

saskab

<http://www.ideaz-institute.com/>
Cuaderno 7

La construcción visual del yo cultural frente al otro social

Dr. Alfonso Muñoz Güemes

Profesor Investigador de Tiempo Completo
Licenciatura en Gestión y Políticas Públicas.
Unidad Académica Multidisciplinaria Zona Huasteca
Universidad Autónoma de San Luis Potosí
E-mail: alfonso.munoz@uaslp.mx

Dedicatoria

Quiero dedicar estas páginas a mi madre Lina Odena Güemes Herrera, y a mi padre Alfonso Muñoz Jiménez, ya que gracias a todos los años de arduo trabajo realizado por ellos y otros colegas de su generación en las instituciones públicas mexicanas, hoy en día podemos contar con acervos fotográficos y cinematográficos especializados, así como con proyectos de investigación y políticas de difusión y conservación del patrimonio cultural y social de todas y todos los mexicanos.

Presentación

El texto que se presenta a continuación, fue preparado originalmente por quien esto suscribe como conferencia magistral inaugural del 11° Festival de Cine y Video Indígena; se leyó el día 17 de agosto 2015 en el Centro de Video Indígena "Valente Soto Bravo" en Morelia, Michoacán, en el marco de las actividades que la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, llevó a cabo para conmemorar el Día Internacional de los Pueblos Indígenas.

Resumen

Se parte del planteamiento inicial que postula que: para que se cree una visión auto-consciente del yo social de los miembros de los grupos étnicos, debe de haber un proceso de elaboración (construcción

cognitiva de mi particularidad socio cultural), que implica una reflexión interpretativa sobre su propia cultura (*Erklären*). Es decir el videasta se reconoce como sujeto cognoscente e interpreta su propia realidad social. Reconstruye su identidad a partir de interpretar su cosmovisión y sus símbolos, su *weltanschauung*.

Introducción

A lo largo de este documento se exponen algunas reflexiones en torno al proceso de redefinición del lenguaje cinematográfico documental o cine etnográfico, que tiene como locus fundamental, recrear la realidad social para explicarla. Es la esencia del *Verstehen* cinematográfico: **la comprensión de la realidad circundante mediante la imagen en movimiento.**

Lo que se quiere explicar es que, esta comprensión de la realidad se hizo históricamente desde un yo narrador (espectador externo), que construyó su objeto de estudio desde una posición *etic*, dejando al otro social: al *emic*, como actor de esa realidad. El otro social (objeto de estudio), representó (mostró o actuó) su cotidianeidad para la cámara del sujeto de conocimiento o documentalista; dicho de otra forma, mostró su realidad socio cultural para que el etnógrafo la captara a través de su mirada. La mirada del documentalista etnográfico.

Discuto entonces cómo las corrientes de pensamiento antropológico, etnográfico y sociológico nos proponen que la mirada cambie; que la cámara ya no sea propiedad de los sectores hegemónicos institucionales o académicos, sino que los propios actores sociales se empoderen de la tecnología audiovisual y creen su propio discurso visual sobre sí mismos. Es decir, que en un diálogo inter cultural nos muestren ellos mismos su realidad histórica, cultural, y estética, en un ejercicio de auto construcción, (que implica una posición auto reflexiva), o dicho de otra manera, en una perspectiva meta cognitiva.

I. El cine etnográfico. Algunas definiciones

1. **LA PRESPECTIVA INTERCULTURAL.** El yo cultural implica un empoderamiento social del miembro individual del grupo étnico lingüístico que construye una visión sobre sí mismo desde su propia lógica cultural. Es una visión meta cognitiva. Es una construcción sujeto (mi yo cultural) - objeto (los aspectos de mi

cultura que describo y analizo). Implica una reflexión interpretativa sobre su propia cultura (Erklären). Es decir el videasta se reconoce como sujeto cognoscente e interpreta su propia realidad social. Reconstruye su identidad

