

# REDESCUBRIENDO EL ARCHIVO ETNOGRÁFICO AUDIOVISUAL

**ELEFANTA EDITORIAL**



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA  
METROPOLITANA  
Unidad Iztapalapa



DEPARTAMENTO  
DE ANTROPOLOGÍA



**CULTURA**

SECRETARÍA DE CULTURA



**FONCA**

(Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales)

Redescubriendo el archivo etnográfico audiovisual / coordinador Antonio Ziri3n P3rez. – M3xico : Universidad Aut3noma Metropolitana : Elefanta Editorial, 2021.

1a. Edici3n

496 p3ginas: ilustraciones; 16 x 23 cm

ISBN UAM: 978-607-28-2240-5

ISBN Elefanta Editorial: 978-607-8749-28-7

1.Etnolog3a – M3xico 2. Cine etnogr3fico – M3xico 3. Indios de M3xico – Vida social y costumbres 4. Pel3culas documentales – M3xico.

LC GN560 M6 R424

Primera edici3n, 2021

REDESCUBRIENDO EL ARCHIVO ETNOGR3FICO AUDIOVISUAL  
de Antonio Ziri3n P3rez (coordinador)

Cuidado de la edici3n: Itzel Mart3nez del Ca3izo y Emiliano Becerril

Correcci3n: Andr3s T3llez

Dise3o de portada: Emilia L3pez Le3n

Dise3o editorial: Lucero V3zquez

Investigaci3n fotogr3fica: Valeria P3rez Vega

D.R. © 2021, Antonio Ziri3n P3rez (coordinador)

D.R. © 2021, Universidad Aut3noma Metropolitana  
Prolongaci3n Canal de Miramontes 3855  
Ex Hacienda San Juan de Dios, Alcald3a Tlalpan  
14387, Ciudad de M3xico

Unidad Iztapalapa/Divisi3n de Ciencias Sociales y Humanidades/  
Departamento de Antropolog3a, <antropublicar@gmail.com>  
Tel. (55) 5804 4763 / (55) 5804 4764

D.R. © 2021, Elefanta del Sur, S.A. de C.V.  
Tamaulipas 104 interior 3,  
Col. Hip3dromo de la Condesa  
C.P. 06170, Ciudad de M3xico  
imailiano@gmail.com  
www.elefantaeditorial.com  
@ElefantaEditor  
elefanta\_editorial

ISBN UAM LIBRO IMPRESO: 978-607-28-2240-5

ISBN UAM EBOOK: 978-607-28-2241-2

ISBN ELEFANTA EDITORIAL LIBRO IMPRESO: 978-607-8749-28-7

ISBN ELEFANTA EDITORIAL EBOOK: 978-607-8749-31-7

Las fotograf3as incluidas en este libro y los enlaces en c3digo QR de las obras cinematogr3ficas se3aladas como Fototeca Nacho L3pez y Acervo de Cine y Video Alfonso Mu3oz son cortes3a del Instituto Nacional de los Pueblos Ind3genas, mientras que el resto pertenecen a otros archivos audiovisuales institucionales, personales o privados.

Los contenidos y opiniones expresadas en los art3culos publicados son de exclusiva responsabilidad de los autores y no necesariamente reflejan los puntos de vista del Instituto Nacional de los Pueblos Ind3genas o de su personal.

Esta publicaci3n no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada o transmitida, por un sistema de recuperaci3n de informaci3n, en ninguna forma y por ning3n medio, sea mec3nico, fotoqu3mico, electr3nico, magn3tico, electro3ptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo y por escrito del editor.

La presente publicaci3n pas3 por un proceso de dos dict3menes (doble ciego) de pares acad3micos avalados por el Consejo Editorial del Departamento de Antropolog3a, que garantizan su calidad y pertinencia acad3mica y cient3fica

Impreso en M3xico / Printed in Mexico



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
METROPOLITANA

*Rector General*

José Antonio de los Reyes

*Secretaria General*

Norma Rondero López

*Coordinador General de Difusión*

Francisco Mata Rosas

*Director de Publicaciones*

*y Promoción Editorial*

Bernardo Ruiz López

*Subdirectora de Publicaciones*

Paola Castillo

*Subdirector de Distribución*

*y Promoción Editorial*

Marco A. Moctezuma

Zamarrón

UNIDAD IZTAPALAPA

*Rector*

Rodrigo Díaz Cruz

*Secretario*

Andrés Francisco Estrada

Alexanders

*Director de la División*

*de Ciencias Sociales*

*y Humanidades*

Juan Manuel Herrera

*Jefa del Departamento*

*de Antropología*

Laura R. Valladares de la Cruz

*Responsable Editorial*

Norma Jaramillo Puebla

Fotografía páginas 6-7:

Pescador de atarraya en la comunidad ikoots (huave) de San Mateo del Mar, Oaxaca.

PABLO ORTIZ MONASTERIO, 1979.

D.R. Fototeca Nacho López, Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.

Fotografía página 8:

Niña p'urhépecha de San Pedro Zipiajo, Coeneo, Michoacán.

LORENZO ARMENDÁRIZ, 1987.

D.R. Fototeca Nacho López, Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.

REDESCUBRIENDO EL  
ARCHIVO ETNOGRÁFICO  
AUDIOVISUAL

Antonio Ziri6n P6rez  
(Coordinador)







# ÍNDICE

## Introducción

- El potencial latente de un archivo de cine etnográfico  
ANTONIO ZIRIÓN PÉREZ 17

## I. Sustratos

1. *Él es Dios* y el origen de un nuevo cine etnográfico en México  
ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN 67

## II. Otredades

2. Documentales “de autor” filmados por dos egresados  
del CUEC para el AEA (1980-1986)  
EDUARDO DE LA VEGA ALFARO 95
3. Imaginarios cinematográficos de los pueblos rarámuri  
en la segunda mitad del siglo xx  
ADRIANA ESTRADA ÁLVAREZ 123

## III. Espacios

4. Los albergues infantiles en el discurso audiovisual del INI  
ALEKSANDRA JABLONSKA ZABOROWSKA 157
5. Geografías audiovisuales del Altiplano Potosino  
FRANCES PAOLA GARNICA QUIÑONES 183

## IV. Divergencias

6. *Laguna de dos tiempos*, testimonio de una modernidad forzada  
MARTHA URBINA GONZÁLEZ 221

7. Entre etnografía, historia y política. Los documentales del equipo de Luis Mandoki sobre mazatecos  
CLAUDIA ARROYO QUIROZ 247

## V. Memorias

8. *Generación Futura: una experiencia comunitaria, 25 años después*  
ALBERTO BECERRIL MONTEKIO 275
9. Las últimas voces kiliwa  
ERÉNDIRA MARTÍNEZ ALMONTE 307

## VI. Pedagogías

10. Mirar en clave ikoots. Lecturas etnográficas del Primer Taller de Cine Indígena  
LILIA GARCÍA TORRES Y LOURDES ROCA ORTIZ 333
11. El giro pedagógico en el cine etnográfico. Dominique Jonard y la animación colaborativa  
ITZEL MARTÍNEZ DEL CAÑIZO FERNÁNDEZ 365

## VII. Devenires

12. Del AEA a la Transferencia de Medios Audiovisuales: un cambio de paradigma en el ocaso del INI  
ALBERTO CUEVAS MARTÍNEZ 403

## VIII. Instantáneas

13. Fotos fijas de un acervo paralelo al AEA  
VALERIA PÉREZ VEGA 433

**Filmografías** 451

**Semblanzas** 479







## Capítulo 11

# EL GIRO PEDAGÓGICO EN EL CINE ETNOGRÁFICO. DOMINIQUE JONARD Y LA ANIMACIÓN COLABORATIVA

ITZEL MARTÍNEZ DEL CAÑIZO (UNAM)

En este capítulo me interesa reflexionar acerca del valor pedagógico y etnográfico del cine de animación que puso en práctica el realizador francés Dominique Jonard con diferentes grupos de niños en distintas regiones de México. Particularmente, analizaré los tres cortos que realizó con niños purépechas, producidos por el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) del Instituto Nacional Indigenista (INI) en 1990, pocos años antes de que desapareciera esta singular área de producción fílmica. Jonard radicó en este país desde 1977 hasta su muerte en 2018, y durante estos años desarrolló más de 30 películas de animación y algunos programas para la televisión. Su obra sentó las bases de un tipo de producción audiovisual colaborativa que fomenta valores como la creatividad y la conciencia social; un estilo de experiencia tanto pedagógica como cinematográfica que, sobre la base de su legado, se sigue desarrollando y reinventando actualmente en nuestro país. Sin embargo,

Fotografía página 364:  
Retrato de Dominique Jonard  
trabajando en uno de  
los talleres con niños para  
la filmación de "Un brinco  
pa' allá", Tijuana.  
JULIO OROZCO, 2000.  
Cortesía del autor.

a pesar de su originalidad y relevancia, quiero evidenciar también una serie de tensiones derivadas del hecho de que el conjunto de su obra no haya sido incluida y preservada en algún archivo oficial y que el mismo realizador no haya pensado en la importancia de hacer archivo y conservar la memoria de sus experiencias artísticas en distintas comunidades indígenas mexicanas.

## BREVE RECORRIDO POR SU CARRERA EN MÉXICO

Dominique Marie Jonard Giraud (1956-2018), originario de L'Arbresle, Rhône, en Francia, llegó a México a sus 17 años, buscando aprender e inspirarse en las culturas indígenas de este país y sus tradiciones artísticas, muy a tono con la ideología "hippie" de la época, en la que jóvenes europeos viajaban a países lejanos para expandir su horizonte de referencias. En sus palabras: "Vine [a México] buscando a las comunidades indígenas como lo hacía todo occidental: pensando que aquí encontraría una cultura original para maravillarse".<sup>1</sup> A su llegada a la ciudad de Campeche, a principios de la década de los ochenta, trabajó como profesor de pintura para niños y desde 1982, como parte de su continua experimentación técnica y su exploración pedagógica, desarrolló historias audiovisuales en secuencias de transparencias con los propios dibujos de los niños, a las que posteriormente le integraban sus voces.<sup>2</sup> De sus primeros talleres impartidos en territorio maya a lo largo de tres años, lograron ocho piezas audiovisuales con series de fotos fijas sonorizadas y la realización de su primer cortometraje titulado *El enano de Uxmal*, del cual, no se ha

---

<sup>1</sup> Paula Carrizosa, "Dominique Jonard cumple 35 años de retratar el mundo indígena a través de la animación", en *La Jornada de Oriente*, 25 de mayo de 2012. Disponible en: [https://www.lajornadadeoriente.com.mx/noticia/puebla/dominique-jonard-cumple-35-anos-de-retratar-el-mundo-indigena-a-traves-de-la-animacion\\_id\\_8169.html](https://www.lajornadadeoriente.com.mx/noticia/puebla/dominique-jonard-cumple-35-anos-de-retratar-el-mundo-indigena-a-traves-de-la-animacion_id_8169.html).

<sup>2</sup> Juan Manuel Aurrecochea, *El episodio perdido, historia del cine mexicano de animación*, Cineteca Nacional, México, 2004, p. 132.

encontrado ninguna copia para su visionado. En 1984 se mudó a Michoacán, estado que lo adoptaría de forma permanente hasta su muerte en 2018. Desde su llegada logró un equilibrio entre su trabajo para vivir, su labor artística colaborativa con niños y su práctica docente a través de talleres de creación: trabajó en el recién fundado Sistema Michoacano de Televisión, como diseñador e ilustrador y al mismo tiempo impartía talleres para el Desarrollo Integral de la Familia (DIF) de Morelia en donde logró terminar 24 cortos en video con los niños. Estas producciones fueron transmitidas por el canal local en el programa *Hecho por niños*. Interesado en retomar sus estudios formales, en 1988 se matriculó en el California College of Arts and Crafts en San Francisco para tomar un curso de animación y comenzar formalmente su experimentación técnica dentro del cine de animación.

