



**CENTRO DE INVESTIGACIONES Y
ESTUDIOS SUPERIORES EN
ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

Tramas, imágenes e intersecciones.

NARRATIVAS Y RESISTENCIAS DE
CINEASTAS INDÍGENAS.

T E S I S

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

MAESTRA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

P R E S E N T A

ERÉNDIRA MARTÍNEZ ALMONTE

DIRECTORA DE TESIS: DRA. ROSALVA AÍDA HERNÁNDEZ
CASTILLO

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE DE 2021

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	5
INTRODUCCIÓN.....	9
<i>Hilando con lo teórico</i>	<i>15</i>
<i>Tejiendo la información: Los hilos metodológicos.....</i>	<i>31</i>
<i>¿Podemos categorizar el cine indígena producido por mujeres?</i>	<i>48</i>
<i>Estructuras jerárquicas y verticalidad en el campo audiovisual.....</i>	<i>55</i>
<i>La estructura del lienzo</i>	<i>59</i>
CAPÍTULO I. Del lenguaje textil al lenguaje fílmico	65
<i>Sanarang xi Mandel. Las hermanas Palafox.....</i>	<i>67</i>
<i>Teófila Palafox.....</i>	<i>70</i>
<i>Elvira Palafox.....</i>	<i>73</i>
<i>El Primer Taller de Cine Indígena</i>	<i>77</i>
<i>Memoria visual: Las precursoras y sus tejidos documentales</i>	<i>91</i>
<i>Sajüy documentales desde tierras ikoots.....</i>	<i>93</i>
<i>Cerrando el tejido ikoots.....</i>	<i>113</i>
CAPÍTULO 2. De la Apropiación de Medios a la influencia zapatista	117
<i>Luna Marán.....</i>	<i>119</i>
<i>La memoria visual de Guelatao, a través de la mirada de un alebrije serrano.</i>	<i>131</i>
<i>María Sojob</i>	<i>143</i>
<i>Adentrándonos al cine del linaje Sojob</i>	<i>147</i>
<i>Descolonizando las emociones. Reflexiones finales.....</i>	<i>157</i>
CAPÍTULO 3. El Cine de ¿La Gran Chichimeca?	163
<i>Brenda Karina Tierra</i>	<i>166</i>

<i>Una ventana audiovisual al pueblo xí'ui</i>	174
<i>Iris Belén Villalpando</i>	191
<i>Resguardando las fibras de memoria del pueblo yoreme</i>	196
<i>Desmesoamericanización del cine. Reflexiones finales</i>	215
CAPÍTULO 4. Representación digna, Contrahegemonía y Resistencia	219
<i>Las apropiaciones y representaciones del cine comercial</i>	222
<i>Contranarrativas y resistencia</i>	227
<i>Contracuraduría y resistencia</i>	231
<i>Intersección vivencias. Reflexiones finales</i>	239
CONCLUSIONES	243
ANEXO_ CINEASTAS INDÍGENAS	255
BIBLIOGRAFÍA	269
FILMOGRAFÍA	283

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no puede iniciar sin reconocer y agradecer, en primer lugar, a mis colaboradoras y acompañantes en este camino: Brenda Karina, Iris, Luna, María Sojob, Jazmín Pinzón Palafox, Francisca y Teófila Palafox; a ellas dedico este trabajo, pues sin su apoyo y colaboración nada de esto hubiera sido posible. Así mismo, me gustaría presentar esta tesis como un pequeño homenaje a Elvira Palafox, quien ya no se encuentra entre nosotras, pero que vive a través de sus películas, sus fotos, la memoria de su familia, sus tejidos, dibujos y vestidos. También agradezco a cada una de las cineastas que amablemente me permitieron acercarme a sus vidas y a sus trabajos, Lita, Selene, Norma, Anayeli, Amelia, Marilyn, Ana Gabriela, y a todxs quienes formaron parte de *Visionados: nuestro cine*, quienes me permitieron acceder a su espacio.

No puedo dejar de mencionar el apoyo que tuve por parte de mi directora de tesis, la doctora Aída Hernández Castillo, quien con paciencia, comprensión y dedicación me acompañó a lo largo de este proceso; sus sugerencias, comentarios, enseñanzas y apoyo fueron fundamentales para poder concretar la investigación. También agradezco inmensamente el soporte de todas y cada una de las profesoras de la línea de Diversidad Cultural, Poder y Justicias, las doctoras Rachel Sieder, Emiliana Cruz, Teresa Sierra, Dolores Figueroa, Carolina Robledo y Ana Milena Horta, quienes siempre tuvieron un trato amable y sensible, así como comentarios pertinentes que enriquecieron de sobre manera mi trabajo y formación en el CIESAS.

Así mismo, reconozco y agradezco la guía del doctor Antonio Zirión, quien a lo largo de los años me ha apoyado en varios ámbitos y espacios académicos, y quien

siempre ha tenido una gran disposición por guiarme en mis diversos trabajos de investigación. Para lograr concretar este trabajo también conté con el apoyo de la doctora Mariana Rivera y la doctora Carolina Corral, cuyos comentarios en los coloquios me permitieron ampliar la visión de la investigación. Las sugerencias y palabras de aliento de la doctora Lina Rosa Berrio, también me animaron e impulsaron a terminar este proceso con seguridad y satisfacción, sus comentarios me reconfortaron y me dieron la fuerza necesaria para concretar la tesis.

También agradezco a mis compañeras y compañeros de la generación 2019-2021, quienes fueron una importante red de apoyo, tanto de forma presencial como a la distancia. Gracias por la escucha atenta, por los espacios que compartimos, por los momentos de diversión, por la ñoñería y retroalimentación en nuestros proyectos. En especial a mis amigxs: Fernando Vargas, Saraí Piña, Paty Torres, Alexia Campos, Juliana Franco, Paulina Rodríguez, Carlos Bravo, Kelvin Aponte, Rosy Antunez, Nahuel Valdez, Andrea Torres y Sofía Laines.

Aprovecho para agradecer a mis amigas y amigos, quienes a lo largo de todos estos meses de encierro han sido un soporte fuerte para mi estabilidad emocional: Anita, Val, Dianita, Ale, Tony, Patricio, Azu, Julia, Ferts, Tanis, Normis, Frida, César, James, Lau, Silvi, Marbe, Balam-Ha, y Mario Cid, quien siempre pude compartir mis propuestas e hipótesis, teniendo mucha retroalimentación de su parte.

También quiero reconocer el apoyo, cariño y amor incondicional de mi familia, de mi papá Netzahuacoyotl y de mi mamá Hortencia, gracias por sus consejos, enseñanzas y apapachos. A mi Yessi y mi Naye, por toda su escucha paciente, por las porras y abrazos necesarios. A mis hermanos Ricardo y Fernando, a mi hermana

Araceli, a mi cuñado Pedro, mi cuñada Isel y mis sobrinitos Lily y Ricardito, gracias por siempre estar.

Agradezco a mi colega y compañero Leopoldo Trejo, gracias por todas esas largas discusiones sobre los conceptos y categorías, el manejo e interpretación de datos etnográficos en la sobremesa o en los ratos de descanso, me permitieron llegar a varias de reflexiones que aquí están plasmadas. Gracias por su compañía y escucha atenta, por sus críticas positivas y paciencia, por su amor y su apoyo. Pero, sobre todo, muchas gracias a mis hijos Rafael y Arturo, gracias a ellos por toda la fuerza y alegría que dan a mi vida, por ser mi compañía y el impulso que necesito día a día para trabajar para ser una mejor persona, todo mi corazón en ellos.

Finalmente, debo reconocer que sin el apoyo económico de Conacyt esta investigación no hubiera sido posible, pues esto me permitió tener la oportunidad de tener dedicación exclusiva a la maestría. Por lo que también agradezco al CIESAS por la oportunidad de formar parte de sus egresados y contar con su respaldo académico.

INTRODUCCIÓN

¿Alguna vez has tomado un textil tejido en telar de cintura y lo has deshebrado poco a poco? ¿Has visto cómo se hilan la lana o el algodón para convertirse en finos hilos? ¿Alguna vez has contado los hilos de la urdimbre que se encuentran abrazados fuertemente de la trama? ¿Has visto cómo la trama salta varios hilos de urdimbre para hacer bellos diseños en la técnica de gasa? ¿Has intentado quitar los diseños brocados y bordados sin dañar el tejido base? ¿O has visto como la urdimbre se convierte en la trama del tejido en curva? Este conjunto de hilos da forma a un textil, hay hilos estructurales que dan fuerza a los lienzos y que pueden ser tejidos en diferentes técnicas, cuya complejidad no siempre es fácil de entender. Sobre la estructura van las tramas, urdimbres suplementarias o los bordados, con estas decoraciones se cuentan historias que embellecen y llenan de color los tejidos.

Así mismo se teje la vida. Así mismo se teje nuestra historia. Y aunque no lo parezca, la presente investigación trata de esto. A través de la vida de seis mujeres indígenas, que, si bien no son tejedoras, ni narran historias mediante textiles, sí lo hacen a partir de la trama que guía sus trabajos audiovisuales. Es así que, a partir del análisis de sus trabajos audiovisuales, vamos viendo cómo sus hilos se cruzan, la manera en que se van formando, y cómo es que en ellas hay mucho más que sólo mujeres que hacen cine y cuentan historias a través de sus cámaras. Eduardo

Galeano decía que somos tejidos que andan,¹ cada hilo y cada fibra forman parte del todo que somos y nos conectan con nuestras propias historias.

Yo añadiría que somos tejidos incompletos, inacabados y que se construyen con el tiempo. Existen hilos que se entrelazan con la vida de los demás y dan continuidad a nuestro tejido familiar y comunitario. Son procesos largos, en los que tejemos y destejemos, en que nos equivocamos, que hacemos y deshacemos, decoramos con hilos de otros colores y al igual que una tejedora en el telar, tratamos de visualizar a largo plazo un lienzo terminado.

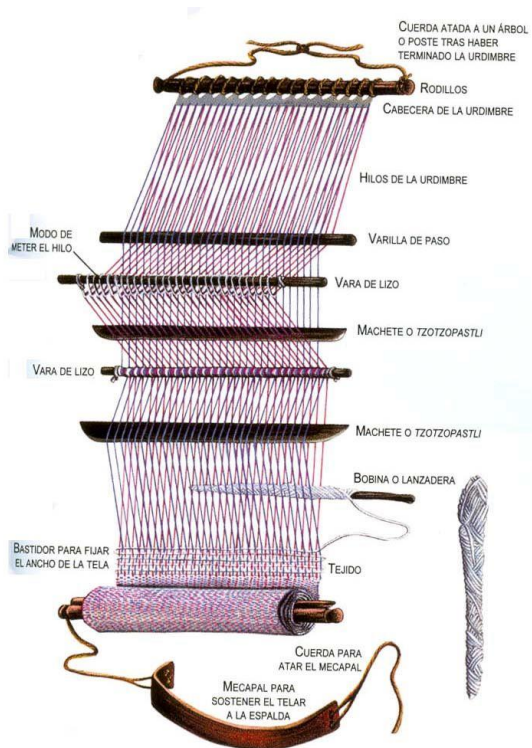


Figura 1. Partes de un telar, imagen recuperada de: “Telar de cintura”, *Arqueología Mexicana*, edición especial núm. 55, pp. 80-81.

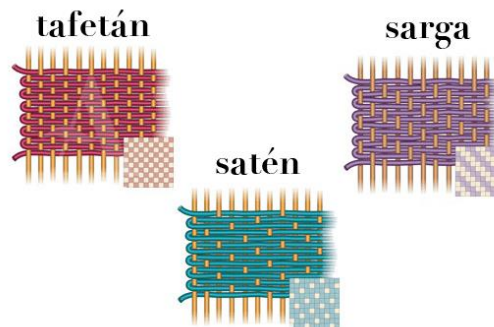


Figura 2. Ejemplo de algunas de las técnicas de tejido en telar de cintura. Así es como se van intersectando las tramas con las urdimbres para hacer los lienzos estructurales.²



En este código se puede acceder a un video que ejemplifica cómo se teje en telar, link: <https://bit.ly/3CJsyp7>

¹ “Quien escribe teje. Texto proviene del latín, “textum” que significa tejido. Con hilos de palabras vamos diciendo, con los hilos del tiempo vamos viviendo. Los textos son como nosotros: tejidos que andan.” Galeano, Eduardo (2001) *Tejidos Antología*, Barcelona, Ed. Octaedro.

² <https://www.atexlier.com/blog/tipos-de-tela-y-conceptos-de-tejidos-en-textil-hogar>

Entonces, a lo largo de nuestra vida tejemos emociones, historias, afectos, sueños y vida. Para analizar la estructura de un textil y entender su complejidad, belleza y singularidad; para ver los hilos que los conforman necesitamos acercarnos mucho, tener paciencia y analizar cómo se van entrelazando. Se va siguiendo la trama, y poco a poco va tomando sentido la estructura del lienzo y vamos entendiendo cómo se configuran los diseños que vemos en ellos. Debemos conocer el contexto en que se han creado y los materiales utilizados en su elaboración; saber sobre su historia y los conocimientos que fueron heredados de una generación a otra para que hoy en día podamos disfrutarlos.

Lo mismo pasa con la vida de las personas, es por eso que considero importante entender tal como señala Luna Marán: “el cine es un espejo”, por lo que es posible conocer a las cineastas dentro de su propio trabajo. Por otra parte, para el cineasta Alan Berliner, la pantalla funciona como ventana y espejo, la primera tiene la función de acercarnos a otros mundos, además podemos profundizar en ellos para así poder aproximarnos a su perspectiva y a la manera en que entienden el mundo; el espejo, permite que nos observemos los unos a los otros, a la vez que nos vemos a nosotros mismos (Zirión Pérez, 2015:60).

Pero esto no basta, pues, si bien debemos acercarnos a ellas, conocer sus afectos, su contexto, su historia personal, familiar y comunitaria, contar los hilos de la urdimbre de su vida, que al final se plasman en forma de imágenes tomadas por la cámara. También debemos enfocarnos en los procesos creativos, y cómo es que sus contextos, dificultades y complejidades terminan por evidenciarse en sus trabajos documentales. Así como las tejedoras mayas de Guatemala recuerdan

que: “los tejidos son los libros que la colonia no pudo quemar”,³ ahora me arriesgo a decir que la producción audiovisual indígena, son las voces e imágenes que el colonialismo no puede silenciar, ni censurar.

Tanto las mujeres tejedoras como las cineastas, son narradoras de historias. Historias que se configuran a partir del conocimiento individual, comunitario y, por supuesto, también histórico, el cual se ha conservado a lo largo de los años. Es así, que, por un lado, tenemos que los saberes textiles se han heredado de generación en generación, cada territorio tiene su estilo y particularidad, en ellos se plasman imágenes que rodean la cotidianeidad de las tejedoras: flora, fauna, personas, cosmogonía, sueños, etcétera. Por el otro, gran parte de las cineastas indígenas, a cuyos trabajos me acerqué, demuestran un claro interés por trabajar para su comunidad, para su gente, en sus trabajos recogen parte de la memoria colectiva, la resguardan en trabajos, los cuales son narrados con una amplia polifonía de voces y de imágenes que representan dignamente sus vivencias y cotidianeidad. En sus documentales también se muestran las heridas, luchas y resistencias comunitarias.

Sin embargo, esto no limita su trabajo como autoras, pues como se verá más adelante, si bien existe una relación cercana con la comunidad, ellas ponen en marcha sus propias ideas y su creatividad. Así mismo, ni todas, ni todos los realizadores indígenas hacen cine comunitario, el cine de autor también se encuentra presente entre las creaciones. Pero es importante resaltar que al inicio de la investigación yo no tenía esto a consideración, y sin darme cuenta, las seis

³ <https://tujaalediciones.com/nuestros-tejidos-son-los-libros-que-la-colonia-no-pudo-quemar/>

mujeres con quienes trabajé sí están enfocadas en proyectos comunitarios, los cuales se llevan a cabo sin que ellas abandonen sus intereses y sus sentires.

Es así que, tal como señala Claudine Cyr (2012), el cine producido por comunidades indígenas se encuentra desarrollado en la frontera entre la industria cinematográfica — donde se sujetan al *marketing*, a los derechos de autor, la participación en festivales nacionales e internacionales, etcétera— y las prácticas indígenas — como la responsabilidad hacia la comunidad, la redistribución y la valoración del colectivo—. Teniendo esto a consideración es que no podemos escencializar el proceso de creación de audiovisuales, pues en ellos hay características que cruzan esta supuesta línea divisoria. Por lo que hay mujeres que incursionan en el territorio fílmico, sin necesariamente tener esa necesidad de dar cuenta a su comunidad, como sería el caso de Yalitza Aparicio, por ejemplo.⁴

Frente a esta convergencia de características, y considerando mi propia experiencia trabajando con tejedoras, fue que llegué a las preguntas que se convirtieron en el hilo conductor de la presente investigación: Para mí era importante conocer: ¿cómo se plasman las experiencias, vivencias y cotidianeidad de las cineastas indígenas en su trabajo audiovisual? ¿Cómo la intersección de diferentes exclusiones y opresiones, que las atraviesan como mujeres indígenas —ikoots de San Mateo del Mar, zapoteca de Guelatao, tsotsil de Chenaló, xi'ui de Arroyo Seco y yoreme de Jahuara II—, influyen en los proyectos que proponen, en el desarrollo de los mismos y en sus narrativas? Además de ver ¿cómo esta misma intersección las lleva a apropiarse de espacios públicos y privados, que históricamente se les

⁴ Ver https://es.wikipedia.org/wiki/Yalitza_Aparicio

han negado, así como a crear sus propios lugares de resistencia, desde la alegría, la dignidad y el goce?

Otro de los objetivos, es resaltar la importancia de estos proyectos audiovisuales como detonadores de la memoria de los pueblos, de sus emociones y afectos; además de ver cómo su proyección y difusión en las comunidades, los convierten en generadores de espacios de reflexión colectiva e individual. Además, tal como han señalado Pablo Castro Neira, Guido Brevis, Andrés Carvajal y Francisco Tarque (2014), este tipo de producciones suma complejidad a nuestra forma de ver y entender el mundo, complejidad que enriquece y que apuntala a la posibilidad de comprensión entre culturas y pueblos, en un posible horizonte de coexistencia.

Por último, la investigación busca dar cuenta del papel que tiene el Estado mexicano en la producción audiovisual de las comunidades indígenas. A lo largo de la tesis se aprecia cómo influyen y funcionan las políticas indigenistas —en la década de los 80 del siglo XX, y en la actualidad— para impulsar, desarrollar, guiar y difundir estos materiales. Esto bajo el entendido de que, al estar dentro del aparato estatal, los hilos de nuestras vidas se intersectan en algún punto con instituciones, funcionarios y representantes del Estado. La investigación documenta las políticas estatales y los marcos institucionales en torno a la producción audiovisual de documentalistas indígenas, para dar cuenta de que manera los discursos hegemónicos en torno al “deber ser” del cine indígena, influyen o limitan las condiciones de producción de las mujeres cineastas. En esta relación entre el proveedor de recursos económicos y las mujeres que obtienen estos apoyos, vemos cómo ellas logran filtrar sus discursos, historias e imágenes contrahegemónicas dentro de los marcos impuestos por el Estado y sus instituciones.

Hilando con lo teórico

Es importante enunciar la presente investigación dentro de la antropología visual y la etnohistoria. Pues en ella se enmarca la fuerza del carácter transdisciplinario de estas ramas de la antropología. En la primera es posible observar la intersección del conocimiento científico, las artes y las humanidades, logrando trascender el carácter académico de la antropología. Así mismo, la antropología visual no es sólo una herramienta de registro, sino que también es utilizada como técnica etnográfica y un “vehículo de conocimiento” (Zirión Pérez, 2015:48) Así mismo, Antonio Zirión señala que: “la esencia de la antropología visual se manifiesta claramente cuando una imagen nos suscita, intencional o involuntariamente, interés, empatía, curiosidad, asombro o extrañamiento ante la otredad y la diversidad sociocultural.” (2015:49).

La propuesta de Marcus Banks y Howard Morphy también fortalece este hilo teórico, pues tal como los autores enuncian: “la antropología visual se ocupa del uso de materiales visuales en la investigación antropológica [...] y por otro, se trata del estudio de sistemas visuales y de la cultura visible” (1997:1).⁵ Es en este punto, que la investigación también se intersecta con la etnohistoria, pues los materiales visuales pueden convertirse en importantes fuentes históricas para las investigaciones, pues muchas de ellas trascienden al tiempo y a las personas que las crearon. Es así que cómo señala Gabriela Zamorano, las películas creadas

⁵ “... visual anthropology concerns the use of visual material in anthropological research [...] and on the other it is the study of visual systems and visible culture [...]” (Banks & Morphy, 1997:1).

desde las comunidades se convierten en lecturas específicas que hacen los pueblos de su propia historia (Zamorano & León, 2012).

Siguiendo ambos hilos teóricos reconozco que una de las fuentes principales para llevar a cabo mi investigación fueron los trabajos audiovisuales de las cineastas indígenas. Y tal como ambas disciplinas lo requieren, además puse especial atención en los procesos que ocurren detrás de su elaboración. Reconozco que no tengo una formación como antropóloga visual, por lo que mi aproximación analítica al lenguaje audiovisual, fue enriquecida por los debates de la antropología visual a los que me acerqué en distintos seminarios,⁶ así como a la guía del doctor Antonio Ziri6n, las doctoras Mariana Rivera y Carolina Corral, antrop6logas visuales y feministas.

Sin embargo, la forma en que me acerqué a estos materiales fue para mi, hasta cierto punto, algo natural, pues lo hice desde la mirada de la etnohistoria. Me aproximé a ellos de la misma manera en que lo hubiera hecho con cualquier otra fuente o material cultural elaborado por la humanidad —documentos escritos y pictogr6ficos, textiles, registros sonoro, sistemas arquitect6nicos, escultura, pintura, cer6mica, historia oral, etc6tera—. Esto en un principio me trajo peque6os conflictos disciplinarios, pues no siempre logré distinguir entre una y otra, pero ahora considero importante enunciar que ambas disciplinas enriquecieron sobremanera mi trabajo. As6 mismo, la investigaci6n est6 planteada desde una perspectiva

⁶ En 2020 tomé el seminario “Autonomías, cine y re-existencias: praxis-te6rica, genealogías y estéticas en la descolonizaci6n de las metodologías”, impartido por la Red CLACSO de Posgrados en Ciencias Sociales. Tambi6n estuve presente en los “Conversatorios sobre documentales”, del Instituto Mora. Adem6s participé en el proyecto coordinado por el doctor Antonio Ziri6n “Redescubriendo el Archivo Etnogr6fico Audiovisual”.

feminista interseccional, con los saberes y representaciones de las cineastas indígenas.

Si me atrevo a hablar de etnohistoria es porque si bien la temporalidad que abordo no es muy amplia —1985-2020— y además nos es muy cercana, retomo las propuestas de Marc Bloch. Él consideraba que era limitado pensar a la historia como “la ciencia del pasado”, pues se podía hablar del pasado del sistema solar, de las erupciones volcánicas, etcétera; no obstante lo que realmente la caracterizaba era reconocer que su objeto de estudio era “esencialmente el hombre” (Bloch, [1949] 2019:29), haciendo referencia a la humanidad, posteriormente agrega que es la historia de “los hombres en el tiempo” (Bloch, [1949] 2019:31), resaltando la importancia de enunciarlo en plural. Este trabajo por mi parte lo considero la historia de seis mujeres y sus producciones audiovisuales a través del tiempo.

Mi aproximación a los procesos creativos de las cineastas, partió de comprender cómo opera el sistema de exclusiones y opresiones en que se ven inmersas, por lo que retomo la propuesta de interseccionalidad, a través de la cual puede explicarse cómo es que se tejen las distintas opresiones de clase, raza y género. Este concepto fue desarrollado en la década de los noventa, desde el feminismo afro-americano por Kimberlé Crenshaw (Crenshaw, 2012 [1991]). Pero, tal como señala Aída Hernández, en el tenor de trabajar con mujeres indígenas es importante señalar el hecho de que la categoría propuesta por Crenshaw deja fuera la dimensión epistemológica que se crea desde el contexto de los pueblos indígenas, “otras formas de ser y estar en el mundo, que parten de sentidos de persona que van más allá del cuerpo físico” (Hernández Castillo, 2020).

A partir de esto y al acercarnos a sus historias de vida, es como van cobrando sentido las diferencias y similitudes que encontramos en sus trabajos, así como en las reflexiones y categorías epistémicas que ellas mismas han creado, la cuales pueden ser muy parecidas pese a la distancia territorial que existe entre las realizadoras indígenas.

La mayor parte de información obtenida en mi trabajo de campo, se logró a partir de los grupos focales y el uso de las historias de vida como parte de mi metodología. Esta propuesta metodológica la recupero del trabajo que realiza Aída Hernández con las mujeres de la Colectiva Hermanas de la Sombra, quienes plasmaron y documentaron sus historias en el libro *Bajo la sombra del Guamúchil* (Del Mar, Águila; Reynoso, Alejandra; Cadena, Carlota; De Hoyos, Elena; Salgado, Guadalupe; Zavaleta, Leo; Lupita; Miranda; Hernández Castillo, Rosalva Aída; Salazar, Rosa; Lee Camacho, Susuki, 2010). También encontré guía en el libro *Nadie detiene el amor. Historias de vida de familiares de personas desaparecidas en el norte de Sinaloa*, editado por Aída Hernández Castillo y Carolina Robledo Silvestre (2020).

