Schiwy, and Nelson Maldonado-Torres. Argentina. Ediciones del signo, 2006. 31-62.
- . Indianizing Film. Decolonization, the Andes and the Question of Technology. New Brunswick: Rutgers University Press, 2009.
- Shohat, Ella, and Robert Stam. Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003.

- Singer, Beverly R. "Video América Indígena/Video Native America." Wicazo Sa Review (2001): 35-53.
- Smith, Laurel. "Mobilizing Indigenous Video: the Mexican Case." Journal of Latin American Geography 5 (2006): 113-28.
- . "The Search for Well Being. Placing Development with Indigenous Identity." Global Indigenous Media. Cultures, Poetics and Politics. Eds. Pamela Wilson, and Michele Stewart. Durham: Duke University Press, 2008. 183-196.
- Smith, Linda Tuhiwai. Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples. London: Zed Books Ltd.; Dunedin: University of Otago Press, 1999.
- Sommer, Doris ed. Cultural Agency in the Americas. Durham: Duke University Press, 2005.
- . Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina. Bogotá: Fondo de Cultura Económica Colombia, 2004.
- Speed, Shannon, R. Aída Hernández Castillo, and Lynn M. Stephen, eds. Dissident Women. Gender and Cultural Politics in Chiapas. Austin: University of Texas Press, 2006.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. The Spivak Reader. Eds. Donna Landry and Gerald MacLean. New York: Routledge, 1996.
- Suárez Navaz, Liliana, and Rosalva Aída Hernández, eds. Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes. España: Ediciones Cátedra, 2008.
- Taylor, Analisa. Indigenety in the Mexican Cultural Imagination. Thresholds of Belonging. Tucson: The University of Arizona Press, 2009.
- Taylor, Diana. The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas. Durham: Duke University Press, 2003.
- Tello, James, and Pedro Reygadas. "El cine documental en México." Hojas de cine Volumen II. Ed. Secretaría de Educación Pública. México: Secretaría de Educación Pública, 1988. 157-166.
- Tierney, Dolores. Emilio Fernández. Pictures in the Margins. Manchester: Manchester University Press, 2007.
- Tobing Rony, Fatimah. The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle. Durham: Duke University Press, 1996.
- Torres, Alicia, and Jesús Carrasco. Introduction. Al filo de la identidad. La migración indígena en la América Latina. Eds. Alicia Torres, and Jesús Carrasco. Quito: FLACSO, 2008.

- Turner, Terence. "Representation, Politics, and Cultural Imagination in Indigenous Video: General Points and Kayapo Examples." Media Worlds: Anthropology on New Terrain. Eds. Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod, and Brian Larkin. 2002. Berkeley: University of California Press, 2004.
- . "The Kayapo Appropriation of Video." Anthropology Today 8.6 (1992): 5-16. JSTOR. 13 Oct. 2011. < <http://www.jstor.org/stable/2783265>>
- Villoro, Luis. Los grandes momentos del indigenismo mexicano. México: El Colegio de México, 1930.
- Wade, Peter. Race and Ethnicity in Latin America. London: Pluto Press, 1997.
- Warman, Arturo. Los indios mexicanos en el umbral del milenio. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Warren Kay B., and Jean E. Jackson, eds. Indigenous Movements, Self-Representation and the State in Latin America. Austin: University of Texas Press, 2002.
- Wilson, Pamela and Michele Stewart. Introduction. "Indigeneity and Indigenous Media in the Global Stage." Global Indigenous Media. Cultures, Poetics and Politics. Eds. Pamela Wilson, and Michele Stewart. Durham: Duke University Press, 2008. 1-35.
- Wortham, Erica Cusi. "Between the State and Indigenous Autonomy: Unpacking Video Indigena in Mexico." American Anthropologist 106.2 (2004): 3643-368.
- . "Más allá de la hibridad: los medios televisivos y la producción de identidades indígenas en Oaxaca, México." Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos 3 (2005): 34-47.
- Yúdice, George. "De la Guerra civil a la Guerra cultural: testimonio, posmodernidad y el debate sobre la autenticidad." Latin American Women's Narrative. Practical and Theoretical Perspectives. Ed. Sara Castro-Klarén, Germany: Iberoamericana, 2003. 111-142.
- Yuval-Davis, Nira, and Flora Anthias. eds. Woman-Nation-State. New York: St. Martin's Press, 1989.
- Zolov, Eric Refried Elvis. The Rise of the Mexican Counterculture. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999.