Tras una experiencia como tallerista en comunidades indígenas purépechas, a finales de la década de los ochenta, presentó al INI, una propuesta para filmar en 16 mm tres animaciones en formato *stop motion* que relataran historias desde la mirada, voz e imaginación de los niños indígenas. Así, con la aprobación y apoyo del cineasta Alfonso Muñoz, productor ejecutivo del AEA del INI en esa época, se llevó a cabo la filmación de los tres cortos conocidos como *Animación de tres cuentos infantiles purépechas* (1990), que impulsaron lo que se convertiría en una prominente carrera artística en el cine de animación.

El legado de Jonard no tiene valor únicamente por la obra fílmica que produjo —que suma alrededor de 28 cortometrajes de animación y dos largometrajes producidos durante casi tres décadas—, y por la que recibió múltiples premios y reconocimientos, sino especialmente por la metodología colaborativa que desarrolló con diversas comunidades de niños, principalmente indígenas, en distintas zonas de México (Ihuatzio, Cherán, Turicuaró, Maruata, Yunuen y Morelia en Michoacán; Zinacantán en Chiapas; Almincingo y Hueyapan en Morelos; San Miguel de Allende y Guanajuato; además de Valle de Bravo, Chihuahua y la zona fronteriza entre Tijuana y San Diego). Dominique Jonard fue sin duda un pionero en la aplicación de estrategias pedagógicas

para la creación cinematográfica. Su modelo, aunque intuitivo y poco formal, provocaba formas de coparticipación lúdicas, en donde los niños compartían historias de su cotidianidad o reconstruían leyendas de su cultura para inmortalizarlas en breves películas animadas con un gran valor cultural. La colección de su obra puede entenderse como un importante catálogo de miradas y lenguas, que desplazan la hegemonía adultocéntrica propia del cine etnográfico del INI por una perspectiva infantil y cercana de la realidad. Tras experimentar por varios años una fuerte depresión, en 2018 murió por decisión propia en Morelia, ciudad que lo adoptó y donde vivió la mayor parte de su vida. Al parecer, este artista independiente tan comprometido con las comunidades indígenas y tan sensible a los problemas ambientales, terminó su vida sin apoyos oficiales, sintiendo que su trabajo había dejado de ser valorado por las instituciones de arte y cultura del país.

## JONARD EN EL AEA, UNA EXPERIENCIA EXTRADISCIPLINAR

Podemos interpretar la trayectoria de Dominique Jonard como la de un “artista”,<sup>3</sup> con un fuerte interés y sensibilidad por las culturas indígenas de México, especialmente la purépecha, y un deseo por adentrarse en sus saberes tradicionales para propagarlos a través del cine. Dicen algunos de sus colaboradores, como el cineasta Antonio Coello, que era un “etnólogo nato”, hoy también podríamos decir, acaso, que era un antropólogo visual autodidacta. Sus intereses y búsquedas etnológicas y artísticas encontraron en el AEA del INI un espacio idóneo para comenzar una nueva faceta en su carrera como animador.

Desde 1978, el AEA había producido películas etnográficas en diversas zonas del país, bajo una lógica interdisciplinaria en donde investigadores (antropólogos, sociólogos, etnomusicólogos,

<sup>3</sup> Según la categoría que el crítico de arte Brian Holmes establece para los artistas que también son activistas.



lingüistas) y cineastas trabajaban en la realización de películas que representaran “la realidad, el entendimiento y la interpretación de las culturas desde una visión antropológica”.<sup>4</sup> En esta confluencia de miradas y campos, en el AEA se produjeron decenas de películas; sin embargo, poco a poco fue evidente que sus estrategias de representación de los pueblos excluían de sus relatos la propia visión de los indígenas, sin dejarles pensar y decidir la forma en que querían ser vistos y preservados en el acervo institucional. Desde el INI se ensayaron distintas formas de participación de los indígenas en el desarrollo de las historias fílmicas. La primera experiencia fue en 1985 con el Primer Taller de Cine Indígena en San Mateo del Mar, Oaxaca, en el Istmo de Tehuantepec, con una cooperativa de mujeres tejedoras ikoots. En este taller, se enseñó a las participantes la técnica y el lenguaje cinematográfico para que desde su propia subjetividad narraran aspectos de su vida y tradiciones en tres cortometrajes de su propia autoría.<sup>5</sup> Aunque ésta fue una experiencia aislada que en su momento no tuvo continuidad en otras zonas del país, dejó un antecedente clave que marcó la pauta para que unos años más tarde procediera la propuesta de talleres de animación con niños purépechas presentada por Jonard a Muñoz.

Estos talleres fueron el espacio de creación de tres cortometrajes colaborativos filmados en 16 mm que en conjunto se conocen como *Animación de tres cuentos infantiles purépechas* (1990). Siguiendo la vocación del AEA, Jonard puso en acción lo que Brian Holmes llama “arte extradisciplinar”, en el que se pone en práctica “un nuevo tropismo y un nuevo tipo de reflexividad que implica tanto a artistas, como teóricos y activistas, en un tránsito hacia más allá de los límites que tradicionalmente se asignaban a

---

<sup>4</sup> Xilonen Luna, Ángel Baltazar y Olvera Leticia, *El cine indigenista*, colección de producciones filmográficas del Instituto Nacional Indigenista, 2009, p. 14.

<sup>5</sup> Véase el capítulo 10 “Mirar en clave ikoots” de Lilia García y Lourdes Roca en este mismo libro.

su actividad”,<sup>6</sup> encarando él mismo tanto a la antropología como al cine desde su posición de pintor y artista visual, dispuesto a trabajar fuera de los límites de su propia disciplina artística. Así, armado con sus experiencias previas con niños mexicanos, incursionó en un camino nuevo que demandaba reflexividad antropológica, destreza cinematográfica, sensibilidad estética y flexibilidad pedagógica para construir relatos audiovisuales que capturaran y transmitieran las subjetividades y los imaginarios infantiles, como un legado de nuevas posibilidades para la animación mexicana contemporánea.

La incorporación de estos tres filmes animados (*El carero de Don Chi*; *Itziguari*, *leyenda purépecha*, y *Tembucha xepiti. El novio flojo*), significó para el AEA un giro muy importante en su trayectoria de investigación y creación audiovisual para la preservación de la memoria de las culturas indígenas, ya que mediante estos filmes se logró integrar por primera vez la perspectiva de los niños de forma directa, y no a través de la voz del antropólogo o del cineasta, con lo que se captó un punto de vista inédito en los documentales filmados desde 1978 en diversas regiones del país. Las animaciones de Jonard contienen uno de los primeros cuestionamientos hechos desde el cine etnográfico en México sobre quién tiene derecho a hablar por el otro y sobre el otro. Además, los tres cuentos purépechas son las únicas películas de animación de todo el catálogo filmico del AEA, figuran entre las últimas producciones de su extensa colección, por lo que constituyen una bisagra natural para el nuevo esquema de producción audiovisual indígena que tuvo lugar desde mediados de los años noventa: el programa de Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas.<sup>7</sup>



*El carero de Don Chi*  
Dominique Jonard, 1990  
Cultura p'urhépecha.  
Ihuatzio, Tzintzuntzan  
Michoacán.  
4 min.  
Acervo de Cine y Video  
Alfonso Muñoz, Instituto  
Nacional de los Pueblos  
Indígenas.  
(Ficha completa en p. 471)

<sup>6</sup> Brian Holmes, “Investigaciones extradisciplinarias.extras. Hacia una nueva crítica de las instituciones”. Disponible en: <https://brianholmes.wordpress.com/investigaciones-extradisciplinarias/>.

<sup>7</sup> Véase el capítulo “Del Archivo Etnográfico Audiovisual a la Transferencia de Medios Audiovisuales” de Alberto Cuevas en este mismo libro.





## CINE Y PEDAGOGÍA

Dentro de la treintena de películas de animación que integran la filmografía de Jonard como director, aproximadamente la mitad fueron desarrolladas de forma colaborativa con niños mexicanos. Pensar pedagógicamente el cine implica trastocar su verticalidad y flexibilizar sus procedimientos; significa descentralizar la hegemonía adultoscéntrica y ampliar sus alcances para provocar experiencias significativas desde su desarrollo, hasta la exhibición de la pieza final. Desde este nuevo paradigma, la experiencia social del proceso de co-creación es tan relevante como la obra, ya que responde a una gama de intereses y objetivos más amplios y diversos en la formación de nuevos imaginarios. El arte visual de Jonard, que encuentra naturalmente su expansión en el cine de animación, dio un giro metodológico para abrazar una pedagogía para la libertad, tal como la planteaba Freire. Su propuesta consistía en la construcción de un espacio para la experimentación intersubjetiva entre las miradas infantiles (indígenas en la mayoría de los casos) con su propia posición de artista, extranjero, investigador, a través del intercambio de saberes y juegos en talleres intensivos en los que priorizaba la “consolidación de vínculos afectivos con ellos”.<sup>8</sup> Su mirada, aunque con cierta ingenuidad, contenía la frescura y capacidad de sorpresa de quien mira algo por primera vez:

Trabajar con niños indígenas te permite conocer una visión pura de la realidad, no contaminada ni destruida. [...] [Es importante] no intervenir en nada para que puedan dibujar con la mayor confianza. [...] Trabajo con niños marginados e indígenas porque espero decirles “ustedes que están marginados den su testimonio, digan quiénes son”. Es el mejor recurso para obtener una mirada objetiva del mundo que ellos viven. De seis a ocho años es la etapa en que

---

<sup>8</sup> Entrevista de Itzel Martínez del Cañizo a Guillermo Monteforte, editor del cortometraje *Tembucha Xepiti, el novio flojo* (1990), y fundador de la organización Ojo de Agua Comunicación, hecha vía Zoom en junio de 2020.

son capaces de concebir figuras con alma de niño y no reproducir la realidad que se les impone en las películas [hegemónicas].<sup>9</sup>

La co-creación en el cine colaborativo propone que la relación de los cineastas con los personajes de las historias se transforme: que el binomio observador-observado, cineasta-protagonista, investigador-sujeto de estudio, trascienda y dé un giro epistemológico de la verticalidad de la mirada, la voz y el poder de la representación, hacia una circularidad de saberes que se construyen y enriquecen de manera colectiva. Para Jonard, la materialización del cine colaborativo se generaba a través de un juego de intercambios construido desde una conciencia de igualdad, en sintonía con la máxima de Freire: “todos sabemos algo, todos ignoramos algo, por eso aprendemos siempre”. Siguiendo a Claire Bishop, “este campo expandido de prácticas relacionales tiene una variedad de nombres: arte socialmente comprometido, arte comunitario, comunidades experimentales, arte dialógico, arte participativo, intervencionista, basado en investigación y/o colaborativo”.<sup>10</sup> Así, para los fines de esta investigación, utilizaré el término “colaborativo” para referirme a este tipo de obras y procesos, por la potencialidad dialógica del término, así como por su anclaje en las prácticas de cine etnográfico.<sup>11</sup>

En sus talleres, el artista compartía un lenguaje audiovisual que los niños no conocían y ellos le permitían adentrarse en las historias y leyendas de su comunidad, que conocían por medio de la tradición oral narrada por los ancianos. Jonard ponía sobre la mesa las pinturas, los pinceles y las cartulinas y les enseñaba a usarlos, mientras los niños daban vida a sus relatos dibujando a los personajes que se imaginaban (metódicamente trazados de

---

<sup>9</sup> Entrevista a Dominique Jonard publicada en el periódico *El Nacional*, miércoles 20 de agosto 1997.

