

## DEL INDIGENISMO MEXICANO AL CINE INDÍGENA EN MICHOACÁN

*From mexican indigenism to indigenous cinema in Michoacán*

Karina Lizeth Chávez Rojas\*

ORCID: 0000-0003-2519-8861

Facultad de Letras Hispánicas - Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México

DOI: 10.15174/ORH.V17.10

**RESUMEN:** Con el presente trabajo se hace una revisión y análisis de las circunstancias sociohistóricas y políticas en que se suscribe el ideario nacionalista y su configuración identitaria. Consideramos que esto no sólo posibilitó la promoción de determinados proyectos de nación, también es apoyatura para explicar el surgimiento y los rasgos distintivos del cine indígena mexicano, específicamente el realizado en Michoacán. Para tal efecto, se han contemplado los siguientes momentos históricos: 1. La estética europea como modelo a seguir en los primeros registros de lo indígena y los indígenas a finales del siglo XIX. 2. La reconstrucción nacional posrevolucionaria. 3. El indigenismo institucional e intelectual como guía de los proyectos de nación. 4. Cine etnográfico y televisión, nuevos refuerzos para el indigenismo mexicano. 5. Neoindigenismo y producción comunitaria: primera mirada indígena y surgimiento de un discurso descolonizador. 6. Rasgos teleológicos del cine indígena michoacano.

**PALABRAS CLAVES:** Historia, indigenismo, Centros de video indígena, producción comunitaria, cine indígena michoacano.

**ABSTRACT:** With the present work, a historical review is made and the analysis of the sociohistorical and political circumstances in which the nationalist ideology and identity configuration is subscribed, although we consider that this not only enabled the promotion of certain national projects. It is also supported to explain the emergence of Mexican indigenous cinema and specifically the one made in Michoacán, as well as its distinctive features. For this purpose, the following historical moments have been contemplated: 1. European aesthetics as a model to follow in the first records of the indigenous and the indigenous at the end of the 19th century. 2. Post-revolutionary national reconstruction. 3. Institutional and intellectual indigenism as a guide for national projects. 4. Ethnographic cinema and television, new reinforcements for Mexican indigenism. 5. Neoindigenism and community production: first indigenous look and emergence of a decolonizing discourse. 6. Teleological features of Michoacan indigenous cinema.

**KEYWORDS:** History, indigenism, indigenous video centers, community production, Michoacan indigenous cinema.

Fecha de recepción:  
17 de diciembre de 2022

Fecha de aceptación:  
17 de abril de 2023

\* Estudiante del Doctorado Interinstitucional de Arte y Cultura en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH), como becaria del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Es Maestra en Enseñanza de la Historia por el Instituto de Investigaciones Históricas de la UMSNH. Coautora de los libros: *La frontera México-Estados Unidos. Teorías y métodos para su análisis* (UMSNH, 2022) y *De la práctica a la escritura. Trece ejercicios en torno a la práctica de la investigación y la de la enseñanza* (2017). Autora del libro de poesía *Resiliente* (2015). Líneas de investigación: teorías y métodos para el análisis textual, pedagogía y didáctica del cine, historia y rasgos del cine indígena. Contacto: [Karliz2@hotmail.com](mailto:Karliz2@hotmail.com)



## INTRODUCCIÓN

El cinematógrafo llegó a México en 1896, en una etapa crucial para la construcción de una nueva patria, suceso que coincide con el desarrollo de la primera etapa del indigenismo, la cual nace como una estrategia del Estado para dirigir su relación con los pueblos indígenas. Acaecida la Revolución, y con la efervescencia del nacionalismo, da inicio la segunda etapa indigenista que en mucho abrevia de las ideas de Ignacio Manuel Altamirano, de las políticas públicas enfocadas a lo educativo y lo cultural, además de las iniciativas de algunos intelectuales, es el caso de José Vasconcelos, Manuel Gamio, Moisés Sáenz, Alfonso Caso y Gonzalo Aguirre Beltrán. Lo anterior responde a que después del movimiento armado fueron evidentes los fines políticos sobre los que gravitaba el ímpetu por reescribir la historia agraria y sobre todo la nacional; si bien, los nuevos regímenes revolucionarios necesitaban ser legitimados y estar adscritos a una importante tradición histórica, de ahí la premura por construir un proyecto de grandes dimensiones, capaz de alcanzar la unidad nacional y de proponer la definición de los símbolos de una identidad cultural homogénea alcanzable con la desindianización. Para tal efecto, las políticas indigenistas destacaron por su enfoque integracionistas, asimilacionistas y paternalistas.

Esto abre un resquicio para argumentar que ciertas formaciones discursivas y no discursivas, pertenecientes a posturas oficialistas encaminadas a la búsqueda y definición de lo mexicano, comunes desde la consolidación del Estado mexicano, se han logrado transcribir —proceso de transcodificación— para ser representadas en algunas obras fílmicas, sobre todo de corte indigenista,<sup>1</sup> que fueron apoyatura para difundir la ideología nacionalista.

En ese sentido, el proceso histórico está ligado a la experiencia, donde la transformación y la conservación de lo dado conviven y se expresan con visibles antagonismos en el terreno de lo simbólico y lo cultural. Esto no sólo ayuda a comprender la manera en que el uso de la historia constituye el consenso hegemónico, también sirve para descifrar posibles formas para que a través del cine se puedan modelizar sucesos sociales y políticos para la conformación de una adscripción identitaria. De ser así, el cine se puede concebir como un instrumento ideologizante, cuyo proceso creativo no ha estado exento de tensiones, contradicciones y sesgos ideológicos, toda vez que se entrecruzan ideas de diverso orden en torno a la construcción y unidad nacional; para muestra los binarismos tradición/ modernidad, rural/ urbano, donde la representación y concepciones de lo indígena y los indígenas se ha caracterizado por sus ambigüedades y zigzagueantes visiones. Esto es evidente al menos hasta la entrada de las políticas neoliberales que se consolidaron durante el gobierno salinista, y que dan por terminada la segunda etapa indigenista, para dar por iniciada la tercera etapa llamada neo-

<sup>1</sup> Nos referimos al *cine indigenista* como aquel realizado por directores no indígenas, pero que abordan temáticas que refieren a las culturas indígenas.

indigenismo, en cuyos bordes nace el cine indígena mexicano del que participan creadores michoacanos (*p'urhépeha*).<sup>2</sup>

Empero, en pocos años, los creadores indígenas abandonaron la tutela del Estado, y a partir del 2000 de manera autónoma empezaron a producir cine, el cual nos hemos preguntado cómo clasificarlo y describirlo. Después de su estudio entendemos y coincidimos con Gabriela Zamorano Villarreal, que para acercarnos a él es fundamental concebirlo no como un proyecto esencialmente étnico, sino como un complejo proceso histórico y político en el que los imaginarios nacionalistas, regionales y raciales se han reproducido, recreado y transformado,<sup>3</sup> ya que los grupos indígenas a través del cine comenzaron a dar su propia autodefinición, cosmovisión, formas de organización, principios éticos y morales que los rigen, así como las expectativas de futuro que cifran a partir de sus circunstancias de vida.

De ahí la importancia de hacer con el presente trabajo una revisión, un análisis, de las circunstancias sociohistóricas y políticas en que se suscribe el ideario nacionalista y su configuración identitaria, si bien consideramos que esto no sólo posibilitó la promoción de determinados proyectos de nación. Lo expuesto también nos permite explicar el surgimiento del cine indígena mexicano, específicamente el realizado en Michoacán, así como sus rasgos distintivos.

#### ESTÉTICA EUROPEA: UN MODELO A SEGUIR

Al hacer una revisión de la historia del cine encontramos que los primeros registros fílmicos que se realizaron en México de los indígenas y sus condiciones de vida datan de los últimos años del siglo XIX, en cuyas producciones resalta la diversidad cultural, el folclor y una imagen poco fidedigna de ellos. En gran medida se debe a la influencia europea, ya que en 1896 los hermanos August y Louis Lumière enviaron a Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard para operar el cinematógrafo, además de llevar a cabo filmaciones en el país. La primera vista

la llamaron *Grupo de Indios al pie del Árbol de la Noche Triste*. El resultado fue la creación de estereotipos indígenas que ya habían sido determinados por la pintura, el grabado y la fotografía. Al respecto, Enrique Florescano ha señalado que dicha filmación evoca los grabados de Frederick Catherwood, realizados a mediados del siglo XIX, producto de un viaje por Centroamérica, Chiapas y Yucatán; en ellos se pueden apreciar monumentos mayas ataviados con escenas costumbristas. También son referencia las fotografías tomadas a indígenas de varias regiones de México por Charles B. Waite y Winfield a finales del siglo XIX y principios del XX,<sup>4</sup> o el trabajo del explorador Carl Lumholtz, quien durante el mismo periodo se asentó en el noroeste de México y creó imágenes de la población indígena, a las que les dio una orientación naturalista, trabajo que es considerado como el primero de tipo antropométrico.<sup>5</sup>

Empero, no sólo esto definió el devenir del cine en general y el indigenista en particular, también influyó la creación y diseño en algunos países europeos de tarjetas postales ilustradas. Así pretendían hacer una interpretación vigorosamente folclorista y clasista, o un tanto exótica sobre las culturas indígenas pertenecientes a los países con menor desarrollo, como señala Fernández,<sup>6</sup> lo cual sirvió para organizar a las sociedades en tipologías. Esta influencia se percibe claramente en la película *Desayuno de indios* (1896).

