



Un cine etnográfico experimental en México: El caso de *Judea* de Nicolás Echevarría

Por Federico Windhausen

Resumen

Un caso muy temprano de la etnografía experimental en el cine mexicano, la película *Judea: Semana Santa entre los Coras* (Nicolás Echevarría, 1974) retrata la celebración llamada La Judea del grupo étnico los coras del estado de Nayarit de México. *Judea* refleja una sensibilidad moldeada por nuevas formas de experimentalismo en la música y el cine, exploradas por el cineasta en la Ciudad de México y Nueva York. Prestando especial atención al montaje audiovisual, este ensayo propone que los sonidos compuestos para la banda sonora por Mario Lavista, tanto como las imágenes de que fueron filmadas y editadas por el cineasta, reflejan el valor que se le da a la respuesta abierta del espectador-oyente "liberado" en esas comunidades experimentalistas. Además, este análisis muestra dónde *Judea* coincide y diverge de las ideas y prácticas defendidas por el cineasta etnográfico Jean Rouch en los años setenta y principios de los ochenta.

Palabras clave: documental, cine etnográfico experimental, música experimental, cine mexicano, Nicolás Echevarría, Mario Lavista, Jean Rouch.

Resumo

Entre os primeiros casos de etnografia experimental no cinema mexicano, o filme *Judea: Semana Santa entre los Coras* (Nicolás Echevarría, 1974) retrata a festa denominada La Judea da etnia coras do estado de Nayarit, no México. *Judea* reflete uma sensibilidade moldada por novas formas de experimentalismo na música e no cinema, exploradas pelo cineasta na Cidade do México e em Nova York. Com atenção especial à montagem audiovisual, este ensaio propõe que os sons compostos para a trilha sonora de Mario Lavista, bem como as imagens que foram filmadas e editadas pelo cineasta, refletem o valor que se dá à resposta aberta do espectador-ouvinte "liberado" nessas comunidades experimentalistas. Além disso, esta análise mostra onde *Judea* coincide e diverge das ideias e práticas defendidas pelo cineasta etnográfico Jean Rouch na década de 1970 e início de 1980.

Palavras-chave: documentário, cinema etnográfico experimental, música experimental, cinema mexicano, Nicolás Echevarría, Mario Lavista, Jean Rouch.

Abstract

An early case of experimental ethnography in Mexican cinema, the film *Judea: Semana Santa entre los Coras* (Nicolás Echevarría, 1974) portrays the celebration called La Judea, put on by the ethnic group *los coras* of Nayarit state in Mexico. *Judea* reflects a sensibility shaped by new forms of experimentalism in music and film, which were explored by the filmmaker in Mexico City and New York. Paying special attention to audiovisual montage, this essay proposes that the sounds composed for the soundtrack by Mario Lavista, as well

as the images that were filmed and edited by the filmmaker, reflect the value that is given to the open response of the "liberated" viewer-listener in those experimentalist communities. Furthermore, this analysis shows where *Judea* coincides with and diverges from the ideas and practices advocated by the ethnographic filmmaker Jean Rouch in the 1970s and early 1980s.

Key words: documentary, experimental ethnographic cinema, experimental music, Mexican cinema, Nicolás Echevarría, Mario Lavista, Jean Rouch.

Datos del autor

Federico Windhausen, Buenos Aires, 1973. Doctor en Cinema Studies por la Universidad de Nueva York (EEUU). Su proyecto de investigación actual es el cine experimental argentino desde los sesenta hasta los ochenta, iniciado gracias a una beca de Creative Capital | Warhol Foundation. Sus ensayos han sido publicados en antologías como *Optic Antics: The Cinema of Ken Jacobs* y *Other Cinemas: Politics, Culture and British Experimental Film in the 1970s* y en revistas como *October*, *Grey Room*, *Hitchcock Annual*, *MIRAJ*, *Millennium Film Journal* y *Senses of Cinema*. Es el compilador de *A Companion to Experimental Cinema*, una antología internacional de estudios académicos nuevos que será publicada por la editorial Wiley.

Este texto no fue presentado en eventos académicos.

Introducción

A principios de la década de 1970 el cineasta Nicolás Echevarría contribuyó a lo que podría considerarse una tendencia a pequeña escala dentro del cine mexicano: realizó en Nayarit una película en 16 mm sobre la celebración llamada *La Judea*, la Semana Santa del grupo étnico los coras. Más que símbolos de una moda pasajera, las películas sobre los coras de ese período participaban en la continuación de una práctica ya existente, la utilización de las nuevas tecnologías para documentar los rituales y costumbres de ese grupo, como había hecho recientemente Fernando Benítez cuando preparó uno de los tomos de su serie de libros *Los Indios de México* con la ayuda de su grabadora y dos fotógrafos (Benítez, 1972).¹ Como veremos, las películas de la primera mitad de los setenta forman parte de una etapa temprana de la historia de la representación de los coras en imágenes en movimiento.

Estas películas se realizaron durante un período que Ana Piñó Sandoval ha caracterizado en relación con las novedades académicas y tecnológicas: "La etnografía y el documental etnográfico se transforman por las nuevas corrientes antropológicas, como el estructuralismo y el enfoque sociológico marxista, pero también por el desarrollo de las tecnologías que venían del principio de los sesentas: cámaras más silenciosas y ligeras de motor que utilizaban rollos de diez minutos y que se podían sincronizar con grabadoras portátiles" (2013: 172). Sin embargo, a diferencia de la producción independiente de Echevarría, las dos películas sobre los coras que se filmaron antes de su cortometraje, titulado *Judea: Semana Santa entre los Coras* (1974), surgieron de contextos institucionales. Héctor García fotografió las actividades del grupo en Jesús-María, Nayarit, en 1970 para el

Cine Documental

libro de Benítez y luego, con un equipo compuesto por 22 de sus estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), regresó a la región para dirigir el rodaje de *Coras. Semana Santa* (Héctor García, 1971).² En 1972 el documental ganó el premio para el mejor film etnográfico en la XIII edición del Festival Popoli en Florencia, Italia, a pesar de que para García era "una película prácticamente hecha por universitarios y...un documental para especialistas" (Rabell, 1974: 12). Más adelante, trabajando con un grupo mucho más reducido, el antropólogo Alfonso Muñoz filmó *Zaya'hu. La pasión de Cristo según los coras de la Mesa del Nayar* (Alfonso Muñoz, 1973), una producción del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Los documentales de García y Muñoz son predominantemente didácticos, tal como demuestra el amplio uso de la narración en off en cada película. La película de García y sus colaboradores comienza con tomas aéreas de la árida cadena montañosa, seguida de una narración escrita por Benítez: "Esta parte de la Sierra Madre Occidental es todavía un fragmento de México donde las culturas indias han permanecido aisladas e inaccesibles durante siglos". Asimismo, el documental de Muñoz se abre con sus propias filmaciones aéreas de la misma sierra y su narración, escrita por Jorge Hernández, comienza con unas generalizaciones amplias que combinan un humanismo vago con nociones de lejanía y alteridad – y con las experiencias del tiempo histórico que nos separa de ellos:

El hombre vive en dos dimensiones, el tiempo y el espacio. Con ellas determina la forma de ser y hacer en su grupo social. Para los coras que habitan en el estado de Nayarit, en la Sierra Madre Occidental, en las cuencas que forman los ríos de San Pedro y Jesús María afluente de Santiago, en una zona de difícil acceso, parece que el tiempo es una escala sin fin, en la que el individuo y el grupo han de repetirse

Cine Documental

cíclicamente para encontrar su identidad. Y las fiestas, grandes ocasiones de reunión tribal, son instancias que muestran la estructura de la comunidad, que dan carácter al grupo e identificación al individuo.

