



Iztapalapa. Revista de ciencias sociales y humanidades

ISSN: 0185-4259

ISSN: 2007-9176

Universidad Autónoma Metropolitana, a través de la
Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y
Humanidades

García Torres, Lilia; Roca Ortiz, Lourdes
Últimas pioneras del Súper 8: cine hecho por mujeres ikoots*
Iztapalapa. Revista de ciencias sociales y humanidades,
núm. 91, 2021, Julio-Diciembre, pp. 121-146
Universidad Autónoma Metropolitana, a través de la Unidad
Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades

DOI: <https://doi.org/10.28928/ri/912021/atc5/garciatorresl/rocaortizl>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39369750006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Últimas pioneras del Súper 8: cine hecho por mujeres ikoots*

Last Super 8 Pioneers: Cinema Made by Ikoots Women

Lilia García Torres

(Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Ciudad de México, México
Universidad Nacional Autónoma de México)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3154-0328>
liliatorres@ymail.com

Lourdes Roca Ortiz

Instituto Mora, Ciudad de México, México
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1215-1992>
lroca@mora.edu.mx

ISSN-0185-4259; e- ISSN: 2007-9176

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/ri/912021/atc5/garciatorresl/rocaortizl>

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar el proceso del Primer Taller de Cine Indígena en México (1985), a partir de la categoría de cine hecho por mujeres. Introducimos las coyunturas que lo impulsaron, las implicaciones del cine hecho por mujeres, hacemos una descripción del taller y su programa, del contenido de las tres películas resultantes en relación con la autorrepresentación de las mujeres ikoots, y finalmente un recuento del desarrollo del taller con énfasis en los aspectos particulares en los que el género jugó un papel crucial. Los títulos resultantes permiten adentrarse en un universo etnográfico, con la mirada que las integrantes del taller buscaron plasmar, historias y vida cotidiana de su comunidad, para resguardarlas frente a los cambios que estaban viviendo. Las películas constituyen documentos a preservar para una historiografía de las etnografías audiovisuales de finales del siglo xx, atravesadas por la condición de mujeres ikoots.

Palabras clave: Primer Taller de Cine Indígena, San Mateo del Mar, autorrepresentación, pueblos originarios, tejedoras ikoots.

Abstract

The aim of this article is to analyze the process of the First Indigenous Cinema Workshop in Mexico (1985), based on the notion of cinema made by women. We introduce the coordinates that drove it, the implications of cinema made by women; we describe the workshop and its program, the content of the three films produced as to the self-representation of ikoots women, and finally we provide an account of the development of the workshop with emphasis on the particular aspects in which gender played a crucial role. The resulting films allow us to enter an ethnographic universe, with the view that each member of the workshop sought to capture; stories and daily life of their community, to protect them from the changes they were experiencing. The films constitute documents to preserve for a historiography of the audiovisual ethnographies of the end of 20th century, traversed by the condition of ikoots women.

Keywords: First Indigenous Cinema Workshop, San Mateo del Mar, self-representation, native peoples, ikoots weavers.



IZTAPALAPA

Agua sobre lajas

- * El oxímoron utilizado en este título, como veremos a lo largo del texto, hace referencia a que este grupo de mujeres fue pionero en el manejo del formato Súper 8 entre los pueblos indígenas, un formato que en esta época se fue dejando de usar frente a la disponibilidad de las cámaras de video, lo que propició que los grupos indígenas que incursionaron en el medio ya lo hicieran generalmente en video.

Coyunturas, documental indígena y cine hecho por mujeres

Para los años setenta, el Instituto Nacional Indigenista (INI) ya había recibido fuertes críticas a sus políticas integracionistas y asistencialistas hacia los pueblos originarios. En la siguiente década, un marco sociopolítico y económico propicio impulsaría el primer Taller de Cine Indígena en noviembre de 1985, haciendo viable la propuesta de Luis Lupone presentada unos meses antes al entonces Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA)¹ del INI. ¿Qué coyunturas lo hicieron posible y por qué resultó ser un proyecto de cine hecho por mujeres? Con ese par de inquietudes nos volcamos a revisar la experiencia, cumpliendo sus 35 años.²

¹ El AEA fungía entonces sobre todo como una productora y empezaba a sintonizarse con la idea de lo que es un archivo, pero no había políticas institucionales al respecto y más bien producía y resguardaba. Pasarían todavía varios años para que fuera repensado como un archivo.

² Desde 1987, año en el que *La vida de una familia ikoods* se dio a conocer, la experiencia del Taller ha sido retomada en diferentes ocasiones. En un primer momento se generaron escritos en los que se relató la experiencia, entre ellos figuran la breve crónica escrita por Lupone en el Programa mensual de junio de 1988 de la Cineteca Nacional en el que concluía que la experiencia demostraba que las comunidades podían filmarse ellas mismas; el breve artículo de Alberto Becerril (1987), titulado *El cine de los ikoods*, describe el contenido de los tres ejercicios y reflexiona sobre el abismo entre lo que los antropólogos esperaban obtener de dicha experiencia (filmaciones de fiestas rituales o momentos importantes) y lo que la comunidad quería transmitir. También Álvaro Vázquez Mantecón (2004), en el libro *El cine súper 8 en México 1970-1989*, recupera la experiencia del Taller a partir de una entrevista con Luis Lupone, también incluye fotogramas y fotografías del Taller, y reflexiona sobre el carácter del cine hecho por indígenas, liberado de la voz en off colonizadora. Erica Cusi Wortham (2013), en su libro *Indigenous Media in Mexico*, refirió el taller como un antecedente del video indígena, una categoría abierta en América Latina. Asimismo, Irma Ávila (2014), en el texto *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, describe la experiencia del taller y refiere el poco reconocimiento a sus logros. En la década pasada, dos investigaciones se interesaron por el desarrollo del Taller y analizaron los ejercicios generados. La tesis

En el ámbito cinematográfico, el 16 mm y el Súper 8 habían potenciado otro tipo de prácticas y ejercicios filmicos, de la mano también de otras preguntas y preocupaciones que el pulso cotidiano y la acción social ponían frente a los ojos y mentes de realizadores. El documental en concreto se vio ampliamente beneficiado por estas novedades técnicas que implicaron sonido sincrónico, cámaras cada vez más reducidas, equipos humanos de producción más pequeños y por lo tanto mucho mayor rango de movimiento al registrar.

Alrededor de 1968 surgieron nuevas miradas y teorías de estudios y análisis en los objetivos de muchos equipos de trabajo alrededor del mundo. En este marco, vinculado a su vez a las ciencias sociales, una de las experiencias más sonadas fue la del cine hecho por obreros en Francia en 1967, que experimentaron con el uso de las cámaras y la expresión de sus ideas a través del cine.³ En este marco, el etnógrafo y cineasta francés Jean Rouch impulsó los talleres conocidos como los Ateliers

de maestría de Coralie Le Clec'h (2012), *De la censure à l'oubli... L'expérience pionnière de cinéma communautaire au Mexique: paradigme d'une indianité fantasmée?*, se distingue por haber realizado una estancia de investigación en la comunidad, proceso que le dio la oportunidad de recuperar la palabra de Teófila Palafox, además de hacer un análisis de las obras en su dimensión ficcional y documental. Por su parte, Alberto Cuevas Martínez (2015), en su tesis de licenciatura en Arte, describe y analiza *La vida de una familia ikoods*, a partir de sus características formales, su contenido y su carácter documental. Y recientemente se publicaron dos textos más donde los involucrados en el Taller hacen una revisión de la experiencia. En *El cine de los pueblos indígenas en el México de los ochenta*, Alberto Becerril (2015) reflexiona sobre cómo el concepto de cine etnográfico del AEA no integraba a los indígenas en sus representaciones, debido al colonialismo antropológico. Al recordar la experiencia del Taller, el autor lo atisba como una forma de producir mediada por mujeres, en el que sus lazos de confianza y colaboración fueron fundamentales para lograr el objetivo. Finalmente, en 2018, el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas publicó *Mujer Ikoots: cineastas indígenas*, libro que compila textos en los que Luis Lupone, María Eugenia Tamés y Arjanne Laan hacen una retrospectiva del Taller, además de recuperar algunos fragmentos del diario de campo de Tamés, y narrar las dificultades para que las películas pudieran ser exhibidas.