<sup>10</sup> Claire Bishop, “El giro social: (la) colaboración y sus descontentos”, en *Revista Ramona*, núm.72, Buenos Aires, Fundación Start.

<sup>11</sup> Antonio Ziri6n, *Miradas c6mplices. Estrategias colaborativas, cine etnogr6fico y antropolog1a visual aplicada*, en *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 78, M6xico, 2015.

frente, de espaldas y por ambos lados) y pintaban distintos escenarios inspirados en su entorno. Según Freire, “para el educador progresista coherente enseñar y aprender son momentos del proceso mayor del conocer”;<sup>12</sup> en el método de Jonard se ponía en práctica una dialéctica o intercambio de saberes y experiencias de gran fertilidad creativa, que transitaban a través del juego colectivo. Explica Sashenka, una joven purépecha que participó en 2008 en el taller de Jonard que dio pie al cortometraje *Xáni Xépika (¡este flojo!)* (2008): “Vuelvo a pensar como niña y era un juego muy divertido para nosotros y me sorprende que con el juego pudimos elaborar acciones que iban a quedar para la posteridad.”<sup>13</sup> Es preciso decir que sus amigos aseguran que él mismo tenía alma de niño y disfrutaba ver la vida como un juego.<sup>14</sup> Antonio Coello seña-

Foto fija del documental  
“Semilla del Cuarto Sol”  
en la Meseta Purépecha  
de Michoacán.

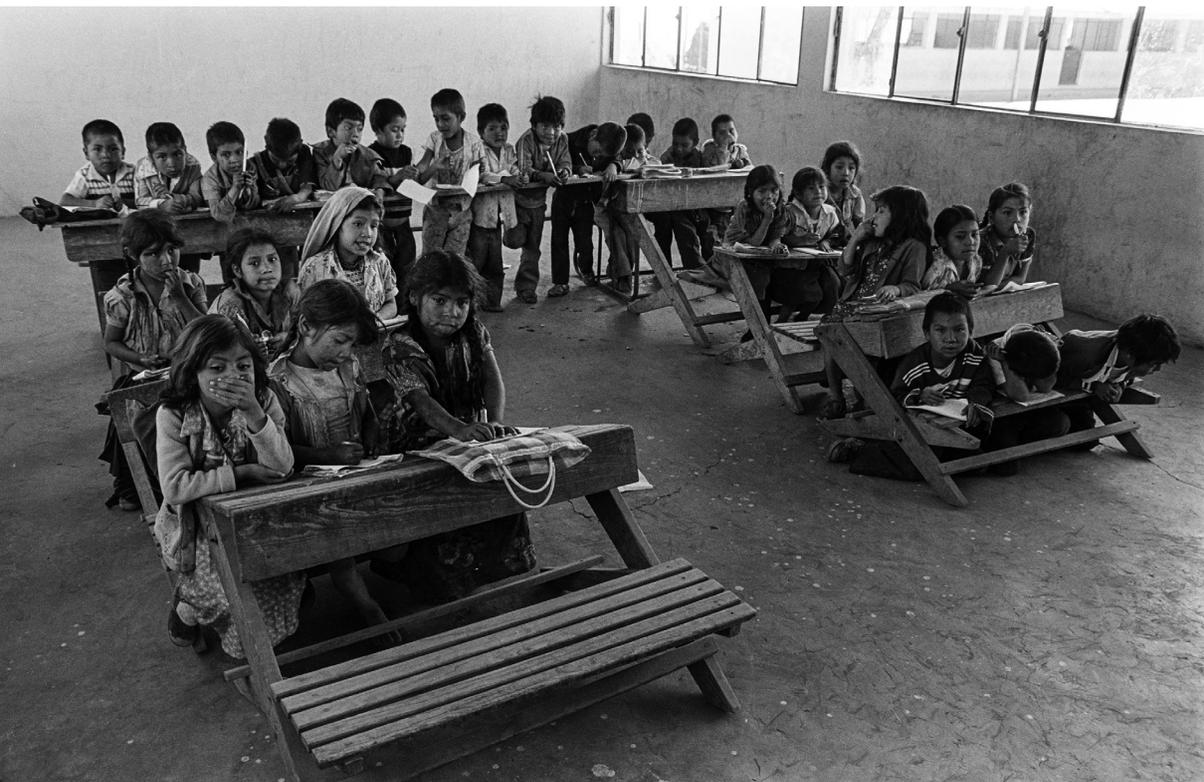
LUIS MANUEL ORTIZ, 1982.

D.R. Fototeca Nacho López,  
Instituto Nacional de los  
Pueblos Indígenas.

<sup>12</sup> Paulo Freire, *Política y educación*, Siglo XXI editores. México, 1996, p. 79.

<sup>13</sup> Entrevista inédita a Sashenka Hernández Estrada, hecha por Itzel Martínez del Cañizo vía telefónica, en diciembre de 2020.

<sup>14</sup> Comentario compartido entre Antonio Coello y Orlando Jimenez en el



la: “García Márquez decía que uno nunca deja de ser niño, lo único que cambia son los juguetes. Así lo veo yo, una persona que nunca perdió la chispa de su infancia, su niño interior”.<sup>15</sup> Las pinturas y sus demás “herramientas” puestas a disposición de los niños eran lo que generaba un encuentro a través del juego.

Por otro lado, cuenta Jonard que su blancura de extranjero era “un estorbo”<sup>16</sup> para adentrarse fácilmente en los contextos indígenas, ya que generaba cierta desconfianza y distancia, comunes hacia un extraño, mientras que él deseaba empaparse

---

homenaje “Ofrenda a las ánimas animadas”, organizado por el Cine Club Bravo, el 29 de octubre de 2020. Véase: [https://www.facebook.com/watch/live/?v=353092225797919&ref=watch\\_permalink](https://www.facebook.com/watch/live/?v=353092225797919&ref=watch_permalink).

<sup>15</sup> Entrevista inédita a Antonio Coello hecha por Itzel Martínez del Cañizo vía Zoom en septiembre de 2020.

<sup>16</sup> Este comentario se hizo en una entrevista realizada como parte de los videos de los “Ganadores del Premio Estatal de las Artes *Eréndira*, en sus emisiones 2005 al 2009” a cargo de la Oficina de Producción Multimedia y Audiovisual de la Secretaría de Cultura de Michoacán, con apoyo de Visual Factory. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=HyuwPehI2OQ>

Dominique Jonard en una de las escuelas en las que desarrolló sus talleres para el cortometraje “Un brinco pa’ allá”, Tijuana.

JULIO OROZCO, 2000.  
Cortesía del autor.



culturalmente de cada contexto y así entender el valor de las contribuciones de sus alumnos. “Cuando voy a una comunidad indígena [los niños] como que me tienen miedo, no me quieren hablar. Pero al darles las pinturas, si les doy un pincel, si empiezan a pintar, son regalos que tal vez nunca han tenido. Porque por lo general es muy mala la educación plástica que le dan a los niños [en las escuelas].”<sup>17</sup> Para el artista foráneo, los talleres de creación fueron su puerto de llegada a las comunidades, los cuales le permitieron justificar su presencia prolongada en cada lugar que visitaba, y a la vez, fueron el espacio de trueque de saberes con los niños participantes. Aunque no hablaran la misma lengua, ni tuvieran el mismo color de piel, ni compartieran los mismos referentes culturales, el arte y su capacidad para representar la realidad de manera simbólica y creativa constituía el espacio común y un terreno fértil para el intercambio de saberes y experiencias.

Un aspecto fundamental en el método de trabajo de Jonard era la asignación muy clara de los roles: los niños desarrollaban las historias, hacían las voces y creaban las imágenes de personajes y escenarios; su labor como director era llevar a cabo la animación en solitario, en su estudio de Morelia. Este posicionamiento es determinante para entender su obra, a diferencia de otros proyectos desarrollados posteriormente, en los que la participación infantil abarca todas las etapas de producción. Para él, animar era una labor especializada que requería precisión técnica y habilidades profesionales para garantizar que la película tuviera la suficiente calidad formal.<sup>18</sup> Además, hay que considerar la imposibilidad de desplazar todo el estudio de producción a cada comunidad. Para animar utilizaba una cámara *oxberry* y un complejo

---

<sup>17</sup> Entrevista a Dominique Jonard en el marco del 3er. Encuentro Académico de Animación, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano (UJTL), Bogotá, Colombia. Véase: <https://vimeo.com/28377547>.

<sup>18</sup> En la misma entrevista realizada en Bogotá, Jonard explica su postura al respecto: “Los niños son los menos profesionales, pero sí los más artísticos”, y más adelante justifica esta división de roles: “es usar las técnicas al servicio de una mano que no es tan profesional pero que tiene esta espontaneidad”. Véase: <https://vimeo.com/28377547>.

sistema que integra una mesa de producción con la cámara de cine montada sobre una base fija, para desarrollar la técnica *cut out* (recortes de papel) en *stop motion* (toma de fotos fijas cuadro por cuadro). Con los años fue sofisticando sus técnicas de animación, combinando las fotografías tomadas cuadro por cuadro con la *oxberry*, con la tableta digital *wacom* y programas de animación en 2D. Ya consolidada la visualidad y el movimiento en la animación cinematográfica, su narratividad y el “alma” emocional, le agregaba el sonido. Jonard regresaba a las comunidades para que los niños dieran voz a las secuencias, traduciendo en diálogos y narraciones en *off*, aquellas historias construidas de manera colectiva. Siguiendo a Sashenka: “cuando grabamos las voces, él nos llevó todo en español y nosotros lo traducimos al purépecha. Nos asignaba los diálogos dependiendo del personaje que eras en la historia y los grabamos. Para nosotros era un juego.” Por último, se llevaba a cabo la sonorización y musicalización de los cortometrajes, que son los elementos que le producen esa ilusión de vida y magia envolvente a las obras, tal como lo explica su hija, la compositora musical Valeria Jonard: “en el sonido se crean realidades alternas, en el imaginario fuera de campo, que le da un porcentaje de realidad a la animación”.<sup>19</sup> En esta etapa final, Jonard requería de la colaboración adicional de un músico y diseñador sonoro, que regularmente era el músico michoacano Eduardo Solís Marín, o en otras ocasiones Efrén Capiz, músico folclórico, o su propia hija, Valeria Jonard, quien fue alumna de Solís en el Conservatorio de las Rosas de Morelia.