Ambas películas se adhieren a conjuntos de códigos, u ortodoxias profesionales, de la época, pertenecientes a la antropología y a uno de sus derivados, el cine etnográfico instructivo. Similares en su diseño y estructura, las películas exhiben una variedad de perspectivas visuales, filmadas desde posiciones cercanas y distantes, y en cada escena la edición alterna entre amplios panoramas y detalles del mundo exterior. La retórica explicativa de la narración en cada película (casi continua en el documental de Muñoz) evita cualquier posicionamiento subjetivo, ofreciendo un texto hablado que fue preparado cuidadosamente pero que, en vez de identificar las fuentes de sus interpretaciones y especulaciones, intenta producir la apariencia de imparcialidad.³ Estética y retóricamente, los documentales borran las huellas de su autoría y en su lugar reproducen un estilo institucional (aunque, en el caso de *Coras. Semana Santa*, al menos parte de los fondos para la producción fueron aportados por los propios estudiantes).



Figura 1. Una celebración cora en Jesús-María, Nayarit (*Coras. Semana Santa*)

Esas dos películas forman una especie de trasfondo lejano en el que situaré *Judea*, el tema principal de este ensayo. Autofinanciado por el cineasta y rodado en Santa Teresa, Nayarit, el cortometraje de Echevarría comparte con sus predecesores una visión exterior de las actividades tradicionales de los cora y no es difícil imaginar que al menos algunas de sus imágenes podrían haberse integrado al montaje convencional de las películas anteriores. Pero *Judea* es una película mucho más idiosincrática, un trabajo que refleja una sensibilidad moldeada por nuevas formas de experimentalismo en la música y el cine, muchas de las cuales Echevarría descubrió y exploró por primera vez en la Ciudad de México y Nueva York, dentro de instituciones modernas y alternativas dedicadas en cada lugar cosmopolita a la cultura y la educación. Estos detalles biográficos de Echevarría han sido repetidos con bastante frecuencia por el cineasta en entrevistas pero los reconsidero en este ensayo para mostrar cómo la construcción de su película fue afectada por su contacto con los experimentalismos coetáneos – sobre todo con algunas de sus prácticas típicas de producción y con sus tendencias estéticas e ideológicas. Además, este ensayo muestra dónde *Judea*, un caso muy temprano de etnografía experimental en el cine mexicano, coincide y diverge de los métodos y conceptos defendidos por el cineasta etnográfico Jean Rouch en los años setenta y principios de los ochenta.

Cabe aclarar una premisa fundamental de este ensayo. Según un estudio canónico sobre el tema, el cine etnográfico experimental está ligado a la versión de la teoría antropológica poscolonial que elabora la etnografía experimental como “un discurso que elude el empirismo y la objetividad convencionalmente ligados a la etnografía” (Russell, 1999: xi). Esa afirmación puede ser un punto en común con mi comparación entre *Judea* y las otras dos películas sobre los coras, dado que la película de Echevarría “elude”

también esas tendencias de la etnografía normativa. Pero la conexión entre la teoría antropológica y el cine etnográfico experimental se vuelve especialmente importante a partir de la década de 1980, y a diferencia de los estudios anteriores sobre este modo de cine que celebran sus afinidades interdisciplinarias con el proyecto teórico de la etnografía experimental, este ensayo ofrece una mirada más contextualista. Según otro conjunto de supuestos típicos, se diría que una obra como *Judea* es "experimental" porque parece estéticamente atípica, innovadora o poco convencional cuando se compara a otros estilos de documentales (y sus bases ideológicas). En vez de vincular *Judea* a marcos teóricos posteriores o presentar una justificación principalmente formalista para el uso de la etiqueta "experimental", este ensayo intenta mostrar cómo la película surge de, refleja y difiere de ciertas de las prácticas e ideas compartidas - incluso entre comunidades de experimentalistas - durante su momento histórico.

"Una red inagotable de relaciones"

Como Echevarría descubrió con relativa rapidez, un punto de entrada a los modos de un fenómeno amplio que se puede llamar el "experimentalismo" en las artes reside en las redes de artistas y organizaciones que juegan un papel integral como promotores y divulgadores de ideas, prácticas y formas textuales.⁴ Después de sus experiencias tocando jazz en Guadalajara, Echevarría pudo explorar diferentes dimensiones del experimentalismo musical en el Conservatorio Nacional a partir de 1969.⁵ Como consecuencia y más allá de las políticas pedagógicas de la institución en sí, el Conservatorio funcionó como un sitio importante para una red experimentalista que excedió sus límites, abarcando grupos de compositores y

músicos con un gran interés en las versiones locales de una expansión global del espectro auditivo y el repertorio de actividades sonoras. En el Taller de Composición de Carlos Chávez Echevarría conoció a Mario Lavista, un docente joven que había estudiado con los compositores Karlheinz Stockhausen, György Ligeti y Henri Pousseur en Europa entre 1967 y 1969. En 1970, fuera del Conservatorio, Echevarría y Lavista formaron, con Juan Cuauhtémoc Herrejón y Fernando Baena (y luego Antero Chávez), el grupo que se llamaba Quanta y que apostaba por un tipo de improvisación colectiva que exigía una receptividad abierta y dinámica ante un entorno sonoro cambiante.⁶ Si se puede decir que la música experimental en México comparte elementos con la versión encontrada en otros países, una de sus áreas de superposición puede ubicarse en las prácticas sonoras que fueron designadas por los músicos dignas de ser investigadas y repensadas. Estas incluyen la exploración de lo que Michael Nyman describió a principios de la década de 1970 como “una *situación* en la que pueden darse sonidos, un *proceso* de generación de acción (ya sea sonora o de otro tipo), un *campo* delineado por ciertas ‘normas’ composicionales” (2006: 25). Particularmente importante para grupos como Quanta fue el entrelazamiento de nuevos instrumentos y viejos instrumentos utilizados de nuevas maneras con intérpretes y músicos reaccionando entre sí en una especie de circuito de *feedback*.



Figura 2. El compositor Héctor Quintanar en el Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio Nacional de Música (México). Fuente: *El Día* (21 de mayo de 1974)

A finales de 1971, Echevarría decidió no dedicarse a la música y luego en 1972 vivió en Nueva York, donde se insertó en otra comunidad de cultura experimental, esta vez más periféricamente pero de nuevo por medio de instituciones de la cultura, del tipo que David James llama "aparatos de mediación".⁷ Asistió a los cines del Museum of Modern Art, que ofrecía por lo menos una vez por mes una presentación presencial de la obra experimental de un cineasta contemporáneo, y participó del taller de realización cinematográfica en el centro independiente de cine experimental llamado Millennium Film Workshop. Además de conocer las películas e ideas de cineastas como Jonas Mekas, Paul Sharits, Stan Brakhage y Michael Snow, figuras típicamente identificadas como miembros claves del Nuevo Cine Americano, tuvo una amistad con José Rodríguez-Soltero, un cineasta puertorriqueño que pertenecía a una intersección única de culturas *underground*, *queer* y neoyorquina-latina.⁸ En este núcleo de actividad experimentalista, Echevarría estaba trazando un camino seguido por muchos otros jóvenes: descubrió por sí mismo un "nuevo cine" a través de un tipo de

proyección, en la que los cineastas y programadores podían presentar al público no solo una selección de películas sino también el discurso que se estaba construyendo en torno a ellas; además, llevó sus intereses hacia una práctica artística con la ayuda de una comunidad de asociados y una organización con una dimensión pedagógica, ambos comprometidos a promover ciertos valores y normas. En el transcurso de ser introducido a una versión de la vanguardia poética, Echevarría habría comprendido una serie de ideas en circulación, como las siguientes: los movimientos de la cámara en mano pueden producir una diversidad de imágenes que los cineastas apenas han empezado a conocer; una de las principales preocupaciones de este cine tiene que ver con la expansión de cómo se puede explorar y representar el cuerpo; las estructuras sonoras y la musicalidad pueden guiar el proceso de edición; las relaciones temporales y espaciales del cine son infinitamente maleables y la lealtad del cineasta a una visión personal es más determinante que cualquier tipo de formación profesional oficial o tradicional. Trabajando con material que había filmado en Nueva York (material que el cineasta luego perdió), se acercaba a un cine que se basaba en varias formas de liberación, estética e ideológica, renovadas en cada obra a través de configuraciones complejas.⁹ El experimentalismo que Echevarría conoció en 1972 compartía con la "nueva música" la valorización de ciertas tendencias: generar dentro de la obra una interacción entre lo inmediato y lo mediado, dar lugar a los procesos abiertos mientras uno intenta navegarlos y desarrollar una relación dinámica entre el agente creativo y las tecnologías que elige usar.