Mediante varias reuniones que mantuve con las cineastas, me fue posible recopilar y documentar sus historias, sus procesos, sentires y reflexiones. Esto se logró gracias a la creación de un espacio seguro, a través de la plataforma BlueJeans, la cual es utilizada por el CIESAS para las reuniones digitales que se llevaron a cabo a lo largo del confinamiento por la pandemia de COVID19.⁷

⁷ Gracias a la Secretaria Técnica de la Maestría en Antropología Social, tuve acceso a esta plataforma digital.

Tras la escucha de sus propias historias, sentires, saberes y reflexiones, fue que concebí que debemos entenderlas no sólo como cineastas, documentalistas o videastas, sino como mujeres, hijas, esposas, compañeras, amigas, y entenderlas dentro de su propia comunidad, dentro de un Estado que se sostiene mediante un sistema patriarcal, clasista y racista; además de mantenerse dentro del capitalismo y el colonialismo, estructuras que de una u otra manera también se reproducen a nivel familiar y comunitario. Tales reflexiones me llevaron a entender que era necesario conocer la trama y urdimbre de la vida de estas mujeres, para entender la trama —suplementaria—⁸ de sus películas. Pues en ellas bordan y tejen sus emociones, afectos, sueños, miedos, angustias, disputas y, en general, sus vidas. Cada una debe llevarlas a cabo en contextos completamente diferentes, los cuales se yuxtaponen, quizá no espacialmente, pero sí temporalmente y con relación a estructuras políticas, económicas y sociales más amplias, que cruzan sus contextos particulares.⁹

Al igual que la trama y la urdimbre se abrazan para consolidar el lienzo (figura 2), pasa algo similar con las intersecciones de las que habla Kimberlé Crenshaw, en estos puntos de unión se intersectan la clase, el género, la raza, la orientación sexual, la etnia, las formas de organización, así como el entendimiento del mundo y los sistemas normativos propios de las comunidades a las que pertenecen. Pero, es importante reconocer que esta intersección, no sólo impacta en la creación y desarrollo de sus materiales audiovisuales, y las dificultades que implica

⁸ La trama suplementaria, es una técnica utilizada por las tejedoras para hacer diseños y figuras sobre el tejido base. Los hilos que se ocupan pueden ser retirados sin dañar la estructura.

⁹ Estructuras como son: el Estado Nación mexicano, el capitalismo, el machismo, el racismo y el colonialismo.

concretarlos, sino que, partir de esto es que se va creando y dando forma a su propio lienzo, a su propia vida, y a cómo se entrelaza con otras personas y organizaciones, que brindan la oportunidad de ir creando nuevos espacios de resistencia, de narrativas, discursos y de afectos. Lo que se traduce en posibilidades de vida en alegría, gozo, abundancia y dignidad. Estos espacios logran crearlos, tanto en una constante negociación con el Estado o fuera de él.

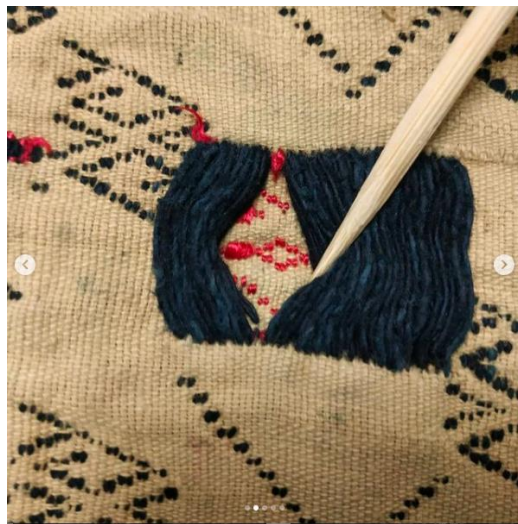


Figura 3. Detalle de un *xekemu*, de Angahuan Michoacán. En esta imagen se aprecia la técnica trama suplementaria continua, los hilos de suplementarios deben ser movidos cuidadosamente para dejar al descubierto el lienzo estructural. Al servir como decoración, pueden ser removidos sin que esto afecte el tejido base. Foto: Eréndira Martínez Almonte.

Para aproximarse a estas negociaciones y tensiones que se dan entre las cineastas y el Estado mexicano, es importante entender que cuando hablé del Estado, recupero las características propuestas por Gilbert Joseph y Daniel Nugent (Gilbert & Nugent, 2002), quienes mencionan que el Estado no es un ente monolítico y omnipresente, tampoco es una cosa u objeto que se pueda señalar (2002:47), sino que, es un sistema que se va construyendo en la cotidianidad de quienes lo

conforman socialmente, a través de “rutinas, rituales e instituciones que “operan en nosotros” (Rosberry en Gilbert & Nugent, 2002:48), pues es un “sistema de significados y valores dominantes y eficaces que no son solamente abstractos sino organizados y vividos” (Raymond Williams en Gilbert & Nugent, 2002: 48).

Dentro de esta dinámica no se debe perder de vista que son las élites dominantes que detentan el poder, quienes manejan los discursos, espacios, rutinas, rituales, espacios e instituciones oficiales, o sea: lo hegemónico. Esto tiene su contraparte en los grupos y sectores populares, de quienes se recupera parte de su cultura para incorporarla a los discursos oficiales, para darles sustento, credibilidad e identidad. No obstante, estos sujetos no sólo siguen las reglas o son despojados de sus prácticas culturales o son oprimidos, sino que, tienen su propia agencia, lo que les permite crear espacios de resistencia fuera de los marcos que imponen las élites. Estas dinámicas al no ser reconocidas oficialmente por quienes marcan las reglas, son señaladas como fuera del Estado o como procesos contrahegemónicos.

Por un lado, nos encontramos con estas elites como las poseedoras de los discursos políticos, morales, jurídicos y culturales hegemónicos, y por el otro están los sujetos populares, en este caso las cineastas y realizadoras indígenas, quienes no deben entenderse como actoras pasivas ante los procesos hegemónicos, sino como individuos activos que constantemente los enfrentan, resisten, negocian y confrontan (Roseberry, 2002). Es así que, siguiendo a Roseberry, estos procesos y discursos hegemónicos no deben verse como una unidad de coerción y consenso, sino que, se debe considerar la dimensión espacial-territorial, la pluralidad y diversidad, así como los propios procesos históricos, tanto de las élites dominantes como de los pueblos y comunidades subalternas o populares. Así mismo, para esta

investigación reconozco que las relaciones que existen entre unos y otros son complejas, por lo que no pueden mirarse únicamente como de conflicto, tensiones y disputas, sino que coexisten y negocian en la cotidianidad, se crean espacios donde existe la posibilidad de organizarse fuera de los “marcos” del Estado (Roseberry, 2002).

Tener en consideración estos espacios es importante, ya que, a lo largo de la investigación, no se puede perder de vista la agencia de las mujeres, pues ellas llevan nuevas propuestas y logran apropiarse de lugares que históricamente se les habían negado. Logrando llevar sus discursos y narrativas a espacios hegemónicos; así como la construcción de espacios contrahegemónicos. Y tal como ellas señalan, a través de sus trabajos también hacen política, y no cómo la falsa política gubernamental, clientelar y partidista, sino una política desde lo cotidiano.¹⁰

Es importante reconocer que tanto la edificación y consolidación del Estado, así como la hegemonía son procesos dinámicos, y como tal, se encuentran constantemente en (re) construcción, es decir son procesos inacabados. Por lo que es un error verlos como entes monolíticos e inamovibles. Por el contrario, se reinventan así mismos dependiendo del contexto geográfico, político, económico y cultural en el que se desarrollan. Por otro lado, tal como he constatado a lo largo de mi trayectoria laboral en el sector público — en el Instituto Nacional para la Educación de Adultos (INEA), Instituto Nacional de Antropología e Historia - INAH y Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) — Muchos de los proyectos institucionales son propuestos, sustentados y llevados a cabo por las

¹⁰ Esta es una reflexión que salió durante la primera reunión mantenida con las cineastas en agosto de 2020.

bases de los mismos, muchas veces sin remuneración económica o reconocimiento institucional.

Ejemplo de ello puede verse en el caso de los Asesores **Solidarios** del INEA, cuyo salario no sobrepasa los \$5 000 pesos mensuales, pese a que su trabajo es lo que da sustento y vida al instituto mismo. De igual manera, la logística de las ya tradicionales ofrendas que se realizan año con año en el Museo Nacional de Antropología (MNA), por parte de la Subdirección de Etnografía, es lograda en gran parte, gracias a la buena disposición de por personal eventual, compactados y servicios sociales. Por último, un caso similar sucede con varias de las publicaciones, de años recientes, que ha hecho el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI, antes Comisión para el Desarrollo de los pueblos Indígenas (CDI)), las cuales son propuestas desde la Dirección de Acervos y que, al igual que los ciclos de cine, que se hacen cada miércoles a través del Facebook oficial de “Mi Museo Indígena”, no son propuestas salidas desde los altos mandos o directivos, sino desde otros espacios institucionales que no necesariamente comulgan con los discursos estatales.

Algo similar sucedió con el Primer Taller de Cine Indígena y con el proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales a comunidades indígenas, del Instituto Nacional Indigenista, en la década de los 80 y 90. Ambos fueron proyectos propuestos por cineastas que, si bien habían colaborado previamente con el instituto, no compartían en la totalidad los discursos o políticas. Sin embargo, ambos fueron aprobados, llevados a cabo y reconocidos por el Instituto Nacional Indigenista (INI). Estos proyectos y actividades son una pequeña muestra la heterogeneidad del Estado, pues no debemos verlo como ente monolítico

homogéneo, sino que es flexible y permite que se logren colar discursos que no necesariamente se apegan a la retórica hegemónica. Es en estos espacios en que se cuelan los contradiscursos, la contracuraduría y las contranarrativas.

Dentro y fuera de las instituciones del Estado también hay personas realmente comprometidas con las causas indígenas o con las de las disidencias, quienes sinceramente creen que se puede lograr un cambio desde dentro del aparato estatal. Lo intentan a través de la propuesta de programas y proyectos que apoyen a los pueblos y comunidades, no obstante, muchos de los mismos acaban por perderse en la burocracia o institucionalizarse, siendo asimilados por el Estado y convirtiéndose en un engrane más de la maquinaria estatal.

Es así que no puedo negar el hecho de que en la vida los hilos se entrecruzan, y las historias de las cineastas se han atravesado en algún punto con las instituciones del Estado, relación que se irá tejiendo a lo largo de los capítulos, pues este Estado mexicano ha incursionado e impactado de distintas maneras en los diferentes territorios que ellas habitan. Frente a esta realidad, considero pertinente retomar la propuesta de Pablo Jaramillo sobre la “deuda histórica” (Jaramillo, 2012; 2014). Pues si bien, las instituciones estatales se han adentrado e impactado en las comunidades de distintas formas, este es un discurso que se expresa comúnmente cuando se hace referencia a los pueblos indígenas.

Para entender la dinámica de deuda histórica, es necesario señalar que esta relación se establece a partir de un ciclo que se da entre la producción y apropiación, donde continuamente se señala a los pueblos como “víctimas”. Este ciclo, se entiende a partir del discurso de la llamada “deuda histórica”, el cual ha sido naturalizado por los protagonistas, los pueblos y comunidades afectadas por el

colonialismo y las diversas violencias estructurales que ejercen contra ellos las instituciones y los representantes del Estado. Jaramillo señala que esta es una deuda nunca saldada, por lo que la espera de pago se convierte en un arma que produce injusticia en el futuro. Es así que los acreedores (los pueblos), se sienten agraviados, por lo que reconocen la existencia de esta deuda, la cual se paga a cuenta gotas, a través de políticas paternalistas, que se dan en aquellos momentos en que las élites hegemónicas ceden espacios de difusión, recursos económicos o reconocimiento a sus formas de organización. Estas acciones más que un pago, se transforman en una especie de compromiso que las “víctimas” contraen con el Estado.

Es así, que tal como señala el autor, la deuda posteriormente se traslada a las “víctimas” (en este caso los pueblos indígenas) “en forma de una demanda de lealtad hacia el Estado”, convirtiendo a los acreedores del Estado en deudores (Jaramillo, 2012). Esto genera una nueva relación clientelar, en donde ahora, los sujetos que son elegidos por los representantes del Estado, se sienten agradecidos por las dádivas obtenidas y en deuda con las instituciones estatales, por lo que, el pago de la verdadera “deuda histórica” pierde potencialidad, fuerza e importancia, reduciéndose al discurso, que sirve para seguir manteniendo a la expectativa a los pueblos y comunidades, sobre el hecho de que la deuda algún día sea saldada.

Para lograr posicionar estos discursos que se muestran llenos de buenas intenciones, y lograr establecer una buena relación con los pueblos y sujetos que históricamente se han visto atravesados por el colonialismo, el extractivismo y el racismo, las instituciones estatales echan mano de personajes que les permitan sustentar su imagen y negociar con las comunidades, lo cual se obtiene a partir de

una *curaduría de Estado o institucional*, y que de una u otra forma termina reproduciendo prácticas racistas, colonialistas y clasistas, lo cual se traduce en violencia burocrática.

Propongo esta categoría, retomando el análisis sobre curaduría que hace Michael Bhaskar (2017). Se trata de un concepto, que emerge de la museografía, puede sernos útil para entender la manera selectiva en la que el Estado visibiliza ciertas representaciones y producciones audiovisuales de las culturas indígenas, a la vez que excluye o silencia otras. En su libro sobre curaduría, el autor habla del poder e importancia que tiene la selección-refinamiento de objetos y contenidos, en un mundo donde abundan los excesos y la diversidad de opciones. Bhaskar sostiene que demasiado de algo, produce un mundo caótico difícil de manejar. Además del **refinamiento**, a mí me gustaría añadir que otro de los quehaceres de la curaduría es el **blanqueamiento** y occidentalización de lo que está siendo curado. La importancia de esta actividad, como explica Bhaskar, radica en que las y los curadores tienen gran influencia en las masas populares, por lo que son transmisores de discursos. Esto lo logran, gracias a que se les reconoce por su “buen gusto”, lo cual, se sustenta en las opciones que mejor se acoplen a sus criterios estéticos y su concepto de calidad.

Es así, que, considerando las características de lo que el autor señala como sinónimo de “buena curaduría”, propongo que el Estado mexicano se ha comportado como todo un curador experto. En donde ha seleccionado ante la saturación de posibilidades, tanto a sujetos, como a todas aquellas características de los pueblos indígenas que le han sido cómodas y eficaces para mantener un discurso nacional coherente, la identidad de lo mexicano y la reproducción del

imaginario institucional de la *indigeneidad*.¹¹ Esta idea de selección realizada por el Estado, también es mencionada por la lingüista ayuuk Yásnaya Aguilar Gil, cuando señala que este tipo de prácticas se llevan a cabo a partir de una compleja relación asimétrica de poder, en su texto *Ēëts, Atom. Algunos Apuntes Sobre La Identidad Indígena* (2017), Yásnaya dice:

“[...] los estados nacionales se erigen como uno de los entes monopolizadores en la generación de discursos identitarios y sus símbolos: establecen una jerarquía para las diferencias, determinan un conjunto de rasgos de aquello que debe ser normal y respecto de lo cual los demás contrastamos. Esos rasgos se relacionan con símbolos, himnos, bailes, historia, folclor y gastronomía. El contraste entre rasgos es naturalmente simétrico, pero los estados nacionales los jerarquizan eligiendo un conjunto de rasgos simplificado que en nuestro caso llaman “identidad mexicana”.” (Aguilar Gil, 2017:22)

Si bien la autora no utiliza la categoría de *curaduría*, a lo largo de su texto sí hace señalizaciones sobre esta selección y monopolización de ciertas características de los pueblos por parte del Estado Nación mexicano: “Las identidades nacionales existen porque intentan monopolizar y silenciar otras identidades políticas e históricas [...] El rasgo mexicano, inexistente hace 300 años, moldea y jerarquiza las narrativas identitarias de las personas.” (Aguilar Gil, 2017:22).

¹¹ El Estado tiene varios mecanismos con los cuales incorpora a los pueblos y comunidades a la lógica nacionalista y estatal, mediante los cuales también perpetúa la reproducción del folclor y del “deber ser indígena”. Ejemplo de esto lo proporciona Emiliana Cruz Cruz en su texto “La identidad indígena y el sistema educativo mexicano: el caso de la traducción al chatino del Himno Nacional mexicano” (Cruz Cruz, 2020). En él la autora no sólo da cuenta de la violencia que se ejerce contra los hablantes de lenguas indígenas y de la educación integracionista, sino que también es una muestra de lo que el Estado mexicano espera de estas personas, no sólo para considerarles ciudadanos mexicanos, sino también para validarles como “auténticos individuos indígenas”.

Como podemos apreciar, esta selección, monopolización y jerarquización de parte de las identidades, es lo que configura la curaduría que es visible en museos etnográficos, de culturas populares y eventos oficiales relacionados con los pueblos indígenas. Donde las personas, son presentadas como objetos, reproduciendo la misma lógica folclorizante de siglos pasados. Las y los representantes del Estado, hacen una cuidadosa selección de personajes que se acoplen a sus discursos o que sean afines a los intereses estatales. Situación, que como se ve actualmente también incluye a funcionarios y funcionarias procedentes de comunidades indígenas. Quienes terminan reproduciendo las mismas lógicas y discursos hegemónicos.

Las características que deben tener estas personas corresponden a la necesidad de cubrir una serie de requisitos sobre lo que es “lo indígena”. La curaduría estatal funciona visibilizando u ocultando distintas representaciones, pues se priorizan aquellas que desde la lógica hegemónica y colonial se consideran “bonitas” o cómodas a sus discursos. Esto lo pude constatar a través de mi trabajo de campo, el cual incluyó pláticas informales con algunos de los trabajadores y trabajadoras, que forman parte de las instituciones estatales; así como el análisis de las convocatorias para dar apoyo a las y los realizadores de películas de los pueblos indígenas. No cualquier persona les es “útil” en eventos oficiales, ni tampoco cualquiera puede acceder a estos recursos estatales, la selección está hecha, incluso antes de hacer la invitación oficial.

Este tipo de prácticas, nos ayuda a ver lo propuesto por Yásnaya, pues como ella reconoce: “El Estado tolera e incluso alienta la existencia de los pueblos indígenas solo cuando se trata de sus manifestaciones culturales. Los espacios oficiales que

han abierto sus puertas a los pueblos indígenas se concentran sobre todo en el sector cultural, mientras que los espacios políticos siguen todavía cerrados.” (Aguilar Gil Y. E., s/f).

El Estado mexicano se apropia de rasgos y particularidades de los pueblos, que se encuentran dentro de su territorio, para “refinarlos” o “blanquearlos”, con la finalidad de incorporarles a la identidad nacional mexicana. No es casualidad que, por ejemplo, la mayoría de las salas etnográficas del Museo Nacional de Antropología, así como las últimas exposiciones temporales que se han presentado entre 2017 y al presente 2021, traten de enaltecer y equiparar la producción material de los pueblos al arte occidental, como si este fuera el único parámetro de validación. Esta situación, termina por demostrar el constante colonialismo del que es presa el discurso del Estado, individualizando el trabajo ancestral y colectivo de los pueblos, y presentando los objetos como si se encontraran en una exposición de arte occidental hegemónico. Estos son tan sólo unos ejemplos de cómo funciona la curaduría institucional y del Estado.

A lo largo de su libro, Michael Bhaskar asegura que todos los individuos somos curadores, pues nos encargamos de seleccionar entre todo un mar de posibilidades, tal como lo hacen quienes se encargan de generar los guiones curatoriales de las exposiciones museísticas. Pues logran seleccionar piezas, según su gusto o el mensaje que quieran transmitir al público. Ante tal afirmación, fue que me di cuenta de que yo misma había llevado a cabo un proceso curatorial, al elegir con qué cineastas indígenas trabajar y con cuáles no. No puedo negar que hoy en día las posibilidades eran bastante amplias. Por tal motivo, reconozco que acercarme a la historia de Teófila y Elvira Palafox, era de suma importancia para mí debido a mi

formación como etnohistoriadora, ir a los orígenes del cine comunitario era algo que no podía dejar de lado.

Así mismo, no puedo negar que mi paso, en 2018, por la Dirección de Acervos de la entonces Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) marcó mi interés por las producciones audiovisuales realizadas por mujeres indígenas. El proyecto en el que trabajé me permitió tener un primer acercamiento con tres de las cuatro mujeres que me acompañaron durante todo mi proceso de investigación: Iris Belén Villalpando, María Sojob y Brenda Karina Tierra.¹² Lo que me motivó a invitarlas a colaborar conmigo, fue el hecho de que, desde que las conocí se dio una relación muy fluida. Nos hicimos “amigas” en Facebook, lo cual me permitió conocerlas más allá de los trámites burocráticos con los que teníamos que lidiar. Esto no quiere decir que hubiera malos términos con las otras mujeres del proyecto, pero la necesidad de acotar me llevó a tomar una decisión que se basó principalmente en la conectividad, y en el lugar en que se encontraban, pues era me fue más difícil contactar y recibir respuesta de Laura Margarita, Amelia Diziú, Marilyn Ramón Medellín y Norma Alicia Meza Calles, a quienes también conocí en ese mismo proyecto.

Por último, fue a través de las publicaciones de estas realizadoras que conocí el trabajo de quién se convirtiera en la cuarta colaboradora de este proyecto, Luna Marán, pues en 2019 se encontraba promocionando su Ópera prima: *Tío Yim*. Esto se conectó inmediatamente con algunas lecturas que formaron parte de algunos de mis cursos en el CIESAS sobre el concepto de *comunalidad*, y fue ahí donde me di

¹² Los nombres de las dos últimas realizadoras son: María Dolores Arias Martínez y Brenda Karina Sánchez Torres, respectivamente. Pero a lo largo de la investigación retomo la manera en que ellas se nombran.

cuenta que Luna Maran era hija de Jaime Luna. Él junto a Floriberto Díaz, desarrolló este concepto para referirse a la manera en que la fuerza de lo comunitario marca distintas dinámicas socioculturales de los pueblos indígenas (Díaz, 2007; Luna Martínez, 2003) Su genealogía familiar, su trayectoria fílmica y el interés, en especial de Iris, de aprender de la experiencia de Luna, fueron lo que me motivó a invitarla a formar parte del proyecto.

Tejiendo la información: Los hilos metodológicos

Es importante señalar que las categorías analíticas que atraviesan esta investigación se sustentan en los datos obtenidos durante mi trabajo de campo. Este se realizó entre los meses de agosto y diciembre del 2020, y con menos intensidad en el primer bimestre de 2021. Al igual que mis compañeros y compañeras de generación, tuve que realizarlo en el contexto del confinamiento producido por la pandemia del COVID-19. Ante este escenario, totalmente desconocido para todas y todos, una de las principales preocupaciones era la pérdida de la etnografía clásica de la observación participante (Malinowski, [1922] 1998) y de poner el cuerpo en el campo.

A diferencia de las recomendaciones de este tipo de etnografía, nosotras tuvimos que invitar el campo a nuestra casa, meterlo hasta nuestras alcobas y presentarle nuestras cocinas. Pero pese a los pocos metros cuadrados a los que se redujo nuestro campo, esta experiencia también está marcada por el cansancio. Pues, bajo la lógica del capitalismo académico debemos producir y agradecer el privilegio de que podemos mantenernos en casa. Por lo que teníamos que terminar la investigación en tiempo y forma, para no perder este privilegio. Debíamos lograrlo

sin bibliotecas, sin asesorías presenciales y sin un lugar adecuado para escribir; todo esto mientras el virus está al acecho, atento y rasgando poco a poco el tejido social.

Esta invitación del campo a nuestros propios espacios nos brindó la oportunidad de que ahora nosotras también fuéramos observadas. Nos encontramos ante una situación que tanto hemos reproducido y vuelto parte de nuestra disciplina, fue una oportunidad que nos permitió abrirnos, lograr diálogos más horizontales y reflexiones sobre nuestra propia práctica, pues como señala Carmen Gregorio, es habitar la etnografía para comprenderla, pues somos parte de lo que estudiamos (Gregorio Gil, 2019). “Poner el cuerpo en el campo”, pero en este contexto ¿qué es hacer campo? Ésta generación se reconoce por el hecho de que no pudimos “ir a campo”, pero tuvimos que construirlo, y ese fue el gran reto. La observación participante, tan propia de la etnografía y de la antropología, pude lograrla en el campo de lo digital. La cual realicé, no sólo en los Foros especializados en que participaron las cineastas con quienes colaboré, en donde me mantuve como parte del público, y que se hicieron a través de las plataformas de Youtube y Facebook.

Estos espacios de los cuales no sólo se extrae información o se documenta lo que se observa en las publicaciones, sino en el que también tenemos la oportunidad de generar diálogos, tanto con las interlocutoras como con sus seguidores y detractores. Estas interacciones nos permiten acercarnos, conocer y aprender de sus realidades. En estos espacios aún es posible llevar a cabo etnografía digital, nuestro quehacer nos ha enseñado que “la experiencia etnográfica puede suscitarse a la vuelta de la esquina, ante nuestros propios vecinos, o incluso hacia nosotros mismos.” (Zirión Pérez, 2015:54).