Según las evidencias recopiladas a través de los testimonios de participantes y colaboradores, podemos inferir que los talleres de Jonard no intentaban enseñar a hacer cine formalmente a los niños, sino llevar a cabo creaciones compartidas. La película final, explica Sashenka, era un descubrimiento, porque los niños no sabían que esas sesiones de creación libre, de juego, de pintura, se

---

<sup>19</sup> Entrevista inédita a Valeria Jonard hecha por Itzel Martínez del Cañizo vía Zoom, en noviembre de 2020.

convertirían en una película colectiva.<sup>20</sup> Dominique Jonard no les revelaba el misterio del cine; ése, nos dicen, les llegaba por sorpresa. Para Jacques Rancière, la potencia política del arte radica en la manera en que genera formas de visibilidad y propone medios de expresión y acción posibles a quienes antes las desposeían. Con esto, se logra “la ampliación de las capacidades ofrecidas a todos de construir de otro modo su mundo sensible”.<sup>21</sup> La emancipación en las experiencias pedagógicas de Jonard se daba en el momento en que los niños descubrían la belleza de la animación terminada y el cine los sorprendía con su magia, planteándoles múltiples preguntas, ideas y nuevas posibilidades. Según Ismael García, fundador del espacio cultural Tarimu en Ihuatzio, Michoacán, donde se filmó *El carero de Don Chi e Itzihuari, leyenda purépecha* (1990): “sus caras de asombro y sorpresa cuando se

Dominique Jonard durante  
el taller con niños del colegio  
Juan Bosco, Tijuana.  
JULIO OROZCO, 2000.  
Cortesía del autor.

<sup>20</sup> Entrevista inédita a Sashenka Hernández.

<sup>21</sup> Jacques Rancière, *El maestro ignorante*, Edhasa, Argentina, 2018.



juntaron a ver su animación y al ver sus dibujos animados, fue una emoción completa”.<sup>22</sup> Este testimonio se complementa con el recuerdo de Sashenka: “fue bien bonito escucharnos, ver nuestros dibujos y descubrir que se había construido una historia con todas nuestras ideas.”<sup>23</sup> La potencia emancipadora implica que la mirada del espectador no esté programada, sino que se desarrolle en libertad: libre de mirar, de interpretar, de pensar en un sensorium autónomo distinto al de la dominación.<sup>24</sup> En la obra filmica animada, los niños encontraban su propia potencia creadora, el valor del trabajo conjunto y la riqueza de posibilidades del cine como lenguaje. Se crea así a un niño creador, aunque no necesariamente un niño artista o cineasta.

Como Jonard mismo lo explica, uno de sus principales intereses era “invertir la verticalidad del adulto hacia el niño [...] para que ellos aporten su propia versión de la vida”.<sup>25</sup> Se proponía transitar del adultocentrismo al fortalecimiento de la voz infantil en los medios audiovisuales, a través de la escucha atenta: “dejar que los niños hablen era fundamental para mi papá, porque si tú hablas, les cortas la palabra”, comenta la hija menor del artista, Noyule Jonard.<sup>26</sup> Asimismo, el cineasta intentaba demostrar que dentro de la libertad narrativa de un lenguaje artístico los niños pueden lograr lo que deseen: imaginar lo inexistente, resolver cualquier conflicto, transformar el mundo, regresar a la vida a quienes se han ido y siempre divertirse. Su metodología extradisciplinar fue significativa más allá de los sistemas de valor al interior del propio campo artístico por tres razones: 1) resulta muy importante para la lectura antropológica implícita en el proceso de producción

---

<sup>22</sup> Entrevista inédita a Ismael García, fundador del espacio cultural TARIMU en Ihuatzio, Michoacán, realizada por Itzel Martínez del Cañizo vía telefónica, en diciembre de 2020.

<sup>23</sup> Entrevista inédita a Sashenka Hernández.

<sup>24</sup> Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, Editorial del hombre y Ministerio de Educación y Ciencia, Barcelona, 1990.

<sup>25</sup> Entrevista a Dominique Jonard, 3er. Encuentro Académico de Animación UJTL Bogotá, Colombia.

<sup>26</sup> Entrevista inédita a Noyule Jonard, realizada por Itzel Martínez del Cañizo vía Zoom, en junio de 2020.

de conocimiento;<sup>27</sup> 2) para la experimentación de una pedagogía crítica que encuentra en el proceso artístico y en la sociabilidad el escenario idóneo para el aprendizaje,<sup>28</sup> destaca pues incide en la subjetividad de los niños por medio de la apropiación de un lenguaje artístico nuevo,<sup>29</sup> y 3) para la imaginación de los espectadores potenciales, fue una puerta de entrada amigable hacia el mundo indígena.

Sobre la recepción de sus obras, tanto Guillermo Monteforte, fundador de la organización Ojo de Agua Comunicación, como Lisset Cotera, directora de La Matatena, A.C., afirman que desde los años noventa, los filmes de Jonard fueron un referente fundamental en todas las exhibiciones de cine infantil en México, ya que “año con año estrenaba un corto nuevo”<sup>30</sup> y los niños disfrutaban mucho de sus historias. Además, después del recorrido por los festivales, las obras de Jonard siempre regresaban a las comunidades indígenas donde se exhibían, cerrando así el círculo de la colaboración con la devolución de las obras fílmicas a sus lugares de origen.

---

<sup>27</sup> Según Antonio Ziri6n, “[l]a riqueza del conocimiento antropol6gico est1 precisamente en los cruces de diversas l6gicas culturales, en la conversaci6n, en la colaboraci6n, en la construcci6n colectiva del conocimiento.” Ziri6n, *op. cit.*, p. 58.

<sup>28</sup> Iv1n Ilich, *Obras reunidas*, vol. 1, Fondo de Cultura Econ6mica, M6xico, 2006.

<sup>29</sup> La metodolog1a colaborativa de Jonard y su respeto a las culturas se alineaban muy bien al criterio de trabajo de las organizaciones culturales locales en los pueblos ind1genas. El periodista y gestor cultural de TARIMU, Ismael Garc1a, explica que para ellos no se trata de llevar cultura a un sitio inculto, sino de fortalecer, en la cultura local, lo que los ni6os hacen: juegan, danzan: “[...] nosotros en TARIMU fortalecemos lo que ya hacen. No llevamos la cultura de nosotros como un producto cultural. No podemos transgredir la cultura local, que es din1mica y se desarrolla *in situ* para reproducirla en otros espacios en foros p6blicos. Nosotros le decimos a los ni6os, si quieres desarrollar tu cultura tienes que asistir a la fiesta y ver como son los trajes, los bailes, etc.” Entrevista in6dita a Ismael Garc1a.

<sup>30</sup> Entrevista in6dita v1a telef6nica a Lisset Cotera, directora fundadora de La Matatena, A.C., asociaci6n que organiza el Festival Internacional de Cine para Ni6os (...y no tan Ni6os), marzo de 2021.

## LAS TRES ANIMACIONES PURÉPECHAS

En los tres cortometrajes que integran la compilación titulada *Animación de tres cuentos infantiles purépechas*, resaltan tanto las leyendas preservadas por la tradición oral de sus comunidades, como el retrato costumbrista de lo que los niños observaban cotidianamente en los alrededores del lago de Pátzcuaro. Son hablados en español, aunque utilizan una serie de palabras, nombres y términos en purépecha.

*El carero de Don Chi* es un relato cómico en el que Don Chi, un pescador de Ihuatzio que vende muy caro su pescado a Doña Chucha, por lo que le dan de comer un chile a su perro, como castigo, para que aprenda la lección. Esta acción desencadena una serie de situaciones divertidas que terminan con Don Chi lanzado al lago. Ante el reclamo de los pobladores, la mujer encara al pescador, dándole bolsazos en la cabeza: a cada golpe, Don Chi se va reduciendo de tamaño, mientras va bajando el precio del pescado, hasta regalarlo. La historia recupera la cotidianidad en la zona lacustre, resaltando la centralidad del lago para la subsistencia debido a la pesca. En el relato se revelan además otros aspectos típicos de la cultura purépecha: el vestuario de los personajes (que incluyen zarapes, rebozos, sombreros y faldas largas), los colores en las fachadas de las casas, el baile del torito del carnaval y la cercanía con los animales, como perros y toros, que habitan en el poblado y sus alrededores.

En la película se distinguen composiciones visuales integradas por una serie de elementos: los distintos fondos pintados en cartulina son el paisaje inmóvil en el que los personajes, hechos con recortes de papel, transitan y se desenvuelven; la ilusión del movimiento se crea a través del intercambio constante de ojos, brazos y bocas en distintas posiciones. En la primera secuencia, cuando Don Chi llega remando al pueblo, se utiliza por única ocasión un elemento bordado, la red del pescador, que envuelve un conjunto de peces de papel. El empleo de objetos tejidos en las animaciones se repite después en el cortometraje *Tembucha*

*Xepiti* de esta misma serie. La banda sonora se compone a partir de las voces de los niños, quienes con su particular forma de entonar las palabras, le dan autenticidad y realismo a la historia. La música de banda tradicional sube y baja de volumen a lo largo del relato y se mezcla con la sonorización puntual de las acciones cómicas: el ladrido desesperado del perro, el sonido emitido por el toro y los distintos golpes y caídas de los personajes.

Por otra parte, en *Itziguari, leyenda purépecha* la protagonista es una niña campesina de Uruapan que se dedica a la siembra del maíz, se convierte en la heroína del pueblo por su valentía para enfrentar a los dioses y ayudar a la gente a recuperar el agua después de una complicada sequía. En la leyenda, la diosa Cuerauáperi (“la que hace nacer”), castigó a los pobladores por no rendir el debido tributo a los dioses, escondiendo a su hija, la diosa Nube Oscura, y dejándolos sin lluvia para la siembra. El pueblo moría de sed y los campos se secaban. El conflicto moral para Itziguari comienza cuando casualmente descubre el escondite de la diosa Nube Negra, pero es amenazada con ser castigada si revela el secreto. Ella, temerosa, guarda silencio, hasta que no puede seguir viendo morir a su gente y decide revelarles dónde encontrar agua, aunque a cambio tuviera que entregar su vida a los dioses como castigo. En la mitología purépecha, la diosa Cuerauáperi, simbolizada por la luna, representa la dualidad entre la vida y la muerte. Se le atribuyen cuatro hijas: Nube Roja, Nube Blanca, Nube Amarilla y Nube Negra, a través de las cuales es responsable de otorgar sequía o abundancia al mundo. En esta historia de nuevo se coloca al agua en el centro del relato, haciendo evidente su protagonismo en la vida de la comunidad de Pátzcuaro. La referencia a ríos, nacimientos de agua y a la lluvia revela la relación tan orgánica que los purépechas tienen con la naturaleza y sus ciclos temporales, así como la forma en que se explicaban por medio de leyendas los distintos fenómenos naturales que los afectan.

Una de las cualidades centrales de este cortometraje es la utilización de una amplia diversidad de recursos sonoros y musicales para construir atmósferas emocionales. La música va cambiando continuamente de estilo, tono, ritmo e intensidad, y

es interpretada con distintos tipos de instrumentos. Se van alternando atmósferas misteriosas o tensas, con otras más alegres o con sonidos tribales. Destaca el protagonismo sonoro que tienen el agua y la tierra, que representan la abundancia y la sequía. Con gran creatividad, el diseñador sonoro utiliza, por ejemplo, las reverberaciones huecas de vasijas de barro para construir el vacío y los sonidos dulces de instrumentos hechos con materiales naturales, mezclados con el sonido del agua fluyendo para la abundancia. Visualmente, Itziguari es personificada por una niña de ojos grandes e irregulares que porta ropa tradicional y dos trenzas con moños rojos. Como es campesina, carga en la espalda su canasta para la cosecha, sostenida en su frente. La historia se sitúa en un pasado lejano, en la época prehispánica, por lo que los habitantes del pueblo portan penachos, pecheras, capas, coronas, pieles de animales y están representados de pie sobre una pirámide, distribuidos en sus distintos niveles, como evocando las diversas clases sociales y rangos en la antigua sociedad purépecha. Las mujeres visten coloridos trajes tradicionales y están

Grabación de las voces de niños a cargo de Eduardo Solís Marín. Centro Cultural Tijuana, Tijuana.