A pesar de que Echevarría nació en Nayarit y pasó parte de su infancia allí, fue a través de un artículo que leyó en Nueva York que se enteró de los coras y su manera de celebrar la Semana Santa. La siguiente interpretación de la

celebración, por Jesús Jáuregui, nos ofrece un ejemplo típico de cómo los etnólogos la describen:

...las representaciones teatral-dancísticas de la actual Semana Santa-judea (*xumuabikajetse*), a los coras – en tanto seres occidentales, acuosos y oscuros – les toca poner el énfasis en la parte argumental de enemigos y victimarios del sol. Durante los tres 'días santos', todos los varones de la comunidad se transforman en seres del inframundo, pintando su cuerpo semidesnudo, junto a fuentes de agua (ríos, arroyos, pozas), con betún de olote quemado, arcilla y polvos de colores. Este ejército invade el poblado y toma el poder, desplazando a las autoridades tradicionales, con el objetivo de perseguir al sol-Jesucristo para castigarlo por el incesto cometido con su madre, la diosa de la Tierra y de la Luna. El Sol, personificado por imágenes inertes y por un niño, es muerto en sus tres facetas: como infante (amanecer), hombre adulto (mediodía) y anciano (atardecer). A continuación, los dos bandos de 'borrados'-judíos (*xumaubikari*) combaten entre sí y se autodestruyen, para luego volver a la vida y convertirse de nuevo en compañeros. Finalmente, el Sol renace – al subir desde el inframundo – y los vence, en el drama cósmico interminable entre la luz y la oscuridad. (2004: 41)¹⁰

Echevarría percibió, al menos parcialmente, que los eventos de la Semana Santa – "representaciones teatral-dancísticas" con una dimensión intensamente física y no verbal – se prestarían al tipo de película que estaba dispuesto a intentar después de sus aprendizajes en las comunidades de los experimentalistas. En muchos sentidos, la película que realizó ejemplifica los ideales de libertad general y liberación estética de esos grupos, incluida la emancipación de la cámara de cine. *Judea* presenta una rica mezcla de detalles de comportamiento y textura: multitudes de hombres que se mueven

Cine Documental

en formaciones sueltas por el campo, rostros pintados de negro y cuerpos pintados de blanco, estatuas religiosas en alto, cabezas decoradas con tiras de papel de varios colores, palos largos golpeando el suelo, bailes que simulan actos violentos, caminatas sobre el fuego, el humo tapando el paisaje. Además, en consonancia con la importancia del sol para los coras, la heterogeneidad visual de la película incluye un mosaico de iluminación natural y sombras.¹¹ A Emilio García Riera le parecía que este aspecto de la película era un reflejo del aprendizaje del cineasta en el cine *underground* de Nueva York y en la única reseña de la película escribe: "Se nota que sus muy legítimas preocupaciones son por ahora las de descubrir las calidades misteriosas del movimiento, del ritmo y del juego de luces y sombras" (1974: 14-E).



Figura 3. *Judea: Semana Santa entre los Coras* (1974)¹²

También había aprendido, en Nueva York o más tarde en México, que las actividades performativas de los coras incluían el consumo de peyote, un dato que se convirtió en un factor importante en el desarrollo de las ideas de Echevarría sobre la estructura de la película, en parte porque ya había estado explorando el tipo de experiencia de expansión de la conciencia, inducida por las drogas, que fue promovido por

autores como Carlos Castaneda.¹³ Sin hacer una película estrechamente centrada en la experiencia alucinógena, Echevarría, sin embargo, creó su propia contribución a una de las tradiciones experimentalistas más difundidas en la prensa popular, la búsqueda de formas cinematográficas de explotar, conjurar, emular o representar estados de conciencia alterados (tema al que volveré). Es una tradición lo suficientemente fundamental como para haber sido codificada por críticos e historiadores, convertida en por lo menos dos categorías de cine experimental muy difundidas, la película de trance y el psicodrama.¹⁴

Entre 1973 y el año siguiente, filmó entre los coras, colaboró en la banda sonora compuesta por Mario Lavista en el Laboratorio de Música Electrónica en el Conservatorio Nacional de Música y completó la edición final de su película. A lo largo de la producción de *Judea*, las decisiones tomadas por Echevarría reflejan su compromiso con los ideales y prácticas de los experimentalismos que encontró en la Ciudad de México y Nueva York y se puede decir que el diseño audiovisual de *Judea* nos proporciona pistas sobre cómo la realización cinematográfica de Echevarría fue influenciada por esas culturas alternativas. Pero su película no es un *pastiche* del cine *underground*. Sobre todo, la característica más inusual de su proyecto es quizás su traducción y aplicación de ciertos principios y métodos vanguardistas a la representación cinematográfica de una comunidad indígena en México. Siendo lo suficientemente desinformado sobre la antropología contemporánea como para poder disfrutar de los beneficios de la ignorancia y hacer su película sin preocuparse por los debates académicos o profesionales, Echevarría pudo crear su propia versión del cine etnográfico, una con pocos precedentes históricos en América Latina.¹⁵

Cine Documental

La participación de Echevarría en el cine etnográfico se puede describir como intuitiva y no sistemática sin negar que su película es también el resultado de un esfuerzo consciente, una inversión deliberada en ciertas formas audiovisuales consideradas contrahegemónicas. La forma en que eligió proceder fue influenciada por creencias y métodos específicos que no son simplemente su propia invención, son repartidos y compartidos a través de redes locales y globales. Pero debe quedar claro que viajar a un centro de actividad como Nueva York o estudiar en un conservatorio con músicos experimentales nunca fue un paso esencial en la producción de una obra de etnografía experimental; después de todo, en las historias de cine y música experimental abundan los ejemplos de autodidactas, *outsiders* y diletantes cuyo trabajo distintivo no es el resultado de un vínculo causal directo, incluso de ningún contacto con afiliados oficiales. Lo que sí ofrece la biografía de Echevarría es un ejemplo del grado en que una inmersión en comunidades cosmopolitas y experimentalistas puede facilitar un alejamiento radical, una desviación respecto a los estándares y normas predominantes de las prácticas más conocidas.

