

MUJER INDÍGENA

VIDEASTAS DEL PRESENTE



GOBIERNO DE
MÉXICO



INPI
INSTITUTO NACIONAL DE
LOS PUEBLOS INDÍGENAS

INPI
VIDEO FT/297(DVD)
C-001

Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas

Mujer indígena: videastas del presente / Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas ; coord.

Octavio Murillo Alvarez de la Cadena ; selección de videos Eréndira Martínez Almonte, Antonio Rodríguez García y María Elena Franco Rojas ; textos Eréndira Martínez Almonte, María Elena Franco Rojas, Gustavo Omar Meneses Camacho ; diseño Azucena Guadalupe Andrade López ; cuidado de la edición Patricio Romeu Rábago ; fotos Fototeca Nacho López. México : INPI, 2018.

1 disco DVD (304 min., 20 seg.) + 1 libro (112 p.).

Contenido: Toyol kajal (31 min., 00 seg.) / Rosa Amelia Hernández Gómez ; Nenek (26 min., 40 seg.) / Sabydel Almazán Rubio ; Yolem jammut (31 min., 07 seg.) / Iris Belén Villalpando López ; Ñaa kiku isaa, kiku sama (27 min., 09 seg.) / Laura Margarita Quiroz Ruiz ; O na neje o ña'a yo ndixu ñajro (28 min., 54 seg.) / Marilyn Ramón Medellín ; El rostro de una mujer (27 min., 00 seg.) / Tereso Manuel López Pérez ; Ndá kum'us xi'ui nejeñ kimbia kubú: pú se nana'juan ne le't Xi'uit en pu L'ue Rimiañ queretana (34 min., 15 seg.) / Brenda Karina Sánchez Torres ; Xta'abay, ko'olel ku kinsaj (27 min., 56 seg.) / Mario Chan Colli ; Sh'aak kumiai tpeí aalhuwei (13 min., 11 seg) / Norma Alicia Meza Calles ; En defensa de los derechos de las mujeres (29 min., 20 seg) / Anayeli Paleo Solorio y Ana Gabriela González Espinoza ; Bankilal (27 min., 48 seg.) / María Dolores Arias Martínez.

1. VIDEO INDIGENA - MÉXICO - VIDEOGRABACIONES. 2. MUJERES INDÍGENAS VIDEOASTAS - VIDEOGRABACIONES. 3. COMUNICADORAS INDÍGENAS - VIDEO GRABACIONES. 4. ACERVO DE CINE Y VIDEO INDÍGENA - CREACIÓN, ESTRUCTURA, FUNCIONES.

Primera edición: 2018

© 2018 Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas
Av. México Coyoacán 343, Col. Xoco, Alcaldía Benito Juárez, CDMX.

Esta publicación es una obra intelectual protegida en favor de su productor. La titularidad de los derechos contenidos en la misma se encuentra reconocida y protegida conforme a la Ley. Se prohíbe su reproducción parcial o total, aun de carácter privado, alquiler o ejecución pública por cualquier medio. Quedan reservados los derechos de autor y de intérprete de las piezas musicales y textos que aparecen en esta obra.

Impreso y hecho en México.



Presentación
Adelfo Regino Montes

4

Introducción
Eréndira Martínez Almonte

10

La imagen en movimiento.
El Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz
María Elena Franco Rojas

30

Proyectos de comunicación indígena.
Historias contemporáneas en video
Gustavo Omar Meneses Camacho

80

**Sinopsis de las obras y
semblanzas de sus realizadores**

90



Presentación

Para el Gobierno de México, el pleno reconocimiento de los pueblos indígenas y afromexicano como sujetos de derecho público es una de las grandes prioridades del proceso de transformación nacional. Por ello, resulta fundamental emprender acciones encaminadas a saldar la deuda histórica con estos pueblos y promover su visibilización y, sobre todo, su participación activa en la toma de decisiones.

En atención a ello, el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI) tiene el compromiso de acompañar a los pueblos y comunidades en la gestión de sus propios procesos de desarrollo social y económico, representatividad política y fortalecimiento del patrimonio cultural. En particular, para el Instituto es fundamental trabajar en la preservación, revaloración y divulgación de las múltiples expresiones de la diversidad cultural de México, en el entendido de que estas son un medio excepcional para estimular el diálogo entre los diferentes sectores de la sociedad.

A su vez, los pueblos originarios y afromexicano han asumido un liderazgo cada vez mayor en la generación o apropiación de herramientas para representarse y mostrarse a sí mismos

frente al resto de la sociedad. En particular, el lenguaje y los recursos audiovisuales han sido de gran trascendencia, pues a través de ellos, mujeres y hombres indígenas formados como videastas han documentado las realidades de sus comunidades, desde sus propios parámetros y criterios.

Una gran parte de estas producciones ha sido fruto de iniciativas implementadas por las instituciones predecesoras del INPI – sobre todo a partir de los años 90–, las cuales estaban enfocadas en la capacitación de videastas y el financiamiento de sus proyectos. Desde entonces, estas obras han constituido un eje clave para el desarrollo del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz, el cual forma parte del vasto patrimonio cultural que el Instituto ha recibido en herencia. Las creaciones de los videastas indígenas no solo han enriquecido a dicho acervo, sino, en general, a la cultura audiovisual de México. Gran parte de estos videos se han presentado en foros, festivales y



certámenes nacionales e internacionales, en los que muchos han obtenido menciones, premios y reconocimientos, tanto a la obra en sí como a sus realizadores.

Bajo estas consideraciones, y en atención a la necesidad de impulsar a los videastas indígenas para que documenten y proyecten sus propias realidades, el INPI ha generado esta publicación para dar a conocer algunas de las producciones más destacadas. Para ello, se ha elaborado una selecta curaduría audiovisual con enfoque de género, que abarca diferentes temáticas y es representativa de la diversidad de las culturas originarias. La publicación de esta obra celebra, además, la reciente creación del INPI, que coincide con el 70 aniversario de la fundación del INI, institución predecesora en el trabajo al servicio de los pueblos indígenas de México.

Esta publicación es, en suma, testimonio tangible del firme compromiso con el ejercicio pleno de los derechos de los pueblos indígenas y afroamericano, en específico, en materia de patrimonio cultural, cuyas expresiones plurales demuestran la gran vitalidad y energía creativa de los pueblos originarios de México. Su conservación, valoración y fortalecimiento constituyen uno de los pilares para alcanzar las metas de equidad, justicia y democracia a las que aspiramos como nación.

Lic. Adelfo Regino Montes
Director General del Instituto Nacional
de los Pueblos Indígenas





Introducción*

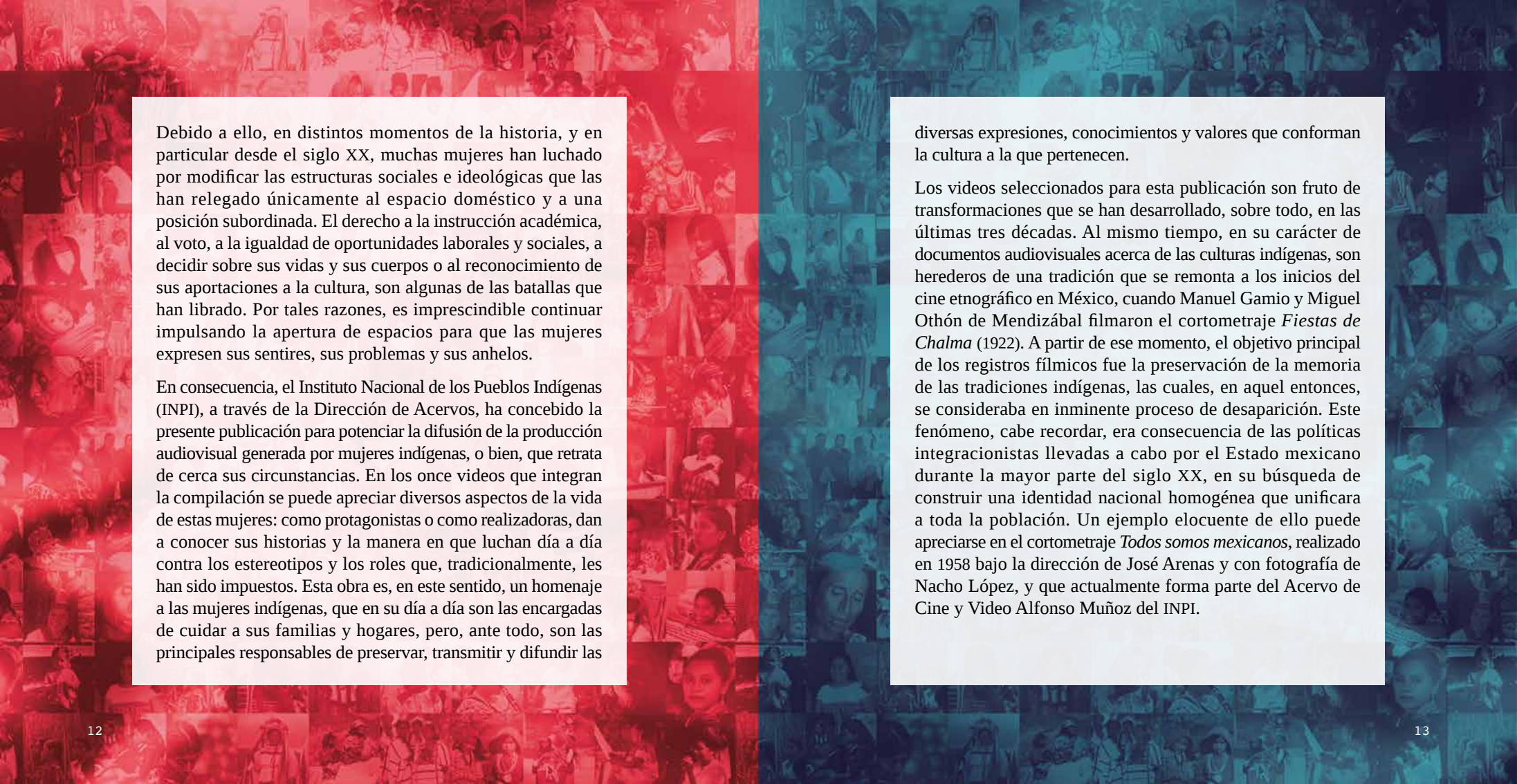
Las mujeres indígenas se han apropiado cada vez más del espacio público, en foros que van desde la docencia o la academia hasta los medios de comunicación y la participación política. Lograrlo no ha sido fácil, debido a las condiciones de inequidad, falta de oportunidades y violencia que han debido enfrentar en diferentes épocas y lugares. Las once producciones audiovisuales que conforman *Mujer indígena. Videastas del presente* son una muestra de este proceso de cambio: de percibir la existencia misma como acto de resistencia a enarbolar reivindicaciones de derechos y lograr el empoderamiento femenino en distintos ámbitos.

“No se nace mujer, se llega a serlo”, escribió Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo* (2016: 371). Con ello se refería al hecho de que el género,¹ en específico el femenino, es una construcción social, pues a lo largo de la vida se aprende lo que significa ser mujer y lo que es socialmente aceptado como parte de la feminidad, lo cual varía de una cultura a otra. La sociedad determina qué implica ser mujer y qué no, a qué se puede aspirar o qué trabajos se puede realizar. Cada colectividad indica a las mujeres que forman parte de esta cómo hablar, cómo vestirse o cómo relacionarse con los demás y, en general, marca cuál es su lugar dentro del conjunto.

* Por Eréndira Martínez Almonte, etnohistoriadora.

¹ Para el presente texto se debe entender la diferencia entre sexo, que hace referencia a una característica biológica, y género, que se define como una construcción social y cultural.



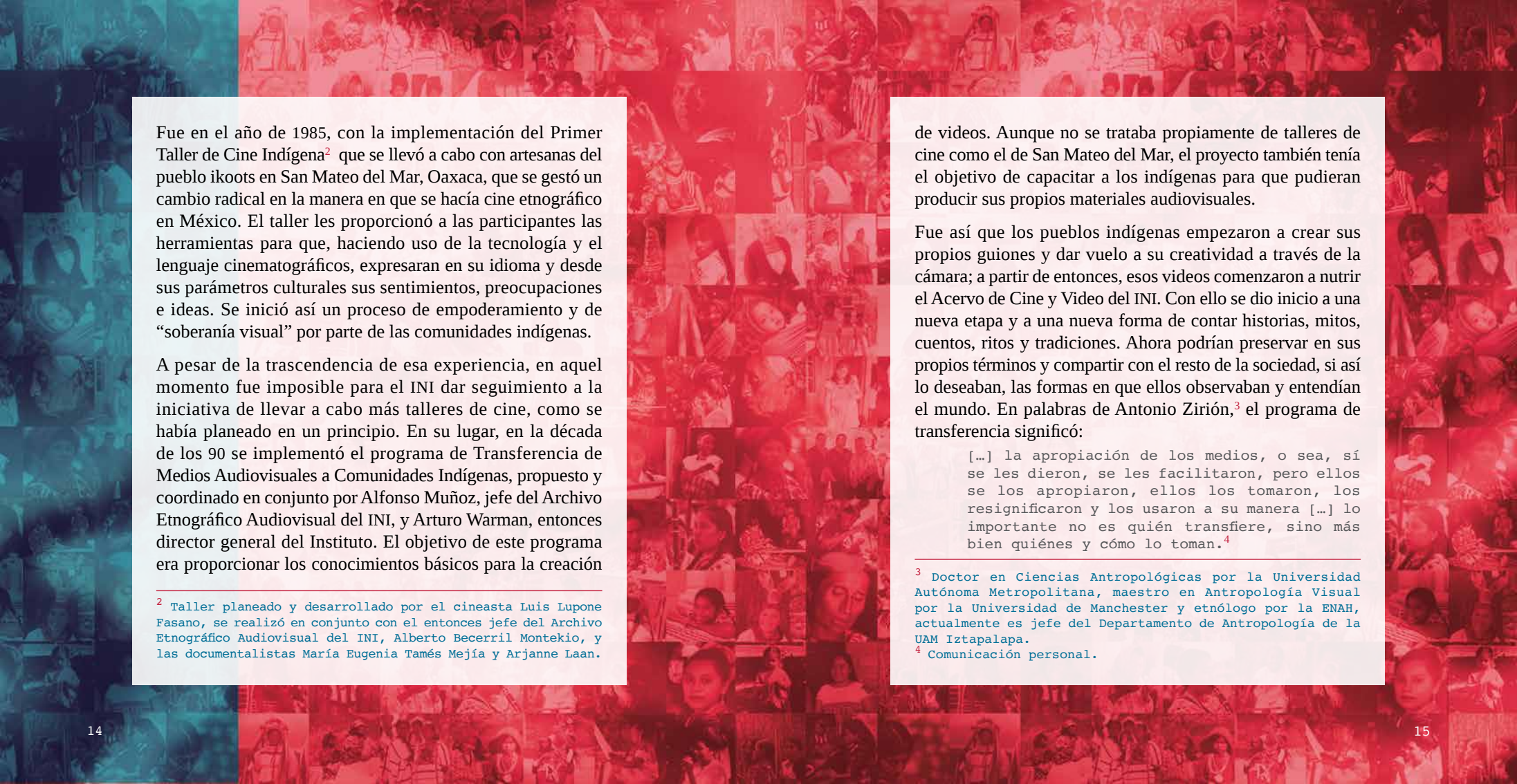


Debido a ello, en distintos momentos de la historia, y en particular desde el siglo XX, muchas mujeres han luchado por modificar las estructuras sociales e ideológicas que las han relegado únicamente al espacio doméstico y a una posición subordinada. El derecho a la instrucción académica, al voto, a la igualdad de oportunidades laborales y sociales, a decidir sobre sus vidas y sus cuerpos o al reconocimiento de sus aportaciones a la cultura, son algunas de las batallas que han librado. Por tales razones, es imprescindible continuar impulsando la apertura de espacios para que las mujeres expresen sus sentires, sus problemas y sus anhelos.

En consecuencia, el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), a través de la Dirección de Acervos, ha concebido la presente publicación para potenciar la difusión de la producción audiovisual generada por mujeres indígenas, o bien, que retrata de cerca sus circunstancias. En los once videos que integran la compilación se puede apreciar diversos aspectos de la vida de estas mujeres: como protagonistas o como realizadoras, dan a conocer sus historias y la manera en que luchan día a día contra los estereotipos y los roles que, tradicionalmente, les han sido impuestos. Esta obra es, en este sentido, un homenaje a las mujeres indígenas, que en su día a día son las encargadas de cuidar a sus familias y hogares, pero, ante todo, son las principales responsables de preservar, transmitir y difundir las

diversas expresiones, conocimientos y valores que conforman la cultura a la que pertenecen.

Los videos seleccionados para esta publicación son fruto de transformaciones que se han desarrollado, sobre todo, en las últimas tres décadas. Al mismo tiempo, en su carácter de documentos audiovisuales acerca de las culturas indígenas, son herederos de una tradición que se remonta a los inicios del cine etnográfico en México, cuando Manuel Gamio y Miguel Othón de Mendizábal filmaron el cortometraje *Fiestas de Chalma* (1922). A partir de ese momento, el objetivo principal de los registros fílmicos fue la preservación de la memoria de las tradiciones indígenas, las cuales, en aquel entonces, se consideraba en inminente proceso de desaparición. Este fenómeno, cabe recordar, era consecuencia de las políticas integracionistas llevadas a cabo por el Estado mexicano durante la mayor parte del siglo XX, en su búsqueda de construir una identidad nacional homogénea que unificara a toda la población. Un ejemplo elocuente de ello puede apreciarse en el cortometraje *Todos somos mexicanos*, realizado en 1958 bajo la dirección de José Arenas y con fotografía de Nacho López, y que actualmente forma parte del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz del INPI.