³ Ahí se conformó el grupo Medvedkin, impulsado por Chris Marker y Bruno Muel, asociado a la productora Societe pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles (SLON). Esta coproductora propiciaba la formación técnica de los obreros y les otorgaba equipo de 8 mm y de montaje para que los obreros se convirtieran en los realizadores de los filmes. La experiencia proponía la interconexión de diversos sectores sociales y rompía con la estructura jerárquica de la industria cinematográfica, cuestionando la figura del cineasta al proponer el trabajo colectivo y la categoría de "trabajador del cine" (Vargas, 2013: 19-24).

Varan. En 1978, las autoridades de Mozambique (independizado tres años antes), le pidieron a Rouch que filmara los cambios del país. Y lo que hizo el cineasta francés fue impulsar la formación de futuros cineastas locales al abrir estos talleres, junto con Jacques d'Arthuys, bajo la premisa de enseñar haciendo: “un cine directo que devuelva al sujeto filmado su palabra, en el que el asistente al taller participe en todas las etapas del rodaje en un compartir colectivo y crítico que cuestione la realidad”⁴. Así, los Ateliers Varan llegaron a México en 1981,⁵ concretamente al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México (CUEC-UNAM), a través de unas sesiones impartidas por Elisabeth Kapnist y Vincent Blanchet para algunos alumnos, entre ellos Luis Lupone y María Eugenia Tamés (Maru Tamés, entrevistada en línea por Lilia García Torres y Lourdes Roca, junio 10 de 2020).

Fue en los años setenta cuando diversos modelos de representación institucional se tambalearon al fin, entre ellos justo los de género y los de los pueblos indígenas. Así que esta experiencia del Taller de Cine Indígena constituye un ejercicio ya algo tardío en el caso de nuestro país,⁶ por cuestionar esos modelos y sacudir el anquilosamiento institucional que por décadas había representado a los pueblos originarios como retrasados, menores de edad y ciudadanos de tercera a los que había que asistir, hacer cambiar y “asimilar” rápidamente para la entrada de México a la llamada modernidad.

⁴ <http://www.ateliersvaran.com/fr/article/qui-sommes-nous>, consultado el 6 de diciembre de 2020.

⁵ Entre otros países, como Papúa Nueva Guinea, Burkina Faso y Bolivia.

⁶ Desde los años sesenta se habían impulsado experiencias y estudios culturales comparativos sobre la comunicación visual de otras culturas, destacando el trabajo de John Adair y Sol Worth (1966) con un grupo de tres hombres y tres mujeres navajo (Dené) en la reserva de Pine Springs, Arizona. Entre las películas resultantes, la realizada por dos hermanas hacía referencia a un ritual curativo y su cosmovisión, mientras que Susie Bennally documentó a su madre tejiendo. El impacto fue tal, que la madre pidió a Susie que le enseñara a hacer una película, y así fue como la madre también realizó otra obra sobre el tejido. Incluso, un tejido de estas mujeres se utilizó a modo de titular de una de las películas, tal como lo harían en *Tejiendo mar y viento* (Lupone, 1987). Véase: <https://www.penn.museum/sites/navajofilmthemselves/> y Sol Worth & John Adair, 1970, “Navajo Filmmakers”, *American Anthropologist*, 72(1), febrero, American Anthropological Association. Por otro lado, en América Latina, Jorge Sanjinés, Martha Rodríguez y Jorge Silva exploraron el cine junto al pueblo, donde algunos indígenas tuvieron amplia participación.

La categoría de “cine hecho por mujeres” focaliza la atención hacia los procesos históricos y culturales, en los que las mujeres han sido sistemáticamente excluidas de la esfera de producción cultural, y observa la forma en la que el medio se va reconfigurando con su participación. También tiende al análisis crítico-analítico de las producciones hechas por mujeres en tanto sus elecciones al mirar, sus discursos narrativos y el goce estético que proyectan (Colaizzi, 2001: VIII).

Con respecto al proceso de producción cultural, cabe precisar que de las 48 producciones agrupadas en la Serie El Cine Indigenista⁷ y de las 10 obras correspondientes a la Serie Pueblos Indígenas de México,⁸ reconocidos por el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA), solo tres fueron realizadas por mujeres. Olivia Carreón se logró colar en la lista con la creación colectiva del Grupo Labor, que en 1973 produjo *Iñosavi. Tlaxiaco Tierra de nubes*. Por su parte, Sonia Fritz⁹ en 1985 realizó *De bandas, vidas y otros sonos*. Inicialmente fue llamada para editar los registros que alguien más había filmado sobre la Guelaguezta, pero su propuesta de darles sentido a partir de crear una historia y dotarla de protagonistas la colocó como realizadora. La última es Teófila Palafox, cuya obra se presenta en los catálogos asociada a *Tejiendo mar y viento* (1987)¹⁰ de Luis Lupone, como un ejercicio demostrativo del Taller. De cualquier forma, es una de las pocas obras del AEA hecha por mujeres y la única

⁷ Producidas y heredadas por el INI entre 1956 y 1994.

⁸ Generadas por el INI y la CDI entre 1990 y 2010.

⁹ Sonia Fritz (1953, Ciudad de México), estudió comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Realizó periodismo profesional y comunitario, trabajó en el Centro de Capacitación Cinematográfica, fue parte del Colectivo Cine Mujer donde realizó *Yalaltecas* (1984). Su producción es prolífica y actualmente radica en Puerto Rico. Entrevista a Sonia Fritz, realizada por Lilia García Torres, agosto 10 de 2020, vía internet.

¹⁰ *Tejiendo mar y viento* (Lupone, 1987, 35 min.) es la crónica filmica de la experiencia del Primer Taller de Cine, desde el momento de elección del grupo con el que el Taller se llevaría a cabo hasta las actividades del taller y el momento de filmación de sus ejercicios finales. El documental consigna los testimonios de las tejedoras que tomaron el taller en relación con sus valoraciones respecto de la representación de las mujeres indígenas en el cine mexicano, su propia posibilidad para aprender a hacer cine, la forma en la que en su comunidad las observaban, sus motivaciones personales y las dificultades a las que se enfrentaron. Lupone incluyó aspectos socioambientales que brindan elementos para comprender la dinámica de la comunidad, incluyendo lo que la amenaza. A través del documental podemos ver a las mujeres que integraron el taller, escucharlas hablar en su idioma y conocer cómo piensan.

realizada no solo por una mujer de pueblo originario, sino por un colectivo. Hacer cine es un privilegio de clase, género y etnia.

Sara Sefchovich en su libro *El cielo completo: mujeres escribiendo, leyendo* (2015), se pregunta: ¿por qué escriben las mujeres?, ¿qué escriben?, ¿cómo es esa escritura?, ¿qué leen? ¿cómo leer la escritura de mujeres? Cuestionamientos que, enfocados al cine, resultan fundamentales para entender qué es el cine hecho por mujeres. María Castrejón (2004: 307) señala que, como autora, “la mujer se convierte por fin en sujeto del proceso de mirar. La experiencia cinematográfica pasa a formar parte de la subjetividad femenina”. Seres atravesadas por una serie de experiencias desde cuerpos de mujeres, que norman tanto su comportamiento como el de sus colaboradores en su proyecto cinematográfico, anota Maricruz Castro (2005), y que impactan en los temas elegidos, la estructura, el modo de organización y financiamiento, así como en la recepción y crítica de sus obras.

En el Primer Festival de Cine de Mujeres realizado también en Francia en la década anterior al taller, el colectivo denominado *Des femmes de Musidora* (1976:7) observó que las películas hechas por mujeres provocaban rupturas en los hábitos de consumo, que los temas, los ritmos, las imágenes y el montaje generaban una visión nueva. Desde esas miradas se puede observar cómo se representa a los diferentes tipos femeninos a través de los ojos de los y las cineastas de forma diferenciada, cómo se autorrepresentan las mujeres y cómo son recibidas dichas miradas por los y las espectadoras, quienes dotarán de sentido a las películas (Castrejón, 2004: 311-312).

En 1985 el cine hecho por mujeres seguía siendo novedoso, pero un cine hecho por mujeres de pueblos originarios era inusitado: este carácter doble de la construcción de otras miradas que se esperaba nos lleva a repensar qué significaba que las mujeres tomaran la cámara y, aún más, que lo hicieran un grupo de mujeres indígenas. Las particularidades del cine hecho por mujeres y las de la cultura ikoots se encontraron aquí, mediadas por lo que este grupo de tejedoras decidió contar sobre su vida y su cultura, con tres producciones.