Por otro lado, en comunión con la idea de modernidad, a inicio del siglo XX se percibe la emergente cultura media y la industrialización, así como su impacto mundial. En cierta medida, a esto responde que el gobierno de Porfirio Díaz decidiera impulsar un nacionalismo hegemónico-liberador regido por un enfoque cosmopolita y modernizador de la nación. De ahí la pretensión de aniquilar las culturas indígenas, o bien, brindarles educación para que se pudieran integrar mejor a la sociedad nacional. De igual manera, fueron evidentes los vaivenes de las modas artísticas; se replicaron algunas de las principales corrientes artísticas europeas: neoclasicismo, romanticismo nacionalista y modernismo. A semejanza de lo acontecido en Europa, el romanticismo fue difundido en

<sup>2</sup> Llamamos *cine indígena* al realizado por miembros de comunidades indígenas.

<sup>3</sup> Zamorano, "Entre", 2005.

<sup>4</sup> Florescano, *Imágenes*, 2005, pp. 198-201.

<sup>5</sup> Vázquez, *Montañas*, 1997, p. 172.

<sup>6</sup> Fernández, "Memoria", 2002, p. 171.

México por grupos sociales tradicionales —intelectuales y artistas que no creían en los principios del desarrollo industrial— que defendieron el carácter, la idiosincrasia y el espíritu de la sociedad nacional; y los modernistas —quienes sí creían en la universalización de la civilización y refinamiento de la cultura occidental— que estaban a favor de lo cosmopolita, el progreso y el individualismo. Los pintores Saturnino Herrán y José María Velasco; los escritores Ignacio Manuel Altamirano, Vicente Riva Palacio, Guillermo Prieto y Manuel Gutiérrez Nájera, entraron paulatinamente en esa sinergia.<sup>7</sup>

Cabe argüir que, durante el porfiriato (1876-1910), se dio continuidad al esquema educativo y cultural que pese a las abrumadoras necesidades sociales con esmero había sido impulsado por Juárez.<sup>8</sup> No obstante, la función pragmática de la educación fue un tanto periférica, si hablamos de difusión del conocimiento y conciencia nacional que requería el país para lograr una eficaz integración y, por tanto, la construcción de un Estado-nación.

Ricardo Pérez Montfort expresa que a finales del siglo XIX, lo moderno tenía una carga de mejoría, si bien, al pertenecer a los sistemas de producción capitalista era un sinónimo de *civilización*, que además se entendía como un trance del mal al bien, es decir, de la ignorancia a comprender la ciencia, de la barbarie a la civilización. Por tanto, el sueño de modernidad implicó la exclusión de los sectores que no estaban dispuestos o por sus condiciones no podían incorporarse a la vida actual o, mejor dicho, estar a la altura de los tiempos. Aunado a eso, Díaz, apoyado por un sector que era favorecido por el Estado, ordenó un estudio para descifrar cuáles eran los factores nacionales que podrían impedir la entrada de México al mundo contemporáneo. Llegaron a la conclusión de que “las conductas de lo populacho, plebe o pueblo bajo” eran los causantes del atraso por ser grupos mayoritarios; eso fue nombrado “patologías

sociales intrínsecas que era importante combatir para impulsar la modernización”.<sup>9</sup> A la tarea se sumaron antropólogos, educadores, abogados, biólogos, médicos, criminólogos, moralistas y artistas, entre ellos literatos y pintores de academia. Muchas de las acciones emprendidas fueron con el fin de encumbrar al régimen para establecer el control de esos sectores mayoritarios. Sin embargo, lo único que lograron fue establecer con mayor claridad las diferencias culturales, raciales y morales entre las clases bajas. De forma paralela, se exaltó el pasado indígena en artes como la escultura y la arquitectura,<sup>10</sup> aunque en general durante el tránsito del juarismo al porfiriato, las artes y la cultura ahondaron en las raíces históricas, y pese a todo no se les dio un verdadero reconocimiento.

Al mismo tiempo, el gobierno porfirista recibió el apoyo de la clase intelectual considerada la élite guía del pueblo. Así, la novela histórica, el costumbrismo y el realismo romántico delinearon versiones específicas de México; la historia, la arqueología, la sociología y la educación tomaron como bandera el positivismo que se profesó a la par del modernismo mexicano, encabezado por Justo Sierra (secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes de 1905 a 1910), Gabino Barreda, Emilio Rabasa o José Ives Limantour, quienes coinciden en que la reestructuración educativa y su vínculo con la tradición cultural son el núcleo de la identidad nacional y la soberanía que llevaría a una transformación de lo nacional, pero siempre ceñida a los intereses de las clases dominantes.

La creación filmica no se quedó al margen. A tal efecto, se desarrolló una cinematografía que Aurelio De los Reyes reconoce como la primera etapa nacionalista del cine que va de 1897 a 1915, y que tiene su antecedente en el nacionalismo decimonónico basado en teorías que apostaban por el arte —sobre todo la literatura y pintura— que pusiera en alto a México en el exterior.<sup>11</sup> Se decía que era un

<sup>7</sup> Manrique, *Historia*, 1986, t. II, p. 30.

<sup>8</sup> Durante el siglo XIX fueron creadas leyes y reglamentos en materia educativa, pero su aplicación fue limitada y accidentada, pese a todo el Artículo 3º de la Constitución de 1857, la Ley de Instrucción Pública del 27 de diciembre de 1865 —durante la transitoria monarquía de Maximiliano de Habsburgo— y la Ley Orgánica de Instrucción Pública de 1867 —bajo el gobierno juarista—, que sirvieron de sustento para desarrollar el modelo educativo vigente hasta el inicio de la Revolución de 1910.

<sup>9</sup> Pérez, “Pueblo”, 2005, pp. 58, 60 y 72.

<sup>10</sup> Para estar a la altura de las naciones cultas del mundo, durante la década de 1890 el gobierno porfirista impulsó la llegada de capital extranjero; para muestra, la llegada de un número importante de arquitectos extranjeros, quienes trajeron los nuevos estilos y materiales de construcción, sobre todo franceses e italianos. Al respecto, se puede consultar a Manrique, *Historia*, 1986, t. II.

<sup>11</sup> Era un remanso del triunfo de los liberales sobre los conservadores efectuado después del acaecido segundo imperio en

arte con idea; captaban los bellos paisajes, imágenes costumbristas y los tipos nacionales.<sup>12</sup> Por ejemplo, “la pintura debía estimular el sentimiento patrio. [...] Los escritores podían aceptar influencia de corrientes extrañas —romanticismo, realismo o naturalismo—, pero sus argumentos debían nutrirse de la realidad nacional como lo afirmaba Ignacio Manuel Altamirano”.<sup>13</sup> No obstante, la orientación del cine sufrió cambios durante el desarrollo de la Revolución, toda vez que pasó de centrarse en el paisajismo y el documental de la vida cotidiana, al registro de las acciones armadas y sus enfoques políticos.

#### LA IMPRONTA REVOLUCIONARIA, A RECONSTRUCCIÓN NACIONAL Y LA INSTITUCIONALIZACIÓN DEL INDIGENISMO

Después del torbellino revolucionario, la reconstrucción de la nación era uno de los proyectos prioritarios para los gobiernos que encabezó el victorioso Venustiano Carranza —en 1915-1917 de facto y de 1917-1920 constitucionalmente—. Como resultado, el país entró en la etapa que llamaremos *institucionalización del nacionalismo* (1917-1940), y con ello del indigenismo. Ahí el sistema de ideas y discursos se combinaron con acciones orientadas a la defensa de la soberanía política y económica, así como a la autonomía diplomática y a la identidad cultural.<sup>14</sup> En correlación con lo último, y con el objetivo de brindar educación a la población indígena, durante la presidencia de Obregón, la Secretaría de Educación Pública (SEP) creó en 1921 el Departamento de Educación y Cultura para la Raza Indígena, que después se llamó Departamento de

Educación y Cultura Indígena. No olvidemos que por aquellos años la palabra *nación* alcanzó otra connotación. Ahora representa todo un discurso unificador, lo cual se conecta con el cine entonces silente, porque muchos de los filmes se enfocaron principalmente en la exploración del distintivo y unidad nacional.

Era el surgimiento de lo que De los Reyes denomina la segunda etapa nacionalista del cine mexicano,<sup>15</sup> encabezado por Manuel de la Bandera, Enrique Rosas y Mimí Derba, y que fue representado a través de la ficción, mitos, héroes y culturas indígenas, como se aprecia en las cintas: *Tepeyac* (José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyo, 1917), *Cuauhtémoc* (Manuel de la Bandera, 1919), *De raza azteca* (Guillermo Calles y Miguel Contreras Torres, 1921) y *El indio yaqui* (Guillermo Calles, 1926). De la misma manera se rescató la concepción del indígena precolombino que forjó imaginarios de las culturas indígenas más allá de las fronteras. Sirven de ejemplo las cintas *Tiempos mayas* (Carlos Martínez Arredondo, 1914) y *Tabaré* (Luis Lezama, 1918).<sup>16</sup> Otro elemento visual que influyó en las formas de ver y representar a los indígenas fue el muralismo mexicano, encabezado a nivel nacional por Diego Rivera, Clemente Orozco, el Dr. Atl y Rufino Tamayo,<sup>17</sup> y en Michoacán por Alfredo Zalce, corriente que se nutrió de las ideas socialistas rusas, y que buscó con el arte lo que De los Reyes denominó el “resurgimiento del arte autóctono”.<sup>18</sup>

Debemos agregar que en la década de los años treinta del siglo pasado llega a México el cineasta soviético Sergei Eisenstein, quien hace registros fílmicos de mujeres zapotecas del Istmo de Tehuantepec y de campesinos tlaxcaltecas. También filmó la cinta *¡Que viva México!*,<sup>19</sup> con la que buscaba poner en relieve la mexicanidad o lo mexicano, sobre todo la historia de cómo se ha ido constituyendo el país y cómo ha logrado liberarse, modernizarse y progresar.<sup>20</sup> Una de las consecuencias de dichas obras fue el fortalecimiento de la tendencia estética en cuanto

1867. En ese periodo los pintores reproducen pasajes de la historia nacional para moralizar a la población.

<sup>12</sup> Esto también se reflejó en las revistas culturales y las ilustraciones y grabados.