Fue en el año de 1985, con la implementación del Primer Taller de Cine Indígena² que se llevó a cabo con artesanas del pueblo ikoots en San Mateo del Mar, Oaxaca, que se gestó un cambio radical en la manera en que se hacía cine etnográfico en México. El taller les proporcionó a las participantes las herramientas para que, haciendo uso de la tecnología y el lenguaje cinematográficos, expresaran en su idioma y desde sus parámetros culturales sus sentimientos, preocupaciones e ideas. Se inició así un proceso de empoderamiento y de “soberanía visual” por parte de las comunidades indígenas.

A pesar de la trascendencia de esa experiencia, en aquel momento fue imposible para el INI dar seguimiento a la iniciativa de llevar a cabo más talleres de cine, como se había planeado en un principio. En su lugar, en la década de los 90 se implementó el programa de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades Indígenas, propuesto y coordinado en conjunto por Alfonso Muñoz, jefe del Archivo Etnográfico Audiovisual del INI, y Arturo Warman, entonces director general del Instituto. El objetivo de este programa era proporcionar los conocimientos básicos para la creación

² Taller planeado y desarrollado por el cineasta Luis Lupone Fasano, se realizó en conjunto con el entonces jefe del Archivo Etnográfico Audiovisual del INI, Alberto Becerril Montekio, y las documentalistas María Eugenia Tamés Mejía y Arjanne Laan.


de videos. Aunque no se trataba propiamente de talleres de cine como el de San Mateo del Mar, el proyecto también tenía el objetivo de capacitar a los indígenas para que pudieran producir sus propios materiales audiovisuales.

Fue así que los pueblos indígenas empezaron a crear sus propios guiones y dar vuelo a su creatividad a través de la cámara; a partir de entonces, esos videos comenzaron a nutrir el Acervo de Cine y Video del INI. Con ello se dio inicio a una nueva etapa y a una nueva forma de contar historias, mitos, cuentos, ritos y tradiciones. Ahora podrían preservar en sus propios términos y compartir con el resto de la sociedad, si así lo deseaban, las formas en que ellos observaban y entendían el mundo. En palabras de Antonio Zirióñ,³ el programa de transferencia significó:

[...] la apropiación de los medios, o sea, sí se les dieron, se les facilitaron, pero ellos se los apropiaron, ellos los tomaron, los resignificaron y los usaron a su manera [...] lo importante no es quién transfiere, sino más bien quiénes y cómo lo toman.⁴

³ Doctor en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana, maestro en Antropología Visual por la Universidad de Manchester y etnólogo por la ENAH, actualmente es jefe del Departamento de Antropología de la UAM Iztapalapa.

⁴ Comunicación personal.

The background of the entire page is a dense, overlapping collage of numerous small photographs. These photos depict various indigenous people from different cultures, engaged in various activities, some in traditional dress, some in modern clothing, and some in natural settings. The collage is color-coded with a blue-to-red gradient, with blue at the top and red at the bottom.

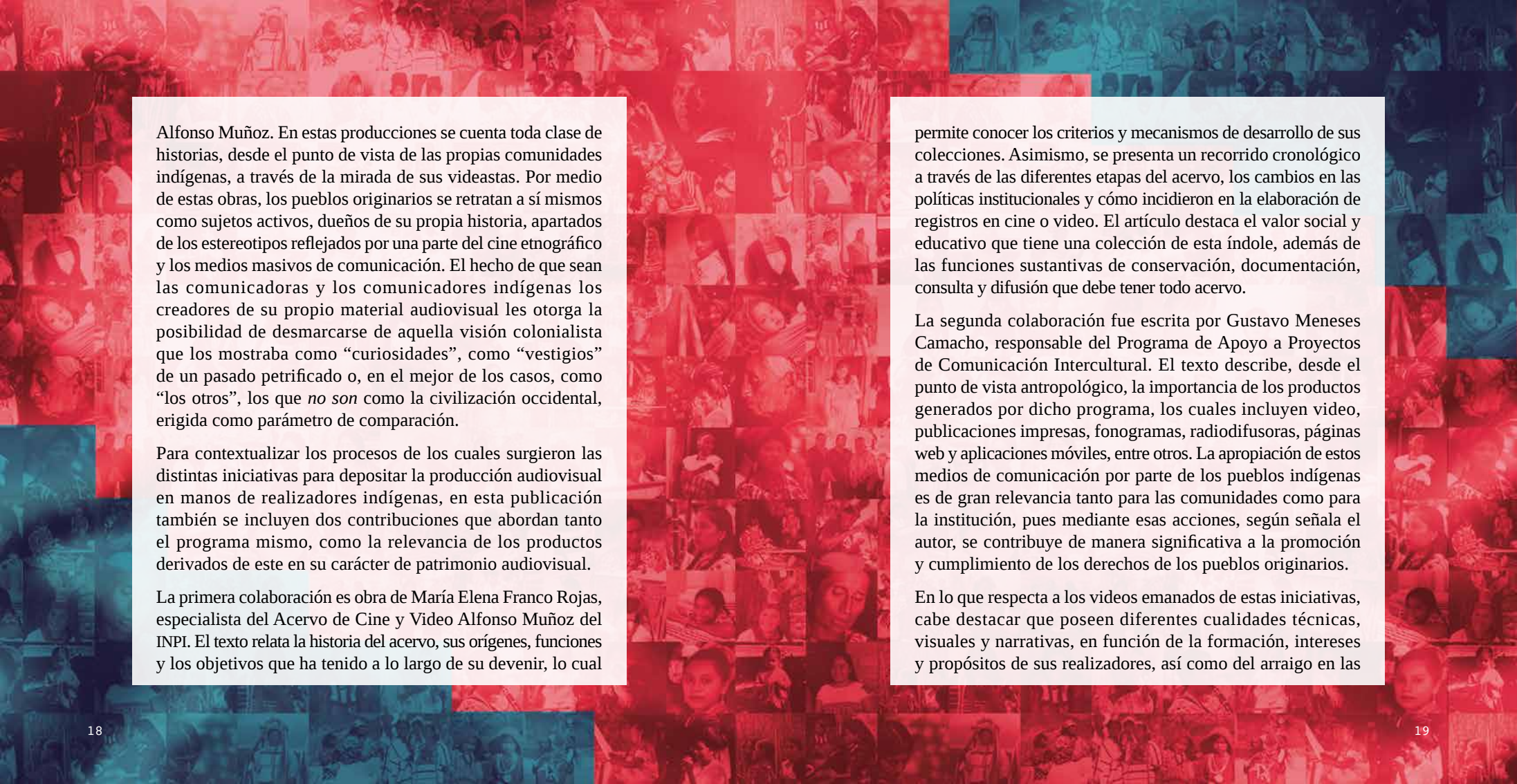
En los últimos veinte años, los videos generados por las comunidades indígenas se han vuelto cada vez más comunes. La cámara de video se ha convertido en un poderoso instrumento de denuncia, de preservación de la memoria colectiva y del patrimonio cultural, y en una excelente manera de recuperar tradiciones, ceremonias, ritos e incluso lenguas que se encontraban en vías de extinción. El avance tecnológico y la disminución de los costos de producción trajeron consigo un proceso de democratización de los medios audiovisuales de comunicación. Asimismo, la rapidez con que viaja la información y el acceso a internet ha permitido a los pueblos originarios empoderarse como sujetos de cambio y de denuncia; sus voces difícilmente volverán a ser silenciadas y tendrán una mayor resonancia a nivel mundial.

A partir de esta apropiación, los realizadores indígenas han tenido cada vez más medios y foros para que sus voces se escuchen, generando nuevas condiciones de diálogo intercultural en un plano de igualdad y respeto. A través de sus producciones de video han tenido la oportunidad de desmitificar estereotipos y lugares comunes acerca de las culturas originarias; al mismo tiempo, el espectador aprende a mirarlos a través de sus ojos y también logra analizarse a sí mismo. Ahí radica una de las principales virtudes de estos materiales: sirven para generar entendimiento a partir del

conocimiento y la valoración de las diferencias culturales que enriquecen a la humanidad.

Los videos compilados en esta publicación fueron producidos a través del Programa de Apoyo a Proyectos de Comunicación Intercultural para la Promoción y Difusión del Patrimonio Cultural Indígena, auspiciado por la otrora Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), cuyo patrimonio fue heredado por el INPI. Por medio del programa se ha proporcionado a los videastas indígenas herramientas metodológicas y técnicas, así como recursos económicos directos en algunos casos, en tanto que los aspectos conceptuales y creativos de los proyectos son atribución exclusiva de sus creadores. En esta iniciativa participan mujeres y hombres por igual, o colectivos de comunidades indígenas que tienen interés por registrar en video su lugar de origen, sus tradiciones, su historia o su vida cotidiana, por mencionar algunos temas. El acceso a estas tecnologías y medios de comunicación les brinda la oportunidad de empoderarse y fortalecer las identidades colectivas por medio de la representación de sí mismos.

Como resultado de estos proyectos, se ha generado un *corpus* conformado hasta la fecha por más de 300 videos, que integran el fondo más reciente del Acervo de Cine y Video



Alfonso Muñoz. En estas producciones se cuenta toda clase de historias, desde el punto de vista de las propias comunidades indígenas, a través de la mirada de sus videastas. Por medio de estas obras, los pueblos originarios se retratan a sí mismos como sujetos activos, dueños de su propia historia, apartados de los estereotipos reflejados por una parte del cine etnográfico y los medios masivos de comunicación. El hecho de que sean las comunicadoras y los comunicadores indígenas los creadores de su propio material audiovisual les otorga la posibilidad de desmarcarse de aquella visión colonialista que los mostraba como “curiosidades”, como “vestigios” de un pasado petrificado o, en el mejor de los casos, como “los otros”, los que *no son* como la civilización occidental, erigida como parámetro de comparación.

Para contextualizar los procesos de los cuales surgieron las distintas iniciativas para depositar la producción audiovisual en manos de realizadores indígenas, en esta publicación también se incluyen dos contribuciones que abordan tanto el programa mismo, como la relevancia de los productos derivados de este en su carácter de patrimonio audiovisual.

La primera colaboración es obra de María Elena Franco Rojas, especialista del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz del INPI. El texto relata la historia del acervo, sus orígenes, funciones y los objetivos que ha tenido a lo largo de su devenir, lo cual

permite conocer los criterios y mecanismos de desarrollo de sus colecciones. Asimismo, se presenta un recorrido cronológico a través de las diferentes etapas del acervo, los cambios en las políticas institucionales y cómo incidieron en la elaboración de registros en cine o video. El artículo destaca el valor social y educativo que tiene una colección de esta índole, además de las funciones sustantivas de conservación, documentación, consulta y difusión que debe tener todo acervo.

La segunda colaboración fue escrita por Gustavo Meneses Camacho, responsable del Programa de Apoyo a Proyectos de Comunicación Intercultural. El texto describe, desde el punto de vista antropológico, la importancia de los productos generados por dicho programa, los cuales incluyen video, publicaciones impresas, fonogramas, radiodifusoras, páginas web y aplicaciones móviles, entre otros. La apropiación de estos medios de comunicación por parte de los pueblos indígenas es de gran relevancia tanto para las comunidades como para la institución, pues mediante esas acciones, según señala el autor, se contribuye de manera significativa a la promoción y cumplimiento de los derechos de los pueblos originarios.

En lo que respecta a los videos emanados de estas iniciativas, cabe destacar que poseen diferentes cualidades técnicas, visuales y narrativas, en función de la formación, intereses y propósitos de sus realizadores, así como del arraigo en las

tradiciones de producción audiovisual en sus comunidades y la presencia de espacios de aprendizaje y diálogo. Es decir, no todos siguen los mismos criterios en cuanto a contenidos, enfoques o ejecución, puesto que no tienen la misma “escuela”. Es ahí donde puede apreciarse la importancia de dar seguimiento a los proyectos audiovisuales de las comunidades indígenas y facilitar redes de enseñanza e intercambio, ya que mediante esta clase de apoyos se pueden lograr producciones de gran calidad.

Es importante mencionar que no todos los pueblos indígenas generan la misma cantidad de materiales de video. La producción audiovisual con apoyo institucional desde 2007 se ha concentrado en Chiapas, estado de México, Yucatán, Oaxaca y Baja California –en ese orden–, de donde proviene más de 57% de las obras. En cambio, de Quintana Roo, Morelos, Querétaro, San Luis Potosí, Sonora, Veracruz, Campeche y Guerrero procede solo 9%.

Esta distribución tan dispar puede deberse a dos circunstancias relacionadas. En primer lugar, la puesta en marcha, desde 1992, de los Centros de Vídeo Indígena del INI en Hermosillo, Sonora; Mérida, Yucatán; Morelia, Michoacán, y Oaxaca, Oaxaca,⁵ pues en ellos se dio inicio a una tradición de formar videastas indígenas. En segunda instancia, la implementación

⁵ Carlos Zolla y Emiliano Zolla Márquez (2004). *Los pueblos indígenas de México: 100 preguntas*, UNAM, México.

del proyecto “El CCC con patas”, realizado por el Centro de Capacitación Cinematográfica entre 2013 y 2015, con el objetivo de descentralizar la cultura y la educación cinematográficas,⁶ para lo cual se impartieron talleres intensivos, de 23 días, en Oaxaca y Chiapas. En ambos estados, este proyecto dejó como legado las bases para llevar a cabo producciones audiovisuales más complejas. La formación de cineastas y documentalistas en dichas entidades ha permitido la conformación de colectivos especializados, cuya producción se ha caracterizado por una tendencia más favorable a los lenguajes de la ficción que a los del documental, así como por una sobresaliente calidad estética en el apartado visual.

La mayoría de los videos realizados por esta generación de comunicadores indígenas, además, han sido realizados en las lenguas originarias de las localidades donde fueron filmados. Ello incrementa el poder que los creadores y todos los participantes tienen sobre cada producción, pues, a contracorriente de la tendencia predominante por mucho tiempo, enaltecen sus idiomas maternos y demuestran el orgullo de hablarlos. Así, también, contrarrestan los procesos de desplazamiento y extinción padecidos por numerosas

⁶ Programa imágenes en movimiento, página web del CCC, recuperado el 4 de octubre de 2018, de: <https://www.elccc.com.mx/sitio/index.php/produccion-filmica/el-ccc-con-patas>

lenguas indígenas a consecuencia del estigma y la marginación que han pesado sobre ellas.

La diversidad de orígenes regionales y culturales, de perfiles creativos y de intereses discursivos de los comunicadores indígenas ha generado un fondo rico y plural en el Acervo de Cine y Video del INPI. Ello ha permitido seleccionar, para esta publicación, once videos que abordan diferentes aspectos de la vida de las mujeres indígenas a lo largo y ancho de México. Entre los principales temas abordados en estas producciones se encuentran historias de vida; actividades cotidianas, oficios y expresiones artísticas; problemas de violencia y discriminación; migración y reconstitución de identidades; defensa de derechos; transformación de las relaciones familiares o comunitarias, y la preservación y transmisión de diferentes manifestaciones del patrimonio cultural, como la lengua, los conocimientos tradicionales, la medicina, los cantos, los ritos y los mitos.

A pesar de la distancia geográfica que existe entre las protagonistas o realizadoras de los videos, de las distintas prácticas culturales y de las barreras lingüísticas, sus historias guardan notables similitudes, pues cada una de ellas ha tenido que cumplir con ciertas expectativas familiares y comunitarias; hay reglas, preceptos y tradiciones que se deben seguir y respetar, por lo que pocas veces tienen la oportunidad de llevar a cabo sus objetivos personales o simplemente de

plantearse alternativas distintas a la maternidad y la vida doméstica. Esto no quiere decir que no existan mujeres que hayan logrado trascender el destino que se les ha señalado, haciendo valer su voluntad y abandonado el papel subordinado para realizar sus sueños y convertirse en dueñas de su vida.

La curaduría audiovisual no fue una tarea sencilla, pues había muchos temas que poner sobre la mesa, así como muchas regiones y pueblos indígenas a los cuales representar. Sin embargo, gracias al trabajo en conjunto con los especialistas del Acervo de Cine y Video, bajo la coordinación de Octavio Murillo Alvarez de la Cadena, se definieron los criterios para generar esta recopilación. Como parámetro prioritario, se determinó que la selección mostrara el papel protagónico de las mujeres en distintos ámbitos, tanto en sus comunidades como en la proyección que han logrado hacia el exterior.

La selección inicia con el documental *Toyol kajal / Noosfera* (2016), dirigido por Amelia Hernández, el cual retrata la vida de María Santiago González Pérez, reconocida partera y curandera originaria de Zinacantán, Chiapas. La historia subraya que la elección de dedicarse a esta actividad no es casual, ya que entre los tsotsiles se cree que ciertos oficios son asignados mediante revelaciones en sueños. Estos contienen mensajes que deben ser escuchados, interpretados y atendidos, pues son una conexión con los seres sobrenaturales que rigen el destino de las personas.

Continuamos con *Nenek* (2014), de Sabdyel Almazán, que en el mismo año de su lanzamiento obtuvo el primer lugar en el Festival de Cine y Video Indígena de Morelia. En este cortometraje se cuenta la vida de Teresa, Brígido y Andrea, originarios de Tamapatz, en la Huasteca potosina, quienes expresan ante la cámara sus historias y experiencias. Anécdotas cargadas de emotividad, que dejan al descubierto las asimetrías que existen en las relaciones entre hombres y mujeres en la cultura tének o huasteca. Asimismo, muestra el estado de vulnerabilidad en que se encuentran estas últimas, pues si bien con el paso de los años sus circunstancias se han ido modificando, ciertas vivencias dejaron hondas secuelas en la vida de las protagonistas.

Desde el noroeste, Iris Villalpando presenta *Yolem jammut / Mujer yoreme* (2017), serie de cápsulas en la cual se muestra la diversidad de artes, oficios y profesiones que realizan las mujeres yoreme o mayo de Sinaloa, mediante las cuales enriquecen y preservan su cultura. La realizadora presenta a cinco mujeres con diferentes historias de vida, pero unidas por sus tradiciones y por su capacidad de adaptarse, seleccionar y reformular los elementos que les aportan tanto el ámbito mestizo como su propia tradición cultural.