2. **EL OTRO SOCIAL.** Implica una mirada desde fuera, desde una condición etnocéntrica que construye su objeto de estudio social, y lo retrata para con esa imagen presentar un fragmento de la realidad social tangible que se conforma en la condición de existencia de ese grupo social marginal o subalterno. El videasta o etnógrafo visual, describe con imágenes al grupo social y selecciona ámbitos específicos de su vida cotidiana para explicarla al espectador. Es la visión clásica del extraño sociológico o sujeto cognoscente, que crea una imagen en movimiento de su objeto de estudio y lo describe; nos muestra a través de la perspectiva emic del hombre retratado (filmado en este caso) cómo es su vida y cuáles son sus costumbres y creencias.
3. En la brevísima historia del cine documental que se presenta, y en particular en lo referente a las diversas etapas por las que ha transitado en México, pasamos revista a los enfoques teóricos que asume el hombre de la cámara. El etnógrafo visual, el documentalista tiene una razón que legitima su quehacer detrás de la lente.
4. Consideramos que en el momento actual de las ciencias antropológicas y en concreto, en lo que a la antropología visual se refiere, la postura teórica que prima es la referente a la interculturalidad, en la que el videasta es un miembro del grupo socio cultural y étnico lingüístico específico que se describe visualmente, para con esa narrativa que pasa desde la visión emic, hacia una visión de auto reflexión crítica hacer la interpretación de su cultura. El videasta indígena construye su propia Erklären o hermenéutica cultural.
5. Esa Erklären o interpretación hermenéutica de la propia cultura que hace el documentalista indígena va necesariamente a

desarrollar un lenguaje narrativo específico: la estética visual que logre de desarrollar cada realizador. Es decir, la selección de encuadres, la narrativas en plano secuencias o escenas con múltiples tomas, el esquema narrativo, la utilización de cámara participante con Handy Cam, o las tomas fijas; entre otras muchas técnicas fílmicas, le darán a cada documental un sello estilístico propio desarrollado por cada realizador.

Tesis

No es materia de esta disertación hablar sobre el proceso histórico que llevó a las ciencias antropológicas, a la sociología y a las ciencias políticas a desarrollar la tesis de la interculturalidad. Sin embargo, es necesario contextualizar dentro del escenario contemporáneo o de la corriente de pensamiento actual el quehacer del cine documental.

Las ciencias sociales en general, que abarcan a las ramas antes mencionadas, coinciden en señalar que a partir de los procesos de globalización que se han desarrollado desde finales de los años ochenta del siglo pasado, los Estados nacionales han creado mecanismos internacionales denominados Acuerdos Comerciales, Tratados multilaterales y Bloques Geopolíticos que se rigen por políticas públicas que los vinculan y obligan a cumplir con normas internacionales que los han transformado.

A partir de la inserción de México en el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, los líderes políticos (jefes de Estado) que han llegado al poder han creado la mayor red de acuerdos multilaterales imaginables, de forma tal que México es el país que más acuerdos y tratados comerciales tiene en el mundo. Somos el país más globalizado. Por otra parte, el Estado mexicano es un activo participante de diversos Foros y Mecanismos inter gubernamentales que vinculan su política pública nacional a las demandas y exigencias del gran gobierno corporativo global. Es decir, que la participación de México en la OCDE, en Los Acuerdos de Kioto, en la Agenda XXI, entre otros mecanismos de políticas internacionales, ha creado nuevas leyes y políticas públicas en el país. Prueba de ello son las Once Reformas

Estructurales del Estado recientemente aprobadas y puestas en marcha por el gobierno Federal.

En este escenario, la interculturalidad, entendida como un componente de las políticas públicas, tiene como meta alcanzar mecanismos de relaciones sociales que tiendan a ser menos asimétricas, en las que haya mayor igualdad social, menos discriminación racial, étnica, de género, por preferencia sexual, por prácticas de culto religioso o preferencias políticas, entre otras condiciones sociales. Lo importante de este planteamiento, es que esta interculturalidad va de la mano de una nueva generación de políticas públicas que se traducen en programas de gobierno, en acciones institucionales, en el ejercicio del gobierno.

La interculturalidad, vista como elemento integrante de toda la acción del Estado, tiene como Misión velar por el Bien Social, va de la mano, es epifenómeno (como diría la vieja tradición marxista), de la **GOBERNANZA** (*Governance*, en su término inglés original). De esta forma como politólogo afirmaría que la gobernanza es un estadio de transformación o evolución del Estado Nacional, que tiende a la democratización y el empoderamiento de la sociedad civil, sobre las decisiones de Gobierno.

