

# De la representación a la comunidad en el cine documental: los refugiados guatemaltecos en Chiapas entre las décadas de 1970 y 1990

DOI: <https://doi.org/10.32870/cl.v1i32.8093>

Kim Alexa Manzanares Nuñez\*

ORCID: 0009-0005-1193-2385

Universidad Nacional Autónoma de México

## Resumen

El documento explora cómo el cine documental ha evolucionado en la representación de los refugiados guatemaltecos en Chiapas entre los años 1970 y 1990, enfatizando el paso de una visión meramente representativa a una más centrada en la comunidad y la autonomía indígena. Mediante el análisis de cuatro documentales claves —*Horizonte Chiapas*, *Frontera en Guerra*, *La experiencia del refugio en Chiapas: Éxodo maya* y *Refugiados fuimos, guatemaltecos somos*—, el texto aborda el desplazamiento forzado y las dinámicas sociopolíticas en la frontera México-Guatemala, destacando cómo estas producciones no solo documentan violencia y desarraigo, sino que también actúan como plataformas de memoria y resistencia. A través del testimonio, la música y planos visuales cuidadosamente seleccionados, estos documentales deconstruyen estereotipos y fortalecen una identidad colectiva, subrayando la importancia de la solidaridad y el compromiso de la comunidad indígena en medio de la adversidad histórica.

*Palabras clave:* refugiados, cine documental, autonomía indígena, comunidad, representación

## From community representation in documentary film: Guatemalan refugees in Chiapas between the 1970s and 1990s

\* Latinoamericanista egresada de la Universidad Nacional Autónoma de México en proceso de titulación. Docente, analista y productora audiovisual independiente. Contacto: [metaforasoon@gmail.com](mailto:metaforasoon@gmail.com)

### Abstract

The document explores how documentary cinema has evolved in representing Guatemalan refugees in Chiapas from the 1970s to the 1990s, emphasizing the shift from mere representation to a focus on community and indigenous autonomy. Through the analysis of four key documentaries—*Horizonte Chiapas*, *Frontera en Guerra*, *La experiencia del refugio en Chiapas: Éxodo maya*, and *Refugiados fuimos, guatemaltecos somos*—the text examines forced displacement and sociopolitical dynamics at the Mexico-Guatemala border. These films document violence and uprooting but also act as platforms for memory and resistance, using testimony, music, and visual composition to deconstruct stereotypes and strengthen collective identity, highlighting solidarity and community commitment amid historical adversity.

*Keywords:* refugees, documentary cinema, indigenous autonomy, community, self-representation

En el siguiente artículo se realizarán tres tareas: describir brevemente los rasgos de la representación que se ha considerado del “indígena” en la región latinoamericana y cómo se ha encasillado en una cuestión o una problemática a erradicar que justifica la marginación de sus comunidades; posteriormente se hará un recorrido histórico sobre las condiciones de la frontera y un acercamiento a la historia de violencia y despojo implementada en Guatemala; finalmente se hará un análisis de cómo se han configurado las representaciones indígenas en el cine y como al analizar los elementos audiovisuales formales de los documentales, *Horizonte Chiapas* (Morales et al., 1972), *Frontera en Guerra* (Grupo canario rojo, 1982), *La experiencia del refugio en Chiapas: Éxodo maya* (Flores, 1991) y *Refugiados fuimos, guatemaltecos somos* (Asociación COMUNICARTE, 1999), contraponen con la historia violenta de la frontera, al tiempo que las condiciones de sus producciones, demuestran que estos no solamente crean representaciones sino espacios de comprensión y transformación social que apelan a la comunidad.

El indio es un sector inventado, al menos esto es lo que considera Guillermo Bonfil Batalla (1972) en torno a su teorización de la categoría indígena, resalta que lo más importante de esta categoría era ubicar en el mestizo, el total y absoluto peso de la misión aculturativa del sector colonizado que se adaptó socialmente para marcar grados de subordinación desde el régimen dominante, dentro de estas ideas se puede derivar que el indio y el negro designan los grados de colonización aplicados a las políticas públicas para su consolidación y perduración como categoría supraétnica.

Durante todo el siglo XIX Y XX, para reforzar el imaginario en torno a los Estados nacionales en todos los países de América latina se crearon tradiciones y un pasado sobre la nación que definirá el discurso de la modernidad, dando diferentes grados de importancia a los diversos grupos que se encontraban entre las fronteras de cada país “regidos por una especie de moralidad”<sup>1</sup>. La unidad nacional introdujo una forma utópica del discurso basado en la creación de estándares y arquetipos que formaron representaciones sociales específicas en torno al papel de los ciudadanos, si bien el origen nacional era común, la acentuación de características específicas en grupos, como indios, negros y mestizos dotaría de contexto para la creación de la figura del enemigo, lo que permitió que individuos y grupos que salieran de los estándares devenidos de las políticas instituciones y morales, serían reconocidas desde una imagen negativa y enemiga.

Pese a la pena de mencionarlo, es importante aceptar que las formas de construcción de las alteridades en las futuras y presentes democracias se constituyó de la formación de una estructura que reconociera al

otro desde una especificidad, en el artículo “La imagen del indio en la construcción histórico-cultural de la identidad”, de Lara Campos (2010), menciona que en la apariencia nazi-fascista en España por ejemplo, en el franquismo se asentaba en el comunista, ateo, estableciendo una regla de grados que consecuentemente atiende a la geografía y los cambios políticos derivados de las estructuras económicas de cada país desde un punto de vista geopolítico a través de imágenes arquetípicas, en este caso del indígena como indio no aculturado.

Si bien lo que Aguirre Beltrán (1992) denominó como espacios indígenas en áreas de refugio permeó lo que el indigenismo explicó como la cuestión indígena localizada y canalizada en ciertos territorios. De mediados del siglo XX y hacia los años 70, la movilidad de las comunidades, migraciones, acontecimientos políticos locales, el crecimiento exponencial de la población, la globalización, contornea lo que posteriormente José Bengoa (2016) describe como etnicidad, entendido como aquellos componentes, formas de operar y modos de vida de las comunidades indígenas para crear una identidad dentro de una colectividad, transformándose en diferentes momentos de la historia, sobreviviendo y amoldándose a políticas que buscaban su desaparición en América latina.

La creación, percepción y significado de imágenes sobre las comunidades indígenas fue una constante para la consolidación y aplicación del sistema colonial en su primera y segunda expansión en los siglos que comprenden del XV al XIX y dependió de una lógica de pensamiento que debía tener aplicación en la materialidad a través de la relación con los indios, por ejemplo, en el texto “La invención del Indio americano y su imagen: cuatro arquetipos entre la percepción y la acción política” de Jesús Bustamante (2017) construye cuatro arquetipos visuales de lo que denomina el indio americano y que a pesar de sus incoherencias e incompatibilidades entre ellas han operado social y políticamente incluso en la actualidad.

La construcción del indio/indígena, como imagen, son una suerte de contenedores en los que se han querido representar a individuos y comunidades vivas en permanencia y cambio a través de tiempos y espacios, en el texto de David Díaz, “Entre la guerra de castas y la ladinización. La imagen del indígena en la Centroamérica liberal” (Díaz, 2007) el autor explica como a partir de imaginarios se construyeron las naciones centroamericanas, determinando un papel específico a los indígenas. Lo más importante del texto para este artículo es recuperar la continuidad existente entre los imaginarios de la colonia que van de los siglos XV al XVII y los introducidos por la ilustración y el romanticismo durante los siglos XVIII y XIX que partían de un carácter recalcitrantemente homogeneizador.

Se construyen figuras transhistóricas, que no solamente tienen perpetuidad en el imaginario sino en las cuestiones como la distribución de la riqueza, territorios y derechos. Las políticas culturales, educativas y la oferta de entretenimiento de los países, ya en el siglo XX se necesitaron propagar imágenes específicas que englobaran las políticas en torno a las cuestiones indígenas para crear un pensamiento homogéneo y acotado con intenciones específicas.