JULIO OROZCO, 2000.  
Cortesía del autor.



ubicadas al ras del suelo, evidenciando su rango inferior. La diosa Cuerauáperi fue creada con un papel plateado brillante, en forma de luna llena; su poder es representado por múltiples brazos que se mueven en distintas posiciones, dando órdenes y otorgando castigos a los pobladores. La animación mantiene el estilo distintivo de las películas de Dominique, con fondos pintados en superficies inmóviles, sobre los que se desenvuelven los personajes, de nuevo hechos con recortes de papel. En algunas secuencias la cámara se desplaza junto a los personajes de un lado al otro del paisaje o hace acercamientos sobre sus cuerpos. Los trazos de las pinturas de los niños en esta historia son gruesos, sin mucho detalle, los contornos resaltan marcados con plumones oscuros.

*Tembucha xepiti (El novio flojo)* es una excepción en la filmografía de Dominique Jonard y evidentemente un cortometraje distinto en esta serie de cuentos purépechas, ya que no fue elaborado con pinturas en papel pintadas por los niños, sino con una diversidad de materiales y elementos. Destaca la utilización objetos miniatura, así como bordados, tejidos, fondos de batik, madera tallada, cuerda y hasta un pedazo de carne. Cabe mencionar que Jonard repitió el empleo de artesanías para la animación en *La degénesis* (1998), corto en el que integró las famosas cerámicas de Ocumicho en las que se inspiró para mostrar de una forma muy original el origen del mundo, y en *Hapunda* (2005), en donde aparecen de forma estática, a lo largo del cortometraje, diversas figuras de barro. A diferencia de los otros dos cortometrajes, en los que las escenas se desarrollan en dos planos —personajes y fondos—, en *El novio flojo* se utilizan otro tipo de recursos del lenguaje fílmico, como poner un personaje en primerísimo plano hablando de frente a la cámara, mientras otros desempeñan actividades en segundo plano, así como el montaje de plano y contraplano, que no aparecen en los otros cortometrajes de la serie. Otras dos particularidades son que por primera vez se incluyen escenas habladas completamente en purépecha y que es la única historia en su filmografía que tuvo un *remake*. En 2008 (18 años más tarde), bajo el título de *Xáni Xépika (¡este flojo!)*, esta misma historia fue filmada nuevamente, pero con dibujos de los

niños de Turicuaro y es hablada completamente en purépecha. La historia del novio flojo presenta la situación de un muchacho sencillo, pero no muy hábil, al que su suegro le encomienda una tarea simple y le otorga todos los recursos para realizarla, pero debido a una serie de decisiones desafortunadas, todo le sale mal; es un relato un tanto absurdo, pero muy divertido, que siempre hacía reír a los niños espectadores, según testimonios de sus colaboradores.

## UN ARCHIVO EN PROCESO

Tras la muerte de Dominique Jonard, el Festival Internacional de Cine de Morelia, el Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México DocsMX, Ojo de Agua Comunicación, entre otras organizaciones, le han rendido homenaje recuperando alguna parte de su obra fílmica. Se han destacado los valores de la obra de este autor francés, que se ha distinguido por su particular forma de trabajo basada en la observación etnográfica,<sup>31</sup> la escucha atenta y una idea de la creación audiovisual entendida como un espacio de juego en libertad. Aunque en la historia de la animación mexicana la figura de Jonard tiene un lugar muy importante, aún hay muy pocas investigaciones en las que se analice su obra y no existe ninguna publicación que reúna toda su filmografía. Pero lo más preocupante es que hasta el momento ninguna institución ha archivado físicamente los *masters* de sus películas para su preservación y consulta, así como la diversidad de materiales vinculados a sus procesos de creación co-participativa. Como parte de esta investigación, junto con su hija Noyule,

---

<sup>31</sup> Aunque, como se señaló anteriormente, su forma etnográfica de mirar era intuitiva y no respondía a los procedimientos formales de este método de investigación, sí podemos identificar sus cualidades antropológicas. Antonio Ziri6n se refiere a la etnografía como una forma de mirar: "un tipo de sensibilidad que implica un constante extrañamiento, asombro, curiosidad e inter6s ante la constataci6n de la identidad, la alteridad y la diversidad cultural", características que bien describen a la mirada de Jonard. Ziri6n, *op. cit.*, p.54.

logramos construir una primera lista —aún incompleta— de su filmografía, a partir de menciones y datos dispersos en distintas fuentes (véase la filmografía al final de este libro).

A tres años de su muerte, la obra de este artista franco-pu-  
répecha se encuentra apenas en proceso de compilación,  
catalogación y archivo por parte de sus hijos, que han asumido  
la responsabilidad de construir un acervo de la obra de su padre.  
Algunas de sus películas más importantes ya son de acceso pú-  
blico y se pueden encontrar en la plataforma Filmin Latino,<sup>32</sup> en  
el acervo Alfonso Muñoz del INPI<sup>33</sup> y en el propio canal del artista  
en *Vimeo*.<sup>34</sup> Sin embargo, la mayor parte de su filmografía y la di-  
versidad de materiales relativos a su obra están aún dispersos en  
distintos fondos, en diferentes soportes: fotografías, dibujos, tiras  
de negativos en 35 mm, carretes de 16 mm, equipo, discos duros,

Mesa de trabajo en la  
producción de la película  
"Rarámuri, pie ligero".  
Morelia, Michoacán.

DOMINIQUE JONARD, 1993  
Archivo Dominique Jonard.

<sup>32</sup> Véase: <https://www.filminlatino.mx/director/dominique-jonard>.

<sup>33</sup> Véase: <http://www.inpi.gob.mx/acervos/acervo-cine-video.html>.

<sup>34</sup> Véase: <https://vimeo.com/user7344477>.



notas de periódicos, catálogos, folletos, DVD, testimonios de sus participantes y colaboradores, así como muchos materiales, obras e imágenes que se han perdido. Cuenta su hija Noyule que su papá continuamente armaba compilaciones caseras de sus obras, las reproducía y las llevaba a vender afuera de los festivales de cine en donde habían programado alguna de sus películas. Este ejercicio provocó que se distribuyeran copias de sus filmes sin mucho cuidado o acompañamiento, pero también posibilitó el acceso a su obra en una época previa al internet y las redes sociales.

Más allá de sus filmes, las ideas e intenciones del autor las podemos conocer primordialmente a través del testimonio que dejó en distintos medios de comunicación y gracias a investigadores que lo entrevistaron en vida, pero lamentamos mucho que no haya un texto de su autoría con una explicación más sistemática y detallada de sus búsquedas y procedimientos. Según su hija Valeria Jonard, la descripción y el planteamiento de cada uno de sus proyectos, así como su justificación, se pueden encontrar en los formularios que llenaba para obtener las becas de creación que continuamente solicitaba. Pero, hasta el momento, ese material no ha sido localizado entre sus objetos personales en la que fue su casa en Morelia, y tampoco se ha puesto a disposición para consulta. Para el análisis de su metodología pedagógica, además de la revisión de los documentos citados, me baso en los testimonios orales de dos de sus hijas, de algunos de sus colaboradores y amigos, así como de un par de jóvenes que participaron en sus talleres cuando eran niños, que obtuve mediante varias entrevistas.

Evidentemente, el propio Dominique no se planteó la posibilidad de construir un archivo de su obra, ni dejó asentadas las bases para su organización y resguardo de cara al futuro. Tenía su energía puesta en el presente y en resolver las necesidades requeridas para seguir produciendo nuevas experiencias fílmicas. Como si lo ya construido, lo pasado, hubiera cumplido su cometido y su valor ya no fuera tan vigente. ¿Por qué los realizadores no piensan en el archivo y la preservación de su propio trabajo? ¿Por qué alguien como Dominique Jonard, que valoraba tanto las culturas que representaba en sus filmes, no pensó en la forma de

garantizarles a estas películas una vida más duradera? Al parecer le otorgaba a las películas terminadas el mismo ciclo de vida que a las experiencias presenciales en las comunidades: una vez concluidas había que empezar a pensar en la siguiente, o quizás su forma de proceder se debe simplemente a que filmar era su oficio y necesitaba seguir produciendo nuevos proyectos para mantenerse. Retomo una reflexión de su hija Valeria: “siento que mi papá siempre quiso crear nuevos proyectos, pero un error suyo era que dependía mucho de las becas y concentraba mucha de su energía en obtenerlas, en vez de mantener su legado [...]. De cualquier forma, su legado sigue ahí, aunque quizás él no lo sabe, o no lo supo. Pero sí estaba creando algo importante”.<sup>35</sup>

Ante este panorama, me pregunto: ¿cómo se podrá ampliar la visión de los autores, que generalmente se centran únicamente en la creación y exhibición de las obras en el presente, para que comiencen a considerar su conservación futura?, ¿cómo conciliar la mirada del cineasta independiente y marginal con la del archivero enfocado en la preservación de las obras fílmicas? Y también: ¿cómo integrar la labor de catalogación y preservación cinematográfica, que contempla no sólo las películas terminadas, sino todos los materiales culturales que integran el proceso mismo de realización, promoción y exhibición de un patrimonio audiovisual? Pero además, en el caso de Dominique Jonard, estos materiales tienen, como he tratado de argumentar, un notable valor histórico, antropológico y pedagógico. Siguiendo a Catherine Frick, “aquellos involucrados en la preservación de imágenes en movimiento no sólo han preservado la historia del cine; en cambio, han producido activamente una herencia cinematográfica”.<sup>36</sup>

Considero que deberían construirse más puentes para traspasar las fronteras entre la creación audiovisual y la archivística, y que en el diseño de la difusión de las películas debería integrarse siempre una propuesta para su conservación a lo largo del

---

<sup>35</sup> Entrevista inédita con Valeria Jonard.

<sup>36</sup> Catherine Frick, *Saving cinema, The Politics of Preservation*, Oxford University Press, 2001, p. 5. Traducción propia.

tiempo. El reto que enfrenta la familia Jonard para consolidar un archivo en toda su extensión es enorme, ya que “la conservación de películas no es una operación única, sino un proceso continuo [...]. Como otros objetos de museo y materiales de biblioteca, las películas necesitan un cuidado continuo para extender su vida útil.”<sup>37</sup> Sin duda sería más sencillo si él mismo hubiera adoptado cierta vocación de archivista, o al menos hubiera organizado sus propios materiales y dejado mayor evidencia de sus procedimientos. Afortunadamente, en fechas recientes el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) en su convocatoria “Apoyo a la conformación y preservación de acervos cinematográficos” aprobó el proyecto de construcción del “Archivo Dominique Jonard”, presentado por Noyule Jonard, lo cual será un primer estímulo económico para emprender el complejo proceso de construcción de memoria y patrimonialización de un autor independiente a través de un archivo autogestionado.