<sup>13</sup> De los Reyes, *Medio*, 2011, p. 35.

<sup>14</sup> Antaño, predominó la idea de que la condición esencial del nacionalismo era el Estado, por ello hablar de nacionalismo implicaba decir nacionalismo de Estado. Gellner y Hobsbawm difundieron esa postura. A finales de 1970, comenzó a ganar importancia la tesis, según la cual, la condición fundamental del nacionalismo era la nación, no el Estado, como argumenta Smith. Para mayor información remítase a Gellner, *Naciones*, 2001; Hobsbawm, *Nations*, 1990; Smith, *Nationalism*, 2001.

<sup>15</sup> De los Reyes, *Cine*, 1993, pp. 64-68.

<sup>16</sup> De los Reyes, *Cine*, 1993, p. 68.

<sup>17</sup> Al respecto, se pueden consultar: Bayón, *Aventura*, 1974.

<sup>18</sup> De los Reyes, *Cine*, 1993, p. 110.

<sup>19</sup> De los Reyes, “Nacimiento”, 2001, p. 172.

<sup>20</sup> Véase: De la Vega, *Muro*, 1997; Caparrós-Lera, *Historia*, 2009.



a la manera de representar a los indígenas y lo indígena, que se caracterizó por secuencias de rostros estáticos con un semblante de dignidad y orgullo, engalanados por paisajes hermosos y armónicos, no es otra cosa que la adaptación de los elementos del muralismo a las técnicas cinematográficas.

La influencia estética de Eisenstein se puede corroborar en las películas de corte indigenista, como *Redes* (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1934), *La noche de los mayas* (Chano Urueta, 1939), *Ave del paraíso* (King Vidor, 1932), *La india bonita* (Antonio Helú, 1938), *El indio* (Armando Vargas de la Maza, 1938) y *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934), obra que resultó ser de gran impacto debido a que algunas fotografías utilizadas para su promoción se consideraron retrato fiel de la realidad, por ello formaron parte de un reportaje realizado por *The National Geographic Magazine*, cuyo objetivo fue difundir algunos rasgos de las comunidades *p'urhépecha*.

Esta técnica cinematográfica predominó en el cine mexicano, donde sobresale el trabajo de Emilio el “Indio” Fernández y del fotógrafo Gabriel Figueroa, quienes introdujeron el valor o el ideal del mestizaje, como se aprecia en las películas *María Candelaria*, *la Perla*, *Río escondido* y *Maclovía*, que representan al indígena susceptible a la pobreza y al engaño, con grandes necesidades o carencias como la educación; su destino es ser dominado y con pocas esperanzas de superar dicha condición en una sociedad donde predominaba cada día más la urbanización, cuya fuerza recaía en una clase social encarnada por blancos y mestizo (también individuos estereotipados).

En el mismo periodo, el gobierno cardenistas dejó su huella en materia indigenista al crear en 1935 el Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas (DAAI), que fue depuesto en 1946 por el Instituto Nacional Indigenista (INI).<sup>21</sup> Además, la política indigenista mexicana fue abiertamente promovida en Latinoamérica a partir del Primer Congreso Indigenista Interamericano, que en 1940 se llevó a cabo en Pátzcuaro, Michoacán. Ahí se implantó el indigenismo como “la política que realizan los Estados americanos para atender y resolver los problemas que confrontan las poblaciones indí-

genas, con el objeto de integrarlas a la nacionalidad correspondiente”.<sup>22</sup> Producto de dicho evento, se fundó en México el Instituto Indigenista Interamericano, encabezado por Manuel Gamio.

Durante el cardenismo, el tema indígena también fue estimado desde un ángulo socioeconómico, por ello se reorientaron las misiones culturales para asimilar lo indígena dentro de formas de organización y trabajo de la sociedad mestizo-nacional. De esa manera era posible incorporar a los indígenas a la estructura económica y productiva. En el ámbito educativo, se llevó a la práctica la educación socialista con la reforma educativa de 1934, así se pretendía alcanzar una reforma social de gran calado ideológico. A tal efecto, y entre otras acciones, se crearon materiales audiovisuales cuyo fin era promover en las comunidades indígenas y zonas rurales cosas que el gobierno consideraba importante transmitir para la posterior asimilación y reproducción de los alumnos, como hábitos, principios morales, conductas, conocimientos científicos y técnicos; además se produjeron obras cinematográficas como *Redes* (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1934) y apoyaron económicamente la cinta *El indio* (Armando Vargas de la Maza, 1938). Empero, el cine añadió a su legado otra faceta que sirvió para difundir acciones institucionales en torno a las culturas indígenas. Para muestra, el documental *Centro de educación indígena, Kherendi Tzitzica (Flor de las peñas) en Paracho, Mich.* (Felipe Gregorio Castillo, 1938) cinta que muestra a la educación como una posible redención social de niños pobres, campesinos e indígenas.

Hasta aquí tenemos argumentos para resaltar que los filmes citados que van de 1896 a 1940 logran poner al indígena y lo indígena dentro de la memoria visual de la sociedad mexicana, donde prevalecen las diferencias sociales y culturales, ya que al indígena se le retrataba con calzón y huaraches, humilde ingenuo, y su valor estaba en trabajar las tierras, las artesanías y dominar artes como la danza o la música. De la misma manera, se cimentaron otros estereotipos de los indígenas: ser trabajadores rurales, desarrollar papeles de sirvientes; se les reconoce por su actitud sumisa, su manera de caminar y por hablar un deficiente español, amén de no hablar en

<sup>21</sup> Vázquez, *Movimiento*, 1961, p. 196.

<sup>22</sup> Marroquín, *Balance*, 1972, p. 46.

su lengua materna. Expone Fernando Mino que con la representación de los indígenas en las industrias culturales también se buscaba acentuar sus virtudes esenciales, a saber: fortaleza física, valor indomable, terquedad y profundo espíritu religioso. Todo esto como parte de su atraso y condición primitiva,<sup>23</sup> que sólo se podía remediar con la educación y la adopción de valores occidentales o nacionales.

Se trata de una construcción imaginaria de la nación que tiene su mediación en lo que Eric Hobsbawm llama “la invención de la tradición”.<sup>24</sup> En sí, las representaciones de lo indígena propuestas por el Estado, y que lograron permear el cine, son también elementos articuladores de la creación de una imagen del mexicano donde lo nacional se asocia con lo popular. Al respecto, detectamos dos claras intenciones: por un lado se busca la legitimidad del Estado al politizar las diferencias culturales y establecer las diferencias ideológicas; por otro lado, se encuentra el arte que puede calar —en mayor o menor medida— en lo psicosocial, lo cual responde a que ciertos símbolos nacionales generan sentimientos de protección, seguridad y sentido de trascendencia en algunos de los ciudadanos-receptores. Esto, sin lugar a dudas, remite a un enfoque ideológico que de acuerdo con Teun A. van Dijk tiene un tinte colectivo, toda vez que activa normas sociales, convirtiéndose así en un factor constituyente o articulador de la cultura y las sociedades contemporáneas.<sup>25</sup>

#### INDIGENISMO INSTITUCIONAL E INTELECTUAL PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL PROYECTO DE NACIÓN

Las representaciones de lo indígena y los indígenas que hemos resaltado son parte trascendental del “ambiguo imaginario mexicano de lo indígena” y “la hegemonía del simbolismo visual”, promovidos y practicados principalmente, como ya lo expusimos, a partir de la posrevolución. Prueba de ello es el discurso nacionalista en donde se exaltó el origen y devenir de las culturas prehispánicas, así como una imagen limpia y folclórica de lo indio, al tiempo que se negaba la marginación en la que estaban sumidos

los pueblos indígenas.<sup>26</sup> Estas antípodas también se pueden observar en otra de las caras del indigenismo mexicano protagonizada por algunos intelectuales, sobre todo antropólogos y educadores, quienes tomaron la exaltación nacional como objeto de investigación. Destacan Jesús Silva Herzog, Lombardo Toledano, Antonio Caso, Gómez Morín, Manuel Gamio y José Vasconcelos. Muchas de sus obras tuvieron como fin glorificar los elementos de la nacionalidad ya fuera descubriéndolos, construyéndolos o inventándolos para forjar la patria.

Por otro lado, la cultura de los pueblos indígenas antaño era un asunto de raza, empero, será hasta finales del siglo XIX que los nuevos antropólogos —destacan José Vasconcelos, Franz Boas y sus discípulos Manuel Gamio— diferenciaron el concepto de *cultura* con el de *raza*. La definición de lo indígena se basó en la cultura, siendo la lengua su rasgo distintivo. Además, juzgaron el modelo de educación nacional como mediación para la erradicación o emancipación del indio, y la superación de las particularidades culturales. Años más tarde, el propio Gamio, Vasconcelos y Frederick Starr buscaron “rescatar” o encumbrar las cualidades de las “razas” y culturas indígenas para contribuir con el proyecto civilizatorio nacional.