Aníbal Quijano en “Colonialidad del poder, cultura, y conocimiento en América Latina” (Quijano, 2014), plantea este conflicto entre tendencias que se dirigen hacia una reoriginalización cultural y otras de represión contra ellas o de reabsorción de sus productos dentro del poder dominante en la sociedad.

Ese conflicto impregna nuestra más profunda experiencia histórica, porque no solamente subyace en la raíz de nuestros problemas de identidad, sino que atraviesa toda nuestra historia, desde el comienzo mismo de la constitución de América, como una tensión continua de la subjetividad, donde el carácter del imaginario y de los modos de conocer y de producir conocimiento es una cuestión siempre abierta. Y en algunos momentos esa tensión puede llegar a ser extremadamente intensa. En el siglo XX fue así, por ejemplo, entre el fin de la Segunda Guerra Mundial

Manzanares Nuñez, K.

y fines de los 60s. Y hoy, en el umbral de otro milenio, estamos inmersos en otro momento particular de ese mismo prolongado conflicto, en la encrucijada entre las tendencias de regionalización y de continuación de la dependencia cultural. (Op, cit. p. 227).

José Bengoa (2007) por otro lado, menciona la emergencia de las memorias aquellas subyacentes a los discursos nacionales y que comienzan a desempolvarse, a emerger, se visibilizan por el peso de la historia y por las prácticas históricas que las comunidades han hecho para hacerse reconocer, no desaparecer, “La demanda indígena”, sin embargo, no se contenta solamente con reivindicar beneficios para quienes pertenecen a las comunidades indígenas, sino que propone recientemente cambios que afectan al conjunto de la sociedad nacional y al Estado (Bengoa, *ibidem*, p. 41).

El caso guatemalteco es un ejemplo de cómo operan el conjunto de características sobre la construcción de imágenes del indio/indígena en América Latina, devenidas de la colonización. La historia de Guatemala encierra una totalidad cultural que se desprende de un proceso de depredación legitimado por el racismo, principalmente hacia todas las expresiones mayas, como son generalizadas comúnmente las comunidades indígenas de esa región.

Formas discriminatorias que permanecieron bajo el influjo de modos de convivencia y que enmarcan un proceso de asimilación, proyecto común de civilización que obligadamente comparte una visión general sobre las comunidades indígenas, no sólo en Guatemala sino en el mundo hasta nuestros días; “con el advenimiento del imperialismo, la cultura burguesa se dispara más allá de sus marcos nativos como cultura de dominación ya no sólo de clase sino de dominación transnacional, siendo impuesta como cultura universal” (Castro, 1978, p. 7). La economía guatemalteca se inscribe en las historias latinoamericanas donde las minorías se enriquecen a través de la apropiación de la vida de las mayorías, en términos concretos la economía guatemalteca se basa en la explotación de recursos, mano de obra, ideas, espacios, y demás actividades, objetos y estados que puedan ser extraídos y mercantilizados.

Si bien la llegada de la revolución liberal de 1944, se replanteó la soberanía y la independencia nacional guatemalteca, nunca se vertió como objetivo la transformación de los modos de producción y medios bajo el cual el crisol democrático del imperialismo está construido, pero la mejora por las condiciones sociales desde el nacionalismo representó para este imperialismo estadounidense un peligro latente, desplomando sobre el país una ola de violencia que permanece impune y resuena en la memoria social principalmente en la de los pueblos indígenas (Glejises, 2004).

De esa fecha hacia la década de los sesenta Guatemala se enfrenta a un tránsito interno que lleva a los actores dentro de la lucha por la transformación política, a una necesaria reconfiguración de los métodos de organización política, se presenta necesaria la integración social de las diferentes capas que emergen de la historia nacional (Gálvez, 2008). Se inicia oficialmente la lucha insurgente el 13 de noviembre de 1960 llevándose a cabo un alzamiento militar comandado por Luis Turcios Lima, los tenientes Marco Antonio Yon Sosa y Luis Trejo Esquivel (Memoria virtual Guatemala, 2012),

En 1961 éstos mismos organizan las Fuerzas Armadas Rebeldes, FAR, por lo que el gobierno inicia una campaña militar represiva comandada por Estados Unidos, miembros activos del departamento de Estado lideraban a la policía y a el ejército guatemalteco; en abril y marzo de 1962, el Partido Guatemalteco del Trabajo PGT, convoca a unas jornadas de trabajo que sirven para fortalecer el vínculo entre los diversos actores sociales, estudiantes, campesinos, indígenas, mujeres y marginados de los barrios urbanos (Universidad Francisco Marroquín, 2024).

La violencia sobrepasó límites inimaginables, el régimen estableció una alianza civil-militar, instauró

policías civiles engendrando el modelo contrainsurgente que se implementará hasta mediados de 1990 en diferentes países, estos podían desplazarse de las ciudades a las montañas con una amplia red de comunicación entre las policías, las milicias y los paramilitares de los países fronterizos. El PG y las FAR habían creado una red de clandestinidad que conservaba a miembros activos del movimiento revolucionario transitando en diferentes países, refugiados con diferentes miembros activos políticos y militantes unidos en el movimiento comunista internacional (Palencia-Frener, 2014, p. 171-175).

Las inquietudes que azotaron al movimiento revolucionario y que lo hicieron cambiar constantemente, se ligaron principalmente a el trabajo con la población indígena y la necesidad de integrar a las poblaciones mayas en igualdad al proceso insurgente. Inquietud reflejada por Luis Turcios y Cesar Montes en la carta al mando de las FAR, La Dirección Nacional del Movimiento Revolucionario 13 de noviembre, el Comité Central del Partido Guatemalteco del trabajo PGT y el Movimiento 12 de abril, además firmada por el Frente Guerrillero Edgar Ibarra en octubre de 1964 (Martínez, 1983, p. 69-77).

Durante 1970 las acciones de resistencia en diferentes ámbitos, tanto en la ciudad como en el campo imbricaron directamente con los pueblos indígenas, así el movimiento nacional revolucionario colocó a la cultura popular de sus pueblos como salida real a las prácticas de represión, introduciendo valores que trastornaron la oficialidad cultural mediada por Estados Unidos bajo la mística de la modernización y la democracia. Hacia 1979 el advenimiento de una posible derrota era latente para las comunidades y personas vinculadas a la guerrilla y la oposición política. En los ochenta la guerrilla se convirtió en la base política de la sociedad guatemalteca como oposición a la represión, ligándose las FAR, el EGP, y la ORPA (Organización del Pueblo en Armas) en la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca, URNG, las operaciones de campaña de estas organizaciones cesa más no desaparece durante todos los años ochenta a pesar de la fuerte persecución hacía sus integrantes (Palencia-Frener, 2014, p. 161-176).

Durante la década de 1980, las formas de represión estatal en contra de todo aquello que pareciera, aparentara o atentara contra el poder político, era perseguido de manera sistemática, la imagen arquetípica sobre como un conjunto homogéneo en constante rebeldía que tenía que ser reprimida devino como enemigo interno, amenazaba a la soberanía a través de la narrativa estadounidense por la destrucción del enemigo comunista, así la clandestinidad guerrillera y su trabajo con las comunidades indígenas sirvió como pretexto perfecto para acosarlas y desplazarlas.

Esta violencia ha sido uno de los factores principales del desplazamiento de personas en la frontera México-Guatemala. Para Oscar Sánchez (2018, p.357-359) en su reflexión sobre México como Nación Multicultural menciona que las migraciones son sumamente importantes para los cambios sociales del siglo XX y aunque no se refiere exclusivamente a la migración provocada por los desplazamientos de la violencia contra la población indígena, si está apelando a que la configuraciones culturales y sociales tienen origen en gran parte de los intercambios que devienen de los movimientos migratorios.

Una gran parte de los desplazamientos de personas de Guatemala a México responde a condiciones de marginación ya sea por violencia en el territorio vinculada a las persecuciones políticas o con fines laborales que también provienen de una desigualdad racista que, encuentra sus mismos puntos de inflexión en las formas históricas y políticas de la sociedad guatemalteca convirtiendo a la frontera en un espacio transfronterizo (Sánchez, 2008, pp. 216-221) de relaciones profundamente complejas.