Comparando *Judea* con las dos películas anteriores sobre los coras pone de manifiesto que el enfoque mesurado y sensato de los documentales más convencionales no solo suele subyugar la imagen a la narración en voz hablada pero también puede generar un efecto nivelador, homogeneizando las imágenes de forma similar a una presentación dilatada de diapositivas. Cuando se consideran en conjunto, la ausencia de una dimensión lingüístico-pedagógica en *Judea* y el estilo de filmación "libre" del cineasta (facilitado por la relativa ligereza y flexibilidad de la cámara de 16 mm) sugieren que Echevarría estaba intentando crear un efecto de inmediatez, un sentido visceral del mundo fenomenal que estaba filmando con su cámara (denominado lo profílmico). Pero en lugar de estructurar su

película exclusivamente en torno a tal efecto, que podría acercarla a la estética del *cinéma vérité* o del cine directo, el cineasta también incorpora a lo largo de *Judea* algunos índices de su condición de ser una construcción, como la heterogénea selección de ruidos en la banda sonora y la inclusión de defectos visuales ("fantasmas" blancos) que resultaban cuando la película estaba mal engarzada en la cámara. Además de proporcionar al espectador acceso visual al espacio profílmico y a las personas que la habitan, Echevarría incluye muchas composiciones visuales, filmadas desde diferentes puntos de vista y rara vez desprovistas de múltiples movimientos. Esta diversidad confiere un grado de tensión e inestabilidad a todas las imágenes de la película y genera la impresión de que la película está compuesta de numerosos fragmentos: *samplings* de lo perceptible. Contrastando la inmediatez sensorial de los objetos, texturas y cuerpos con diversos efectos de extrañamiento, Echevarría monta una película formada por secuencias que parecen íntimamente interrelacionadas pero que también resisten la apariencia de haber sido fusionadas en una totalidad sin fisuras. Al hacerlo, contrarresta los ideales comunicativos y los estándares estilísticos del documental instructivo y, según su visión, quizás muy idealista, su película "dice más de los coras que un intento realmente de explicar" (Echevarría y Lavista, 2020).



Figura 4. *Judea: Semana Santa entre los Coras* (1974)

Como ha indicado Jáuregui, los rituales de la Semana Santa de los coras se centran alrededor de los “gestos, objetos manipulados, vestimentas especiales, escenarios, danzas, cantos y música” – es decir, “una combinación de diferentes códigos no verbales...escenas mímicas” que “con frecuencia, son desarrolladas en varios escenarios simultáneos” (2008: 57-58). Ciertos elementos de la estética visual de *Judea* son excepcionalmente adecuados para la documentación de ese tipo de código visible. Pero debido a que ni Echevarría ni Lavista estaban interesados en un principio de fidelidad documental que se debía mantener estrictamente – lo que suele privilegiar una cronología de eventos, por ejemplo, y los sonidos grabados exclusivamente durante el rodaje – generan en cambio una interacción compleja entre: la celebración como contenido para la representación normativa (incluye las actividades centrales y marginales de los coras); los aspectos experienciales del evento, muchas veces relacionados con las diferentes temporalidades percibidas y creadas por el cineasta y/o los participantes; y varios inventos sonoros, a menudo sonidos electrónicos “puros”, sin un vínculo discernible con una grabación de campo.

Afirmando un tipo de conexión entre formas de arte que ha sido, desde los primeros años del cine experimental, una manera productiva de inventar formas alternativas, Echevarría sostiene que *Judea* "tiene la estructura de una obra musical" y de hecho la película se puede dividir en pasajes o movimientos, cada uno dominado por concentraciones o constelaciones de actividades rituales y varios temas o motivos sonoros generados electrónicamente (Echevarría y Lavista, 2020). Durante los primeros tres minutos de la película, más o menos, un prólogo lento muestra escenas de reposo y actos de preparación entre los coras, con grabaciones (alteradas electrónicamente) de campanas y cánticos corales lentos en la banda sonora. A lo largo del resto de la película hay por lo menos nueve movimientos más, con duraciones entre un minuto y tres minutos, y con un énfasis general en los sonidos repetidos y en bucle. A veces se crea una especie de efecto de sincronización aproximada entre el sonido y la imagen, como cuando acciones como tocar una campana o una flauta van acompañadas por sonidos que parecen coincidir con ellas.¹⁶ Además, con frecuencia la banda sonora genera un conjunto de efectos que influyen en el tono psicológico de las imágenes. Al principio, los bucles de flauta acentúan la circularidad de los movimientos de los hombres, ya que se muestran bailando juntos en círculo. En el siguiente movimiento, los bucles del silbido agudo de un instrumento de viento de madera se combinan con oscilaciones electrónicas a medida que los planos se vuelven más poblados de personajes pintados, objetos rituales y movimientos multidireccionales. Durante la primera mitad de la duración de la película, el cineasta y el compositor no intentan crear una progresión direccional o una curva ascendente constante de intensidad acumulativa. En cambio, el montaje de la película desarrolla una serie de expansiones y contracciones temporales, ritmos y acciones capaces de acelerarse, cambiar repentinamente o

disminuir en cualquier momento. *Judea* es una película de continuos retornos: algunas actividades y sonidos reaparecen con la frecuencia suficiente para formar patrones (motivos visuales y sonoros) y en las secciones más lentas de la película, que incluyen imágenes tomadas durante el amanecer o el anochecer, surge un ciclo de eventos que parece durar días.

Por aproximadamente seis minutos durante la segunda mitad de la película, una sección particularmente intensa y asombrosa, Echevarría continúa mostrando actividades típicas de la celebración, como correr constantemente y montar a caballo, pero ahora con la incorporación de más comportamientos que pueden parecer extraños, desquiciados o amenazantes. El espectro sonoro se vuelve más diverso e incluye los sonidos "retumbantes" de baja frecuencia, ruidos agudos y percusión grupal, todos los cuales acompañan a imágenes que parecen mostrar la violencia como *performance* o que connotan la muerte de alguna manera. Algunos individuos tienen animales disecados; un grupo de hombres parece sujetar a un perro y dominarlo con sus lanzas; un hombre postrado en el suelo simula un parto; dos hombres se golpean con palos; otros caminan sobre el fuego. La sección se inspira en la parte del ritual que se inicia con el consumo de alcohol y peyote, cuando "parecería que las fuerzas de la transgresión tomaran el poder en detrimento del orden establecido" (Benciolini, 2012: 186, 188).



Figura 5. *Judea: Semana Santa entre los Coras* (1974)

Durante esta parte de la película, Echevarría y Lavista mantienen la diversidad de tonos y ritmos y la estructura disyuntiva de su estética de collage. Después de una sección con bucles y oscilaciones rápidas, por ejemplo, la película se ralentiza durante unas tomas de la comunidad marchando por el campo, ofreciendo al espectador un poco más de tiempo para la observación de las estatuas religiosas, efigies y cruces. *Judea* continuamente lleva al espectador a zonas de intensa actividad dentro del ritual, lo que nos permite demorarnos en cuerpos, acciones y gestos. Pero es notable que el montaje de Echevarría también incluye muchas tomas filmadas desde lugares más distantes, lejos de la confusa densidad de imágenes y sonidos. La película alterna, de manera consistente pero impredecible, entre posicionarnos dentro y fuera de los hechos de la Semana Santa y, en la medida en que este efecto haga más difícil de sostener una ilusión de intimidad o proximidad, podría funcionar, intencionalmente o no, como una posible contraestrategia, una forma de frustrar el impulso de creer que se nos ha proporcionado un conocimiento verificable sobre otra cultura.

Alternando entre el orden y el caos, el montaje de la película incluye varios momentos excepcionales que dirigen nuestra atención hacia una figura aislada o un sonido pero en

general pone énfasis en la heterogeneidad, la repetición con variación y una concentración densa de artefactos visuales y sonoros. La edición sirve para dirigirnos, movernos a través del material audiovisual, pero la gran cantidad de planos y sonidos supera nuestra capacidad para identificar o tener presente todo lo que estamos percibiendo. Este efecto, creado en parte a través de capas complejas de fragmentos, tiende a producir una experiencia que tiene menos coordenadas fijas, es más abierta a respuestas subjetivas y más difícil de repetir. Aquí es donde la película comparte quizás su afinidad más profunda con la música experimental: en su incitación a un espectador-oyente que ejercerá ciertas libertades fundamentales, entre ellas la libertad de prestar atención a cualquier elemento perceptible que capte su interés.