El mundo *online* es enorme, y no debemos perder de vista que lo que pasa en *online*, es un reflejo de lo que sucede en el mundo *offline*, tal como sostienen Gómez Cruz y Ardèvol (2013, en Di Porspero, 2017:49). Se debe reconocer la estrecha relación que existe entre estos dos ámbitos. Confrontando las conceptualizaciones que consideran que el mundo virtual, no es el “mundo real”, la comunicóloga y antropóloga argentina, Carolina de Próspero, propone sustituir el término de realidad virtual, por el concepto de *online* y el concepto de *offline* para referirse al mundo físico, fuera de línea (Di Porspero, 2017: 49). Es gracias a esta relación entre categorías que la autora recupera la expresión *onlife*, argumentando que de una u otra forma el mundo *online*, ahora se lleva en el bolsillo a través de los dispositivos móviles, pareciera que todo el tiempo nos encontramos conectados, lo que nos permite generar relaciones a distancia y tener comunicación inmediata.

Gómez Cruz y Ardèvol sostienen que “Seguir las prácticas conlleva a seguir tanto las que son cara a cara como aquellas digitales, solo así seremos capaces de captar la complejidad dentro de los grupos que comparten elementos de la comunidad, pero nacen, son formados y sostenidos por sus conexiones ‘*onlife*” (Gómez Cruz y Ardèvol, 2013: 40 en Di Prospero, 2017:54). Los trabajos y propuestas del autor y las autoras, me permitieron ver que realmente era posible observar y participar en las presentaciones *online* de mis interlocutoras, y a través de estas interacciones y acercamiento a sus redes, podía conocer también parte de su vida *offline*.

No obstante, en mi trabajo de campo digital, no me limité a observar y participar en las redes sociales de las cineastas, sino que, también tuve la posibilidad de construir un espacio de reflexión colectiva junto a ellas, el cual enriqueció de sobremanera mi tesis. Con esto no quiero argumentar que, el trabajo de campo

tradicional, pueda sustituirse totalmente por la investigación *online*, considero que se trata de aproximaciones distintas a la realidad, que producen “conocimientos parciales”, que más que contraponerse, pueden complementarse, de existir las condiciones para hacer trabajo de campo de larga duración en las comunidades donde habitan las documentalistas.

Otra estrategia metodológica que utilicé, como una forma de “observación participante” en el mundo *online*, fue mi propia participación en el *Editatón Mujeres documentalistas*. Proyecto organizado por Wikimedia México, la Red de Investigaciones sobre Documentales (ReDoc) y el Instituto Mora, llevado a cabo el 21 de noviembre de 2020. La finalidad de este proyecto era crear, modificar y actualizar entradas para Wikipedia sobre mujeres documentalistas.¹³ Fue así que me integre a este maratón digital, bajo el seudónimo de ErendiraTecpatl, en donde elaboré las entradas de Iris Villalpando¹⁴ y María Sojob,¹⁵ además de actualizar el perfil de Luna Marán.¹⁶ Los textos ahí vertidos estaban sustentados en notas periodísticas, perfiles creados en páginas especializadas en cine como: FilminLatino, Ambulante y la página del Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM). De igual forma, los textos que usé los consulté previamente con las cineastas con quienes trabajé a lo largo de mi investigación, por lo que conté con su visto bueno para la publicación de la información ahí vertida.

Durante la capacitación que recibí por parte del personal de Wikimedia México, se nos dieron instrucciones de destacar el trabajo de las documentalistas y enfatizar

¹³ https://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Encuentros/Editat%C3%B3n:_Mujeres_documentalistas

¹⁴ https://es.wikipedia.org/wiki/Iris_Villalpando

¹⁵ https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Sojob

¹⁶ https://es.wikipedia.org/wiki/Luna_Mar%C3%A1n

el por qué su entrada era de importancia enciclopédica. Así mismo, nos invitaron a cuidar la ortografía y la redacción, a evitar el plagio, el uso de adjetivos calificativos y de referencias que llevarán a los y las lectoras directamente al trabajo de las documentalistas, pues, al hacerlo el personal de Wikipedia podía tomarlo como publicidad y eliminar el artículo. Fue así que, siguiendo estas instrucciones me di a la tarea de crear las entradas.

Pasaron los días, y llegó el momento que el personal de Wikipedia revisó los artículos que escribí, fue así que el usuario llamado Techso01 indicó que tanto el artículo de Iris como el de María “**no eran de relevancia enciclopédica**” (figura 4), además de considerarlos como publicitarios, por lo que pedía que las entradas fueran borradas. Ante esta situación se me dio un derecho réplica, yo debía argumentar el por qué eran valiosos y debían mantenerse,¹⁷ la réplica fue ignorada por varias semanas, hasta que otro usuario con más experiencia, llamado Luisalvaz entró a la discusión y reforzó mis argumentos, por lo que solicitaba al primer usuario quitar la solicitud para eliminar las entradas. Al final, después de casi un mes los artículos quedaron dentro de Wikipedia y ahora son accesibles a cualquier persona interesada en conocer a estas realizadoras indígenas.

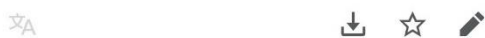
El participar en este proyecto, me permitió ver que hay una necesidad real de hablar y visibilizar estas voces y proyectos contrahegemónicos. Pues tanto en la vida *offline* como en la *online*, el racismo se encuentra presente, pues categoriza como menores la creación de estas películas y documentales desde los pueblos indígenas, al considerarlos como “de poca relevancia enciclopédica”. No debemos

¹⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Discusi%C3%B3n:Mar%C3%ADa_Sojob

perder de vista que la gente que construye Wikipedia son personas que se encuentran en un lugar físico, que comparten su vida con otras y que efectivamente piensa que los trabajos de las documentalistas indígenas no son de relevancia enciclopédica. Esta iniciativa, fue también una forma de agradecer a las documentalistas, mediante la visibilización de su trabajo, los conocimientos y tiempo compartidos conmigo durante la investigación.



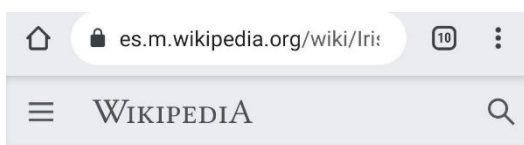
María Sojob



Artículo o sección sin relevancia enciclopédica aparente.

María Dolores Arias Martínez (18 noviembre, 1983), conocida como **María Sojob**, es una cineasta **tsotsil**, originaria de **Chenalhó**, Chiapas. Es reconocida por explorar en sus obras audiovisuales formas narrativas y estéticas basadas en su cosmocimiento y experiencia como mujer indígena.^[1]

María Sojob	
Información personal	
Nombre completo	María Dolores Arias Martínez
Nacimiento	18 de noviembre de 1983 Chenalhó, Chiapas.
Lengua materna	Tsotsil
Etnia	Tsotsil



Iris Villalpando



Artículo o sección sin relevancia enciclopédica aparente.

Iris Belén Villalpando López (9 de julio de 1984), es una documentalista **yoreme**, originaria de la comunidad de Jahuara II, El Fuerte, **Sinaloa**.

Iris Villalpando.



Información personal

Nombre completo	Iris Belén Villalpando López.
Nacimiento	9 de julio de 1984 Jahuara II, El Fuerte,

Figura 4. Capturas de pantalla con la leyenda: **Artículo o sección sin relevancia enciclopédica aparente.**

Así se mantuvo desde el 25 de noviembre de 2020 hasta el 7 de enero de 2021.

Otra de mis actividades como observadora participante, fue en mi intento malogrado de realizar un conversatorio entre las realizadoras indígenas, cuyos trabajos forman parte del libro titulado *Mujer indígena. Videastas del presente* (INPI, 2018b). Publicación que sería presentada en el mes de marzo del 2021, como parte de los eventos que se realizan en conmemoración del Día de la Mujer. En respuesta al poco interés mostrado por la Dirección General del INPI, de hacer la presentación oficial de un libro impreso hace dos años, decidimos junto a algunos ex compañeros y ex compañeras de trabajo —que forman parte de la dirección de acervos, pero que, al final no tienen injerencia en las decisiones finales— organizar dicha presentación.

Sin embargo, al final la propuesta fue desechada pues la presentación del libro les era mucho más funcional en un contexto de reforzamiento del discurso indigenista: el Día Internacional de la Lengua Materna. Este evento que se había prolongado por más de dos años, terminó por ser planeado y concretado en tan sólo un par de días. El suceso permitió que el libro y los trabajos de las realizadoras tuvieran difusión en los medios institucionales hegemónicos, lo cual generó mayor impacto y mucha mayor cobertura por parte de la prensa, cosa que también reconocieron las realizadoras que fueron invitadas a la presentación. No todas las mujeres cuyos trabajos formaban parte del libro fueron notificadas, informadas y mucho menos invitadas a dicho evento. Al momento en que escribo esto la mayoría ni siquiera cuenta con algún ejemplar de la publicación.

En este contexto, para mí fue obvio que a nivel institucional no había comunicación oficial con las realizadoras, pues era más sencillo que yo les facilitara el contacto. También quedó claro que no todas les eran funcionales para el evento,

pues de preferencia debían hablar la lengua indígena o al menos decir unas palabras, siendo que en los territorios hay una lucha constante contra la desaparición de los idiomas indígenas, situación que en lugar de señalarse y visibilizarse se buscó pasar por alto. Fue después de este evento y en pláticas informales con mi colega Leopoldo Trejo, lo que dio origen a la categoría de *curaduría del Estado*. Esta selección hecha a modo para sustentar un discurso, para elegir únicamente lo que les es cómodo o funcional.

Fue en este evento del 21 de febrero de 2020, que el director del INPI, Adelfo Regino Montes señaló que la estrategia de comunicación indígena, la cual está a cargo de los centros coordinadores y las 22 radiodifusoras existentes en territorio mexicano, tiene como finalidad el **fortalecimiento** de las lenguas indígenas,¹⁸ lo cual deja de lado la importancia de la representación digna, del uso de los medios de comunicación y de la creación de nuevas historias.

Todos estos, son eventos que he podido seguir de cerca, a través de las transmisiones *online*, que se hacen en vivo a través de redes sociales institucionales, principalmente la del INPI o de perfiles contrahegemónicos como el de Regeneración Radio. Redes que me han mantenido al tanto de los hechos en tiempo real, además de tener la cualidad de que se quedan en línea, listas para ser consultadas posteriormente y con más detenimiento. Al final, en mi construcción del campo, pude encontrar muchas ventajas, pero sin duda, siempre estuvo el obstáculo de no poder contrastar lo que veía en pantalla con lo que sucedía en el campo *offline*.

¹⁸ El video completo puede verse en el siguiente link:
<https://www.facebook.com/INPImx/videos/3690051451116233/>

Mucha de la información que recopilé sobre lo que mis interlocutoras hacen fuera de los espacios creados para el público no especializado, fue a partir de los medios digitales mismos y las interacciones que mantenían en sus cuentas personales de Facebook, Twitter, Instagram y Whatsapp: sus contactos, amigos, su familia, sus paseos en el campo, sus celebraciones, problemáticas territoriales y las posturas políticas que tienen a nivel personal. Así como a través de las fotografías que compartían como parte de su cotidianidad, esto fue lo que me permitió acercarme a su vida fuera de línea. Estas acciones fueron parte de la etnografía digital que realicé, la cual se basaba sólo en la observación y el análisis de mis fuentes, por lo que no debe confundirse con la observación participante que llevé a cabo tanto en el Editatón, como en los espacios de reflexión colectiva que construí junto con las documentalistas.

A través de la constancia de publicaciones de cada una de mis interlocutoras pude ver cómo se relaciona cada una de ellas con sus redes sociales digitales, también la desconexión prolongada me permitió acercarme a su contexto y a sus prácticas sociales. Pues para algunas de ellas trabajar la tierra era prioritario, “hacer cine no deja para comer”.¹⁹ Igual el acceso a las redes comunicación y a la cobertura en las zonas indígenas del país no es algo constante ni homogéneo, por lo que el pensar el internet como una “experiencia encarnada, que se genera día a día”, tal como lo describen Karina Bárcenas y Nohemí Preza (2019), me parece que se aleja hasta cierto punto de las formas en que otras personas se relacionan con dichos espacios digitales. Este distanciamiento de la vida *online*, sus publicaciones y las

¹⁹ María Sojob, plática informal 12 de agosto de 2020.

charlas que mantuvimos me permitió reconstruir cómo ellas se relacionan con su vida *offline*, permitiéndome articularlos con lo *onlife*.²⁰

Una perspectiva metodológica importante para la elaboración de esta tesis, fue la etnografía feminista dialógica, la cual tiene como principio la horizontalidad (Hernández Castillo, 2020; Leyva & Speed, 2008; & Berrío Palomo, 2021). Donde además el mismo ejercicio de la escritura es reconocido como un posicionamiento político y de resistencia. Fue a través de esta práctica que mi trabajo de campo se volvió muy enriquecedor, pues a partir del diálogo que mantuve con mis pares fue que la investigación cobró sentido, no sólo para mí, sino que espero también para ellas. El análisis y visibilización de las prácticas racistas, clasistas, en espacios institucionales y en un gremio tan elitista como lo es el cinematográfico, también se tornó en un tema importante para ellas.

Fue a partir de este seguimiento metodológico que logré entablar una buena comunicación con Luna, María, Iris y Karina, así como con Francisca Palafox, talentosa tejedora ikoots, hermana de Teófila y Elvira Palafox, reconocidas por ser las primeras cineastas indígenas. Para mí es muy satisfactoria la relación que logré entablar con ellas, pese a la distancia territorial que nos separa, pues, el espacio que construimos fue transparente y seguro. Fue así, que realizamos cinco sesiones como grupo focal, donde, como ya mencioné, documenté las historias de vida de cada una de las realizadoras.

Durante estas sesiones, yo proponía un eje temático, en los cuales se incluía su niñez y adolescencia, su familia, su territorio, sus afectos, sus maestros y maestras,

²⁰ “[...] en la etnografía digital/*onlife* es importante asumir que tanto la dimensión en línea (*online*) como la fuera de línea (*offline*)” (Bárcenas Barajas & Preza Carreño, 2019).

su inspiración, su relación con su comunidad, la historia de cómo habían tomado por primera vez su cámara, de las personas que las apoyan y acompañan en sus caminos, las anécdotas de cómo se habían conocido entre ellas, de cómo las había conocido yo. También charlamos sobre las dificultades que implicaba para ellas hacer cine y video, de las responsabilidades extra que tenían, de los privilegios, de cómo se habían relacionado con el Estado, del financiamiento, de la presentación de sus trabajos a su familia y a su comunidad, el sentido de responsabilidad y el gusto por resguardar la memoria de sus pueblos, de sus ancestros y ancestras.

Estos espacios de *amorocidad*, como los llama Karina, una de las participantes, también eran complementados con mi propia historia. A través de la pantalla, no era sólo yo quien incursionaba en sus vidas, en sus familias y en sus hogares; ahora ellas también conocían mi espacio, también yo era observada: “No hacer preguntas que yo misma no esté dispuesta a contestar”, dice un pequeño *post-it* en la pared frente a mi escritorio. Fue así que tras la reflexión o la respuesta que alguna de ellas daba, yo compartía también un poco de mí, yo también me sentí con la responsabilidad de responder y reciprocitar, además de que reconozco que me gusta hablar, y en un contexto de confinamiento, este espacio también se convirtió en un punto de fuga para mí.

Después de todo era un espacio seguro, un espacio donde la confianza se debía construir, y qué mejor que fuera a través de compartir. Fue así que no sólo logré acercarme al contexto e historia de cada una de ellas, sino que la escucha mutua sobre sus vivencias personales también fue nueva para ellas, se construyó un vínculo que espero logren llevar más allá de lo profesional. En algunas ocasiones faltaba alguna, debido a las distintas ocupaciones que tenían, algunas como parte

de su quehacer profesional, otras por su rol como madres, otras por sus compromisos familiares o comunitarios, entre otras cuestiones de carácter personal. Esto me permitió no perder de vista lo multifacéticas que son estas mujeres y la dificultad que existe para meterlas sólo en la categoría de cineastas, documentalistas o realizadoras indígenas.

Mantener un diálogo fluido con ellas me ayudó a tener su confianza, compartirles el proyecto y retomar sus propias propuestas también sirvió para que ellas se interesaran. De este modo, las cineastas sabían que yo estaba pendiente de sus redes y presentaciones, la comunicación a distancia fue mucho más fluida. Luna incluso me compartió su itinerario de presentaciones para el mes de diciembre. A lo largo de la investigación, también recuperé muchas de las categorías que emergieron de nuestras conversaciones, pues este fue un espacio de co-construcción de conocimiento. Y tal como la etnografía feminista ha señalado, las ideas no se pueden divorciar de las relaciones humanas y personales, así como lo conceptual y lo emocional no se puede separar. En este entendido, reconozco que lo personal es político y lo personal es teórico.

Acercarme a ellas y sus publicaciones también me permitió conocer a más cineastas y acercarme a sus redes, compartir sus espacios de reflexiones y participar en algunas presentaciones en el espacio *de Visionados: nuestro cine*, las cuales ocurrían cada martes a las 19 horas, hora del centro de México. Ahí se compartían experiencias sobre la producción audiovisual, de igual forma se profundizaba en las prácticas que se mostraban en los audiovisuales, se daban *tips* de producción y posproducción. Muchas veces este espacio parecía estar cerrado, y que únicamente podían asistir realizadores y realizadoras de pueblos indígenas,

no obstante, los y las integrantes aseguraban que era abierto al público, y me invitaron a seguir participando en ellas.

Esta exhortación me permitió relajarme y entrar con más confianza, pues en un principio sentía que estaba invadiendo espacios que no me correspondían. Pero gracias a que previamente me había presentado y comentado mi interés en acompañarles, siempre fui bien recibida y animada a continuar asistiendo en los conversatorios. Estas experiencias fueron las que me permitieron encarnar la construcción de la co-presencia²¹ en el campo etnográfico digital, al final, logré construir mi *campo*.

Tal como plantean Karina Bárcenas y Nohemí Preza (2019), era necesario conocer y situar a las compañeras cineastas en su contexto territorial, pues así podía entender mejor las problemáticas que cada una de ellas me planteaban. Así pude seguir su trayectoria personal, familiar y profesional, tanto a lo largo de su historia como en el presente. Esto me demostró que no es lo mismo ser mujer cineasta en Chenalhó, Chiapas; en El Fuerte, Sinaloa; en Guelatao, Oaxaca; o en la Sierra Gorda de Querétaro. Debo reconocer que, una de las cosas más ricas del trabajo de campo fue el poder trabajar como grupo focal. La construcción de este espacio *online* nos permitió conversar y compartir en grupo, algo que quizá no

²¹ Carolina Di prospero (2017) recupera el concepto de Anne Beaulieu, quien señala que: “La co-presencia descentraliza la noción de espacio sin excluirla y habilita la posibilidad de establecerse a través de una variedad de modos, donde la co-ubicación física es uno entre otros. Esto no solo permite al investigador a tomar configuraciones mediadas muy en serio (ya que son un medio o recurso para ser co-presente), sino que no excluye las situaciones cara a cara. La co-presencia como punto de partida permite un tratamiento más simétrico de las formas de interacción (Beaulieu, 2010: 2).”, es en ese sentido, que Di prospero afirma que lograr la co-presencia garantiza la interacción entre las y los colaboradores, y permite la paulatina creación y consolidación del campo etnográfico (Di Porspero, 2017:51).

hubiera sido posible en el campo tradicional, pues, yo ni siquiera lo había considerado.

Otro de los principales hilos que conducen la investigación es la ética, pues, si bien algunos de los espacios digitales en los que participé son considerados como públicos, no quiere decir que yo haya tomado la información sin filtro. Antes hice un análisis minucioso de los datos y de las conversaciones que mantuvimos. Por lo que, he tratado que la información aquí vertida no vulnere el espacio seguro que las y los realizadoras construyeron y en el que me dejaron entrar. Lo mismo pasa con el espacio que construí con las cineastas, pues en ocasiones se trataron temas muy personales, por lo que presento datos evitando revictimizarlas. Entendiendo este proceso de revictimización como cualquier práctica o discurso que revive la experiencia traumática de una persona que ha sufrido violencia. Partí de la convicción ética de que el registro testimonial no removiera heridas, por lo que preferí enfocarme en sus logros y formas de resistir ante un sistema violento.

Además, retomé una de las herramientas clásicas de la antropología: las entrevistas estructuradas y semiestructuradas, las cuales sostuve con Alberto Becerril, Luis Lupone, María Eugenia Tamés, quienes participaron en el Primer Taller de Cine Indígena, y Carlos Cruz Barrera, quien estuvo en el proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales del entonces INI. También se hizo la solicitud formal de datos de los programas que otorgan recursos a las y los realizadores indígenas, y que forman parte de las instituciones estatales (Instituto Mexicano de Cinematografía - IMCINE, INPI), además de un análisis de sus foros y convocatorias, en donde se puede ver esta curaduría institucional y del Estado. Así

mismo, hay información que tomé de varias conversaciones informales que tuve con algunos trabajadores y trabajadoras de estos institutos.

Por otro lado, la etnografía feminista también me ha llevado a realizar un análisis constante de mis propias prácticas, y a escribir desde mi propio posicionamiento político. Además de reconocer el privilegio desde donde yo misma estoy escribiendo, pues tal como señala Luna Marán: “La responsabilidad de contar historias pasa por reconocer desde qué privilegios está siendo contada.”²² Este reconocimiento de los privilegios y de la reflexividad, son prácticas importantes dentro de la antropología feminista, tal como señalan varias autoras, como Aída Hernández Castillo (2020), Xóchitl Leyva y Shannon Speed (2008). En este punto, también me gustaría recuperar los señalamientos que hace Lila Abu-Lughod (2012), sobre el hecho de que los y las antropólogas difícilmente reconocen estar expuestos a alguna agresión.

Es así que me reconozco a mí misma como una mujer de la periferia, madre soltera, que tras vivir un embarazo adolescente también ha tenido que lidiar con el machismo y el clasismo. No obstante, también reconozco que tengo varios privilegios: he tenido la oportunidad de maternar en comunidad, con apoyo de mi madre, hermana, sobrinas y amigas, logrando acceder a una educación universitaria. Educación sumamente centralizada, que me ha llevado a momentos de cansancio extremo, pero que actualmente me permiten mantenerme en casa ante la crisis sanitaria en la que hoy nos encontramos. De igual forma soy consciente de que nunca he experimentado el racismo, pues nunca he recibido

²² Luna Marán, tuit 21 de marzo de 2021.

burlas por mi color de piel, nadie me ha discriminado por usar huipiles o han dado por hecho mi nivel socio-económico, por lo que es una experiencia que no encarno, en oposición a las vivencias de algunas de mis colaboradoras.

Es así, que en las charlas con mis interlocutoras, fue que también reconocí las violencias que se han ejercido sobre mí. Reconocerlo me hace sentir más empatía hacía los procesos de mis colaboradoras; además de permitirme reconocer los privilegios con los que he contado y desde los cuales me atrevo a escribir.

Fue desde mi propio posicionamiento, como madre soltera, que tuvo que enfrentar muchos retos para ingresar a la academia, que pude construir una escucha empática a los testimonios y experiencias de las mujeres documentalistas, que han tenido que enfrentar la misoginia, el clasismo y el racismo, que caracteriza al mundo de la producción audiovisual en México.

Por último, es importante hacerle saber a los y las lectoras, que las analogías que se hacen a lo largo de la tesis, entre las historias de vida de las cineastas, sus personalidades y trabajos, con las técnicas de los textiles, están inspirados en el curso *Etnografía Reflexiva. Aportes de los feminismos*, impartido por mi directora de tesis Aída Hernández y de la profesora Ana Milena Horta, quienes me animaron a explorar otras formas narrativas. Así mismo, me inspiré en las propuestas de la antropóloga visual Mariana Rivera, quién habla del lenguaje textil, de la conservación de la memoria y la resistencia de las mujeres indígenas, a partir de sus vestidos; ella logra enlazar sus dos pasiones: el tejido y lo audiovisual (Rivera, 2019; 2018; 2017).

Esta analogía además cobra sentido gracias a varios materiales visuales que no sólo muestran, retratan o resguardan procesos y técnicas textiles, sino también

retomando el mismo lenguaje fílmico, donde se hace alusión a conceptos como la “trama”, e incluso cuando en nuestro propio lenguaje cotidiano hacemos uso de conceptos como “tejer redes de apoyo”, “tejer fino” — a la hora de escribir — “hilar ideas”, “restauración o ruptura del tejido social o familiar”, entre muchas expresiones más. Esto es algo que podemos apreciar, por ejemplo, en el trabajo de Selene Galindo, mujer o’dam de Durango, cuyo trabajo *Reventar los hilos* (2020), en donde da cuenta de la pérdida de un ser amado y del luto, tanto de la persona que muere, como de aquellos que permanecen en este espacio temporal. El trabajo de Laura Margarita Quiroz, también retoma esta idea en: *Ñaa kiku isaa, kiku sama. Mujeres Tejiendo nuestra cultura* (2013).