Los vínculos de las comunidades locales y migrantes han provocado que la frontera se convirtiera en un espacio de confluencia de valores, creencias e ideologías, viéndose retroalimentadas por relaciones interculturales (Piña y Francisco, 2020) que han logrado acciones de solidaridad fortaleciendo los nexos comunitarios y dando una forma particular de socialización que además ha tenido que soportar el paso de la naturaleza, el olvido de

Manzanares Nuñez, K.

las políticas de Estado y el crimen organizado (Correa-Cabrera, 2014, p. 100-113).

Los campamentos de refugiados en Chiapas es un ejemplo del conjunto de acciones que han construido las personas para solidarizarse entre ellas mismas, se han vinculado, iglesias, comunidades, trabajadores, comunidad internacional y tardíamente instituciones gubernamentales nacionales e internacionales al proceso de cooperación para el salvamento de personas en condiciones de vida deplorables (Kauffer, 2005).

La condición de refugiados por violencia en la frontera fue una categoría que se adquirió hasta los años noventa (Castillo, 2004, p. 461-462), se puede rastrear a través de un análisis que muchas de las comunidades indígenas de Guatemala huyeron a buscar espacios seguros para la vida y pese a que las condiciones no siempre fueron las mejores, muchos prefirieron y prefieren quedarse en el territorio mexicano algunas veces por miedo, otras porque sus casas y poblaciones desaparecieron, otras tantas porque encontraron nuevos hogares donde fincar la vida.

De acuerdo con Guadalupe Correa (Correa-Cabrera, Op, cit.), la frontera México- Guatemala es un espacio de gran importancia económica tanto para el narcotráfico como el tráfico de personas, así como por el desarrollo de actividades económicas que sustentan la región, gran parte de ese sustento lo da la migración. La imagen del indígena es sustancial para el sustento económico de la frontera y de México en general, a su vez la frontera se presenta como un punto clave de tránsito de migrantes latinoamericanos.

Se ha construido una imagen indígena en Latinoamérica que ha justificado, la violencia y el racismo hacia las comunidades indígenas. El investigador Javier Gómez plantea la diferencia clara entre cine de indígenas o cine sobre los indígenas, atravesado por el cine como elemento moderno que corresponde en primera instancia a una forma de la industria creada en occidente para justificar las violencias antes descritas, sin embargo, también se han creado formas de autorrepresentación. Es decir, las formas cinematográficas, si bien casi en origen industriales deben ser un elemento de construcción de cualquier sociedad y cultura (Gómez, 2001, p. 817).

La forma en la que se ha incrustado la imagen de lo indígena en los cines atraviesa arquetipos y representaciones que como figuras históricas van construyendo concepciones humanas que operan de una forma muy específica en la espesura social, en la distribución de la riqueza, las oportunidades de acceso a recursos, empleos, acceso a la justicia por mencionar el cumulo de desigualdades que puede justificar.

Carlos Benítez reflexiona que en Brasil, las condiciones políticas y económicas del país propiciaron un ambiente mitologizado, así el indio adhirió su forma a la geografía y naturaleza, mágica alejada y fronteriza, la dicotomía *litoral/sertão*, bien se traduce como civilización/barbarie, permitiendo la construcción específica del indio como, antropólogo o monstruoso en palabras del autor mencionado “práctica/discurso de poder proyectaba una necesaria iconografía estereotipada, como el orientalismo o el indigenismo, sobre esas otredades que gestionar, domar y asimilar.” (Benítez, 2016, p.158-160)

Las imágenes del indígena en Brasil como un todo homogéneo pasaron expresamente al cine con sus diferencias más bien matizadas en torno a los más civilizado o lo más salvaje, apoyándose en un cientificismo que se acentúa con la realización de la humanidad a través de la diferencia, al indígena brasileño se le ubicara como enemigo del estado mostrándolo como lo contrario a la civilización y el progreso. Imagen que en el siglo XX sustentó la ocupación de tierras indígenas y que posteriormente servirían al cinema novo para apelar a un cine nacional propiamente brasileño, mostrando una nueva figura indígena como materia de resistencia, transformación y unidad, cabe destacar que las películas de Glauber Rocha y Nelson Pereira principalmente ya hacia 1960 apuntarían abiertamente a la desaparición de la anterior homogeneización, pues propuso la creación y el reconocimiento de referencias epistemológicas propias (Op,cit.p, 162).

El error de las representaciones figuradas en el cine es que siempre son ajenas y torpes, adecuándose al

momento histórico apelando a estereotipos (Filmoteca, 2021). El cine de oro mexicano por ejemplo creó una visión general sobre lo mexicano y como son las personas mexicanas (Quiroz, 2013). “La estereotipación es un proceso de categorización cognitiva que discierne entre diferencias y similitudes entre grupos”. Este proceso parte de codificación de información nueva que implica también un conocimiento o noción previa (Lara, 2015, p. 61). Construyéndose así, una forma de interacción estética que contribuye a procesos de desigualdad social, convirtiéndose en un problema de tipo ontológico, al combinarse o confundirse con prejuicios deviniendo así en actitudes racistas. El vínculo entre imágenes y estereotipos permea de una serie de imaginarios creados desde la sensibilidad estética, generalizando características identitarias.

Una de las perspectivas que vinculan el tema de estereotipos en el cine, son las teorías en donde es analizado como medio de comunicación, en donde este transmite información a través de imágenes estereotípicas y de representación, si bien no es una problemática que se expondrá a profundidad en este texto contribuye a entender cómo se trasmite una imagen con diferentes niveles de significación deviniendo en una imagen que en el tiempo se vuelve un estereotipo y que posteriormente opera no solo como idea, sino como nodo de socialización.

El cine es un medio de comunicación ya “que tiene una serie de elementos que permiten la lectura e interpretación de su lenguaje, es por esto por lo que reflejan costumbres y comportamientos típicos de la sociedad, pero muchas veces empañados de una serie de estereotipos creados a través del tiempo” (Quelal, 2015, p. 4). Por otro lado, el cine pensado como un texto y analizando mediante las técnicas narratológicas del relato, explica como mecaniza estereotipos, a través de la creación de imágenes prototípicas en el tiempo, constituyendo un aparato ideológico, por ejemplo, en las formas de referenciar grupos sociales (Rodríguez, 2017).

El cine sirve como arquitectura del estereotipo siendo método de transmisión de formas culturales pues tipifica homogeneizando los rasgos culturales como imágenes de representación, creando “estampas representativas cuyo indicador discursivo principal es el estereotipo” (Busto, 2020, p. 112). Siendo así instrumento de construcción de imágenes en claves específicas.

Después de la primera guerra mundial el desarrollo del cine como arte narrativo se consolidaba, permitiéndole volverse la herramienta más factible de transmisión de historias e ideas, medio para construir la historia a través del tratamiento de imágenes. Estela Monferrer (Monferrer et al., 2013) propone como categorías de estudio los estereotipos y contraestereotipos de la mujer, siendo que estos son, representación inalterable compartida socialmente.

En el cine boliviano y mexicano ha existido una lucha constante por la creación, consolidación y asimilación de imágenes representativas del indio “El indio se imaginó, convirtiéndose en una institución de lo que debían ser los indios reales: piedras, paisajes, magueyes o víctimas.” (Nahmad, 2007, p.113). La densidad de la cuestión indígena en el cine mexicano es tal que representa su temática principal durante los primeros cincuenta años del siglo XX, creando una significación constante como referente personificado durante las siguientes décadas, por ejemplo, a la india María (Op, cit.).

Las imágenes del cine en Bolivia presentan una dinámica similar en cuanto a que el estado, la academia y el cine de manera más particular han creado imágenes específicas de los pueblos indígenas. En ambos países las rupturas de los nuevos cines, así como los acontecimientos históricos surgidos a través de los movimientos por la liberación nacional, las guerrillas y el movimiento indígena, sustentaron la creación de nuevos métodos de construcción de una imagen propia para cada comunidad, dando nuevo sentido a la representación (Ibidem,

Manzanares Nuñez, K.

p. 115-130).