II. Problema para una definición ¿El cine etnográfico: ciencia vs. Estética?

Aunque todos los participantes del evento que nos reúne, ya saben lo que es el cine etnográfico, haré la transcripción de dos definiciones, una muy seria y otra, que "juega" con el tema.

La primera corresponde a José Rovirosa, cineasta e historiador del cine, ya fallecido, quien afirmaba:

"El cine documental etnográfico es el cine del hombre. Muestra el desarrollo cultural, histórico y social del ser humano; de ahí su estrecho vínculo con las disciplinas sociales".

La segunda versión fue ofrecida por André Leroi-Gourhan en 1948 cuando estaba organizando la Primera Conferencia de Cine Etnográfico en el Musée de l'Homme, cuando se preguntó a sí mismo: " ¿Existen realmente los filmes etnográficos?> Sólo pudo responder: <Existen porque nosotros

los proyectamos>" , según asienta el gran maestro Jean Rouch en su artículo "El hombre y la cámara".

Ya Kari G. Heider En su artículo "Hacia una definición del cine etnográfico" ha señalado que se corre el riesgo de ser tautológico cuando hablamos de este cine como "etnográfico". Siempre hay que incluir este término. El propone hablar de "etnograficidad" del cine.

El problema para la definición parece centrarse en el siguiente asunto: algunos sobrevaloran el lenguaje cinematográfico que tiende a buscar una estética; otros privilegian el lenguaje científico. Al respecto hay que señalar aquí lo que ya ha apuntado Morin: "Que la estética de la imagen objetiva intenta resucitar en ella todas las cualidades propias de la imagen mental".

Apunta/Heider: "En el cine etnográfico el cine es la herramienta y la etnografía la meta" y existe el peligro, anota

"que los antropólogos vean el cine sólo como una herramienta y no le presten la atención y respeto que todo instrumento de precisión requiere... Algunas veces se ha planteado esta cuestión en términos de un conflicto inevitable entra arte y ciencia... los productos que son incompetentes desde un punto de vista cinematográfico, también lo son desde un punto de vista etnográfico"

Es necesario señalar el tema de la objetividad verosimilitud del registro o de la subjetividad. En el quehacer del documentalismo etnográfico quedan subyacente situaciones intersubjetivas y dialógicas del fotografiado y el autor de la foto; en el filme etnográfico no puede exigirse la llamada objetividad; pero objetividad no es sinónimo de verosimilitud. ¿Qué quiere decir esto? Se trata de otra paradoja: Que una foto o un filme es verosímil, es decir, es verdadero aunque sea subjetivo. David MacDougall (en su artículo de 1995 "Beyond observational cinema") apunta:

"Se empieza a no exigir al filme etnográfico que siga modelos científicos convencionales para ser válidos para la antropología. Se le reconocen sus propios métodos de legitimación... Esta variación en el énfasis quizás ofrece nuevas vías para el filme en antropología, incluyendo filmes que desarrollan complejas redes de resonancias culturales y conexiones" (p. 129)

La antropología visual, ¿en verdad es una herramienta de la antropología o tiene en sí misma una autonomía tal que la convierta en una sub disciplina; esto es, en una especialidad científica y o

artística? ¿Se trata de una especialidad de la etnografía y guarda semejanza con su discurso? O, dicho de otra manera, ¿Es la antropología visual una gramática de la etnografía?

Para entender el asunto anterior es necesario precisar quiénes son aquellos que han hecho el cine así llamado etnográfico y que hagamos referencia a los pioneros. De igual manera, se dará información sobre algunos Archivos e Instituciones que salvaguardan este patrimonio de la humanidad.

Lo que podríamos reconocer con certeza en el tipo de filmes etnográficos es que no hay compresión ni dilatación del tiempo que son los efectos y principios generales del cine; es decir, no hay tiempo acelerado y ralentizado (al menos que se logre con la edición). Esto porque la temporalidad de la situación etnográfica tiene su propio ritmo, su propio tempo. Por ello algunas veces, al espectador no familiarizado con la antropología visual, los filmes parecen cansados y lentos. Pongamos un ejemplo, que cita Edgar Morin: "Al realismo absoluto (Lumière) responde el irrealismo absoluto (Méliès)...". Lo explico: las primeras tomas de Lumière corresponden a la realidad mientras en Méliès encontramos la irrealidad absoluta, la ficción; recordemos el filme "Viaje a la luna" de éste último, que tal vez deba ser clasificada como la primera película de ficción. Ahí encontramos el tiempo trucado.

