





ESQUINAS

HENRY MONCRIEFF ZABALETA

► Joven arando la tierra. Gavidia,
Venezuela, agosto de 2017.

El cine etnográfico indigenista en México y la antropología crítica*

JUAN VICENTE IBORRA MALLENT

En el presente artículo analizo cómo entre las décadas de 1960 y 1980 se desarrolló en México un cine etnográfico que se desprendió progresivamente de los discursos hegemónicos del indigenismo asimilacionista y planteó marcos más plurales de interrelación entre pueblos indígenas, antropólogos y cineastas. Así, propongo un diálogo entre el pensamiento de una nueva generación de antropólogos críticos, como Arturo Warman y Guillermo Bonfil Batalla, con el cine etnográfico de Alfonso Muñoz o Federico Weingartshofer. Para ello analizaré tres películas relevantes, para observar las mutaciones que se dieron tanto en el pensamiento antropológico como en la producción de cine etnográfico: *Él es Dios* (1965), *Sukiki. Sierra Tarahumara* (1976) y *Semilla del Cuarto Sol* (1982).

PALABRAS CLAVE: cine etnográfico, indigenismo, México, antropología crítica, representaciones

Indigenist Ethnographic Cinema in Mexico and Critical Anthropology

In this article, I analyze how ethnographic cinema developed in Mexico between the 1960s and 1980s, which progressively detached itself from the hegemonic discourses of assimilationist indigenism and considered more plural frameworks of interrelation between indigenous peoples, anthropologists, and filmmakers. Thus, I propose a dialogue between the thought of a new generation of critical anthropologists such as Arturo Warman and Guillermo Bonfil Batalla, and the ethnographic cinema of Alfonso Muñoz or Federico Weingartshofer. For this, I will analyze three relevant films to observe the mutations that occurred both in anthropological thought and in the production of ethnographic cinema: *Él es Dios* (1965), *Sukiki. Sierra Tarahumara* (1976), and *Semilla del Cuarto Sol* (1982).

KEYWORDS: ethnographic cinema, indigenism, Mexico, critical anthropology, representations

JUAN VICENTE IBORRA MALLENT

Universidad Nacional Autónoma de México,
Ciudad de México, México
juan.v.iborra@gmail.com

* Este artículo se elaboró en el marco del proyecto "Laboratorios de historia indígena contemporánea" (PAPIIT IN404220), coordinado por la doctora María Isabel Martínez Ramírez.

Introducción

En distintos países de Latinoamérica, durante la segunda mitad del siglo *xx*, la producción audiovisual de carácter etnográfico tuvo un papel fundamental en la interacción entre las ciencias antropológicas, el Estado y los pueblos indígenas. En México, la fundación del Departamento de Cine del Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1960; la creación de la Sección de Etnografía del Museo Nacional de Antropología en 1984, así como la constitución del Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista (INI) en 1977, expresan los intentos del gobierno mexicano por impulsar una política de resguardo y clasificación de materiales etnográficos filmados.

En este sentido, resulta pertinente situar cómo ese material filmográfico, además de aportar información de las comunidades, permite observar los registros empleados, así como los criterios científicos, técnicos y narrativos que le dieron origen (Martínez y Soto, 2021: 30). La puesta en marcha de un archivo audiovisual, además de conformar un acervo de valor incalculable, tuvo como resultado la producción y difusión de un cine etnográfico de calidad que planteó de manera progresiva otros modos de acercarse a la realidad de los pueblos indígenas, lo cual desplazó los estereotipos paternalistas del indigenismo posrevolucionario para dar cabida, entre las décadas de 1960 y 1980, a formas testimoniales y de denuncia social que suponían un papel cada vez más activo de los grupos en su propia representación. Así, con el cineasta Eduardo Maldonado, se podría definir el cine documental como un arte cinematográfico que procura la comprensión profunda de los hechos sociales con el propósito de observar, captar y componer los sucesos de la realidad, en definitiva, “ahondar en el drama mismo de la vida que uno va recogiendo” (Rovirosa, 1990: 84).

A mediados de la década de 1960 comienzan a cuestionarse las formas hegemónicas de representación de los pueblos originarios en el indigenismo asimilacionista, tanto en el pensamiento de una nueva generación de antropólogos críticos



ALFONSO MUÑOZ. DEL ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE TERESA ROJAS RABIELA, PUBLICADA CON AUTORIZACIÓN DE LINA O. GÜEMES ▶ Alfonso Muñoz, Arturo Warman y Guillermo Bonfil Batalla en el Museo Nacional de Antropología, México, 1964.

como en las nuevas formas de hacer cine etnográfico, lo que se vio reflejado en las colaboraciones que se dieron entre Guillermo Bonfil Batalla, Arturo Warman, Alfonso “Poncho” Muñoz, Victoria Novelo y Lina Odena Güemes, entre otros. El financiamiento gubernamental de este tipo de documentales por instituciones como la Secretaría de Educación Pública (SEP), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el hoy Instituto Nacional de Los Pueblos Indígenas (INPI) limitó la emergencia de un cine más militante y reflexivo, que sólo irrumpiría con fuerza en la década de 1980, con el fortalecimiento de las organizaciones indígenas y la ampliación de sus demandas frente a los efectos de

las políticas neoliberales en el país. Por esto, el cine etnográfico que se analizará en este artículo se sitúa en una suerte de espacio de transición entre el cine indigenista posrevolucionario y el surgimiento del cine indígena.

Para mostrar las transformaciones que se dieron en los discursos antropológicos en el cine indigenista, se examinarán tres documentales; *Él es Dios* (1965), *Sukiki. Sierra Tarahumara* (1976) y *Semilla del Cuarto Sol* (1982). Al ser producciones que se nutrieron de colaboraciones de diferentes antropólogos y cineastas, la selección permite observar el diálogo entre la antropología crítica y el cine etnográfico. Asimismo, sirve como contrapeso para

evaluar la producción de imágenes paternalistas y asimilacionistas de una generación anterior de cineastas, que, en películas como *Todos somos mexicanos* (1958), por ejemplo, encontraron un campo de acción limitado para situar sus propios conceptos cinematográficos y más bien reprodujeron la ideología del indigenismo posrevolucionario de los años cincuenta y principios de los sesenta.