Karolina Romero lleva la problemática en términos de otredad, como acercamiento a aquello no solo diferente, sino extraño, apoyándose en el análisis León Frías, “la representación del indígena en el documental se construye a partir de una relación dominante cuyo centro es el ideal del hombre moderno.” (Romero, 2010, p. 10). Cabe mencionar que la autora también realiza un panorama de los estudios sobre el tema de la representaciones indígenas en el Ecuador, en tanto que se puede observar se coordinan con la construcciones de imágenes arquetípicas de las comunidades indígenas de acuerdo con la cronología del tiempo histórico, la colonización y el desarrollo de este proceso como forma de vida institucionalizada, la larga construcción de los Estados nacionales, el indigenismo, la homogeneización a través del mestizaje, construyendo a través de códigos semióticos en el tiempos, la imagen indígena.

El proceso de construcción de imágenes de los pueblos indígenas se puede ver muy claro desde las transformaciones por las que ha atravesado el cine etnográfico, en donde originalmente se trabajaba con el equipo de producción y uno o varios antropólogos especializados puntualizando que la tensión dicotómica entre arte/ciencia y creación /investigación es importante dentro del pensamiento occidental en tanto que simplista, apoyada en el pensamiento positivista (Becerril, 2015).

El cine antropológico con tendencia objetivista en tanto que distanciar y distanciarse de los sujetos de estudio, el repetirse de manera objetivada, distanciada y externa puede generar un espacio de recreación de estereotipos, esto también condicionado por las formas de transmisión históricas que necesitan los proyectos políticos para consolidarse en el imaginario de cada sociedad y momento histórico, de los que se hace participe a la ciencia y la academia. En el presente lo más importante es ocupar las estrategias éticas a partir de metodologías aplicando nuevos tratamientos etnográficos.

Modalidades narrativas de cine directo y de cinema verité, en el que las distintas fotografías -con un sonido especialmente cuidado- tienen en común la cualidad de ser estéticas y sensibles sin llamar la atención sobre sí mismas. La conjugación de todos los factores produjo un acervo de cine documental de gran riqueza etnográfica, sin fines didácticos, libre de exotismo y ajeno a las normas televisivas y comerciales” (Ibidem, p. 34-35).

El documental en Guatemala puede servir como hilo conductor de la transición entre la representación forzada de la identidad indígena, la autorepresentación como conciencia del ser histórico individual y colectivo de esta identidad, hasta reconocerse y transmitirse como sistemas comunitarios que configuran una autonomía como pueblos políticamente activos.

Los documentales, *Horizonte Chiapas* (Morales et al., 1972), *Frontera en Guerra*, (Grupo canario rojo, 1982), *La experiencia del refugio en Chiapas: Éxodo maya* (Flores, 1991), *Refugiados fuimos, guatemaltecos somos* (Asociación COMUNICARTE, 1999), además de mostrarse cronológicamente como un documento testigo de la transformación de las comunidades indígenas en Guatemala, toman la herramienta cinematográfica audiovisual para externar no sólo un proceso histórico de transformación y una larga violencia sino una identidad dentro de la política latinoamericana definida por el refugio en la fronteras.

Un análisis de los documentos arriba expuestos desde una perspectiva formal apuntando a un proceso nacional y regional con un enfoque concreto en las diferentes comunidades indígenas guatemaltecas refugiadas en Chiapas, activan en el relato de los materiales anteriormente mencionados un proceso de constante flujo intercultural dentro de la frontera, analizan una situación de violencia de una larga duración, recalcan una reconfiguración constante de la identidad de cada comunidad y muestran el apoyo solidario que pese a las

atrocidades a las que son sometidas, estas comunidades prevalecen y se organizan para transformar sus realidades.

Observamos tres aristas que nos permiten movernos en estos documentos audiovisuales para comprender este proceso transitorio entre la representación y el carácter comunitario de la imagen, primero es el rasgo musical, elemento sonoro que no solamente apunta a un folclor musical de identidad indígena o responde a las formas básicas de identificación emocional con el espectador sino que se vuelve un rasgo de narración que encadena la experiencia testimonial de los protagonistas de las historias<sup>2</sup>.

Segundo, este afecto generado, correlacionado directamente con los testimonios (Aprea, 2015), utilizados en los cuatro documentales en los que ahondaré, para darles carácter fidedigno de lo que enuncian. El vaivén entre el testimonio y la entrevista escalan la verosimilitud de la imagen audiovisual<sup>3</sup> para romper con la simple representación del dolor que si bien está presente y busca empatizar con el público que ve los documentales, no es el fin último.

Como tercera arista, percibimos que los documentales juegan entre el plano general como huella del espacio transitado, de una diferencia territorial ubicada desde las identidades de cada comunidad. La persecución y huida apoyada del elemento sonoro, hasta la empatía ejemplificada en el plano americano, encuadre utilizado en los testigos, pero que se mueve hacia un plano más íntimo de la conciencia de los refugiados, así como en el sentir de un colectivo en persecución que despertó una solidaridad expresada en el plano detalle, rostros de niños, mujeres, hombres que exaltan las emociones de una organización llevada desde y hasta el plano internacional.

En los montajes de los materiales se observan imágenes y entrevistas contemporáneas a la realización de cada documento entrelazadas con elementos de archivo que al trasposicionarse con la *voice over*, elemento del documental que guía al espectador dentro de los procesos de refugio de diversos pueblos indígenas en Guatemala<sup>4</sup>, logran trascender la representación dando espacio a una descripción del mismo sujeto políticamente activo con una organización comunitaria, que los mantiene a flote dentro de una política sistemática de racismo.

En los cuatro documentales que se analizan, la imagen de la naturaleza en plano general apertura el relato, igualmente el elemento sonoro está marcando el ritmo que definirá los argumentos de cada uno, desafiando el elemento del folclor frente a la verosimilitud de las imágenes que se transmiten, instaurada también en la perspectiva testimonial.

Hacemos un análisis de cada película de manera relativamente individual para hilar el objetivo del artículo, el cual trata de hacer énfasis en como la condición política de las comunidades indígenas ha propiciado el desmoronamiento de la representación desde el medio audiovisual, y el camino hacia una propia reflexión de estas comunidades permitiendo que no solo sea medio de comunicación sino ejercicio ético y estético de su propia cultura y experiencia histórica.

*Horizonte Chiapas* de 1972, es un documento audiovisual que enuncia y reconstruye la experiencia de migración del pueblo Mame en Huixtla, en la frontera de Chiapas con Guatemala, proceso histórico de desplazamiento por violencia y marginación en donde transicionaron a ese espacio a finales del siglo XIX para trabajar en las fincas cafetaleras del Sostonusco, puerta de interconexión económica y cultural de México con América Central.

Durante los primeros minutos se compone un plano general de las carreteras en un viaje en auto adentrándose a la sierra madre, una vez aquí las imágenes de una caminata peregrina a una iglesia narra en *voice over* las condiciones de marginación en las que viven estas comunidades, las imágenes van cambiando entre los rostros de diferentes personas, que habitan el pueblo de Horizonte Mam.

Manzanares Nuñez, K.

### Fotograma 1



*Fuente: Horizonte Chiapas (1972)*

Durante este recorrido en escenas se puede percibir una especie de condena hacia la identidad indígena, la iglesia, los datos descritos, un *zoom in* en la campana de la iglesia, apertura una entrevista a un finquero cafetalero, quien es filmado junto a su caja fuerte, orgulloso del proceso laboral de la finca, no reconociendo los pagos injustos y los espacios insalubres, una indiferencia recorre su perspectiva, el elemento del contraste es un recurso utilizado durante la película.

El testimonio de un jornalero rectifica las dificultades del trabajo, una especie de intimidación brota ante la cámara, la filmación de una familia, la casa de aquel sujeto los rostros. El frente a su esposa, la cámara enfoca predominantemente a la mujer en un plano americano, el testimonio del hombre en un plano medio corto compone una resonante voz que no solo anuncia una experiencia familiar, sino colectiva basada en la desigualdad, una que marca una herida con mayor profundidad en los migrantes.