Como veremos, este grupo de mujeres se convirtió en una generación de ruptura. Teófila Palafox (integrante del taller), a propósito de las complicaciones que tuvieron para filmar en la comunidad, parafrasea lo que se rumoraba: “porque las mujeres no deberían de estar tomando fotos y mucho menos haciendo una película” (Teófila Palafox, entrevistada en línea por Lilia García Torres, Lourdes Roca, Mariana Rivera y Eréndira Martínez, junio 20 y 27 de 2020). Filmando se reivindicaron también como mujeres, tuvieron acceso a lugares que les eran vetados durante la pesca, como la laguna y las canoas. Pero además de la reivindicación, se puede observar también una reinvención a partir del hacer: “ese no es de paga, ese es de orgullo de mujer, de

querer hacerlo pues, de querer hacerlo. Sí. Es de quererlo hacer, porque no, si vas a pensar en un pago, entonces búscate otro trabajo que te paguen rápido”. El trabajo es una actividad económica para mantenerse, pero a la vez puede ser algo que te dé gusto y no necesariamente esté ligado a la remuneración, alecciona Teófila (Teófila Palafox, entrevista en línea, junio 20 y 27 de 2020).

La coyuntura tecnológica también fue clave. En plena decadencia ya del Súper 8 y con la inminente llegada del video, para muchos cineastas era necesario reivindicar el medio cinematográfico, aun en ambientes no institucionales y sin grandes financiamientos como podía ser una región indígena. De hecho, esa fue una apuesta de la escuela Ateliers Varan, solo que el contexto mexicano era otro, y para la microrregión de San Mateo del Mar resultaba un salto expresivo: al paso de la palabra hablada y la tradición oral a la lecto-escritura, ahora se proponía la expresión audiovisual, sin mediar necesariamente la segunda. Juana Canseco declara que cuando el INI les propuso hacer el taller, ella respondió que no sabía leer ni escribir; después de aclararle que eso no era necesario ella agregó “de pensamiento sí puedo hacer cine”.¹¹

El resultado son tres títulos que hacen visible el ser, hacer e imaginar de este grupo de mujeres. Constituye un ejercicio pionero en busca de otras representaciones audiovisuales que enfrentaran la tradición de la producción audiovisual indigenista al que estábamos acostumbrados ya por décadas, desde la mirada oficialista que anulaba las diversidades, las particularidades y la dignificación de los pueblos, y muchas veces confundido con cine etnográfico.¹² Pobreza, marginalidad, uniformidad, eran ejes fundamentales de esta representación que claramente se buscó cambiar con este proyecto de taller, privilegiando las miradas y construcciones de un grupo de mujeres ya organizadas desde antes, gracias a su cooperativa de tejedoras, pero también empoderadas súbitamente por el acceso a una herramienta expresiva que no conocían, y sin saber tampoco mucho acerca del cine y sus representaciones e imaginarios.

El ejercicio fue también pionero como cine colectivo, que no era común.¹³ Pero con la novedad de prestar herramientas a otras culturas con el propósito de que se expresaran por sí mismas, otorgando las mínimas herramientas del lenguaje para influir lo menos posible en sus formas de mirar y representar, al menos eso se pretendía. La capacitación se limitó a un *abc* básico en el manejo del equipo y a diversas

¹¹ Juana Canseco en *Tejiendo mar y viento* (Luis Lupone, 1987), minuto 20.

¹² Por ejemplo, *Todos somos mexicanos* (1960) o *Misión de chichimecas*, Guanajuato (1970).

¹³ Con las excepciones que fueron el Colectivo Cine Labor, la Cooperativa de Cine Marginal, el Taller de Cine Octubre y el Colectivo Cine Mujer, entre otros.

proyecciones de materiales en las que pudieran conocer cómo se había representado la región audiovisualmente y algunos de los grupos y personajes estereotipados más conocidos acerca de las culturas oaxaqueñas. Estas proyecciones que vieron en comunidad, de forma extracurricular y familiarmente, decantaron al grupo hacia guiones que permitieran mostrar su cotidianidad y sus tradiciones. Revalorarlas, y sobre todo dejarlas para el conocimiento de las siguientes generaciones, fue la prioridad de este grupo ikoots pionero del cine colectivo.

Fueron así las últimas pioneras del Súper 8, por ser el primer grupo de pueblos originarios en México que filmó en ese formato que fue desplazado enseguida por las primeras cámaras de video y todo su potencial renovador en materia de accesibilidad, practicidad, economía y pluralidad. Incluso las primeras prácticas del Taller fueron realizadas con cámaras Polaroid y de video, y paradójicamente el haber filmado las películas del taller en Súper 8 fue el principal obstáculo para darles difusión. El video potenciaría otros escenarios que serían aprovechados por un futuro proyecto, el de Transferencia de Medios, encabezado algunos años después por otro equipo del mismo AEA y que ya no es tema del presente estudio.

Un taller y tres ejercicios audiovisuales

La renovación del lenguaje que proponía este uso más libre y participativo de la cámara llamó la atención de Lupone, quien propuso impartir el referido Taller de Cine Indígena en el marco de las producciones que llevaba a cabo el Archivo Etnográfico Audiovisual del entonces INI. Él venía llegando por segunda vez de París, donde había cursado los Ateliers Varan, convencido de su viabilidad para un proyecto con comunidades de pueblos originarios. El INI apenas se venía introduciendo en la perspectiva de género, por ello Diana Roldán y Susana Garduño habían estado estudiando la imagen de la mujer indígena en el cine nacional, así como en las representaciones pictóricas y monumentales (Lupone 2018: 67). En el marco de los intereses institucionales, el INI accedió al proyecto y se vio más que pertinente que la propuesta se hiciera con un grupo de mujeres. Diana Roldán, con sus investigaciones de largo tiempo con varios grupos étnicos del país, propuso encaminar la mira hacia Oaxaca, donde 25 grupos de artesanas se congregarían en la Feria Artesanal (venta-exposición, inaugurada el 19 de julio de 1985 en la Plaza de la Danza, Ciudad de Oaxaca).

Para la feria se organizaron algunas proyecciones de cine y montaron una exposición fotográfica en la que se representaba a los indígenas; luego, a través de Lucina

Cárdenas y Xosefa Nolte (INI Oaxaca), se invitó a las artesanas para conocer su opinión acerca de su representación, particularmente de las mujeres. Era fundamental que la organización elegida, además de elaborar textiles con narrativa, contara con experiencia y cohesión organizativa. Una vez que Lupone conoció y vio el trabajo textil de las mujeres ikoods de la cooperativa de San Mateo del Mar, el grupo a quien impartir el taller estaba escogido.¹⁴

El vínculo se estableció a partir de Lucina Cárdenas, quien además de trabajar para el INI era comadre de Teófila. La cooperativa encabezada por Teófila, contaba con un grado de organización muy favorable a la idea y su trabajo con los tejidos de dos vistas le daba un plus a las posibilidades expresivas que se esperaba impulsar con un taller cuyo centro era el lenguaje audiovisual, justo por las capacidades de las tejedoras en contar dos historias paralelas, por ambos lados de la tela, sin ver nunca los dos al mismo tiempo. Las participantes, de varias generaciones, fueron ocho de inicio, pero por diversos motivos¹⁵ el grupo se acabaría reduciendo a seis, con un equipo de trabajo encabezado por Teófila Palafox, Justina Escandón y Juana Canseco, y otro por Elvira Palafox, hermana menor de Teófila, quien trabajó con Guadalupe Escandón y Timotea Michelín.¹⁶

El taller se llevó a cabo del 11 de noviembre al 13 de diciembre de 1985. Consistió en sesiones teórico-prácticas en las que se revisaron diferentes formas de contar historias, encuadres, movimientos y angulaciones con cámara de video, foto-secuencias con cámara Polaroid, realización de *storyboard*, revisión de planos sonoros, manejo de grabadora de sonido y cámara Súper 8, prácticas y ejercicios cortos, desarrollo

¹⁴ Como cuenta en *Mujer ikoots...*, p. 72, lo que le llamó en particular la atención fue la disposición de figuras en diversos planos y niveles, y la narración de pequeñas historias a través de sus tejidos.

¹⁵ Algunas veces Aurora no fue a vender el pescado a Juchitán para asistir al taller y eso le provocó problemas con su marido, quien le prohibió continuar. Mientras que Sofía argumentó enfermedad. Maru Tamés, *Diario de campo*, pp. 56 y 70.