III. Antecedentes del cine etnográfico

Pioneros del cine etnográfico

1. Jules Etienne Marey presentó el 29 de octubre de 1883 ante la Academia de Ciencias de París su Cámara cronofotográfica que es una especie de técnica para proyectar imágenes múltiples que venía trabajando desde años antes. Este procedimiento consistía en usar rollos de papel sensibilizado para obtener la secuencia de fotos disparadas a 20 imágenes por segundo; con esta técnica es posible obtener una secuencia de movimientos humanos o animales, facilitando los estudios de locomoción que se empezaron a poner en boga y que poco más tarde fuera estudiado sistemáticamente por el etnólogo Marcel Mauss. Antes de éste, se

habían hecho otros intentos. Incluso Tomas A. Edison se había dedicado a esta experimentación.

2. 1895. Los hermanos Lumière, Louis y Auguste dan a conocer su descubrimiento y exhiben su primera película "Salida de la fábrica en Lyon...".

3. 1898 En este año se realizó, a iniciativa de Alfred Cort Haddon el primer documento filmado en el Estrecho de Torres durante una expedición británica de etnología. Haddon usó un equipo Lumière y un cilindro de cera para hacer sus grabaciones. Desafortunadamente, sólo quedan algunas imágenes, tres bailes masculinos y la técnica para obtener el fuego. También en Australia se filmaría un poco después un material valiosísimo realizado por Sir Baldwin Spencer en 1901 y en 1912. Los materiales de Spencer se encuentran en el Museo Nacional de Victoria y fue recuperado y reproducido por la Australian Commonwealth Film Unit, conocida ahora como Film Australian (Chiozzi, 2001). Un grupo desprendido de ésta, conocido por sus siglas -ACFU-FA- desarrolla importantes trabajos de antropología visual. Se sabe que en 1904 y 1909 Rudolph Poch realizó registros etnográficos en Guinea y sudoeste de África, restaurados por la Universidad de Viena en 1960.

4. Después de auge del estudio de la locomoción humana, los primeros especialistas vieron la necesidad de estudiar no las posturas sino el comportamiento de los humanos, al que se dedicó un personaje del que se sabe poco y que es considerado el fundador del filme etnográfico: Félix Louis Regnault. El trabajo de éste, dice Paolo Chiozzi está sin embargo, más cerca de la etología que de la etnología. Para 1912 Regnault ya escribía acerca de problemas teóricos relacionados con la antropología visual. Éste se interesó en formar archivos y se le deben algunas iniciativas al respecto.

5. El primer archivo visual se debe a la iniciativa e un banquero francés llamado Albert Kahan, que creó durante los años de la Primera Guerra Mundial, el Comité Nacional de Estudios Sociales y Políticos y los Archivos de El Planeta (Revista científica) bajo la dirección de Jean Bruñes, el primer presidente de la sección de Geografía Humana establecido en el Colegio de Francia. Los documentos mandados filmar

por Kahan y los recopilados por todo el mundo, están en los Archivos de esta publicación. Constan de alrededor de 140 mil metros de película y 72 mil tomas fijas en autochrome, técnica de los hermanos Lumière de 1904. 60 años más tarde, en 1973, durante el IX Congreso Internacional de Ciencias Etnológicas (ICAES) celebrado en Chicago, los integrantes tomaron medidas para el desarrollo de la antropología visual y preservación de archivos (Chiozzi). El moderno filme etnográfico se desprende de dos corrientes:

6) Del "cine-ojo" (kinok) de Dziga Vertov que da lugar al cine documento. De esta corriente se desprende de alguna manera el llamado cinema-verité, denominado también cine encuesta o cine directo con Charles P. Mountford a la cabeza. Dziga Vertov nació en Polonia. Inicialmente trabajó solo, después tuvo la colaboración de un camarógrafo, de su esposa y de su hermano Mikhail. Vertov no planeaba sus tomas, ni un marco particular, como él decía, se trataba de "tomar a la vida por sorpresa"

7) De la "cámara participante" de Robert Flaherty, aquella que reconoce Jean Rouch como la que posibilita el "cine trance". Obras de Flaherty: "Nanouk el Esquimal" y "El hombre de Aran", esta última de 1934. Sobre ella se han realizado algunas críticas ya que en el filme no aparece la lluvia, característica de esta lejana isla irlandesa. Flaherty alteró ciertas condiciones y repitió tomas debido a que, si no hay las condiciones necesarias no puede haber registro. Flaherty trabajaba solo, él era el cameraman, productor, técnico de laboratorio y proyccionista. Posteriormente fue ayudado por su esposa y su germano David.