### Fotograma 2



*Fuente: Horizonte Chiapas (1972)*

Este punto denota con claridad la intención de denuncia del documental, las múltiples declaraciones sobre la explotación laboral. Al avanzar el documental, una canción termina por envolver a quien está frente a la pantalla en una escalofriante autorreflexión de una condición marginal que nos atraviesa a todos. De *zoom out* a un plano geneneral de unas mujeres caminando para acarrear agua, esa distancia que tenemos quienes estamos fuera de esa cotidianidad constante, una confrontación ante una realidad que va en escalada hacia el racismo.

Nuevamente irrumpe el testimonio del jornalero, desmintiendo, desenmascarando aquellas condiciones que el finquero dibujaba transparentemente con apatía e indiferencia. Una narración sobre las múltiples vivencias que enfrenta un trabajador de finca temporal, deplorable, inaceptable ante un público con cierto grado de conciencia, un plano detalle a unos pies, sucios, acabados, cansados. La narración en *over* del documental denuncia que el indio debe de estar cerca de la finca, pero no en ella, una especie de encarcelamiento, de esclavitud hacia el primer lustro de los años setenta, los realizadores ya están hablando abiertamente de la asimilación, de la justificación de la mano de obra, la constitución de eslabones para la consolidación del sistema capitalista, basado en la dependencia.

Otra vez el contraste, el finquero hablando naturalmente de este proceso, una charla sobre el precio del café, un recorrido con las cámaras ante las personas trabajando, niños, mujeres, unos ferrocarriles en el encuadre, la voz *over* denuncia que el pueblo Mam, es el último eslabón en la cadena económica, un *zoom out* paulatino de la finca, llegan a unas tomas aéreas de ella, Chiapas, la ciudad una evocación de lo particular a lo general, reflexión dialéctica sobre la dependencia. Un lugar de denuncia en este documento audiovisual institucional, con enfoque etnográfico filmado por el instituto de geografía de la UNAM.

*Frontera en guerra* de 1982, también muestra esta imagen del desplazado, sumando como manifiesto ante la problemática de despojo por violencia y racismo, justificada por intereses económicos en Latinoamérica, como zona geopolítica estratégica. Esta postura devenida de una emergencia militante en donde se buscaba retratar a sujetos oprimidos históricamente, por una pretendida aculturación exaltada de una mera representación folclórica de la forma indígena.

El grupo canario rojo, que realizó este documento audiovisual colabora con este esfuerzo militante de denuncia, usando la forma testimonial, hace uso del recurso para dar verosimilitud y hacer no solo un testimonio, sino mostrando un conjunto de comunidades atravesando con desagrado y dolor el desplazamiento, hambre y la desigualdad; la *voice over* que actúa en el documental como método para llevar los hechos, transmitirlos claramente e hilar el montaje, en este caso denota un sentido de denuncia.

Los testimonios en este documento están más claramente marcados, desplazados unidos a la guerrilla, hablan de su posicionamiento y de sus ideas frente a las condiciones sociales. Igualmente, la escalonada entre el plano detalle y el plano general del rostro hacia el paisaje, reiteran el papel importante de esta frontera políticamente impuesta en donde las comunidades indígenas son arrastradas ante la vorágine del sistema, refugiándose en Chiapas, donde también padecen las imposiciones de un sistema fascista de raíz.

### Fotograma 3

Manzanares Nuñez, K.



Fuente: *Frontera en guerra* (1982)

Enunciando el refugio y la problemática social centroamericana, replicada en América Latina y rompiendo con la forma representacional indígena, por una basada en la autonomía, determinación y dignidad. Carlos Flores, uno de los realizadores, del siguiente documental a analizar, antropólogo audiovisual en constante trabajo con las comunidades indígenas de Guatemala, diversos trabajos del autor se pueden encontrar en Vimeo. Este se aparta de la imagen etnográfica de mera observación y distancia del sujeto, por el principio de participación que rompe con los principios tradicionales de la antropología clásica<sup>5</sup>.

Trabajando sin sujeto observado, hay una intención en el equipo audiovisual para denunciar y hablar sobre la frontera México-Guatemala. Aquella época documentada por el Grupo canario rojo, a principios de los ochenta, donde los lindes de la violencia transformaron en totalidad la vida de diferentes comunidades indígenas en Guatemala con énfasis en el las que se encontraban en el Altiplano, haciendo uso de la imagen de archivo y del testimonio, *La experiencia del refugio en Chiapas* de 1991, evoca a este proceso de sangre al que fueron orilladas miles de personas de manera sobresaltada.

Retoma la categoría de refugiados, denunciando que es una problemática reconocida tardíamente. La *voice over*, parte desde el dato duro, desde el conteo de personas, de la descripción de la realidad, soportada por testigos y miembros de la solidaridad que respaldaron a los refugiados. El trauma, la llegada, el elemento sonoro igual que en los dos documentos analizados anteriormente está jugando un papel que oscila, entre la esperanza, la autonomía, la riqueza cultural y el terror.

#### Fotograma 4



Fuente: *La experiencia del refugio en Chiapas* (1991)

La elaboración del documental llama la atención pues es ilustrativa, apoyándose de elementos de investigación histórica, que reconocen la interculturalidad, el intercambio, la diversidad y el tránsito constante de personas de una frontera imaginada pero impuesta, que es además perseguida por una huella de violencia política. El testimonio y la entrevista, como en *Horizonte, Chiapas*, está influyendo en una imagen constructiva de los hechos vividos por miles de personas, al tiempo que testifica un conjunto de elementos económicos de desigualdad y racismo colonial.

La solidaridad sentó las bases de un proceso de refugio que tuvo que ocupar sus propios medios para sostenerse, las instituciones y gobiernos llegaron mucho después que la sociedad civil, hecho reconocido por el alto comisionado de la ONU en 1991 de su propia voz en el documental. La recurrencia del paisaje al rostro se repite en este documental eludiendo a una frontera inexistente pero marcada por las políticas de México y Guatemala.

### Fotograma 5



Fuente: *La experiencia del refugio en Chiapas* (1991)

Es muy emotivo listado de vínculos en los que se inmiscuye el documento audiovisual, la narración sobre el mercado de la selva de Las Margaritas, las imágenes de las grandes reuniones de personas, las voces de mujeres organizándose, las comisiones permanentes construyéndose de la base social, del dialogo y del internacionalismo, elemento presente en los tres documentales anteriormente mencionados, hecho transmitido de voz a voz, en los testimonios sumados en estos análisis. La permanencia de un conflicto es también uno de los rasgos de estos testimonios, como lo menciona la voz de Ricardo Curtz en las últimas escenas del documental.

Hay un cuestionamiento claro por la repatriación ante una problemática prolongada en el tiempo que es soportada por los vínculos históricos de las comunidades indígenas en la frontera. En el año de 1999, la asociación COMUNICARTE<sup>6</sup>, escalona el cuestionamiento de Carlos Flores y su equipo durante 1991, en la película *Refugiados fuimos, guatemaltecos somos*, tomando como referentes durante el documental, la categoría de refugio y la construcción de las Comisiones Permanentes como esfuerzo de organización de la sociedad civil en la frontera México-Guatemala.

La constante del plano general al plano detalle, también se repite en este documental; la presencia de las infancias es una imagen y voz recurrente entre campos abiertos y rostros de esperanza, en cuadros de plano americano que muestran diversos testimonios y entrevistas que dialécticamente dan veracidad al hecho personal de la violencia experimentada en colectivo, ante el elemento de los datos que confirman el racismo y desigualdad que sustenta el desplazamiento violento de miles de personas.

Manzanares Nuñez, K.