Los orígenes del cine etnográfico y el indigenismo

Aunque para muchos autores la presencia de los pueblos indígenas en la Época de Oro del cine mexicano (1934-1954) estuvo marcada por estereotipos infantilizantes, como el del buen salvaje o la víctima pasiva frente a los abusos, hay planteamientos que sitúan su representación como parte de un texto contradictorio, como una suerte de fisura frente a los valores hegemónicos del nacionalismo cultural posrevolucionario (Tierney, 2019). Así, obras pioneras como *Redes* (1934), *Janitzio* (1934), *María Candelaria* (1943), *La perla* (1945) o *Maclovía* (1948) pueden ser vistas como producciones que muestran una identidad incoherente e híbrida de lo indígena (Tierney, 2019: 77), por lo tanto, más compleja que la del binomio positivo-negativo.

El indigenismo se constituyó, poco a poco, como un paradigma estético e ideológico determinante en el desarrollo del cine mexicano; en especial a partir de la filmación de *¡Que viva México!*, de Serguei Eisenstein, a principios de la década de 1930 (Piñó, 2013: 164).

Anteriormente, trabajos como *Tiempos mayas* (1914), *La voz de su raza* (1914), *Tepeyac* (1917) y *Cuauhtémoc* (1919) constituyeron algunos de los primeros intentos cinematográficos de acercamiento a la cultura e historia prehispánicas. Asimismo, se desarrolló un cine de vocación etnográfica con los trabajos pioneros de Miguel Othón de Mendizábal

y Enrique Juan Palacios en Chalma —*Peregrinación a Chalma* (1922)—, las grabaciones de Manuel Gamio en el Valle de Teotihuacán, y *Carnaval Chamula* (1959), de José Baez Esponda (De los Reyes, 1991).

En el periodo posrevolucionario, la antropología se convirtió en el brazo científico-social del nacionalismo indigenista, al combinar la legitimación del poder estatal con una reivindicación de las culturas indígenas (Piñó, 2013: 166). Esto se materializó en las formas de representación de un cine etnográfico observacional que pretendió la búsqueda romántica de las raíces y abonó, de este modo, a la producción de la alteridad indígena desde coordenadas que difícilmente cuestionaron el indigenismo, al ser las instituciones gubernamentales las que financiaron dichas producciones. Aun así, miradas como las de Carlos Velo, Nacho López, Benito Alazraki o Manuel Barbachano propusieron otras formas de entender el cine desde la crítica social y la denuncia, e inspiraron a una nueva generación de cineastas que generó tensión en los campos de representación del indigenismo oficial.

En un primer periodo del cine etnográfico, que Claudia Arroyo Quiroz (2020) sitúa entre 1956 y 1970, destacaron trabajos como *Nuevos horizontes* (1956), *Todos somos mexicanos* (1958), *Carnaval chamula* (1959), *Carnaval en la Huasteca* (1960), *Kalala. Baile del venado chiapaneco* (1964), *Él es Dios* (1965) y *Misión de chichimecas* (1970). Las progresivas transformaciones que se dieron entre los años cincuenta y sesenta, con las políticas de desarrollo, la industrialización y la migración del campo a la ciudad, estuvieron acompañadas por la necesidad de un registro etnográfico obsesionado con filmar aquellas culturas en riesgo de desaparecer (Piñó, 2013: 169).

Desde la organización del Primer Congreso Indigenista Interamericano, celebrado en Pátzcuaro en 1940, el indigenismo se constituyó como un movimiento cultural y político que tuvo una fuerte incidencia en el diseño de políticas públicas. A grandes rasgos, encomiaba una noción abstracta de los pueblos

y la cultura indígenas, al ubicarlos plácidamente en el pasado, pero al mismo tiempo les exigía una modernización, asimilación y mejora en el presente (Lewis, 2018: 3). Con la creación del INI en 1948, se impulsaron los primeros intentos por estudiar y promover mecanismos para el “progreso” de las poblaciones indígenas, lo que en muchos casos supuso su aculturación, e incluso su desplazamiento forzado.

En *Todos somos mexicanos* se muestran los efectos que la construcción de la presa Miguel Alemán produjo para las comunidades mazatecas de la cuenca del Papaloapan, así como las repercusiones que tuvo la inauguración del primer Centro Coordinador Indigenista en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, en ámbitos como la educación y la salud. A lo largo del documental se plantean diferentes escenarios en

los que las comunidades indígenas son obligadas a desprenderse de sus formas de vida tradicionales. La inevitabilidad y legitimidad del progreso se impone como la narrativa hegemónica, y la película se instituye como parte del aparato ideológico del indigenismo y de la difusión de las políticas asimilacionistas. Este trabajo, dirigido por José Arenas (1958), y en el que Nacho López fue director de fotografía, coincidió con el periodo en que el arqueólogo Alfonso Caso mantuvo la dirección del INI y refleja el espíritu de aquella época. Como afirmaría el propio López después:

Realmente ninguno de mis documentales llenaba las aspiraciones de plantear problemas económicos, humanos, sociales, en forma seria [...], casi todos



DIR. JOSÉ ARENAS, 1958. D.R. ACERVO DE CINE Y VIDEO ALFONSO MUÑOZ, INSTITUTO NACIONAL DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS ▶ Fotograma de la producción *Todos somos mexicanos*. Pueblos ha shuta enima (mazateco), winik atel (tseltal) y tsotsil. Cuenca del Papaloapan, Oaxaca, y Altos de Chiapas.

los documentales que hice eran de un tono triunfalista porque las agencias institucionales querían ver siempre lo positivo. Muchas veces si había una escena con un indígena en huaraches o descalzo, ésta era nulificada, porque cómo era posible que en nuestro país mucha gente anduviera sin zapatos (Rovirosa, 1990: 39).

La antropología crítica y el cine etnográfico

En 1960 se funda el Departamento de Cine en la Dirección de Investigaciones Antropológicas del INAH, con el propósito de crear un acervo de registros etnográficos. El realizador Poncho Muñoz¹ fue el encargado de dirigir este proyecto, lo que le permitió producir, junto con Güemes, Gastón Martínez y Warman, documentales como *Carnaval en Tepoztlán* (1961), *Semana Santa en Tolimán* (1967), *El día de la boda* (1968) y *Las fiestas de San Francisco* (1973); con Fernando Cámara, *Escultura tolteca* (1968), *Peregrinaciones a Chalma* (1972) y *Zaya'hu, la pasión de Cristo según los coras de la mesa del Nayar* (1973); y con François Lartigue, *Sukiki, Sierra Tarahumara* (1976).