¹⁶ Teófila (29 años, casada, tres hijos, presidenta de la organización de tejedoras de San Mateo), Justina (45 años, casada, un hijo, productora y vendedora de tortillas y tamales, San Mateo), Juana (30 años, soltera, vendedora de pescado, secretaria de la organización de tejedoras, Colonia Costa Rica), Elvira (21 años, soltera, tejedora de dos vistas, San Mateo), Guadalupe (50 años, casada, seis hijos, cortadora de leña y vendedora en el mercado, Colonia Costa Rica) y Timotea (68 años, viuda, rezadora profesional, depositaria de cuentas y costumbres antiguas, San Mateo). Las otras dos integrantes fueron Sofía Solera Orozco (35 años, soltera, tesorera de la organización, Colonia Juárez) y Aurora Rangel (40 años, casada, vendedora de pescado en Juchitán, San Mateo). Maru Tamés, *Diario de campo*, pp. 2, 55-70.

de la idea para el ejercicio final, realización del guion, preparación de elementos para su ejecución (locación, intérpretes, vestuario y utilería) y filmación. El trabajo de Diana Roldán y Susana Garduño orientó los contenidos del Taller hacia proyecciones de diversos materiales que familiarizaran al grupo de artesanas con las representaciones filmicas de la mujer de pueblos originarios en general, pero sobre todo de las de Oaxaca. Por las noches también se realizaron proyecciones abiertas para la comunidad.¹⁷

Los títulos generados fueron *Angoch tonomb* o *Una boda antigua* y *Teat Monteok* o *El cuento del Dios Rayo*, realizados por Elvira (cámara), Guadalupe (sonido) y Timotea (asesoría e interpretación), así como *Leaw amangoch tinden nop ikoods* o *La vida de una familia ikoods*, realizado por Teófila (cámara), Justina (sonido) y Juana (cámara). Ambos equipos hicieron el guion y la producción de manera colectiva.¹⁸ De las cintas resultantes, solo *Leaw amangoch tinden nop ikoods* o *La vida de una familia ikoods* se dobló a 16 mm y se posprodujo, la película se exhibió en la plaza central de San Mateo del Mar en febrero de 1988, junto con *Tejiendo mar y viento* (Lupone, 1987), en la Cineteca Nacional en junio de ese año, entre otros lugares.¹⁹ *Teat Monteok* o *El cuento del Dios Rayo* y *Angoch tonomb* o *Una boda antigua*, realizados por el equipo de Elvira Palafox, quedarían en espera, hasta que en el aniversario 25 del Taller, luego de varios años, finalmente la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) las posprodujo (entre 2012 y 2013), y ya avanzado el año 2021 se exhiben en Filminlatino México.

Las tramas de las tres películas se desarrollan sin un narrador que guíe la mirada, función que tiene la cámara, a modo de testigo, como en *Una boda antigua* y en *El cuento del Dios Rayo*, o claramente dirigida a los detalles, enfatizando algunos aspectos como lo hace *La vida de una familia ikoods*. Aun cuando el tiempo en pantalla se comparte más o menos de manera equilibrada entre hombres y mujeres, el protagonismo y la agencia descansa en ellas. En el guion de *La boda antigua* la idea original era que Juana no quería casarse,²⁰ así que pese al cortejo y la formalización

¹⁷ Maru Tamés, Diario de campo.

¹⁸ Un análisis más detallado de cada uno de estos tres filmes puede encontrarse en el texto "Mirar en clave ikoots. Ejercicios del Primer Taller de Cine Indígena revisitados", también de Lourdes Roca y Lilia García, próximo a publicarse en 2021 como parte de un libro colectivo coordinado por Antonio Zirió Pérez, tentativamente titulado *Redescubrir el Archivo Etnográfico Audiovisual*, coeditado por la Universidad Autónoma Metropolitana y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

¹⁹ Para más detalles véase: INPI, *Mujer ikoots*, 2018: 49, 143, 154 y 158.

²⁰ En el guion consignado en el Diario de campo de Maru Tamés, la boda no se realiza

del compromiso ella logra deshacerlo. Si bien ella casi no aparece en pantalla, su comportamiento es decisivo para evitar la boda, acción poco común, pero documentada en la tradición ikoods (Ramírez 1982: 455-456).

En *El cuento del Dios Rayo*, la voz narrativa extradiegética la lleva la abuela, mientras que la que provoca su narración es la nieta. Ellas aparecen intermitentemente en pantalla, tanto en la acción narrativa como en el trabajo con el chuntul. Si bien en la película no tienen nombre propio, su relación no solo es el hilo conductor de la trama, sino que acentúa la forma en la que los conocimientos se transmiten entre mujeres. La abuela y la madre también establecen una relación durante la preparación de los alimentos. En ambos casos su vínculo está mediado por la reproducción de la vida y la producción económica.

La cámara acompaña a Sabina la mayor parte del tiempo en *La vida de una familia ikoods*; ella trabaja en el telar de cintura, cuece el camarón, lo vende en el mercado, vende sus tejidos y administra el dinero. La acción detonante no recae en ella; sin embargo, su trabajo es fundamental para que se logre el objetivo. A través de su historia conocemos la cooperativa de tejedoras, asistimos a su reunión de entrega de materiales, observamos sus técnicas de tejido, los materiales que emplean, nos informan sobre el tiempo de trabajo que dedican, sobre las prendas tradicionales, la incorporación de nuevos productos y la forma en la que se hacen las cuentas.

La autorrepresentación de las mujeres en las películas es diversa. En *Una boda antigua*, las madres de los novios tienen un papel reservado y sutil frente a la presencia masculina. Se relacionan cordialmente entre ellas, aunque son los hombres quienes predominan en los acuerdos y la evaluación del candidato. Las mujeres atienden a los invitados o les llevan obsequios. Juana, pese a su decisión transgresora —patente en la última escena del guion original—, también tiene una presencia sutil, suave, subordinada a su rol de hija y de mujer. Debido a que el objetivo era mostrar cómo se preparaban las bodas tiempo atrás, las mujeres representan con su indumentaria y comportamiento un rol tradicional. Las que aparecen en *El cuento del Dios Rayo* son presentadas con soltura. Quizá debido a su edad, la abuela es una mujer de juicio que determina sus acciones, una persona de respeto; en contraste, las niñas son ocurrentes, divertidas y abiertas a conocer y aprender cada día. La comunicación

porque Juana prefiere a otro joven. El segundo día de la grabación, Sofía —una de las integrantes del equipo— no se presentó; además, dos muchachas y un joven que actuaban se negaron a seguir asistiendo por no contar con permiso de sus padres (INPI, 2018: 171). Los hechos obligaron a Elvira, Timotea y Guadalupe a modificar el guion y adaptarlo a las circunstancias, y posiblemente otras adecuaciones pudieron haberse generado durante la posproducción.

entre ambos polos es fluida; en cambio, entre la abuela y su hija se observa cierta tensión, acotada por los problemas de la vida adulta. Estas mujeres ocupan el espacio doméstico, donde cultura y trabajo encarnan una misma acción, idea central en *La vida de una familia ikoods*. En esta trama vemos a Sabina asistir al mercado y a la cooperativa, espacios en los que las mujeres adultas pueden fluir, relacionarse entre ellas y ocupar un lugar en la vida pública. Ahí son vendedoras, negociantes, toman decisiones monetarias, llevan un ingreso a sus hogares. En la cooperativa, además, son parte de una comunidad que valora su trabajo creativo y comparte sus saberes. En las tres películas las mujeres no dominan sobre los hombres, cada uno tiene su lugar, su forma de comunicarse, su dinámica interna, sus preocupaciones y aspiraciones, en las que sin lugar a dudas la familia y el trabajo son el centro articulador.

Los roles de género están asociados a una complementariedad, a un balance entre lo femenino y lo masculino. Los hombres hablan de la pesca, de la siembra, las mujeres de los tejidos, de las tradiciones. A través de las tres historias es posible observar cómo se modelan y construyen dichos roles, cómo se educa diferenciadamente a niños y niñas, cómo debe ser una mujer, un hombre; cómo es la vida en cada etapa, en la que ineludiblemente está la familia. Se es niña, joven, hay un cortejo, una boda, se encabeza una familia, se envejece.

Las películas marcan una diferencia con el resto de las producciones del AEA, obras que en general no se distinguieron por buscar la voz de las mujeres o su protagonismo en los hechos que documentan. Las películas del taller ofrecen un espectro que va desde el casi silencio de Juana, hasta el regateo en el mercado y la discusión de alguna vendedora sobre el permiso para ser filmada, pasando por el cuchicheo de las madres de los novios, las pláticas sobre la vida cotidiana entre las tejedoras, la abuela y su hija, la voz despreocupada y atrevida de las niñas. ¿Dónde está el placer de las mujeres en hacer estas películas? Consideramos que está en presentar el pasado para que no se pierda, en escuchar a la *mum vida*, en prestar atención a la espontaneidad de las niñas, en la reivindicación de los ikoots como pueblo trabajador, en los tejidos que concentran la creatividad y la organización de las mujeres.