En ese sentido, Gamio reconocía que la adaptación a las circunstancias reales y específicas de cada región y de la cultura indígena eran condición necesaria para la modernización de México. Este interés por lo indígena lo llevó a realizar a través del Departamento de Etnografía del Museo Nacional de Antropología, Historia y Etnografía, la grabación de la cinta *Fiestas de Chalma* (1922) y en la Secretaría de Agricultura y Fomento, filmaciones educativas, antropológicas y arqueológicas, así como materiales referentes a la agricultura, preparación de productos básicos, insectos y animales,<sup>27</sup> aunque la producción y el estudio de mayor alcance fue referente a las excavaciones arqueológicas en Teotihuacan y el registro del tipo de vida de los pobladores de ese valle.

<sup>23</sup> Mino, “Indios”, 2012, p. 111.

<sup>24</sup> Hobsbawm, *Inventing*, 1983, p. 34.

<sup>25</sup> Van Dijk, *Ideología*, 2008, p. 23.

<sup>26</sup> Zamorano, “Entre”, 2005.

<sup>27</sup> De los Reyes, *Cine*, 1993, p. 149.

Al tiempo, su antítesis fue evidente cuando terminó rechazando la idea de un país multicultural, si bien, estaba convencido de la integración nacional, al exponer que el México ideal debía ser uno mestizo, producto de un complejo proceso de “fusión de razas, convergencia y fusión de manifestaciones culturales, unificación lingüística y equilibrio económico de los elementos sociales”.<sup>28</sup> No es extraño, entonces, que haya calificado al indio como anacrónico y deficiente, a la población rural no india en condición de un desarrollo intermedio poco eficiente, y a la población de las ciudades como moderna y eficiente. Con lo anterior, definitivamente se perdía al Gamio de *Forjando patria* cuando afirmaba “la cultura es el conjunto de manifestaciones culturales e intelectuales que caracterizan a las agrupaciones humanas, que no admite superioridades culturales, ni clasificaciones anacrónicas de los pueblos en cultos e incultos”.<sup>29</sup>

Por otro lado, y apaciguada la efervescencia de la Revolución, el país entró en una etapa de institucionalización política, social y económica. Es ahí donde lo educativo fue puesto en el centro de las preocupaciones del gobierno. Por ejemplo, durante la gestión de Vasconcelos como rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, la institución fue un motor de la educación e incluso del proyecto nacional. Después cuando fundó la Secretaría de Educación Pública se le dio mayor trascendencia a la educación pública como otra de las armas redentoras de la nación. En el marco de dicho ideario, Vasconcelos clausura en definitiva el reconocimiento de las diferencias étnico-culturales, para dar paso a una educación basada en los rasgos de la sociedad mestizo-nacional, proyecto que sentó las bases de una concepción educativa vigentes hasta nuestros días en muchos aspectos de la educación nacional. En sí, las misiones culturales que impulsó no fueron otra cosa que pila bautismal para incorporar a los indios a un supuesto proyecto de civilización modernizadora,<sup>30</sup> lo cual resultó evidente cuando en 1925 propuso el concepto de *raza cósmica*. Por

otro lado, sustenta García Riera que Vasconcelos desestimó el cine por considerarlo un “vulgar producto norteamericano sin tradición cultural”.<sup>31</sup> Sin embargo durante su estancia en la SEP se produjo cine, y se caracterizó por tener como objetivo disipar la imagen lapidaria que tenía México en otros países, es decir, fue un elemento visual que contribuyó en las formas de ver y representar el nacionalismo, y con ello la identidad mexicana.

El ejemplo más claro de la pretensión de eliminar el espíritu de lo indígena para reforzar la unidad nacional, el nacionalismo y la modernización de México, a través de programas integracionistas, recae en el proyecto Carapan, iniciado en los años treinta del siglo pasado y encabezado por Moisés Sáenz, quien se desempeñó en 1925 como subsecretario de Educación en la SEP. Este esquema consistía en brindar educación para adultos y promoción social, cuya preocupación mayor era transformar la identidad de los indígenas en una nacional, o bien, mexicanizarlos. Para ello se llevó a cabo la “estación experimental para la integración del indio”.<sup>32</sup>

A estas alturas, podemos argumentar que la consecuencia más evidente de lo expuesto fue la resignificación y valoración de ese pueblo tan maltratado y malinterpretado durante el porfiriato. Por eso se hizo hincapié en que la Revolución la hicieron las clases populares que cambiaron el papel que el pueblo desempeñaría en los proyectos de nación surgidos durante la contienda armada y después de su triunfo. De ahí que en el discurso político ese pueblo era el protagonista y mayor beneficiario de la Revolución. El pueblo como término se entendió entonces como el territorio de los humildes y los pobres ligados a lo rural. Así, la llamada *cultura popular* (campesinos, rancheros, indios, proletariados y clase media) alcanzó paulatinamente el rango de cultura nacional, que a su vez auspiciaría la producción de relatos y repertorios simbólicos que dieran cuenta de “lo propio”, lo cual contribuiría sustancialmente en la conformación de la identidad nacional. Tan es así que se transitó a un deber ser cultural, porque el pueblo mexicano se fue separando de lo real para pasar al terreno de lo

<sup>28</sup> Gamio, *Forjando*, 1982, p. 26.

<sup>29</sup> Gamio, *Forjando*, 1982, pp. 23-24.

<sup>30</sup> En 1932 se crearon los Talleres Gráficos de la Nación, dedicados a la edición de libros y textos escolares, además de publicar títulos de literatura, economía, sociología, historia del arte, traducciones y la colección *Lecturas Clásicas para Niños*, que in-

cluía grandes obras del arte y literatura mundial para apoyar las campañas nacionales de alfabetización y el fomento a la lectura.

<sup>31</sup> García, *Breve*, 1998, pp. 53, 65-69.

<sup>32</sup> Sáenz, *Carapan*, 1992, pp. X-XXVII.



ideal. Es el caso del mito de la unidad nacional que en 1945 coincide con la segunda etapa del nacionalismo mexicano, cuyo proyecto impuso entre otras cosas, y no exento de posiciones maniqueas, una identidad, la cual como ya lo hemos señalado, era predominantemente indígena. Expone Roger Bartra:

En México [...] la creación de la historia agraria es un ingrediente esencial en la configuración de la cultura nacional; es creo, su piedra clave sin la cual la coherencia del edificio cultural se vendría abajo. Pero no me refiero [...] a la obviedad de comprobar que la cultura nacional se nutre de la historia preindustrial del país y de las cenizas del campesinado. Quiero destacar —por el contrario— un proceso mediante el cual se *inventa* un edén mítico, indispensable no sólo para alimentar los sentimientos de culpa ocasionados por la destrucción, sino también para trazar el perfil de la nacionalidad cohesionadora [...] para poner orden en una sociedad convulsionada por la veloz llegada de la modernidad y sacudida por las contradicciones de la nueva vida industrial.<sup>33</sup>

Como se puede apreciar, se pone en el harnero el deseo por la tierra prometida, que se ha difuminado por el surgimiento de las sociedades industriales capitalistas —occidentales— que buscan “insistentemente un estrato mítico donde se supone que se perdieron la inocencia primitiva y el orden original”.<sup>34</sup> Para ilustrar lo anterior, cabe señalar que en la segunda mitad del siglo xx, desde la antropología, Alfonso Caso y Gonzalo Aguirre Beltrán no retroceden en su intento de convertir al indio en campesino y concretar la integración nacional. En ese ingente propósito median la aculturación planificada, para hacerlo genéricamente rural, impidiendo su segregación y aislamiento. Además, Aguirre Beltrán se propone superar el funcionalismo clásico practicado por sus antecesores para recrear un paradigma indigenista moderno. No se trata ya del superviviente indio de una cultura en declive, sino del habitante rural que es explotado en medio del sistema capitalista. Empero, para revertirlo, se terminó practicando un relativismo cultural, que redundó

en una propuesta bilingüe-bicultural que fortaleció más el proceso de asimilación de la población india al proyecto homogeneizador de la nación.

Lo expuesto responde a que, en las sociedades modernas las “acciones instrumentales y estratégicas, imponen una racionalidad medios-fines que dan origen y exigen nuevas formas de legitimación y dominio”, tal y como lo argumenta Habermas. Así, podemos referir que existe un cambio en la racionalidad por la idea de progreso que adopta el Estado con ideales liberales,<sup>35</sup> si bien, en cierta medida proclama la idea de democracia, al tiempo la institucionaliza, aunque en realidad lo que se lleva a cabo es una democracia de minorías sobre la base de una jerarquía social camuflada en el proyecto civilizatorio y de unidad nacional. Semánticamente podemos resaltar que tenemos una noción de unidad, pero que antepone la construcción de una nueva cultura única o hegemónica, que denota modernidad y civilización, porque dicho esquema democrático va creando las bases para una dominación de clase, en donde los indígenas aparecen en los peldaños más bajos.