Jean Rouch menciona que Dziga Vertov estaba haciendo sociología sin saberlo y que Flaherty estaba haciendo etnografía también, sin conocerla.

"Ellos nunca se encontraron ni tuvieron contacto alguno con los etnólogos o sociólogos que estaban desarrollando sus nuevas ciencias... y sin embargo es a estos dos cineastas a quienes les debemos todo lo que estamos tratando de realizar hoy día" ("El hombre y la cámara", p. 99)

8. 1930's En esta década aparece otro documentalista. Patrie O'Reilly que filmó en Bounghavhie (1934); Au Pays des Dogons (1935) y Sous la masque noir (1938). Rouch se queja de que sus maravillosas tomas fueron pasadas por un insensible montaje con música y comentarios.

9. 1936-1938 Los esposos, antropóloga y filósofo formado por Margaret Mead y Gregory Bateson no incurrieron en los desaciertos del anterior. Ellos hicieron tomas de la vida cotidiana en Samoa, Bali y Nueva Guinea. Poco antes, Franz Boas trabajaba filmando entre los Kwakwuitl en la costa del Pacífico americano.

10. 1950's. En esta década destaca la obra de Jean Rouch quien es teórico del filme etnográfico y realizador, (vid. "Le filme ethnographique", Ethnologie General, editado por Charles Sameran, París, Gallimard). Sus puntos centrales: ¿Quién debe hacer el cine etnográfico? El cineasta o el antropólogo? Jean Rouch plantea que debe ser el etnólogo, y es más, él precisa que es indispensable que el "cámara" sea el propio antropólogo? Habla del "Cinetrance", del número de participantes; necesidad del uso de la cámara entre los personajes y no de la cámara con zoom en tripié, esto es, seguir a Dziga Vertov; que el sonidista trabaje con micrófono en mano y que sea un conocedor a profundidad de la lengua que habla el grupo que se filma; antropología compartida" con una audiencia inicial de los propios actores sociales que se filman. Larga experiencia en trabajo de campo. Ataca el asunto de la música, la impertinencia de añadir música, y de los textos narrados; se inclina por hacer lo que Timothy Asch hizo en "The Feast: un preámbulo o introducción donde presenta fotos fijas de las principales secuencias ofreciendo las explicaciones indispensables y subtítulos discretos. Además se opone a los filmes sensacionalistas tipo los realizados por el National Geographic Magazine. Está en contra de una etnografía hablada que sustituya a la imagen y está a favor de unir el lenguaje cinematográfico al rigor científico. Mencionar los pasajes de su filme de la cacería de hipopótamos donde falló al poner música y al no poder narrar las oraciones a las flechas envenenadas. Los nativos le pidieron que no hubiera música (él había puesto aires de caza) ya que la cacería se hace en silencio. Entre las obras de Rouch podemos mencionar: "Yo el Negro"; la cacería de hipopótamos; "Crónica de un

verano" realizada con Edgar Morin y otros en París, sobre la vida de un sector de intelectuales.

IV. El cine etnográfico en México

a) La primera parte del siglo XX

La historia de los inicios del cine etnográfico en México, pueden conocerse en la obra de Jorge Ayala Blanco titulada La búsqueda del cine mexicano, específicamente en su sección del primer volumen titulada "Los Indígenas. Los salvajes somos nosotros" (publicada por la Dirección de Difusión de la UNAM en 1974). De lo más interesante resulta su análisis del cine etnográfico realizado en nuestro país ya que da cuenta de algunos pioneros de este género. Además de este historiador y crítico de cine existen algunos documentos escritos por el antropólogo Guillermo Bonfil; podemos mencionar su artículo "Notas sobre el cine documental en antropología" de 1963, (publicado en el número 2 de la Revista Tlatoani, publicación de la Sociedad de alumnos de la ENAH), en el cual se adelanta al menos 20 años, en la difusión del tema sobre cine etnográfico.