Otro aspecto en el que se diferencian del resto de la producción del AEA, donde la mayoría son documentales, es la naturaleza ecléctica de estas obras, que deben tal carácter a su forma de producción. Durante el taller, los monitores transmitieron a las mujeres ikoots la importancia de representar su vida y sus costumbres, para tener un registro y una documentación de ello, a lo que llamaron documental. Posteriormente, trabajaron con herramientas de la ficción; se elaboraron guiones en los que se asentaron las historias que las mujeres querían contar; posteriormente hicieron *storyboards* y convencieron a varias personas para que interpretaran ciertos roles,

puestas en escena y reconstrucciones, así como espacios en donde se realizarían las filmaciones. Para Teófila, las películas son documentales, toda vez que representan la vida del pueblo ikoots; para Lupone son ficciones-reconstrucciones-documentales.²¹

En *La vida de una familia ikoods*, las personas que conforman la familia efectivamente se dedicaban a dichas actividades económicas, pero no tenían la relación de parentesco que la película representa. Las mujeres se reunían en la cooperativa, donde Teófila aparece como presidenta, cargo que ejercía en la vida real, y es verosímil que en alguna familia de las tejedoras se ahorrara para comprar un chinchorro. En el caso de *Una boda antigua*, la recreación de la boda como se hacía anteriormente es plausible en tanto sus elementos representados; sin embargo, el personaje de Juana y su agencia para decidir su destino es ficticio y corresponde a la intervención de Elvira para moldear una realidad de otro tiempo. Mientras que en *El cuento del Dios rayo*, aunque los intérpretes representaban actividades que realizaban en la vida real, y es admisible que la abuela contara historias por las noches con su familia, los intérpretes tampoco guardan el parentesco atribuido. Ciertamente, las obras tienen un carácter híbrido que, sin embargo, tiene un alto valor documental sobre diversos aspectos de la vida y cultura ikoots, particularmente de las mujeres y de las ideas que querían representar.

Mujeres haciendo cine

Para profundizar en estos ejercicios es preciso conocer a las autoras, las motivaciones que las llevaron a hacer cine y el papel que el documental tuvo en el proceso de realización, de edición y proyección.²² Pudimos entrevistar a Teófila Palafox y a Maru Tamés, cuyos testimonios revelaron bastantes aspectos en materia de género y por ello privilegiamos sus testimonios como participantes y pusimos el énfasis de este estudio en el cine hecho por mujeres; sobre todo porque fue un proyecto en el

²¹ Lupone calificó la experiencia de las tres películas como “ficción-reconstrucción-documental” porque ambos grupos recurrieron a la actuación; su propósito era representar su propia cotidianidad, alterada en función de la historia asentada en un guion, pero con un registro etnográfico sobre la vida cotidiana ikoots (Lupone 2018: 138), proceso que nos remite al concepto de puesta en situación.

²² Aquí deberían encontrarse las historias de las participantes que están con vida; sin embargo, pese a que buscamos a la mayoría de ellas, por diversos motivos solo fue posible entrevistar a Teófila, que como presidenta de la cooperativa nos permitió acercarnos a un contexto bastante amplio del proceso y sus apreciaciones actuales, décadas después.

que las redes productivas y afectivas que tenían fueron muy importantes para su desarrollo, en particular para el pensar colectivo, la selección y la toma de acuerdos.

Teófila y Maru son de generaciones consecutivas, con trayectorias muy distintas. En 1985, cuando la primera rondaba los treinta y la segunda los cuarenta, surgió la propuesta del Taller de cine. Teófila Palafox, tejedora ikoots del istmo de Tehuantepec, encabezaba una cooperativa de artesanías. María Eugenia Tamés, documentalista recién egresada del CUEC e integrante del primer colectivo feminista de cine en el país, Colectivo Cine-mujer, se interesaba por toda propuesta que reivindicara el papel de las mujeres en nuestra sociedad.

Teófila estaba embarazada cuando, en plena Feria Artesanal en Oaxaca, las contactó el grupo del AEA. Ella pensó que sería difícil participar en un proyecto así, pero le sonaba muy interesante y finalmente logró hacerlo porque el taller no se impartió hasta noviembre, mes en que su hija ya había nacido. Por su lado, Maru fue contactada por Luis Lupone, compañero de generación en el CUEC, para sumarse al proyecto apoyando los talleres porque sería un grupo solo de mujeres cuyas edades iban desde los setenta años hasta los veinte. La experiencia se antojaba fantástica, un encuentro entre el mundo textil ikoots, casi exclusivamente femenino, y el mundo audiovisual del AEA, tradicionalmente tan masculinizado, mediado por las incipientes perspectivas de género llevadas al campo.

En el marco de las investigaciones de Diana Roldán y Susana Garduño sobre las representaciones indígenas en el cine y en el arte plástico y monumental, aunado a los intereses y preocupaciones de Maru Tamés, hizo que en el taller se diera un peso importante a diversas proyecciones y discusiones justo en torno a las representaciones, particularmente de las mujeres, en el cine, tanto de ficción como documental.

Teófila recuerda muy bien esos tiempos de proyección en que no solo las talleristas, sino buena parte de la comunidad de San Mateo se reunían bajo una enramada o gran techo de palma a ver películas. Vieron desde *La Sandunga* (1938) hasta *¡Qué viva México!* (1931, en versión 1978), así como documentales del propio Lupone y de Tamés: *Dios se lo pague* (1981) y *Amor, pinche amor* (1980). “Nosotros no estudiamos para hacer cine, para nosotros es mucha ganancia poder hacer una historia y contarla, y ponerla en imagen, [...] porque nosotras realmente no estudiamos para hacer cine. [...] Y hasta ahorita no hemos visto una película que se pueda parecer a la de nosotras. [...] Me gustaría verla, que me gane otra [se ríe]. Pero no, no he visto”. La experiencia se conserva en el recuerdo de forma más bien heroica y de una gran oportunidad. Su predilección por documentar y legar aspectos de su cultura fue prioridad. Para ella era muy importante contar algo “que se va a guardar para volver a ver en los tiempos que vienen, porque esos tiempos, esas imágenes ya no

van a existir, y ya está registrado, ya está documentado, entonces lo podemos ver en otros tiempos, es un registro para mí” (Teófila Palafox, entrevista en línea, junio 20 y 27 de 2020).

Maru, por su parte, tenía poco tiempo de haber estudiado en el CUEC pero contaba ya con la realización de varios documentales y una experiencia importante impulsando la perspectiva feminista en el país, a través diversos temas: había trabajado con costureras y trabajadoras sexuales, y tenía una gran curiosidad e interés por participar en esta iniciativa de Lupone, que al final “rebasó mis expectativas”, porque “yo veo el feminismo en dos aspectos, en el teórico y en el práctico. Eso es que hay que vivirlo en tu vida, para que forme parte de ti para que tengas congruencia” (Maru Tamés, entrevistada en línea por Lilia García Torres y Lourdes Roca, junio 10 de 2020). Y ahí observó la gran capacidad de organización del grupo de artesanas ikoots y su habilidad inmediata para incursionar en la narración de historias audiovisuales de mujeres, varias veces vinculada por diversos testimonios con sus habilidades como tejedoras.

Ella estaba en un equipo de trabajo con la FAO y la Secretaría de Agricultura en ese entonces y “ahí estaban hablando mucho de la metodología participativa y ahí empecé a leer, [...] De ahí salió la idea y se fue acomodando”. La práctica había venido primero, con el trabajo en Cine Mujer y los talleres Varan, en la búsqueda de un cine más directo; en el momento se impulsaban

tratamientos muy profundos del personaje, muchas entrevistas, mucha conexión con el personaje, y la cámara, las cámaras sobre patines, ¡imagínense! [...] Eso era parte de nuestra ética, de nuestra posición frente al documental, que siempre quedábamos amiguísimas, era una relación muy cercana, muy de piel, y casi nunca tuvimos un problema con las entrevistadas [...] Se trataba de la metodología participativa, se trabaja con ellas, no nosotras venimos de la estratosfera y llevamos sus imágenes y las manejamos como se nos da la gana, no (Maru Tamés, entrevistada en línea, junio 10 de 2020).