En ese sentido, amén de las políticas estatales, el cine indigenista alcanza el rango de ser también un medio-fin, porque de acuerdo con Verón, “toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso signifiante, sin revelar sus condiciones sociales productivas”.<sup>36</sup> Se trata de una función sociocultural y, por tanto, política que puede tener el cine, porque “la cultura es el campo donde lo ideológico se manifiesta con mayor eficacia, sobre todo cuando su creación está en los márgenes de problemática identitaria, donde la subjetividad es conminada a sumergirse en el seno de la misma representación colectiva que la aliena”.<sup>37</sup> Es decir, el cine tiene dos posibilidades: puede ser una reproducción fiel de la realidad o puede ser una dimensión artificial de la realidad, prueba de ello es la ideología de fondo presente en las cintas mexicanas de las épocas señaladas hasta aquí, que se antepusieron a la realidad física. Ahora bien, de acuerdo con Van Dijk, la estrategia general de la auto-presentación positiva —es el caso de las culturas no indígenas y la presentación negativa del otro (las cul-

<sup>33</sup> Bartra, *Jaula*, 1996, pp. 31-32. Las cursivas son textuales.

<sup>34</sup> Bartra, *Jaula*, 1996, p. 31.

<sup>35</sup> Habermas, *Ciencia*, 1997, pp. 75-78.

<sup>36</sup> Verón, *Semiosis*, 1993, p. 125.

<sup>37</sup> Cros, *Sujeto*, 2003, p. 11.

turas indígenas)— es una táctica asidua para poner en relieve las estructuras “ideológicamente pertinentes” de los grupos de poder que emiten sus principios de verdad. En suma, la parte positiva del discurso que permea en el cine puede referir a un valor sociocultural, como la democracia, la idea de progreso, de inclusión, aunque de manera soterrada al mismo tiempo se desvelan diferencias de clase y, por tanto, la superioridad entre grupos culturales o sociales.<sup>38</sup>

#### CINE ETNOGRÁFICO Y TELEVISIÓN, NUEVOS REFUERZOS PARA EL INDIGENISMO MEXICANO

En México, durante la década de 1950, se dio un gran impulso a la infraestructura turística y la difusión internacional, a través del aparente *primitivismo* indígena, enfoque que se vio reflejado en el cine, donde destaca la participación del español Carlos Velo, editor de la película *Raíces* (Benito Alazraki, 1955), la cual fue premiada en el Festival de Cannes. La cinta se basa en las narraciones del libro *El Diosero* (Francisco Rojas González); ahí es representado uno de los cuentos que lo componen, mismo que se caracteriza por mostrar la institucionalización del indigenismo mexicano. A estas cintas, se sumaron *El rebozo de Soledad* (1952), *Canasta de cuentos mexicanos* (Julio Bracho, 1955), *Ella y yo* (Miguel M. Delgado, 1951), *Del rancho a la televisión* (Ismael Rodríguez, 1952), *El Ceniciento* (Gilberto Martínez Solares, 1952), *Todos somos mexicanos* (José Arenas, 1958), *El violetero* (Martínez Solares, 1960), *Yanco* (Servando González, 1960), *Tarahumara* (Luis Alcoriza, 1965), entre otras.

Además, algo que caracterizó a dicho cine fue su discontinua calidad, así como ambiguas y, a veces, contradictorias narrativas, como se precia en *Tizoc* (Ismael Rodríguez, 1956), donde resalta el amor interracial; en *Macario* (Roberto Gavaldón, 1959) destaca el relato mágico de un trato sobrenatural entre un insatisfecho indígena y la muerte; y en *Ánimas Trujano* (Rodríguez, 1961) se representa el deseo ambiciosos y mezquino de un indígena que busca el reconocimiento social en su comunidad. Al mismo tiempo, Walter Reuter, fotógrafo de *Raíces*, realizó documentales etnográficos con el objetivo

de resaltar la riqueza cultural del territorio mexicano y rescatar las condiciones que padecían los pueblos indígenas en aquellos años. El trabajo motivó a que algunas instituciones gubernamentales comenzaran a realizar filmaciones, es el caso del ini, que grabó *Danza Mixe* —guion de Juan Rulfo—, cinta con la que se buscaba dejar un testimonio de la esencia de esa danza. Por otro lado, en *La brecha* se documentaron las condiciones de insalubridad y la ausencia de servicio médico en una comunidad mazateca de Oaxaca.

Las filmaciones en sí dejaron al descubierto las bases de las políticas públicas con orientación indigenista. Subsidiados por el gobierno, los medios de comunicación crearon cortometrajes que se ajustaban a los hechos por el ini, y que fueron presentados en los noticieros de Telerevista, Cine Selecciones, Cine Verdad y Noticieros México, los cuales, de acuerdo con Fernández, pretendían difundir las costumbres y tradiciones de los diferentes pueblos indígenas y su nueva vinculación con el Estado.<sup>39</sup>

Es importante resaltar que desde su creación, el ini tuvo como una de sus tareas fundamentales llevar a cabo registros audiovisuales de las actividades que realizaban en conjunto con las poblaciones indígenas en las llamadas *zonas de refugio*, iniciativa que originó la producción de materiales filmicos de importante valor histórico. Fue así como académicos, intelectuales y cineastas, como Rosario Castellanos y Nacho López, colaboraron en la producción de documentales que daban cuenta de las acciones sociales, educativas, sanitarias y culturales que emprendió el ini en los años cincuenta a través de los primeros Centros Coordinadores Indigenistas en la zona Tzeltal-Tzotzil y en Guachochi, Chihuahua, con los tarahumaras.<sup>40</sup> En el mismo periodo, los indígenas participan por primera vez en la industria cinematográfica, aunque su visión o voz no estuvieron presentes, sólo se desempeñaron como colaboradores de otros cineastas y productores como Nacho López, en la filmación *Todos somos mexicanos* (1958) de Alfonso Muñoz en *Él es Dios*, (1965-66) y Paul Leduc en *Etnocidio, notas sobre el mezquital*, (1977).

<sup>38</sup> Van Dijk, “Análisis”, 1996, pp. 25-26.

<sup>39</sup> Fernández, “Memoria”, 2002, pp. 173-174.

<sup>40</sup> Fernández, “Memoria”, 2002, p. 175.

Para la década de 1960, la inquietud del antropólogo y cineasta Alfonso Muñoz lo llevó a fundar el Departamento de Cine del Instituto Nacional de Antropología e Historia, a través del cual filmó siete documentales. En esta década surge también el interés por abrir un circuito de exhibición para proyectar cine documental que no era precisamente indigenista, pero que junto con otros géneros buscaba mostrar las transformaciones y movimientos sociales que ocurrían en México. Como consecuencia de este auge del cine documental, inicia una transformación en la forma de hacer cine y televisión en cuanto a los indígenas se refiere, por tanto nacen proyectos audiovisuales que intentan mostrar la imagen real del indígena. Esta idea se vio reflejada con la difusión de las series *México plural* y *Los caminos de lo sagrado*, bajo la dirección de Televisión Educativa y la Coordinación de Medios Audiovisuales. El ini se suma a este movimiento al crear en 1977 el Archivo Etnográfico Audiovisual que tuvo como uno de sus objetivos realizar filmaciones que se convirtieran en discursos visuales gubernamentales. La política central era difundir la multiculturalidad del país, y para ello realizaron documentales etnográficos. El marco político ahora daba un revés respecto a la trascendencia del pluralismo étnico, así como la divulgación de las lenguas indígenas mexicanas.

Según Fernández, esto respondió a una política indigenista que planteó una crítica al aculturamiento y al colonialismo interno difundido en los años cincuenta, por ello se buscaba el establecimiento de nuevas estrategias para un indigenismo de transferencia y participación directa de las comunidades.<sup>41</sup> El primer documental que se realizó bajo este enfoque fue *La música y los mixes* (1978), que muestra la construcción de una escuela de enseñanza musical y resalta la importancia que tiene la música de viento para esa cultura.

#### NEOINDIGENISMO Y PRODUCCIÓN COMUNITARIA: PRIMERA MIRADA INDÍGENA Y SURGIMIENTO DE UN DISCURSO DESCOLONIZADOR

Una década después de la mediatización de la cultura moderna, y por mediación de las acotadas po-

líticas públicas destinadas a grupos indígenas, en 1985 el ini ofreció un taller de cine indígena impartido por el cineasta Luis Lupone. El objetivo era realizar una serie de documentales y llevar el video a las comunidades indígenas, que sería el antecedente de la producción comunitaria en México. El taller se desarrolló con mujeres huaves tejedoras de San Mateo del Mar, en Oaxaca. A raíz de esta primera experiencia filmica, Teófila Palafox, tejedora y partera Ikood, filmó el cortometraje *La vida de una familia ikoods* y codirigió con Luis Lupone el documental *Tejiendo mar y viento*, que registra el aprendizaje de quince mujeres tejedoras que se integraron a dicho taller. Durante el mismo periodo se creó en México el Consejo Latinoamericano de Cine/Video Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI), con la finalidad de difundir y apoyar el cine y el video indígena latinoamericano.

En 1989, producto de dicho taller, el ini y un grupo de realizadores de cine etnográfico y antropológico iniciaron el proyecto “Transferencia de Medios Audiovisuales” (TMA) dirigido a organizaciones y comunidades indígenas, el cual contó con el financiamiento del Programa Nacional Solidaridad de Antipobreza y fue encabezado por Arturo Warman (director del ini, 1989-1994). Además, en 1994 se establecieron cuatro Centros de Video Indígena en la República Mexicana. El primero fue el de Oaxaca. Gracias a este movimiento, un grupo de indígenas p’urhépecha, con la inauguración del Centro de Video Indígena en Michoacán, el 3 de mayo de 1996, y con un mínimo de capacitación técnica y ayuda de profesionales de los medios de comunicación, antropólogos y burócratas, comenzaron a representarse a sí mismos y a su cultura, teniendo como resultado el primer material filmico *Murmillos del volcán*, realizado por Valente Soto. De manera posterior se inauguraron los Centros de Video Indígena en Sonora (1997) y en Yucatán (2000).<sup>42</sup>

Entre 1990 y 1994, el programa de TMA entrenó a 87 indígenas que representaban a 37 organizaciones de trece estados del país. Les proporcionaron equipos de videograbación y de edición.<sup>43</sup> No obstante, a partir de la década de 1990

<sup>41</sup> Fernández, “Memoria”, 2002, p. 177.