En un breve ensayo escrito en 1973 Lavista escribió, "Las raíces de la nueva música las hallamos a principios de los años veinte en la época del dadaísmo, de los collages, del manifiesto surrealista", mencionando un período que también fue formativo para el cine experimental (1990: 116). Después de emplear algunas de las oposiciones binarias que aparecen habitualmente en la teoría y retórica de las culturas experimentalistas – oponiendo la "unipolaridad de la música clásica tradicional" con su "lógica de la necesidad" a la "multipolaridad" y "lógica de la posibilidad" de la "música actual" – el compositor caracteriza la situación del oyente en términos que resuenan con la experiencia de ver y escuchar a *Judea*: "El oyente se sitúa voluntariamente en el centro de una red inagotable de relaciones, entre las cuales él elige su escala de referencias, elección que está condicionada por el objeto que se contempla, el cual, a su vez, condiciona las ulteriores opciones realizadas. El discurso musical actual ofrece al oyente la posibilidad de un ejercicio de percepción" (1990: 116). Al darle tanta importancia al elemento de elección, el compositor expresa otro principio de los

experimentalismos de su época: el oyente completa, o co-realiza, la obra de arte voluntariamente y, posiblemente, la renueva cada vez que la percibe. En el caso de *Judea* esta experiencia se vuelve más compleja por las connotaciones psicológicas de ciertas yuxtaposiciones de sonido e imagen. Sin embargo, la película nunca pierde su identidad estructural fundamental como un *assemblage* de fragmentos cuyo diseño permite y hasta exige una diversidad de respuestas.

Entre Rouch y Echevarría

Hasta este punto, gran parte de mi discusión ha considerado cómo se puede alinear *Judea* con ciertos principios que prevalecían en las comunidades experimentalistas más cercanas a la experiencia vivida por Echevarría. Pero otra relación históricamente próxima que también merece discusión es la obra del cineasta francés Jean Rouch. Echevarría no conocía a la obra de Rouch cuando realizó su película pero sin embargo *Judea* pertenece a una historia del cine etnográfico que incluye *Les maîtres fous* (Jean Rouch, 1955). Tanto la película de Echevarría como *Les maîtres fous* de Rouch fueron producidas por un cineasta solitario que filmaba a practicantes religiosos de una comunidad a la que no pertenece (en la película de Rouch, miembros del movimiento religioso Hauka que están relacionados con los Songhay de África Occidental). En cada una se nos muestran versiones condensadas de rituales que incluyen apropiaciones y transformaciones locales de comportamientos y objetos específicos de la cultura colonial (las ceremonias militares de los franceses en una región africana que aún no era independiente; elementos del cristianismo en el México moderno). Además de sus escenas de danza y mimetismo performativo, las películas tienen en común el énfasis especial que ponen en la representación visual de

Cine Documental

los estados alterados y la violencia física. Pero a diferencia de *Judea*, en donde es difícil discernir cuáles de las actividades violentas que vemos no son simplemente simulaciones, en *Les maîtres fous* no se ha incorporado ese tipo de ambigüedad en su representación de las acciones más perturbadoras de los Hauka, que están relacionadas con el sacrificio ritual de un perro. El uso de la voz en off de Rouch y su preferencia por la linealidad, la cronología y la continuidad en su estilo de montaje son otras de las muchas diferencias entre las dos películas. Más allá de *Les maîtres fous*, sería más esclarecedor ubicar dónde los métodos e intereses de Rouch, como indicaba en sus declaraciones de la década de 1970, coinciden y divergen del proyecto de Echevarría.



Figura 6. *Les maîtres fous* (1955)

Dedicándose al cine desde finales de la década de 1940, de 1967 a 1974 Rouch filmó las ceremonias Sigui de la etnia Dogon que vive en la región de la meseta central de Mali.¹⁷ Cerca del final de su tiempo con los Dogon declaró, "Para mí, la única manera de filmar es caminando con la cámara, llevándola a donde sea más efectiva e improvisando un ballet en el que la cámara misma llega a estar tan viva como la gente que está

filmando" (Rouch, 1995: 109). Preferiendo no trabajar con un equipo de personas durante una filmación, Rouch intentó responder a cada situación como un individuo creativo y abogó por encontrar una manera de "deshacerse del peso de las teorías etnológicas y cinematográficas para redescubrir la *barbarie de la invención*" (1973: 542). Para el cineasta, filmar una ceremonia y un ritual era más que un mero acto de documentación porque era un artista que trabajaba en connivencia (*connivance*) y complicidad con sus sujetos, aun en ausencia de un diálogo explícito entre ellos durante el rodaje (algo que tendía a evitar). Así como cada persona filmada sería provocada o activada por su presencia, él estaría respondiendo a cada acto performativo dinámicamente, tan inspirado por las acciones frente a su cámara que puede "meterse en la materia, puede preceder o seguir a un bailarín, a un sacerdote o a un artesano. Ya no es él solo, sino que es el 'ojo-mecánico' acompañado del 'oído-electrónico'" (Rouch, 1995: 110). Esta visión de sus acciones que las considera parte de un proceso de representación mediada, formulada tomando prestado del cineasta Dziga Vertov, me parece coincidir con lo que sugieren las prácticas de construcción cinematográfica de Echevarría: ambos afirman que el cineasta etnográfico está haciendo conscientemente un objeto de arte, integrando su propio punto de vista en un artefacto estético y no simplemente ofreciendo una "ventana" o "espejo" que nos muestra las actividades. En ese proceso de interpretación y transformación del hecho visible se incluyen las decisiones que toman los realizadores a la hora de improvisar en el momento, trabajando dentro de los límites que marcan la situación y la tecnología en cuestión. Tanto Rouch como Echevarría exploraron extensamente ese método.

Pero Rouch también se guió por una idea de la integridad del evento (más evidente en sus películas de la década de 1970, por ejemplo, que en *Les maîtres fous*) y creía que se

podría representar mejor con más planos secuencias, menos edición y la ausencia del tipo de montaje discontinuo que es tan importante para una película como *Judea*. El uso repetido del zoom y del plano general lejano en el corto de Echevarría no habrían sido aceptables para Rouch. El cineasta francés creía que el zoom convertía la cámara en una herramienta voyeurista y que el plano general lejano no solo generaba demasiada distancia entre el cineasta y sus sujetos, sino que se prestaba también al tipo de imagen atractiva que identificaba (burlonamente) como "la belle image". Rouch dio preferencia a "lo que yo llamo una cámara de contacto: un punto focal cercano y una lente gran angular, para estar cerca a las personas", una técnica que Echevarría también utiliza en *Judea* pero que se convierte en una característica mucho más prominente de su estética visual en otras de sus películas etnográficas (Yakir y Rouch, 1978: 7).

Las ideas de Rouch sobre las prácticas óptimas para el cine etnográfico a menudo abordan la cuestión de la relación triangular entre el cineasta, la tecnología cinematográfica y los sujetos o participantes etnográficos. En su postulado más conocido va más allá de temas como la proximidad física y la creatividad recíproca e inventa una serie de analogías. En ese pasaje sobre el "ojo-mecánico" y el "oído-electrónico" Rouch caracteriza su proceso de filmación como "este extraño estado de transformación en el cineasta...lo que yo he llamado, por analogía con el fenómeno de posesión, el 'cine-trance'" (1995: 109-110). En otro texto elabora sus ideas: "La cámara se convierte en un objeto mágico que puede desencadenar o acelerar los fenómenos de posesión" (Fulchignoni: 1980). Al afirmar que hay tanto misticismo y misterio en la actividad del cineasta como el ritual, Rouch busca disolver una distinción o separación común, entre el etnólogo "racional" y los sujetos que se aferran a sus creencias arcaicas. Sin darse cuenta, presenta también una noción de la libertad del

cineasta que comparte con los "cine-poetas" románticos del cine experimental una desconfianza en los aspectos racionales y deliberativos del proceso creativo. Además, Rouch intenta facilitar una desvinculación profesional mediante la idealización de una serie de situaciones complejas: encuentros y relaciones en las que el poder y la desigualdad suelen afectar las reglas y el campo de juego.