El uso de este lenguaje textil, es un sencillo intento de descolonizar nuestras investigaciones académicas y hacerlas mucho más atractivas para un público más amplio, esto sin perder el rigor que una investigación de este tipo merece. Es aquí donde estas analogías me sirven como herramienta para la descolonización del conocimiento, donde se reconoce que: “la narrativa es una acción política que estimula la imaginación a partir de lo concreto” (Haraway, 1991). Esta fue una decisión personal, pues tal como se señala desde el feminismo, lo personal es político.

Como feminista sé que el conocimiento se puede construir de muchas maneras y no únicamente en las aulas, por tal motivo retomo las propuestas teóricas y categorías analíticas de mis interlocutoras, pues tal como señala Donna Haraway (1991), la construcción de conocimiento debe ser una acción abierta. El conocimiento se teje y se borda en colectivo, así como los enormes lienzos de Tenango de Doria, los cuales, para obtener su belleza requieren de muchas manos.

¿Podemos categorizar el cine indígena producido por mujeres?

Antes de adentrarnos a conocer los hilos de las vidas de estas mujeres, es necesario diferenciar entre el cine colaborativo, cine comunitario, cine indígena y cine feminista. El primero se caracteriza por la *práctica colectiva*, que propicia correlaciones y reciprocidad, lo que permite reforzar los lazos comunitarios y regenerar el tejido social; se trata de una experiencia colectiva, alejada de las pretensiones de autocomplacencia del cine de autor (Zirión Pérez, 2015:59). Este tipo de trabajos son elaborados en un esfuerzo en conjunto por documentalistas profesionales o empíricos y las comunidades, desde el respeto, la escucha y la horizontalidad (Gumucio Dagron, 2014; Zirión Pérez, 2015).

Por otro lado, el cine comunitario se reconoce como una actividad en donde una comunidad produce sus propias obras audiovisuales sin la mediación de algún cineasta egresado de alguna escuela especializada en cine. Alfonso Gumucio señala que las historias que comúnmente se cuentan, permiten: “el fortalecimiento de la identidad cultural y de la organización de las comunidades, y permiten avanzar y posicionarse en la sociedad.” (Gumucio Dagron, 2014:15). Así mismo este tipo de cine tiene como finalidad no sólo la producción de trabajos audiovisuales, sino que también “involucra y promueve la apropiación de los procesos de producción y difusión por parte de la comunidad”, además de incentivar la comunicación participativa y horizontal (Gumucio Dagron, 2014).

El término de cine indígena, ha sido utilizado de distintas maneras por quienes analizan la producción audiovisual. Tal como me mostraron los resultados que obtuve a través de una encuesta lanzada en Twitter, el público no especializado,

entiende el cine indígena, como el cine cuyas historias son protagonizadas por indígenas, sin importar quien lo produce, ni quien decide las formas que toma esta representación. Por otro lado, desde el ámbito académico, hay quienes señalan que el concepto se refiere al cine producido por indígenas, ya sea comunitario y de autor, por parte de un cineasta que pertenece a un pueblo indígena (Castells i Talens, 2003; Cuadernos de Cine Colombiano, 2012; Carelli, Echeverría & Ziri3n P3rez, 2016; Cyr, 2017).

Es esta segunda definici3n, la que retomo para esta investigaci3n, pues considero que el hecho de que los indígenas sean protagonistas de una pel3cula o documental, no implica que participen en las decisiones en torno a su representaci3n, ni que se asegure una representaci3n respetuosa y dignificada de sus vidas (Keraj 2014). Existen un gran n3mero de pel3culas que se han encargado de estereotipar y folclorizar a las comunidades, por lo que considero que la trama no deber3a ser lo que determine si es o no, cine indígena. Por su parte, para el antrop3logo visual Antonio Ziri3n, la categor3a de cine indígena tambi3n es problem3tica pues:

“... conlleva ciertos prejuicios y estereotipos, distorsiones, borramientos y manipulaciones de las representaciones sociales, e incluso contiene cierta carga racista como el resabio del pensamiento evolucionista que considera a los indígenas seres primitivos, salvajes, ex3ticos. A fin de cuentas, lo indígena es un arma de doble filo; por un lado, permite reivindicar un conocimiento ancestral y reconocer una vasta riqueza cultural, pero por otro, puede contener una fuerte carga de discriminaci3n o explotaci3n.” (Ziri3n, 2017: 4).

Por otro lado, Claudine Cyr hace énfasis en que “El cine indígena ofrece visiones del mundo, valores y personajes que la historia colonialista volvió difícilmente visibles; desafía una mirada unilateral y la voz única de la historia con hache mayúscula...” (Cyr, 2017:104). Es así que, ante estas narrativas se agregan otras maneras de entretener historias, así como la incorporación de nuevos actores y actrices sociales, otras formas de entender el mundo, conceptos, vivencias y problemáticas.

La adjetivación misma del cine producido por integrantes de un pueblo originario reconocido como “indígena” es también un concepto que se encuentra en debate, con significados distintos que corresponden a los diferentes lugares de enunciación, contextos e historia misma de los pueblos que engloba esta categoría. Para algunas intelectuales como Yásnaya Aguilar (Aguilar Gil, s/f) el término “indígena” tiende a homogeneizar a todos los pueblos del Abya Yala,²³ y de otros territorios como China, Japón, África, Rusia, Francia y Noruega, por sólo mencionar algunos. La autora señala que desde la creación de los Estados modernos se ha encapsulado a un sin número de naciones. La existencia misma de estas naciones son la negación de los proyectos integracionistas de los Estados.

Esto resulta en que la categoría de “indígena”, adquiera el estatus de ser un concepto político y no cultural o racial (aunque en nuestra sociedad sí se ha racializado), como nos han hecho creer. En su texto *¿Nunca más un México sin*

²³ El Abya Yala es el nombre kuna utilizado por los y las dirigentes y comunicadores indígenas para definir al sur y norte del continente, siendo América un nombre colonial con el que no quieren identificar su territorio común. Es durante la Cumbre de Comunicación Indígena de Abya Yala, desarrollado en el Resguardo Indígena de La María Piendamó, en el Cauca, Colombia, entre el 8 y 12 de noviembre de 2010, que varias voces expresaron su descontento ante los nombres de Hispanoamérica y Latinoamérica, e incluso América. Dando paso a la reivindicación del nombre de *Abya Yala*, al considerarlo el único que describe el sur y el norte del continente y que es propuesto desde una lengua indígena: la kuna (Gallardo Celentani, 2014).

Nosotros?”, Yásnaya señala que los pueblos indígenas son naciones sin Estado, pueblos que no crearon Estados. Esto lleva a Aguilar Gil a postular que en un mundo sin Estados la categoría de *indígena* dejaría de tener sentido. Para finalizar Yásnaya apunta: “En una conversación sobre el tema, alguien preguntaba si entonces lo que queremos es dejar de ser indígenas. Idealmente sí. Idealmente podríamos dejar de ser indígenas, no para convertirnos en mestizos sino para ser solo mixes, mapuches, samis o raramuris.” (Aguilar Gil, s/f).

Siguiendo estas últimas líneas quizá lo más correcto sería hablar de cine tsotsil, zapoteco, ikoots, yoreme, xi’ui, o’dam, ayuujk, purépecha, yaqui, mixteco, tsestal, nahua, kumiai, jñatjo (mazahua), wixarika, zinacanteco, tének, maya, otomí, ñahñu, chontal, chamula y demás pueblos que conforman la diversidad étnica del territorio mexicano. Pero esto también crea ciertas problemáticas, pues como señala más adelante la cineasta tsotsil María Sojob, ella no considera hacer cine tsotsil, pues lo que ella plasma en pantalla no puede considerarse como una representación totalizadora de su pueblo.

Las tensiones sobre la manera en que categorizamos se puede complejizar aún más, ya que encontramos otros colectivos para quienes la identidad “indígena” ha sido un espacio de articulación y alianzas políticas, de pueblos diversos que sufrieron la violencia y el despojo colonial, por lo que se reivindica como identidad política. La profesora Ngāti Awa Linda Tuhiwai Smith, contribuye a esta discusión señalando los problemas existentes sobre el término de “indígena”, ya que como menciona, parece que agrupa a poblaciones muy distintas entre sí, y cuyas experiencias bajo el imperialismo han sido significativamente diferentes. Es así que la autora señala:

“Es un término que internacionaliza las experiencias, los problemas y las luchas de algunos de los pueblos colonizados del mundo [...] Se usa también como una forma de reconocer que existen diferencias reales entre pueblos indígenas. Este término ha hecho posible expresar de modo estratégico las voces de los pueblos colonizados en la arena internacional; ha funcionado así mismo como una plataforma sobre la cual se reúnen comunidades y pueblos, trascendiendo sus propios contextos y experiencias bajo la colonización, con el fin de aprender, compartir, planificar, organizarse y luchar colectivamente por una autodeterminación en escenarios globales y locales.” (Tuhiwai Smith, 2015:27).

Considerando estas diferentes perspectivas, utilizaré el término de cine indígena como concepto emic, o sea cuando sea usado por mis interlocutoras. También me parece pertinente su uso cuando hago hablar sobre varias de estas naciones sin Estado de las que habla Yásyana. Tal como hago referencia en el título de la investigación, pues en ella recojo la experiencia de seis mujeres con orígenes distintos. No obstante, en el marco de estos debates, también reconozco la especificidad y diversidad del cine que crea cada una de estas mujeres.

Teniendo esto en consideración es que a lo largo del texto estaré utilizando la categoría de cine indígena como aquel que es hecho por individuos provenientes de algún pueblo indígenas, pero que además guardan una relación con la comunidad, que tienen una responsabilidad, una participación y una relación constante con la misma. Esto no quiere decir que les considere como los o las portavoces, pues reconozco que dentro de los pueblos hay diferencias y disidencias, existen disputas internas que resultan en que los consensos no sean tan fáciles de

alcanzar. Aunque, tal como se ha señalado en diversos textos considero que sí son materiales que permiten el autoconocimiento, que resguardan la memoria histórica colectiva y que permiten la sanación del tejido social (Cyr, 2017; Carelli, Echeverría, & Ziri6n P6rez, 2016; Herrera Hu6rfano & Sierra Caballero, 2016; Keraj, 2014; Wortham, 2013; Cuadernos de Cine Colombiano: 2012; Leyva Solano, 2012; K6hler, et al., 2010; Castells i Talens, 2003).

Ante este panorama, no pierdo de vista que los y las realizadoras, as6 como dem6s hombres y mujeres de alguna comunidad ind6gena que se desempe6an alg6n rol dentro de la industria cinematogr6fica cuentan con su propia agencia intelectual y creativa, pues categorizarles homog6neamente como parte del cine comunitario o cine ind6gena, tambi6n les invisibiliza como creadoras y artistas. De igual manera, reconozco que tal como se6ala Gabriela Zamorano, la categor6a de cine ind6gena “est6 siempre en un proceso de construirse” (Zamorano & Le6n, 2012).

Por 6ltimo est6n los trabajos realizados desde el cine feminista, la historia de este tipo de cine se encuentra ligada a la historia del movimiento feminista. Este es un cine hecho en su totalidad por mujeres y para mujeres, son pel6culas con claras posturas pol6ticas, con compromiso y para generar conciencia en las espectadoras. En 6l se exploran nuevas narrativas y formas de lenguaje cinematogr6fico; centran su atenci6n en provocar al p6blico. Sus trabajos suelen transgredir y desafiar las im6genes, discursos y t6cnicas hegem6nicas distribuidas por el cine comercial, patriarcal y blanco, el cual hist6ricamente ha hipersexualizado, cosificado e infantilizado a las mujeres. El cine feminista tambi6n busca generar nuevas propuestas, que rompan con los roles de g6nero asignados desde la mirada

masculina. Generalmente este tipo de cine suele estar comprometido con las principales líneas teóricas del feminismo. De igual manera, se muestra un acercamiento al psicoanálisis, al análisis de los signos, a través de la semiótica y del análisis del discurso (Castro Ricalde, 2002; Mercader, 2008; Mulvey, 2015).

Annette Kuhn, sostenía que: “podemos comprobar que parte de los objetivos del feminismo consiste en rescribir la historia del cine, y al mismo tiempo, transformar esa historia por medio de un acercamiento teórico hasta ahora ausente, un acercamiento basado en una perspectiva feminista” (en Castro Ricalde, 2002:43). Por su parte, Ruby B. Rich, afirma: “si el cine feminista tiene un legado hoy en día, se encuentra en el cine, documentales y videos de lesbianas, las cuales inventan nuevas estrategias estéticas que son semejantes a la alquimia de sacar algo de la nada” (en Castro Ricalde, 2002:46). De igual forma, el cine feminista ha incluido las miradas de las mujeres afroamericanas, africanas e indígenas; así como la inclusión de los debates de la sexualidad, el género y la poscolonialidad (Castro Ricalde, 2002).

Si bien el cine producido por las documentalistas indígenas con quienes trabajé, no pretende ser considerado cine feminista, si confronta desde sus prácticas audiovisuales y sus formas narrativas, muchas de las jerarquías de género impuestas por el legado colonial. No es mi intención aquí encasillar la producción audiovisual de estas mujeres en ninguno de los géneros antes descritos, sino únicamente señalar que abrevan de tradiciones cinematográficas en donde lo colaborativo ha sido fundamental, donde la comunidad tiene un papel central, y en donde su identidad como mujeres indígenas es un espacio de enunciación y producción cultural fundamental. Pero es importante reconocer que en nuestros

diversos diálogos, ellas hicieron énfasis en el hecho de que la trama de sus trabajos viene de ellas: de sus intereses y sentires, por lo que no podemos perder el hilo sobre su propia agencia y originalidad, que no necesariamente responden a imposiciones comunitarias.

Estructuras jerárquicas y verticalidad en el campo audiovisual

Dado que toda historia tiene un inicio, es importante reconocer que el lugar que actualmente ocupamos como mujeres en el mundo, es algo que hemos obtenido gracias a las luchas, resistencias y fortaleza de nuestras predecesoras. Es por eso que me he permitido modificar un poco la célebre frase de Isaac Newton, por lo que puedo asegurar que: “Si hemos visto más lejos, es porque estamos sentadas sobre los hombros de mujeres gigantes”.²⁴ Teniendo esto en consideración, sirva entonces el primer capítulo, también, para dar cuenta de la primera experiencia de mujeres indígenas incursionando en el cine, la historia de las hermanas Palafox Herranz, quienes antes de acercarse al lenguaje cinematográfico ya manejaban, desde muy jóvenes, el lenguaje textil.

Esto pude lograrlo, a través de la voz de la reconocida Teófila Palafox y de Francisca Palafox, su hermana menor, cuya participación como actriz en el Primer Taller de Cine Indígena, ha pasado de desapercibida, tanto para funcionarios, como para la academia, para la historia e incluso para su hermana misma.²⁵ Pues, si bien

²⁴ La original dice: “Si he logrado ver más lejos, es porque estoy sentado en los hombros de gigantes”.

²⁵ Hoy, a sus 47 años, Müm Francisca recuerda aquella experiencia, cuando ella sólo tenía diez años. Su testimonio no había sido recogido hasta hoy, pues, en un mundo marcado por el adultocentrismo, las memorias de una niña que no habían sido consideradas.

Elvira Palafox, autora de dos de las películas que recientemente vieron la luz,²⁶ murió joven, he podido conocerla a través de la memoria de Müm Francisca, reconocida tejedora ikoots y heredera de los conocimientos textiles de la joven cineasta, una de las personas que mejor la conoció y quien más sintió su partida.

Pese a estar sentadas en los hombros de estas mujeres gigantes, para las actuales cineastas, ha sido todo un reto incursionar en un espacio que se sigue caracterizado por estar dominado por hombres blancos heteronormados de clase media y alta privilegiados.

Debo reconocer que en los últimos años las mujeres han logrado abrirse paso en estos lugares, llenando las aulas, dando clases, dirigiendo y produciendo o llevando el mando de las instituciones cinematográficas en nuestro país, la brecha y el reconocimiento sigue existiendo. Debo señalar el hecho de que estas mujeres, al no ser racializadas y contar con un amplio capital social, cultural y económico privilegiado, han podido acceder a estas posiciones, por lo que de una u otra manera siguen repitiendo patrones de los discursos hegemónicos.

En estos lugares de negociación, de enseñanza y de producción de audiovisuales las órdenes en los sets de grabación, deben de ser acatadas mediante un explícito “¡Sí, señor!”.²⁷ Una pequeña frase potente, que como señala Luna Marán, da

²⁶ La película *Teat Monteok* (El dios del rayo) fue presentada en el evento transmitido por el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), el día 21 de febrero de 2021, en el marco del Día Internacional de la lengua Materna, a través de la cuenta oficial de Facebook del INPI. La premier de *Angoch tanomb* (*Una boda antigua*), se dio en el foro de cine etnográfico *Tejer la mirada del Taller. La experiencia del Primer Taller de Cine Indígena en México*, el día 19 de marzo de 2021, como parte de las actividades del IV Congreso Mexicano de Antropología Social y Etnología.

²⁷ Luna Marán hizo referencia a ésta práctica en uno de sus tuits publicado el 7 de marzo de 2020, el cual dice: “Usos y costumbres en el cine: Sabías que se tiene que decir “sí, señor”, como si la autoridad dependiera del ejercicio de poder y no del respeto.”, <https://twitter.com/lunamaran/status/1368618678414147591?s=20>. De igual manera lo mencionó en la entrevista *Lectora y autora en conversación acerca de ¿quién apagará los incendios?*, 9 de marzo de 2021, en <https://www.youtube.com/watch?v=Y36wIDu0HDw&t=2s>.

cuenta, por una parte de la verticalidad en que se manejan estos espacios, aquel que está al mando difícilmente puede ser cuestionado o interpelado, existe una autoridad y debe respetarse. Por otro lado, también reproduce la explotación de los cuerpos de las y los sujetos subalternos. Ya que, al igual que en diversas industrias y gremios, la productividad es el eje rector de las actividades.

Durante la entrevista realizada a Luna Marán, por Ixchel Cisneros,²⁸ la autora de *¿Quién apagará los incendios?* (Marán, 2020), cuenta que durante las grabaciones y rodajes es común que a se les pida a las y los integrantes del equipo que hagan horas de trabajo extra, esto sin remuneración adicional, lo que se traduce en explotación y en una acumulación de privilegios, de capital social y económico, lo cual logra a costa del trabajo no remunerado de sus trabajadores y trabajadoras, a la voz de “¡sí, señor!”, se permiten todo este tipo de abusos. Acceder, ganar y posicionarse en estos espacios ha sido un gran reto para las cineastas indígenas, pues se enfrentan a estructuras violentas, llenas de explotación, de clasismo y racismo.

La existencia de estas estructuras dominantes determina que, las vidas de las realizadoras se han entrelazado de una u otra manera con las instituciones del Estado mexicano. Este último, bajo el discurso del pago de la “deuda histórica”, hacia los pueblos indígenas y hacia las mujeres, permite que las documentalistas accedan a espacios oficiales, en donde se hacen negociaciones sobre el presupuesto o en los que se exhiben sus trabajos. De igual manera, este Estado paternalista les provee de becas o recursos (económicos, técnicos o de

²⁸ *Lectora y autora en conversación acerca de ¿Quién apagará los incendios?*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Y36wIDu0HDw>

capacitación), a los que únicamente pueden acceder si cumplen con los requisitos del guion curatorial institucional, los cuales las avalan como verdaderas indígenas.

Es dentro de estas instituciones, donde las cineastas y documentalistas siguen escuchando alegatos arcaicos, que las infantiliza y las menosprecia por “su falta de formación académica”. Ya que, esta profesionalización únicamente es entendida o validada, desde la lógica occidental de los títulos universitarios. Se da continuidad a la idea de que el aprendizaje se encuentra únicamente en las aulas, que se crea desde la verticalidad y la jerarquización de conocimientos.²⁹ Palabras que, también escuchó por primera vez el documentalista Luis Lupone, cuando presentó el proyecto del Primer Taller de Cine Indígena, a sus colegas y a los antropólogos que formaban parte de las filas del entonces INI,³⁰ discursos que sorprendentemente, 35 años después, parecen no haber cambiado.

Por otro lado, en este mismo contexto, otra de las prácticas comunes por parte de estas instituciones estatales es la curaduría de Estado o una curaduría institucional. Esta es una práctica a la que recurren las y los funcionarios y demás trabajadores del Estado, quienes fungen de enlace entre este último y los individuos y colectivos que forman parte de los pueblos indígenas o afrodescendientes. En el caso de las mujeres documentalistas con las que trabaje, dentro de la relación que crean con el Estado, ellas no son agentes pasivas, sino que actúan autónomamente

²⁹ Luna Marán en la sesión del 14 de agosto de 2020, nos comentó que, actualmente aún se escuchan estos “argumentos” dentro del gremio cinematográfico, los cuales salieron a relucir durante las reuniones que se realizaron en 2020, en el contexto de la desaparición del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine), en donde ella estuvo presente.

³⁰ Este señalamiento lo ha hecho Lupone en varias ocasiones, tanto en foros públicos, el más reciente en *Tejer la mirada del Taller. La experiencia del Primer Taller de Cine Indígena en México*, el día 19 de marzo de 2021, como parte de las actividades del IV Congreso Mexicano de Antropología Social y Etnología, <https://www.youtube.com/watch?v=7mJ68ewqV6s>, así como en la recién presentada publicación del INPI, *Mujeres Ikoos: Cineastas Indígenas* (Instituto Nacional de los Pueblos indígenas, 2018, p.66).

y negocian con él, reconocen y crean espacios de resistencia propios, fuera de la curaduría institucional. Estos espacios se caracterizan por la existencia de una polifonía de voces, creando una especie de contracuraduría. Además de que, no dudan en aprovechar las oportunidades y lugares que les proporciona el Estado, para presentar sus trabajos y aprovechar los recursos materiales y económicos que les ofrecen. Y, así poder difundir los discursos contrahegemónicos que se crean desde las comunidades.

La estructura del lienzo

La presente investigación tiene tres hilos principales, sobre los cuales se van tejiendo las historias de vida de las realizadoras, con las que tuve la oportunidad de trabajar, y que se reflejan de una u otra manera en sus trabajos fílmicos. Estas historias se van entrelazando con el Estado mexicano, sus instituciones y representantes. Es así, que el primer hilo funciona como parte del contexto histórico y actual, el capítulo uno, titulado *Del lenguaje textil al lenguaje fílmico*. En este apartado me adentro a la especificidad del cine hecho por las tejedoras ikoots, en la sección *Sanarang xi Mandel*.³¹ *Las hermanas Palafox*, voy hilando la historia de dos tejedoras ikoots de San Mateo del Mar, Oaxaca: Teófila y Elvira Palafox, y su paso por el Primer Taller de Cine Indígena. La información aquí bordada, la recabé de varias publicaciones que hablan sobre la importancia de este Taller en el proceso de apropiación de medios audiovisuales por parte de las comunidades indígenas.

³¹“Hacer mi telar” en ombeayiüts, lengua del pueblo ikoots.

Así mismo recogí testimonios de quienes fueran capacitadores durante este proceso, revisé entrevistas realizadas en varios medios de comunicación, foros de cine etnográfico y antropológico. También revisé el documental que se ha difundido como “el detrás de cámaras” del Taller: *Tejiendo Mar y Viento* (Lupone, 1985). Pero sin duda, los hilos que más resaltan en esta recopilación, son el testimonio de Teófila Palafox Herranz, con quien tuve la oportunidad de conversar en dos ocasiones, a través de videollamadas; y la memoria de Francisca Palafox, hermana menor de Teófila y Elvira, quien presencié cómo vivieron sus hermanas y su familia el Primer Taller de Cine, así como el impacto que tuvo en sus vidas una vez terminada esta experiencia.

En el capítulo 2: *De la Apropiación de Medios a la influencia zapatista*, retomo las historias de la cineasta zapoteca Luna Marán y de la cineasta tsotsil María Sojob. Muestro como sus lienzos se han ido tejiendo con las estructuras e instituciones estatales. Doy cuenta de algunos procesos familiares y comunitarios que las han atravesado e influido en su quehacer cinematográfico. Así mismo se exploran las reflexiones de las cineastas sobre el proceso de colonización de las emociones, en que se han visto inmersas, tanto ellas como sus colegas. Además se abre la conversación sobre la posibilidad de que la creación, uso y difusión del cine comunitario e indígena, sea un paso para la sanación de la herida colonial de quienes habitamos el Abya Yala.

En el capítulo tercero *El cine de ¿La Gran Chichimeca?* hago una reflexión sobre la manera en que se ha categorizado el territorio del noroeste del país, cómo su invisibilización ha resultado en procesos acelerados de pérdida de pueblos, lenguas y prácticas culturales. Esto lo ligo a la historia de vida de la documentalista xi'ui

Brenda Karina y a la primera cineasta yoreme Iris Belén Villalpando. Al igual que el capítulo anterior, voy cruzando las tramas de sus películas a los hilos de sus vidas, así como a su lienzo comunitario y a las tensiones y negociaciones con las instituciones estatales. Donde de una u otra manera logran acceder a espacios que les permite financiar y visibilizar sus trabajos y proyectos.