<sup>42</sup> Véase: Página no disponible, (fecha de consulta: 3 de mayo de 2016).

<sup>43</sup> Cusi, “Más”, 2005, pp. 34-47.

la producción de documentales etnográficos dejó de realizarse debido a su alto costo. De esta forma, se empezaron a producir videos documentales más sencillos, al mismo tiempo que las políticas de registro se fueron modificando al adquirir una dimensión más institucional, grabando eventos como festivales de música y danza indígena, encuentros de medicina tradicional y seminarios sobre la problemática indígena contemporánea. Si a esto le sumamos que gracias a la reducción en el costo de los medios digitales y su consecuente accesibilidad, se hizo de la imagen en movimiento una herramienta poderosamente expresiva y de proporciones inesperadas en las comunidades indígenas, que comenzaron a tener mayor acceso a videocámaras de bajo costo, ligeras y fáciles de usar. Además, la migración masiva de miembros de las comunidades a las ciudades o a Estados Unidos permitió y aceleró este proceso, tanto por medio del equipo que se consigue y se lleva a las comunidades, como por la dependencia del video para mantener el contacto entre miembros de la comunidad pese a las distancias y fronteras internacionales.

Lo anterior cobra relevancia, porque después de algunos años de estar funcionando el programa TMA, el ini afirmó que había perdido contacto con aquellas organizaciones al no saber cómo iban los trabajos de video, y que el resultado era el fracaso del programa. Producto de lo anterior, de manera definitiva, los creadores decidieron cómo utilizar las cámaras y micrófonos, además de expresarse con autonomía en un medio de comunicación hasta entonces ajeno a su cultura y forma de vida. Fue así como los realizadores hicieron posible la apropiación de un tipo de narrativas que consideramos descolonizadoras —o bien, el surgimiento de un discurso descolonizador—. <sup>44</sup> No es baladí que, al mismo tiempo, el ini haya dejado de existir en el 2003, para convertirse en la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI). Con ello se lapidaba al indigenismo institucionalizado que tuvo su génesis en los gobiernos posrevolucionarios. Eso no fue óbice para que se diera un giro radical en la política pública, aunque sí representó un cambio; recordemos el emergente levantamiento de los movimientos étnicos que se da en el marco del

nuevo proyecto de nación neoliberal. De acuerdo con Soledad Loaeza, el sistema político mexicano “empezó a experimentar transformaciones que apuntaban hacia la descentralización del poder político y, por consiguiente, a una notable discontinuidad con el pasado”, <sup>45</sup> dejando de lado la búsqueda por una identidad mestiza. Se trata de una etapa de rupturas macroestructurales en México con significativo efecto en el ámbito económico, político y social. Por otro lado, *per se* germinó un indigenismo propio de los pueblos indígenas, quienes en plena globalización, y en contrapartida al gobierno ahora neoliberal, iniciaron una lucha por el reclamo de su autonomía por mediación de la Revolución Zapatista en el Año Nuevo de 1994.

*A posteriori*, los indígenas a través de sus creaciones filmicas lograron asumir el reto de contrastar su identidad con las constituidas por otras culturas, posibilitando con ello una mayor pluralidad de voces y miradas. Entre los realizadores más reconocidos y pioneros de dichos programas, del cine indígena en México, y particularmente en Michoacán, están los *p'urhépecha* Dante Cerano, Pavel Rodríguez, Raúl Máximo y Valente Soto, quienes pusieron en relieve el hecho de que miembros de una cultura asimilen los procesos de construcción de los recursos tecnológicos, pero sobre todo que sean capaces de apropiarse de ellos e integrarlo a su universo simbólico y a sus condiciones de vida. Prueba de ello es que desde 1994 la mirada en torno a la población indígena se ha ido modificando; por ejemplo, a raíz del movimiento zapatista, miembros de las comunidades hicieron nuevas interpretaciones sobre las formas de organización social y cultural, buscando reivindicar los derechos indígenas.

Además, gran parte de las obras realizadas por indígenas se han desarrollado incorporando valores, protocolos y metodologías de cada comunidad, lo cual describe Ginsburg como “estéticas incrustadas o enraizadas”, que le dan un rasgo distintivo a la producción de las producciones y a sus contenidos. <sup>46</sup> Como se ha podido percibir, los indígenas han andado por sinuosos caminos políticos para llevar a cabo luchas lingüísticas, legales y culturales. De ahí que en el proyecto del video -indígena, uno de los

<sup>44</sup> Marroquín, *Análisis*, 2007, p. 11.

<sup>45</sup> Loaeza, *Partido*, 1999, p. 17.

<sup>46</sup> Córdoba, *Estéticas*, 2011, pp. 82-83, 91.



retos más inmediatos consiste en hacer visibles ciertos aspectos de su memoria histórica y su acontecer actual, discernir sobre sus saberes y costumbres, además de fortalecer la identidad comunitaria.

Lo anterior cobra relevancia si consideramos que a consecuencia de las relaciones históricas desiguales, en algunos aspectos han sido marginados del proyecto nacional. Para conectar esta idea con los apartados anteriores, en donde hemos hecho referencia a la hegemonía cultural que se gestó durante las etapas del indigenismo en México, será de utilidad Herbert Marcuse, quien reflexiona la manera en que opera la cultura para construir socialmente una ideología única y que se sostiene por las mediaciones de la producción y del consumo para justificar la dominación. Esto significa que la cultura hegemónica que proviene de las estructuras del poder “presupone una característica ideológica para afirmar el orden social existente”, algo que también manifestó Walter Benjamin en su obra *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*.<sup>47</sup>

El mismo Marcuse implícitamente propone una salida para librar dicho dominio. Expone que existe la acción que ante la dominación tecnológica posibilita diversas maneras de liberación, es decir, formas instintivas que no se pueden reprimir, es el caso de las creaciones artísticas. Queda claro que, en el caso de los indígenas, las respuesta no sólo está en lo ontológico y en lo político, la alternativa más eficaz se encuentra en lo estético, concepto que de acuerdo con Oliver Kozlarek tiene dos connotaciones: la primera refiere a la sensualidad que responde a los sentidos, y la segunda en el arte y sus bondades al ser “un proceso creativo en un mundo de libertad”. De ahí que el autor pugne por una “ética estética” que debe transitar a una “nueva sensibilidad” y que lleve a las personas a relaciones totalmente nuevas con el mundo, o bien, en nuestro caso, que con el cine —a través de sus códigos y simbolismos— se logre tener una vía para el surgimiento de nuevas relaciones entre los sujetos y los objetos del mundo. De esta manera se pondera el papel que juega la experiencia de vida de los artistas, ya que por su mediación las relaciones del mundo se tornan conscientes, críticas y reflexivas.<sup>48</sup>

En síntesis, esto nos lleva a creer que existe una dominación de clases o la imposición de una cultura hegemónica o afirmativa, aunque también es cierto que ante tal opresión o sometimiento existen salidas, y una de ellas es utilizar los mismos medios-fines de quienes oprimen.<sup>49</sup> No es trivial que a través del cine, en cierta medida, se ha podido cambiar el imaginario del indígena desde que ellos se autorrepresentan.

Por tanto, el “logro estético”, como señala Kozlarek, es en debida forma “conciencia del mundo”, alimentado por un conocimiento proveniente de la diversidad de culturas y la experiencia de las personas que, a su vez, llevan a mundos humanos distintos, pero enlazados por un sentido existencial.<sup>50</sup> Estamos refiriendo a la posibilidad de gestar nuevas relaciones del hombre con el hombre, y de éste con el mundo para generar mayores oportunidades de liberación o incluso de resistencia.

#### RASGOS TELEOLÓGICOS DEL CINE INDÍGENA MICHOACANO

Los cineastas p'urhépecha cumplen con lo descrito en párrafos anteriores. Además, en una sociedad dominada por las tecnologías, y esa voraz carrera por conformar un mundo culturalmente homogéneo, están creando cine a su libre albedrío. Con ello, abonan para la construcción de un pensamiento autónomo y crítico, el juicio independiente y cuentan con la participación activa de los miembros de sus comunidades.

Los géneros que hasta ahora han trabajado son: documental, docuficción,<sup>51</sup> ficción, animación, videos, video-cartas, cortometrajes, largometrajes y cine-minuto. Algunos de los simbolismos detectados en los materiales filmicos de directores indígenas michoacanos —los cuales analizamos de manera diacrónica y con apoyo de la hermenéutica— nos llevaron a considerar dos visiones muy claras: la culturalista y la conciencia crítica. En la

<sup>49</sup> Al respecto, consultar las obras de Marcuse: *El final de la utopía* (1968), *Ensayo para la liberación* (1969), *Ensayos sobre política y cultura* (1985), *El hombre unidimensional* (1993) y *Eros y civilización* (2010).

<sup>50</sup> Kozlarek, *Modernidad*, 2014, p. 33.

<sup>51</sup> Este término lo tomamos prestado de Gabriela Zamorano.

<sup>47</sup> Marcuse, *Cultura*, 1967, p. 47.