Estas preocupaciones acercaban el cine a propuestas mucho más abordadas por el documental e invitaban a una mayor experimentación en campo, que fuera más allá de los tradicionales documentales institucionales de carácter oficial, donde la voz principal de la narrativa era una voz en *over* o voz sobrepuesta desde intereses y preocupaciones muy distantes a las características y necesidades de las comunidades.

El taller se llevó a cabo en la casa de Teófila:

pasamos desde el principio del cine, *Los Hermanos Lumière*, hasta un documental que había yo hecho de la refinería de Salina Cruz, que les quedaba cerca. Entonces les pasábamos películas y empezamos a dar clase. De eso más se encargaban Luis [Lupone] y Alberto [Becerril]. Yo era más estar con las mujeres y de platicar con ellas [...] Era fascinante y al mismo tiempo horroroso porque había mucha violencia y mucho alcoholismo. Ya cuando vives más en el pueblo te das cuenta más de la dinámica (Maru Tamés, entrevistada en línea, junio 10 de 2020).

Por parte de las mujeres que acudieron como monitoras talleristas, Maru Tamés y Cecile Laversin, se impulsó un protagonismo femenino, buscando que las mujeres hablaran de ellas y contaran sus propias historias, porque enseguida observaron que las mujeres tenían sus propios modos de narrar. El cine hecho por mujeres tiene implicaciones en el modo de producción, sobre todo por lo que conlleva dedicarse a él si la tarea de cuidar a los hijos ocupa casi la totalidad del tiempo. La solución no fue muy diferente a lo que ahora se impulsa, por ejemplo, desde el gremio de cineastas venezolanas: el derecho a guardería durante el rodaje. De manera autogestiva, Cecile, con su formación en teatro, era hábil con los niños y cuidaba de ellas y ellos mientras duraba el taller. A Maru le interesaba mucho familiarizarlas con las representaciones de las mujeres en pantalla e introducir miradas desde una perspectiva feminista. Al respecto argumenta hoy, por ejemplo:

Lo que sí era que había demasiados borrachos en la calle. Y otra cosa que me dolía mucho era que íbamos el grupo de filmación y atrás de nosotros una bola de niños, niños [con énfasis]. ‘¿Y no tienen una hermanita? ¿Y por qué no está aquí?’. ‘No, es que mi hermanita ayuda a mi mamá’. O sea, los niños son los únicos que salen a la calle, las niñas no, es terrible. Y de ahí ya están programadas ¿no? Como pasa en todos lados, pero ahí se nota más (Maru Tamés, entrevistada en línea, junio 10 de 2020).

Las semillas para un empoderamiento con cámara estaban sembradas. Ella percibió muchos problemas de género de entrada en la comunidad y fue buscando formas de reflexionar sobre ellos, dentro y fuera del taller. Pero no cualquier grupo hubiera respondido igual. Este estaba muy organizado y tenía experiencia a partir de su trabajo como tejedoras, llevando sus ventas en el mercado, controlando sus cuentas. La parte de la vida colectiva la percibió más interiorizada, pero le interesaba mucho que emergieran propuestas y revisiones más personales. En un grupo sin tanta articulación comunitaria probablemente hubiese sido muy distinto.

[Eran] prácticas y pláticas sobre la idea. Los grupos con Teófila, Justina y Juana empezaron a pensar en la idea [...] luego las cámaras, paralelamente veían las películas y las comentaban, les pasamos el documental que hice de la refinería y contaron todo el daño que les hacía. [...] 'Le estoy dando vida a la idea' [refiere de su propio diario de campo], ¡sus frases! 'Elvira Palafox, 21 años, soltera, se apasiona por su proyecto e intenta convencer a su familia de que aparezcan en la película' [...] 'Yo quiero que todo mundo conozca nuestras películas, el modo de vida de San Mateo'; esa capacidad que les digo que tuvieron de verle la utilidad, aprender eso para contar, me parece fundamental (Maru Tamés, entrevistada en línea, junio 10 de 2020).

Cuando la cámara empodera o versiones audiovisuales de mujeres ikoots

La organización previa con que contaba el grupo de mujeres ikoots fue clave. Teófila narra que antes de la cooperativa, las mujeres dependían de un hombre de fuera que organizaba y servía de intermediario para la venta, exposición y concurso de los tejidos que las mujeres elaboraban, pero destaca que abusaba de las mujeres. Cuando ella cumplió 18 años, entró al grupo y se coordinó con las otras mujeres para sacarlo, fue entonces cuando ellas se organizaron para producir y vender en colectivo (Teófila Palafox, entrevista en línea, junio 20 y 27 de 2020). Otro factor común entonces era que las mujeres debían contar con los permisos de los maridos y destinar horarios específicos que no les impidieran cumplir su papel de madres y esposas, además de la compensación económica que implicaba por lo que dejaban de tejer en esos días. Un aspecto más que jugó a favor del proyecto fue que el taller se impartiera en casa de Teófila, de seguro otro espacio lo habría hecho más complicado; pero esta posibilidad de mantenerlo entre el diario quehacer favoreció su desarrollo y un mayor control de los procesos. Teófila asienta:

A nosotras nos gustó cuando nos dijeron que el documental tenía que ser, [porque] ese no es de acción, es de lo que vives, de lo que ves, lo que es [enfática] vaya, la realidad, pues la realidad de la vida. Entonces nos gustó esa idea. Y que esa realidad un día se va a acabar, esa realidad se va a acabar; es como una foto, que tomamos una foto de joven, y después ya no la podemos ver esa foto y tenemos que guardarla como historia, como algo que se puede ver después (Teófila Palafox, entrevista en línea, junio 20 y 27 de 2020).

Claramente esa idea de documental se les antojó como la vía para contar “la realidad de sus vidas”. Para ella, así como el tejido, la cámara fue el equivalente a otro instrumento para hablar de ellas y sus vidas, la vida de su comunidad, dos opciones técnicas para un mismo fin: “Estamos pasando a una tecnología nueva, como es agarrar la cámara y ponerle las tomas así a como lo queremos tomar; [...] porque el tejido es una historia, y es una historia de realidad, entonces nos gustó hacer una historia como documental” (Teófila Palafox, entrevista en línea, junio 20 y 27 de 2020).

Para Maru constituía una oportunidad única de remontar las prácticas comunes de realización y experimentar con el video colectivo. Recuerda cómo asentó en su diario la reacción de Guadalupe Escandón (50 años) a la propuesta del taller: “¿Para esto se necesita saber leer?... ¡Entonces tengo manos y pies!”.²³ La educación formal básica era escasa en la comunidad y se trata de una cultura que en ese entonces seguía bastante aislada; recordemos que hasta los sesenta ni siquiera estaba bien comunicada con el resto del estado de Oaxaca, por tratarse de un terreno peninsular cuya comunicación terrestre, para mediados del siglo xx, todavía no se había articulado. Sus tradiciones culturales y roles de género estaban muy establecidos, incluso con algunos tabús relacionados con la idea del mar como mujer, por ejemplo. Es así que la pesca siempre estuvo encomendada a los hombres, mientras las mujeres atendían hogar y niños, además de buscar formas de comercio que permitieran una mejor subsistencia junto con la pesca.

La producción textil se fue volviendo un faro importante en este proceso; las mujeres organizadas encontraron un producto comercializable, y más aún hacia fuera, que además les ayudaba a reafirmar procesos identitarios, en particular frente a la cultura zapoteca, la más cercana y amplia en la región, y sobre todo de cohesión entre las mujeres. De hecho, la cooperativa puso a disposición sus propios recursos incluyendo sus redes familiares para lograr su cometido e involucrar a sus familias en el apoyo necesario para la filmación:

Entonces yo tuve que buscar el lugar: una casa de palma, en un rancho, ahí fuimos a grabar. Y yo le dije a la familia que sí podía participar, sí. Pero faltaban elementos. Ahí fui completando, a un muchacho que no es mi hijo, es hijo de mi compañero. Él entró [en *La vida de una familia ikoods*]. Pero realmente sí es una familia. Y la que vende, la otra vendedora de camarón, pues es otra señora que se encontraba en la calle, en el camino. [...] Así nosotras nos repartimos las actividades. Porque si vamos a ver a otro, no, ese se huye de nosotras, dice: —quién sabe qué está pasando aquí.

²³ Tamés, Diario de campo, p. 63

Todo el trabajo se partió entre las mujeres de la organización, ese es el trabajo de la organización de artesanas (Teófila Palafox, entrevista en línea, junio 20 y 27 de 2020).