Mientras Ayala Blanco admite que el primer filme con vocación etnográfica fue El Carnaval Chamula de José Báez Esponda, de 1954, Bonfil ubica los antecedentes del cine etnográfico y sobre todo de tipo documental en el trabajo realizado por el ingeniero Salvador Toscano en Memorias de un mexicano, aunque reconoce que se trata de un cine testimonial más que de un cine analítico. Es conveniente recordar que algunas tomas de tipo etnográfico fueron hechas por Einsestein y su camarógrafo Tissé cuando estuvieron en México.

Otras películas pioneras que no registran los autores señalados son Peregrinación a Chalma, realizada por el etnólogo Miguel Othón de Mendizábal y el arqueólogo Enrique Juan Palacios. Este documental mudo, fue rescatado por Aurelio de los Reyes y se encuentra en la filmoteca de la UNAM.

Hacia 1985 conocí un cartel o Póster que anuncia la película del padre de la antropología mexicana, Manuel Gamio, titulada con el nombre Rebelión y que reza así en el anuncio:

"La más pura realización folklórica del cine nacional. Un bello poema de amor, de dolor y rebeldía llevada a la pantalla en forma maestra. Admite la actuación más sublime y sincera que jamás ha tenido otra película, por aborígenes del valle de Teotihuacán".

Efectivamente, los actores eran habitantes del pueblo de San Francisco Mazapa. La dirección del filme corrió por cuenta de M.S. Gómez y tuvo como fondo musical la Sinfonía folklórica de Max Urban. El sonido estuvo a cargo del ingeniero J.B. Carles de la Compañía Internacional Cinematográfica y fue producida y distribuida por Producciones Sol de México, D.F. Esta filmación que de ninguna manera puede ser considerada etnográfica, sí es, paradójicamente, un antecedente del uso del cine por antropólogos en nuestro país. En este caso, debe haber sido filmada entre 1918-1921, cuando Gamio dirigía el monumental estudio interdisciplinario acerca de la población del Valle de Teotihuacán.

Un caso por demás interesante aunque más alejado del cine etnográfico es el representado por un pionero de la antropología en Yucatán, y a la vez pionero del cine documental y de ficción en ese estado: Manuel Cirerol Sansores, quien filmó la revuelta de Abel Ortiz Argumedo contra el general Salvador Alvarado con una cámara Ensing. También filmó algunas escenas en el rancho Tacubaya de Hunucmá, al poniente de Mérida, donde se localizaba el cuartel de un personaje llamado Lino Muñoz. Entre el material filmado por Cirerol se encuentran algunas tomas del hundimiento del cañonero Progreso. En 1926 filmó algunas campañas electorales. Ya como cinematografista fundó la compañía CIMAR (Cirerol-Martínez) que produjo filmes de ficción con atisbos etnológicos y otras más en las que utilizó actores de teatro profesionales.

b) La segunda parte del siglo XX

Empieza realmente en la década de los años sesentas. El productor es el INAH y los impulsores y realizadores los antropólogos de esta nuestra

entrañable institución. Hacer esta historia significa hacerles conocer las iniciativas de tres antropólogos: Guillermo Bonfil, Arturo Warman y Alfonso Muñoz Jiménez, mismos que de tiempo atrás habían creado o participado activamente en varios cines clubes, entre ellos uno que funcionaba en el Deportivo Israelita de México y otro junto al cine Diana. Más tarde promoverían la creación de la Cinemateca del INAH y promocionarían en ésta la exhibición del cine etnográfico, como nos enteraremos adelante.

Guillermo Bonfil Batalla era el antropólogo que desde antes de formarse como tal, hacía crítica cinematográfica. Inicialmente usó el pseudónimo de César Batalla. Existen varios artículos y reseñas suyos sobre cine que datan de los años 50s, y que terminan en los noventas. Entre los más importantes podemos señalar "La misión de los cine-clubes"; "Balance del cine mexicano I. Una raíz del problema" "Balance del cine mexicano II. Cómo y con quién se hacen las películas" y "Balance del cine mexicano III. Las crisis y sus posibles soluciones" (Los tres últimos publicados por primera vez en 1958 en la *Revista Mañana*).