Sus vidas en algún punto se han visto atravesadas por varias situaciones similares de discriminación y opresión, cómo resultado de las estructuras machistas, racistas, clasistas y colonialistas tan presentes en nuestra sociedad. Los hilos que dan forma a estos dos capítulos fueron tomados en su mayoría de las sesiones del grupo focal; y se complementan con entrevistas que dieron en algunos medios tradicionales como la radio, los periódicos, la televisión, y en los digitales: sitios web, presentaciones de sus trabajos *online* y conversaciones que mantuvimos a través de whatsapp. En sus historias, se alcanzan a ver la estructura de tafetán, y cómo se da la intersección de exclusiones y opresiones, así mismo se logran reconocer sus espacios de organización, de capacitación y proyectos comunitarios como parte de sus procesos de resistencia.

En los capítulos 2 y 3 intento encontrar en la trama de sus películas, fragmentos de la vida de las realizadoras, además de sus emociones y sentires, sus reflexiones individuales y posicionamientos políticos. Mediante la descripción y análisis de sus trabajos, también me encuentro con las voces de sus interlocutores e interlocutoras, ya que a través de la cámara lograron incorporarlas al acervo cultural de los pueblos. Fue a partir de las vivencias y reflexiones que se dieron en el grupo focal que pude entender de mejor manera, cómo fue la elaboración de estas producciones, por lo que también extraigo fragmentos de las conversaciones que mantuvimos. A lo largo

de los capítulos se facilitan los links de sus producciones, así como códigos QR, para que los y las lectoras puedan acceder fácilmente al material.

Gracias a la forma en que están tejidos estos capítulos, doy cuenta de las exclusiones y violencias que han vivido las cineastas a lo largo de sus vidas. Exponer esta intersección de opresiones también fue posible gracias a las voces de sus colaboradoras/es. Por otro lado, el proceso de la elaboración de sus documentales y los materiales mismos, nos muestran la importancia de hacer este tipo de cine. Pues, por un lado, se resguarda la memoria de los pueblos: su historia, sus procesos de resistencia, sus prácticas culturales y tradicionales, su lengua, las técnicas de elaboración de objetos representativos de la región y su paisaje que se encuentra en constante cambio, en fin, el trabajo de las documentalistas permite aumentar el acervo fílmico y la memoria visual de las comunidades.

En el cuarto y último capítulo, titulado *Contrahegemonía, resistencia y representación digna*, retomo la importancia de estos documentales y como su producción y distribución se convierten en herramientas contrahegemónicas. De igual manera abordo parte de las luchas de cada una de ellas y de alguna de otras de sus colegas, y cómo es que, desde la creación de sus propias narrativas, también resisten contra las violencias estructurales que las atraviesan. Así mismo, expongo algunas de las tensiones que se dan entre ellas y el Estado, como se apropian de espacios que se crean y usan los canales oficiales para difundir sus trabajos.

Aunque el Estado pareciera abierto a dejarlas entrar en las dinámicas hegemónicas y mantener su postura respecto al pago de la deuda histórica, esto se sigue haciendo bajo sus reglas, dentro de sus marcos normativos y a cuenta gotas. Por lo que al final estas posturas se convierten en una simulación, una estrategia

política, o mejor dicho partidista; ya que los discursos dictados desde las élites estatales no trastocan las estructuras patriarcales, coloniales, racistas, clasistas y de despojo en las que se sustenta el Estado.

Así mismo, se presentan algunos de los conflictos que existen al hablar de cine comunitario y de la representación comunitaria, pues cada una de las cineastas se relaciona de distinta forma con su territorio y sus paisanos. Y aunque ellas reconocen que sus producciones están principalmente hechas y dirigidas para las personas con las que comparten su cotidiano, también son conscientes de que no todas se sienten representadas, contentas o satisfechas con su trabajo. No obstante, también doy cuenta de que a través del audiovisual algunas de ellas han podido fortalecer los lazos con su comunidad, además de abrir la posibilidad de crear espacios de sanación colectiva. Por último, retomo sus reflexiones sobre cómo a ellas les ha servido su quehacer como cineastas para curar sus propias heridas, individuales y familiares.

Además, expongo algunos de sus próximos proyectos y actividades en las que dan cuenta nuevas historias, de sus nuevos espacios de resistencia. Actividades que transgreden los procesos hegemónicos, movimientos que les permiten generar contranarrativas y guiones contracuratoriales, que rompen con la idealización y esencialización de los pueblos indígenas, oponiéndose a la construcción que se ha hecho de ellos en torno al imaginario del “buen salvaje” y del “indio permitido”.

Para cerrar este lienzo que ha sido tejido con palabras escritas, decorado con imágenes existentes dentro del mundo *online* y bordado con las reflexiones y perspectivas epistemológicas de mis interlocutoras, presento las conclusiones a las que llegué, a las que llegamos. Porque este conocimiento logré construirlo en

colectivo y a partir del acompañamiento de todas ellas durante este arduo y cansado proceso. También reconozco que quedaron algunos hilos sueltos, que espero recuperar en investigaciones y trabajos posteriores.

En los siguientes capítulos, expondré y analizaré las potencialidades epistemológicas y creativas de su trabajo audiovisual. También abordaré cómo es que sus propias experiencias han marcado su trabajo y su producción documental. Pues, como señala la antropóloga visual Mariana Rivera: “El detrás de cámaras, etnográficamente puede ser incluso más rico que la película como un producto”.³²



Teófila Palafox, llevando en brazos a su hija Gloria, de tan sólo tres meses. Foto tomada durante la impartición del Primer Taller de Cine Indígena y compartida por su hija Gloria a través de su cuenta de Facebook.

32 Aída Hernández entrevista a Mariana Rivera, autora de *El hilo de la memoria*, en el marco del curso Escritura Etnográfica Reflexiva. Aportes desde los feminismos. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=s1pTviiCqI&t=1s>

CAPÍTULO I.

Del lenguaje textil al lenguaje fílmico

Los siguientes capítulos sirven como presentación de las mujeres con las que logré tejer, pese a la distancia física, una relación de confianza y un territorio de aprendizaje, un lugar *online* donde contamos e intercambiamos historias que parecieran anecdóticas, pero que no lo son, pues desde nuestras vivencias y cotidianidad también generamos conocimiento, además de posicionarnos frente a este sistema hegemónico, ya que, tal como señala la escritora Dahlia de la Cerda (2020): “Esto no es anecdótico. Es político”. Esta afirmación se entrelaza con la propuesta de Lila Abu-Lughod, quien señala que: “los efectos de los procesos que no son locales, y a largo plazo se manifiestan sólo local y específicamente, se producen en las acciones de individuos que viven sus vidas de manera particular y se inscriben en su cuerpo y en sus palabras.” (Abu-Lughod, 2012:148), reconociendo que nuestras experiencias son lugares desde donde también se construye conocimiento.

Para mí fue importante trabajar con mujeres pertenecientes a contextos distintos, y que, pese a las particularidades de sus vidas, en algún momento se han topado con escenarios patriarcales, racistas, clasistas y coloniales. No obstante, a lo largo de la investigación trato de no caer en generalizaciones, esto como parte de mi proceso de reflexividad permanente, para evitar reproducir los “relatos sociales científicos convencionales”, que según Lila Abu-Lughod (2012:151), llevan a la abstracción y la cosificación de las personas con las que trabajamos. Así mismo, siguiendo la propuesta de la autora, es sustancial dar cuenta de las “circunstancias

actuales y las historias detalladas de los individuos y sus relaciones” (ibíd.), lo cual marca las particularidades y que son decisivas para construir la experiencia. A lo largo de la tesis agrego las reflexiones y perspectivas epistemológicas de las documentalistas, no como testimonios o fuentes orales, para analizar, sino como teorizaciones sobre el mundo que también iluminan mi trabajo.

Si bien no todas las documentalistas con quienes trabajé, se autodenominan como feministas, la capacidad disruptiva de sus proyectos de vida y sus productos audiovisuales, me remite a lo que Dahlia de la Cerda (2020) ha llamado “un feminismo sin cuarto propio”. Dicha autora utiliza este término para referirse a los feminismos que se crean en la cotidianidad. En el caso de las documentalistas, se trata de prácticas contrahegemónicas que desarrollan en la comunalidad y en la comunidad,³³ en los cursos y talleres de capacitación cinematográfica que imparten, en los conocimientos que transmiten y reciben, en la crianza de los y las hijas de quienes comparten custodias, en la pequeña huerta que crece en sus jardines o cuando limpian los espacios comunitarios llenos de basura, como resultado del consumo desmedido, allá en la Sierra Gorda Queretana. Es en estas prácticas en

³³ Las categorías de comunidad y comunalidad han sido desarrolladas por el intelectual ayuuik Floriberto Díaz y por el antropólogo zapoteco Jaime Luna, padre de Luna Marán. La categoría de comunidad se explica a partir de una perspectiva *emic*, caracterizándose como un tejido de relaciones entre los individuos y su espacio-territorio-naturaleza, así como las relaciones que se dan entre las personas entre sí (Nava Morales, 2016). Por otro lado, “la comunalidad expresa principios y verdades universales en lo que respecta a la sociedad indígena, la que habrá de entenderse de entrada no como algo opuesto sino como diferente de la sociedad occidental. Para entender cada uno de los elementos hay que tener ciertas nociones: lo comunal, lo colectivo, la complementariedad y la integralidad. Sin tener presente el sentido comunal e integral de cada parte que pretendamos comprender y explicar, nuestro conocimiento estará siempre limitado.” (Floriberto Díaz, 2007:40 en Nava Morales, 2016: 226). Por último, Elena Nava señala que tanto para Floriberto Díaz como para Jaime Luna, el territorio, los recursos y la energía son propiedades de la comunidad, la tierra es comunal y su cuidado también. Para ambos autores, la comunalidad es la base de un sistema de pensamiento y conocimiento que da sentido a la educación, autonomía, derechos indígenas y cultura (Nava Morales, 2016:226).

que tejen alianzas con otras mujeres, cuando se organizan en colectivos para la venta de sus productos artesanales, cuando escriben textos entre mujeres y para mujeres, cuando crean audiovisuales, en los que resguardan la memoria de sus pueblos, como forma de cuidado a los demás, de autocuidado y como parte de procesos de sanación individual, familiar y colectivo.

Sanarang xi Mandel. *Las hermanas Palafox*

Antes de elaborar cualquier textil, se debe montar un telar, por tal motivo la historia de las cineastas indígenas, se debe empezar a contar en San Mateo del Mar, Oaxaca,³⁴ comunidad ikoots, de donde son originarias las hermanas Palafox Herranz: Teófila, Elvira y Francisca. Hijas de Antonina Herranz Roldán y Pablo Palafox Ochoa, que además crecieron junto a sus dos hermanos. Actualmente, investigadoras e investigadores interesados en el cine etnográfico, cine comunitario y cine indígena, así como la historia del cine y documental en México, y los medios de comunicación interesados en el tema, han puesto gran atención en la figura de Teófila Palafox (Matías, 2021a; 2021b; 2021c; Manzo, 2021a; 2021b; Ruiz, 2021; INPI; 2021; Mi Museo Indígena, 2021; El Rule Comunidad de Saberes, 2021; COMASE México, 2021), exceptuando quizá el trabajo de Lilia García Torres y Lourdes Roca Ortiz (García Torres & Roca Ortiz, 2021 (en prensa)).

El Primer Taller de Cine Indígena fue un momento crucial en la historia del cine comunitario, y la presencia de Teófila en las presentaciones que se hicieron de su

³⁴ San Mateo del Mar, es una comunidad ubicada cerca de la costa del Pacífico, a la altura del Istmo de Tehuantepec. Junto a Santa María del Mar, San Dionisio del Mar y San Francisco del Mar, reúnen la mayoría de los pueblos ikoots. Son dependientes políticamente de Juchitán y Tehuantepec, y económicamente del Puerto de Salina Cruz.

película *Leaw amangoch tinden nop ikoods / La vida de una familia ikoods* (1985), junto al documental de Lupone, *Tejiendo Mar y Viento* (1985), le valieron tener el reconocimiento como la primera cineasta indígena de México, por lo que no es raro que su nombre aparezca en diversas investigaciones y publicaciones (Cuevas, 2020; INPIa, 2018; Cyr, 2017; Becerril Montekio, 2015; Ochoa Ávila, 2013; Díaz Vázquez & Pérez Monfort, 2012; Iglesias & Fregoso, 1988). En las ocasiones que pude hablar con Teófila me percaté de que es una mujer acostumbrada a las entrevistas, a platicar con antropólogos y antropólogas, pues cuenta con fluidez de su experiencia, pareciera conocer bien las preguntas que se le van a hacer y por lo tanto, no tiene que preparar mucho sus respuestas.

En los últimos meses el foco ha sido puesto nuevamente en Teófila Palafox, pues, tras la presentación el 21 de febrero de 2021 del libro *Mujer ikoots. Cineastas indígenas* (INPI, 2018a), su participación en diversos foros de Cine Etnográfico, su reconocimiento en publicaciones y notas periodísticas aumentó significativamente, como una técnica textil que estaba por desaparecer y que se recupera. En el video que presentó el INPI, a través de sus redes sociales Teófila se dice agradecida de que, 35 años después, las tres películas se hayan presentado juntas y de que por fin estén publicadas en su totalidad, es difícil señalar a través de canales hegemónicos algún cuestionamiento a tan larga espera, pero así funciona el ciclo del que habla Jaramillo cuando describe la “deuda histórica”.

No obstante, en las entrevistas que realizó Lupone a las tejedoras en 2013, y que fueron anexados al final de su documental, Teófila logra filtrar su cuestionamiento sobre la planta que fue instalada en Salina Cruz, cerca de San Mateo del Mar y la manera en que las había afectado. Así mismo, en la entrevista transmitida por la

cuenta oficial de Facebook de Mi Museo Indígena, el 8 de marzo de 2021, Teófila enunció: “El pueblo indígena tiene poca oportunidad, tiene poca oportunidad, si puede lo hace, yo fui una de las mujeres que tuve oportunidad hace 35 años... me da gusto que las mujeres hayas sido tomado en cuenta” [sic]. Como podemos ver, al final los espacios de denuncia se crean y logran colar hasta en publicaciones y espacios oficiales.

Por otro lado, dentro de toda esta atención hacia la primera dirigente de la Asociación de Artesanas de San Mateo del Mar, es notoria la ausencia de los nombres de las demás mujeres que participaron en el Taller. Así mismo, el nombre de su hermana, apenas aparece en las publicaciones y noticias, esto último tiene que ver con el hecho de que Elvira murió muy joven, en 1990 a los 26 años, cuando se encontraba embarazada de su primer hijo. Tal ausencia, me llevó a intentar reconstruir la historia de Elvira a través de su legado, de sus películas y de los testimonios de quienes la conocieron en vida. En el siguiente apartado relato parte de la vida de estas dos mujeres ikoots, cómo sus vidas se entretajan con los hilos de las instituciones estatales y lo que significó para las hermanas Palafox su participación en el Primer Taller de Cine Indígena.

La información e historias aquí presentadas, fueron obtenidas a partir de una serie de entrevistas realizadas a algunos participantes del Taller, como fueron Teófila, Luis Lupone, María Eugenia Tamés y Alberto Becerril. También se sustenta en varias publicaciones e investigaciones existentes sobre esta experiencia (Cuevas, 2020; INPI, 2018a; Becerril Montekio, 2015) además de diversos foros y presentaciones de las películas que fueron resultado de esta experiencia (COMASE México, 2021; INPI, 2021c). Por último, y considerando que el tejido de la vida de

Elvira quedó inconcluso y olvidado hace tiempo, he intentado hacer una pequeña reconstrucción a partir de la memoria de Francisca,³⁵ la más joven de las hermanas Palafox Herranz, quien formó parte del elenco de las películas hechas por Elvira, y quién, además, se encontraba bajo el cuidado de ella durante su infancia. Müm Francisca comenta que, cada que observa a su hija mayor, Jazmín Pinzón Palafox, de compleción pequeña y delgada, ve el fiel retrato de Elvira, la ve en su sonrisa, en su perspicacia, en su inteligencia e iniciativa.

Teófila Palafox

Teófila nace a las orillas del Mar Muerto, en San Mateo del Mar, un 28 de diciembre de 1956, actualmente tiene 65 años. Fuera de su comunidad, es una mujer reconocida por su trabajo *Leaw amangoch tinden nop ikoods / La vida de una familia ikoots* (1985), que fue la única de las películas que se logró publicar un año después del Taller de Cine. También participó en el primer taller de Transferencia de Medios Audiovisuales del INI, en 1990, donde dirigió un cortometraje titulado *Las ollas de San Marcos* (1992).



Teófila Palafox durante las grabaciones del Primer Taller de Cine Indígena, en 1985.

Foto: INPI.

³⁵ La plática que mantuve con Francisca se llevó a cabo el día 20 de marzo de 2021, en la Ciudad de México. Ella y su hija Jazmín participaron en la Feria Artesanal, que se realizó del 19 al 21 de marzo en la explanada de la Secretaría de Economía, en el marco del Día Internacional de los Artesanos y Artesanas.

Aquellos que la conocieron durante el Taller de 1985, la describen como una mujer de carácter fuerte, con liderazgo, clara, organizada y con iniciativa. Además de ser reconocida por su trabajo como cineasta, Teófila también sobresale como tejedora, un arte que aprendió de su madre, a quién perdió en 2020 a causa del COVID-19. Durante su juventud Teófila también fue partera, actividad que ya no lleva a cabo. Durante el conversatorio en que participó Teófila, en El Rule. Comunidad de Saberes, ella comentó que: “En aquel tiempo cuando yo estaba ejerciendo como partera, yo quería filmar algo así.” (El Rule. Comunidad de Saberes, 2021), al final esto ya no fue posible. Jazmín Pinzón, sobrina de Teófila me comentó que su hermana Liliana Pinzón, también tiene práctica como partera, pero que casi no lo hace porque para hacerlo se necesita mucha fuerza, cosa que con los años se va perdiendo; por lo que ella considera que este puede ser el motivo de que su tía ya no lleve a cabo esta práctica.

Teófila también fue profesora, profesión que hoy ejerce su hija Gloria, y durante las últimas dos décadas del siglo pasado, también fue reconocida por haber sido la presidenta de la primera Asociación de Artesanas de San Mateo del Mar. Actualmente es madre de dos mujeres y un varón, quienes le han dado la oportunidad de ser abuela en ocho ocasiones, y a quienes después del Taller tuvo que criar sola, pues su pareja argumentaba que él necesitaba una mujer que: “cocina tortilla y frijol, no una que sea cineasta o algo parecido, que camina.”. Al final Teófila comenta: “Por fin me dejó, tiene la tortillera ahora. Y ahorita come tortilla caliente diario.”[sic.]³⁶ Esta situación no debería sorprendernos, pues, aún hoy en

³⁶ Entrevistas realizadas a Teófila el 17 y 27 de junio de 2020. La primera fue una conversación que mantuve solo yo con ella, en la segunda participaron Lilia Torres, Mariana Rivera y Lourdes Roca.

día las mujeres tanto de zonas rurales como urbanas, nos hemos enfrentado a los cuestionamientos patriarcales en torno al “deber ser femenino” cuando trastocamos con nuestras prácticas la autoridad patriarcal, al hacer lo que nos gusta y desarrollarnos académica o profesionalmente.

Las múltiples ocupaciones y reconocimientos que tiene Teófila, dentro y fuera de su comunidad, nos permite ver la complejidad de enmarcar a una persona en una sola categoría. Estos diversos quehaceres y el vasto trabajo de las mujeres ikoots, fue lo que Teófila buscaba retratar en su película (El Rule. Comunidad de Saberes, 2021). Para muchos es la primera cineasta indígena, para otras personas es una reconocida tejedora, en su pueblo, hay personas que la conocen porque ella las trajo al mundo, es madre, hermana, tía y abuela.

Como muchas mujeres, Teófila ha tenido que hacer miles de cosas para destacar en un mundo cuyas reglas fueron creadas por hombres, trabajar y esforzarse el doble, sólo así logró mantener el apoyo de su marido para tomar el Taller, sus actividades como ama de casa no debían verse afectadas, y sus responsabilidades como esposa tampoco. Su vida, es algo parecido a los morrales wixarika de doble urdimbre, con las cuales se crean varias capas, unas dentro de otras, algunas están a la vista del espectador, otras quedan al interior y sólo su creadora puede conocer el diseño que en ellos se encierra. Algo así es la personalidad y la vida de Teófila, misteriosa y compleja.

Para Teófila, el cine-documental (como ella lo llama), era necesario para mantener la memoria del pueblo. Esta es una afirmación que actualmente sigue sosteniendo. También menciona con nostalgia, el poco interés que los jóvenes de su comunidad tienen por su historia, por su pueblo y su cultura. Hace ya 35 años,

Teófila buscaba dar una representación digna a los ikoots, pues, tal como expresaba ella quería: "... que en la película se vean a los niños haciendo tarea para que sepan que aquí en San Mateo los niños saben leer".³⁷ Esto como una manera de desestigmatizar la imagen que se había construido sobre su pueblo, porque si bien, el trabajo de las tejedoras es reconocido y "digno" de estar en vitrinas de museos, esto no reduce el racismo y el clasismo con el que han tenido que vivir.

Elvira Palafox



Elvira Palafox Herranz con su telar, INPI (1985).

En 1985, Elvira tenía tan sólo 21 años, era la integrante más joven del Taller y siempre mostraba su entusiasmo. Su hermana Francisca, recuerda que se esforzó mucho para lograr llevar a cabo sus actividades cotidianas y las tareas que demandaban los ejercicios del proyecto. Le gustaba escribir y dibujar, tenía muchos cuadernos. Solía tejer servilletas de gran calidad que iba a vender a Juchitán, Oaxaca. Müm Francisca comenta que aún hoy en día, las personas que solían ser sus clientes siguen guardando los tejidos, pues los consideran únicos.

³⁷ Palabras de Teófila en el documental *Tejiendo Mar y Viento* (1985) Luis Lupone.

Elvira era una chica que contagiaba alegría, Müm Francisca rememora su imagen bailando en el patio del hogar que compartían. Las y los talleristas la recuerdan como una joven alegre, soñadora y dispersa, lo que le complicaba concretar sus ideas y filmarlas, pues material y técnicamente no había la posibilidad de llevarlas a cabo. También era una joven asertiva, que logró transmitir su entusiasmo a sus familiares, amigos y conocidos para participar en los filmes. Se interesaba en las historias y prácticas antiguas de su comunidad, lo que inspiró los dos guiones de sus películas. Müm Francisca, recuerda lo mucho que Elvira se esmeró en la elaboración del vestuario que fue usado en la película de *Angoch tanomb - Una boda antigua*, que fue uno de los films donde Francisca participó. Esos breves momentos frente a la cámara fueron, para ella, una experiencia maravillosa, se sentía importante y su hermana la vestía con cariño, este fue un momento que marcó su vida, pues reconoce que en su familia no le prestaban mucha atención, los adultos estaban en sus cosas y como ocurre muchas veces, no hay mucho tiempo para las infancias.

Elvira fue como una madre para ella, la cuidaba, la peinaba, la vestía, le preparaba sus alimentos y le enseñaba a tejer, la pequeña Francisca disfrutaba de sobremanera verla bailar, como si nada pasara, como si siempre fuera a estar así. Tal como señala Müm Francisca, Elvira en aquel entonces era soltera, sin embargo, no tenía menos responsabilidades que sus compañeras, pero pese al cansancio que estas actividades le podían ocasionar, Francisca recuerda la emoción de su hermana y la inmensa felicidad que le ocasionó estar en el proyecto. Ninguno de sus padres se opuso, contrario a lo que las hermanas Palafox podían pensar, pues

Antonia Herranz es recordada por sus hijas como una madre de carácter fuerte, no obstante, les permitió participar en el Taller.

Al igual que el tejido de doble vista,³⁸ en el cual Elvira se especializó, y por el cual es reconocida, su vida también tenía dos lados. A la pequeña Francisca de tan solo diez años le costaba entender el por qué su hermana se encerraba durante días en su cuarto, menciona que había días en que estaba muy triste. Recuerda que sus hermanas se distanciaron, desconoce el motivo por lo que sucedió. Toda comunidad tiene sus tensiones, toda familia tiene sus heridas, todo individuo tiene sus contradicciones, todo lienzo es vulnerable a ser rasgado.

Un par de años después, ya pasada la euforia del Taller, Elvira se casó, los ojos de Müm Francisca se llenan de lágrimas al recordar la noche en que falleció su hermana. Entre lágrimas contenidas, me contó que días antes ella había tenido un sueño, donde Elvira se despedía, llevando una cubeta caminando hacia el mar, tenía ocho meses de embarazo, le pidió que la acompañara, Francisca tenía un mal presentimiento. Unos cuantos días después, ya entrada la noche, un conflicto con su pareja hizo que Elvira tuviera complicaciones con su embarazo, los servicios de salud del pueblo no eran suficientes para atender la gravedad del caso. Era el año de 1990, y la familia Palafox tuvo que trasladarse al puerto de Salina Cruz para que atendieran a Elvira, fue demasiado tarde y no hubo nada qué hacer. Francisca perdió a su hermana, a su cuidadora, a su amiga, así como al pequeño ser que crecía en su interior, no puede evitar romper en llanto, hacía mucho que no pensaba en aquel doloroso episodio de su vida.