Cuando vieron en comunidad, por ejemplo, la película de María Elena Velasco (India María), *Tonta tonta, pero no tanto* (1972), la crítica no se hizo esperar: “esa no nos representa”. De inmediato fue madurando la idea de construir otras versiones de sus propias realidades cotidianas; la preocupación por desbancar esas representaciones tan lejanas a sus vidas estaba sembrada. Y aunque todo apuntaba a construir historias para el exterior, en el fondo ellas pensaban de forma prioritaria en su comunidad, en los suyos. “A su comunidad, no piensan más que en su comunidad”, asentó Maru al preguntarle en quién pensaban como destinatario principal mientras trabajaban en sus respectivas películas (Maru Tamés, entrevistada en línea, junio 10 de 2020).

Pese a las expectativas que pudo tener la institución de que se produjeran documentales sobre costumbres y tradiciones ikoots, la libertad por contar sus propias historias prevaleció. Poder elegir qué narrar y cómo impulsó a ambos grupos y sus guiones: contar la historia de esta familia ideal donde

el tipo que no bebe, se va a trabajar muy temprano, regresa, conviven, los niños hacen su tarea, es la parte de adelanto pues, que tienen; sobre el tema de la convivencia que es el tema femenino, la convivencia familiar; y en el otro pues qué más femenino hay que una boda, el momento de realización de cualquier mujer en cualquier sociedad, desgraciadamente todavía. Y en *La boda* están juntos muchos conceptos: el de la mujer, el del matrimonio, el de que la mujer que está casada tiene muchos puntos ante la comunidad, aunque tenga un marido que la maltrata. Entonces es muy femenino [...] ellas están contando en el estilo de las mujeres (Maru Tamés, entrevistada en línea, junio 10 de 2020).

Estas historias hablan de lo que les preocupa resguardar y lo que sueñan conservar. La visión progresista de familia que muestra Teófila en *La vida de una familia ikoots* (1985) no se habría gestado sin estos intercambios que pusieron en el centro de atención los roles de las mujeres en la comunidad, así como sus formas de pensar y sentir. Las talleristas vieron juntas también *Construcción del puerto petrolero Salina Cruz* (1984), de apenas el año anterior, producida por el Instituto Mexicano del Petróleo, que narra la contaminación del puerto Salina Cruz con salida al Pacífico, con la refinería que se ubica apenas a 30 kilómetros de San Mateo del Mar. Con este título se sorprendieron en gran medida, porque sabían de la magna obra pero el documental detonó una mayor conciencia ambiental “sobre la magnitud y complejidad

de las instalaciones de la refinería: ‘siempre pasamos por ahí pero no sabíamos que hacían adentro’ [Justina]”,²⁴ anotó Maru en su diario de campo. Igualmente vieron un programa de la Unidad de Televisión Educativa de la Secretaría de Educación Pública (UTECE) sobre San Mateo y la comunidad ‘huave’, *Los hablantes del viento*, que resultó muy emotiva, según asentó Maru en sus notas, “reconociendo los lugares y cada uno de los personajes, haciendo comentarios en huave [sic] y riendo”²⁵, quizá uno de los títulos donde más reconocieron y se reconocieron como comunidad.

Como la generalidad de mujeres, aun a finales del siglo xx, resalta Teófila: “decía mi esposo que quería una mujer que cocina, tortilla y frijol, no una que sea cineasta o algo parecido, que camina”. Solo de imaginar qué hubiera sido de un taller mixto, asegura con convicción que nada parecido: “los hombres son bien ventajosos aquí, seguramente ya ahorita ya se hubieran hecho famosos y ya nos habrían dejado a un lado”. Y desde luego, el impacto económico afectaría lo que pudo seguir;

no pudimos seguir porque necesitamos dinero, necesito inversión, necesitamos tiempo. En ese tiempo Gloria [hija menor de Teófila] estaba estudiando, la otra estaba estudiado y yo separándome de mi compañero, no tenía apoyo. Entonces ese tiempo lo perdí para poder seguir trabajando. De hecho, Gloria ahora sí ya le gusta, pero también ya tiene a su familia, no hay mucho tiempo. No sé, parece que sí va a hacer un documental pequeño y de sus alumnos, como es maestra, ¿no sé qué va a hacer? [...] Lo que sí, es que necesitamos una cámara. Una cámara o también con un celular bueno, también se puede grabar. No sé si del celular se puede editar, va a dar buena imagen no sé, algunos celulares parece que sí.” (Teófila Palafox, entrevista en línea, junio 20 y 27 de 2020).

Incluso ya después, para el proceso de edición, que implicó trasladarse a la Ciudad de México, en otra comunidad habría sido impensable que acudieran. Y este grupo de mujeres lo logró justo por estar tan organizadas. El apoyo de Elvira para las proyecciones, lo refiere Teófila así:

—Mira, vete tú a la exposición, yo me quedé cuidando a Gloria y cuidando a la otra que se llama Alma y Juan [hijos mayores de Teófila]. No va a pasar nada; yo algo pasa y yo corro al hospital a cuidarlos, a ver al médico —dice—. Tú vete tranquila. Llévate todas las ropas que tenemos para que vendas, porque pues necesitamos dinero

²⁴ Tamés, Diario de campo, p. 76

²⁵ Tamés, Diario de campo, p. 80

para nosotras, para todas las mujeres. Y así me iba yo, a veces me iba con Justina, a veces me iba con Guadalupe, que son mis compañeras pero son más mayores que yo (Teófila Palafox, entrevista en línea, junio 20 y 27 de 2020).

Incluso hoy en día resulta difícil creer que en su condición, y hace más de treinta años, hayan logrado todo lo que implicó concluir estos títulos. “¿Te imaginas el impulso que hubieran tenido si se hubiera formado realmente el grupo y hubieran seguido produciendo!?” exclama Maru. “Su creatividad y su audacia, porque ellas ¡sí agarraron la cámara! Claro que estuvimos un mes, hicimos varios días de práctica [...] ¡Se les ocurría cada cosa! Y con esa ingenuidad que tiene la gente que no se ha echado siete años en la escuela, ¡frescura!” (Maru Tamés, entrevistada en línea, junio 10 de 2020). La principal experiencia que las talleristas destacan es justo aquella creatividad e ingenio, incluso con numerosas ideas que quedaron en el tintero, apuntadas algunas en el diario de campo. “Imagínate ahorita como está la tecnología. Imagínate todo lo que hicimos cargando el proyector, colocando la película de 16 mm con la arena que se subía, porque estaba sin piso, era arena”. Si realmente se hubiera conformado un grupo de realizadoras ikoots, los frutos siguientes habrían sido seguramente muchos. Y esa asoma como una de las principales frustraciones del equipo, tanto de quienes impartieron como de quienes cursaron el taller: el no haber logrado que la experiencia se consolidara con la conformación de un grupo de realización audiovisual en la región.

Pero ellas tenían muy claro para qué se habían incorporado al proyecto. Elvira, la más joven, fue la que quiso representar una boda antigua, “para que mis hijos y los hijos de mis hijos sepan cómo eran nuestras bodas” (Maru Tamés, entrevistada en línea, junio 10 de 2020). Y pese a las interrupciones que seguido ocasionó el control machista en el taller y las producciones, el grupo logró sacar adelante el proyecto y realizar tres títulos. Sin duda constituyó un ejercicio pionero de cine colectivo que no se había dado en México, y con lo extraordinario que fue que viniera de una comunidad considerablemente aislada, sin mayor acceso tecnológico ni tan solo acostumbrada al cine ni a la televisión, y ciertamente alejada de las representaciones que circulaban sobre lo mexicano, lo indígena y las diversas culturas del país.

Según Lupone, las películas realizadas por las mujeres ikoots en el taller fueron mostradas a las autoridades del INI en proyección con sonido e imagen separados, sin ser corregidas ni subtituladas. Las autoridades cancelaron el proyecto augurando que “las películas se veían mal y eran muy caóticas, en comparación con toda la producción del AEA” (2018:155). Lupone narra que después de una larga discusión, el INI autorizó finalizar *La vida de una familia ikoods*, misma que se dobló (*blow up*)

a 16 mm, se le colocaron subtítulos en español y se exhibió junto con *Tejiendo mar y viento* (Lupone, 1987), que documentó la experiencia del taller. Las obras fueron recortadas, a fin de que no excedieran de 60 minutos juntas. Así fue como *La vida de una familia ikoods* se proyectó como ejemplo de lo narrado en *Tejiendo mar y viento*, y las fichas catalográficas las consignaron como una sola obra, confundiendo a Teófila como correalizadora de Lupone. Ambas cintas se estrenaron en la Cineteca Nacional y fueron exhibidas del 8 al 14 de junio de 1988. En el programa mensual de la Cineteca, Lupone destacó que “la experiencia del taller ha demostrado que las comunidades pueden filmarse a ellas mismas” (Programa mensual, 1988:27). También fueron exhibidas en San Mateo del Mar donde, a decir de Teófila, fueron del gusto de los pobladores.