En el marco de los trabajos del Departamento de Cine se filmaron algunas expediciones arqueológicas, como las protagonizadas por Arturo Romano y Javier Romero en *Exploraciones arqueológicas en Tlatilco* (1965). También destacan trabajos sobre rituales, como el de *Kalala. Baile del venado chiapaneco* (1964), dirigido por Óscar Menéndez, quien a su vez se involucró en el movimiento estudiantil filmando *Todos somos hermanos* (1965), y tras la matanza de Tlatelolco en 1968, *Únete pueblo* (1968), *Dos de octubre. Aquí México* (1968) e *Historia de un documento* (1971).

Los documentales de este periodo se centraron tanto en las expediciones arqueológicas y la cultura material como en el estudio de costumbres religiosas; además, se ahondó en los rituales, el sincretismo y la transformación de las prácticas desde

su origen prehispánico o peninsular. Fueron habituales también las colaboraciones entre antropólogos y cineastas, tanto en la realización, el guión, el trabajo de campo y la investigación, como en aspectos técnicos relacionados con la fotografía y la sonorización.

Obras como *Zaya'hu* (1973) destacaron la acción indígena frente al colonialismo, y señalaron el papel de la resistencia y la rebeldía frente a “los vencedores de ayer y los explotadores de hoy”. En este tipo de trabajos se describían las actividades productivas de los municipios, con sus ferias y mercados, y el tipo de organización social y comunitaria, en especial en relación con los cultos, las fiestas, las condiciones del paisaje y la geografía, que además fueron captados por medio de imágenes aéreas, en avionetas en las que viajaban los realizadores. También se comenzó a incorporar en los créditos los nombres de las personas filmadas; se mencionaba a los alguaciles y principales de las tribus y comunidades, en un intento por reconocer su colaboración.

En un periodo posterior, Muñoz, López y Menéndez crearon el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) en 1977, con el propósito de impulsar “una política orientada al fortalecimiento de la conciencia nacional a través del respeto al pluralismo étnico” (INI, 1982). Estas directrices formaban parte de las Bases para la Acción del sexenio de José López Portillo (1977-1982) y pretendían la erradicación discursiva del paternalismo de Estado y la inclusión de los pueblos indígenas en el indigenismo. Con ello, la conservación, el rescate y la defensa del patrimonio cultural indígena se convirtieron en partes esenciales de dicha estrategia, lo que derivó en un renovado intento por resguardar las expresiones culturales de los diversos pueblos del país, en particular de las actividades de carácter religioso y ritual, lo

1 Muñoz fue ayudante de José D. Kimball, fundador del Instituto Latinoamericano del Cine Educativo.

que suponía una continuidad del trabajo que había comenzado en 1960.

En ese sentido, el financiamiento institucional posibilitó la producción de un cine etnográfico de calidad que integró de manera paulatina la mirada indígena en la propia producción y elaboración de las imágenes; y es que, como sugería Adolfo Colombes, “la visión desde afuera está condenada a muerte por la marcha de la historia, desde que lo verdaderamente revolucionario es reconocer el derecho del oprimido a elaborar su imagen y decir su palabra, y no usarla para ilustrar tesis ajenas” (1985: 41).

Al mismo tiempo, la difusión e influencia de las propuestas anticoloniales de autores como Frantz Fanon, Albert Memmi o Jomo Kenyatta, así como el debate con el marxismo ortodoxo, impregnaron la reflexión teórica y política en Latinoamérica a



DIR. SERGEI EISENSTEIN, CORTESÍA DE FILMOTECA UNAM ▶ Fotograma de la producción *¡Que viva México!* (1932).

finales de la década de 1960. Dichas inquietudes quedaron cristalizadas en una nueva hoja de ruta para la “liberación indígena” materializada en las declaraciones de Barbados de 1971 y 1977, en las cuales participaron tanto antropólogos y científicos sociales como representantes de movimientos indígenas.

Bonfil Batalla fue testigo activo de estos procesos al participar en congresos de organizaciones indígenas y mantener correspondencia con algunos de sus líderes. Esto le llevó a cuestionar en sus escritos los efectos que las políticas indigenistas tuvieron en ámbitos como la educación o el desarrollo económico. Frente a una concepción asimilacionista, él y otros antropólogos, apodados “los magníficos”, entre los que destacan Warman, Margarita Nolasco, Mercedes Olivera y Enrique Valencia, aportaron elementos teóricos para reflexionar de manera crítica sobre las relaciones estructurales y asimétricas existentes entre la cultura nacional, la antropología y las culturas indígenas, lo que quedó plasmado en el clásico manifiesto *De eso que llaman antropología mexicana* (1970).

Frente a las formas de dominación colonial impuestas a los pueblos indígenas, estos antropólogos defendieron caminos posibles para su liberación y transformación social. Del mismo modo, cuestionaron la perspectiva reduccionista, economicista y clasista de algunos enfoques marxistas referentes a la cuestión nacional y de las minorías étnicas. Dichas transformaciones en “la mirada etnográfica” tuvieron lugar tanto en la discusión antropológica como en el lenguaje cinematográfico y la producción de imágenes (Dorotinsky *et al.*, 2017: 11). Así, de las interacciones entre imagen y texto se puede obtener un mapa de coordenadas de las mutaciones que se dieron en el cine etnográfico a partir de la irrupción de una antropología crítica que comenzó a cuestionar el lugar que habían ocupado, hasta ese momento, los pueblos indígenas en los discursos hegemónicos.

En unas notas poco conocidas, Bonfil Batalla (1999: 192-193) reflexionó sobre los orígenes del cine antropológico y el trabajo de autores como Jean Rouch o Edgar Morin; ubicó las potencialidades de este género como un instrumento activo de investigación y como un vehículo de comunicación para un público no especializado. El nuevo “cine-verdad” pretendió abandonar los cánones estéticos tradicionales e imponer un lenguaje que marcara una ruptura entre estética y política, de tal modo que creara un imaginario cinematográfico que respondiera a las inquietudes políticas del momento. El cine como artefacto o dispositivo de militancia fue retomado por Bonfil Batalla para discutir los contornos de la cientificidad en la disciplina antropológica y las imágenes proyectadas por medio del cine etnográfico. Al mismo tiempo, se mostró crítico con la historia del cine documental mexicano, su relación con la vida indígena y su función en el presente:

Los temas supuestamente extraídos de la vida indígena de México se suceden en los últimos años. Pero todas estas películas, desde lo filmado por el Ing. Toscano hasta películas recientes como *Ánimas Trujano*, tienen un denominador que impide considerarlas dentro del cine documental antropológico o sociológico: su intención no ha sido presentar la realidad tal como surge del análisis científico que realiza el especialista en ciencias sociales. Y aquí entramos en otro tema: ¿Cuál es, en fin, la realidad que el antropólogo debe aspirar a presentar a través del cine? ¿Cómo puede lograrlo? ¿Qué utilidad, qué proyección tiene el documental así realizado? (1999: 190).