## EL LEGADO DE JONARD EN LA ANIMACIÓN MEXICANA CONTEMPORÁNEA

A pesar del gran reto que implica sistematizar el archivo de Dominique Jonard, su trabajo sigue siendo referencia para una diversidad de creadores y grupos que actualmente desarrollan metodologías colaborativas para la creación de animaciones en distintas zonas del país. Tal es el caso del cineasta Antonio Coello, quien, sorprendido por el trabajo de Jonard con los niños tzotziles de Chiapas en el cortometraje *Santo golpe* (1997), así como por la *Animación de tres cortos infantiles purépechas* (1990) producida por el AEA, invitó al artista a participar en una animación colaborativa con niños seris en Pitiquito, Sonora. Para él, uno de los valores principales de este tipo de arte colaborativo era que “el

---

<sup>37</sup> National Film Preservation Foundation, *The film preservation guide. The basics for archives, libraries, and museums*, San Francisco, California, 2004, p. 4. Traducción propia.

producto estuviera más al servicio de la cultura que lo genera y no tanto hacia afuera”.<sup>38</sup> Con este enfoque, en 2015 estableció una colaboración muy significativa que comenzó con una muestra del trabajo de Jonard en la comunidad seri, para posteriormente desarrollar un taller para la creación de personajes y fondos a cargo de Dominique Jonard. El objetivo era la realización de un cortometraje de animación sobre la creación del mundo para los seris, *Hant Quij Cöipaxi Hac (La creación del mundo)* (2015), dirigido por Antonio Coello y donde Jonard y Nuria Menchaca fueron directores de arte. Esta experiencia confirma el gran interés que Jonard tenía por las comunidades indígenas y su honestidad al momento de relacionarse con ellos. Aunque su participación en el cortometraje consistía en impartir el taller y elaborar los dibujos junto con los niños, “él no iba únicamente a enseñar, sino a aprender de una cultura”, profundizó en la lectura de documentos históricos y en la consulta de diversas fuentes para la que fue su última experiencia en una comunidad indígena.

Por su parte, la realizadora regionmontana de cine de animación, Gabriela Martínez, se sintió “marcada” por el trabajo de Jonard, que descubrió en la Mostra Internacional de Cinema d’Animació, en Lleida, España, en 1999, donde se presentó *Santo golpe* (1997). Ella trabajaba en Milán en un estudio de animación en el que hacían proyectos de *stop motion* “para” niños, pero no “con” niños y menos aún con niños indígenas, por lo que el enfoque del artista francés en México le sorprendió mucho. Cuando regresó a México buscó a Jonard y fue su asistente en un par de experiencias —de las que destaca la animación de algunas escenas de *Un brinco pa’lla* (2000)— en las que aprendió su metodología para luego aplicarla en sus propios cortometrajes, aunque con algunas diferencias: “mi debate con Dominique era que él no involucraba a los niños para hacer la animación y yo sí; él decía que no, que

---

<sup>38</sup> Entrevista inédita a Antonio Coello, realizada por Itzel Martínez del Cañizo vía Zoom, en agosto de 2020.

para eso están los animadores”.<sup>39</sup> Discrepancias aparte, Jonard fue su gran maestro y la asesoró siempre, según comenta.

Yo misma también puedo dar testimonio de la inspiración que me generó el trabajo de Dominique Jonard en la frontera norte, entre Tijuana y San Diego, cuando realizó el cortometraje *Un brinco pa’lla*. Este fue un antecedente fundamental del proyecto que yo desarrollaría años después, llamado “La máquina de pensar y sentir”<sup>40</sup> que consiste en una serie de talleres de experimentación fílmica con niños de Tijuana y CDMX para la creación colaborativa de cortometrajes que combinan la animación, el documental y el cine experimental, con los recursos que tienen a su alcance: un celular y los objetos de su casa. Este programa pedagógico y vivencial busca incidir en su realidad cotidiana, marcada por la migración, la inseguridad y el encierro, a través de

<sup>39</sup> Entrevista inédita a Gabriela Martínez realizada por Itzel Martínez del Cañizo vía Zoom, en marzo de 2021.

<sup>40</sup> Véase: <http://lamaquinadepensarysentir.com/>.

Dominique Jonard durante el taller de animación con niños para la creación de “Un Brinco pa’ allá”, Tijuana. JULIO OROZCO, 2000. Cortesía del autor.



la fantasía y la imaginación. A diferencia de la postura de Jonard, para este proyecto el énfasis principal no radica en la calidad técnica del producto final, sino en las cualidades que puede aportar la experiencia de su desarrollo entre los niños participantes.

Por otra parte, el cruce entre el cine de animación y las culturas indígenas, en el que el cineasta francés fue pionero en México, ha mostrado nuevas posibilidades en proyectos como “68 voces, 68 corazones”,<sup>41</sup> dirigido por Gabriela Badillo, una serie de animaciones breves —casi cineminutos— en las que recupera leyendas y mitos de los 68 pueblos originarios de nuestro país, narrados en su propia lengua. Aunque no hay una alusión directa al trabajo de Jonard, es evidente que iniciativas como ésta siguen desarrollando y enriqueciendo la brecha que abrió en nuestra cultura audiovisual el visionario trabajo de Jonard.

Sin embargo, me atrevo a decir que la herencia más significativa de la animación colaborativa de Jonard fue la semilla sembrada en los hoy jóvenes que participaron en sus talleres cuando eran niños. Tal es el caso de Sashenka, que ahora se prepara profesionalmente como realizadora de cine documental en el programa de formación y producción “Ambulante Más Allá” y es parte de una iniciativa independiente para llevar cine a las comunidades indígenas llamada “Cine Comunitario: Jarhani Pakua, K’umajchueni, Ch’erani ka T’urikuarhu”. Esta organización autogestiva, en la que participan jóvenes de las cuatro comunidades purépechas mencionadas en el nombre de la organización (Arantepacua, Comachuén, Cherán y Turicuaru), lleva a cabo exhibiciones de cine como alternativas para el cambio social, con una programación específica para abordar problemas urgentes de sus comunidades: la defensa del territorio, los cambios de uso de suelo, la salud, el género y la autonomía. Exhiben una película cada quince días de forma rotativa en cada comunidad y tienen actividades con los niños. Con esta iniciativa, reproducen el espíritu viajero de Jonard para incidir en las miradas de los niños.

---

<sup>41</sup> Véase: <https://68voces.mx/>.

La metodología colaborativa implementada por Dominique Jonard durante tantos años en México, expandió las posibilidades para la creación fílmica con diversas comunidades de niños, posibilidades que hoy siguen reinventándose. Al concebir el cine como un espacio abierto para el intercambio pedagógico, vislumbró la posibilidad de una creación más honesta y justa, y a su vez logró revitalizar los discursos audiovisuales existentes sobre los imaginarios infantiles e indígenas. El cine de Jonard aspiraba a desplazar la hegemonía adultocéntrica en las formas de mirar y narrar, para proyectar libremente la imaginación, los sueños y realidades de los niños en cada contexto. Sus talleres han demostrado ser un espacio fértil, horizontal y dialógico de intercambios de saberes, donde los propios niños decidieron lo que se cuenta, y cómo se cuenta, sobre ellos mismos.

Reflexiona Sashenka: “yo era una niña que encontró en el cine una herramienta muy poderosa para retratar las realidades y proponer alternativas de cambio. Definitivamente sí fue una experiencia en la infancia que hasta ahorita sigue resonando en mí su relevancia, mientras hago esa conexión y esa conciencia.” Su experiencia de niña la llevó a querer conocer más formalmente el lenguaje fílmico para crear sus propias historias documentales y convertirse en una agente de cambio en los pueblos michoacanos, utilizando las películas como referente. El caso de Sashenka es un fruto palpable de los talleres de Jonard y a su vez una nueva semilla para fomentar procesos artísticos, pedagógicos y colaborativos con niños y niñas para la transformación social y cultural a través del cine.

## REFERENCIAS

- Aurrecochea, Juan Manuel, *El episodio perdido, historia del cine mexicano de animación*, Cineteca Nacional, México, 2004.
- Bishop, Claire, “El giro social: (la) colaboración y sus descontentos”, en *Revista Ramona*, núm. 72, Buenos Aires, Fundación Start, 2007.

- Carrizosa, Paula, "Dominique Jonard cumple 35 años de retratar el mundo indígena a través de la animación", en *La Jornada de Oriente*, 25 de mayo de 2012. Disponible en: [https://www.lajornadadeoriente.com.mx/noticia/puebla/dominique-jonard-cumple-35-anos-de-retratar-el-mundo-indigena-a-traves-de-la-animacion\\_id\\_8169.html](https://www.lajornadadeoriente.com.mx/noticia/puebla/dominique-jonard-cumple-35-anos-de-retratar-el-mundo-indigena-a-traves-de-la-animacion_id_8169.html)
- Frick, Catherine, *Saving cinema, The Politics of Preservation*, Oxford University Press, 2001.
- National Film Preservation Foundation, *The film preservation guide. The basics for archives, libraries, and museums*, San Francisco, California, 2004.
- Freire, Paulo, *Pedagogy of the oppressed*, Continuum, New York, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Política y educación*, Siglo XXI Editores, México, 1996.
- Holmes, Brian, "Investigaciones extras. Hacia una nueva crítica de las instituciones". Disponible en: <https://brianholmes.wordpress.com/investigaciones-extradisciplinares>
- Ilich, Iván, *La sociedad desescolarizada*, Ediciones Godot, 2011.
- \_\_\_\_\_, *Obras reunidas*, vol. 1, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- Luna, Xilonen, Baltazar, Ángel y Olvera Leticia, *El cine indigenista*, colección de producciones filmográficas del Instituto Nacional Indigenista, México, 2009.
- Rancière, Jacques, *El maestro ignorante*, Edhasa, Argentina, 2018.
- Schiller, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, Editorial del hombre y Ministerio de Educación y Ciencia, Barcelona, 1990.
- Zirión, Antonio, "Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada", en *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 78, México, 2015.

### *Otras fuentes*

- Conferencia de Brian Holmes en CIA (Centro de Investigaciones Artísticas). "Arte Extradisciplinar: Una mirada exorbitada sobre la sociedad neoliberal", 2001.

Entrevista a Jonard, Dominique. 3er. Encuentro Académico de Animación, UJTL Bogotá, Colombia. Disponible en: <https://vimeo.com/28377547> (consultado en enero 2021).

“Ofrenda a las ánimas animadas”. Homenaje a D. Jonard organizado por el Cine Club Bravo, 29 de octubre del 2020. (video consultado en abril del 2021). Disponible en: [https://www.facebook.com/watch/live/?v=353092225797919&ref=watch\\_permalink](https://www.facebook.com/watch/live/?v=353092225797919&ref=watch_permalink)

Entrevista “Videos de los Ganadores del Premio Estatal de las Artes Eréndira, en sus Emisiones 2005 al 2009” a cargo de Producciones de Video de Semblanzas, por la Oficina de Producción Multimedia y Audiovisual de la Secretaría de Cultura de Michoacán, con apoyo de *Visual Factory*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HyuwPehI2OQ>

Entrevista a Dominique Jonard en el periódico *El Nacional*, miércoles 20 de agosto 1997.

### *Entrevistas inéditas realizadas por Itzel Martínez del Cañizo*

Coello, Antonio: septiembre de 2020, vía Zoom.

Cotera, Lisset: marzo de 2021, vía telefónica.

García Marcelino, Ismael: diciembre de 2020, vía telefónica.

Hernández Estrada, Sashenka: diciembre de 2020, vía telefónica.

Jonard, Noyule: septiembre 2020, vía Zoom.

Jonard, Valeria: noviembre del 2020, vía Zoom.

Martínez, Gabriela: marzo 2021, vía Zoom.

Monteforte, Guillermo: junio de 2020, vía Zoom.

Moret, Javier: agosto de 2020, vía telefónica.

# FILMOGRAFÍAS

Foto: Alex Phillips. Edición: Charles L. Kimball. Institución: Films Selectos.