En la siguiente producción, *Ñaa kiku isaa, kiku sama / Mujeres tejiendo nuestra cultura* (2013), Laura Margarita Quiroz nos

permite acercarnos al trabajo de las tejedoras mixtecas de San Pablo Tijaltepec, Oaxaca. Este video registra el proceso de elaboración de los textiles tradicionales de la comunidad, elemento importante en la preservación y expresión de la identidad local. Por otro lado, también se observa la división por géneros existente en este poblado mixteco, pues hombres y mujeres tienen asignadas tareas específicas, así como espacios físicos y sociales que ocupan de forma preferente.

El documental *O na neje o iña'a yo ndixu iñajro / Voces e historias mazahuas* (2012), dirigido por Marilyn Ramón Medellín, registra las exigencias que las mujeres mazahuas dirigen a una sociedad que las ha relegado históricamente. El video muestra cómo reclaman respeto hacia ellas como individuos y como colectividad, a su identidad, a su lengua y a su trabajo. Se reafirman, así, como mujeres mazahuas orgullosas de su origen, sus tradiciones y sus luchas.

Continuamos con *El rostro de una mujer* (2011), documental dirigido por Tereso Manuel López Pérez, de Huixtán, Chiapas. A través de la historia de María Candelaria Gómez, se muestra la realidad que viven miles de mujeres no solo en las comunidades indígenas, sino en gran parte del mundo, pues a los 22 años María ya había vivido en carne propia los estragos del machismo, la violencia y la discriminación.

La migración es un tema complejo, pues involucra tanto a la comunidad que se abandona como al lugar a donde se llega, a la vez que altera las relaciones familiares y comunitarias; para quienes se ven en la necesidad de desplazarse ello nunca es fácil. De esto habla *Ndá kum'us xi'ui nejeiñ kimbia kubú: pú se nana'juan ne le't Xi'uit en pú L'ue Rimiañ queretana / Un pueblo xi'ui resurge de la tierra: migración de la Pamería en la Sierra Gorda queretana* (2018), documental realizado en la comunidad de Arroyo Seco, Querétaro, por Brenda Karina Sánchez.

Mario Chan Collí presenta *Xta'abay, kí'ichpan ko'olel ku kinsaj / Xta'abay, mujer bonita que mata* (2014), en el cual se cuenta la famosa leyenda maya de la Xta'abay, una hermosa mujer que habita en el tronco del sagrado *yaxché* (ceiba) y que gusta de robar las almas de los hombres.

Sh'aak kumiai tipei aalhuwei / Mujeres kumiai que platican (2012), dirigida por Norma Alicia Meza Calles, muestra la revitalización de una lengua en riesgo de desaparición. Para contrarrestarlo, las mujeres de la comunidad kumiai de Juntas de Nejí, Baja California, toman la decisión de organizarse para evitar la extinción de su idioma, pues con este morirían muchas tradiciones, cantos y parte de su identidad.

Anayeli Paleo Solorio y Ana Gabriela González Espinoza cuentan la historia de dos niñas purépecha, Fabiola Martínez

y Erika Joseline, en el cortometraje *En defensa de los derechos de las mujeres: Imérhi atastakatechani chuxapani / Siguiendo sus pasos* (2017). Además de ser un asomo a la cotidianidad de las familias purépecha, el video ilustra dos formas distintas de enseñanza. Por un lado, muestra cómo a través de las enseñanzas de sus progenitores las niñas aprenden a cumplir con las tareas del hogar, a comerciar e incrementar el ingreso familiar. En contraste, se hace notar que al asistir a la escuela pueden también desarrollarse en un espacio profesional, equilibrando todos los ámbitos de su vida.

Este recorrido audiovisual concluye en el sureste, en Chenalhó, Chiapas, donde transcurre la historia de *Bankilal / El hermano mayor* (2012). Por medio de este video, María Dolores Arias documenta la ceremonia realizada por los *paxones* (autoridades religiosas) con la finalidad de “curar el alma” o el *alter ego* con que cada persona nace. Emulando a las abuelas que al calor del fogón o durante las labores de tejido narran los relatos de la tradición oral, la realizadora se convierte a su vez en transmisora de la memoria del pueblo, pues su video genera un valioso registro histórico acerca de los fenómenos de cambio religioso y su impacto en las costumbres, tradiciones y vida cotidiana de los habitantes de Chenalhó.

La producción videográfica contemporánea generada desde las comunidades indígenas es vasta y plural, tal como puede

apreciarse de forma sobresaliente en las obras que constituyen esta publicación. A través de este medio de comunicación, sus realizadores –en particular las mujeres– han tenido el poder de preservar y compartir lo que, de forma individual y a nivel colectivo, consideran relevante de sus culturas, y no solo aquello que fascinaba a la mirada occidental. Sus creaciones, sin duda, han enriquecido al acervo audiovisual de México con miradas frescas y perspectivas innovadoras.

A casi 100 años del documental creado por Gamio ha habido grandes transformaciones e innovaciones en el cine y el video documental. Las producciones audiovisuales acerca de los pueblos indígenas han cambiado en muchas maneras, desde las temáticas, las tecnologías o los canales de difusión hasta la postura política de los realizadores. Es momento de que las voces de las mujeres indígenas, sobre todo, resuenen con más fuerza que nunca y que, a través de su propia mirada, muestren lo que quieren que sea observado, escuchado y entendido, lo que para ellas es realmente importante. En particular, es fundamental que ellas mismas comuniquen lo que viven al interior de sus comunidades, para que mediante su participación creciente disminuyan las asimetrías sociales y se avance en la construcción de sociedades más justas, equitativas y abiertas a la pluralidad.

Bibliografía

De Beauvoir, Simone (2016). *El segundo sexo*, Cátedra, Madrid.

Carreño, Gastón, (2013). “Sobre la antropología visual mexicana. Entrevista a Antonio Zirión”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 22, p. 208 -222. Consultado el 26 de julio de 2018, de http://www.rchav.cl/entrevistas_22.html

Dorotinsky Alperstein, Deborah, Danna Levin Rojo, Álvaro Vázquez Matecón y Antonio Zirión (2017). *Variaciones sobre cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, México.

Ravazzola, Ma. Cristina, Emma Ma. Reyes Rosas y Gisela Sánchez Díaz de León (2010). *Mujeres participando en la democratización de las familias*, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México.

Romero Ugalde, Maricruz (1991). *La antropología en el cine institucional: análisis de la producción del Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista 1978-1987*, Tesis de licenciatura en Etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

Villela, Samuel (1992). “La antropología visual y la antropología mexicana”, *I'inaj, semilla de maíz*, núm. 6, abril-julio de 1992, p. 4-12.

Zirión, Antonio (2015). “Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada”, *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 78, año 36, enero-junio de 2015, p. 45-70.

La imagen en movimiento

El Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz*

A través del tiempo, las innumerables generaciones de la humanidad han atesorado los testimonios de su paso por el mundo, como un legado para las futuras generaciones. Los materiales han sido diversos, desde los manuscritos de antaño hasta los sistemas de almacenamiento masivo de nuestra era. Textos, ilustraciones, fonogramas, fotografías e imágenes en movimiento son algunos de los soportes que guardan la memoria de las transformaciones y el devenir de las sociedades. Preservarlos y ponerlos a disposición de las colectividades es, por lo tanto, una tarea trascendental.

En este sentido, el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI) resguarda y conserva, a través de sus acervos patrimoniales, testimonios fundamentales para la memoria de los pueblos indígenas de México. En particular, el Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz contiene valiosos registros filmicos y videográficos que se han realizado durante casi setenta años de gestión.

Estos materiales, por el solo hecho de incluir imágenes de una parte de la humanidad, bien pueden considerarse patrimonio de la misma. Sin embargo, su principal virtud es que en ellos han quedado registrados diversos aspectos de la



cultura, cosmovisión y ritualidad de las poblaciones originarias del territorio mexicano, fundamento histórico de la nación y sus múltiples identidades. Por tales motivos, resulta de gran relevancia conocer los antecedentes, procesos y personajes involucrados en la conformación, funcionamiento y evolución del Acervo de Cine y Video del INPI.

* Por María Elena Franco Rojas, especialista del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz del INPI.



Antecedentes

El Instituto Nacional Indigenista (INI) se creó en 1948 bajo la titularidad del antropólogo Alfonso Caso y obedeciendo a la política integracionista de la época, cuya función encomendada fue “dar satisfacción a las necesidades generales de las poblaciones indígenas del país.”¹

El INI comenzó sus acciones con la creación de los primeros centros coordinadores en Chiapas y en la región Tarahumara, llamados Centro Coordinador Tzeltal-Tzotzil y Centro Coordinador Tarahumara, respectivamente. Desde ahí se realizaron acciones de salud, educación, economía y caminos, entre otras, las cuales fueron difundidas mediante libros, folletos y memorias. Sin embargo, era necesario hacerlo a través de un recurso capaz de llegar a grandes grupos sin las limitantes del acceso a los medios impresos y el analfabetismo. Fue así como se encontró en el cinematógrafo, que para esas fechas ya se encontraba en su época de oro, el instrumento idóneo para tal fin.

Para que esta labor se conozca a través de medios más accesibles, se ha elegido el cinematógrafo. Es un mensaje que contribuirá a conocer lo que es México y como se ha organizado el trabajo antropológico del I.N.I.²

¹ Antonio Salas Ortega, “La naturaleza jurídica del INI”, en *Los Centros Coordinadores Indigenistas*, México, INI, 1962, p. 17.

² “Película del INI”, en *Acción Indigenista*, INI, núm. 34, abril 1956.

Es así como en 1958 el Instituto da a conocer la película *Todos somos mexicanos*, bajo la dirección de José Arenas, Ignacio “Nacho” López en la fotografía y con guion escrito por Gastón García Cantú, Rosario Castellanos y Fernando Espejo. Este cortometraje, que narra las acciones realizadas por el INI con los tseltales y tsotsiles en Chiapas y con los mazatecos en Oaxaca, fue publicado como la primera producción cinematográfica realizada por el Instituto. Sin embargo, en 2006, gracias a los trabajos de catalogación realizados en el acervo se localizó *Nuevos Horizontes*, medimetraje fílmico de 1956 dirigido por el mismo José Arenas y fotografiado por Nacho López, con música de Silvestre Revueltas. Este material muestra imágenes similares a *Todos somos mexicanos*, con algunas variantes importantes como la voz femenina en la narración y escenas más extensas.

Previamente, entre 1951 y 1953 se registraron tomas fílmicas que hoy en día nos permiten ver al entonces director y fundador del Instituto, el antropólogo Alfonso Caso, dirigiendo unas palabras a los trabajadores de un aserradero en la Sierra Tarahumara, las brigadas médicas aplicando vacunas a los niños tseltales, hombres abriendo caminos, niños aprendiendo el castellano, entre otras. Este material fue integrado en las cintas denominadas *Centro Coordinador Indigenista Tzeltal-Tzotzil* y *Centro Coordinador Indigenista Tarahumara*. Estas imágenes fueron difundidas de forma limitada, mas no se publicaron sino hasta la década de los noventa, bajo el título de *Primeras acciones indigenistas* o *Primeras acciones del INI*.³

Durante la década de los sesenta, el Instituto recopiló producciones fílmicas de otras instituciones que fueron de gran ayuda en ese proceso de “integración” de las comunidades indígenas a la vida nacional. Se trata de materiales educativos que muestran técnicas agropecuarias y de ganadería como *Forraje ensilado* (1960), *Alfalfa la reina forrajera* (1960), *Sistema Nacional de Aprovechamiento Forrajero* (1960) y *Las buenas cosechas* (1964), de la Secretaría de Agricultura y Ganadería, y las que exponen temas culturales como *Escalera de honor* (1964), *Cerámica popular* (¿1960?) y *Chapultepec* (¿1960?), de la Secretaría de Educación Pública.

Nacho López continuó con la labor fílmica y presentó en 1970 la cinta *Misión de Chichimecas*. Este material muestra la vida de los chichimecas jonaces de Misión de Chichimecas en San Luis de la Paz, Guanajuato, y las posibilidades de producción del campo con la implementación de los avances tecnológicos del momento en materia de agricultura, como los tractores, el sistema de riego, las trilladoras, entre otros.

Para 1972 se presenta *Iñosavi*, cortometraje que muestra la “ciudad mercado” de Tlaxiaco en la Mixteca alta y, en 1973, *Xantolo*, que narra el ceremonial del Día de Muertos del mismo nombre realizado en la región nahua-tepehua de Alahuatlitla y Chicontepec, Veracruz. Ambas producciones fueron realizadas por Grupo Cinelabor a petición del INI.

³ Aún no se tiene precisión en las fechas de producción. Se trata de materiales sin sonido, en cinta de acetato de 16mm. No se tienen antecedentes sobre su difusión.



Acción Indigenista

Boletín Mensual del Instituto Nacional Indigenista
Publicado en la Ciudad de México-Abril de 1956-Número 34



En la película, se ve una parte de la vida de los campesinos indígenas y el trabajo del INI.

Gracias a estas experiencias, el INI conoció bien los alcances del medio y no podría ya detenerse en esta labor, aún incipiente, de registro fílmico de las culturas indígenas.

¡A registrar se ha dicho!

El Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA)... lo fílmico

Los cambios de enfoque en las políticas públicas producidos a partir de 1976, que pasaron de la integración a la participación, generados a partir de las críticas al indigenismo,⁴ favorecieron la creación del Archivo Etnográfico Audiovisual.

⁴ José Luis Reyes Utrera y Lydia Patricia Martínez Madrid, "La investigación de los pueblos indígenas en el trabajo indigenista durante la CDI", en *Culturas Indígenas*, CDI, Vol. 4, Núm. 7, 2012, p. 63.

Con fundamento en los postulados de "Bases para la Acción 1977-1982", en lo que corresponde al Objetivo General IV, que pretende "Fortalecer la Conciencia Nacional a través del Respeto del Pluralismo Étnico", surgió como una necesidad dentro de la acción indigenista, la creación en ese mismo año, del Archivo Etnográfico Audiovisual, al cual se le adscribió dentro del ámbito del Departamento de Investigaciones Antropológicas y Organización Social y que comenzó a funcionar gracias al apoyo financiero proporcionado al Instituto Nacional Indigenista por el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS), en el marco del programa "Ollin Yoliztli", convenido por ambas instituciones el día 17 de agosto.⁵

Se le otorgaron elementos y capacidad académica para poder lograr sus objetivos, dentro de los cuales destacan los de apoyar a los pueblos indígenas a preservar, transformar y desarrollar sus culturas. De esta manera, se buscaba finalizar con el enfoque colonialista que consideraba el rezago económico como resultado de la diversidad cultural. El AEA estableció una metodología de registro audiovisual que hiciera posible, por un lado, la liberación de los pueblos indígenas y, por el otro, afirmar la pluriculturalidad de la nación.

Sus actividades se organizaron en cinco líneas de acción: investigación, registro audiovisual, clasificación, edición y difusión.

El propósito inicial fue el de integrar, sistematizar y complementar la información

⁵ Manual de Organización del Archivo Etnográfico Audiovisual, INI, 1982, p. 5.



referente al patrimonio cultural de los diferentes grupos étnicos, a través de materiales fotográficos, fílmicos y sonoros, organizados en forma de dossier etnográfico, catálogo de registros, cédulas de video, diaporamas, películas en 16 mm, programas de televisión, discos y libros de fotografía.⁶

El Archivo tenía dos objetivos específicos muy precisos, pero que respondían a la importancia del registro fílmico de las expresiones culturales y de la realidad social de los pueblos indígenas:

- Rescatar y profundizar en el conocimiento integral del patrimonio cultural de los grupos étnicos, a través del registro audiovisual, conservación y difusión de documentos etnográficos.
- Contribuir a que la educación que se imparta en el país incorpore las especificidades culturales multiétnicas.⁷

En ese sentido, los registros fílmicos realizados se enfocaban en retratar la vida de las poblaciones indígenas desde un enfoque totalmente antropológico, sin intervenciones de ningún tipo.

[...] para nosotros se trataba del registro por el registro mismo, como documento antropológico... no pensábamos en realizar ninguna película [...] (Henner Hofmann, cinefotógrafo).⁸

A partir de ese momento se generó, gracias a las posibilidades de equipamiento de las áreas, la mayor parte de los registros fílmicos



que existen sobre las poblaciones indígenas del país, mismas que ayudaron en la toma de decisiones en las políticas públicas y que hoy en día siguen siendo importantes referencias visuales en investigaciones de diversa índole, entre las que destacan las antropológicas, etnográficas, sociales, lingüísticas y culturales.

El equipo técnico estuvo organizado en dos unidades de filmación y los registros se programaron en etapas, dependiendo las zonas o regiones de cobertura, eventos o específicamente por pueblo indígena. De octubre de 1977 a septiembre de 1978, se llevaron a cabo once etapas de registros fílmicos en los estados de Guerrero, Oaxaca, Baja California, Sonora, Michoacán, Nayarit, Jalisco, Durango, Chiapas y Chihuahua.

Cuadro del Programa Ollin Yoliztli.⁹

Los negativos originales de estos registros se localizan clasificados en el acervo por el nombre del *Programa Ollin Yoliztli*.

⁹ Programa Ollin Yoliztli, INI-FONAPAS.

⁶ *Ibid.*, p. 5.

⁷ *Ibid.*, p. 22.