Bonfil Batalla se planteaba la posibilidad de trascender “los informes técnicos para especialistas”, y por medio de la comprensión mutua de los seres humanos y sus formas de vida, trazar un camino para llegar al público no especializado (1999: 190-191). Esto supuso ensanchar los límites de la disciplina al

concebir la etnografía como un espacio de lucha en el que se ponía en juego la legitimidad y el derecho a la representación, y se cuestionaban los criterios de cientificidad y validación.

En ese sentido, el cine etnográfico debía promover *otras* representaciones de las formas de vida de los pueblos indígenas, como parte de una “estética de la verdad” fundada en la militancia y el compromiso (Varese, 2011). Estética que contrastaría con lo que Faye Ginsburg (1994) definió como una “estética enraizada” y que supondría una producción audiovisual anclada en valores, perspectivas y metodologías propias de las comunidades indígenas, es decir, un cine propiamente indígena, como el que se desarrolló en la misma época en otras partes de Latinoamérica.² En México, esta tendencia no se extendería sino hasta la segunda mitad de los años ochenta, cuando, en 1985, se llevó a cabo el Primer Taller de Cine en Comunidades Indígenas, en la comunidad huave de San Mateo del Mar, Oaxaca, por iniciativa del cineasta Luis Lupone, y en 1989 se puso en marcha el programa Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas, y en conjunto con los Centros de Vídeo Indígena, se facilitó la formación y organización de colectivos de realizadores (Wortham, 2004).

No obstante, a partir de dichos señalamientos, los cineastas y antropólogos críticos abrieron una brecha en los regímenes hegemónicos de representación del indigenismo a mediados de la década de 1960, lo que se expresó en el cine financiado por el INAH, la SEP, y en un momento posterior, el AEA. Estas colaboraciones no estuvieron exentas de

2 Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau en Bolivia; Fernando Birri, Jorge Prelorán y el grupo Testimonio en Argentina; el grupo Letus en Chile, y el Centro de Capacitación Campesina en Perú cuestionaron durante este periodo las formas de representación hegemónicas acerca de las comunidades indígenas al reclamar espacios de autorrepresentación cultural.

tensiones, puesto que a menudo los antropólogos influyeron en la investigación previa a la realización documental, aunque en general prevaleció el criterio de los cineastas.

Aquí me interesaría reflexionar sobre los diálogos conflictivos que se dieron entre los postulados del indigenismo crítico y la producción de alteridad mediante las narrativas audiovisuales creadas con apoyo gubernamental, con el propósito de mostrar cómo las imágenes construyeron realidades y reflejaron la forma en que aquellos que se encontraban detrás de las cámaras percibían el mundo y diseñaban una noción de realidad (Novelo, 2001: 56). Considero que por medio del documental etnográfico se trazaron las tentativas y limitaciones de una antropología crítica comprometida con los procesos de liberación, que encontró en el cine etnográfico la posibilidad de una mayor autenticidad y acercamiento a las formas de vida de los pueblos indígenas. Para ilustrar esto, en los siguientes apartados se analizarán tres películas que dan cuenta de dichas transiciones: *Él es Dios* (1965) y *Sukiki, Sierra Tarahumara* (1976), del cineasta y antropólogo Muñoz, y *Semilla del Cuarto Sol* (1982), de Federico Weingartshofer, en las que participaron algunos de los antropólogos críticos que hemos mencionado.³

ÉL ES DIOS (1965)

Este documental contó con la nutrida participación de un equipo de antropólogos compuesto por Warman, Muñoz, Bonfil Batalla y el cineasta Víctor Anteo. El principal promotor de esta película fue Bonfil Batalla, quien aspiraba a realizar un cine autorreflexivo que suprimiera la intermediación ideológica entre la realidad y el espectador, al mostrar los mecanismos de construcción de la película con el propósito de romper cierta ilusión de realidad (Piñón, 2013: 169-172). Aunque únicamente Muñoz

siguió filmando, este documental experimental constituye un claro parteaguas respecto del cine que se realizó en la época, tan es así que se le considera “el origen del nuevo cine etnográfico en México” (Vázquez, 2021). Al contar con la colaboración de algunos de los protagonistas de las críticas del indigenismo oficial más relevantes de finales de los años sesenta, *Él es Dios* constituye un documento esencial dentro del giro crítico que inauguró la antropología comprometida y cuestionó los fundamentos y bases del indigenismo oficial.

“Resultó difícil escoger el tema. No por escasez, sino por abundancia”. Con estas palabras comienza este trabajo documental, en el que la voz narradora explica el proceso de búsqueda, en el presente, de aquellos “residuos y añoranzas del pasado”. Las huellas del pasado no se proyectan en los vestigios y ruinas que se conservan, ni en los templos y el legado material, sino en las fuerzas vivas de poblaciones humanas expresadas por medio de la danza ritual de los concheros. A partir de una sucesión de imágenes en las que los danzantes desfilan por la Ciudad de México vestidos de manera tradicional, el narrador se pregunta por sus identidades y los motivos que les hacen “aferrarse a sus tradiciones”. Bajo el lema “Unión, conformidad y conquista”, los danzantes mantienen una tradición que se remontaría al periodo prehispánico, a los mismos chichimecas. La adopción sincrética de elementos asociados al catolicismo popular no habría alterado el “tiempo ajeno y el mundo mágico e imprevisible” al que la danza convoca. “La fuerza” y “la palabra”, dos nociones que recuperan las voces

3 Las primeras dos películas han sido digitalizadas por la Cineteca Nacional, por medio del Laboratorio de Restauración Digital Elena Sánchez Valenzuela, y pueden consultarse en la lista de reproducción en YouTube de “Miradas al acervo” (Cineteca Nacional, s.f.). La tercera fue digitalizada por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (cdi, 2017).

narrativas de los protagonistas de la danza azteca, remiten a “mundos impenetrables”, en conflicto y continua transformación. Una pregunta recorre este itinerario fílmico: ¿quiénes son estas personas?