Con relación al cine comercial en donde se utiliza población indígena para su realización y donde pretende retratarse la vida india de América es recomendable ver su artículo "Herzog: la ira de los aguaruna", publicado en el diario Uno Más Uno en 1980 y que se refiere a un filme que realizaba en ese año el cineasta alemán Werner Herzog. Los interesados en esta producción de Bonfil pueden acudir a sus Obras escogidas publicadas por varias instituciones (INAH, INI, DGCP y otras), publicada en 1995.

El antropólogo Arturo Warman, en una de sus especialidades y sobre todo en su gusto y afición por la música étnica, era especialista en sonido y grababa en con su máquina Nagra. Hacía el programa dominical para Radio Universidad "Cantan los pueblos del mundo", con la colaboración de la historiadora Irene Vázquez Valle.

El antropólogo Alfonso Muñoz había cursado las carreras, primero, de antropología física y después de etnología. Entre 1955 y 56 se había formado como asistente del documentalista mexicano José D. Kimball en el ILCE, Instituto Latinoamericano de Cine Educativo. Con posterioridad

sería el encargado del laboratorio de revelado e impresión en una compañía de publicidad del Sr. Ángel Leñero Ornelas. Alfonso se incorporó al INAH al Departamento de Investigaciones antropológicas en 1959. Empezó tomando fotos fijas de los cadetes del Colegio Militar para el estudio que realizaba el antropólogo físico Javier Romero Molina, quien era el director de dicho departamento. En 1960, con el apoyo de Javier Romero y a iniciativa de Alfonso Muñoz se crea el modesto Departamento de Cine y en ese mismo año arranca la serie de filmaciones: Danza de Tlacololeros en Tixtla, Gro., con guión de Anselmo Marino Flores, también antropólogo físico. Este es un filme en 16 mm., con duración de 15 minutos, sin sonido y a color. Carnaval en Tepoztlán, color, 16 mm., sonido magnético y guion y texto de Lina Odena Güemes. Para 1963 filma Semana Santa en Usila, Oaxaca, con texto de los antropólogos José de Jesús Montoya y Walter Hoppe. En 1964 filma con Guillermo Bonfil Los amuzgos de Xochistlahuaca, Gro. Enseguida les leeré un pequeño pasaje de las notas de campo de G. Bonfil, que hacen alusión a este filme. En 1965 filma dos películas más y por fin realizan Bonfil, Warman Muñoz y Víctor Anteo, Él es Dios. Esta película, que veremos enseguida, obtuvo Mención Honorífica en el Festival de los Pueblos de Florencia, Italia en 1966 y la Diosa de Plata en México en 1967.

El cine etnográfico ha adquirido un estatuto importante y tanto estudiantes e investigadores del INAH así como el INI se dedican a hacer el registro visual. Hablar del Proyecto Transferencia de medios, impulsado por el INI a iniciativa de Alfonso Muñoz Jiménez. Ejemplo de este tipo de filmes: Tejiendo Mar y Viento de Lupone y Becerril en el que participó Salvador Díaz de Bonilla.

Conclusiones

A partir de los planteamientos que realicé en la primera parte de esta conferencia, se puede entonces analizar a fondo la compleja y larga trayectoria que ha seguido el cine documental etnográfico tanto en México, como en el mundo. No es de extrañar entonces, que esta sub disciplina de las ciencias antropológicas haya desarrollado sus postulados teóricos junto con las propias innovaciones conceptuales que han ido transformando el quehacer disciplinar.

Desde el inicio de la antropología, ciencia que construyó su objeto de estudio desde la metrópoli europea en plena época colonialista en las regiones asiáticas, americanas y africanas que ocuparon franceses, alemanes, ingleses y portugueses, entre otros, se gestó una visión eurocéntrica (con tintes de racismo, y con cierto afán de dominación social, política y económica), de los grupos que colonizaron a las nacientes minorías étnico nacionales.

La larga historia nos ha llevado hasta un momento histórico en el cual los grupos originarios pueden apropiarse de los medios tecnológicos, y crean una nueva perspectiva epistémica, desde la cual se piensan para reconstruir a través de su peculiar estética, su forma de vida particular.