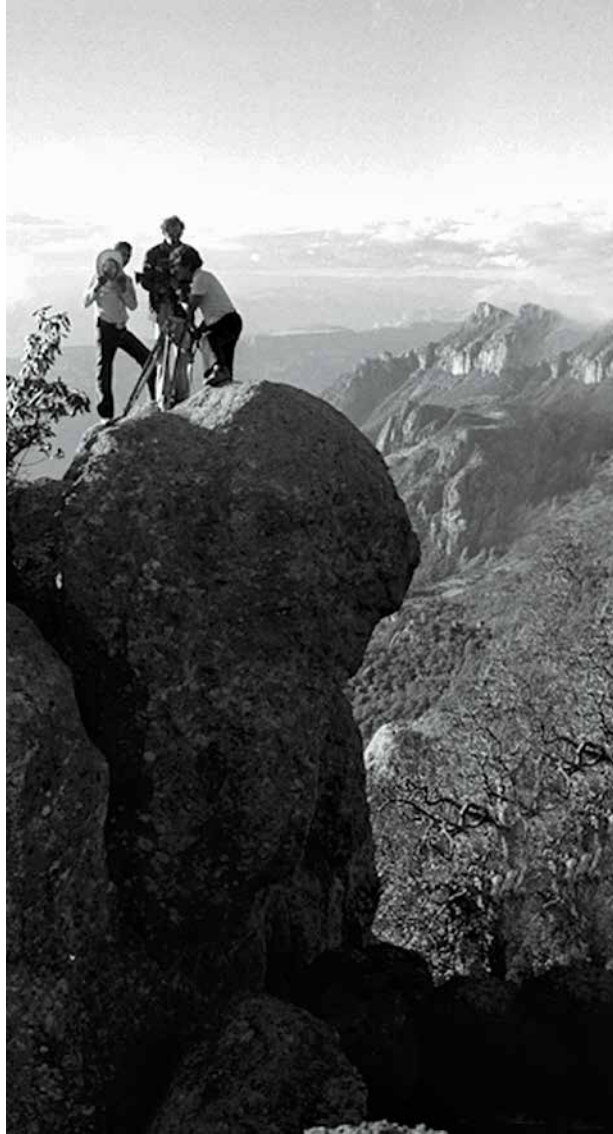
⁸ Entrevista a Henner Hofmann realizada por Belén Valenzuela en el Centro de Capacitación Cinematográfica, Ciudad de México, 2012.

Dado que la cuenca del Golfo contaba con una población indígena mayor que el resto del país, sus expresiones culturales eran más marcadas y estaba viviendo un acelerado proceso de transformación a raíz del desarrollo industrial de la zona, a partir de 1979 se concentró en esta región la obtención de registros audiovisuales. Para una etapa posterior se trabajaría en el sur de Mesoamérica y las zonas de la Sierra Madre Occidental y la costa del Pacífico.¹⁰

Con la utilización de algunos de los registros recopilados durante estas filmaciones se realizaron producciones, en su mayoría largometrajes, que muestran la vida cotidiana, las fiestas tradicionales, la cultura, la cosmovisión y los males que aquejaban a las sociedades indígenas en ese momento histórico. Con esos registros se realizaron las producciones *La música y los mixes* en 1978, bajo la dirección de Óscar Menéndez; *Jíkuri neirra. La danza del peyote*, de Carlos Kleiman, *La semana santa entre los mayos*, de Saúl Serrano, *La Montaña de Guerrero*, de Alberto Cortés, y *Mitote tepehuán*, de Rafael Montero, en 1980; *Quítate tú pa' ponerme yo*, de Francisco Chávez Guzmán, en 1981, y *Danza de conquista*, de Fernando Cámara, en 1984.

Para estas fechas, el INI se había convertido ya en formador de cineastas que encontraban en él la oportunidad de adquirir experiencia en la filmación.

¹⁰ Manual de Organización del AEA, INI, 1982, pág. 5.



[...] no había instituciones donde los estudiantes o egresados de cine adquirieran experiencia, solo estaban el Centro de Producción de Cortometrajes y el Instituto Nacional Indigenista. (Sybille Hayem, sonidista).¹¹

Paralelamente se filmaron otras comunidades, de cuyo registro se concluyeron las producciones *Fiesta del Señor Santiago Apóstol*; *Cuando la niebla levante. Totonacapan I* y *Semana santa en Nanacatlán. Totonacapan II*, de Jaime Riestra; *Danza de Voladores*, de Kiko Guerrero y Juan Carlos Colín, y *Una mayordomía*, de este último, en 1980. En 1981, *Brujos y curanderos*, de Juan Francisco Urrusti; *El día en que vienen los muertos* y *Papaloapan. Mazatecos II*, de Luis Mandoki; *Diki nima. Medicina mazateca*, de Kiko Guerrero y Antonio Fernández; *El oficio de tejer*, de Juan Carlos Colín; *Con el alma entre los dientes. Totonacapan IV*, de Jaime Riestra, y *En clave de sol*, de Ludwik Margules. Durante 1982, *Del otro lado de la muerte*, de Henner Hofmann; *Semilla del cuarto sol*, de Federico Weingartshofer; *Oro verde*, de Salvador Guerrero; *Laguna de dos tiempos*, de Eduardo Maldonado; *Purépechas, los que viven la vida*, de Roy Roberto Meza; *Loa. Totonacapan V*, de Jaime Riestra; *El corazón de un pueblo*, de Francisco Chávez; *La tierra de los tepehuas*, de Alberto Cortés, y *Mara'acame. Cantador y curandero*, de Juan Francisco Urrusti.

¹¹ Sybille Hayem, sonidista, comunicación personal en la CDI, Ciudad de México, 2016.

Con la finalización del sexenio presidencial de José López Portillo concluyó también el convenio de colaboración celebrado entre el INI y el Fonapas, que le daba vida al Programa Ollin Yoliztli. Debido a ello la producción fílmica del Instituto se vio mermada al no contar ya con los recursos que dicho convenio aportaba en este rubro. De tal manera, en 1983 solo se produjo *Raramuri ra' itsaara. Hablan los tarahumaras*, de Óscar Menéndez.

Para 1984 se logró realizar dos producciones: *Hach winik. Los dueños de la selva*, de Juan Carlos Colín, y *El eterno retorno. Testimonios de los indios kikapú*, de Rafael Montero. *De bandas, vidas y otros sonos*, de Sonia Fritz, se filmó en 1985, mientras que *Piowachuwe. La vieja que arde*, de Juan Francisco Urrusti Alonso, y *Casas Grandes. Una aproximación a la Gran Chichimeca*, de Rafael Montero, en 1986. En 1987 se produjeron *Tejiendo mar y viento* y *La vida de una familia ikoods*, de Luis Lupone Fasano y Teófila Palafox Herranz, respectivamente; *Peleas de tigres. Una petición de lluvia nahua*, de Alfredo Portilla y Alberto Becerril; *Encuentros de medicina maya*, de Juan Francisco Urrusti Alonso, y *Xochimilco*, de Eduardo Maldonado.

En 1990 el INI incursionó en el campo de la animación, con la producción de tres cortometrajes resultado de talleres de animación impartidos a niños purépechas de la comunidad de Ihuatzio, Michoacán. Este trabajo muestra tres cuentos de tradición oral: *El carero de don Chi*, *Itziguari*. *Leyenda purépecha* y *Tembucha xepiti*. *El novio flojo*. Estos cortometrajes, dirigidos por Dominique Jonard, fueron difundidos bajo el título de *Animación de tres cuentos infantiles purépechas*.






Filmada en dos décadas diferentes, en 1985 la primera parte y la segunda en 1995 (año en que fue terminada y publicada), *El pueblo mexicano que camina*, de Juan Francisco Urrusti, fue la última producción cinematográfica del INI.

Las películas del Instituto Nacional Indigenista fueron acreedoras a diversos premios y reconocimientos en certámenes fílmicos nacionales e internacionales. Por ejemplo, en 1983 *Mara'acame. Cantador y curandero* ganó el primer lugar en el II Festival de Cine y Video Científico de la UNAM y fue nominada al Ariel como mejor cortometraje documental. En ese mismo año, *Laguna de dos tiempos* obtuvo un Ariel especial y, al siguiente, una mención de honor en el I Festival Internacional de Cine Etnográfico y Ecológico de Kranj, Yugoslavia. Asimismo, *De bandas, vidas y otros sonos* recibió en 1986 el Ariel al mejor documental educativo.

¿...y el video?

A la par que la producción cinematográfica y con la misma orientación antropológica, el Archivo Etnográfico Audiovisual incursionó en el ámbito del video desde 1980 con las producciones *El costumbre*, de Salvador Guerrero, y *La Malinche*, de Carlos Kleiman, ambas en formato de cinta de carrete abierto de una pulgada. Esta práctica continuó en 1987 con la producción *Jornaleros del tiempo*, de César Ramírez Morales, realizado en casete Umatic ¾ SP, producción que en ese mismo año obtuvo un reconocimiento en el II Festival Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas en Río de Janeiro, Brasil. El mismo año,

A close-up photograph of a film reel, showing the yellow plastic hub and the black film strip. The reel is partially unspooled, with the film strip curving around the hub. The background is a light, textured surface.

José Vicente Recino Ramos y Guillermo Monteforte realizaron *Todos santos en Chenalhó*, mientras que Ernesto Heyerdhal presentó *El PMA en los albergues indígenas* en 1988.

Desde entonces y hasta la fecha, el Instituto no cesó en su labor de registro videográfico de las expresiones culturales de las comunidades indígenas del país, aunque con matices diferentes. Fue así que en 1990 se produjeron *Una danza de moros y cristianos*, del propio AEA; *Cuatro Rayas. Un pueblo organizado*, de Guillermo Monteforte; *Tiempo de radio*, de José Luis “Pesho” Martínez, y *Días de albergue*, de Alfonso Muñoz Jiménez. En 1991 se realizaron *Mujeres artesanas de sí mismas. Primera reunión de artesanas*, de Julia Barco, y *Sáname con tu poder*, de Óscar Menéndez.

Pidiendo vida, de Guillermo Monteforte, se produjo en 1992, al igual que *Labranza de ceras*, de Héctor Vázquez Valdivia, y *América danza. Primer encuentro continental de la pluralidad*. Esta última fue una realización colectiva de los participantes del Proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades Indígenas, que para esa fecha ya llevaba un importante desarrollo y sobre el que ahondaremos más adelante.

Eduardo Barrón y Óscar Pastor Ojeda filmaron *Ecología y grupos étnicos* en 1993, cuando también fueron producidas *Espíritu del agua*, de Emma Beltrán Casanova, Guillermo Monteforte y Cristina Velásquez Cepeda; *Historia y actualidad del comercio en México. Comercialización del picante en la central de abastos*, de Óscar Urrutia Lazo; *Otomíes del valle del Mezquital*, *Hidalgo*, de Héctor Vázquez Valdivia y

Alfonso Muñoz Jiménez; *Los hombres que viven del bosque*, de Eduardo Barrón y Óscar Pastor Ojeda; *Voces que no callan. V Festival de Música y Danza indígena*, de José Luis Velázquez Díaz; *Encuentro internacional de pueblos mayas*, de Eusebio Domínguez, Andrés Mayo, Héctor Vázquez y Fernando Henao; *Registro civil*, de Martha Ghigliazza, y *La casa de los mil colores*, de Samuel Díaz. Estas producciones fueron realizadas por el Archivo Etnográfico Audiovisual.

En 1992, la titularidad de la institución pasó a manos del matemático Guillermo Espinoza, quien sustituyó al antropólogo Arturo Warman Gryj. Tras este cambio administrativo se llevó a cabo una reestructuración en algunas áreas del INI. Fue así como el Archivo Etnográfico Audiovisual dejó de funcionar como tal entre 1992 y 1993, para ser sustituido por la Subdirección de Imagen y Sonido, que operó hasta 1998. Durante este periodo continuó la producción de contenidos en todos los acervos, que en ese entonces funcionaban como departamentos de dicha subdirección.

En septiembre de 1997, durante el Primer Encuentro de Centros Regionales de Información y Documentación (pertenecientes al INI), Carlos Zolla –entonces director de Investigación y Promoción Cultural– puso de manifiesto los términos generales de lo que se denominó “política de investigación y documentación”. A través de esta se pretendía hacer del Instituto una referencia informativa y documental especializada, misma que contribuiría a la nueva relación entre el Estado, los pueblos indígenas y el resto de la sociedad nacional.



El desarrollo de una política coherente y sostenida en materia de investigación, información y documentación adquiere hoy, para los pueblos indígenas y para nuestra propia institución, una importancia de primer orden. La aparición de movimientos —de diversa índole, pero con importantes manifestaciones en numerosos países— que replantean los modelos de sociedades posibles y deseables, y dentro de aquellas que poseen núcleos importantes de población originaria, el papel de los pueblos indígenas, anima desde hace tres décadas el panorama político internacional [...] El INI ha adoptado, como política en esta materia, articular las iniciativas, los proyectos y las acciones alrededor de un eje que estimule y propicie la generación y acopio de datos relevantes; que ordene, sistematice y resguarde acervos informativos y documentales [...] ¹²

Bajo estas premisas, el 4 de diciembre de 1998 se inauguró el Centro de Investigación, Información y Documentación de los Pueblos Indígenas de México (CIIDPIM), dependiente de la Dirección de Investigación

¹² Carlos Zolla, “Políticas de información y documentación sobre los pueblos indígenas de México en el Instituto Nacional Indigenista”, en *Primer Encuentro de Centros Regionales de Información y Documentación (CRID)*, 1997, p. 8-10.

y Promoción Cultural. Dicho centro fue creado con el propósito de “constituirse como un organismo especializado en la búsqueda, recuperación, registro, sistematización, difusión y uso de la información y la documentación sobre los pueblos indígenas de México.” ¹³

A partir de ese momento, los departamentos quedaron constituidos como acervos, de tal manera que el Departamento de Cine pasó a ser el Acervo de Cine, de igual manera que el de video; más adelante fueron unidos en una sola área. Fue hasta 2002 cuando recibió su nombre actual como Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz, en honor a la labor de dicho antropólogo en el INI.

Durante este periodo se produjeron *Unión Nacional de Organizaciones Productoras de Pimienta S.C.* y *Memoria de gestión 1989-1994*, de Óscar Pastor Ojeda y Eduardo Barrón; *Tiempo de zafra. Cortadores de caña, un caso más de migración indígena*, de César Ramírez Morales, y *Niños pintores de los albergues escolares*, de Eduardo Barrón, en 1994. Del siguiente año figuran las producciones *En defensa de los lugares sagrados wurrárikas: Haurra Manaka*, de Óscar Pastor Ojeda; *Generación futura*, de Alberto Becerril Montekio; *Jerusalén en la selva Lacandona*, de Constantino Miranda Hernández; *Reseña del Archivo Etnográfico Audiovisual*, de Fernando Henao Giraldo y Héctor Vázquez Valdivia, y *VI Festival de Música y Danza Indígena*, de José Luis Velázquez Díaz.

¹³ Miguel Ángel Rubio, “Centro de Investigación, Información y Documentación de los Pueblos Indígenas de México”, en *Primer Encuentro de Centros Regionales de Información y Documentación (CRID)*, 1997, p. 21.

Durante 1996 la producción continuó con el perfil etnográfico, incursionando además en el género biográfico y en alternancia con aquellas que presentaban aspectos relevantes de los cuestionamientos al indigenismo. Fue así como se generaron *Alientos purépechas*, de José Luis Velázquez Díaz; *Cuando baila el sol*, de Arturo García Llampallas; *Henrietta Yurchenco. Testimonios de vida*, de José Luis Sagredo Castillo; *¿El fin del indigenismo? Paradigmas indigenistas*, de Fernando Henao, y *Los derechos de los pueblos indígenas y la Constitución*.

El arpa nahua de la costa de Michoacán, de José Luis Sagredo, José Luis Velázquez Díaz y Julio Herrera, y *Al filo de la vida*, de César Ramírez Morales, fueron producidas en 1997. Dos años después, en colaboración con la Secretaría de Educación Pública y el Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE), se realizaron *Santo remedio*, *El don y la herencia*, *La medicina invisible*, *Derecho Indígena. La resistencia y la ley* y *Caminos del derecho indígena. La regla y la experiencia*, de José Luis Velázquez Díaz.

Del año 2000 datan *Del Suchiate al Bravo. Migrantes indígenas*, de César Ramírez Morales; *El costumbre. Semana Santa Cora*, de José Luis Velázquez Díaz; *Kaullumari*, de Víctor Anteo; *Patsecuaru. El lugar de la negrura*, de César Ramírez Morales; *Auto-Nomía. Nuestra ley*, de Bruno Varela Rodríguez, *Lhallchho Nuestro pueblo*, de Juan José García, y *Memoria nueva. Comunicación indígena*, de José Luis Velázquez Díaz. Al año siguiente se produjeron *Historia de maíz wixárika. Historia de vida*, de Lourdes Sánchez Sosa y Gregorio Carrillo Jiménez;

México indígena, de José Luis Velázquez Díaz; *La luz del reencuentro*, de Óscar Pastor Ojeda, y *Rostros indígenas de México*, de César Ramírez Morales, Javier Sámano Chong y Alberto Muenala Pineda.

Durante las labores de diagnóstico y catalogación realizadas en 2005 se encontraron producciones correspondientes a esta etapa del desarrollo del acervo. Estas son *Brujos y curanderos*, filmada en 1979 y dirigida por Óscar Menéndez; *Oración al viento. Un ritual maya en las ruinas Xkanmayamul, Campeche*, con realización de Gustavo Aviña Cerecer, de 1996; *Don Chico. Un requinto fue mi vida*, de José Luis Velázquez Díaz; *El emperador. Carnaval otomí, La Candelaria. Recuerdo de una mayordomía, Cerro Brujo. Petición de lluvias otomí y Del cielo... a la tierra*, de Óscar Pastor Ojeda, todas ellas producidas en el 2000, así como *Nuestra patrona santa Cecilia*, de Rodrigo Rivas Peña, realizada en 2002.

Del Proyecto de Transferencia de Medios

La importante labor de difusión de las culturas indígenas del país que realizó el Archivo Etnográfico Audiovisual con las producciones



filmicas y de video fue de gran relevancia. Sin embargo, existía la inquietud de mostrar esas expresiones culturales desde la perspectiva de las propias comunidades indígenas.