El testimonio de una mujer sobre los asesinatos en una comunidad Chuj, muestra un testigo directo narrando la crueldad y el detalle de las persecuciones, viéndose interrumpida por un canto de niños que refleja el significado del ser refugiado. Como en el final del documental *La experiencia del refugio en Chiapas*, en un plano abierto se observa la bandera de México y Guatemala, ondeando a la par, la voice over menciona, los casos de refugio no solo en Chiapas sino en las fronteras mexicanas de Campeche y Quintana Roo, también colindantes con el país vecino.

Se observa y escucha un planteamiento de Javier Pérez, secretario de la ONU en ese momento, sobre el refugio contrapunteado posteriormente por el testimonio de un miembro de las Comisiones Permanentes sobre la inconformidad de ser y sentirse extranjero, plasmando la necesidad de muchos por retornar a sus territorios. A partir de varios testimonios e imágenes de las mesas de organización se explica el proceso de gestión por este retorno, logrado a partir de enero de 1987 ante el gobierno mexicano, pero principalmente ante el guatemalteco, culminando con la Gran Asamblea Nueva Libertad, en El Colorado, Chiapas en 1990.

La voice over y algunos testimonios entrelazados con imágenes de los diálogos, narran la importancia del evento y de la recurrencia de múltiples personas, interesadas en el retorno. En octubre de 1992, se firman los acuerdos en donde se establecen las condiciones para el regreso a Guatemala, nuevamente una infancia es enmarcada directamente al rostro con un close-up, enunciando el carácter voluntario de este retorno. En enero de 1993 se da el primer retorno al Ixcán, la asociación documenta los hechos del retorno visualmente, se utiliza el recurso de la cámara lenta para describir la dificultad del proceso, pero al mismo tiempo la voluntad por concretarlo.

La recurrencia a la voz y el rostro de las infancias está integrando a la narrativa de ese tiempo un contenido de esperanza no completamente marcado en los documentales que analizamos anteriormente. Las imágenes del retorno recopiladas en este documental son un material muy valioso para las sociedades del presente ya que no solo narran, sino que llevan a la utopía de la transformación social a un hecho veraz, sin embargo, no está quitando la carga de violencia sopesada a los refugiados sobrevivientes, la memoria del dolor deberá servir como motor de organización para los grupos que desean retornar, dando indicios de la desactivación de la guerra.

### Fotograma 6



Fuente: *Refugiados fuimos, guatemaltecos somos* (1999)

## Fotograma 6



*Fuente: Refugiados fuimos, guatemaltecos somos (1999)*

En 1999 se apunta a una consecución de las fases de retorno, con un plano general de los territorios de retorno se subtitula, -Evaluación del proceso de retorno.- Diversos testimonios hablan de la multiplicidad de la experiencias, hombres y mujeres de Pueblo Nuevo, Xamán, Petén, Huehuetenango, nombrando solo algunos, exaltan las dificultades, y la no idealización de la nueva estadía, apuntando con claridad a las condiciones de violencia y desigualdad con las que se reasentaron, sin idealizar una paz que es deber de todas las partes y que la sociedad no determina del todo.

La *voice over* denota el carácter internacional y solidario que impulsa a las Comisiones Permanentes convirtiéndolas en un referente histórico mundial de autonomía; en un plano general se funden niños jugando mientras que al mismo tiempo un hombre habla sobre las 100,000 hectáreas recuperadas o compradas a crédito en los territorios de retorno. En la conclusión del documental una infancia alude a otras formas de lucha, interpretando que se refiere a una distancia con el proceso armado pero que sin esté no se hubiese consolidado el proceso de una aparente paz que no a empapado a Guatemala.

La elaboración de significados supone una tarea atravesada por determinados medios antes de manifestarse en la subjetividad individual, las imágenes pueden construir ideas no del todo determinantes, pero si influyentes a la hora de concebir la realidad, la forma en que el mundo indígena ha sido construido depende de la conciencia histórica, época y situación social, que, si bien es variable, se sustenta como ya se ha desarrollado en un ideario en común en torno a estas comunidades.

Estudiar el cine como sistema de representaciones, como un fenómeno sociológico, psicológico y estético, donde la reflexión gire en torno a los significados de su contenido; a las formas en que el cine, como medio de expresión, logra comunicarlos y revalorarlos en el imaginario colectivo. Son, como escribiría Pierre Sorlin, documentos privilegiados para estudiar las configuraciones ideológicas de los medios sociales en los que se insertan. (Torres, 2011, p. 47).

En la actualidad la cuestión indígena cedió al peso de las comunidades indígenas en la construcción de los proyectos sociales porque se ha convertido en una de las demandas más grandes respecto a las inconformidades políticas del siglo XX (Cowie, 1990), teniendo claras repercusiones políticas en el actual siglo. En el año 2013 un grupo de investigadores de la UNAM en México crearon un seminario, intentando integrar al discurso académico con mayor énfasis la problemática de la representación indígena en el cine latinoamericano. En el documento introductorio del proyecto se hace un rastreo al papel de las imágenes adjudicadas al indígena y como este ha adquirido diferentes características, cada vez acercándose más al debate por la autorepresentación

Manzanares Nuñez, K.

(Wood, D. Flores, C. Et al. 2013).

Existen dos grandes periodos para entender el desarrollo de la antropología audiovisual, el primero va de una visión descriptiva-científica con diversas variables y la segunda donde el espectador construye, pero, el sujeto filmado tiene un papel activo durante todo el proceso de construcción del material audiovisual, el antropólogo casi desaparece priorizando el proceso de comunicación, (Ardévol Piera & Pérez Tolón, 1995, p.422). Los documentales analizados atienden a esa variante de la imagen etnográfica con una clara reflexión antropológica y una reflexión sobre los procesos históricos marcados por la violencia.

En el texto sobre cine indígena publicado en los cuadernos de cinema 23, se lee un análisis conciso sobre el cine indígena, apostando a la cuestión indígena como un arma de doble filo, por un lado, con una carga de reconocimiento, por el otro con una carga racista, para entender el cine indígena se da la connotación de un cine comunitario, colaborativo, compartido participativo e intercultural (Carelli et al., 2016), siguiendo esta línea se agrega el carácter que reivindica el derecho a la comunicación evocada por Alquimia Peña en la introducción del libro *El Cine Comunitario en América Latina y el Caribe* (Álvarez y Gumucio, 2014, p. 13-16).

La cámara empodera a las comunidades y se vuelve una aliada: las comunidades dejan de ser “objetos etnográficos” y se convierten en cineastas-videastas que redefinen la relación entre los pueblos originarios y el exterior. Se inicia un proceso que responde a las necesidades organizativas y de denuncia ante la violencia, se habla de derechos humanos y de fiestas patronales, se documentan la medicina tradicional y las ceremonias, se abordan los temas de la mujer, así como los de los desplazados y la migración. Los comunicadores de los pueblos y comunidades van logrando poco a poco revertir una imagen llena de estereotipos, objetivaciones y exclusión. (Reza, 2013, p.126).

A través de este análisis documental, audiovisual con perspectiva histórica sobre la imagen indígena se puede observar una transición del estereotipo a la representación y de la representación a la comunidad, desde este prisma del cine como medio de comunicación con alcances antropológicos se propone no estudiar a las comunidades indígenas sino comunicar su historia a través de la autorepresentación para hilar en constelaciones el conjunto de represiones que si bien las determina, las plantea en el tiempo, rompiendo el tejido de la violencia por el de la cooperación, la ternura, la solidaridad y la memoria dando una construcción de sentidos sobre lo real siguiendo el eje, “trabajo con el signo cinematográfico para dotar a lo real de un nuevo sentido” (Fabricio, 2016, Op. cit, p. 106).

Es importante entender al cine como una herramienta de figuración social muy relacionado con la forma de expresión en la contemporaneidad “ventanal de la historia reciente, cuyo propósito es definir estrategias de nueva visibilidad, que hagan uso del cine para apreciar sociológicamente los conflictos significativos y rasgos históricos que enmarcaron el espíritu de una época” (Gómez et al., 2010, p. 33)

La construcción de sujetos a nivel social es derivada de la subjetivación, no depende de una individualidad, si no de modos institucionales que crean procesos de singularización; el sujeto y su concepción tienen un sentido construido, pero en el espacio de autorreflexión y reflexión del sujeto desde su subjetividad “el sujeto tiene la capacidad de manejar signos y herramientas que permiten cambiar el estado de las cosas en el mundo y resignificar su relación en el entorno sociocultural.” (Hoyos, 2009 p 9.) espacio que tiene operatividad desde el cine.