³⁸ La técnica de doble vista, permite que un lienzo de una sola urdimbre, mediante la técnica de brocado flotante, el tejido tenga dos diseños diferentes en cada una de las vistas.

Durante la narración de la historia de Müm Francisca, no pude evitar sentir un nudo en el estómago, lo que menos hubiera querido era traer a su memoria esos recuerdos dolorosos. Por más sensibilidad con la que se traten estos temas, los y las antropólogas no nos encontramos capacitadas para atender estas situaciones, no es algo que se nos enseña en las aulas. Ella siguió hablando, me limité a escucharla, se fue animando y poco a poco recuperó su sonrisa, trajo a la conversación otras memorias más alegres. Hablamos de sus nietos, de los textiles, de las técnicas, de los trabajos que había hecho por encargo y de todos los premios que había logrado ganar a lo largo de los años. Müm Francisca es una mujer orgullosa de su quehacer, tejiendo es como ha sacado a sus hijas e hijo adelante. El comercio de sus textiles y la organización con otras mujeres, han sido actividades que le han permitido enfrentarse a las constantes violencias que se ejercen sobre ella, que son producto del machismo, el racismo y el clasismo.

Un aspecto que las mujeres del Taller se negaron a plasmar en sus películas fueron las problemáticas que atravesaba su comunidad, las cuales se relacionaban con el alcoholismo, la violencia doméstica y el machismo.³⁹ La vida de Teófila, quien quedó sola con tres hijos y la inesperada muerte de Elvira dan cuenta de ello. En una de las entrevistas más recientes, Teófila señala: “En mi tiempo, hace 35 años, era muy complicado que una mujer trabajara libremente porque había mucho problema de que no podía trabajar la mujer, sin embargo, nos armamos de valor para trabajar este proyecto y con el grupo de artesanas nos esforzamos y llegamos a realizar ese registro que se llama un documental.” [sic.] (Testimonio de Teófila, en

³⁹ Entrevista con Teófila Palafox, 27 de junio de 2020.

Matías, 2021). Por otro lado, la historia Jazmín no ha sido diferente, actualmente es madre soltera, sin embargo, su gusto por el telar, su gran habilidad y su capacidad de organización les ha permitido mantenerse, viajar y darle una vida amorosa y digna a sus hijos.

El Primer Taller de Cine Indígena

La vida de las hermanas Palafox no puede entenderse sin la experiencia del Primer Taller de Cine, por lo que esta parte de la urdimbre también es necesaria montar. A principios de los años 80, María Teresa Sepúlveda y Lucina Cárdenas, llegaron a Oaxaca, su interés estaba centrado en los textiles y demás artesanías que producen los diferentes pueblos indígenas de la región. Es así como los hilos de las hermanas Palafox se juntan por primera vez con representantes de instituciones estatales. Tal como recuerdan Teófila y Francisca, es en este encuentro que se les propone a los dos grupos de tejedoras ikoots, que existían en San Mateo en aquel entonces, que se transformaran en uno solo. Esto con la finalidad de que fuera más fácil poder comercializar sus tejidos. El objetivo se concretó, y fue Teófila quien quedó al frente de esta organización. Teófila señala que para las mujeres ikoots, era importante la organización para poder promover su trabajo artesanal fuera de su comunidad.⁴⁰

Por su parte, Elvira al igual que sus compañeras, se dedicaban a tejer. No obstante, ella era una de las tejedoras más reconocidas y diestras, “tejía muy bonito”, recuerdan sus dos hermanas. Müm Francisca menciona que las servilletas y manteles que Elvira elaboraba, con la técnica de vista doble y con formas

⁴⁰ Discurso dado en la premier del cortometraje *Teat Monteok* (El cuento del dios del rayo), Elvira Palafox (1985), 21 de febrero de 2020, <https://www.facebook.com/INPImx/videos/3690051451116233>

circulares u ovaladas, las aprendió de la reconocida tejedora ikoots, Justina Oviedo Rangel, quién innovó y perfeccionó estas técnicas.⁴¹

Paralelamente, en las oficinas centrales del entonces INI, el documentalista Luis Lupone, quien recientemente regresaba de una estancia formativa en los Talleres Varan,⁴² en París, proponía a los funcionarios del instituto un proyecto que más tarde sería reconocido como el Primer Taller de Cine Indígena. El objetivo era capacitar y formar cineastas en las comunidades indígenas. Esta idea cambiaba drásticamente la manera en que operaban el INI y el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA), pues tradicionalmente los materiales audiovisuales que se creaban en esta área del instituto, eran elaborados por documentalistas y cineastas egresados del entonces Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en colaboración con algunos antropólogos que laboraban ocasional o permanentemente en el INI.⁴³ El proyecto fue aprobado, así que Lupone y su equipo viajaron a la Ciudad de Oaxaca.

Fue en una feria artesanal, en la ciudad de Oaxaca, donde se tomó la decisión sobre quienes conformarían el grupo para participar en el Primer Taller de Cine Indígena. Ahí se eligió la Asociación que representaba Teófila Palafox, y con quien Lupone tuvo contacto a través de Lucina Cárdenas. Al final el Taller quedó conformado por ocho tejedoras: Timotea Michelin, Justina Escandón, Guadalupe

⁴¹ Justina Oviedo no participó en el Taller de Cine, pero es reconocida dentro y fuera de San Mateo por la calidad de su trabajo como tejedora.

⁴² Fundado en 1981 por el etnógrafo documentalista, Jean Rouch. La intención de estos talleres era capacitar a cineastas y documentalistas originarios del llamado “tercer mundo”, con el objetivo de que llevaran a cabo un registro “desde dentro” de sus propias realidades (Zirión, 2013: 212).

⁴³ Entrevista con Luis Lupone, 26 de mayo de 2018. Véase también, *Mujeres ikoots. Cineastas indígenas* (2018) INPI, disponible en: <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/617266/mujer-ikoots-cineastas-indigenas-inpi.pdf>

Escandón, Juana Canseco, Elvira y Teófila Palafox, Sofía Silva Oronoz y Aurora Rangel. Éstas dos últimas no terminarían el taller, pues tenían otras actividades que demandaban su atención, su casa, su trabajo, sus hijos y maridos. Alberto Becerril, Lupone y Maru Tamés concuerdan en que la decisión se basó principalmente en dos factores: el primero era que las tejedoras ikoots ya eran un grupo consolidado, y el segundo fueron sus textiles. La decisión curatorial estaba tomada.

El segundo elemento decisivo ha llamado mi atención, Luis Lupone (INPI, 2018a) en más de una ocasión ha señalado que los diseños que las mujeres ikoots plasman en sus lienzos eran similares a los *storyboards*. Pequeñas escenas que retrataban su cotidianidad, la flora y fauna existente en San Mateo, en ellos se reconocen con facilidad: palmeras, tortugas, cangrejos, peces, aves, personitas y otros seres con quienes comparten el paisaje. Así mismo, a través de los brocados flotantes también se muestran las puestas de sol y los pescadores en sus botes, cada detalle es visible para cualquiera que los vea, no se necesita ser experto en iconografía textil para descifrar los dibujos.



Detalle de un textil ikoots, tomado del libro *Mujer ikoots*. *Cineastas Indígenas*, INPa, 2018a:132

Sobre este punto he reflexionado bastante, porque considero que fue un factor más bien basado en la colonización enraizada en el inconsciente, pues responde a una lógica occidental “realista” de dibujos, diseño y representación, así como en la manera de narrar historias. Existen varios trabajos que demuestran que los textiles

indígenas cuentan historias, incluso aquellos que presentan figuras más abstractas y que no corresponden al lenguaje hegemónico (Turok, 1976; Trejo, 2006; Martínez, 2019), nuevamente una curaduría para seleccionar y refinar desde la eliminación o negación de la diversidad.

Existen varias investigaciones que dan cuenta de lo ocurrido en el Taller de Cine Indígena (Becerril, 2015; INPI, 2018a; Cuevas, 2020), por lo que no entraré en muchos detalles técnicos. Pero tal como refieren los y las participantes, así como la bibliografía existente, hoy sabemos que el proyecto fue aprobado, los recursos fueron dados, dando inicio a esta primera experiencia de transferencia de medios audiovisuales a mujeres indígenas. Fue así que las cámaras de video se trasladaron a San Mateo del Mar. Donde las seis tejedoras recibieron la capacitación en unas cuantas semanas. Se les proporcionaron los insumos teórico-metodológicos y las herramientas materiales para que pudieran filmar tres películas, las cuales actualmente están en proceso de convertirse en “patrimonio nacional”.

Al frente del grupo seleccionado para tejer el Taller, se encontraba Teófila Palafox, cuya vida había estado dedicada a la elaboración de los textiles y al cuidado de su hogar, pero que, hoy día, es recordada por ser la primera mujer indígena en hacer cine. No obstante, este reconocimiento, bien merecido sin duda, también ha invisibilizado la historia y el trabajo de las otras mujeres que formaron parte del Taller. Varias de las personas involucradas en este proyecto, como Luis Lupone, Alberto Becerril y María Eugenia Tamés, lo atribuyen a la personalidad misma de Teófila.



Las seis participantes del Primer Taller de Cine Indígena, 1985, Foto: INPI.

El taller comenzó a tejerse el martes 12 de noviembre de 1985, y acabó el viernes 13 de diciembre del mismo año. Sin embargo, finalizar el proyecto tardó mucho más, algunas de las tejedoras viajaron a la Ciudad de México a realizar el trabajo de postproducción. Las actividades del taller consistieron en mostrar películas, documentales y cortometrajes, los cuales eran proyectados en un local adaptado como sala de cine, donde ocasionalmente mostraban películas, por lo que el cine no era algo ajeno a la comunidad. El cineclub daba inicio después de las clases, los días lunes, miércoles y viernes a las 18:30 horas, la invitación era abierta a las y los habitantes de San Mateo.

Fueron cinco semanas de capacitación, las cuales se dividieron en tres etapas: La primera, tuvo una duración de diez días, las discusiones giraban en torno a las diferentes maneras de contar historias, las cuales podían darse a través de imágenes fijas o en movimiento. Hubo una introducción a conceptos propios del cine, como son el encuadre, luz, sonido y montaje. Lo aprendido se ponía en práctica en los ejercicios en super 8mm. Se les explicó la diferencia entre foto fija y cine, entre cine y televisión. Durante los ejercicios prácticos, el grupo generalmente se dividía en dos. Las actividades consistían en crear secuencias fotográficas o crear historias a partir de la elección y eliminación de fotos, sin alterar el hilo narrativo.

Las películas que se proyectaban en el Cineclub eran vistas con gran interés, estas proyecciones detonaron varias discusiones interesantes, tal como relata María Eugenia Tamés en su diario (INPI, 2018). Marú, siente que un factor fundamental para que el proyecto fuera un éxito, se debió a que eran varias mujeres del equipo de talleristas. Como feminista, reconoce que hay espacios en que se genera complicidad entre mujeres, donde se dan discusiones y reflexiones, que no se hacen cuando hay hombres presentes, por lo que su presencia, la de Arjanne Laan y Cecile Laversin fueron de gran importancia para establecer vínculos de confianza entre los y las capacitadoras con las tejedoras.⁴⁴

Algunos de los filmes presentados a lo largo de las cinco semanas fueron: cortometrajes de Charles Chaplin y de Georges Méliès (1920-1925), documentales de corte indigenista creados por el INI como: *Qué es cultura*, *Los huaves*. *Habitantes*

⁴⁴ Entrevista realizada a María Eugenia Tamés, el 24 de febrero de 2021.

del viento (1983) de José Manuel Pintado, en la que recordaron, reconocieron y señalaron varios lugares y personas de su comunidad, así como una escena pagada; vieron *Papaloapan* (1981) de Luis Mandoki. Otros clásicos del cine como *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vértov. Y películas de cine comercial mexicano como *La Perla* (1945) del Indio Fernández y *La Zandunga* (1937) de Fernando Fuentes.

Sobre ésta última Teófila comentó: “Me gustó, los personajes se parecen a los zapotecos en los trajes y en la música, pero en la cara no se parecen y además no hablan en zapoteco”, este breve comentario hace referencia al blanqueamiento que se ha hecho de los pueblos indígenas en el cine mexicano, por lo que difícilmente se ven representadas a sí mismas o a sus vecinas, la ausencia de la lengua zapoteca también fue notoria, pues para ellas es algo inserto en su cotidianidad. Este hecho nos permite ver que no es de extrañar la decisión de que las películas realizadas por ellas estuvieran en ombeayiüts, pues tal como declaró, recientemente, en la premier del corto *Teat Monteok*: “Yo creo que es necesario el trabajo, porque ahí nosotros hablamos en ombeayiüts, en lengua indígena o lengua materna, a nosotros nos gustó hacerlo así, porque es lo normal, nosotros así lo hacemos, así hablamos...”.⁴⁵

Sobre *La Zandunga*, Guadalupe Escandón señaló: “Esta película es moderna... como de diez años... porque en mi época los papás pedían a la novia y tú no conocías al novio; además las muchachas modernas sí escogen con quién se van a casar, como la muchacha de la película”.⁴⁶ Este comentario muestra cómo las

⁴⁵ Participación de Teófila Palafox en la premier de *Teat Monteok* (El dios del rayo), el 21 de febrero de 2021.

⁴⁶ Reflexión anotada en el diario de Maru Tamés (INPI, 2018a)

imágenes son capaces de detonar la memoria y hacer conexiones con el pasado cercano, y como señala Natalia Ochoa: “A veces las imágenes tienen el poder de invocar emociones, pensamientos y narrativas que mueven nuestro espíritu a niveles energéticos más profundos” (Ochoa, 2020).

Otra de las películas que detonó en fuertes reflexiones de las participantes, fue el cortometraje dirigido por Maru Tamés: *Amor, pinche amor* (1982), donde se retrata la historia de la infidelidad de una mujer casada. Las ikoots vieron retratado un tema tan delicado, estaba representado en pantalla, lo que resultó en una conversación que sólo se puede dar en un espacio de confianza, pues la infidelidad no les era algo ajeno en la comunidad, tanto por parte de hombres como de mujeres. Compartieron experiencias que daban cuenta del alcoholismo, el machismo y la violencia que existía en la comunidad.

Otra de las actividades que los capacitadores propusieron, fue pensar en un pequeño spot publicitario, en audio o imagen, las mujeres presentaron ejercicios para vender sus textiles. Se retomó el lenguaje técnico, se habló de angulación y movimiento. Se hicieron ejercicios secuenciales de fotos, a través de un proyector de carrusel con diapositivas, en donde ellas contaron una historia a través de 10 imágenes. Trabajaron en la concepción de *storyboards*, para después fotografiarlos con la Polaroid, lo que concluyó en el trabajo de la foto-secuencia. Hicieron pruebas de sonido, donde grabaron conversaciones o ruidos propios de su comunidad, esto no fue sencillo, pues en un lugar como San Mateo, donde soplan vientos de hasta 100 km/h, aislar el sonido no era un trabajo fácil.

La segunda etapa del Taller se realizó del 25 al 19 de noviembre, en este periodo se hizo el primer ejercicio de filmación. En este punto quedaron conformados los

dos grupos que se mantuvieron durante la elaboración de las películas. Nuevamente se abordó el lenguaje fílmico como la lentilla angular, se señalaron sus capacidades y cualidades, se mostró la forma de darle mantenimiento y demás aspectos técnicos, se hizo una sesión para las propuestas de los guiones. Los grupos quedaron distribuidos de la siguiente forma: En el primer grupo estaban Teófila, Justina y Juana, y el segundo estaba compuesto por Elvira, Timotea y Guadalupe.

Para finalizar, la tercera etapa fue del 2 al 7 de diciembre, donde tras varios ejercicios se prepararon los guiones de las películas que hoy en día conocemos: *Teat Monteok: el cuento del dios del Rayo*, *Angoch tanomb - Una boda antigua* y *Leaw amangoch tinden nop ikoods - La vida de una familia ikoods*.

El rodaje se llevó a cabo entre el 8 y 13 de diciembre, hubo varias complicaciones, pues algunas de las personas que habían accedido a formar parte del elenco, de las películas dirigidas por Elvira, decidieron abandonar el proyecto días después de iniciada la filmación. Esto provocó que el final de *Angoch tanomb / Una boda antigua* tuviera que ser modificado. La falta de acceso a materiales como huesos para usar en *Teat Monteok - El cuento del dios del Rayo*, también llevó a un cambio en la presentación de la historia. Pese a las contrariedades las grabaciones se concretaron, por lo que hoy podemos disfrutar del legado de las mujeres ikoots.

De las últimas películas que se mostraron en el Cineclub fueron *Janitzio* (1935) de Carlos Navarro, y *Macario* (1960) de Roberto Gavaldón, las cuales se presentaron para impulsar a las tejedoras a escribir sobre la cosmovisión ikoots. Curiosamente, Luis Lupone, ha señalado en varias ocasiones de la supuesta

“pureza” de las imágenes captadas por las mujeres ikoots.⁴⁷ El documentalista comenta que cuando llegaron a San Mateo del Mar, no había muchas televisiones y las películas a las que accedían no eran de la mejor selección. No obstante, considero que esta aseveración es poco probable y peligrosa, pues muchas de las mujeres salían constantemente del pueblo, iban a comerciar sus textiles a Juchitán, a la ciudad de Oaxaca o a la Ciudad de México. Por último, no podemos negar la influencia que hubo en ellas durante las clases teóricas y metodológicas, así como en las películas mostradas en el Cineclub. Eran mujeres con agencia propia que conocían otros lugares y territorios, no vivían de forma aislada.

Esta experiencia marcó la vida de las tejedoras ikoots, así como el de la apropiación y creación de audiovisuales por parte de las mujeres indígenas en nuestro país. Durante la estancia de los y las talleristas, hubo habladurías y censura hacia las participantes, por parte de algunos vecino y vecinas, pensaban que ellas ganaban mucho dinero y que se harían ricas a costa de la comunidad, pero esto no fue así. Si bien, en un principio se negoció con el INI, para que en el tiempo que dedicaban al Taller no tuvieran pérdidas económicas, pues no podían elaborar y comercializar sus textiles, ellas no obtuvieron ninguna ganancia adicional. Pasó el tiempo y el resultado no era visible, las habladurías continuaban, y las mujeres debieron enfrentarse a esto solas. A Teófila le hubiera gustado seguir haciendo películas, pero sus compañeras decían que no podían vivir de eso, por lo que sus

⁴⁷ “Las imágenes que las mujeres ikoots captaron durante los ejercicios mostraron una expresión cinematográfica en su máxima pureza, lo que desde mi punto de vista se debió a la virginidad de sus miradas a través del lente.” (INPI, 2018: 134).

proyectos cinematográficos ya no se pudieron realizar, ellas siguieron elaborando textiles.⁴⁸

A través de la memoria y agradecimientos de Teófila, podemos ver cómo ellas, sin querer se sintieron en “deuda” con las instituciones. Así mismo, los testimonios dan cuenta de las redes de apoyo tejidas entre mujeres, para poder llevar a cabo sus tareas cotidianas y las actividades del Taller. En la premier de la película *Teat Monteok*, el 21 de febrero de 2021, ella recuerda cómo era que le preguntaban: “¿Qué verdaderamente tú lo hiciste? ¿tú eres cineasta?”, a lo que ella contestaba:

“Pues no sé cómo lo ven, pero yo sí lo viví, viví los problemas, porque no participé las autoridades [...] Nosotros **porque habíamos estado tenemos que cumplir**, entonces las mujeres, **como somos varias nos pusimos de acuerdo** para hacer ahora, para buscar un lugar, para [buscar] alguien que también prepara los alimentos, y los hijos que tenemos hijos chiquitos, porque como yo tenía una, una bebé de tres meses, entonces era complicado para mí. Mi hija me pregunta: ¿Dónde me dejaste cuando estabas haciendo películas? No quise decir nada, [Ríe] No quise decir nada, de que la abandoné un rato, pero bueno, fueron complicaciones que tuvimos, pero muchos se preguntan qué nosotros estamos haciendo, negocio del programa que vamos a hacer. Pero nosotros no hicimos caso, nosotros trabajamos, acabamos, salimos. Los maestros también se esforzaron mucho con nosotros, nos dieron las enseñanzas, tuvieron la paciencia y esperaron el tiempo. Y pues claro que nosotras no terminamos todas, el trabajo no se acabó, al año se presentó *La vida de una familia ikoots*, pero hasta ahí quedo guardado en el archivo el resto, pero hasta hoy se está terminando. **Nos da alegría ver hasta que se termina**, porque son cosas que costó llevar a cabo. Lo único

⁴⁸ Entrevista con Teófila, 17 de junio de 2020.

que yo pienso es que **muchas de mis compañeras ya no viven, porque ha pasado mucho tiempo** [...] pero como son registros que quedan, ese queda para los jóvenes, que no vieron el pueblo como es, ahora lo van a ver de una manera diferente [...] **gracias a los que nos apoyaron porque pues pudimos terminar,** gracias, por nuestra cuenta no la íbamos a terminar o la íbamos a dejar a medias.”
[sic.]⁴⁹

Hasta el día de hoy, la vida de Teófila sigue encontrándose con las instituciones del Estado, para los y las funcionarias es de gran importancia incluirla en sus discursos, como parte de esta curaduría institucional. Al igual que un textil tejido diestramente en el telar de cintura, y que es exhibido en la vitrina de un museo, el trabajo de Teófila, su hermana y demás compañeras no deja de ser catalogado como un mérito institucional o un gran logro de los talleristas que llevaron esta experiencia a San Mateo del Mar. La obra de Teófila Palafox se ha presentado en varios festivales cinematográficos, como el Festival International du Film d'Amiens, Francia, y el Native American Film and Video Festival, de Nueva York (Matías, 2021a).

En ese mismo evento del 21 febrero, se pretendió dar un paso para saldar esta “deuda histórica”. Tal como el actual director del INPI, el abogado ayuuk Adelfo Regino, ha señalado en varias ocasiones.⁵⁰ Sin embargo, mientras esto se enuncia, la deuda se sigue prolongando y ahora las acreedoras deben sentirse agradecidas

⁴⁹ Las negritas son mías.

⁵⁰ Pueden consultarse varias notas en donde el presidente, el titular del INPI y demás funcionarios y funcionaras hablan sobre el pago de la deuda histórica: <https://www.nvnoticias.com/nota/182608/contribuyo-amlo-saldar-deuda-historica-con-comunidades-destaca-inpi-en-oaxaca>; <https://www.20minutos.com.mx/noticia/502088/0/reconoce-sheinbaum-deuda-historica-con-pueblos-originarios/>; <https://www.gob.mx/inpi/articulos/reforma-indigena-un-acto-de-elemental-justicia-social-afirman-expertos-en-foro-convocado-por-el-gobierno-de-mexico?idiom=es>

y en deuda con las instituciones. Esto se hace visible ante el hecho de que, a treinta y cinco años del Taller y a treinta de que se rompieran los hilos de la vida de Elvira, por no existir un sistema de salud digno en su comunidad.

El Estado mexicano no logró saldar la deuda con las comunidades ikoots, y quedó en deuda con la familia Palafox, hablar de la pérdida de Elvira es algo muy duro para Francisca. Por su parte Teófila prefiere no hacerlo, las dos ocasiones que tuvo la oportunidad de hablar con ella fue un tema que tocó muy superficialmente, concentrándose en contar sobre el Taller, las películas y su vida, casi nada sobre su hermana. Después del taller y cuando su esposo se fue a hacer vida con otra mujer, Teófila adquirió la fe evangélica. Hoy pasa el tiempo en su casa, turnándose con su hermana y su hermano para el cuidado de su padre. Pues, tal como señalé arriba su madre falleció a causa del COVID19. Murió en su casa, no hubo hospitalización pues la clínica de salud en San Mateo no cuenta con la infraestructura para atender los casos. La vulnerabilidad de estas comunidades continua 30 años después.

La gran maestría con que hoy en día teje Müm Francisca, es herencia del conocimiento que Elvira le transmitió, durante su infancia y su adolescencia. Esto le ha permitido ganar varios premios en ferias artesanales y el reconocimiento como una de las mejores tejedoras ikoots. Ha logrado crear redes y aprovechar los espacios que el Estado abre para poner en venta sus productos y así mantenerse dignamente. Sin embargo, es curioso que, como pude observar, la mayoría de las mujeres que llegan a adquirir los productos de las tejedoras son mujeres blancas de clase alta, que pagan entre los 1 500 y 15 mil pesos por las prendas. Algunas aún

llegan a regatear, no sin antes admirar la calidad y belleza de las prendas, pero no todas entienden la complejidad, por lo que los precios les pueden parecer excesivos.

Esto fue lo que pude observar mientras acompañé a Jazmín y a Müm Francisca en la Feria de Artesanas y Artesanos, donde también pude apreciar el racismo interiorizado de algunas asistentes, pues en un momento donde me quedé sola con Francisca, una señora se acercó a la carpa y me preguntó el precio sin siquiera mirarme, cuando volteó a verme me dijo: “¡Ah!, tú no”, y giró su mirada y sus palabras a Müm Francisca, fue obvio que por mi aspecto dio por sentado que yo no podía ser una mujer ikoots.