Ese tipo de analogía liberadora y generativa, una formulación que podría ayudar al cineasta etnográfico a dejar atrás su formación teórica en el momento de filmar, era innecesaria para un cineasta con la ingenuidad juvenil de Echevarría. Aun así, cuando habla de *Judea* ahora, su caracterización aborda algunos de los temas que eran tan importantes para Rouch, particularmente el impulso de conectar su obra con el fenómeno de la posesión. Sin hablar del proceso creativo o del ritual en términos generales, Echevarría ha explicado que al intentar representar "la realidad que no es la cotidiana" quería incluir también aspectos de la experiencia "interior". Describe uno de sus objetivos como "empeyotarme con la película ... sentir realmente lo que es estar en peyote ... metido en una celebración como esa" de los coras, una condición que asocia con los hombres que "borran" su identidades cotidianas durante el periodo de desenfreno performativo de la Semana Santa (Echevarría y Lavista, 2020). En lugar de afirmar, como hace Rouch, que su propio proceso de realización cinematográfica era similar al que experimentaban los poseídos, Echevarría sugiere que la banda sonora de Lavista proporciona correlatos sonoros con las invenciones de la mente alterada. Sugiere que los sonidos insólitos y desconocidos de la música electrónica son parecidos a las alucinaciones acústicas, a las formas fantasmáticas que se perciben durante momentos de conciencia y sensibilidad elevada. A mi parecer, sin embargo, el diseño de sonido de la película es lo suficientemente extraño como para evitar estar

anclado a un estado psicológico en particular; del mismo modo, la imaginería de *Judea* es tan diversa y variada que no parece diseñada para representar la perspectiva de un solo protagonista o participante.¹⁸

Como ya se ha indicado, para Lavista el surrealismo fue una de las fuentes históricas de la música electrónica. También es notable que el encuentro de Rouch con el arte surrealista en la década de 1930 en Francia fue de fundamental importancia para su práctica, ya que encarnó para él una afirmación del valor de representar y penetrar el mundo de las apariencias externas. Tanto en los métodos surrealistas como en la actividad creativa de extraer lo extraño de lo cotidiano vio la promesa de poder transportarnos más allá de las manifestaciones represivas de la razón y el orden, que en la disciplina de la etnografía tendían a favorecer una especie de cientificismo rígido.¹⁹ Echevarría, en cambio, no cita a ningún surrealista – europeo, latinoamericano o de otra índole – en sus discusiones sobre sus años de formación o su concepción de *Judea*. Pero su película, con su montaje de sonidos e imágenes *unheimlich* de personas y comportamientos típicamente asociados con la alteridad, tiene por lo menos una relación histórica con lo que se ha llamado el surrealismo etnográfico, un término muy general que se ha aplicado a muchas obras diferentes en una variedad de medios y disciplinas pero que constituye, en el contexto de la cultura mexicana, una tradición extensa y diversa.²⁰ Entre las ideas a las que se ha asociado el término se encuentran: el cuerpo como símbolo de la materialidad bruta, la mezcla de culturas heterogéneas a través de sus artefactos, la fascinación por los estados de trance y la exploración de la yuxtaposición de culturas diferentes a través del collage.²¹ Merece mención en parte porque los efectos del surrealismo etnográfico a menudo dependen de técnicas de descontextualización, de las eliminaciones y omisiones que producen o intensifican la

extrañeza del objeto o sujeto representado. Son técnicas que han generado polémica y debate a lo largo de la historia de su uso. Cuando la negativa a producir un contexto relevante (o permitirnos escuchar que el sujeto hable) se utiliza en la representación de una cultura que comúnmente es mal entendida, denigrada o desestimada como símbolo del exotismo y la alteridad, se puede decir que un espacio discursivo se abre, un campo de conocimientos inventados que, en los ojos de sus críticos, solo empeoran cómo se percibe esa cultura. Dicho de otra manera, la decisión del cineasta de abstenerse no solo del didacticismo sino de cualquier forma de explicación o interpretación lingüística (al menos en la versión original de la película) puede tener un efecto negativo, aunque no intencionado: crea una similitud superficial entre la obra de Echevarría y la producción cultural de imágenes unidimensionales en las que lo indígena sigue siendo una aparición cuyos significados estarán determinados por las proyecciones del espectador.²²

Conclusión

A lo largo de la historia del cine, los diálogos sobre prácticas de representación se han producido no solo entre cineastas sino también a través de las películas mismas, y la contribución que hizo *Judea* al discurso documental y a la historia refleja un conjunto de creencias acerca de ciertas carencias de la cultura imperante. La producción y el diseño de *Judea* se guiaron por dos objetivos importantes, cada uno relacionado con lo que Echevarría creía que otros documentales no estaban logrando o intentando hacer: la creación de una representación, intensa y no científica, de una celebración extraordinaria y la afirmación, dentro de la película, de las mediaciones cinematográficas, electrónicas y mecánicas que

afectan a esa representación. Incluso si Echevarría dijera que *Judea* es simplemente una obra que necesitaba hacer por motivos personales e individuales, la película no deja de ser una intervención cultural, una obra que intenta ampliar las opciones disponibles para los cineastas etnográficos y la gama existente de representaciones de temas etnográficos. Según un conjunto de valores típicamente compartidos entre las comunidades de experimentalistas, incluidos los de Nueva York y la Ciudad de México que he esbozado en este texto, una provocación estética e ideológica con el potencial de tener un efecto excluyente no se puede descartar *tout court*, especialmente si la nueva forma promete desestabilizar ciertas prácticas y normas establecidas. Dentro de esos grupos con los que Echevarría había entrado en contacto, los riesgos que corre *Judea* se habrían medido, al menos en parte, en relación con el potencial liberador de la propia película.

Los documentales que luego realizó Echevarría en esa región – *Teshuinada, semana santa tarahumara* (Echevarría, 1979), *María Sabina, mujer espíritu* (Echevarría, 1979), *Poetas campesinos* (Echevarría, 1980), *Niño Fidencio, el taumaturgo del Espinazo* (Echevarría, 1980) – no son experimentales, pero no son menos exploratorios que *Judea*. María Guadalupe Ochoa Ávila ha observado que “Echevarría emprendió en cada uno de estos cuatro trabajos un abordaje distinto (historia de vida, recreación, material de archivo, retrato), pero manteniendo una cercanía con los personajes, mezclando la naturalidad y la poética de la luz, la propia voz de los protagonistas y los ambientes mítico-festivos” (2013: 88). Va más allá del alcance de este ensayo hacer un análisis de esas películas, pero sería productivo contemplar el lugar de *Judea* dentro de lo que se terminó convirtiendo en un proyecto a largo plazo de Echevarría.