La propuesta del proyecto de Transferencia de Medios a Comunidades y Organizaciones Indígenas obedecía a dos limitantes. La primera se observaba en la labor del cineasta o videasta como sujeto ajeno a la comunidad:

El trabajo del cineasta o del fotógrafo nunca llega a penetrar, por muchas razones: porque no tienen la confianza, porque no hay el tiempo suficiente, porque no vas a saber cuándo se realizan las cosas.¹⁴

La segunda correspondía al encarecimiento del medio fílmico:

[...] el hecho de que ahora el cine es muy caro, prácticamente está desapareciendo; en términos de inversión no se soporta ya. Es muy caro el cine. Y el video vino a sustituir al cine. No es de la misma calidad. Pero que tiene casi las mismas características: tú puedes manejar el video con el lenguaje del cine documental, te da esas posibilidades [...]¹⁵

Por otra parte, las aportaciones de la experiencia canadiense con un proyecto similar en televisión denominado “Televisión Comunitaria”; los resultados obtenidos por el Primer Taller de

¹⁴ Entrevista a Alfonso Muñoz por Consuelo Arroyo, en *Entrevista a trabajadores indigenistas sobre Julio de la Fuente y Alfonso Fabila*, México, INI, sin fecha, p. 5.

¹⁵ *Ibíd.*

Cine a Mujeres Artesanas realizado por el INI en la comunidad huave de San Mateo del Mar, Oaxaca; el aumento del uso del video en las comunidades como medio de comunicación entre los indígenas que vivían en la comunidad y aquellos que migraban a Estados Unidos,¹⁶ y el apoyo del Archivo Etnográfico Audiovisual al proyecto, sirvieron de impulso para que Transferencia de Medios se llevara a cabo.

Fue así como entre 1990 y 1994 dio inicio la primera etapa del proyecto con la capacitación intensiva y extensa de 37 organizaciones indígenas en el uso de los equipos y el lenguaje del video, a través de la realización de cuatro cursos nacionales. Además, fueron apoyados con equipos de grabación y edición, con la finalidad de que produjeran sus propios videos con total independencia y desde su perspectiva.¹⁷

Al analizar los primeros trabajos se observó que la calidad de los materiales no era la esperada, que requerían de capacitaciones más amplias o bien, técnicos especializados. Asimismo, hacían falta mayores instalaciones para la edición de los trabajos, dado que el Archivo Etnográfico, que entonces proporcionaba esos servicios, era insuficiente para la cantidad de apoyos solicitados.

¹⁶ *100 videos indígenas. Catálogo de producciones del proyecto Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas*, México, INI, Dirección de Investigación y Promoción Cultural, 1998, p. 4.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 5.

Para atender esta necesidad se crearon los Centros de Video Indígena (CVI). El primero se estableció en la ciudad de Oaxaca en 1994; en 1996 se inauguró el CVI Michoacán en Morelia; después el CVI Noroeste en Hermosillo, Sonora, en 1997 y, por último, el CVI Sureste en la ciudad de Mérida, Yucatán, en el 2000.

Los Centros de Video Indígena cumplieron con las funciones de capacitación, asesoría en las tres áreas de la realización del video (preproducción, producción y post producción), servicios de edición y seguimiento a las producciones de los realizadores indígenas para que estas fueran de mejor calidad. Además, facilitaban la difusión de los materiales terminados, tanto dentro de la comunidad como hacia el exterior mediante la búsqueda de espacios televisivos. Ello permitió continuar con la labor del INI en cuanto a la difusión de las expresiones culturales indígenas.

Dentro de este proyecto se produjeron más de cien videos, en su mayoría cortometrajes que forman parte de los materiales que resguarda el Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz. Algunas de las producciones generadas son: *Una experiencia viva* (1991), realización de Olegario Candia Reyes, pueblo tlapaneco, organización Unión de Ejidos y Comunidades “Luz de la Montaña”; *Una mayordomía en Tanetze de Zaragoza* (1991), de Crisanto Manzano Avella, pueblo zapoteco, organización Pueblos Unidos del Rincón de la Sierra Juárez; *Kuchinanin. Todos los curanderos* (1992), de Manuel García Santés y Raúl Sagayo, pueblo totonaco, Asociación Regional de Organizaciones y Comunidades Indígenas Totonacas y Organización de Médicos Indígenas; *Semana Santa en San Martín Chamizal* (1992), de



Mariano Estrada Aguilar, pueblos chol y tseltal, organización Comité de Defensa de la Libertad Indígena; *Navidad amuzgos*, de Gilberto López Vásquez, pueblo amuzgo, organización Sociedad de Solidaridad Social “Nj’ dja Flor Amuzgo”; *Akoo. Basura* (1994), de Héctor García Sandoval, pueblo triqui, Centro Cultural Driki; *Ma’ach. Machucado* (1994), de Carlos Martínez Grabiél, pueblo mixe, organización Video Tamix, entre otros.

Debido a los cambios en las políticas públicas, así como a las reestructuraciones dentro del Instituto, el Proyecto de Transferencia de Medios dejó de funcionar como lo venía haciendo y derivó en la creación de las Unidades de Producción Audiovisual Indígena (UPAI), las cuales permitieron a las comunidades y organizaciones indígenas continuar con la preservación de su cultura mediante la utilización del video. Actualmente, el INPI continúa apoyando a realizadores indígenas a través del Programa de Derechos Indígenas, dentro del proyecto denominado *Apoyo a comunicadores(as) indígenas para la producción y realización de proyectos de comunicación intercultural*, en la rama de video.

De Instituto a Comisión... la transición

En el año 2000, con la llegada de Vicente Fox Quesada como primer mandatario de la nación, se generaron cambios importantes en la administración del país. El Gobierno federal reconoció, a raíz de las demandas de los movimientos aglutinados en torno al Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN),



que los pueblos indígenas debían jugar un papel sustantivo en el desarrollo de México; ello reiteró la necesidad de generar mejores condiciones de vida para este sector. En ese sentido, se creó como área de la Presidencia de la República la Oficina de Representación para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, la cual por una parte reforzaría la labor que hasta ese momento venía realizando el INI y, por otra, ampliaría su campo de acción, ya que tenía como objetivos coordinar las acciones del Gobierno federal, así como concertar y convenir con otros órdenes de gobierno la atención integral de los pueblos indígenas.

En diciembre de 2000, el Poder Ejecutivo presentó una iniciativa de reforma constitucional que contemplaba un nuevo modelo para la atención a los pueblos indígenas. Dicha reforma se concretó en 2003, primero con la creación del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI) el 13 de marzo y después con la Ley de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, institución que sustituyó al Instituto Nacional Indigenista.¹⁸

La Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), tiene como objeto orientar, coordinar, promover, apoyar, fomentar, dar seguimiento y evaluar los programas, proyectos, estrategias y acciones públicas dirigidas al desarrollo integral y sustentable de los pueblos y comunidades indígenas. Asimismo, está facultada para impulsar la integralidad y

¹⁸ Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, en *Informe de ejecución 2003-2004 del Programa Nacional de Población 2001-2006*, p. 461.



transversalidad de las políticas, programas y acciones de la Administración Pública Federal para el desarrollo de los pueblos y comunidades indígenas y para evaluar los avances e impacto de las acciones de las dependencias y entidades del Gobierno Federal, estatal y municipal en esta materia.¹⁹

En esta nueva etapa, la naciente institución requería emprender acciones que le permitieran consolidarse y fortalecerse para atender sus objetivos y funciones. De tal forma que, echando mano de la labor audiovisual, se generaron cortometrajes que rindieron cuentas de las primeras acciones de la CDI en materia de desarrollo de las regiones indígenas del país, en lo concerniente a infraestructura básica, vías de comunicación, albergues escolares, proyectos productivos, atención a las mujeres, entre otros.

Además, se continuó con la producción de alrededor de cien documentos visuales entre cortos y medimetrajes con temas como fiestas tradicionales, religión, turismo alternativo, información monográfica de los pueblos, educación, diversidad cultural y mujeres, por mencionar algunos. Entre ellos destacan *Entre la tradición y el cambio. La fiesta de San Francisco Mihualtepec*, de Pablo Gasca Gollas, y *América suena*, de Myriam Ávila Uribe, en 2003; *Buscando la tierra: El pueblo kiliwa. Horizontes indígenas* (serie de cápsulas divididas en dos volúmenes), en 2005; *Entre flores y colores. Fiesta de la virgen de la Asunción*, de Sergio

¹⁹ *Ibid.*



Martínez Austria; la primera parte de la serie monográfica *Nuestros pueblos, ahora...* correspondiente a los pueblos mexicanero, huichol, mayo, pame, afromexicano, nahua de Milpa Alta, amuzgo, maya, mixteco de la costa y seri, en 2006. En 2009 se realizó *Conciencia de vida. Tosepan Titataniske*, y en 2010, *Caracol púrpura. Hilo de caracol*, ambas de Sergio Martínez Austria. Del mismo año data *La Judea Nayeerijte. San Juan Bautista, Nayarit*, de Sergio Martínez Austria y Alejandro Varela. En 2012 se produjo la serie *Pueblos indígenas en riesgo*, material integrado por cápsulas acerca de nueve pueblos indígenas, divididas en tres temáticas: Identidad, Territorio e Integridad.

Conservación

Una de las actividades principales de los acervos en general es, sin duda, la conservación de los contenidos. Para los audiovisuales se tiene que prever que tal conservación se realice en tres ejes: el soporte, el formato y el contenido. Estos son los que le otorgan su relevancia histórica, tecnológica, estética, académica y cultural.²⁰

En este sentido, en el año 2002 se implementaron bóvedas refrigerantes que permitían mantener los materiales fotográficos, videográficos, fílmicos y sonoros almacenados en condiciones climáticas controladas. Sin embargo, con el

²⁰ COTENNDOC, Norma Mexicana NMX-R-053-SCFI-2013. Documentos videográficos y fonográficos. Lineamientos para su conservación, p. 11.

desarrollo en la conservación de este tipo de soportes y el avance tecnológico en equipos generadores de temperaturas y humedades específicas para materiales de archivo, estas primeras bóvedas se volvieron obsoletas.

Por tal motivo, con fundamento en la atribución legal de “dirigir los procesos pertinentes para el estudio, catalogación, conservación y difusión de los acervos del patrimonio cultural de los pueblos indígenas de México”,²¹ en 2007 se realizó la remodelación y modernización de las cuatro bóvedas. En el interior cuentan con paredes recubiertas con paneles de acero inoxidable rellenos con espuma de poliuretano, luminarias con filtros que evitan las radiaciones ultravioleta e infrarroja, sistemas de alarma antiincendios y pisos con acabado de pintura epóxica.

El sistema de control de humedad y temperatura cuenta con:

- Control automático de temperatura con un rango mínimo de fluctuación de ± 1 °C. Esto se logra con dos unidades manejadoras de aire conectadas a equipos de enfriamiento y de calefacción.
- Control automático de humedad relativa con un rango mínimo de fluctuación de ± 2.5 %. Ello es posible gracias a que el sistema se conecta a un equipo automático de humidificación con vapor de agua, o bien, un potente deshumidificador con rueda desecante de gel de sílice.

²¹ Artículo 19, fracción XIX del Estatuto Orgánico de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 26 de julio de 2010.





- Lavado de aire. Las unidades manejadoras cuentan con filtros de partículas sólidas como el hollín y el polvo ambiental, y posteriormente filtros de carbón activado que eliminan los contaminantes en forma de vapores orgánicos del ambiente.²²


En cuanto al mobiliario, la bóveda de cine cuenta con estantería especializada anti-electrostática de acero rolando en frío recubierto con polvo epóxico horneado y almacenaje en soporte por lata. De esta manera se evita que una lata cargue el peso de varias más y se facilita la circulación continua del aire entre las mismas. Ello permite un mejor aprovechamiento del aire frío y una menor acumulación de aire caliente, lo que repercute en el óptimo funcionamiento y menor desgaste de los equipos climáticos y prolonga la vida útil de los materiales.

Para el caso de la bóveda de video, se están llevando a cabo las gestiones necesarias para realizar el cambio de los actuales estantes

²² Octavio Murillo Alvarez de la Cadena, "El resguardo del patrimonio cultural de la CDI: la conservación en múltiples enfoques", *Culturas Indígenas*, vol. 4, núm. 7, 2012, p. 106.

por otros especializados en material videográfico, los cuales, entre otras cosas, permitirán ganar espacio para poder mantener bajo clima controlado todos los materiales que reciba el acervo.

A la par con la conservación en bóvedas climatizadas, tanto en video como en cine, periódicamente se realizan revisiones de los materiales a fin de detectar daños físicos o posibles degradaciones. En cine, se llevan a cabo acciones como oxigenación de la película, limpieza en seco, reparación física (empalmes, reempalmes, enmienda de rasgaduras o de perforaciones, entre otros), eliminación de residuos de adhesivo, cambio de líderes, medición de niveles de acidez, obtención de pietaje, metraje y duración, detección de rayas o deterioro en la emulsión y base de la película, finalizando con la preparación de la cinta para su digitalización y/o proyección. En video no se trabaja directamente con la cinta, salvo en la medición de acidez y, en caso de requerirse, alguna pegadura, empalme o reempalme. Se realizan acciones como revisión del cuerpo del casete o carcasa para detección de roturas, limpieza en seco, reemplazo de etiquetas desprendidas y afloje de la cinta, culminando con la preparación del material para su digitalización. Toda esta actividad queda documentada en las plantillas de catalogación de cintas de cine y de material videográfico respectivamente, en los apartados referentes al diagnóstico e identificación en donde, además, se especifican los deterioros detectados y las intervenciones realizadas, es decir, se elabora la historia clínica de cada material.




Otro punto importante que no hay que perder de vista es la conservación de los equipos analógicos de reproducción, ya que por la obsolescencia tecnológica se ha recorrido un arduo camino en migración de contenidos a diversos formatos. El acervo de video cuenta con materiales en doce formatos diferentes: cintas de carrete abierto de una pulgada, Umatic ¾ SP, VHS, SVHS, VHS compacto, Betamax, Betacam SP, D2, Betacam digital, Hi8, DVCAM y Mini DV. Ante este panorama, se realizan mantenimientos anuales de los equipos de reproducción audiovisual, procurando además contar con al menos dos reproductoras de cada formato en óptimas condiciones para su utilización en el proceso de digitalización.

Los equipos de reproducción de soportes analógicos son herramientas indispensables para la conservación de documentos fonográficos y videográficos. Debido a su carácter de tecnologías obsoletas, son bienes cuyo valor es similar al de los documentos.²³

Cabe destacar que todas las labores que realiza el acervo en materia de conservación son guiadas por los principios que emanan de instituciones como la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), la Filmoteca Española, la Filmoteca de la UNAM –que además ha asesorado directamente al acervo–, la Cineteca Nacional de México, entre otras, en el caso de cine. En cuanto al video, han sido de gran ayuda

²³ COTENNDOC, *Norma Mexicana NMX-R-053-SCFI-2013. Documentos videográficos y fonográficos. Lineamientos para su conservación*, p. 60.



la Asociación de Archivos de Imágenes en Movimiento (AMIA), la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA) y el Comité Técnico de Normalización Nacional de Documentación (COTENNDOC), este último a través de la *Norma Mexicana de Documentos Videográficos y Fonográficos. Lineamientos para su conservación*.

Catalogación

Desde los inicios del Archivo Etnográfico Audiovisual, con el conglomerado de materiales audiovisuales recopilados se emprendió una labor de catalogación. Con la creación del CIIDPIM se iniciaron de manera formal las labores de catalogación de los materiales fílmicos y de video, así como los sonoros y las fotografías, pero no se logró concretar una plantilla de catalogación específica para cada acervo.

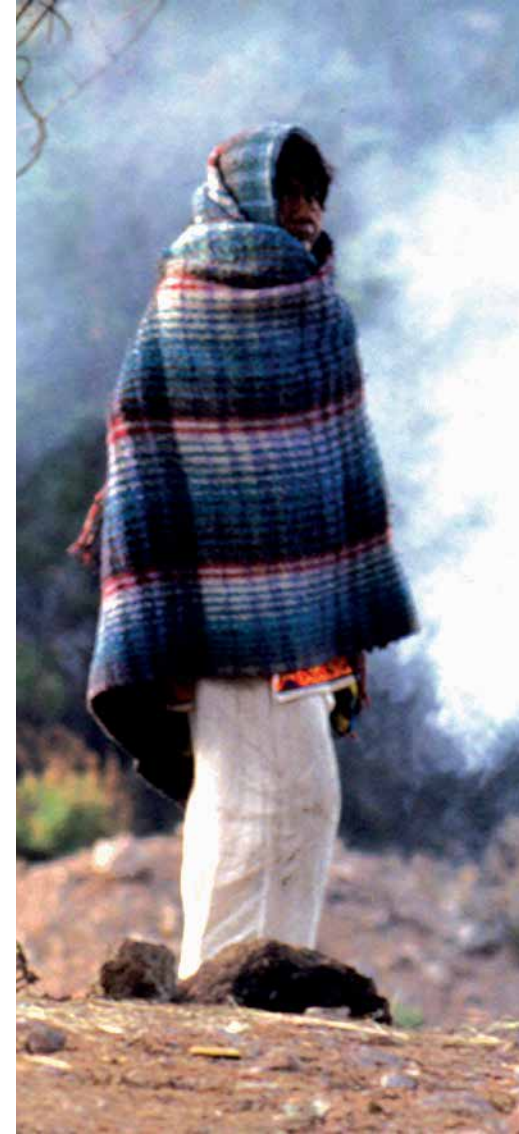
Fue hasta el 2005 cuando los responsables de la catalogación de los acervos de Fototeca, Cine y Video, Fonoteca y Arte Indígena se reunieron para establecer las políticas internas que permitieran a cada uno disponer de una plantilla de catalogación especializada. Esta debía contener los campos necesarios para que ninguna información sobre los bienes resguardados en cada repositorio quedara excluida. Asimismo, debería funcionar para la propia organización de los acervos, de tal manera que los usuarios y los mismos responsables de cada área pudieran identificar y ubicar rápidamente los materiales.