En un ejercicio por *comprender sus mundos*, se explora el conflicto entre la tradición y la modernidad, que cobra forma en cómo la danza se inserta en la vida cotidiana y define diversos modos de existencia. Cada domingo, en el atrio de la catedral y la plazuela de Santo Domingo, se reúnen los grupos de concheros para ofrecer al público sus danzas a cambio de una cantidad de dinero que les permita vivir el resto de la semana. La defensa y permanencia de la tradición convive de manera tensa con las lógicas del mundo moderno, lógicas que explotan y pisotean a los danzantes, según denuncian las voces narrativas. En ese sentido, el documental recoge “voces que afuera son silencios”, para convertirse en el instrumento con el cual reclamar “el derecho a una vida con sentido”, que subyace a la dignidad humana. La yuxtaposición entre tradición y modernidad tiene en la Ciudad de México su telón de fondo: ahoga en el anonimato a los presentes, instaura una brecha que el documental trata de recorrer como parte de un redescubrimiento de aquel que está ahí, y sin embargo, permanece invisible.

Además, este trabajo explora vías posibles y novedosas a través de las cuales adentrarse en la experiencia de los pueblos indígenas en la ciudad, una existencia sometida de manera inevitable a las lógicas modernas y mercantiles. En vez de optar por una visión esencialista y romántica de la identidad indígena, los autores complejizan el relato y esquivan una trama conceptual dicotómica que simplificaría el sentido mismo de las experiencias cotidianas al otorgar primacía a las mutaciones y transformaciones que se dan con la migración a la ciudad.

Aun así, el cruce entre la modernidad y la esfera de los universos particulares no se muestra en el documental más que en un plano figurativo, puesto que el tipo de acercamiento y apertura hacia la otredad

niega la posibilidad de construir un relato alternativo al de quien narra. Las prácticas son canalizadas y mediadas por el lenguaje del documental etnográfico, que convierte la situación de los concheros en motivo de denuncia, aunque se les niega cualquier posibilidad de expresar su punto de vista. Una de las nociones que Andrés, capitán de la danza azteca, destaca como importante en la forma de ver el mundo de los danzantes, la “palabra”, queda subsumida por la voz hegemónica del narrador, que lo priva de ésta. La cámara le graba gesticulando, pero no le permite hablar.

Del culto a los monumentos arqueológicos se transita al estudio de la cultura humana. Esto supuso abrirse a las colaboraciones, tanto en la investigación como en la propia realización del documental. Muñoz afirmaba que vincularse a la comunidad había sido una parte esencial de la elaboración del documental, un aprendizaje que se plasmaría en el resultado final (Rovirosa, 1990). Con ello, *Él es Dios* marcaba una apertura hacia una nueva forma de hacer cine etnográfico que incorporaba la denuncia social al mismo tiempo que captaba ciertas prácticas culturales, pero seguía situando la primacía del discurso de los realizadores e investigadores por encima del de las poblaciones representadas, y mostraba, de ese modo, las limitaciones de dicha transición.

SUKIKI. SIERRA TARAHUMARA (1976)

En la realización de este documental se contó con la colaboración de Muñoz y el antropólogo franco-mexicano Lartigue. En el filme se combina la descripción etnográfica del ritual de curación rarámuri del *sukiki* con la denuncia de la explotación forestal y se refleja cómo las transformaciones sociales y económicas impactan en los entramados comunitarios. Al comienzo de la película, se muestran imágenes de la organización del Primer Congreso Nacional de los Pueblos Indígenas en Pátzcuaro, Michoacán,

en octubre de 1975, con la participación de representantes de más de 60 regiones del país. La voz en *off* señala cómo, entre los asistentes, participarían tepehuanes, choles, tarascos, lacandones, tzeltaltes y tarahumaras, para denunciar las condiciones de atropello existentes en sus comunidades de origen.

La explotación forestal por agentes externos a las comunidades se señala como un problema recurrente, pero que desde principios del siglo XX afecta a la población tarahumara en específico, con la llegada del ferrocarril y la construcción de los aserraderos, hasta el momento de la filmación del documental. En ese momento, Chihuahua contenía la reserva forestal más importante del país y la mayor fábrica de celulosa de Latinoamérica.

El documental alterna imágenes de la explotación maderera con canciones tradicionales, al mismo tiempo que narra la historia de la región desde la llegada de las órdenes religiosas y el asentamiento de poblaciones mestizas a partir de la evangelización, el trabajo en las minas y el comercio. De manera simultánea, denuncia la tala indiscriminada de la madera y los efectos que eso tiene sobre la organización comunitaria, con la pérdida del territorio como resultado de la explotación maderera por las grandes compañías y los organismos públicos, además de los efectos que estas dinámicas productivas tienen en la división y organización del trabajo, que dejan a la población tarahumara en los escalones más bajos. Esto se suma a la injusticia de perder el bosque a cambio de “una renta de unos cuantos pesos”, que definiría el régimen de explotación como participación de utilidades.

La presencia de la industria maderera afectaba las formas de organización del espacio con la consolidación de núcleos productivos que absorbían la fuerza de trabajo indígena para labores poco especializadas y promovía la instalación de población mestiza para tareas técnicas en los aserraderos. Por otra parte, las malas cosechas y la necesidad de trabajo asalariado impulsaron durante largo tiempo la migración

estacional de tarahumaras tanto a espacios urbanos como a los pueblos donde se ubicaban los aserraderos. Sin embargo, la migración se vivía de manera enajenante entre los tarahumaras, quienes en sus sueños la concebían como la causa de enfermedades y de muerte: “la ciudad encarcela el alma del indio”.

Más allá de las condiciones de explotación, el documental describe las actividades cotidianas, entre las que se cuentan las apuestas en las carreras protagonizadas por hombres y mujeres, así como la ceremonia de sanación del curandero, quien extrae del enfermo el *sukiki*, unos pequeños cristales que causan dolores y males, una especie de gusanos que se introducen en el cuerpo y resultan peligrosos pues no se pueden controlar. El hecho de que los gusanos penetren en el cuerpo es un símil con el que los tarahumaras expresan que ya no controlan su mundo, o al menos, “ya no lo controlan del todo”, lo que se asocia a la presencia del mundo mestizo y la llegada de los aserraderos, por lo tanto, a la transformación de la sierra por la tala masiva de recursos forestales, necesarios como materia prima para la industria de transformación y las inversiones, como reconoce un funcionario gubernamental.