**Leaw amangoch tinden nop ikoods** o **La vida de una familia Ikoots** (México, 1985-1987, 16 mm. 22 min. Ombeayiüts (huave)). Dir.: Teófila Palafox Herranz. Foto: Teófila Palafox Herranz. Sonido: Justina Escandón las Casas. Edición: Elvira Palafox Herranz, Guadalupe Escandón Espinoza y Juan Canseco Silva. Grupo indígena: Ikoot. Ubicación: Santa Mateo del Mar, Tehuantepec, Oaxaca. Institución: AEA del INI.

**Teat monteok** o **El cuento del Dios Rayo** (México, 1985, 16 mm. 19 min. Ombeayiüts (huave)). Dir.: Elvira Palafox Herranz. Foto: Elvira Palafox Herranz. Sonido: Guadalupe Escandón Espinoza. Edición: Elvira Palafox Herranz, Guadalupe Escandón Espinoza y Juan Canseco Silva. Grupo indígena: Ikoot. Ubicación: Santa Mateo del Mar, Tehuantepec, Oaxaca. Institución: AEA del INI.

**Tejiendo mar y viento** (Ficha en p. 469).

**¡Que viva México!** (México-Estados Unidos, 1931, 35 mm. 90 min). Dir.: Serguei M. Eisenstein. Prod.: Upton Sinclair-Mexican Picture Trust. Foto: Eduard Tissé. Edición: Grigori Alexándrov. Prod. ejecutiva: Upton Sinclair-Mary, Craig Sinclair-Kate, Crane Gartz-S. Hillkowitz-Otto, Kahn-Hunter, S. Kimbrough. Institución: Independiente.

## CAPÍTULO 11

*Filmografía de Dominique Jonard en orden cronológico*

\* Trabajos colaborativos con niños o jóvenes

**Animación de tres cortos infantiles purépechas** (1990).

**El carero de Don Chi\*** (México, 1990, 16 mm, recortes articulados. 3.5 min. Español). Dir.: Dominique Jonard. Prod. ejecutiva: Alfonso Muñoz. Grupo indígena: Purépecha. Ubicación: Ihuatzio. Institución: INI.

**Itziguari, leyenda purépecha\*** (México, 1990, 16 mm, recortes articulados, 8 min. Español y purépecha). Dir.: Dominique Jonard. Prod. ejecutiva: Alfonso Muñoz. Grupo Indígena: purépecha. Ubicación: Ihuatzio. Institución: INI.

**Tembucha xepiti, el novio flojo\*** (México, 1990, 16 mm, recortes articulados, bordados y objetos animados. 5 min. Español). Dir.: Dominique Jonard. Prod. ejecutiva: Alfonso Muñoz. Grupo Indígena: purépecha. Ubicación: Ihuatzio. Institución: INI.

**Selva adentro** (México, 1993, 16 mm, dibujos, recortes animados, pixilación y rotoscopia. 10 min. Español). Dir.: Dominique Jonard. Fondos: Rafael Flores y Dominique Jonard. Corte de figuras: Rocío Ávila. Sonido: Luis Pacheco.

Música: Howard Clifton. Prod. ejecutiva: Eduardo Patiño. Institución: Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM.

**¡Aguas con el botas!\*** (México, 1994, dibujos animados a partir de recortes, 12 min. Español). Dir.: Dominique Jonard. Foto: Dominique Jonard. Música: Eduardo Solís. Grupo indígena: Nahuatl. Ubicación: Maruata, Michoacán. Institución: Divagabundanimación.

**Rarámuri: Pie Ligero\*** (México, 1995, 35 mm, dibujos animados a partir de recortes. 10 min. Español). Dir.: Dominique Jonard. Prod.: Divagabundanimación. Foto y edición: Mario Noviello. Música: Eduardo Solos. Grupo indígena: Tarahumara. Ubicación: Albergue de la Mesa de la Yerbabuena Batopilas, Chihuahua. Institución: FONCA.

**Desde adentro\*** (México, 1996, dibujos animados a partir de recortes. 12 min. Español). Dir.: Dominique Jonard. Prod.: Pablo Baksht y José Ramón Mikelajáuregui. Foto: Mario Noviello, Dominique Jonard. Música: Eduardo Solís Marín. Sonido: Rogelio Villanueva. Edición: Rodolfo Montenegro Chávez. Prod. ejecutiva: Dominique Jonard. Ubicación: Albergue tutelar de Morelia, Michoacán. Institución: CONACULTA IMCINE y CCC, con el apoyo de Fundación McArthur, Fundación Rockefeller.

**¡Santo golpe!\*** (México, 1997, dibujos animados a partir de recortes. 13 min. Español y tzotzil). Dirección: Dominique Jonard. Prod.: Javier Bourgues y Patricia Rikken. Foto: Mario Noviello y Dominique Jonard. Música Eduardo Solís Marín y Miguel Ángel Castillos. Edición: Rodolfo Montenegro. Grupo indígena: tzotziles y tzeltales. Ubicación: Zinacantán Chiapas. Institución: CONACULTA IMCINE y Estudios Churubusco Azteca. Alas y Raíces de los Niños.

**La Degénesis, fantasía sobre los diablitos de Ocumicho** (México, 1998, animación digital 2D, cerámicas de artesanía popular. 10 min. Español). Dir.: Dominique Jonard. Prod.: Dominique Jonard, Mariano Rodríguez. Música: Eduardo Solís Marín. Diseño de sonido: Hernani Villaseñor. Edición: Rodolfo Montenegro. Prod. ejecutiva: Patricia Rikken, Pablo Baksht. Grupo indígena: Purépecha. Ubicación: Ocumicho, Michoacán. Institución: CONACULTA, IMCINE, FONCA.

**Un brinco pa'allá\*** (México-Estados Unidos, 2000, dibujos animados a partir de recortes y animación digital 2D. 20 min. Español e inglés). Dir.: Dominique Jonard. Producción, Foto y animación: Dominique Jonard. Sonido: Franz Zavala. Música: Eduardo Solís Marín. Edición: Rodolfo

Montenegro. Prod. ejecutiva: Susana Ríos Szalay, Dolores González Casanova, Georgina Balzaretta, Alejandra Torres. Ubicación: Tijuana- San Diego. Institución: IMCINE, The Children's Museum, CECUT, Alas y raíces.

**Un poquito de...**\* (México, 2003, dibujos animados a partir de recortes y animación digital 2D. 10 min. Español). Dirección: Dominique Jonard. Prod. y foto: Dominique Jonard. Sonido: Franz Zavala. Música: Valeria Jonard Pérez. Edición: Rodolfo Montenegro. Ubicación: Amilcingo y Hueyapan, Morelos. Institución: Alas y raíces, CONACULTA-FONCA, Movim.

**Bebé perdido**\* (México, 2004, dibujos animados a partir de recortes y animación digital 2D. 4 min. Español). Dirección: Dominique Jonard. Ubicación: San Miguel de Allende, Guanajuato. Institución: 6° Festival Internacional Expresión en Corto, La Matatena A.C.

**Hapunda, o el origen de las garzas en el lago de Pátzcuaro** (México, 2005, animación digital y artesanías de barro. 5 min. Español y purépecha). Dir.: Dominique Jonard. Basada en la leyenda de Enrique Soto. Prod.: Movim. Música: Valeria Jonard. Grupo indígena: purépecha. Ubicación: Yunque, lago de Pátzcuaro. Institución: CONACULTA, Gobierno de Michoacán, Secretaría de Cultura, FONCA,

Coordinación de Difusión Cultural, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM.

**En busca del Dios dragón** (México, 2005, dibujos animados a partir de recortes. 8 min. Español). Dirección: Dominique Jonard. Ubicación: Morelia. Institución: cortometraje familiar.

**¿Qué se puede hacer?\*** (Compilación de ocho cápsulas ecológicas) (México, 2006, cortometraje ecológico, live action, animación digital 2D y dibujos animados por recortes. 13 min. Español). Dir.: Dominique Jonard. Institución: Movim, CONACULTA-FONCA.

**Xáni Xépika (¡este flojo!)\*** (México, 2008, 35 mm, dibujos animados digitalmente en 2D. 7 min. Purépecha). Dir.: Dominique Jonard. Animación, Edición: Dominique Jonard. Asistente de realización: Rodolfo Montenegro. Sonido: Franz Zavala, Jenny Infante. Música: Orquesta UAPANEKUA. Grupo indígena: Purépecha. Ubicación: Turícuaro, Michoacán. Institución: CONACULTA, IMCINE, FONCA.

**Cácaro** (México, 2008. 2 min. Español). Dir.: Dominique Jonard.

**Tercera llamada** (México, 2008, rotoscopia, sombras y animación digital. 4 min. Español). Dir.: Dominique Jonard. Prod., animación y edición: Dominique Jonard. Música: Efren Capiz, Valeria Jonard. Ubicación: Morelia.

**Un perro sueño** (México, 2009, live action y animación digital 2D. 12 min. Español).

Dir.: Dominique Jonard. Ubicación: Morelia. Cortometraje familiar.

**¿Y el agua?\*** (México, 2009, dibujos animados a partir de recortes y animación digital en 2D. 6 min. Español). Dir.: Dominique Jonard. Argumento, dibujo, voces y animación gráfica: Niños de Valle de Bravo. Coord.: Graziella Uriarte de Hageman. Sonido: Efrén Capiz. Ubicación: Valle de Bravo, Estado de México. Institución: 13° Festival internacional de Música y Ecología de Valle de Bravo Vive verde y Movim.

**El talador arrepentido\*** (México, 2010, animación de recortes y animación digital en 2D. 6 min. Español). Dir.: Dominique Jonard. Argumento, dibujo, voces: Niños de San Miguel de Allende. Ubicación: San Miguel de Allende, Guanajuato. Instituciones: Festival internacional de cine "Expresión en corto" y Movim.

**eRese una vez (y otras)** (México, 2010, live action, rotoscopía, fotografía y animación digital. 8 min. Español). Dir. y animación: Dominique Jonard. Rotoscopía: Juan Carlos Oñate, Pablo Mateo Jonard. Ubicación: Morelia. Institución: Movim, Sistema Michoacano de Radio y Televisión.

**Por un desgarre** (México, 2011, animación digital 2D. 16 min. Español, francés e inglés). Dir.: Dominique Jonard. Guion, producción, animación: Dominique Jonard. Edición: Eduardo

Romero Arce. Sonido: Roberto Félix Sánchez, Dominique Jonard. Música: Efrén Capiz Castañeda. Institución: CONACULTA-FONCA, Sistema nacional de creadores de arte, Movim, Secretaría de Cultura de Michoacán.

**¿Qué nos pasa?\*** (México, 2011, dibujos animados digitalmente en 2D. 5 min. Español). Dir.: Dominique Jonard. Foto y recorte: Alejandra Velázquez. Sonido: Efrén Capiz. Ubicación: San Miguel de Allende, Guanajuato. Institución: Festival Guanajuato International Film Festival "Expresión en corto", La Matatena.

**Interpretarte\*** (México, 2012, live action, rotoscopía y pinturas animadas digitalmente. 3 min. Español). Dir.: Dominique Jonard. Animación y voces: alumnos de 4° semestre de Medios Interactivos, Universidad de Morelia. Coord.: Alberto Morales y Andrea Silva. Sonido: Dominique Jonard. Ubicación: Morelia. Institución: MACAZ Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce, Universidad de Morelia y Movim.

**Un techo verde en Morelia** (México, live action, rotoscopía, fotografía y animación digital, 11 min, Español). Dir.: Dominique Jonard. Música: Orquesta UAPANEKUA. Ubicación: Morelia. Institución: Ruta Ahimsa, El armatoste, Mytika y Movim.