Los filmes formaron parte de la serie Cine Indigenista, del INI, y se pudieron adquirir en formato vhs y más tarde en dvd. Participaron en algunos festivales y fueron proyectados varias veces al paso del tiempo. Poco conocemos acerca de su recepción en dichos espacios, aunque cabe señalar que *Tejiendo mar y viento* fue nominada al Ariel como mejor documental. Sin embargo, Coralie Le Clech, como parte de su investigación, proyectó la película para alumnos de bachillerato en 2007, y la resupuesta le sorprendió; la mayoría de los habitantes habían olvidado las películas y que el taller se llevó a cabo en San Mateo; los alumnos estaban consternados sobre la forma en la que su comunidad cambió en su arquitectura, la ausencia de las vías de comunicación, la diferencia en la vestimenta de las personas, la pérdida del idioma, de las tradiciones, y sobre todo en cuanto al debilitamiento del tejido social comunitario. Para Le Clech estaba claro: la determinación de Teófila por crear una memoria sobre San Mateo del Mar había logrado su objetivo.

Varias preguntas quedan latentes: ¿Cómo recibimos estas u otras películas hechas por pueblos originarios, específicamente por mujeres?, ¿qué tipo de espectadores necesitan?, ¿se requiere ser especialista en el tema o basta con querer mirar y escuchar a la otra, al otro, al otre? ¿es posible entender sus significados y apropiarnos de esas miradas desde nuestro lugar situado?

Este medio como producto cultural puede ser interpretado de forma más cercana a lo que sus autoras o autores quisieron transmitir, en tanto las audiencias tengan las claves culturales para entenderlo o resignificarlo. Así como el título del libro de Carlos Lenkersdorf (2002) propone, *Filosofar en clave tojolabal*, las tres películas aquí analizadas nos proponen mirar en clave ikood.

No cabe duda de que el propósito que Lupone se planteó al querer que los pueblos originarios “registraran y editaran los documentales de sus propias realidades” (2018: 65) no solo se cumplió a cabalidad, sino que incluso se rebasó, como podemos

mirar con más claridad transcurrido el tiempo: las “ficciones-reconstrucciones-documentales” que se realizaron en el taller tienen un alto carácter documental no solo etnográfico o antropológico; son también cine hecho por mujeres, donde ellas son las protagonistas de las historias, quienes las narran, quienes provocan acciones, son actantes dentro del conjunto familiar y comunitario; es su mirada la que nos dirige, la que reconoce su trabajo, su organización, son ellas mostrando sus tejidos, la vida como niñas, jóvenes, madres de familia o ancianas. En conjunto las tres obras dan cuenta de las diferentes etapas de la vida y reproducción de la vida de las mujeres ikoots.

REFERENCIAS

Avila Pietrasanta, Irma

- 2014 “México”, en Alfonso Gumucio Dagron, *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Bogotá, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, pp. 371-429

Becerril, Alberto

- 1987 “El cine de los ikoods”, *México Indígena*, INI, 3(18), sept-oct, México, pp. 57-58.

Becerril, Alberto

- 1987 “Cine e identidad”, *México Indígena*, INI, 3(18), sept-oct, México, pp. 43-44.

Becerril, Alberto

- 2015 “El cine de los pueblos indígenas en el México de los ochenta”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, 25, julio, pp. 30-49.

Castrejón Leorza, María

- 2004 “Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres”, *Berceo*, 147, Logroño, p. 307.

Castro, Maricruz

- 2005 “El feminismo y el cine realizado por mujeres en México”, *Razón y palabra*, 10(46), agosto-septiembre, México.

Cineteca Nacional

- 1988 “1er Taller de Cine Indígena”, *Programa mensual*, junio de 1988, nueva época, 5(44), México, pp. 26-27.

Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas

- 2009 *El cine indigenista: colección de producciones filmográficas del Instituto Nacional Indigenista*, México, CDI-INI.

Colaizzi, Giulia

- 2001 "El acto cinematográfico: género y texto filmico", *Lectora: revista de dones i textualitat*, 7, RACO (Revistes Catalanes amb Accés Obert) del CSUS (Consorti de Serveis Universitaris de Catalunya), Barcelona, pp. v-XIII.

Collectif des femmes de Musidora

- 1976 *Paroles elles tournent!*, París, Des femmes.

Cuevas Martínez, Alberto

- 2015 *La mirada estética en el cine comunitario. Análisis de Leaw amangoch tinden nop ikoods (La vida de una familia ikoods, 1987) de Teófila Palafox*, tesis de licenciatura en Arte, México, Universidad del Claustro de Sor Juana.

Cusi Wortham, Erica

- 2013 *Indigenous Media in Mexico*, Durham, Duke University Press.

Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas

- 2018 *Mujer Ikoots, cineastas indígenas*, México, INPI.

Le Clec'h, Coralie

- 2012 *De la censure à l'oubli... L'expérience pionnière de cinéma communautaire au Mexique: paradigme d'une indianité fantasmée?*, tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos por el IHEAL, Universidad de París III Sorbonne Nouvelle.

Lupone, Luis

- 2018 "El cine de los ikoots", en *Mujeres ikoots, cineastas indígenas*, México, INPI, pp. 60-73.

Lupone, Luis

- 2018 "Tejiendo el taller", en *Mujeres ikoots, cineastas indígenas*, México, INPI, pp. 120-167.

Ramírez Castañeda, Elisa

- 1982 *El fin de los montiocs. Tradición oral de los huaves de San Mateo del Mar, Oaxaca*, tesis de licenciatura en Sociología, FCSyP-UNAM, México.

Sefchovich, Sara

- 2015 *El cielo completo. Mujeres escribiendo, leyendo*, México, Océano.

Vargas Serpa, Gabriela

2013 *Un arma cargada de futuro: los colectivos de cine militante y revolucionario de contrainformación*, tesis de posgrado en Comunicaciones, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

Worth, Sol, y John Adair

1970 "Navajo Filmmakers", *American Anthropologist*, 72(1), febrero.

FILMOGRAFÍA

Angoch tonomb o Una boda antigua (1987), Elvira Palafox, Guadalupe Escandón y Timotea Michelín, México, INI.

Leaw amangoch tinden nop ikoods o La vida de una familia ikoots (1987), Teófila Palafox, Justina Escandón y Juana Canseco, México, INI.

Teat Monteok o El cuento del Dios Rayo (1987), Elvira Palafox, Guadalupe Escandón y Timotea Michelín, México, INI.

Téjiendo mar y viento (1987), Luis Lupone, México, INI.

LILIA GARCÍA TORRES

Doctorante en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde obtuvo la maestría en Historia y licenciatura en Estudios Latinoamericanos. Investiga la producción fotográfica y audiovisual de los grupos guerrilleros salvadoreños. Ha publicado "Claroscuro salvadoreño. La fotografía de propaganda guerrillera" (2017) en la *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* de El Salvador y "El disparo documental: cine militante de las Fuerzas Populares de Liberación de El Salvador" en *Miradas Urgentes* (2017). Es correalizadora del documental *Trinchera sonora. Voces y miradas de Radio Venceremos* (2017) y pertenece a la Red de Investigación sobre Documentales (REDOC).

LOURDES ROCA

Investigadora del Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora y doctora en antropología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, con formación previa en historia y ciencias de la comunicación. Se dedica a la investigación social con imágenes y sus metodologías, y ha impartido cursos de especialización en la materia en varios países. Es realizadora del documental *Km. C-62. Un nómada del riel* (2000) y coautora de *Investigación con imágenes* (2012) y *Tejedores de imágenes*.

Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual (2014), Premio Antonio García Cubas. Es integrante fundadora de Redoc Investigación y ha coordinado el libro *Métodos en acción. Estudios sobre documental e investigación social* (2020).

Citar como: Lilia García Torres y Lourdes Roca Ortiz (2021), “Últimas pioneras del Súper 8: cine hecho por mujeres ikoots”, Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, núm. 91, año 42, julio-diciembre de 2021, ISSN: 2007-9176; pp. 121-146. Disponible en <<http://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/issue/archive>>.