Así, la lucha contra la enfermedad se articula a la necesidad y lucha histórica de los tarahumaras por recuperar su bosque, y se relaciona con el cumplimiento de las obligaciones de los antiguos, pero también con el sostenimiento y control del mundo *rarámuri*. Con este documental, los realizadores penetran en el mundo ritual de los tarahumaras sin por ello abandonar una perspectiva política que sitúa en un primer plano las formas desiguales en el trabajo y la explotación de los recursos naturales. Con ello, se propone una denuncia que al mismo tiempo sirve para el reconocimiento de las formas de vida indígenas. Asimismo, se introducen las voces afectadas, con la filmación de las conversaciones y los discursos de los propios pobladores, lo que señala el camino hacia un diálogo más horizontal entre pueblos, antropólogos y realizadores.

SEMILLA DEL CUARTO SOL (1982)

Por último, en este documental se analiza la problemática agraria y de la siembra y comercialización del maíz. La película, dirigida por el cineasta crítico Weingartshofer con base en la investigación de Bonfil Batalla, Warman y Novelo, fue grabada entre Veracruz, Michoacán y Oaxaca, y se inserta en un periodo en el que emergen producciones cada vez más críticas con la situación en el campo mexicano, como por ejemplo las que desarrolló el Grupo Cine Testimonio, de Maldonado —*Atencingo, cacicazgo y corrupción* (1973), *Jornaleros* (1978) y *Laguna de dos tiempos* (1982)— y *Etnocidio, notas sobre el Mezquitil* (1976), de Paul Leduc.

Un año antes del estreno de *Semilla del Cuarto Sol*, Bonfil Batalla, Stefano Varese y el padre Julio Tumiri, entre otros, participaron en la Reunión de Expertos sobre Etnodesarrollo y Etnocidio en América Latina, en San José de Costa Rica, donde se firmó la Declaración de San José, sobre etnodesarrollo y etnocidio en Latinoamérica (Unesco, 1981). El respeto de la cultura y la identidad, así como la capacidad de decisión autónoma de los pueblos indígenas, fueron esenciales en la discusión en torno al desarrollo y la relación con la cultura nacional, proceso que para Bonfil Batalla (1982: 142) exigía la capacitación de cuadros procedentes del propio grupo, en términos de organización social, jurídica y política. Este interés por reconocer, entre los pueblos indígenas, interlocutores que construyeran sus propios relatos constituía un cambio sustancial y necesario en los regímenes de representación imperantes, pues convertía a estas poblaciones en agentes activos de sus propias historias, en un contexto en el que se sufrían cada vez más los estragos de las políticas neoliberales, sobre todo en el ámbito rural. Así, la emergencia de organizaciones e intelectuales indígenas tuvo su correspondencia en el cine documental con un mayor protagonismo de las voces testimoniales.

Semilla del Cuarto Sol empieza con relatos de mitos y datos históricos sobre los orígenes del maíz y su domesticación. La voz en *off* acompaña una sucesión de fragmentos de códices mesoamericanos; sin embargo, pronto la tradición deja paso a la experiencia viva. Los protagonistas, acompañados de sones y fandangos que se escuchan de fondo, realizan actividades cotidianas: comercian, preparan las tortillas, organizan sus rituales, al mismo tiempo que son entrevistados por el director y describen su relación con el cultivo, su producción y comercialización para el mercado externo. Esto los lleva a denunciar las problemáticas existentes en sus comunidades; las leyes de crédito agrícola; los seguros; los beneficios e inversiones, y la falta de protección frente a los intereses del capital, así como la pérdida de importancia del cultivo del maíz en estados como Michoacán, en detrimento del cultivo de aguacate, mediado por intereses de agentes económicos externos. Uno de los protagonistas asegura que más de 60% del terreno cultivable estaría destinado a la siembra de aguacate.

La denuncia del antropólogo crítico deja paso a las historias de vida de los habitantes de las comunidades, atravesadas por sus problemáticas frente a las entidades de crédito, los agentes económicos y el gobierno. Los campesinos indígenas presentan sus agravios y demandas, muestran los procesos organizativos en los que se encuentran inmersos, y esto, a su vez, evidencia el dinamismo de las comunidades y las luchas sociales durante este periodo. El papel del antropólogo pasa a un segundo plano para priorizar la escucha, lo que pone en crisis el lugar de mediación que se asumía anteriormente. Al final del documental, un comunero afirma:

Lo que se debe hacer en la comunidad es recuperar la personalidad indígena y recuperar las formas y las técnicas de trabajo indígena, las formas de organización indígena también. Sólo de esa manera podemos superar esos problemas. Darnos cuenta de



DIR. FEDERICO WEINGARTSHOFER, D.R. ACERVO DE CINE Y VIDEO ALFONSO MUÑOZ, INSTITUTO NACIONAL DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS ▶ Fotograma de la producción *Semilla del Cuarto Sol*. Pueblos nahua, ha shuta enima (mazateco), y tének (huasteco) (1982).

que somos indígenas y de que tenemos una serie de características que nos diferencia de la sociedad total y que tenemos nuestros propios trabajos, nuestras propias formas de organización de vivienda, de vestido, de alimentación [...], si no recuperamos todo eso nos estamos introduciendo cada día más a nuestro propio fin. Nos estamos exterminando nosotros mismos.

Reflexiones finales

El cine etnográfico realizado entre las décadas de 1960 y 1980 señala la transición desde un documental propagandístico y celebratorio de las políticas indigenistas hacia una presencia cada vez mayor de los testimonios de los pueblos originarios. Las películas *Él es Dios* (1965), *Sukiki. Sierra Tarahumara* (1976) y *Semilla del Cuarto Sol* (1982) demuestran

un interés cada vez mayor de los realizadores por incluir las voces indígenas y conjuntar la inquietud antropológica con la denuncia social.