Cine Documental

Una nota final sobre la continua pertinencia de la película de Echevarría. Dado que *Judea* no se encuentra nombrada en los pocos relatos históricos del cine etnográfico experimental, este texto ha intentado señalar su importancia. Pero su relevancia no es meramente histórica. Desde el advenimiento de la tecnología digital en el campo de cine independiente, la producción de videos etnográficos experimentales se ha incrementado considerablemente en muchas partes del mundo, y su auge en México es un fenómeno que queda por narrar y discutir en profundidad. El corpus de obras recientes de etnografía experimental me sugiere que varios de los problemas y preguntas que plantea *Judea* siguen siendo relevantes para los artistas y cineastas contemporáneos. Mi esperanza es que esos grupos encuentren diversas formas de incluir el trabajo experimental de Echevarría en sus diálogos.²³

Bibliografía

Dawn, Ades, Rita Eider y Graciela Speranza (eds.) (2012). *Surrealism in Latin America: Vivísimo muerto*, Los Angeles: Getty Research Institute.

Alonso-Minutti, Ana R. (2014). "La 'destrucción renovadora' de Quanta" en *Pauta: cuadernos de teoría y crítica musical* v.32, n.130.

Alonso-Minutti, Ana R. y Eduardo Herrera, Alejandro L. Madrid (eds.) (2018). *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*. New York: Oxford University Press.

Ardèvol, Elisenda (2006). *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Editorial UOC.

Cine Documental

Benciolini, Maria (2012). "Entre el orden y la transgresión: el consumo ritual del peyote entre los coras" en *Cuicuilco*, v.19, n.53, enero-abril.

Benítez, Fernando (1972). *Los indios de México*, Tomo IV. México: Ediciones Era.

Campo, Javier (2019). "Cine etnográfico. De representación científica a constructo cultural" en *Imagofagia*, n.20, octubre. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/download/1713/1560> (Acceso en: 1 de agosto de 2020).

____ (2018). "A la vez acogedor y hostil. El cine etnográfico en sus obras y realizadores canónicos (1960-1990)" en *Fuera de Campo*, v.2, n.3.

Chio, Jenny (2020). "Theorizing in/of Ethnographic Film", en Phillip Vannini (ed.), *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*, New York: Routledge.

Chion, Michel (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Echevarría, Nicolás y Mario Lavista (2020). "Judea: Semana Santa entre los Coras (1974)". *El Colegio de México*, 20 de junio de 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nIE8cGVgyTw> (Acceso en: 1 de agosto de 2020).

Estrada Álvarez, Adriana (2015). "¿Cine vs antropología? la difícil relación entre arte y ciencia en *Judea semana santa entre los coras* de Nicolás Echevarría" en *Revista Chilena de Antropología Visual* n. 25, julio.

Cine Documental

García Riera, Emilio (1974). "Judea". *Excelsior*, 18 de agosto.

Ferrero Cándenas, Inés (2013), "México y el surrealismo: la dimensión etnográfica" en *Valenciana* v.6, n.12 jul./dic..

Fulchignoni, Enrico (1980). "Entrevista con Jean Rouch" en *Revista Lumiere*, s/n. Disponible en: <http://www.elumiere.net/especiales/rouch/fulchignoni/fulchi.php> (Acceso en: 1 de agosto de 2020).

Henley, Paul (2010). *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.

Holmes, Thom (2015). *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*. New York: Routledge/Taylor & Francis.

James, David E. (2005). *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*. Berkeley: University of California Press.

Jáuregui, Jesús (2004). *Coras*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas / Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.

____ (2008). "Una contribución a la teoría de los ritos de paso a partir de la Judea (semana santa) de los coras" en *Antropología. Revista Interdisciplinaria Del INAH* n.83-84.

Lavista, Mario (1990). "Nueva música: nueva audición", en Luis Jaime Cortez (ed.), *Mario Lavista: textos en torno a la música*, México: Conaculta, INBA, Cenidim.

Moreno Aldana, Lizbeth Iris (2001). *Una propuesta cinematográfica diferente: El cine directo de Nicolás Echevarría*, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. México: UNAM.

Cine Documental

Nyman, Michael (2006). *Música experimental: de John Cage en adelante*, Girona: Documenta Universitaria.

Ochoa Ávila, María Guadalupe (2013). "Atisbos: algunas historias sobre el documental mexicano" en *La construcción de la memoria: historias del documental mexicano*, María Guadalupe Ochoa Ávila (ed.), México: Conaculta / Imcine.

Palau, Karina Ruth-Esther (2013). *Ethnography Otherwise: Interventions in Writing, Photography, and Sound in Mexico and Brazil*. Tesis doctoral. Berkeley: University of California, Berkeley.

Piekut, Benjamin (2011). *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and Its Limits*. Berkeley: University of California Press.

Piñó Sandoval, Ana (2013). "El documental etnográfico mexicano", en *La construcción de la memoria: historias del documental mexicano*, María Guadalupe Ochoa Ávila (ed.), México: Conaculta / Imcine.

Rabell, Malkah (1974). "Un Documental de Héctor García, Testimonio Vivo del Mundo Cora". *El Día*, 26 de marzo.

Rouch, Jean (1973). "Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe" en *La notion de personne en Afrique noire, Paris 11-17 Octobre, 1971*, Colloque International sur la Notion de Personne en Afrique Noire, Paris: Éditions du Centre National du Recherche Scientifique.

____ (1995). "El hombre y la cámara" en E. Ardevol y Pérez Tolón (ed.), *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, Granada: Diputación de Granada.

Cine Documental

Rouch, Jean y Dan Yakir (1978). "Ciné-Transe: The Vision of Jean Rouch: An Interview" en *Film Quarterly* v.31, n.3.

Russell, Catherine (1999). *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press.

Sawin, Martica (1990). "El surrealismo etnográfico y la América indígena" en Juan Manuel Bonet (ed.), *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.

Schneider, Arnd y Caterina Pasqualino (eds.) (2014). *Experimental Film and Anthropology*. New York: Bloomsbury.

Schwanhäuser, Anja y Stefan Wellgraf (2015). "From Ethnographic Surrealism to Surrealist Ethnographies" en *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture* v.15, n.3, fall.

Sitney, P. Adams (1974). *Visionary Film: The American Avant-garde*, New York: Oxford University Press.

Suárez, Juan Antonio (2008). "El Lower East Side puertorriqueño y el underground queer" en *Revista Lumiere*, s/n. Disponible en: http://www.elumiere.net/exclusivo_web/xcentric_17/solterosuarez.php (Acceso en: 1 de agosto de 2020).

Tyler, Parker (1960). *The Three Faces of the Film: the Art, the Dream, the Cult*, New York: Thomas Yoseloff.

VVAA (2012). "Dossier: José Rodríguez Soltero" en *LaFuga*, invierno. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/dossier/jose-rodriguez-soltero/20/> (Acceso en: 1 de agosto de 2020).

Walker, R. (2002). "'Ambivalent Conversions' in Nayarit: Shifting Views of Idolatry" en *Journal of Early Modern History* v.6, n.2.

Cine Documental

Windhausen, Federico (2018). "¿Quién le teme al cine *underground*?" en Tzutzumatzin Soto (ed.), *Reencuentros al margen*, Ciudad de México: LEC Laboratorio Experimental de Cine.

Filmografía

Echevarría, Nicolás (1974), *Judea: Semana Santa entre los Coras* (Mexico), 21 min.

- (1979), *María Sabina, mujer espíritu*, Centro de Producción de Cortometraje de los Estudios Churubusco (Mexico), 80 min.

- (1980), *Niño Fidencio, el taumaturgo del Espinazo*, Centro de Producción de Cortometraje de los Estudios Churubusco (Mexico), 75 min.

- (1980), *Poetas campesinos*, Centro de Producción de Cortometraje de los Estudios Churubusco (Mexico), 47 min.

- (1979), *Teshuinada, semana santa tarahumara*, Centro de Producción de Cortometraje de los Estudios Churubusco (Mexico), 60 min.