El diálogo intercultural, entendido como la capacidad de comunicarnos entre culturas de manera respetuosa y en igualdad de condiciones de empoderamiento social, es el marco socio político en el cual se podrá desarrollar una nueva cinematografía con realizadores indígenas que interpretan a sus culturas.

Estamos pues, asistiendo al proceso de consolidación de una nueva etapa de construcción del lenguaje cinematográfico sustentado en las narrativas que ustedes, miembros de los grupos originarios continentales están creando con sus obras. Pero también presenciamos y atestiguamos la transformación de las concepciones epistemológicas que primaron en el pensamiento antropológico, en el que primaba la visión de que un yo cognoscente, externo a los grupos social construía mi narración interpretación desde la posición emic.

Ahora asistimos a la autorreflexión que permite que los propios miembros del grupo social interpreten a su cultura, desde su lógica simbólica interna y creen un nuevo lenguaje narrativo a partir de la cinematografía.

Despedida

Con la presentación de estos magníficos documentos histórico- sociales concluyo la presentación de mi trabajo elaborado especialmente para

esta ocasión, con el deseo de que ahora podamos entrar a una sesión de diálogo intercultural en el que desde cada región, desde cada saber y a partir de cada percepción particular del **"yo cineasta"**, podamos avanzar en la redefinición del lenguaje cinematográfico documental, con el fin de acercarnos a la posible construcción de una sociedad intercultural más justa socialmente, y más equitativa entre géneros.

Bibliografía:

Barcellona, Pietro. Postmodernidad y Comunidad. El regreso de la vinculación social. Ed. Trotta. Madrid, 1996.

Bartolomé, Miguel

Alicia M. Barabas

Coords. 1998. Autonomías étnicas y Estados nacionales, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, CONACULTA.

Bonfil Batalla, Guillermo 1995. Comp. Lina Odena Güemes, Obras escogidas de Guillermo Bonfil, INI, INAH, CONACULTA, FIFONAFE - CIESAS, México, Tomos I y II pp. 337-357 y 357 a 546.

García Riera, Emilio 1998. **Breve historia del cine mexicano. Primer siglo (1897-1997)**, Editorial: CONACULTA/IMCINE/Canal 22, Universidad de Guadalajara, Ediciones MAPA, Distrito Federal ISBN: 968-5096-00-7

Giménez, Gilberto 1989. Poder, Estado y discurso. Perspectivas sociológicas y semiológicas del discurso político - jurídico, Instituto de Investigaciones jurídicas, UNAM, México

Ianni, Octavio 1996. Teorías de la globalización, Ed. Siglo XXI-UNAM, México.

Kymlicka, William 1996. Ciudadanía Multicultural. Una teoría liberal de los derechos de las minorías, Paidós, Barcelona

León Portilla, Miguel 2001. Motivos de la antropología americanista, fondo de Cultura económica, México

Levi-Strauss, Paul 1981. La Identidad. Edit. Petrel, España.

Luis Concepción Montiel

Patricia Moctezuma Hernández

Coords. 2010. Gobernanza global y democracia, Miguel ángel Porrúa, Universidad Autónoma de Baja California, México.

Rovirosa José 1988. Artículo "Alfonso Muñoz Jiménez" en La Antropología en México, Panorama Histórico. Coordinadora Lina Odena Güemes,

Vol. 10, Colección Biblioteca del INAH, México, 1988 **ISBN: 968-6038-11-2**. pp.647 - 653

Sartori Giovanni, 2001. La sociedad multiétnica. Pluralismo, multiculturalismo y extrajeros, Taurus, Alfaguara, España.

Stavenhagen, Rodolfo 1982. Las clases sociales en las sociedades agrarias. S. XXI, México.

Turner, Brian 1994. "Postmodern Culture / Modern Citizens", en Bart van Steenberg (Ed): The Condition of Citizenship, Thousand Oaks, Sage Publications, USA.

Publicaciones Filmográficas:

"De Bandas Vidas y otros Sones", Dir. Sonia Fritz
El Cine Indigenistas, Colección de Producciones
Filmográficas del Instituto Nacional Indigenista,
México 1985.

"El Eterno Retorno, Testimonio de los Indios
Kikapú". Dir. Rafael Montero, Instituto Nacional
Indigenista, México 1985.