En este periodo, una generación de antropólogos integrada por Bonfil Batalla, Warman, Muñoz, Novelo y Güemes, entre otros, encontró en el cine etnográfico una herramienta de denuncia del indigenismo oficial, y con esto, definió un espacio de transición entre el cine indigenista posrevolucionario y posteriores expresiones del cine indígena. Así, el espíritu crítico de estos antropólogos influyó en el modo en que los pueblos originarios eran capturados por la cámara, lo que ayudó a transformar las formas de representación hegemónicas.

Con la emergencia del cine indígena a finales de los años ochenta, la condena del etnocidio y de las políticas de desarrollo ya no recayó en los antropólogos críticos, sino en las comunidades, las cuales plantearon sus propias imágenes y discursos.

El cuestionamiento al proyecto indigenista encontró su máxima expresión en la crítica emprendida por la delegación del Ejército Zapatista de Liberación Nacional durante los acuerdos de San Andrés Larráinzar. Como parte de las demandas sobre derechos y cultura indígena, la delegación exigió la entrega de las 17 radiodifusoras del INI a sus respectivas comunidades en distintas regiones del país con el propósito de convertirlas en medios de comunicación indígena. A pesar del incumplimiento por parte del gobierno federal de los acuerdos firmados el 16 de febrero de 1996, en los últimos años la exigencia de autogestión y autorrepresentación audiovisual de individuos, colectivos y comunidades indígenas ha transformado de manera definitiva la trayectoria del cine etnográfico.

En ese sentido, me pregunto si la denuncia de la antropología crítica del indigenismo oficial no supuso una renovación de los imaginarios e impidió la emergencia de espacios de autorrepresentación y autonomía, como ocurrió en otros países latinoamericanos con el desarrollo de un cine más militante y crítico con el indigenismo. Quizá el apoyo que tuvo el cine etnográfico mexicano por parte de las instituciones, y con la colaboración de los cineastas y antropólogos que asumieron puestos gubernamentales en el AEA, el INAH y el Museo de Culturas Populares, frenó la emergencia de un cine propiamente indígena y detuvo cualquier iniciativa crítica disidente para que el cine documental discurriera por los canales de representación ya establecidos por las instituciones indigenistas. Paradójicamente, el financiamiento público de este tipo de documentales

permitió sembrar la semilla de nuevas formas de hacer cine. Para Antonio Ziri3n P3rez, esto contribuy3 “al desarrollo de experimentaciones est3ticas, investigaciones etnogr3ficas y experiencias interculturales que marcar3an hitos muy trascendentes” (2021: 7).

En este art3culo he tratado de analizar la forma en que la antropolog3a comprometida demostr3 los l3mites de su cr3tica y mediaci3n, aun cuando inaugur3 formas experimentales y estrategias colaborativas de hacer cine etnogr3fico (Ziri3n, 2015). En ese sentido, es necesario rastrear las continuidades y rupturas que se dieron y que reflejan tanto la presencia como la ausencia de voces distintas. El cine etnogr3fico indigenista constituy3 un espacio de estabilizaci3n de la memoria nacional, 3tnica y pol3tica que defini3 sus propias fronteras y exterioridades.

Al retomar los planteamientos de Mario Rufer (2014: 98), convendr3a preguntarnos c3mo se configuraron los c3digos de la mirada y las tecnolog3as de la exhibici3n sobre s3mbolos, cuerpos y paisajes. Dichas percepciones y campos sem3nticos construyeron reg3menes de relacionalidad y de producci3n de alteridad que quedaron impresos en el imaginario colectivo mexicano. Rastrear estas operaciones nos permitir3 ubicar c3mo la antropolog3a cr3tica se inscribi3 como posibilidad de apertura, pero a la vez como continuidad necesaria del indigenismo oficial, al mostrar las paradojas y contradicciones a las que se enfrent3 la disciplina antropol3gica. Con ello quiz3 podamos desvelar y poner en tensi3n “la puls3n archivadora” (Mart3nez y Soto, 2021: 31) que hizo posible el desarrollo del cine etnogr3fico mexicano enfocado en los pueblos ind3genas durante este periodo. ■

Bibliograf3a

- Arroyo Quiroz, Claudia, 2020, “El uso del cine en la pol3tica indigenista mexicana: El cine del Instituto Nacional Indigenista (INI) de su primera etapa (1956-70)”, en *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, vol. 17, n3m. 2, pp. 209-231.
- Bonfil Batalla, Guillermo, 1982, “El etnodesarrollo: sus premisas jur3dicas, pol3ticas y de organizaci3n”, en Guillermo Bonfil Batalla, Mario Ibarra, Stefano Varese, Domingo Verisissimo, Julio Tumiri et al., *Am3rica Latina: etnodesarrollo y etnocidio*, Ediciones Flacso, San Jos3, pp. 133-145.