García, Héctor (1971), *Coras. Semana Santa*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (Mexico), 48 min.

Muñoz, Alfonso (1973), *Zaya'hu. La pasión de Cristo según los coras de la Mesa del Nayar*, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Mexico), 33 min.

Rouch, Jean (1955), *Les maîtres fous*, Les Films de la Pléiade (Francia), 36 min.

Notas

¹ La dimensión tecnológica del proyecto de Benítez fue analizada por Palau (2013: 70-91).

² Los créditos del documental reconocen el trabajo de edición de Rafael Castanedo y la colaboración de Luis Barrango, Alfredo Joskowickz, José Rubirosa, Raúl Kamfer, María García, Lynn Tillet, Salvador López, Brian Nissen, Esther Seligson, Anne Marie Paison, Teresa Zaldivar y Giovanna de los Ángeles.

³ Uno no aprendería a través del contenido de esas películas que, por ejemplo, "El cine etnográfico empieza a construirse en los años setenta a partir de un debate interdisciplinar acalorado entre realizadores y antropólogos, en la intertextualidad de escritos programáticos, búsqueda de legitimidades históricas y exploraciones teóricas y filmicas" (Ardèvol, 2006: 27). Sirven como introducciones generales al cine etnográfico los recorridos de Campo que son teóricos (2019) e históricos (2018).

⁴ Dos notables contribuciones al estudio de las redes experimentalistas en la música son Piekut (2011) y Alonso-Minutti y et al (2018).

⁵ La información biográfica que se encuentra en este ensayo proviene de tres fuentes: mi entrevista con el cineasta en diciembre de 2016; las entrevistas con Echevarría transcritas en Moreno Aldana (2001); y la conversación grabada en Echevarría y Lavista (2020).

⁶ Según el estudio fundamental sobre Quanta de Ana R. Alonso-Minutti, los músicos "incluían piano preparado, viola amplificada, violonchelo y contrabajo con micrófonos de contacto, tocadiscos, radios de onda corta y la guitarra eléctrica de Baena. A menudo, los instrumentos se colocaban sobre la superficie de una mesa o sobre el piso, y los cuatro músicos usaban mazas, baquetas, pelotas de ping-pong, borradores, botellas de refresco, cucharas, tenedores y otros objetos para 'hacerlos sonar'. Como se esperaba, el énfasis sonoro era más en el timbre y menos en el ritmo" (2014: 27).

⁷ Haciendo hincapié en que las actividades típicas de una cultura de cine se basan en sitios y geografías específicas, James detalla los "aparatos" que "median entre un cine menor dado y su espacialidad y que permiten que se produzca". Son aparatos que se dedican a "la producción (por ejemplo, casas de venta y alquiler de equipos, laboratorios y cooperativas que ponen el equipo a disposición de los cineastas principiantes, centros de artes multimedia y talleres de extensión comunitaria); el consumo (por ejemplo,

organizaciones de distribución, mecanismos de promoción y organizaciones de proyección, incluidos teatros de cine arte y grupos formados específicamente para este fin); y penetrando esos, los aparatos ideológicos (por ejemplo, museos, archivos y bibliotecas; diarios, revistas y ponencias)" (2005: 17). Todas las citas de textos publicados originalmente en inglés o francés son mis traducciones.

⁸ Para leer más sobre esta intersección cultural, véase: Suárez, 2008 y VVAA, 2012. En una historia más amplia de la importancia del cine *underground* neoyorquino para los artistas latinoamericanos a principios de la década de 1970, los encuentros del brasileño Hélio Oiticica y de la alemana-argentina Narcisa Hirsch podrían compararse con la experiencia de Echevarría.

⁹ Esas mismas ideas y la propia idea de cine *underground* habían sido discutidas polémicamente en México a principios de la década de 1970, como detallo en Windhausen (2018).

¹⁰ La interpretación estándar de las creencias y prácticas espirituales de los coras las presenta como "sincréticas". Pero hay estudios más recientes que proponen términos alternativos. La antropóloga Maria Benciolini, por ejemplo, prefiere hablar de "rituales de matriz católica...porque, si bien las fechas, los nombres y los temas de estos rituales derivan en cierta medida de la evangelización, se trata de rituales propiamente indígenas en que los coras han agregado nuevos significados y prácticas, a veces muy alejados de las enseñanzas de los misioneros, creando algo que les es propio y muy diferente de la ritualidad del catolicismo romano" (2012: 176). Véase también: Walker (2002).

¹¹ Se puede encontrar un análisis de la película que identifica figuras y eventos específicos en Estrada Álvarez (2015).

¹² Los fotogramas de *Judea* incluidos en este texto son capturas de una copia en VHS de la película original de 16 mm. Actualmente, Echevarría prefiere mostrar una versión de la película que fue editada digitalmente. La nueva versión parece emular una copia original de la película de los años setenta. Pero se nota varios cambios. El video tiene una paleta de colores que fue corregida digitalmente. El tamaño del marco fue modificado para poder llenar una pantalla rectangular (ancha) con la imagen, lo que requiere la eliminación de algunas partes de la imagen original. También se han añadido a la película secuencias en cámara lenta. Estas alteraciones son lo suficientemente significativas como para justificar que a la nueva

versión tenga, además de su fecha original de 1974, otra fecha adicional, más contemporánea.

¹³ Anja Schwanhäußer y Stefan Wellgraf ofrecen una evaluación útil y concisa del legado de Castaneda: "*Las Enseñanzas de Don Juan* se convirtió en un clásico comercial 'New Age', un enigmático ejemplo de los "psicodélicos sesenta", con un impacto mucho más allá de la antropología. En la antropología misma, sin embargo, Castaneda perdió la mayor parte de su reputación inicial con sus publicaciones posteriores y su autopresentación como macho y gurú. Sin embargo, lo que se pierde con la crítica a menudo legítima de él es el reconocimiento de las cualidades literarias y evocadoras de *Las Enseñanzas de Don Juan* y el enfoque de Castaneda en los sentidos, que valoraba las drogas como una práctica cultural compleja digna de análisis etnográfico" (2015: 26-27).

¹⁴ Véase, por ejemplo: Tyler (1960) y Sitney (1974).

¹⁵ Para estudios de la etnografía experimental en el cine véase: Russell (1999); Schneider y Pasqualino (2014); Chio (2020).

¹⁶ Este es el efecto que Michel Chion ha llamado síncrexis: "La síncrexis (palabra que forjamos combinando 'sincronismo' y 'síntesis') es la soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual momentáneo cuando éstos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional....La síncrexis es pavloviana" (1993: 56).

¹⁷ La información biográfica sobre Rouch que menciono aquí proviene de Henley (2010).

¹⁸ Cabe señalar otra vez que Lavista había estudiado con Stockhausen, quien, en esa época, en palabras de un historiador, "prefería construir sonidos de ruido sintéticamente en vez de dejar que los sonidos naturales fueran ellos mismos" (Holmes, 2015: 76).

¹⁹ Véase la discusión sobre la influencia surrealista en Henley (2010: 16-31).

²⁰ Véase las discusiones sobre la etnografía surrealista en México en: Ades, Eider y Speranza (2012); Ferrero Cándenas (2013); Sawin (1990).

²¹ Se puede encontrar una introducción a este tema en Schwanhausser y Wellgraf (2015).

²² La versión digital de la película que el cineasta prefiere mostrar ahora comienza con un texto explicativo.

²³ Por su ayuda con mis investigaciones, agradezco a Nicolás Echevarría, Tzutzumatzin Soto y el personal de la Hemeroteca Nacional de México y del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional de México. Los comentarios de Cinthia De Levie, Miguel Errazu y Guido Herzcovich me ayudaron mejorar el manuscrito original.