La relación entre imagen filmica y espectador permiten que el cine y los sujetos construyan una nueva relación con la realidad en la reflexión de este, entendiendo al cine como un dispositivo semiótico (Op, cit. p,12) que, al tener imágenes cargadas epistémicamente, no solo como meras representaciones, crea nuevas formas de subjetivación del sujeto.

## Referencias

- Aguirre, B. G. (1992). *Obra polémica* (2. ed., FCE). Universidad Veracruzana.
- Álvarez, P., & Gumucio, A. (Eds.). (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Friedrich-Ebert-Stiftung.
- Anguiano, M. (2008). “Chiapas: territorio de inmigración, emigración y tránsito migratorio”. *Pap. Poblac* 14(56) Toluca abr./jun. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-74252008000200010#nota](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-74252008000200010#nota).
- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias: Miradas sobre el pasado militante*. Manantial.
- Ardévol Piera, E., & Pérez Tolón, L. (1995). *Imagen y cultura: Perspectivas del cine etnográfico*. Diputación provincial de Granada.
- Becerril, (2015). “El cine de los pueblos indígenas en el México de los ochentas”. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 25, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6487704>.
- Bengoa, J. (2016). *La emergencia indígena en América Latina* (Tercera edición revisada y aumentada). Fondo de Cultura Económica.
- “” (2009). “¿Una segunda etapa de la Emergencia Indígena en América Latina?”. *Cuadernos de Antropología Social*, 29. <https://www.redalyc.org/pdf/1809/180913914001.pdf>
- Benítez, C. (2016). “El indio en el cine brasileño. La imagen de un Frankenstein ontológico”. *Universidade Federal da Bahia, Trocadero*. 28, <http://revistas.uca.es/index.php/trocadero/article/download/3177/2999>.
- Bonfil, B G. (1972). “El concepto de indio en América: Una categoría de la situación colonial”. *Anales de Antropología*, 9. <https://doi.org/10.22201/iaa.24486221e.1972.0.23077>
- Bovin, P., coord. Kauffer, M. Francoise, E. (2005). *Las fronteras del Istmo: fronteras y sociedades entre el Sur de México y América Central I*. Centro de investigaciones y estudios superiores en antropología social.
- Busto, B. (2020). “La Arquitectura del Estereotipo Cultural en el Cine del Régimen Franquista: el “Galaiquismo””. *Cadernos de arte e antropologia*. 9(1) <http://journals.openedition.org/cadernosaa/2856>.
- Campos, L. (2010). “La imagen del indio en la construcción histórico-cultural de la identidad. Estudio comparado de su representación iconográfica en los manuales escolares de México y España” (1940-1945). *Memoria y Sociedad*, 14(28), 107–124. [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0122-51972010000100007&lng=en&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0122-51972010000100007&lng=en&nrm=iso&tlng=es)
- Carelli, V., Echeverría, N., y Ziri6n, A. (2016). Di6logos sobre cine ind6gena. *Cinema* 23, 007, 5–40. [https://cinema23.com/wp-content/uploads/2017/03/007\\_Dialogos\\_sobre\\_cine\\_indigena\\_ES.pdf](https://cinema23.com/wp-content/uploads/2017/03/007_Dialogos_sobre_cine_indigena_ES.pdf)
- Castro, N. (1978). *Cultura nacional y cultura socialista*. Casa de las Am6ricas.
- Castillo, M. (). *Migraci6n y fronteras*. El Colegio de M6xico/Plaza y V6ldez.
- Comisi6n para el Esclarecimiento Hist6rico. (1999). *Guatemala: Memoria del Silencio*. Oficina de Servicios para Proyectos de las Naciones Unidas (UNOPS). <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/guatemala-memoria-silencio/guatemala-memoria-del-silencio.pdf>.
- Correa-Cabrera, G. (2014). “Migraci6n, crimen organizado y pol6tica en las dos fronteras de M6xico” *SOCIOTAM*. XXIV(2). <https://www.redalyc.org/pdf/654/65452531004.pdf>.
- Cowie, L. (1990). *El Indio en la narrativa contempor6nea de M6xico y Guatemala*. Direcci6n General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Instituto Nacional Indigenista.
- D6az D. (2007) “Entre la guerra de castas y la ladinizaci6n. La imagen del ind6gena en la Centroam6rica liberal, 1870-1944”. *Revista de Estudios Sociales*. 26. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81502605>.
- Lara, E. (2015). *Estereotipos en el cine guatemalteco contempor6neo, 2010-2013*. Universidad Rafael Landivar. <http://recursosbiblio.url.edu.gt/tesiseortiz/2015/05/01/Lara-Eddie.pdf>.

Manzanares Nuñez, K.

- Fabricio, E. (2016). Historia y cine: Un mapa de posibles líneas de análisis en el eje realidad / representación. *Revista Paginas*, 8(16), 99–109. <https://doi.org/10.35305/rp.v8i16.213>
- Filmoteca. (2021). “La representación de los pueblos originarios en el cine. Errores, abusos y torpezas”. <https://www.filmoteca.unam.mx/la-representacion-de-los-pueblos-origiarios-en-el-cine-errores-abusos-y-torpezas/>.
- Gálvez, V. “Política y conflicto armado: cambios y crisis del régimen político en Guatemala (1954-1982)”. Posgrado Centroamericano de Ciencias Sociales de FLASCO: Editorial de Ciencias Sociales.
- Gleijeses, P. (2004). *La esperanza destrozada: la revolución guatemalteca y los Estados Unidos*. Ed. de Ciencias Sociales.
- Gómez, J. (2001). “Cine e indigenismo: la imagen externa. Tarahumara (Luis Alcoriza, 1964) como muestra”. Universitat de València, [https://www.academia.edu/2073869/Cine\\_e\\_indigenismo\\_la\\_imagen\\_externa.\\_Tarahumara\\_Luis\\_Alcoriza\\_1964\\_como\\_muestra](https://www.academia.edu/2073869/Cine_e_indigenismo_la_imagen_externa._Tarahumara_Luis_Alcoriza_1964_como_muestra).
- Gómez, M. y Sastoque, M. Et al. (2010). *Estado del arte investigación en semiótica del cine*. [Facultad De Educación Humanidades Y Lengua Castellana]. [https://repository.uniminuto.edu/bitstream/10656/1103/3/THUM\\_GomezBernalAndreaTeresa\\_2010.pdf](https://repository.uniminuto.edu/bitstream/10656/1103/3/THUM_GomezBernalAndreaTeresa_2010.pdf)
- Hoyos, Á. (2009). *Cine y sujetos: Relaciones en la construcción subjetiva del espectador*. [Universidad Nacional de Colombia Facultad de Ciencias Humanas Departamento de Psicología]. <https://docplayer.es/28016852-Cine-y-sujetos-relaciones-en-la-construccion-subjetiva-del-espectador-trabajo-de-grado-para-optar-al-titulo-de-psicologo.html>.
- Martínez, A. (1983). “Guerrilla y movimiento popular en Guatemala: veinte años de lucha”. INHA: Historias, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/15355/16319>.
- Memoria virtual Guatemala. (2024). Asociación para la Comunicación, el Arte y la Cultura COMUNICARTE. <https://memoriavirtualguatemala.org/asociacion-para-la-comunicacion-el-arte-y-la-cultura/#:~:text=La%20Asociaci%C3%B3n%20COMUNICARTE%20surgi%C3%B3a,el%20movimiento%20popular%20estaba%20manifestando>
- Minh-ha, T. T. (2014). *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. Taylor and Francis.
- Monferrer, E y Camacho, M. et al. (2013). “Estereotipos y contraestereotipos del papel de la mujer en la Gran Guerra. Experiencias femeninas y su reflejo en el cine”. Historia y Comunicación Social”. *Historia comunicación social*. 18. <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/43421>.
- Nahmad, A. (2007). “Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes. México y Bolivia a través del cine y el video”. Latinoamérica [online]. 2007, n.45, [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S1665-85742007000200105&lng=es&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1665-85742007000200105&lng=es&nrm=iso&tlng=es).
- Palencia-Frener, S. (2014). “Rebelión social y contrainsurgencia en Guatemala, 1981-1983: Conformación estatal y potencialidad revolucionaria”. *Revista LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. XII, no. 1. <https://www.scielo.org.mx/pdf/liminar/v12n1/v12n1a11.pdf>.
- Piña, J y Francisco, J. Et al. (2020). “Migración forzada y refugiados guatemaltecos en México”. Punto Cunorte, <https://revistas.cunorte.udg.mx/punto/article/view/89/329>.
- Quelal, D. (2015). *El cine como medio de comunicación y los estereotipos de género en la representación de la mujer en las películas ecuatorianas, La Tigra, El Facilitador y Sin Otoño, Sin Primavera*. Pontificia Universidad Católica de Ecuador. <https://repositoriointerculturalidad.ec/xmlui/handle/123456789/2948>.
- Quijano A. “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”. <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/6042>.
- Quiroz, M. (2013). “El cine como creadora de estereotipos en la década de los 40 en México”.