- , 1999 [1967], “Notas sobre el cine documental en antropología”, en *Desacatos*, núm. 1, pp. 187-193.
- Cineteca Nacional, s.f., “Miradas al acervo”, lista de reproducción, YouTube. Disponible en línea: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLDI6JsaBKpPIT8FkuMoqKknJ6VvHDpnH>>.
- Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), 2017, “Cine indigenista. Semilla del Cuarto Sol”, YouTube, 7 de julio de 2017. Disponible en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=VSZf43Nf14o>>.
- Colombes, Adolfo, 1985, *Cine, antropología y colonialismo*, Ediciones del Sol/Consejo Latinoamericana de Ciencias Sociales, Buenos Aires.
- Dorotinsky Alperstein, Deborah, Danna Rojo Levin, Álvaro Vázquez Mantecón y Antonio Zirió Pérez (comps.), 2017, *Variaciones sobre cine etnográfico: entre la documentación antropológica y la experimentación estética*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Ginsburg, Faye, 1994, “Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media”, en *Cultural Anthropology*, vol. 9, núm. 3, pp. 365-382.
- Instituto Nacional Indigenista (INI), 1982, *Manual de organización del Archivo Etnográfico Audiovisual*, Instituto Nacional Indigenista, México.
- Lewis, Stephen E., 2018, *Rethinking Mexican Indigenismo: The INI's Coordinating Center in Highland Chiapas and the Fate of a Utopian Project*, University of New Mexico Press, Albuquerque.
- Martínez López, Julieta y Tzutzumatzin Soto Cortés, 2021, “Del registro al archivo: el devenir de la imagen etnográfica en el Instituto Nacional Indigenista”, en *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 42, núm. 91, pp. 15-38.
- Novelo, Victoria, 2001, “Video documental en antropología”, en *Desacatos*, núm. 8, pp. 48-60.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), 1981, “La Unesco y la lucha contra el etnocidio. Declaración de San José, diciembre de 1981”, documento producto de la Reunión de Expertos sobre Etnodesarrollo y Etnocidio en América Latina, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, San José de Costa Rica, 7 al 11 de diciembre. Disponible en línea: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000049951_spa>.
- Piñó Sandoval, Ana, 2013, “El documental etnográfico mexicano”, en María Guadalupe Ochoa Ávila (coord.), *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, México, pp. 161-183.
- Reyes, Aurelio de los, 1991, *Manuel Gamio y el cine*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Rovirosa, José, 1990, *Miradas a la realidad: ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Rufer, Mario, 2014, “La exhibición del otro: tradición, memoria y colonialidad en museos de México”, en *Antíteses*, vol. 7, núm. 14, pp. 94-120.
- Tierney, Dolores, 2019, *Emilio Fernández: Pictures in the Margins*, Manchester University Press, Manchester.
- Varese, Stefano, 2011, “Bonfil y la civilización del común. Crónica de un itinerario utópico”, ponencia inaugural en el Programa México Nación Multicultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 15 de noviembre.
- Vázquez Mantecón, Álvaro, 2021, “Él es Dios y el origen del nuevo cine etnográfico en México”, en Antonio Zirió Pérez (org.), *Redescubriendo el Archivo Etnográfico Audiovisual*, Universidad Autónoma Metropolitana/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Warman, Arturo, Margarita Nolasco, Guillermo Bonfil Batalla, Mercedes Olivera y Enrique Valencia, 1970, *De eso que llaman antropología mexicana*, Nuestro Tiempo, México.
- Wortham, Erica Cusi, 2004, “Between the State and Indigenous Autonomy: Unpacking *Video Indígena* in Mexico”, en *American Anthropologist*, vol. 106, núm. 2, pp. 363-368.
- Zirió Pérez, Antonio, 2015, “Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada”, en *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 36, núm. 78, pp. 45-70.
- , 2021, “Presentación del tema central: un archivo de cine etnográfico mexicano”, en *Iztapalapa. Revista de ciencias sociales y humanidades*, vol. 42, núm. 91, pp. 5-13.

Filmografía

- Arenas, José (dir.), 1956, *Nuevos horizontes*, Instituto Nacional Indigenista, México.
- , 1958, *Todos somos mexicanos*, Instituto Nacional Indigenista, México.
- Báez Esponda, José (dir.), 1959, *Carnaval chamula*, producción independiente, México.
- Bandera, Manuel de la (dir.), 1919, *Cuauhtémoc*, Mexamer Films/Bandera Films, México.

- Cámara, Fernando (dir.), 1972, *Peregrinaciones a Chalma*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública, México.
- Cicerol Sansores, Manuel y Carlos Martínez de Arredondo (dirs.), 1914, *La voz de su raza*, Cirmar Films, México.
- Díaz Ordaz, Ramón (dir.), 1922, *Peregrinación a Chalma*, Secretaría de Educación Pública/Departamento de Bellas Artes, México.
- Eisenstein, Sergei (dir.), 1932, *¡Que viva México!*, The Mexican Picture Trust, México-Estados Unidos.
- , 1914, *Tiempos mayas*, Cirmar Films, México.
- Fernández, Emilio (dir.), 1943, *María Candelaria*, Films Mundiales, México.
- , 1945, *La perla*, RKO Radio Pictures/Águila Films, México-Estados Unidos.
- , 1948, *Maclovía*, Cinematografía Filmex, México.
- Leduc, Paul (dir.), 1976, *Etnocidio, notas sobre el Mezquital*, Secretaría de Educación Pública/Office National du Film du Canada, México-Canadá.
- López, Nacho (dir.), 1970, *Misión de chichimecas*, Instituto Nacional Indigenista, México.
- , 1973, *Atencingo, cacicazgo y corrupción*, Cine Testimonio, México.
- , 1978, *Jornaleros*, Centro de Producción de Cortometraje de Churubusco/Cine Difusión-Secretaría de Educación Pública/Office National du Film, México-Canadá.
- , 1982, *Laguna de dos tiempos*, Instituto Nacional Indigenista, México.
- Menéndez, Óscar (dir.), 1964, *Kalala. Baile del venado chiapaneco*, Museo Nacional de Antropología, México.
- , 1965, *Todos somos hermanos*, producción independiente, México.
- , 1968, *Únete pueblo*, producción independiente, México.
- , 1968, *Dos de octubre. Aquí México*, producción independiente, México.
- , 1971, *Historia de un documento*, Radiodiffusion-Télévision Française, Francia.
- Muñoz, Alfonso (dir.), 1961, *Carnaval en Tepoztlán*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública, México.
- , 1967, *Semana Santa en Tolimán*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública, México.
- , 1968, *Escultura tolteca*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública, México.
- , 1973, *Zaya'hu, la pasión de Cristo según los coras de la mesa del Nayar*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública, México.
- Muñoz, Alfonso y François Lartigue (dirs.), 1976, *Sukiki. Sierra Tarahumara*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Muñoz, Alfonso y Gastón Martínez (dirs.), 1968, *El día de la boda*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública, México.
- , 1973, *Las fiestas de San Francisco*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública, México.
- Navarro, Carlos (dir.), 1934, *Janitzio*, Compañía Cinematográfica Mexicana, México.
- Romano, Arturo y María Teresa Jaen (dirs.), 1965, *Exploraciones arqueológicas en Tlatilco*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, México.
- Sayago, Fernando, Carlos E. González y José Manuel Ramos (dirs.), 1917, *Tepeyac*, Films Colonial, México.
- Víctor Anteo, Guillermo Bonfil, Alfonso Muñoz y Arturo Warman (dirs.), 1965, *Él es Dios*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Instituto Latinoamericano de Cinematografía Educativa/Secretaría de Educación Pública, México.
- Weingartshofer, Federico (dir.), 1982, *Semilla del Cuarto Sol*, Instituto Nacional Indigenista, México.
- Williams, Roberto (dir.), 1960, *Carnaval en la Huasteca*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Veracruzana, México.
- Zinnemann, Fred y Emilio Gómez Muriel (dirs.), 1934, *Redes*, Secretaría de Educación Pública, México.