Pese a estos incidentes, Jazmín y Francisca terminaron gran parte de las prendas que llevaban, terminaron de contar su historia y les entregué mi copia de los libros en que venía el trabajo de Elvira y Teófila, nos despedimos cariñosamente y ellas emprendieron su viaje de vuelta al hotel, pues el lunes tenían que estar en Oaxaca. Los hijos pequeños de Jazmín estaban al cuidado de Liliana, su hermana, y Jaz no quería estar más tiempo lejos de ellos. Una práctica similar a la de Teófila, cuando debía salir de San Mateo a presentar su película. Esto es parte de la maternidad: maternar en comunidad, entre mujeres, pues socialmente no se cuenta con la infraestructura para que las madres llevemos a nuestros hijos o hijas a nuestros espacios de trabajo o de formación profesional.

Elvira vivirá eternamente joven, y lo hace no sólo a través de sus películas, fotografías y de la memoria de quienes la conocieron, sino también mediante sus dibujos, sus textiles, sus vestidos y sus textos, resguardados cariñosamente por Müm Francisca y Jazmín. Elvira vive a través del telar, de sus técnicas y de su talento que se ha heredado de generación en generación. Su sobrina Jazmín se ha

dado a la tarea de transmitir sus conocimientos a su pequeño hijo de seis años, quien ya muestra sus primeras habilidades en el telar.

Tal como podemos apreciar, la vida de las hermanas Palafox y sus descendientes, ha estado marcada por la intersección de exclusiones que caracterizan a muchas mujeres indígenas. Por un lado, las ideologías sexogenéricas que ubicaban el “deber ser femenino” exclusivamente en el ámbito doméstico, dificultaron su formación como cineastas y tuvieron consecuencias dolorosas en sus vidas, al provocar rupturas matrimoniales e incluso vivir episodios de violencia física. Paralelamente, podemos ver cómo el contexto de exclusión económica en el que vivían, determinó la falta de continuidad que pudieron darle a sus proyectos de producción audiovisual, pues lo más importante fue la sobrevivencia económica, que tenía un nicho de mercado para la producción artesanal, pero no para la audiovisual. Finalmente, el racismo asistencialista del INI, determinó el contenido y formas de divulgación de sus producciones, pues tuvieron que pasar poco más de tres décadas para que este trabajo se pudiera ver en su totalidad, y que pudiera llegar a un público más amplio.

Memoria visual: Las precursoras y sus tejidos documentales

En este apartado se aborda parte del trabajo fílmico de Teófila y Elvira Palafox, quienes son consideradas ya como las precursoras de lo que hoy conocemos como el cine documental indígena hecho por mujeres. Sus películas son analizadas más desde el método del tratamiento de fuentes etnohistóricas, así como desde la perspectiva de la antropología visual.

El método etnohistórico me permite acercarme a estas fuentes desde la antropología, tal como se hace con: documentos, códices, materiales arqueológicos, textiles, mapas, pintura de caballete o mural, danzas, fotografías, registros sonoros y por supuesto: la etnografía. Estas fuentes son comparables entre sí, y nos permite hacer una crítica de las mismas a través de la contrastación de la información obtenida. Por lo que, leer la producción audiovisual desde una perspectiva etnohistórica, puede a su vez complementarse con un análisis antropológico de su contexto de producción.

Es así que los registros cinematográficos que hacen o hicieron estas mujeres pueden ser parte del *corpus* con el que contamos, esto siempre desde la mirada antropológica. Para llevar a cabo un análisis de estos trabajos, es necesario tener la mayor información posible sobre los mismos: conocer a su creadora, su contexto, su formación y su posicionamiento político, sus influencias y aprendizajes, características que se presentaron en el capítulo anterior. Así mismo, debemos considerar la técnica, las herramientas, su duración, el soporte, a los participantes del proyecto, quiénes contribuyeron a su realización. Además, de una breve descripción de lo que se muestra en video, lo cual será conectado con la realidad de sus creadoras, a través de la mirada antropológica. Estos puntos son lo que se presentan a lo largo de este capítulo.

Por último, no se debe dejar de lado la manera en que son distribuidos estos contenidos, cómo se comparten con la comunidad y cómo es que las personas que la conforman lo asimilan, cuestiones que serán abordadas en el capítulo tercero. Es de esta manera, como se abordan los trabajos de las cineastas, para acercarnos a ellos como fuente de conocimiento, como parte de la memoria de los pueblos, tal

como lo es un textil, la cerámica, las danzas, los ritos, los mitos, los cuentos, las historias, la comida, sus procesos de organización, sus sistemas normativos internos y otras prácticas culturales. Pero, sin duda, una de las características que más podemos destacar es el hecho de que, a través del registro visual, se pueden resguardar todos los anteriores. Todas estas prácticas se pueden filmar e incorporar como parte del acervo cultural y la memoria visual de los pueblos.

En esta sección analizaré el contexto de producción en el que se apropian de las herramientas audiovisuales las hermanas Teófila y Elvira Palafox, así como los materiales documentales que ellas produjeron. A diferencia de mi acercamiento a la vida de Brenda Karina, Iris Villalpando, Luna Marán y María Sojob, la reconstrucción de la vida de las hermanas Palafox la hice a través de la memoria de Teófila y de su hermana menor Francisca, ya que Elvira murió en 1990, y existían pocos registros escritos sobre sus vidas. A diferencia de las otras cuatro documentalistas, Teófila Palafox no participó en los grupos focales que realizamos, pero pude tener con ella dos entrevistas, además de seguir su participación en los foros digitales a los que fue invitada. La conversación que tuve con Francisca Palafox, fue una pieza clave en la reconstrucción de la vida de Elvira y en los sucesos posteriores al Primer Taller de Cine.

***Sajüy*⁵¹ documentales desde tierras ikoots**

Es de imaginar que uno de los desafíos más grandes a la hora de hacer cine, es mostrar lo que hay en la memoria de alguien más. Este fue el reto que enfrentó

⁵¹ Sajüy – tejer, en lengua ikoots.

Elvira Palafox, en su película *Angoch tanomb – Una boda antigua* (1985). Esta fue una producción que desde su creación fue accidentada, pues, tal como recuerdan Luis Lupone, Marú Tamés, Alberto Becerril, Teófila y Francisca Palafox, hubo que cambiar el guion, pues parte del reparto abandonó el proyecto antes de concretarlo. La historia recreada, muestra a un grupo de mujeres que están sacando agua de un pozo. Estas jóvenes ikoots, destacan entre las dunas por los coloridos listones que trenzan sus cabellos, así como por sus brillantes trajes, compuestos por un enredo rojo y un huipil zapoteco de cadenilla. Estos últimos, son comunes verlos en comunidades zapotecas, ikoots, zoques, mixes y chontales de las tierras bajas.

Francisca Palafox recuerda, que su hermana Elvira se esmeró mucho en hacer el vestuario de la película. En la conversación que mantuvimos, me comentó que después de terminar sus labores cotidianas y los ejercicios del taller, llegaba a casa a seguir trabajando en los trajes, para apegarse lo más posible a la descripción que le había dado Timotea Michelin. Esta historia fue recuperada de la memoria de Müm Timotea, quien era la más longeva del taller. La Müm (abuela) compartió con sus compañeras sus memorias de joven, cuando las muchachas solían ir al pozo a buscar agua. Los muchachos iban a verlas, ahí se daban pequeños cortejos que terminaban cuando uno de los jóvenes acababa con la ropa mojada, tal como se ve en la película. Elvira se entusiasmó, y junto a Guadalupe y Timotea escribieron el guion. Francisca recuerda a su hermana pidiéndoles a sus amigas y amigos participar en la película.

Müm Francisca recuerda ese día con emoción, la vistieron con aquel hermoso traje confeccionado por su hermana. Y junto a sus compañeras de reparto, fueron a un lejano lugar a recrear el tiempo en que las mujeres iban al pozo por agua. Pues,

para aquellos años, ya había agua entubada en los hogares de San Mateo, por lo que esta práctica ya no existía. En la escena podemos ver a unos muchachos tras el follaje, la pequeña Francisca se asoma y les dice a sus compañeras que ahí están. Al pasar junto a ellos, de regreso a sus hogares, una de ellas arroja agua a uno de los jóvenes, lo que, según Müm Timotea, significaba que se aceptaba el cortejo.

Las siguientes escenas ocurren en el pueblo, dentro de un hogar. Un hombre, mensajero de los padres del novio, pasa a la casa de los padres de la novia, se acerca al altar y muestra sus respetos. Explica el motivo de la visita, dice quién lo envió y pregunta si los padres del novio pueden visitarles el próximo domingo. El padre de la novia acepta, el mensajero saca un cigarro y se lo ofrece, la escena termina en un cuadro negro, con la leyenda: Domingo.


Para la siguiente escena se ven al padre y a la madre de la novia, esta última carga un bulto envuelto en una servilleta de brillantes colores. Ella trae un huipil de gala, a la antigua usanza: cubriendo el cuello y la mayor parte de la espalda. Además, luce un hermoso tocado de listones, el padre va vestido de camisa y pantalón de manta. Llegan a la casa de sus futuros consuegros, donde les ofrecen asiento. Mientras la madre del novio entrega el bulto a su próxima consuegra, dentro hay chocolate y pan. La conversación comienza, al fondo se escucha el viento, los polluelos y el sonido de la cámara súper 8mm. El padre de la joven le dice a su hija que les lleve lumbre para prender su cigarro y el de su futuro consuegro. La joven le entrega a su padre un trozo de leña encendido, ella viste una falda larga rosa, un huipil de cadenilla y sus largas trenzas están decoradas con listones. La conversación termina, los visitantes pasan a saludar al santo de la casa y se retiran.

El cambio de escena nuevamente es marcado por un cuadro negro, en donde se alcanza a leer: Siguiendo domingo en la tarde. Entra a escena un joven, de pantalón negro, camisa blanca y sombrero; saluda con la tradicional voz de quien llega a una casa ikoots. Sentados nuevamente a la sombra de un árbol, que se encuentra en el patio de la casa, el joven le ofrece un tabaco a su futuro suegro, él toma uno y le pasa otro a alguien que se encuentra fuera de cuadro. El padre de la novia le pregunta sobre cómo va la pesca de camarón, prende su cigarro y continúan hablando. Los hombres y las mujeres mayores están sentados en unos banquitos, las niñas y mujeres más jóvenes se encuentran sentadas en la arena.

Las y los chicos que aparecen en las escenas antes descritas, aceptaron la invitación de Elvira. Sin embargo, no todos contaban con el permiso de sus padres, por lo que, antes de terminar la grabación, decidieron abandonarla. Esto llevó a los tres guionistas a pensar en un final alternativo, donde los y las jóvenes ya no aparecen. Ese es el motivo, que la siguiente escena especifique que pasaron cuatro años, después de la última reunión descrita. Los padres del novio llegan a la casa de los papás de la joven, les saludan cordialmente. Las mujeres llevan faldas largas con diseños estampados floreados, el huipil de cadenilla, y llevan recogido el cabello con listones. Se sientan al interior del hogar, en la conversación se habla de la pedida de mano de las escenas pasadas. Los padres del joven señalan que su hijo se fue a trabajar al “Norte”, desde entonces no han sabido nada de él, y no saben por qué no regresó a casarse. Preguntan si la joven sabe algo de al respecto, es así como la escena y la película terminan.

Cuando esta película fue filmada, Elvira tenía tan solo 21 años, edad en la que muchas de las jóvenes ya solían tener una familia, no es casual que eligiera un tema

así. Un par de años después del Taller, Elvira se casó. Esto sumado a la curiosidad innata de Elvira por conocer la historia de su pueblo, lo cual también es notorio al ver *Teat Monteok – El cuento del dios del Rayo* (1985). Elvira solía escuchar las historias que contaba Müm Timotea, y de ahí era de dónde venían muchas de sus ideas. Es así que, este trabajo se convirtió en una manera de mostrar a la audiencia lo que estaba en la memoria de Timotea. Pues tal como señala Natalia Ochoa, las imágenes detonan emociones y pensamientos, que reviven algo en nosotros (Ochoa, 2020). Esto es claro para la familia Palafox, pues, ahora a través de estos trabajos reviven sentimientos que les atraviesan como familia.

 <p>https://bit.ly/3hWMexP</p>	<p>Ficha Técnica:</p> <p><i>Angoch tanomb – Una boda antigua</i> Dirección y Cámara: Elvira Palafox Duración: 00:11:00 Idioma: Ombeayiüts Año: 1985</p>
<p>Reparto:</p> <p>Manuel Peña Villalobos Pablo Palafox Ochoa Paulina Fiallo Espinoza Francisca Rangel Jarauta Yolanda Peña Escandón Álvaro Victoria Rosaneli Peña Aldana Francisca Palafox Catalina Navarrete Orrin Antonina Herranz Fonseca</p>	<p>Guion: Guadalupe Escandón, Elvira Palafox y Timotea Michelin Sonido: Guadalupe Escandón Iluminación y asistencia: Juana Canseco Silva y Timotea Michelin Aldana Edición y traducción: Elvira Palafox, Guadalupe Escandón y Juana Canseco. Traducción: Guadalupe Escandón y Elvira Palafox</p>

En la película *Teat Monteok – El Dios Rayo*, también dirigida por Elvira Palafox. La joven tejedora nos muestra su interés por mostrar la historia del pueblo ikoots y su relación con los antiguos dioses. Tal como han relatado Luis Lupone, Alberto Becerril y María Eugenia Tamés, llevar a cabo las ideas de Elvira se encontraban

no sólo fuera del presupuesto, sino que eran irrealizables, debido al escaso equipo técnico. Esto llevó al equipo de Elvira a optar por una narración con una voz en *over*. Timotea Michelin, la Müm abuela narra este cuento ikoots, tiernamente le habla a su nieta, ambas limpian algodón coyuchi; también puede verse a dos hombres tras ellas, tejiendo una red de pesca. Esta secuencia se va intercalando con las imágenes de dos hombres en una lancha, que viajan a otra orilla a cortar leña.

Tanto los talleristas como Teófila, han hablado sobre la felicidad de Elvira al acompañar a su padre en el viaje en lancha, esto fue posible gracias al proceso de filmación. El rostro pensativo de Elvira puede verse en el documental *Tejiendo Mar y Viento*, ella siempre había querido viajar en la lancha. Admiraba el trabajo de su padre y de los pescadores. Teófila ha narrado que antes las mujeres de San Mateo no podían entrar al mar ni navegar.


La escena cambia, vemos a un hombre sacando *chintul*,⁵² que son unas raíces con un olor muy particular, que las mujeres ikoots, utilizaban para hacer shampoo y cuidar su cabello. La historia continua, la abuela y su nieta preparan el *chintul*, hay una fiesta cercana y la abuela quiere que sus nietas huelan bien, la pequeña intenta ayudar con su manitass, a Timotea. La abuela les explica el proceso a las niñas, el conocimiento se comparte, ellas miran y escuchan atentas, se limpia, se entierra en la arena, se mantienen húmedo durante algunos días, se muele en el metate, mientras esto pasa el relato del dios Rayo continúa. Las mujeres preparan tortillas, y con una toma desde el tejado, pueden verse a la abuela, la hija y las nietas

⁵² El *chintul* era una raíz que crece en el territorio ikoots, su fragancia es similar a la de los actuales shampoo, ha caído en desuso por la popularización de estos últimos.

sentarse a comer; acompañadas de la silueta de Elvira cargando la cámara, cuya sombra logra verse en la arena.

La película muestra la diversión y el disfrute familiar, las risas, las bromas, lo delicioso de la comida. El relato del *Monteok* continúa, mientras la abuela y su nieta caminan por las calles arenosas de San Mateo, calles que hoy en día pueden verse pavimentadas. La noche vuelve y un hombre teje la atarraya, la historia termina y la familia se levanta de sus lugares.

El filme *Teat Monteok*, le permitió a Elvira alcanzar su sueño de viajar en lancha mar adentro, recuperó las memorias de Timotea y su voz guardará por siempre el cuento del dios del Rayo y traerá a memoria de Francisca, la hermana menor de Elvira, la fragancia del cabello de su hermana, pues, tal como ella recuerda: Elvira solía lavar su cabello con el *chintul*, práctica que se ha perdido entre las mujeres ikoots. Francisca participó en la película, cuando recibió la publicación de las películas de su hermana, supo que ahora tendría un poco de ella, recuerdos más frescos, más vivos que quedaron registrados con aquella cámara de Super 8mm.

 <p>https://bit.ly/3uz_C48W</p>	<p>Ficha Técnica: <i>Teat Monteok- El dios del Rayo</i></p> <p>Dirección: Elvira Palafox Herranz Duración: 00:19:03 Idioma: Ombeayiüts Año: 1985</p>
<p>Reparto: Timotea Michelin Antonina Herranz Fonseca Alma Ruth Echeverría Manuel Peña Villalobos Claudio Palafox Rosaneli Peña Aldana Francisca Palafox Herranz</p>	<p>Guion: Guadalupe Escandón y Elvira Palafox. Sonido: Guadalupe Escandón Edición y traducción: Elvira Palafox, Guadalupe Escandón y Juana Canseco Silva Traducción: Guadalupe Escandón y Elvira Palafox</p>

No debemos olvidar que esta experiencia de cine, no sólo marcó a las hermanas Palafox, sino también a las demás tejedoras que las acompañaron en el proceso. Una vez que terminaron la postproducción Guadalupe Escandón comentó:

“Este trabajo, ya no me acuerdo, cuando ahora me avisaron que vengo a verlos, cuando lo vi ahora ese trabajo... está muy bonito, y como cuando hicimos ese no sabemos, si va a salir bonito o va a salir feo o... no sabemos, pero ahorita lo vemos y salió bueno [...] Toda la gente me dice allá, cuando estamos haciendo eso: “ Ay, tú, Ná Lupe ¿cómo vas a hacer eso si ni conoces ni letras?”, ya me reí no’más, no voy a contestar... yo estoy pensando lo que estamos trabajando, estoy pensando, sí.” [sic.]⁵³

Todas las participantes del Taller recibieron comentarios que ponían en duda sus capacidades, intentando minimizar su esfuerzo y la importancia de llevar a cabo el proyecto. Sin embargo, lograr terminar las películas fue algo que sirvió, no sólo para resguardar la memoria del pueblo o dejar registro, sino que también fue un proceso de reafirmación de sus propias capacidades, al menos, así lo dejó ver la Müm abuela Timotea:

“Me gustó mucho, para hacer esa película, para empezar **yo pensaba que no voy a poder manejar el aparato... no puedo hablar bien español** o no puedo decir bien qué cosa o lo que pasa, pero ellos me dijeron: “sí vamos a poder, vamos a hacer esta película, vamos a trabajar, vamos a echar ganas”, pues bueno yo le dije a mi compañera: “sí, vamos a hacer esta película, vamos a trabajar, vamos a echar ganas a ver cómo sale”, y sí la hicimos, hicimos la película, **yo sí estuve muy contenta muy alegre para hacer todo esa película**, pues sí lo ganamo, lo

⁵³ Guadalupe Escandón, Entrevista realizada por Luis Lupone en mayo de 2013 (INPI, 2018a).

gamons a hacerlo todo, ya después dije: “¿quién sabe si salió bien o si salió mal?” Vamos a ver cómo salió la película, pero gracias a Dios que sí salió bien todo lo que hicimos, lo que trabajamos, salimos de todos lados de la orilla del mar, por Mar Muerto, salimos por este el Mar Vivo, todos por ahí andamos por sacar la película, el trabajo, pero pues como me gustó mucho, por eso seguía trabajando. A veces me decía mi marido: **“que tú no vas a poder, que tú no vas a ir, mejor quedate a trabajar... pero yo como me gustó mucho, pues empecé a trabajar, empecé a hacer todo eso...”** – **“Ustedes no están ganando, nada más están perdiendo el tiempo.”** [sic.]⁵⁴

Cada una de las participantes tuvo que lidiar sus propias batallas, tanto en sus hogares como en su comunidad, luchas que se debían al machismo que imperaba en la comunidad de San Mateo del Mar. Estas estructuras patriarcales se encargan de menospreciar el trabajo de las mujeres, infundiéndoles miedo e inseguridades. Sin embargo, la fortaleza de cada una, así como sus ganas de hacer algo nuevo y trascendente para su pueblo, vencieron.

En la transmisión que hizo el INPI de la película *Angoch tanomb*, a través de su perfil de Facebook, Gloria, hija de Teófila comentó la emoción que sentía de ver a su abuelita, a la tía chica y a Almita; además lo complementó con el comentario: “Tía Elvira en tu memoria”. Por otro lado, Müm Francisca, después de tener una copia del libro, en el cual se incluye una copia en DVD del trabajo de sus hermanas, suele ver las películas en su casa al terminar su jornada como ama de casa y tejedora. Comenta que son bonitos, y que es lindo recordar. Jazmín, su hija, me

⁵⁴ Timotea Michelin, Entrevista realizada por Luis Lupone en mayo de 2013 (INPI, 2018a). Las negritas son mías.

comenta que ha podido conocer mejor a su tía Elvira, pues el conocimiento sobre textiles que le transmitió, ahora se complementa con su imagen tras la cámara y a través de sus narraciones. Elvira quería hacer algo que trascendiera, que fuera conocido en su pueblo. No obstante, ella ya no pudo ver terminado el proyecto, y aún, así tuvo que llevar la carga del rechazo y recriminación de algunas personas del pueblo:

“Es algo bueno que se filme nuestro pueblo, con nuestra gente, pero **mucho gente de aquí nos odia por todo lo que andamos haciendo en la calle con la filmación [...] Mucha gente dice que somos muy tontas, que los de afuera nos engañaron.**

Creen que nos pagan pero no, nosotras quisimos ayudar a nuestro pueblo, para que después se llegue a ver aquí la película. Muchos están enojados, creen que vamos a ganar mucho dinero y después vamos a vender la película a otras ciudades y países. Pero eso no sucederá, todo lo que hicimos se va a ver, lo verán las gentes en unos meses, nosotras no vamos al taller para eso... invitaremos a todo el pueblo para que vean y lo crean, que es en serio que vean que nadie nos engaño, que nosotras no mentimos.” [sic.]⁵⁵

En varias entrevistas Teófila igual ha tocado este tema, y Müm Francisca también me contó que después del Taller las cosas fueron difíciles para su familia, se les trataba con desdén y menosprecio. Después de contarme esto, decidió bajar la voz, nos encontrábamos en la Feria de Artesanos y Artesanas. La chica del puesto de al lado era más joven, y parece ser que ese suceso había quedado en el pasado, Francisca no quería que ella se enterara. Los tiempos posteriores al Taller fueron

⁵⁵ Elvira Palafox – *Tejiendo Mar y Viento* (Lupune, 1985).

difíciles para las seis mujeres que trabajaron en él, y es probable que también para sus familias.

En las entrevistas que hizo el documentalista Luis Lupone a las artesanas, en 2013, quedó registrado en video uno de los objetivos de Teófila, cuando aceptó participar en el taller: “A cualquiera le gustaría ver la transformación de un pueblo. Hasta yo misma, me hace recordar los tiempos anteriores que hoy no lo puedo ver, pero que en la película ahí lo voy a ver. Y nuestra vida también ha cambiado, porque en aquel día éramos más jóvenes y hoy hemos avanzado la edad, mis hijos estaban chiquitos y hoy están más grandes, entonces se ve la transformación del pueblo o de la gente que vive, todo.” (Teófila Palafox, 2013).

Estas películas también eran importantes para ella, porque se esforzaron en crear una contranarrativa ante la manera en que se venían representando a los pueblos indígenas, para ella era un “... trabajo real, porque las demás son imitaciones [sobre las otras películas que vieron durante el Taller], son originales de San Mateo del Mar, nosotros estamos conformes porque también sabemos que se está perdiendo la historia de San Mateo y es tiempo de que se recupere algo”. Resguardar la memoria era uno de los objetivos de Teófila:

“esta película no es para vender, sino para que sea fácil de mostrar nuestro pueblo, **es como tener un mapa para tiempo después**, que no se va a ver, que se va a cambiar el pueblo, porque ya no va haber casas de palma, ya no va a haber pescadores, porque también estamos muy cerca de la refinería de Salina Cruz, nos está perjudicando y nos va a perjudicar más”. [sic.]⁵⁶

⁵⁶ Teófila Palafox – Tejiendo Mar y Viento (Lupone,1985).

Las imágenes son muy potentes, y no cabe duda que, además de ser parte del acervo visual de los pueblos, también nos son útiles a investigadores e investigadoras interesadas en la historia y la etnohistoria de las comunidades. Funcionan como fuentes que nos permiten contrastar con otras representaciones del momento histórico que documentan, así como conocer tiempos que no vivimos. Justina Escandón comentó frente a la cámara de Lupone que ella no estaba interesada en hacer dinero, pero señala la importancia de su trabajo: “porque **cuando uno muere, pues la película ahí está,**⁵⁷ lo van a ver los chiquitos, por ejemplo, mi nieta, todos ellos si siempre pasa esa película hasta ellos lo pueden ver. Eso es lo que pienso yo, por eso me gustó mucho... **lo bueno es que sí me dio permiso mi esposo, para que yo trabajara en eso.**” [sic.]⁵⁸

Por mi parte, reconozco que ha sido un placer ver a Müm Francisca en su infancia. Esa mujer de la que puedo aprender sobre técnicas textiles, que me abrió su corazón al contarme sobre su hermana y que, hoy en día es una de las tejedoras ikoots más diestras y reconocidas. Las mujeres que participaron en el Taller, además de reconocer la importancia de su trabajo, como parte de la memoria visual de su pueblo, también han mencionado su agradecimiento al Instituto Nacional Indigenista (INI) que hizo posible que ellas pudieran hacer sus películas. Se encuentran retribuidas, pues mediante sus gestiones su trabajo pudo ser presentado en recintos como la Cineteca Nacional.