El Acervo de Cine y Video se concentró primariamente en identificar de manera separada los documentos filmicos y los videográficos, pues, aunque sean similares, cada uno tiene sus propias especificidades. Se dividieron por fondos que permitieran, desde esa primera clasificación, ubicarlos dentro del cúmulo de materiales. Los fondos en los que se clasifican son los siguientes:

| | CINE | | VIDEO |
|----|---|-----|---|
| FT | Fondo de Producciones Terminadas INI | FT | Fondo de Producciones Terminadas INI-CDI-INPI |
| FI | Fondo de Producciones Inconclusas o Material de Stock | FI | Fondo de Producciones Inconclusas o Material de Stock |
| FE | Fondo de Producciones Externas | FD | Fondo de Diplomados y Seminarios |
| | | FV | Fondo de Videastas Indígenas |
| | | FVM | Fondo del Centro de Video Indígena de Michoacán |
| | | FVS | Fondo del Centro de Video Indígena del Noroeste |
| | | FVO | Fondo del Centro de Video Indígena de Oaxaca |
| | | FVY | Fondo del Centro de Video Indígena de Yucatán |
| | | FE | Fondo de Producciones Externas |
| | | FCI | Fondo de Comunicadores Indígenas |

Cabe señalar que el Fondo de Comunicadores Indígenas (FCI) es el de más reciente creación. Su conformación responde a la necesidad de clasificar un número creciente de materiales de video, entregados a la institución por los beneficiarios del proyecto *Apoyo a comunicadores(as) indígenas para la producción y realización de proyectos de comunicación intercultural* del Programa de Derechos Indígenas.

La plantilla de catalogación del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz está estructurada con base en las Reglas de Catalogación Angloamericanas (RCA), así como en las Reglas de Catalogación de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) para el caso de cine y en las Reglas de Catalogación de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA) para los videográficos. Durante su presentación en el marco del Diplomado en Patrimonio Cinematográfico y Audiovisual impartido en la Cineteca Nacional en 2011, la plantilla para materiales filmicos fue distinguida como la más amplia y completa de los archivos de cine en México por parte de los representantes de instituciones dedicadas a esta labor, como la Cineteca Nacional, Estudios Churubusco, Fonoteca Nacional, entre otras.





Algunos de los campos que se solicitan en la plantilla son: título, subtítulo, duración, estado de conservación, tipo de material, historia clínica, descripción de imágenes, temáticas, entre otros. La información contenida en la descripción de las imágenes se corrobora mediante una investigación exhaustiva en el fondo documental del acervo, el de la institución y con fuentes vivas, con la finalidad de contar con la información más precisa disponible.

Al ser la catalogación, al igual que la conservación, una actividad principal en el acervo, periódicamente se lleva a cabo tanto con los materiales de video como con los filmicos. En esta labor participan los responsables del área y prestadores de servicio social, previa capacitación. Además, anualmente se realizan proyectos de catalogación con personal externo, lo que ha permitido contar con un avance considerable de materiales catalogados.

En la actualidad, para la sistematización de la información contenida en las plantillas de catalogación, el Acervo de Cine y Video (al igual que los demás acervos del INPI) utiliza un sistema digital de gestión de información desarrollado *ex profeso*. Dicha base puede ser consultada cómodamente vía internet, desde el lugar en donde se localicen los usuarios.

Digitalización

Un elemento importante que hacía falta en el acervo era el equipamiento necesario para digitalizar los materiales, ya que hasta ese momento esta labor se venía realizando con empresas

externas. En estos proyectos no siempre era posible tener el control de la calidad, pues se solía realizar por el método de telecinado y no mediante escaneo, el cual ofrece mejores resultados.

A finales de 2011 se hizo posible el proyecto de constitución de una mediateca digital de los acervos. Como parte de esta adquisición se encontraba un *Sistema de Ingesta y Digitalización de Material Filmico*, que consta de un escáner de manufactura suiza de nombre *Altra*® y su estación de trabajo, de la empresa Sondor. Este equipo permite un escaneo de imágenes fílmicas negativas y positivas de 16 mm a archivos en 2.3K (2330 x 1750 px), a 16 bits de profundidad con las opciones de archivos en formatos .dng, .dpx, o .cineon. A partir de la experiencia de trabajo en el acervo se ha optado por generar archivos en .dpx a 16 bits de profundidad. En este dispositivo también es posible realizar la digitalización de sonidos ópticos, magnéticos y *full coat* en archivos .wav a 48 KHz.

La digitalización se realiza en tiempo real con balance de blancos y ajuste de rango dinámico, y se estandariza la velocidad de reproducción a 24 fotogramas por segundo, que fue la velocidad de filmación utilizada durante la época del Archivo Etnográfico Audiovisual. Para materiales de etapas anteriores no se tiene información al respecto; aun así, con las pruebas realizadas se ha averiguado que ese era el valor estándar.

Una vez digitalizados, los archivos son transferidos al Sistema de Almacenamiento Masivo. Desde este repositorio se genera un respaldo en cinta magnética LTO 5 por un lado y, por el



otro, un archivo de imagen en formato Quick Time Apple Pro Res HQ 4:2:2. De cada rollo se generan, además, dos testigos en DVD, uno para la preservación de los contenidos y el segundo como copia de trabajo para la catalogación y material de consulta para los usuarios.

Conjuntamente con la adquisición del escáner filmico se adquirió, para la sección de video, una estación de trabajo para digitalización de acervos de preservación y conservación. Dicha estación incluye un convertidor análogo digital Nitrix que va asociado al software de edición Avid Media Composer ®. Dentro de los trabajos que se realizan con este equipo se encuentra la digitalización de imágenes en video contenidas en VHS, Umatic ¾ SP, Betacam SP y Hi8, edición no lineal, corrección de color, revisión de material de stock de origen digital, entre otros. Los materiales de video se digitalizan en archivos Quick Time Apple Pro Res HQ 4:2:2 y después se envían al sistema de almacenamiento masivo para su respaldo.

Asimismo, con el equipo denominado Clippster, que forma parte de la estación de trabajo, el acervo puede realizar la transcodificación de archivos de alta calidad como los .dpx o .cineon (que son carpetas con un ítem por cada fotograma), en secuencias de video en cualquier tipo de formato, por ejemplo .mov o .avi. Puede también generar paquetes digitales para cine o DCP (Digital Cinema Package por sus siglas en inglés), que es una colección de archivos digitales para almacenar y transmitir imagen, audio y flujos de datos como los subtítulos en varios idiomas.



Desafortunadamente, al igual que los dispositivos analógicos de reproducción de video, estos equipos adolecen de la obsolescencia tecnológica, la cual recae en el desgaste de las partes, no solo del escáner sino también de su estación de trabajo (necesidad de discos de 10,000 revoluciones por minuto como requerimiento mínimo para captura de las imágenes, por ejemplo). Para prolongar en la medida de lo posible su vida útil, se ha diseñado un plan específico de contratación anual de servicios de mantenimiento para todos los equipos que componen la mediateca digital. Aunado a ello, se están realizando las gestiones necesarias para realizar actualizaciones y mejoras en todas las estaciones de trabajo, con las que además se pretende la incorporación de un *software* de restauración digital para cine y otro para video. El objetivo final de estos procesos es retornar los materiales a un soporte filmico equivalente al de su procedencia original.

Difusión

Los documentales del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz han sido difundidos a través de exhibiciones en salas cinematográficas, presentaciones en festivales de cine nacionales e internacionales, transmisiones televisivas, foros de discusión, ciclos de proyecciones y en las instalaciones de la propia institución. Además, son un referente clave para investigaciones en diversas áreas del conocimiento como antropología, etnología, comunicación, historia, entre otras. En las comunidades indígenas también se han realizado difusiones del material, lo cual ha sido de gran valor para recuperar desde algún recuerdo familiar hasta una celebración, ritual o danza actualmente en desuso.

En este sentido, se han publicado en DVD, para facilitar su acceso al público, las series *El cine indigenista* y *Pueblos indígenas de México*. La primera, publicada en tres etapas, está formada por la totalidad de las producciones cinematográficas realizadas desde *Nuevos horizontes* en 1956 hasta *El pueblo mexicano que camina* en 1995, y consta de 47 títulos en 44 DVD's. La segunda está integrada por diez obras, todas de origen en video. Las primeras cuatro fueron realizadas entre 1990 y 1995, y las seis restantes son las más recientes, producidas entre 2008 y 2010. Entre estas últimas destacan *Caracol púrpura*, *Hilo de caracol* y *La Judea Nayerijte*. *San Juan Bautista*, *Nayarit*.


En 2013 se presentó en la Cineteca Nacional de México el documental titulado *Pueblos indígenas en riesgo*, de 2012, con la realización de Guillermo Monteforte. Primer número de lo que se tenía pensado como una serie de al menos diez volúmenes, fue muy bien recibido por el público por su actualidad en el registro de la vida de los pueblos indígenas del país. Prueba de ello fueron los llenos totales durante dos semanas de proyección; también se difundió en DVD.

Por otra parte, también se ha generado la difusión de los materiales audiovisuales de la institución a través de la exhibición en eventos propios, como el Festival de Cine y Video Indígena de Morelia (que a la fecha suma ya 14 ediciones) y las “Noches de Museos” en el Museo Indígena Antigua Aduana de Peralvillo, en la Ciudad de México. Asimismo, han formado parte de los apoyos museográficos en exposiciones producidas en su momento por la CDI como *Norte infinito: Pueblos*



indígenas en movimiento, exhibida en el Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec, Centro Cultural Clavijero (Morelia, Michoacán), San Pedro Museo de Arte (Puebla, Puebla) y El Cuartel del Arte (Pachuca, Hidalgo); *México megadiverso: Culturas indígenas contemporáneas* presentada en el Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México y el Parque Guanajuato Bicentenario (Silao, Guanajuato), así como en la reinauguración del Museo Indígena Huatapera en Uruapan, Michoacán.

El acervo ha estado presente en eventos de otras instituciones como la Cumbre Tajín en Papantla, Veracruz, en sus ediciones de 2012 y 2017; Cine Itinerante en tu Comunidad, organizado por el H. Ayuntamiento de Villa de Tututepec, Oaxaca; en el proyecto de cineclubes itinerantes denominado “Cine Sillita”, en colaboración con la Dirección General de Culturas Populares de la Secretaría de Cultura, y en la Muestra Internacional de Cine y Video Indígena organizada por el colectivo Cine y Medios Comunitarios en sus ediciones de 2014 y 2015. En 2016 se exhibieron en la muestra *Nacho López. Fotógrafo de México* en el Museo del Palacio de Bellas Artes, en la exposición *Carlos Jurado: Moléculas de mundo* en el Centro de la Imagen y en el Primer Coloquio Audiovisual con el tema *Día de Muertos: Ritual mágico en el Universo Indígena*, organizado por la Universidad Panamericana. Al año siguiente, algunas producciones formaron parte de las actividades de la exposición *Las culturas de un cactus sagrado*, en el Museo del Desierto de Saltillo, Coahuila.

A stone cross stands on a grassy hillside. The cross is made of a single piece of stone, with a vertical post and a horizontal bar. The background shows a hazy, mountainous landscape under a clear sky.

También han sido difundidos a través de otras instituciones u organizaciones como el Museo Comunitario Tecate, el Museo Amparo, el Museo Nacional del Virreinato, la Fonoteca Nacional a través de su micrositio *Musiteca*, la II Cumbre Continental de Comunicación Indígena de Abya Yala, la Comisión Ejecutiva de Atención a Víctimas de la Secretaría de Gobernación, entre otras. Además, las producciones de la institución son transmitidas periódicamente por el ILCE a través de los canales de la Red Edusat. Asimismo, algunas de ellas han sido distribuidas como materiales de consulta en la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, la Universidad Panamericana, la Universidad de Copenhague y otras instituciones educativas.

En el ámbito internacional, los materiales audiovisuales patrimonio de los pueblos indígenas de México han sido exhibidos en la VIII Exposición y Feria Artesanal-Cultural de los Pueblos Originarios en Buenos Aires, Argentina, en 2015, y en la Cineteca Nacional de Chile. Una selección de documentales se presentó en Ottawa y Toronto, Canadá, a través de la Agencia Mexicana de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

A manera de conclusión

A través de este recorrido por la línea de tiempo del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz y de las transformaciones de la propia institución, podemos comprobar la trascendencia de las imágenes en movimiento recopiladas durante más de 60 años de registro audiovisual.





Es de destacar la labor de la institución a través de sus diferentes épocas, ya sea como INI, CDI o actualmente como INPI, pues independientemente de las políticas públicas y los aciertos o errores de estas, se han logrado los objetivos propuestos. Mediante los registros audiovisuales se rescató y profundizó en el conocimiento de las prácticas y expresiones culturales de los pueblos indígenas, se contribuyó a concientizar a la población en general sobre la condición de México como nación multicultural y pluriétnica, y se aportó información amplia con base en la cual se elaboraron políticas públicas en los tres órdenes de gobierno dirigidas a este sector de la población.

Los documentos audiovisuales del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz tienen un valor histórico por la información que contienen, tanto del medio rural e indígena como de la población nacional de esa época. Poseen además un valor estético por las tomas realizadas y la visión de los cineastas que participaron en su filmación, así como tecnológico debido al tipo de material de las cintas de cine (soporte, base/emulsión) y de los distintos formatos de video, los cuales corresponden a diferentes etapas del desarrollo industrial del mundo filmico y videográfico.

Es por eso que el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas elabora planes y programas enfocados en acciones concretas para realizar de manera efectiva la salvaguardia de estos documentos patrimonio de la humanidad. Ponerlos al alcance de todas las personas es la meta; para ello se han realizado ya importantes acciones y se tienen planeadas otras más que



permitirán al público en general, no solo de México sino del mundo, presenciar desde la comodidad de su hogar expresiones culturales como la Semana Santa mayo o la forma de organización de la comunidad triqui de Chicahuaxtla, Oaxaca, por mencionar algunas. De esta manera, se busca trascender las fronteras de espacio pero sobre todo de tiempo, porque debido a la fragilidad de los registros y la obsolescencia de las tecnologías, los audiovisuales padecen de una vida limitada.

No obstante aún falta mucho por hacer. Los cambios en las culturas de los pueblos indígenas son constantes y mucha información se nos escapa. De igual manera, la tecnología crece y cambia a pasos agigantados y los equipos que tenemos hoy pueden ser obsoletos mañana. Si no registramos el devenir de las comunidades indígenas para documentar su situación actual y los procesos de transformación, nuestra razón de ser desaparece.

Los que colaboramos en el Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz estamos comprometidos en hacerle frente a esos cambios y continuar con nuestra labor de conservación, digitalización, catalogación y difusión, contribuyendo además a acrecentar ese universo audiovisual con nuevos registros y más digitalizaciones de los antiguos. Por los pueblos indígenas, por nosotros, por las generaciones futuras y por la memoria de la humanidad.



Proyectos de comunicación indígena

Historias contemporáneas en video*

Hace 33 años, Luis Lupone y Alberto Becerril iniciaron un proyecto encaminado a la realización de un taller de cine con mujeres ikoots (huaves) de la comunidad de San Mateo del Mar, Oaxaca. Este trabajo fue el precursor de las producciones de cine y video realizadas por indígenas en México, las cuales se han multiplicado y extendido por las diversas geografías del país, tomando senderos inimaginables en aquel entonces. Estas obras han nutrido el patrimonio audiovisual de México, favoreciendo el entendimiento de la multiculturalidad de la nación a partir de la perspectiva indígena.


No se pretende en este texto hacer una historia del video indígena en México, pero sí señalar sus antecedentes como proceso creativo. El referente obligado en esta materia es el mencionado Primer Taller de Cine Indígena, llevado a cabo en 1985 en San Mateo del Mar, Oaxaca, por el desaparecido Instituto Nacional Indigenista (INI), antecesor del actual Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI). En dicho taller, el trabajo desarrollado por Teófila Palafox, Elvira Palafox, Guadalupe Escandón, Justina Escandón, Juana Canseco y Timotea Michelin fue el medio que llevó

* Por Gustavo Omar Meneses Camacho, Jefe de Departamento de Apoyo a Proyectos para el Ejercicio de Derechos Culturales y de Comunicación del INPI.

a estas mujeres y a la propia comunidad de San Mateo del Mar a reflexionar en torno a su sistema de creencias. Algunos testimonios son muy claros al respecto: “la gente no quiere que se le saque foto... si se le saca foto entonces cómo va a traer (su persona), no va a morir bien, siempre va a estar castigada, no se mueve libre”.

Al ver las películas emanadas del taller se aprecia el traslado del lenguaje técnico a los referentes de la cultura de viento y de mar. Se escucha una voz que dice: “cierra el iris”, una clara asociación entre la lente de la cámara y el ojo de quien registra. Sin lugar a dudas, el taller de cine en San Mateo del Mar marcó un parteaguas en el proceso de apropiación de medios audiovisuales por parte de las mujeres ikoots.

En una de las cintas, cuando se habla sobre la situación de San Mateo del Mar en el momento de la realización del taller, una voz en *off* dice: “esta película no es para vender, es para que sea fácil mostrar nuestro pueblo, es como tener un mapa para tiempo después, que no se va a ver. Se va a cambiar el pueblo, ya no va a haber casas de palma y tampoco va a haber pescadores porque también estamos cerca de la refinería de Salina Cruz, nos está perjudicando y nos va a perjudicar más”. Este es uno de los aspectos más relevantes que aporta el trabajo de los realizadores indígenas de cine y video: el entramado de cambios, sentidos y significados que viven los pueblos originarios en el México contemporáneo.



Entre 1989 y 1990 el INI puso en marcha el Proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades Indígenas, mediante el cual se promovió la capacitación a miembros de las comunidades para impulsar el desarrollo de sus propios medios de comunicación audiovisual. La apropiación de estos ha coadyuvado a las comunidades a pensarse al interior y al exterior, al tiempo que ha contribuido a difundir, entre los no indígenas, sus formas y procesos culturales, lo cual ha tenido un efecto de reconocimiento hacia las diferentes formas de ser y estar en el mundo.

En la actualidad, los realizadores exploran diversas narrativas construidas desde sus propios referentes históricos y políticos, en un ejercicio de descolonización que se libera de los parámetros hegemónicos de la cultura occidental. Los temas que abordan de forma recurrente se relacionan con diversos aspectos de su patrimonio cultural: abarcan desde la memoria colectiva o la medicina tradicional hasta los oficios y cargos tradicionales reconocidos por los miembros de las comunidades, que son parte medular de su estructura y organización social.