<sup>48</sup> Kozlarek, *Redescubrimiento*, 2016, pp. 45-47.

postura culturalista destaca una reivindicación cultural, exposición de saberes tradicionales, conservación de la cultura, revitalización de la lengua y la tradición oral, orgullo y difusión de tradiciones, procesos artesanales (música, danzas, indumentaria), festividades, celebraciones, arte, historia, gastronomía y cosmovisión, procesos de integración de los jóvenes a la vida comunitaria, valores comunitarios, religiosidad, espiritualidad, relación armónica con la naturaleza, así como aspectos de la economía indígena y la organización social.

En cuanto a la segunda visión se refiere, dejan al descubierto el pensamiento crítico en torno a aspectos culturales, sociales y políticos internos y externos que afectan a la cultura p'urhé; juicios de valor éticos y morales, así como las relaciones que han sostenido con las estructuras de poder local y nacional, amén de sus vínculos interculturales, reclamo de los derechos indígenas, debilitamiento y recuperación de valores que forman parte de su tradición, costumbres y cosmovisión, representación de la visión de la historia de las comunidades indígenas desde un enfoque descolonizador respecto de la cultura de Occidente; las luchas por la autonomía indígena, y las divergencias culturales entre los miembros de la comunidad, sobre todo por diferencias generacionales.

Lo detectado en las dos visiones nos lleva a entender los procesos cíclicos que han tenido los p'urhépecha, así como sus problemáticas. Por ello, en adelante, queremos ahondar en aspectos trascendentales representados en sus filmaciones. Por ejemplo, el cine en gran medida ha sido para ellos una práctica artística contestaría y subversiva. De acuerdo con Raúl Máximo, cuando incursionaron en este arte, algunos creadores se reunieron (Dante Cerano, Pavel Rodríguez, Raúl Máximo y Valente Soto) para definir los objetivos que perseguirían con el cine, a saber: reivindicar su cultura, mostrar la imagen real de las comunidades y sus problemáticas. Esto en contrapartida con la propuesta presentada por el cine indigenista o el nacional, amén de otros motivos. Expone Máximo que en 2004 realizó el documental *La marcha por la dignidad rebelde y el nacimiento de los caracoles*. El objetivo fue “mostrar desde la visión indígena, las luchas que emprendemos para defender nuestros derechos”, pues comenta el cineasta que cuando los zapatistas

comenzaron a manifestarse, los medios de comunicación daban a conocer a nivel nacional e internacional las cosas que a ellos como industria les parecía o convenía difundir del movimiento.<sup>52</sup>

Esto tiene una conexión con lo ocurrido en abril de 2011, cuando los habitantes de la comunidad de Cherán, municipio de Michoacán, iniciaron un movimiento para defender sus bosques y frenar la inseguridad en su territorio, lucha que más tarde les permitió la autonomía comunitaria que les permitió que se rigieran por usos y costumbres. Dicho suceso tuvo gran cobertura por los medios de comunicación, empero las versiones fueron diversas y no estuvieron exentas de antípodas. En contrapartida, la historia fue narrada por niños, mujeres y hombres de la comunidad, a través del documental *Son nuestros bosques* (2013), producido por Dominic Jornard y realizado por las autoridades comunales de Cherán. Se trata de acciones que abonan para la descolonización de la palabra y de la imagen; hablamos de una forma de representación de un pueblo, donde la voz y participación de sus miembros es el eje central. Al respecto, Adolfo Colombres argumenta:

[...] esta conciencia de que el oprimido no puede quedar reducido a la condición de objeto de conocimiento, sino que debe constituirse en parte activa de la búsqueda de dicho conocimiento, es realmente la única forma de destruir la relación colonial. Por esta vía, ahora los indígenas son a la vez dador y receptor, objeto y sujeto, rompiendo la base dual y jerárquica de todo colonialismo.<sup>53</sup>

Aquí entra en juego otra cosa, es el goce que se tiene al reconocerse en la pantalla y escuchar en su lengua materna la narración de las experiencias comunitarias. Esto siempre es grato, ya que reconocerse en su gente, en su paisaje y en sus circunstancias, creemos, deja una huella indeleble. Además, el verse desde fuera de sí mismos es una forma de conocimiento que el mundo moderno pone al alcance de los ciudadanos. Otro registro que permite recrear

<sup>52</sup> Comentarios emitido en el marco del II Foro del Cine en México, Universidad de Morelia/ Círculo de Cine Miguel Contreras Torres, celebrado en Morelia, en junio de 2016.

<sup>53</sup> Colombres, *Cine*, 1985, p. 22.

lo anterior es lo declarado por Dante Cerano, quien señala: “[...] me di cuenta de que el video es una herramienta para mostrar la cultura, para hacer denuncia social y una forma de expresión que sirve para hacer gestiones ante el gobierno. Pero para mí el video es un proceso de lucha”.<sup>54</sup> Prueba de ello es su obra fílmica *Xanini —Mazorcas—* (1999), donde implícitamente hace una crítica a la visión que tienen las instituciones en torno a los cultivos indígenas. El recurso que utiliza de manera recurrente son los códigos visual y verbal, cuya pretensión nos parece es hacer una dicotomía entre la visión de las comunidades indígenas y la Occidental. En *Uaricha—En la Muerte—* (2004), Cerano legítima historia, tradición y cosmovisión en torno a la veneración de la muerte.

## CONCLUSIONES

Lo primero que debemos sustentar es que a partir del 2000 los indígenas mexicanos, y específicamente los michoacanos, comenzaron a producir cine de manera regular, producto de largo y sinuoso camino histórico, político y cultural que los conminó a buscar la creación de sus propios imaginarios culturales, en contrasentido con los constituidos por los grupos culturales hegemónicos. Por ello, con el nacimiento del cine indígena se ha logrado una democratización de los medios de comunicación y del cine. Estamos hablando que la dominación viene desde quién tiene el poder y ejerce control de los espacios de comunicación. De ahí, la importancia de que los indígenas cuenten con espacios de expresión, que pueden contribuir al rompimiento de estereotipos erróneos o ambiguos respecto de las comunidades y sus habitantes, representados por el cine nacional, o bien, por otras manifestaciones artísticas.

Además, al autorrepresentarse han podido mostrarse como ciudadanos capaces de utilizar el cine como herramienta para fortalecer la identidad y su cultura, para contribuir a su vigencia y dinamismo. Otro de los frutos del surgimiento del cine indígena en Michoacán radica en la continuidad creativa que han tenido sus pioneros, amén de

que los han seguido algunos promotores culturales *p'urhépecha* y estudiantes de nivel universitario, entre ellos de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán (UIIM), quienes han sido alumnos de algunos de estos creadores (Raúl Máximo y Dante Cerano) y están trabajando materiales fílmicos con diversas temáticas.

Así, con el cine, se abre la posibilidad de hacer contrapeso a los múltiples avatares que han padecido, como son las diferencias de lengua, las creencias religiosas, políticas, étnicas, de mundo cultural y cosmovisión. La realidad que hasta ahora han vivido los pueblos indígenas contradice el bienestar universal, porque su población está subordinada e incorporada a los asentamientos mestizos, que los convierte en vecinos, pero muchas veces separados por los prejuicios, la discriminación racial camuflada, el trato desigual, la dependencia económica, el centralismo religioso, el control político, entre otros aspectos. Sin olvidar que muchas de las garantías individuales que consagra la Constitución ampara de *facto* el ejercicio de sus derechos colectivos. Eso sin agregar que el Estado niega a los pueblos cuando los trata de homogeneizar, imponiendo un sistema de educación y organización política genéricos, así como relaciones asimétricas que dan cuenta de un colonialismo interno, en donde los indígenas siempre han salido perdiendo. Por ejemplo se han creado programas para ayudar a los indígenas, pero siempre sin que les cedan papeles protagónicos, aunque dicho de otra manera, se ha tratado de privilegiar la acción indigenista a costa de la acción indígena.

Finalmente, cabe argüir que, a más de veinte años del nacimiento del cine indígena, creemos que se ha revalorado y redimensionado el mundo indígena, la construcción perene de un ser comunitario que puede trascender los límites territoriales; además de crear la memoria gráfica de los pueblos autóctonos en Michoacán. En sí, creemos que el cine indígena ha sido una especie de palanca para la acción de los pueblos indígenas, a quienes el neocolonialismo los representa entre la docilidad y la ruptura cultural. Por todo lo expuesto, ha sido de gran interés comprender en el marco de este cine, al que habla detrás de cámara, pero sobre todo, el entendimiento de lo que se habla, es decir, el mundo que despliega cada obra detrás de su narración. Al

<sup>54</sup> Arturo Cruz Bárcenas, “Concluyó el segundo Encuentro Internacional de Cineastas Monterrey”, <<https://bit.ly/43efDrw>>.

respecto, Heidegger en *Ser y tiempo* nos explica que cuando nos enfrentamos a un discurso, lo que vemos es un proyecto contemplado como un nuevo ser en el mundo, cuya intención dialógica es proyectar un mundo a veces propio, otra veces ajeno o distinto a otros.