**Son nuestros bosques** (México, 2014, live action, foto y gráficos animados.

Español). Dir.: Dominique Jonard. Grupo indígena: Purépecha. Ubicación: Cherán, Michoacán.

### *Filmografía adicional*

**Hant Quij Cöipaxi Hac (La creación del mundo)** (México, Estados Unidos y Colombia, 2015, dibujos animados a partir de recortes y animación digital en 2D. 10 min. Seri). Dir.: Antonio Coello. Dir. de arte: Dominique Jonard, Nuria Menchaca. Música: Ernesto Romero, coro de niñas animadoras de desemboque de los seris. Diseño sonoro: Cecilia Araujo, Joel Arguelles. Edición: Carlos Isaac, Antonio Coello. Grupo indígena: Seris. Ubicación: Pitiquito, Sonora. Institución productora: CONACULTA-FONCA, INALI, Centro de Cultura Digital, Alas y raíces Sonora, La sombra negra producciones.

## CAPÍTULO 12

**Don Chendo** (México, 1994, vhs. 35 min. Español). Dir.: Crisanto Manzano Avella. Investigación: Crisanto Manzano Avella. Prod.: Pueblos Unidos del Rincón de la Sierra Juárez de Oaxaca. Foto: Crisanto Manzano y Javier Canseco. Grupo indígena: Zapoteco. Ubicación: Oaxaca. Institución: INI.

**Logros y desafíos** (México, 1991, S-vhs. 30 min. Español). Dir.: Crisanto Manzano Avella. Investigación: Crisanto Manzano Avella. Prod.: Pueblos Unidos del Rincón de la Sierra Juárez de Oaxaca. Foto: Crisanto Manzano Avella y Javier Canseco Pascual. Postproducción: INI. Grupo indígena: Zapoteco. Ubicación: Oaxaca. Institución: INI.

**Marcha Xi'nich** (México, 1992, s-vhs. 35 min. Español). Dir.: Mariano Estrada Aguilar. Prod.: Comité de Defensa de la Libertad Indígena. Foto: Diego Mendoza Pérez. Postproducción: INI. Grupo indígena: chol y tseltal. Ubicación: Palenque, Chiapas; Tabasco y Ciudad de México. Institución: OMVIAC A. C.

**Nanuk, el esquimal (Nonook of the North)** (Ficha en p. 458-459).

**Ollas de San Marcos** (México, 1995, S-vhs. 11 min. Español). Dir.: Teófila Palafox. Prod.: Asociación de Artesanas "Monjuy Mandel". Foto: Cirenio López Simón. Sonido: Fernando Hernández Santoyo. Postproducción: Centro Nacional de Video Indígena. Grupo indígena: Zapoteco. Ubicación: San Marcos Tlapazola, Tlacolula, Oaxaca. Institución: INI y Centro Nacional de Video Indígena.

**Parhikutini. El volcán purépecha** (México, 1994, vhs y S-vhs. 15 min. Español). Dir.: Valente Soto Bravo. Prod.: Unidad de Servicios Turísticos de Angahuán,

Michoacán. Foto: William Foshre, U.S. Geological Surve y Valente Soto Bravo. Edición: Valente Soto Bravo. Grupo indígena: Purépecha. Ubicación: Angahuán, Morelia. Institución: INI.

***Una experiencia viva*** (México, 1991, s-vhs. 80 min. Tlapaneco y español). Dir.: Olegario Candia Reyes. Prod.: Unión de Ejidos y Comunidades "Luz de la Montaña". Foto: Olegario Candia Reyes. Postproducción: Subdirección de Imagen y Sonido del INI. Grupo indígena: tlapaneco. Ubicación: Guerrero. Institución: INI.

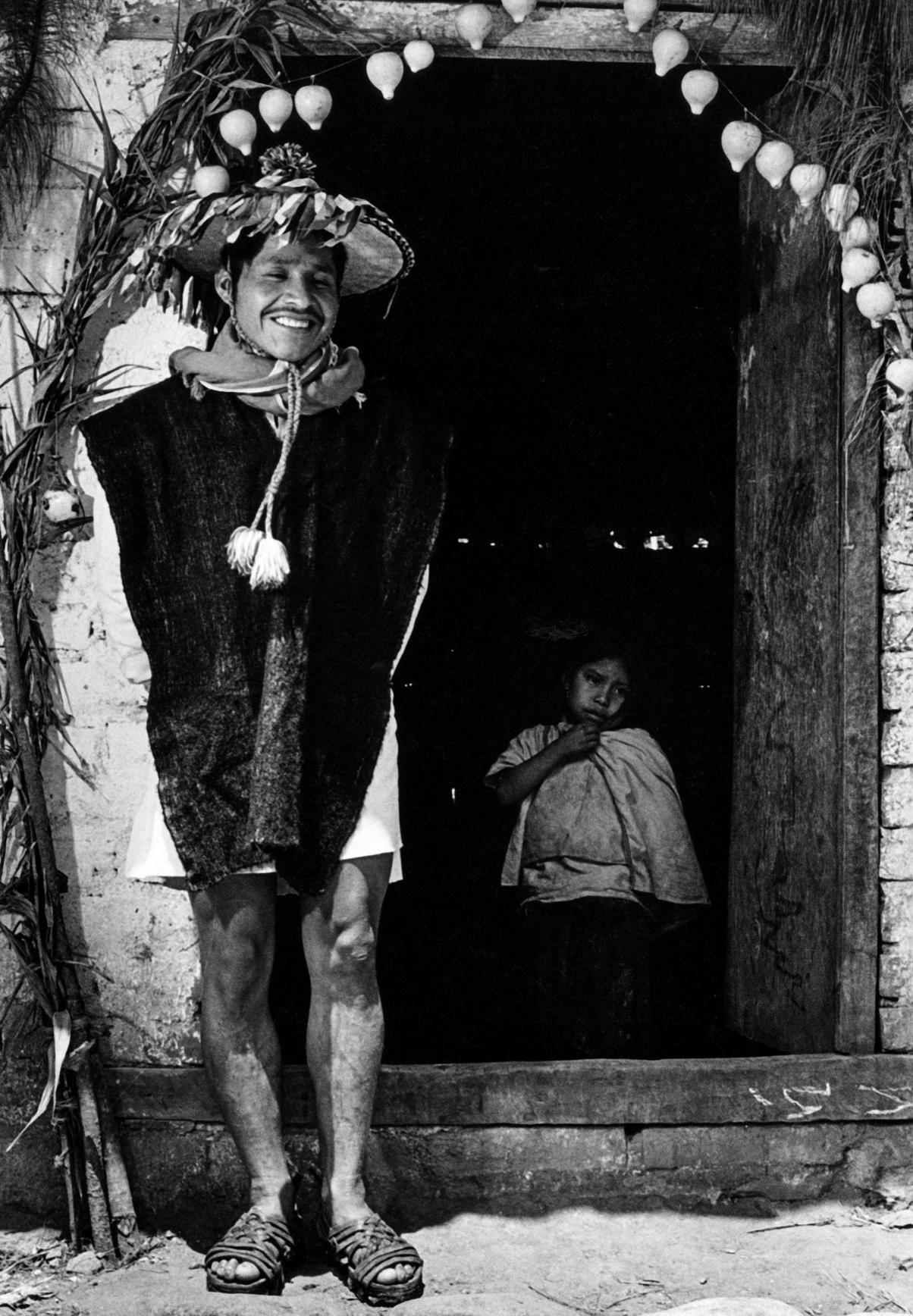
## CAPÍTULO 13

***María Sabina, mujer espíritu*** (México, 1978, 16 mm. 81 min. Español y mazateco). Dir.: Nicolás Echevarría. Investigación: Álvaro Estrada. Fotografía: Gonzalo Infante. Música: Mario Lavista. Edición: Saúl Aupart. Grupo indígena: Mazatecos. Ubicación: Huautla de Jiménez, Oaxaca. Institución: Centro de Producción de Cortometrajes.

# SEMBLANZAS







## LOURDES ROCA ORTIZ

Profesora-investigadora del Instituto Mora y coordinadora del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social que fundó en 2002. Es doctora en Antropología por la ENAH-INAH, con formación multidisciplinaria en comunicación, historia y antropología. Se dedica a la investigación social con imágenes y las metodologías de investigación audiovisual. Es docente en el Instituto Mora y ha impartido cursos de especialización en la materia en México, Colombia, Brasil, Perú, Guatemala, Chile y Argentina. Entre sus publicaciones destacan documentales como *Km. C-62 Un nómada del riel* (2000), los libros *Imágenes e investigación social* (2005), *Investigación con imágenes. Usos y retos metodológicos* (2012) y *Métodos en acción. Estudios sobre documental e investigación social* (2020), y los sitios web: *Huellas de luz* (2012) y *metaDOC Documentales e Investigación* (2016). Su publicación colectiva, *Tejedores de imágenes* (2014), recibió el Premio Antonio García Cubas del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. Es integrante fundadora de ReDOC Investigación, Red de Investigación sobre Documentales.

## ITZEL MARTÍNEZ DEL CAÑIZO FERNÁNDEZ

Estudiante de la Maestría en Historia del Arte, dentro del campo de Estudios sobre Cine de la UNAM. Estudió Comunicación en la Universidad Autónoma de Baja California. Su línea de investigación se centra en los estudios sobre cine documental, el cine colaborativo y la incidencia social en la programación de cine. Ha sido docente en la Universidad Iberoamericana, noroeste; en la Universidad Autónoma de Baja California y en la Maestría en Cine Documental de la Universidad de la Comunicación. Es, además, documentalista y curadora de cine. Como realizadora está interesada en los procesos artísticos colaborativos, así como en la experimentación con distintas formas filmicas para trabajar con

la intimidad. Sus documentales se han exhibido en diversos festivales internacionales de cine y de arte contemporáneo en varios países y han recibido distintos premios. Fue fundadora y directora de programación de BorDocs Foro Documental en la frontera norte mexicana (2003-2013). Ha sido jurado en múltiples certámenes y es programadora en el festival internacional de cine documental *Ambulante*.

## ALBERTO CUEVAS MARTÍNEZ

Maestro en Historia del Arte por la UNAM. Actualmente estudia el Doctorado en Historia del Arte en la UNAM, en el campo de Estudios sobre el Cine. Sus principales investigaciones abordan el audiovisual realizado por comunidades originarias de México. Actualmente es docente de la materia en Sociología del Cine en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (UNAM), modalidad SUAYED. Cuenta con diversos artículos publicados en antologías como *Ciudadanía, Comunicación y Democracia*, editado por la Universidad Autónoma de Sinaloa, y *Museos Universitarios de México. Memorias y reflexiones* del Consejo Internacional de Museos (ICOM). Recibió el Premio de la Juventud del Distrito Federal 2009 por el proyecto "Tiresias Fotógrafo. Fotografiar sin ver", sobre el trabajo del artista oaxaqueño Gerardo Nigenda (1967-2010). Es miembro de la ReDOC Investigación, Red de Investigación sobre Documentales. Coordinó las dos emisiones de la Muestra Internacional de Cine y Video Indígena (MICVI), por las que obtuvo reconocimientos.

## VALERIA PÉREZ VEGA

Doctoranda en Antropología Social en el Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional y la Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil (PPGAS-MN-UFRJ). Maestra en Artes Visuales por la EBA-UFRJ y Etnóloga por la ENAH. Especialista