Las narrativas que se presentan en esta publicación son fruto de las reflexiones de mujeres y hombres provenientes de diferentes geografías y cosmovisiones. Los espectadores podrán apreciar en ellas el movimiento de un péndulo que de manera armónica vincula lo social con lo natural, lo moral y lo mágico, y lo lleva a reflexionar sobre las formas de vida de los pueblos y comunidades indígenas de México.

El compendio de videos que conforma esta obra es una muestra de los resultados alcanzados en el marco del Programa para el Ejercicio de Derechos Culturales, en la vertiente de Apoyo a Proyectos de Comunicación Intercultural para la Promoción y Difusión del Patrimonio Cultural Indígena. Estos trabajos sin duda representan la diversidad cultural de los pueblos, pero también la creatividad de sus realizadores, quienes han registrado desde su punto de vista sus procesos sociales y culturales. A través de cada imagen en movimiento han captado las resonancias y tensiones de sus pensamientos y corazones con una sola finalidad: comunicar sus ideas y meditaciones acerca de su realidad presente, su historia y su patrimonio cultural.

Llegar a este punto no ha sido fácil para los realizadores, pues han tenido que ser autodidactas de sus propios procesos, apropiarse de los medios y dominar las técnicas para construir sus discursos y narrativas. ¿Qué es construir y crear sino un ejercicio constante de prueba y error? Con esos aciertos y desaciertos, quien mire esta serie se sumergirá en los olores, en los sabores y los paisajes de las comunidades indígenas, así como en las vivencias y sentires de sus habitantes. La selección representa una pequeña pero significativa muestra de las tradiciones y costumbres que dotan de identidad a los sujetos creadores como miembros de colectivos complejos, dinámicos y en constante movimiento. Asimismo, son expresión de una seria y comprometida labor reflexiva en torno a los problemas actuales.

Promover el ejercicio pleno de los derechos culturales y de comunicación de los pueblos indígenas es una demanda histórica que la institución ha procurado atender, en cumplimiento de la legislación nacional e internacional. Para ello se han instrumentado acciones de política pública dirigidas a generar condiciones favorables que coadyuven a desarrollar capacidades entre la población indígena, fomenten el reconocimiento de sus culturas y, sobre todo, a que se hagan efectivas garantías fundamentales como la libertad de expresión y el derecho a la información. Por estas razones, el programa de apoyo a los comunicadores indígenas busca que sean los propios integrantes de las comunidades originarias quienes difundan, desde sus voces y miradas, sus experiencias y visiones.

Los ejercicios creativos de cada realizador acercan al espectador a los ejes de las cosmovisiones indígenas, en las cuales la cultura y la naturaleza se perciben como una sola entidad y no de forma independiente entre sí, como suele verse en la cultura occidental. Las narrativas producidas giran en torno a los paisajes, los objetos y las miradas. Los protagonistas de las historias que se construyen performativa y colectivamente dan cuenta del *continuum* de las creencias y la transmisión de saberes de generación en generación.

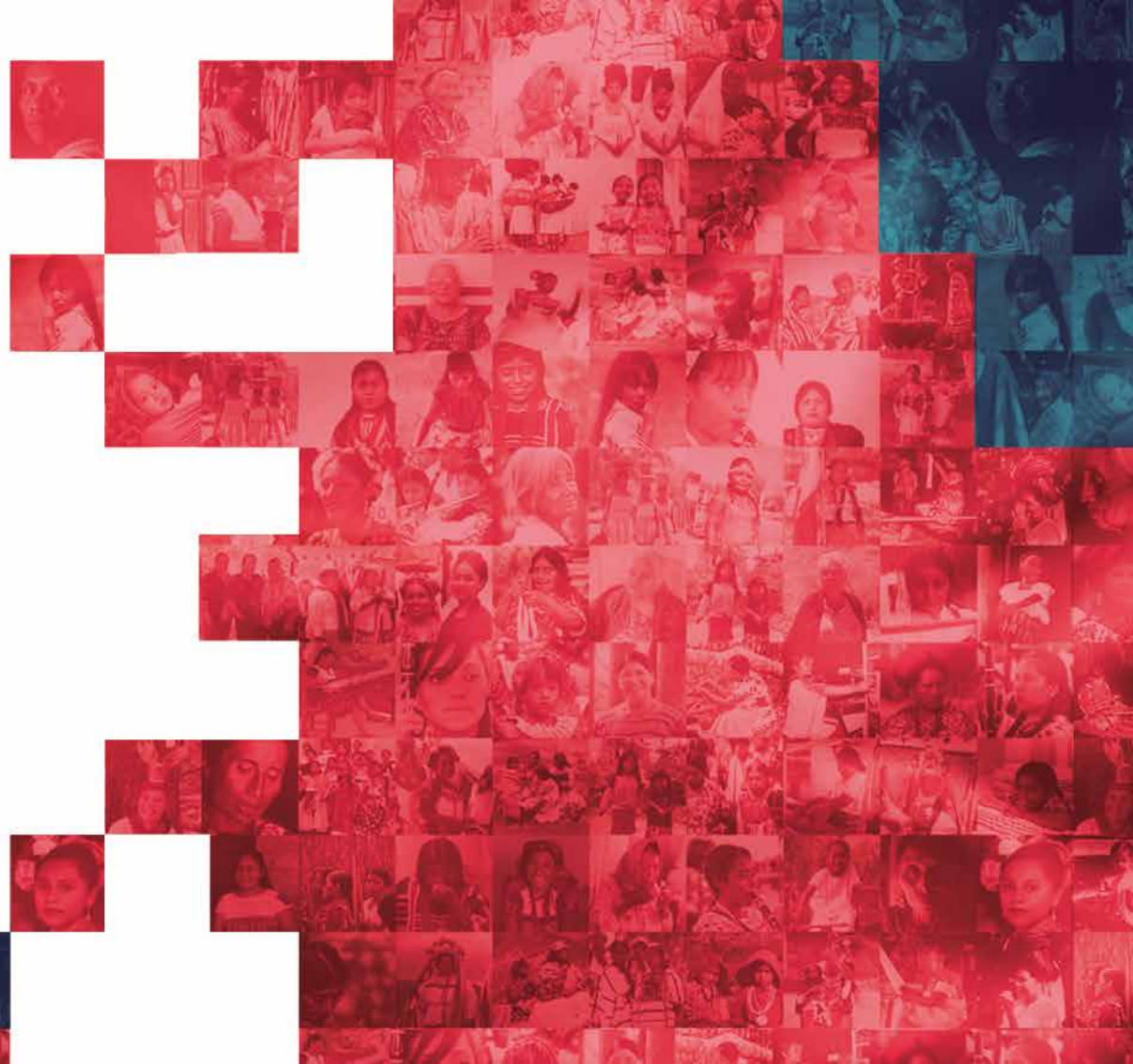
La mayor parte de las producciones emanadas del programa se ha caracterizado por el interés que han tenido los realizadores por mostrar aquellos aspectos de sus culturas que consideran más relevantes. Entre estos cabe mencionar la ritualidad, que envuelve los sentidos y abarca significados vividos

por los pueblos y comunidades; la organización y el trabajo comunitarios durante las fiestas, que se desarrollan entre la solemnidad y la algarabía, o la medicina tradicional y sus concepciones acerca del cuerpo, el binomio salud enfermedad y sus relaciones con el entorno natural y social.

Esperamos que mujeres y hombres de distintas geografías y cosmovisiones continúen enriqueciendo la diversidad cultural de México a partir de sus imaginarios, referentes históricos y resignificaciones de su herencia y tradiciones. Que se sigan tejiendo nuevas narrativas y estas sean llevadas por el viento a todos los rincones de México y del mundo; que crucen mares, sierras, bosques y selvas y que sean como el agua, testimonio vivo de los pueblos y comunidades indígenas de México.

Apoyo a Proyectos para el Ejercicio de
Derechos Culturales y de Comunicación

| | | |
|----------------------|---|---|
| Objetivos | Apoyar proyectos de comunicación intercultural para la promoción y difusión del patrimonio cultural indígena, mediante los cuales se fortalezcan, preserven y difundan las identidades sociolingüísticas y culturales de los pueblos y comunidades indígenas. | |
| Destinatarios | Hombres y/o mujeres indígenas, que cuenten con el aval de su comunidad para la producción y realización de un proyecto de comunicación intercultural y demuestren tener experiencia para realizarlo. | |
| Proyectos | Audio | Producción de cápsulas y programas en lenguas indígenas o de manera bilingüe. |
| | Video | Producción de cápsulas y programas en lenguas indígenas o de manera bilingüe. |
| | Series fotográficas | Retratar la cotidianidad, ritualidad y procesos culturales de los pueblos indígenas. |
| | Internet | Realización, diseño y construcción de páginas de internet o aplicaciones móviles en lenguas indígenas o de manera bilingüe. |
| | Editorial | Edición, producción y difusión de publicaciones impresas o digitales en lenguas indígenas o de manera bilingüe. |
| | Capacitación | Formación y fortalecimiento de capacidades en el manejo de aspectos técnicos de comunicación. |
| Temáticas | Patrimonio cultural. Manifestaciones culturales tangibles e intangibles. | |
| | Territorio e identidad en regiones indígenas y asentamientos de migrantes. | |
| | Derechos indígenas. | |
| | Temas socio-culturales contemporáneos. | |





Toyol kajal Noosfera

Dirección: Rosa Amelia Hernández Gómez
Tsotsil
Zinacantán, Chiapas
Duración: 00:31:00
Año: 2016

María Santiago González Pérez es una reconocida partera y curandera en Zinacantán, Chiapas. A lo largo del video nos cuenta la manera en que entró a ese mundo y porqué es tan importante para ella, pues en un sueño las deidades le revelaron el camino que debía seguir. Los tsotsiles prestan gran atención a los sueños, pues siempre hay mensajes que deben ser interpretados y atendidos, dado que son una conexión con los seres sobrenaturales que rigen el destino de los seres humanos. Amelia Hernández capta de manera sencilla la forma en que está ordenado el mundo intangible y sobrenatural en la cosmovisión tsotsil, y cómo se rige la vida de las comunidades a través de sus creencias, pues a partir de ello explican su realidad y la vida misma.

Amelia Hernández Gómez

Originaria de Zinacantán, Chiapas, estudió Comunicación Intercultural en San Cristóbal de Las Casas. En 2012 ganó una beca en el taller del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y en 2013 obtuvo la beca del proyecto Ambulante Más Allá para capacitación en producción documental. En 2016 participó en el taller de *operas primas* impartido por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM. Ha colaborado en varios cortometrajes desde que empezó su carrera en 2012. Su *opera prima*, titulada *Toyol kajal / Noosfera*, es un proyecto independiente. Para Amelia el cine documental es una de las herramientas contemporáneas más importantes para darle voz al pueblo.



Nenek

Dirección: Sabdyel Almazán Rubio
Tének (huasteco)
Tamapatz, Aquismón, San Luis Potosí
Duración: 00:26:40
Año: 2014

Nenek cuenta las historias de Teresa y Andrea, las cuales son similares a las de muchas otras mujeres, a pesar de las distancias, los tiempos y los contextos. A lo largo de sus vidas, experimentaron situaciones como el casamiento forzoso, el “robo” de la novia, el no poder decidir cuántos hijos tener o las actividades a realizar, situaciones aún existentes en estos tiempos. A través de sus voces conocemos que seguir el estereotipo tradicional de ama de casa no era lo que ellas querían y que estaban conscientes de que había opciones y oportunidades diferentes a la vida que llevaron. No obstante, pudo más el temor de ser estigmatizadas y señaladas, por lo que prefirieron vivir su vida conforme a lo socialmente aceptado, a pesar de la violencia y el dolor que ello pudiese significar. *Nenek* ha sido presentado en varios festivales de cine y en el año 2014 fue premiado como el Mejor Documental en el Festival de Cine y Video Indígena (Fecvi) de Morelia.

Sabdyel Almazán Rubio

Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP), con especialidad en Cine Digital por la Universidad del Centro de México (UCEM). Su obra ha recorrido más de diez muestras y festivales alrededor del mundo. En 2010 ganó el premio a Mejor Cortometraje de Ficción en el 2º Rodando Film Festival, por *El día de las alas*. Obtuvo la beca del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de San Luis Potosí para realizar su cortometraje documental *El diablo, la danza y el tambor* (2011), que mereció el segundo lugar en el 7º Fecvi de Morelia. Participó, con su cortometraje de ficción *Dos colores* (2012), en el 16º Festival de Diversidad Sexual en Cine y Video Mix México y en la muestra “Diversidad Somos Tod@s 2013”. Su cortometraje documental *Lalaxtsopekik, naranja dulce* (2012) participó, entre otros, en el 8º Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México DocsDF y en el 3º Festival Internacional de Cine de Puebla, en el cual obtuvo el premio a Mejor Cortometraje. Su documental *Nenek* (2014) formó parte de la selección oficial del 12º Festival Internacional de Cine de Morelia, del DocsDF 2014, del Festival de Cine Documental Zanate 2015, del Festival Internacional de Cine y Video Indígena de Colombia 2014 y ganó el primer lugar en el 10º Fecvi de Morelia.



Yolem jammut Mujer yoreme

Dirección: Iris Belén Villalpando López
Yoreme (mayo)
La Playita de Casillas, Sinaloa, Sinaloa
Duración: 00:31:07
Año: 2017

Estratégicamente dividido en cinco cápsulas, este documental de Iris Villalpando presenta algunos de los distintos roles que realizan las mujeres yoreme o mayo en sus comunidades, aproximándonos al quehacer de las parteras, cocineras, curanderas, maestras bilingües y alfareras. A pesar de las diferencias entre las actividades que realizan y las funciones sociales que cumplen, todas tienen en común que mediante la acción y la enseñanza buscan preservar su legado e identidad como pueblo indígena. En una dinámica de convivencia constante entre la modernidad y la tradición, sus conocimientos son transmitidos de generación en generación mediante la oralidad y la práctica, pero también se han enriquecido por el uso de nuevas tecnologías, a las que se han adaptado y para las que han encontrado aplicaciones acordes a su cultura.

Iris Belén Villalpando López

Mujer yoreme, originaria de la comunidad de Jahuara II, El Fuerte, Sinaloa. Estudió la Licenciatura en Relaciones Públicas en la ciudad de Los Mochis, en su estado natal. Su gusto por la fotografía la llevó a descubrir un nuevo camino a través del sonido y la imagen en movimiento. En 2016 comenzó a realizar algunas grabaciones y fue invitada a formar parte de un grupo de comunicadores indígenas. De ahí surgió el interés por acrecentar su conocimiento mediante un taller para realizar cortometrajes documentales. En 2017 fue apoyada para la elaboración de un proyecto audiovisual titulado *Yolem jammut / Mujer yoreme*, cuyo objetivo era poner en primer plano el *yoremnokki* (la lengua yoreme o mayo), como parte de una labor de documentación de los saberes de mujeres hablantes de dicha lengua que ejercían oficios tradicionales. El documental abre la posibilidad de visibilizar a las mujeres yoreme y crear nuevos materiales en su lengua materna para ejercer los derechos a la libertad de expresión y el uso de los espacios sociales.



Ñaa kiku isaa, kiku sama Mujeres tejiendo nuestra cultura

Dirección: Laura Margarita Quiroz Ruiz
Mixteca
San Pablo Tijaltepec, Oaxaca
Duración: 00:27:09
Año: 2013

Desde San Pablo Tijaltepec, Oaxaca, Laura Margarita Quiroz nos permite acercarnos al trabajo de las tejedoras mixtecas, quienes elaboran hermosas prendas en telar de cintura y bordadas a mano, un conocimiento transmitido de madres a hijas. Por su parte, los hombres son los encargados de elaborar todo tipo de objetos de palma, lo cual deja al descubierto la división entre géneros existente en esta localidad mixteca, pues hombres y mujeres tienen asignados roles y tareas específicos, así como espacios físicos y sociales que cada uno ocupa en la comunidad. El documental muestra cómo, a través de la elaboración de blusas tejidas y bordadas, las mujeres logran preservar su tradición e identidad, pues cada prenda que elaboran tiene su sello personal, único, que contribuye a conservar la memoria colectiva.

Laura Margarita Quiroz Ruiz

Originaria de San Pablo Tijaltepec, Oaxaca, es ingeniera en Diseño por la Universidad Tecnológica de la Mixteca. Se ha desarrollado profesionalmente como gestora cultural, realizadora de video documental, investigadora y profesora. Desde el 2014 colabora en el proyecto textil del Colectivo Ñaa Ñanga de San Pablo Tijaltepec y la Fundación CADA, el cual le ha permitido abrir una línea de investigación en el área del arte textil. Dirigió el documental *Ñaa kiku isaa kiku sama / Mujeres tejiendo nuestra cultura*, el cual registra el proceso de elaboración de las piezas textiles y los elementos del diseño tradicional de San Pablo Tijaltepec, en lengua mixteca. Considera necesario generar un trabajo interdisciplinario que permita establecer una comunicación abierta en cuyo marco se conozcan, analicen, propongan e implementen alternativas de desarrollo colectivo.



O na neje o ña'a yo ndixu ñajro Voces e historias mazahuas

Dirección: Marilyn Ramón Medellín
Jñatjo (mazahua)
Fresno Nichi, San Felipe del Progreso,
Estado de México
Duración: 00:28:54
Año: 2012

Varias mujeres mazahuas originarias de la localidad de Fresno Nichi, en el Estado de México, alzan sus voces denunciando la inequidad en que se encuentra el género femenino. En el documental hablan de la realidad en que viven, del sitio que ocupan en su comunidad, del racismo del que son víctimas, de la violencia familiar y social, así como del poco poder que, durante siglos, han tenido sobre sus cuerpos, sobre la maternidad, sobre su trabajo y, en general, sobre su vida. Marilyn Ramón Medellín escucha y registra las exigencias que tienen para una sociedad que históricamente las ha relegado y da cuenta de sus demandas de respeto como individuos y como colectividad, al igual que a su identidad, su lengua y su trabajo, asumiéndose como mujeres mazahuas orgullosas de su origen, sus tradiciones y sus luchas.