## FUENTES

### Bibliográficas

- Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México: Grijalbo, 1996.
- Báyon, Damián, *Aventura plástica de Hispanoamérica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Caparrós-Lera, José María, *Historia del cine mundial*, Madrid: Libros de Cine, Rialp, 2009.
- Córdoba, Amalia, *Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América latina*, Chile: Universidad de Chile, Comunicación y Medios, 2011, pp. 82-107.
- Colombres, Adolfo, *Cine, antropología y colonialismo*, Buenos Aires: Ediciones del Sol Clacso, 1985.
- Cros, Edmond, *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*, Medellín: Fondo Editorial Universidad eafit, 2003.
- Cusi Wortham, Erica, “Más allá de la hibridad: los medios televisivos y la producción de identidades indígenas en Oaxaca, México”, en: *LíminaR*, vol. 3, núm. 2, julio-diciembre 2005, pp. 34-47, versión digital en: <<https://bit.ly/3oikjxP>> (consultado el 24 de abril de 2016).
- De La Vega, Eduardo, *Del muro a la pantalla: S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, México: Universidad de Guadalajara, Instituto Mexiquense de Cultura e Instituto Mexicano de Cinematografía (imcine), 1997.
- De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, vol. 2, México: Instituto de Investigaciones Estéticas-unam, 1993.
- \_\_\_\_\_, “El nacimiento de ¡Que viva México! de Sergei Eisenstein: conjeturas”, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 78, 2001, pp. 172-190.
- \_\_\_\_\_, *Medio Siglo de Cine Mexicano (1896-1947)*, México: Trillas, 2011.
- Florescano, Enrique, *Imágenes de la patria*, México: Editorial Taurus, 2005.
- Fernández, Yanet, “La memoria audiovisual de los pueblos indígenas de México”, en: *Los archivos sonoros visuales en América Latina*, México: Radio Educación, 2002, pp. 171-186.
- Gamio, Manuel, *Forjando patria*, México: Porrúa, 1982.
- García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- Gellner, Ernest, *Naciones y nacionalismo (Nations and Nationalism)*, Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Habermas, Jürgen, *Ciencia y técnica como ideología*, Barcelona: Tecnos, 1997.
- Hobsbawm, Eric, *Inventing Tradition*, en: Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *The Invention of tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Kozlarek, Oliver, *Modernidad como conciencia del mundo: ideas en torno a una teoría social humanista para la modernidad global*, México: Siglo XXI Editores, 2014.
- \_\_\_\_\_, *El redescubrimiento de la utopía y la vida de la imaginación sociológica*, en: *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, México: UNAM, 2016, pp. 31-53.
- Loaeza, Soledad, *El Partido Acción Nacional: la larga marcha, 1939-1994. Oposición leal y partido de protesta*, México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Manrique Castañeda, Jorge Alberto (coord.), *Historia del arte mexicano*, México: Secretaría de Educación Pública / Instituto Nacional de Bellas Artes / Salvat Editores, 1986, tomo II.
- Marcuse, Herbert, *Cultura y sociedad*, Buenos Aires: Editorial Sur, 1967.
- Marroquín, Alejandro D., *Balance del indigenismo*, México: Instituto Indigenista Interamericano, 1972.



- Marroquín, Santana, T. M., *Análisis de discurso denotativo y connotativo de producciones de video indígena de Ojo de Agua Comunicación*, Tesis Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México: Universidad de las Américas Puebla, 2007.
- Mino, Fernando, “Los indios que forjaron una patria”, en: *Montajes, revista de análisis cinematográfico*, núm. 1, 2012, pp. 107-133.
- Pérez Montfort, Ricardo, “El pueblo y la cultura. Del porfiriato a la Revolución”, en: Raúl Bejar y Héctor Rosales (coords.), *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Nuevas Miradas*, México: UNAM, 2005, pp. 57-80.
- Sáenz, Moisés, *Carapan*, Pátzcuaro: Organización de los Estados Americanos (OEA)/Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CRE-FAL), 1992.
- Smith, Anthony D., *Nationalism: Theory, Ideology, History*, Polity Press, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Van Dijk, Teun A., “Análisis del discurso ideológico”, en: *Versión. Comunicación y política*, núm. 6, 1996, pp. 15-43.
- \_\_\_\_\_, *Ideología y discurso*, España: Editorial Ariel, 2008.
- Vázquez, Genaro V., “El movimiento indigenista en México”, en: *México. Cincuenta años de revolución*, tomo II, México: Fondo de Cultura Económica, 1961.
- Vázquez Olivera, Mario Rafael, *Montañas, duendes y adivinos*, México: Instituto Nacional Indigenista, 1997.
- Verón, Eliseo, *La semiosis social*, Barcelona: Gedisa, 1993.
- Zamorano Villareal, Gabriela, “Entre *didjáz* y la *zandunga*: iconografía y autorrepresentación indígena de las mujeres del istmo de Tehuantepec, Oaxaca”, en: *LiminaR*, vol. 3, núm. 2, julio-diciembre 2005, pp. 21-33. versión digital en: <<https://bit.ly/3pYz49B>> (consultado el 3 de febrero de 2016).
- \_\_\_\_\_, “Comunicación audiovisual indígena en Bolivia: un caso controversial de patrimonialización”, en: Anne-Gäel Bilhaut y Silvia Macedo (eds.), *Tradición, escritura y patrimonialización*, Ecuador: Editorial Abya-Yala, 2012, pp. 97-125, versión digital en: <<https://bit.ly/3OqUSoD>> (consultado el 3 de febrero de 2016).
- Electrónicas*
- Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) versión digital en: <<http://www.cdi.gob.mx>> (consultado el 3 de mayo de 2016).
- Córdoba, Amalia, y Gabriela Zamorano, “Ma-peando Medios en México: video indígena y comunitario en México”, *Native Networks/Redes Indígenas, Smithsonian National Museum of the American Indian*, 2005, versión digital en: <<https://bit.ly/3Or1yCV>> (consultado el 3 de mayo de 2023).
- Cruz Bárcenas, Arturo, “Concluyó el segundo Encuentro Internacional de Cineastas Monterrey”, versión digital en: <<https://bit.ly/43efDrw>> (consultado el 23 de abril de 2016).
- “El video como herramienta mediática para los indígenas”, versión digital en: <<https://bit.ly/3IrOSlu>> (consultada el 12 de abril de 2015).
- Filmografía revisada*
- Alazraki, Benito (dir.), *Raíces*, México, 1955.
- Alcoriza, Luis (dir.), *Tarahumara*, México, 1965.
- Arenas, José (dir.), *Todos somos mexicanos*, México, 1958.
- Bracho, Julio (dir.), *La virgen que forjó una patria*, México, 1942.
- \_\_\_\_\_, (dir.), *Canasta de cuentos mexicanos*, México, 1955.
- Calles, Guillermo (dir.), *De raza azteca*. México, 1921.
- \_\_\_\_\_, (dir.), *El indio yaqui*, México, 1926.
- Campos, Clementina (dir.), *Los monjes*, México, 2013.
- Cerano, Dante (dir.), *Uaricha/en la muerte*, México, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Cheranasticotown*, México, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Día 2/Day 2*, México, 2004.

- Cerano, Dante (dir.), *Cha>anantskua (El juego de la madurez)*, México, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Xanini/Mazorcas*, México, 1999.
- De la bandera, Manuel (dir.), *Cuauhtémoc*, México, 1919.
- Eisenstein, Sergei y Aleksandrov Grigiry (dirs.), *¡Que viva México!*, México, 1932.
- Ferdinand bon, Bernard y Gabriel Veyre (dirs.), *Grupo de indios al pie del Árbol de la Noche Triste*, México, 1896.
- Fernández, Emilio (dir.), *La perla*, México, 1945.
- \_\_\_\_\_, *Río escondido*, México, 1947.
- \_\_\_\_\_, *Maclovia*, México, 1948.
- Gavaldón, Roberto (dir.), *Macario*, México, 1959.
- González, Carlos (dir.), *Tepeyac*, México, 1917.
- González, Servando (dir.), *Yanco*, México, 1960.
- Helú, Antoni, (dir.), *La india bonita*, México, 1938.
- Jonard, Dominiq (dir.), *Nuestros bosques*, México, 2013.
- Lezama, Luis (dir.), *Tabaré*, México, 1919.
- Martínez, Solares, Gilberto (dir.), *El Ceniciento*, México, 1952.
- \_\_\_\_\_, *El violetero*, México, 1960.
- Máximo, Raúl (dir.), *Korpus Cirio (la feria de los oficios)*, México, 2009.
- \_\_\_\_\_, *La marcha por la dignidad rebelde y el nacimiento de los caracoles*, México, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Don Inés*, México, 2008.
- Máximo, Raúl (dir.), *Juje pireni (vamos a cantar)*, México, 2011.
- \_\_\_\_\_, *Siruki Tsakapu (piedra de hormiguero)*, México, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Axuni Atari (cazador de venado)*, México, Apocalypso, 2006.
- Murnau, F. W. (dir.), *Tabú*, México, 1930.
- Navarro, Carlos (dir.), *Janitzio*, 1934.
- Rodríguez, Pavel (dir.), *Kurita Kaheri*, México, 2002.
- Rodríguez, Roberto (dir.), *La mujer que yo perdí*, México, 1949.
- Rodríguez, Ismael (dir.), *Del rancho a la televisión*, México, 1952.
- \_\_\_\_\_, *Tizoc*, México, 1956.
- \_\_\_\_\_, *Ánimas Trujano*, México, 1961.
- Serafín, Estrada Juan José (dir.), *Naná tsíri*, México, 2011.
- Urueta, Chano (dir.), *La noche de los mayas*, México, 1939.
- Vargas de la Maza, Armando (dir.), *El indio*, México, 1938.
- Victoriano, Pedro (dir.), *¡Jarhimjtitsini! (¡Nos embistieron!)*, México, 2007.
- Vidor, King (dir.), *Ave del paraíso (Bird of Paradise)*, México, 1932.
- Zinnemann, Fred y Emilio Gómez Muriel (dir.), *Redes*, México, 1934.