- Universidad de Sotavento, UNAM. [https://repositorio.unam.mx/contenidos/el-cine-como-creadora-de-estereotipos-en-la-decada-de-los-40-en-mexico-401545?c=BOdzoy&d=true&q=Mar%C3%ADa\\_Luisa\\_Quiroz\\_Garc%C3%ADa\\_%E2%80%9CEl\\_cine\\_como\\_creadora\\_de\\_estereotipos\\_en\\_la\\_d%C3%A9cada\\_de\\_los\\_40\\_en\\_M%C3%A9xico%E2%80%9D&i=1&v=1&t=search\\_0&as=0](https://repositorio.unam.mx/contenidos/el-cine-como-creadora-de-estereotipos-en-la-decada-de-los-40-en-mexico-401545?c=BOdzoy&d=true&q=Mar%C3%ADa_Luisa_Quiroz_Garc%C3%ADa_%E2%80%9CEl_cine_como_creadora_de_estereotipos_en_la_d%C3%A9cada_de_los_40_en_M%C3%A9xico%E2%80%9D&i=1&v=1&t=search_0&as=0).
- Reza, J. L. (2013). “Una mirada al cine indígena. Autorepresentación y el derecho a los medios audiovisuales”. *Cinemas d’Amérique latine*, 21, 122–129. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.283>
- Rodríguez, L. (2017). *La construcción de estereotipos por parte del cine estadounidense sobre narcotráfico y sus implicaciones sobre la construcción de identidad de los latinos en Estados Unidos*. Pontificia Universidad Javeriana, <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/35949>.
- Romero, K. (2010). *El cine de los otros: La representación de lo indígena en el cine documental ecuatoriano*. Quito: FLACSO sede Ecuador, <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/2396>.
- Sánchez, O. (2018). “Causas y efectos económicos, sociales y culturales de la migración en comunidades choles y tseltales del Norte y la Selva”. México Nación Multicultural: Migraciones indígenas en el Chiapas contemporáneo: movilizaciones internas y migración internacional, UNAM, [https://www.nacionmulticultural.unam.mx/edespich/images/diagnostico\\_y\\_perspectivas/Sistema\\_de\\_justicia\\_y\\_movimientos\\_indigenas/Migraciones\\_indigenas\\_en\\_el\\_chiapas\\_contemporaneo/ensayo\\_migraciones\\_indigenas\\_en\\_el\\_chiapas.pdf](https://www.nacionmulticultural.unam.mx/edespich/images/diagnostico_y_perspectivas/Sistema_de_justicia_y_movimientos_indigenas/Migraciones_indigenas_en_el_chiapas_contemporaneo/ensayo_migraciones_indigenas_en_el_chiapas.pdf).
- Torres San Martín, P. (2011). *Cine, género y jóvenes: El cine mexicano contemporáneo y su audiencia tapatía* (1. ed). Universidad de Guadalajara.
- Universidad Francisco Marroquín. (2024) “La primera generación de guerrillas”, Historia del enfrentamiento armado interno de Guatemala, lecciones y guías didácticas. <https://epri.ufm.edu/leccion/la-primera-generacion-de-guerrillas/>.
- Wood, D. Flores, C. Et al. (2013). “Representación indígena en el cine latinoamericano”. Seminarios Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, <https://cinelogia.omeka.net/items/show/639>.

## Filmografía

- Asociación COMUNICARTE, (1999). *Refugiados fuimos, guatemaltecos somos*.
- Flores C. (1991) *La experiencia del refugio en Chiapas: Éxodo maya*.
- Grupo canario rojo, (1982). *Grupo canario rojo*.
- Morales J. Velázquez F. Et, al. (1972), *Horizonte Chiapas*.

---

<sup>1</sup>Para indagar los grandes rasgos de esta noción moral nacional, se puede consultar Clifford Geertz, 2011

<sup>2</sup>David Bordwell y Kristin Thompson han abordado el análisis de la música particularmente en el libro *Film Art: An Introduction*, (Thompson & Bordwell, 1995) texto ampliamente utilizado en estudios de cine; los autores exploran la función narrativa y estilística de la música en el cine utilizando conceptos como *Leitmotiv* que define el uso de temas musicales recurrentes asociados con personajes, lugares o ideas que permiten a los cineastas y realizadores tejer una red de significados a través de la repetición de ciertos temas musicales. En los documentales analizados, se recurre al uso de la marimba como una forma de significación que a pesar de ser un rasgo heredado de la representatividad que

Manzanares Nuñez, K.

puede caer en el estereotipo, atiende más bien a las necesidades identitarias de autorreconocimiento.

<sup>3</sup>La intersección entre el testimonio y la entrevista, y cómo estos elementos contribuyen a la verosimilitud en el cine, poniendo en el camino implicaciones éticas y políticas de la representación en el cine documental y experimental (Minh-ha, 2014), cuestionando las nociones tradicionales de verosimilitud y verdad, explorando en las implicaciones éticas y políticas de las representaciones.

<sup>4</sup>Las zonas más afectadas por la violencia se ubican en el Quiché, particularmente el área de Ixil (Nebaj, Chajul, y Cotzal). Huehuetenango, los municipios de Huehuetenango, especialmente en áreas como San Mateo Ixtatán, San Sebastián Coatán, y Barillas, vieron un desplazamiento significativo de comunidades indígenas maya q'anjob'al y chuj. Alta Verapaz, las comunidades q'eqchi' de esta región también fueron desplazadas, particularmente de áreas rurales donde el ejército guatemalteco llevó a cabo operaciones de contrainsurgencia. Baja Verapaz, las áreas de Rabinal y otras localidades vecinas experimentaron violencia intensa. Chimaltenango, comunidades kakchiquel y kaqchikel de Chimaltenango. San Marcos, especialmente en la región conocida como el altiplano occidental, también fue un área de desplazamiento importante. Comunidades mam y otros grupos indígenas se vieron forzados a huir hacia México.

<sup>5</sup>En marzo de 2020, realicé una entrevista a Carlos Flores donde pudimos platicar sobre su propuesta antropológica desde los audiovisuales, sobre su trabajo y cercanía con diversas comunidades indígenas, principalmente su trabajo con el Pueblo Quiché.

<sup>6</sup>Esta asociación surge en los noventa, como una necesidad de documentar las condiciones sociales por las que atravesaban los guatemaltecos, hechos violentos que atentaban contra la integridad y los derechos humanos. Esta necesidad de comunicar los testimonios de todas las personas que eran perseguidas, desplazadas y asesinadas, se presentó como una forma de gestionar y transmitir la memoria histórica para el pleno ejercicio de la autonomía y el derecho a la vida (Memoria virtual Guatemala, 2024).