Marilyn Ramón Medellín

Joven abogada y defensora de derechos humanos, de origen mazahua, cofundadora del Centro de Derechos Humanos Ke'gua Rerichejui A.C. Forma parte de la Comisión de Niñez y Juventud de la Coordinadora Nacional de Mujeres Indígenas de México (Conami) y es integrante del Enlace Continental de Mujeres Indígenas de las Américas (ECMIA). Cuenta con experiencia en la defensa y promoción de los derechos humanos de las mujeres, la juventud y la niñez indígena, particularmente en temas de violencia de género, salud sexual y reproductiva, acceso a la justicia y derechos de los pueblos originarios. Asimismo, ha colaborado como investigadora en diferentes proyectos relacionados con la participación política de mujeres indígenas y violencia de género, entre otros. Actualmente forma parte del Grupo Asesor de Sociedad Civil de ONU Mujeres para América Latina y el Caribe.



El rostro de una mujer

Dirección: Tereso Manuel López Pérez
Tsotsil
Huixtán, Chiapas
Duración: 00:27:00
Año: 2011

Por medio de la historia de María Candelaria Gómez, Tereso Manuel López muestra la realidad que viven miles de mujeres, no solo en comunidades indígenas de México, sino en gran parte del mundo. Con apenas 22 años, María Candelaria, originaria de Huixtán, Chiapas, ya había vivido en carne propia los estragos del machismo, la violencia y la discriminación que padecen muchas mujeres día con día y de los cuales prácticamente tuvo que huir. En su relato se ven reflejadas las esperanzas e ilusiones que trae consigo el noviazgo y cómo fueron trocadas en desaliento y dolor al verse sumergida en una relación posesiva y violenta. Su testimonio da cuenta de cómo se vio forzada a continuar en esa situación durante algún tiempo para cumplir los estándares sociales, que exigen la tutela masculina para conceder a las mujeres una posición social respetada. A pesar de ello, gracias a su propia fortaleza y el apoyo de su familia pudo alejarse de esa circunstancia para continuar con su vida y salir adelante.

Tereso Manuel López Pérez

Originario de Nachig, Zinacantán, Chiapas, nació el 1 de noviembre de 1986 y su lengua materna es el tsotsil. Es licenciado en Lengua y Cultura por la Universidad Intercultural de Chiapas. En 2002 comenzó a participar como asistente en producciones de cine y video indígena, junto a realizadores en los Altos de Chiapas. En 2007 tuvo la oportunidad de ser asistente de dirección del largometraje titulado *La pequeña semilla de asfalto*, dirigido por el cineasta chiapaneco Pedro Daniel López y el cual tuvo una mención honorífica en el Festival Internacional de Cine en Guadalajara. En 2008 cursó algunos diplomados en la elaboración de proyectos de cine y el Taller de Realización Fotográfica, impartidos por el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine). Ese mismo año realizó su primera producción documental, llamada *De la banda pa' la banda*, y también dirigió el cortometraje *Capullito*. En 2010 realizó dos diplomados más, uno sobre Diseño Sonoro y el otro en Realización Cinematográfica, con la colaboración del Imcine. Con el apoyo de la CDI, el mismo año dirigió en Tenejapa, Chiapas, el documental *Skuxlejal jtatik ts'unujel / La vida de un sacerdote tradicional*, y en 2011 realizó *El rostro de una mujer*, en Huixtán, Chiapas. Entre 2011 y 2012 participó en el Taller Intensivo de Iniciación al Género Documental y en el Taller de Construcción Dramática Documental, impartidos por el Centro de Capacitación Cinematográfica y Mundos Inéditos A.C., mediante la iniciativa "El CCC con patas".



Ndá kum'us xi'ui nejeiñ kimbia kubú: pú se nana'juan ne le't Xi'uit en pú L'ue Rimiañ queretana

Un pueblo xi'ui resurge de la tierra: migración de la Pamería en la Sierra Gorda queretana

Dirección: Brenda Karina Sánchez Torres
Xi'ui (pame)
Arroyo Seco, Querétaro
Duración: 00:34:15
Año: 2018

Hablar de migración es complejo y a menudo polémico, a pesar de tratarse de un fenómeno que siempre se ha manifestado en la historia de la humanidad. Los movimientos migratorios suelen caracterizarse por afectar tanto a la comunidad que se abandona como a la que se llega y por alterar las relaciones familiares y comunitarias. Para los individuos y colectividades que se ven en la necesidad de desplazarse, de forma temporal o permanente, adaptarse a las nuevas situaciones y el tránsito mismo nunca son fáciles. De todo ello da cuenta *Ndá kum'us xi'ui nejeiñ kimbia kubú: pú se nana'juan ne le't Xi'uit en pú L'ue Rimiañ queretana / Un pueblo xi'ui resurge de la tierra: migración de la Pamería en la Sierra Gorda queretana* (2018), documental realizado en la comunidad de Arroyo Seco, Querétaro, por Brenda Karina Sánchez.

Brenda Karina Sánchez Torres

Su abuela era de Xichú, Guanajuato, y su abuelo de Arroyo Seco, Querétaro, al igual que su madre y su padre. Aunque nació en la Ciudad de México, Brenda ha reconocido que sus raíces son “serranas, gordas... de la Sierra Gorda”, donde vivió su infancia con sus abuelos. Ingresó a la Licenciatura en Pedagogía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en ese tiempo surgió en ella el gusto por la fotografía. Su experiencia de intercambio de conocimientos y vivencias en una comunidad nahua de la Huasteca potosina le hizo reafirmar que la educación popular era el sendero a seguir en su vida. En su búsqueda de espacios de formación popular cursó la maestría en Pedagogía del Sujeto y Práctica Educativa en la Universidad Campesina e Indígena en Red, en la Sierra Norte de Puebla, donde cristalizaron sus principios de vida: “la educación es un acto de amor que libera, el mejor espacio educativo es la vida cotidiana y es en la relación con el y la otra donde nos reconocemos y a su vez nos reencontramos con nosotras/os mismas/os”. Para ella, el video y la fotografía son artilugios que promueven el encuentro entre las personas, pues tienen la capacidad de estimular las emociones y provocar sensaciones maravillosas en los corazones. Como educadora popular ha recorrido varios caminos y diferentes comunidades, compartiendo experiencias con diversas personas y culturas. De su inquietud por volver a surcar los caminos de la Sierra Gorda queretana, la tierra de sus ancestros, nació el video *Ndá kum'us xi'ui nejeiñ kimbia kubú*.



Xta'abay, kí'ichpan ko'olel ku kinsaj Xta'abay, mujer bonita que mata

Dirección: Mario Chan Collí

Maya

Felipe Carrillo Puerto, Quintana Roo

Duración: 00:27:56

Año: 2014

Mario Chan Collí nos cuenta en *Xta'abay, kí'ichpan ko'olel ku kinsaj* una leyenda muy famosa entre los mayas, recuperada a través de la historia oral. Según ese relato, la Xta'abay es una hermosa y sensual mujer que habita en el tronco del sagrado *yaxché* (ceiba) y que se vale de distintos trucos de seducción para robar el alma de los hombres. Como otras historias, esta ha sido transmitida por las abuelas y las madres, quienes las cuentan a sus descendientes para prevenirlos del mal que hay fuera de los hogares. Muchas de estas leyendas están fuertemente arraigadas en las antiguas tradiciones mesoamericanas, al tiempo que dejan ver los procesos de fusión cultural que siguieron a la conquista y evangelización de los pueblos indígenas. En este cortometraje, Mario Chan nos permite, además, conocer los cánones de belleza femenina para los mayas, su historia oral y su cosmovisión.

Mario Chan Collí

Nació en 1955 en la ciudad de Tekax, Yucatán, y desde 1975 incursionó en el periodismo en el entonces naciente estado de Quintana Roo. Trabajó en los periódicos *Novedades* y *Diario de Quintana Roo*. Se desempeñó como reportero y jefe de información de la Oficina de Prensa del gobierno del estado en Chetumal, y como corresponsal de medios nacionales, entre ellos la agencia informativa oficial Notimex y el diario *El Día*, ambos de la Ciudad de México. Desde 1985 radica en la ciudad de Felipe Carrillo Puerto, Quintana Roo, donde se desempeñó como director de prensa del Ayuntamiento (1985-1987), puesto que también ocupó en el municipio de José María Morelos (2005-2011). En 2001, el Ayuntamiento de Felipe Carrillo Puerto le otorgó el nombramiento de cronista de la ciudad. Es miembro de la Asociación de Cronistas del Estado de Quintana Roo y de la Asociación Nacional de Cronistas de Ciudades Mexicanas. Asimismo, es coautor de las obras *Fundación de ciudades en México* y *Sin memoria no hay historia*, y conductor del programa radiofónico *In kajal (Mi pueblo)*, en la radiodifusora cultural indigenista XHNKA La Voz del Gran Pueblo, en la cual también se desempeña como consejero ciudadano y defensor de la audiencia.



Sh'aak kumiai tipei aalhuwei Mujeres kumiai que platican

Dirección: Norma Alicia Meza Calles
Kumiai
Juntas de Nejí, Tecate, Baja California
Duración: 00:13:11
Año: 2012

Al darse cuenta de que su lengua estaba muriendo poco a poco, un grupo de abuelas kumiai tomó la decisión de organizarse para evitarlo. Tras haber eludido durante gran parte de su vida transmitir su lengua y muchas de sus tradiciones a sus hijos, víctimas del racismo, el estigma y la discriminación por hablar un idioma diferente al considerado “oficial”, creían proteger a sus descendientes al no enseñarles su lengua materna. Sin embargo, al pasar el tiempo tomaron conciencia del daño que ello ha ocasionado y decidieron iniciar un proceso de recuperación y fortalecimiento de la lengua ti'pai o kumiai. Junto con ello vino una revaloración de sus tradiciones, sitios arqueológicos y sagrados, de las danzas, la medicina tradicional y todo lo que significa ser kumiai. Un bello ejemplo del esfuerzo por revitalizar la lengua materna y de brindarle ahora, a sus nietos y a los demás niños kumiai, las raíces para que fortalezcan su identidad y se enorgullezcan de ella dentro y fuera de su comunidad.

Norma Alicia Meza Calles

Mujer kumiai, originaria del norte de Baja California. Es una destacada líder y defensora de los derechos de los pueblos indígenas. Ha despuntado en diversos ámbitos, sobre todo culturales, debido a su labor de rescate y difusión de las tradiciones del pueblo kumiai, como la música, la danza y la artesanía. Asimismo, ha sobresalido por su trabajo a favor de la revitalización de su lengua materna, tanto en México como en Estados Unidos. También ha sido conferencista para la Universidad de San Diego, es líder de la comunidad kumiai en el municipio de Tecate y perito traductor para el Nuevo Sistema de Justicia Penal.



En defensa de los derechos de las mujeres *Imérhi atastakatechani chuxapani / Siguiendo sus pasos*

Dirección: Anayeli Paleo Solorio y
Ana Gabriela González Espinoza
Purépecha
Ahuiran, Paracho, y Pichátaro, Michoacán
Duración: 00:29:20
Año: 2017

Fabiola Martínez, de nueve años, y Erika Joseline, de once, son dos niñas purépechas, oriundas de distintas comunidades, en quienes recae la responsabilidad de resguardar y dar continuidad a las tradiciones familiares y comunitarias. En la historia de Fabiola podemos ser partícipes de su cotidianidad, caracterizada por el aprendizaje familiar para llevar a cabo tareas propias del hogar y actividades como el comercio, necesario para incrementar el ingreso familiar. Por otro lado, en el caso de Erika se muestra que asistir a la escuela permite desarrollarse también en el espacio profesional, equilibrando todos los ámbitos de su vida. Las realizadoras exhiben los cambios que actualmente se presentan en algunas de las comunidades purépechas, pues se ha reducido cada vez más la desigualdad entre hombres y mujeres, sin olvidar las costumbres ni debilitar su herencia cultural.

Anayeli Paleo Solorio

Nació en Nahuatzen, Michoacán, el 18 de noviembre de 1991. En la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán (UIIM) cursó la Licenciatura en Lengua y Comunicación Intercultural. Su labor y experiencia como comunicadora han significado para ella una gran pasión y además una fuente de entretenimiento, pues disfruta al conocer y documentar cada aspecto y particularidad de su cultura. Para ella la realización del documental *Imérhi atastakatechani chuxapani / Siguiendo sus pasos* ha representado una gran oportunidad para trabajar en lo que más le gusta y contribuir al fortalecimiento y difusión de la cultura purépecha.

Ana Gabriela González Espinoza

Mujer purépecha, originaria de San Francisco Pichátaro, Michoacán, es licenciada en Lengua y Comunicación Intercultural por la UIIM. Ha trabajado en radios comunitarias en su estado natal y en Veracruz, y también ha realizado prácticas sobre medios audiovisuales en Oaxaca. Asimismo, ha colaborado en distintas actividades culturales en la UIIM y en proyectos educativos en el Instituto de Estudios Multidisciplinarios en la ciudad de Morelia. A la fecha cuenta con tres producciones de video realizadas en el marco del programa de comunicación intercultural de la CDI: una serie de videos lúdicos y educativos en lengua purépecha (2016); *Fortaleciendo la cultura: encuentro de pireris, danzas y orquestas en Ahuiran* (2017) y *En defensa de los derechos de las mujeres* (2017).



Bankilal El hermano mayor

Dirección: María Dolores Arias Martínez
Tsotsil
Chenalhó, Chiapas
Duración: 00:27:48
Año: 2012

Es en Chenalhó, Chiapas, donde transcurre la historia de *Bankilal / El hermano mayor*, documental de María Dolores Arias que muestra algunos aspectos de la ceremonia que realizan los *paxones* (autoridades religiosas) de la comunidad con la finalidad de “curar el alma”. En la cultura tsotsil se cree que cada persona nace con un *alter ego*, que si enferma (de forma natural o porque alguien le ha hecho daño) puede provocar fuertes repercusiones en la persona, enfermándola también, trayendo desgracias económicas o incluso causando la muerte. Sin embargo, la llegada de nuevos credos, como protestantes y evangélicos, ha dado inicio a procesos de cambio y de reestructuración social y religiosa. Un cortometraje bellamente trabajado que constituye además un registro histórico, en el cual se comparte un poco del encanto natural, así como del mundo sagrado y ceremonial de la comunidad de Chenalhó.

María Dolores Arias Martínez

Originaria de Chenalhó, Chiapas, es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Chiapas y maestra en Cine Documental por la Universidad de Chile. Sus documentales han sido proyectados en festivales de cine nacionales e internacionales, entre los que destacan Berlinale, Festival Internacional de Cine de Valdivia, Festival de Cine de Edimburgo y FicMayab'. En 2016 fue galardonada en el Festival de Cine y Video Indígena de Morelia, Michoacán, por su cortometraje *Bankilal / El hermano mayor*. Actualmente trabaja en la postproducción de su segundo documental, *Tote / Abuelo*. Ha sido becaria del programa Jóvenes Creadores del Fonca y se ha desempeñado como formadora en talleres de cine documental con universitarios y colectivos. En sus conferencias suele hablar acerca de la exploración de las formas narrativas y estéticas en sus trabajos audiovisuales, mismos que han sido compartidos en El Colegio de Michoacán, la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales sede Ecuador, la Universidad Río Grande do Sul en Brasil, el Instituto América Latina en Alemania, en universidades de Chiapas y en otros foros relacionados con el cine y la cultura. Actualmente desarrolla trabajos de investigación sobre arte, oralidad, infancia y multimedia, a través de las “video cartas”, correspondencia audiovisual entre niñas y niños tsotsiles.



DIRECTORIO

| | |
|--------------------------------------|--|
| Adelfo Regino Montes | Director General del INPI |
| Juan Carlos Martínez Martínez | Coordinador de Asesores |
| Bertha Dimas Huacuz | Coordinadora General de Patrimonio Cultural e Investigación |
| Octavio Murillo Alvarez de la Cadena | Director de Acervos |
| Maura Tapia Velázquez | Subdirectora de Acervos |
| Gustavo Omar Meneses Camacho | Jefe de Departamento de Apoyo a Proyectos Culturales y de Comunicación |
| Antonio Rodríguez García | Coordinador del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz |
| María Elena Franco Rojas | Responsable de Documentación |

VIDEOS

| | |
|--|--------------------------------|
| <i>Toyol kajal</i> | Rosa Amelia Hernández Gómez |
| <i>Nenek</i> | Sabdyel Almazán Rubio |
| <i>Yolem jammut</i> | Iris Belén Villalpando López |
| <i>Ñaa kiku isaa, kiku sama</i> | Laura Margarita Quiroz Ruiz |
| <i>O na neje o iña'a yo ndixu iñajro</i> | Marilyn Ramón Medellín |
| <i>El rostro de una mujer</i> | Tereso Manuel López Pérez |
| <i>Ndá kum'us xi'ui nejeiñ kimbia kubú</i> | Brenda Karina Sánchez Torres |
| <i>Xta'abay, ko'olel ku kinsaj</i> | Mario Chan Collí |
| <i>Sh'aak kumiai tipei aalhuwei</i> | Norma Alicia Meza Calles |
| <i>En defensa de los derechos de las mujeres</i> | Anayeli Paleo Solorio |
| <i>Bankilal</i> | Ana Gabriela González Espinoza |
| | María Dolores Arias Martínez |

PUBLICACIÓN

| | |
|-----------------------|---|
| Coordinación | Octavio Murillo Alvarez de la Cadena |
| Gestión y vinculación | Eréndira Martínez Almonte |
| Masterización | Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz del INPI |
| Diseño | Azucena Guadalupe Andrade López |
| Cuidado de la edición | Patricio Romeu Rábago |

MUJER INDÍGENA
VIDEASTAS DEL PRESENTE

se terminó de imprimir en diciembre de 2018
en la Ciudad de México, con un tiraje de 500 ejemplares.

Los videos pertenecen al Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz del INPI.
Las fotografías pertenecen a la Fototeca Nacho López del INPI.