⁵⁷ Las negritas son mías.

⁵⁸ Justina Escandón, comentarios finales recolectados por Luis Lupone en 2013 (INPI, 2018).

Hacer cine desde lo comunitario, es una oportunidad para iniciar un proceso de masificación de imágenes que se hacen desde una representación digna. Esto es algo de lo que las mujeres del Primer Taller de Cine Indígena eran conscientes desde que empezó la capacitación. Teófila siempre ha hecho énfasis en eso, en el documental sobre el Taller, realizado por Lupone, ella comentó:

“Nosotras hicimos la película, y sí, hablando en el dialecto. El huave significa una cosa despectiva, que nosotros no queremos, ya nos lo dicen los zapotecos, nos acostumbramos a que nos digan así, pero no lo somos, porque huave significa en zapoteco: ‘lodo podrido’, pero nosotros hemos dicho siempre que nos llamamos ikoots. Ikoots significa: ‘Nosotros los nativos de San Mateo.’ [sic.]⁵⁹

La reivindicación de la autoadscripción de este pueblo se encuentra desde el nombre de otra de las películas, dirigida por Teófila con la colaboración de otra compañera ikoots Justina Escandón *Las Casas: Leaw amangoch tinden nop ikood* – *La vida de una familia ikoots*, la palabra ‘huave’, con que históricamente se le ha llamado a este pueblo no figura en ninguno de sus trabajos. La dignidad comienza desde cómo categorizamos. Este filme fue el único que fue difundido en 1987, y relanzado en el presente año. La película de 22 minutos nos introduce en la cotidianeidad de una familia ikoots. En la película vemos: Un esposo que es pescador, como lo era el papá de Teófila y Elvira; una esposa que se dedica a tejer y a vender sus tejidos para sostener a la familia, tal como era la realidad de las mujeres que formaban parte de la colectiva que participó en el Taller de Cine. Las

59 Teófila Palafox – *Tejiendo Mar y Viento* (Lupone, 1985).

mujeres se muestran como amas de casa, como comerciantes, madres, esposas y compañeras de trabajo. Cumpliendo a la perfección cada una de las actividades que les corresponden.

El hilo narrativo de la historia es sobre una familia que busca los medios para juntar el dinero necesario para comprar un chinchorro.⁶⁰ Este será dado a uno de los hijos, para que empiece a trabajar de pescador. A través del trabajo de Teófila, Justina y Juana, podemos acercarnos a la vida cotidiana de los habitantes de San Mateo del Mar, en la década de los ochenta del siglo pasado. Nos muestran las casas, las calles, el mercado y el mar. Podemos perdernos frente a la inmensidad de las dunas que rodean el paisaje ikoots. También vemos a una pequeña niña leyendo, para Teófila era importante mostrar que las y los niños de San Mateo leían, una contranarrativa sobre el estereotipo que se había generado sobre la ignorancia de los pueblos.


También vemos a los hombres tejer redes y a las mujeres elaborando bellos textiles en su telar de cintura. Un hombre entra al hogar, pregunta sobre las redes y los precios, se va. La escena cambia, vemos a los pescadores de camarón, cargando los cestos y las redes, se escucha el viento, la cámara y el mar. Los hombres trabajan bajo los fuertes rayos del sol. Al regresar a casa el grupo de hombres se separa. El padre de la familia le entrega los camarones a su esposa, ella les ofrece, al marido y al hijo, pan y café para que desayunen. Mientras se ponen a cocinar los camarones, la cámara se acerca y nos da una apetecible imagen de la comida familiar. Durante la comida, la madre cuenta que irá al centro del pueblo

⁶⁰ Red usada por los pescadores de San Mateo del Mar, se caracteriza por ser de gran tamaño.

a vender servilletas, pide ayuda a su marido para colocar en su cabeza la canasta con los productos que va a comerciar, imagen tan icónica de las ikoots (figura 5).

En el mercado logra vender el camarón. Las mujeres que se encuentran en el mercado le piden que les diga a las cineastas que no les tomen foto, se escuchan algunas risas nerviosas que quedaron grabadas para la posteridad, así como la voz de una joven que enuncia: “Ándele tía, no se enoje porque le toman una foto”. Al final la transacción se realiza, y se ve a la mujer caminando sobre la arena de regreso a casa. Los más pequeños del hogar preguntan que compró, los hombres duermen, pues generalmente pescan por las noches, cuando la marea sube. La madre toma a la niña y la lleva para que la acompañe a vender sus servilletas. Se ven a varias mujeres, hablando sobre su conocimiento textil y sus experiencias tejiendo, el tiempo que ocupan, los materiales que usan y las figuras que plasman. Gracias a estas tomas, podemos admirar la complejidad y la variedad de prendas: huipiles tradicionales y antiguos, manteles, servilletas, monederos y morrales; objetos que también eran comercializados por la cooperativa de las mujeres que conformaron el Taller de Cine.

La historia continúa desarrollándose, el padre y la madre van a ver al dueño de la red para negociar con él y fijar el precio. Regresan a casa a contar el dinero que han juntado, al ver que ya les alcanza, el padre regresa con el hijo a comprar el chinchorro, el cual les es entregado, después de revisar la calidad del tejido y del hilo. Antes de cerrar el trato, los hombres negocian el precio, por lo que al final logran adquirirlo con un pequeño descuento. El padre y el hijo regresan satisfechos al hogar.

 <p>https://bit.ly/3fQUxZs</p>	<p>Ficha Técnica:</p> <p><i>Leaw amangoch tinden nop ikood – La vida de una familia ikoods</i></p> <p>Dirección: Teófila Palafox Duración: 00:22:00 min Idioma: Ombeayiüts Año: 1985</p>
<p>Reparto:</p> <p>Eustaquia Samaniego Cornelio Avendaño Sabina Osorio Doblado Juan Echeverría Gallardo Alma Ruth Echeverría Palafox.</p>	<p>Guion: Justina Escandón las Casas y Teófila Palafox Herranz. Sonido: Justina Escandón las Casas Edición: Juana Canseco Silva, Justina Escandón las Casas y Teófila Palafox Herranz.</p>

En esta película, las tejedoras no hicieron más que retratar su vida cotidiana, los bellos textiles elaborados por las ikoots, así como sus telares están presentes a lo largo de este trabajo, ¿Cómo podrían faltar si eran el sustento familiar de muchas de ellas? En las presentaciones de este trabajo, que se hicieron fuera de San Mateo, Teófila y sus compañeras siempre llevaban sus tejidos para vender, este fue uno de los beneficios que tuvieron. Décadas más tarde Teófila ha comentado que le gustaría hacer otra película, con ayuda de su hija Gloria, cuya temática sean los textiles. Este cine-documental nos muestran lo que ellas llevan dentro, en su corazón, en su memoria y en su sentir, nos muestran parte de lo que deben encarnar día a día, en la construcción de una vida digna.

Al igual que los cortometrajes realizados por Elvira y sus compañeras, este filme fue grabado con una cámara Super 8mm, cuyo funcionamiento suele escucharse a lo largo de las películas. También vemos que las tomas se hacían en movimiento, muchas veces apreciamos las sombras tanto de la camarógrafa como de la

sonidista. No hay tomas con cámara fija. Esto se debe a que las y los capacitadores optaron por utilizar la habilidad innata de las mujeres ikoots, pues tal como han relatado Alberto Becerril (Becerril Montekio, 2015), María Eugenia Tamés⁶¹ y Luis Lupone (INPI, 2018a), ellas solían llevar con gran equilibrio pesadas canastas llenas de pescado y camarones en su cabeza durante largos trayectos, tal como se ve en la película. Este ejercicio se convirtió en una de las características de estas producciones, Teófila ha referido que también disfrutó aprender otro tipo de técnicas, como la que utilizó para su trabajo *Las Ollas de San Marcos* (1992).⁶²

Si bien, este trabajo contó con el apoyo de algunos de los habitantes de San Mateo, otros no estaban de acuerdo, esto quedó en evidencia con los testimonios de Elvira Palafox y de Müm Francisca Palafox, citados anteriormente. Durante mucho tiempo se les recriminó a las tejedoras su participación en el proyecto audiovisual, se hablaba de que les habían “visto la cara” y de que se habían aprovechado de ellas. También se decía que les habían pagado mucho dinero, cuando no fue así. Justina Escandón cuenta que había jóvenes a las que les interesaba participar, pero les daba pena o no tenían el permiso de sus padres, además señala como que: “ellos piensan que uno gana mucho dinero, para hacer sus películas”. [sic.]⁶³

Estos rumores se intensificaban cuando pasaba el tiempo y no había resultados sobre el trabajo, debido a las dificultades presupuestales que han argumentado los

⁶¹ *Tejer la mirada: La experiencia del primer Taller de Cine Indígena en México*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7mJ68ewqV6s>

⁶² Comentarios finales de la publicación *Mujeres Ikoots. Cineastas Indígenas*, y que fueron grabados por Luis Lupone en mayo de 2013 (INPI, 2018).

⁶³ *Ibíd.*

distintos representantes del INI (ahora INPI) a lo largo de tres décadas. La deuda del Estado con estas mujeres se prolongó durante mucho tiempo, tanto que Elvira y Timotea no alcanzaron a ver sus trabajos publicados y difundidos. Los señalamientos y recriminaciones no sólo fueron a nivel comunitario, sino también familiar, pues en un principio, algunos de los esposos de las tejedoras no querían que participarán, así lo recuerda Guadalupe: “Me dio gusto, me dio voluntad de hacerlo, aunque estaba enojado el marido”[sic.], Teófila complementa su historia diciendo: “Se enojó pero después entró también, él entró al trabajo también, él entró en la canoa y fueron a leñar”[sic.].⁶⁴ Sobre los reclamos comunitarios, Teófila reflexiona sobre este tipo de comportamientos hacia ella y sus compañeras:

“Que por qué lo hicimos, pues porque quisimos ¿quién nos obligó? ellos nos dijeron que si lo podíamos a hacer, nosotros quisimos porque teníamos fortaleza de hacerlo y teníamos idea, y teníamos de todo, estamos reunidos todos juntos y lo hicimos, yo se que hoy lo ven difícil, pero pues ya se hizo y ¿quién lo hizo? ¿Pues qué? ¿no nosotros? Hay que estar orgullosos del trabajo que hicimos, esperemos ahora que la institución lo aprecie, y aprecié a esa gente que trabajó también, porque de verdad no teníamos muchos elementos. **Porque el pueblo no apoyaba, entre nosotros, entre maridos y compañeros y entre artesanas, entre los hijos, entre las amistades más cercanas hicimos el trabajo [...] no participamos con el pueblo, esa vez tenía problemas el pueblo** y a parte de eso la gente todavía no estaba familiarizado a este tipo de trabajo. Quizá hoy la juventud de hoy cargan cámara cualquiera, pero antes no, y **mucho menos una mujer, no era muy aceptable que en nuestra**

⁶⁴ *Tejer la mirada: La experiencia del primer Taller de Cine Indígena en México*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7mJ68ewqV6s>

comunidad aquí, entonces fue muy difícil, la pasamos muy difícil, muy duro, pero lo hicimos, hasta donde pudimos [...] [sic.] Teófila Palafox (2013). ⁶⁵

Teófila tenía treinta años cuando participó en el Taller, su hija Guadalupe acababa de nacer, pese a tener mucho trabajo doméstico y en la colectiva artesanal, logró terminar la película y hacer algunas presentaciones. Tiempo después su esposo la dejó. Teófila reconoce las violencias a las que están expuestas las mujeres, más cuando quieren salir de los roles que se les han asignado socialmente. La intersección de opresiones que padecen las mujeres que quieren hacer cine comunitario, queda bien explicada en el párrafo anterior. Ella misma reconoció y enunció estas violencias en una entrevista: “Llevo la voz de la mujer al cine y la defiendo porque sufrí mucho.” (Manzo, 2021). La reconoce y la denuncia después de tres décadas de haber enfrentado la violencia comunitaria, familiar e institucional.

Curiosamente, la manera en que opera el proceso de la deuda histórica hace que Teófila se muestre agradecida con el indigenismo estatal:

“... Imagino que les gustó [a los pescadores], porque no tenemos mucho trabajo aquí **de documental no ha habido, pero la gente lo lleva a otro lado y no lo vemos, y este pues todavía se conserva, el instituto lo conserva en un lugar seguro, cuando queremos pedir los trabajos para ver, pues lo encontramos.** Para hacer estos trabajos se necesita mucho requisito y mucho esfuerzo, mucha gente que participa, y necesitamos hablar con la gente, esa vez porque habíamos muchos artesanos, **ahora somos poquitos, había muchos artesanos y estábamos**

⁶⁵ Comentarios finales de la publicación *Mujeres Ikoots. Cineastas Indígenas*, y que fueron grabados por Luis Lupone en mayo de 2013 (INPI, 2018).

trabajando bien, entonces nos apoyamos entre nosotros...” [sic.], Teófila Palafox, 2013. ⁶⁶

Este agradecimiento aún se expresó en la presentación del 21 de febrero de 2021 y en la entrevista que se presentó semanas después en las redes oficiales del INPI.⁶⁷ La copia de sus trabajos estaba resguardada en las oficinas del extinto INI, si querían verla debían solicitarla ahí. Yo misma reproduje estas prácticas institucionales. Cuando trabajé en el proyecto de *Mujer Ikoots. Cineastas Indígenas*, pues todo el trato lo tuve con Luis Lupone, nunca me comuniqué con Teófila o su familia, no fue consultada ni avisada, hoy reconozco que estas acciones reproducen las relaciones coloniales institucionalizadas por el indigenismo. Los institutos y el Estado mexicano se apropian de la historia y de la producción de las y los cineastas indígenas a quienes apoyan. Durante mi estancia en la CDI, también fui testigo del conflicto en que se encontró María Sojob cuando vio que la institución usó su trabajo sin su consentimiento.

Este tema lo abordaremos en el último capítulo de esta tesis, donde veremos como esta “curaduría estatal” es respondida y resistida por las mujeres documentalistas, desde su creatividad artística y sus redes audiovisuales.

⁶⁶ Comentarios finales grabados por Luis Lupone en mayo de 2013 (INPI, 2018).

⁶⁷ https://fb.watch/5Sr654_EQ/

Cerrando el tejido ikoots.

Angoch tanomb – Una boda antigua (1985), *Teat Monteok – El Dios de Rayo* (1985) y *Leaw amangoch tinden nop ikood – La vida de una familia ikoots* (1985) pueden ser leídos como el registro audiovisual de un mundo ikoots que estaba cambiando en el momento mismo en que se filmaron. Las relaciones de género que documenta la primera película, con los correspondientes rituales de cortejo, estaban transformándose por la migración y el desarrollo petrolero que empezaba a impactar la zona. Si bien el propósito inicial era documentar la memoria de Müm Timotea, los cambios imprevistos en el guion, permitieron incluir en la narrativa los procesos migratorios hacia el “norte” que ya empezaban a afectar las relaciones de género, los arreglos matrimoniales y el tejido familiar.

En la segunda película se retrata las actividades femeninas, así como el origen del pueblo ikoots, a través de la voz de Müm Timotea. Es común que estas historias sean resguardadas por las mujeres y transmitidas a las nuevas generaciones a través de cuentos y narraciones, la importancia de las abuelas y de las ancestras para mantener la memoria colectiva es fundamental. Ahora, a través de las cámaras, las mujeres siguen contando sus historias, historias que en algún momento también fueron resguardadas y narradas en los lienzos que tejen.

En la tercera película, nos aproximamos a la importancia de la pesca, como actividad de autosubsistencia y de comercio local. Mientras se filmaba el documental, el desarrollo de la industria petroquímica en el Istmo empezaba a impactar negativamente el hábitat que hacía posible la pesca. Las tres películas son un testimonio de continuidades y cambios en la vida de los ikoots. El hecho mismo de que las hermanas Palafox y sus compañeras pudieran llevar a cabo el proyecto,

era una muestra de los cambios, que permitieron a estas tejedoras trastocar los roles de género tradicionales y se apropiaran del lenguaje audiovisual y del derecho a la representación de sus comunidades.

El proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA) llegó a la región ikoots en un momento en el que otras transformaciones se estaban dando en la economía de autosubsistencia, como se puede ver en la película *Tejiendo Mar y Viento* (1985) producida en la misma época por Luis Lupone. Estos cambios impactaron también otros espacios culturales, la existencia misma de documentales producidos por mujeres ikoots son una muestra de estas transformaciones. A este proyecto estatal han seguido otros proyectos independientes que han dado continuidad al resguardo de la memoria visual de los pueblos.

Actualmente, la apropiación de estas herramientas, por parte de las comunidades, ha permitido la creación de colectivos comunitarios con una amplia producción documental. Algunos de ellos son: *Ojo de Agua Comunicación*, *Ojo de Tigre. Comunicación Comunitaria* y *La Marabunta. Filmadora*. De igual manera, encontramos proyectos colectivos y comunitarios como es *Cine TooLab* o el *Campamento Audiovisual Itinerante*, donde participa Luna Marán. El proyecto *Ambulante + Allá*, también ha lanzado varias convocatorias para la formación documentalistas. Por su lado, el INPI, ha dado continuidad al extinto TMA, a través del Programa de Derechos Indígenas, bajo el nombre de *Proyectos de Comunicación Intercultural para la promoción y difusión de las expresiones del patrimonio cultural indígena y afroamericano*. El IMCINE, mantiene el *Estímulo a la Creación Audiovisual en México y Centroamérica para Comunidades Indígenas y Afrodescendientes*.

El EZLN, también tiene a sus propios videoastas, los cuales se mantienen fuera de los marcos del Estado, generando sus propios materiales. La antropóloga Xóchitl Leyva ha acompañado el proyecto *Videoastas Indígenas de la Frontera Sur*, entre el año 2000 y 2017. Por su parte Iris Villalpando, María Sojob y Brenda Karina, han llevado a cabo proyectos de capacitación con las y los jóvenes de sus comunidades, creando sus propios espacios de resistencia, compartiendo sus saberes, esto sin contar con el apoyo de instituciones. Este tipo de proyectos, tanto los que se hacen de forma particular, institucional, comunitarios o individuales, han logrado ampliar el acervo documental y registrar la memoria visual de los pueblos, así como reforzar la memoria colectiva.

El hecho de que estos materiales y estos talleres no hayan tenido un mayor alcance o mayor difusión en su tiempo es una lástima, esto hubiera significado un gran aporte a la resistencia de los pueblos indígenas del territorio mexicano, pues como señalan Paulo Castro Neira, Guido Brevis, Andrés Carvajal y Francisco Tarque :

“El cine comunitario tiene un rol importantísimo al momento de difundir y socializar el uso de las herramientas, los lenguajes y las competencias referidas al mundo audiovisual. Son escuelas de formación política y espacios de fortalecimiento identitario, para los diferentes pueblos, espacios de rescate, recreación y actualización de la cultura de los pueblos.” (2014:151).

No obstante, la herencia de las hermanas Palafox, cuya obra apenas empieza a ser reconocida y difundida, inspira a iniciar un nuevo tejido audiovisual de las nuevas generaciones de mujeres indígenas documentalistas, con otras preocupaciones

estéticas y narrativas, estas mujeres comparten con sus precursoras la preocupación por resguardar la memoria de sus pueblos y poner sus capacidades audiovisuales al servicio de sus comunidades. A más de treinta años de esta experiencia, Luna Marán lamenta que la historia del primer Taller de Cine no sea enseñada en las escuelas de formación cinematográfica profesional, lo que da cuenta del racismo y la exclusión que desde las estructuras hegemónicas se han silenciado.



Müm Francisca Palafox Herranz, reconocida tejedora ikoots, hermana menor de Elvira y Teófila. Sin su apoyo, confianza y colaboración reconstruir la vida de Elvira hubiera sido imposible.

Foto: Liliana Pinzón Palafox, 2021.

CAPÍTULO 2.

De la Apropiación de Medios a la influencia zapatista.

Hacer cine en los años 80 y 90 no era barato, es por eso que, tras la experiencia de este Primer Taller de Cine Indígena, se abandona la idea de continuar con los talleres de cine. Por lo que, en 1990, Guillermo Monteforte, junto a Carlos Cruz Barrera, Alberto Becerril, Juan Cristian Gutiérrez, entre otros cineastas y capacitadores, comienzan a dar talleres de video, los cuales forman parte del proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA). El cual, fue impulsado por Alfonso Muñoz y avalado por el entonces director del Instituto Nacional Indigenista, Arturo Warman. Filmar con equipo profesional de cine era bastante costoso, por lo que este proyecto tenía como objetivo formar videoastas, pues era mucho más barato y sencillo, por lo que se podían dar más talleres, dar continuidad por más tiempo y abarcar un espectro territorial más amplio.

Carlos Cruz y Alberto Becerril, quienes fueron capacitadores en algunos de los talleres de este nuevo proyecto, comentan que en las comunidades había un gran interés por recibir la capacitación, pues eran oportunidades únicas, pues podían pasar años para que estas clases llegaran a los pueblos. Becerril Montekio, señala que: "... era mucho el interés que había en las comunidades indígenas, donde la gente está "ávida" por aprender [...] esto en oposición a lo que sucede en las escuelas [de las ciudades], los pueblos solicitan los talleres, por lo que tienen una atención y escucha que no se da en las aulas, donde las clases técnicas son solo

una más de las veinte que ya tienen.”⁶⁸ Esto es normal cuando el conocimiento especializado se encuentra tan centralizado, las personas de la periferia no pueden dejar pasar estas oportunidades, y aquellos que se encuentran en el centro no logran ver, ni valorar sus propios privilegios.

De igual manera, ambos concuerdan en el hecho de que estos trabajos se lograban, muchas veces, gracias a la buena voluntad de sus colegas, pues muchos proyectos se hacían con muy poco presupuesto, por lo que los encargados echaban mano de sus relaciones personales, de sus amistades y de sus propios recursos. Esta pareciera ser una práctica tan vieja como las instituciones mismas, y que permanece hasta nuestros días. Las instituciones del Estado se crean y se mantienen, no sólo desde las élites dominantes, sino también mediante la mano de obra de quienes hacen trabajo desde abajo. Nunca hay presupuesto, nunca alcanza el dinero. No es casualidad que la actual iniciativa #CineMuseoIndígena, de Mi Museo Indígena de hacer transmisiones semanales, de los documentales del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz, haya venido de dos jóvenes cuyos puestos ni siquiera se consideran de estructura.

Este proyecto, junto a la proliferación e impulso de las radios comunitarias (Ramos Rodríguez, 2016; Carrillo Olano, 2016; Nava Morales, 2016), fueron los que abrieron el paso a esta apropiación de medios audiovisuales por parte de las comunidades indígenas. La Transferencia de Medios Audiovisuales duró poco, 1989 a 1994, pero marcó a toda una generación de videoastas que posteriormente generaron nuevos espacios colectivos. Alguno de ellos, trabajando en conjunto con

⁶⁸ Entrevista a Alberto Becerril, 24 de febrero de 2021.

los antiguos capacitadores y ex trabajadores del INI, como es el caso de “Ojo de Agua Comunicación”, colectivo co-fundado por Guillermo Monteforte, el cual no deja de producir filmes desde las comunidades (Cuevas, 2020; Wortham, 2013; Monteforte, 2012; Ojo de Agua Comunicación, s/f.).

Es tras estos proyectos impulsados por el Estado mexicano que se da inicio a lo que se ha conocido como transferencia de medios audiovisuales a las comunidades indígenas. La producción fílmica de los pueblos se teje junto a los lienzos y estructuras del Estado. No obstante, como señala Antonio Ziri3n, aqu3 lo importante no fue la transferencia en s3 misma, sino la apropiaci3n y resignificaci3n de los medios,⁶⁹ lo que ha permitido que los pueblos creen sus propias historias, sus narrativas y se plasmen sus demandas, experiencias y saberes, esto desde la dignidad, el respeto y el compromiso. Contranarrativas audiovisuales, que rompen con lo hegem3nicamente establecido, mostrando a los ind3genas como sujetos con sus propias demandas y agendas pol3ticas, que reclaman lo que es suyo y exigen el pago de la deuda hist3rica, que rompen con el imaginario folclorista que los esencializa.

Luna Mar3n

Uno de los primeros talleres de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades Ind3genas del INI, se realiz3 en la Sierra de Ju3rez, en el pueblo donde naci3 el presidente cuyo nombre comparte con la Sierra, Guelatao, Oaxaca. Donde, en 1990, Carlos Cruz recuerda haber conocido a una peque3a ni3a,⁷⁰ de

⁶⁹ Comunicaci3n personal, julio 2018.

⁷⁰ Entrevista con Carlos Cruz Barrera, junio 2020.

tan solo cuatro años de edad, la hija menor del reconocido antropólogo zapoteco Jaime Luna,⁷¹ y que hoy se ha convertido en un alebrije⁷² serrano. Este *alebrije* lleva por nombre Luna Martínez Andrade, conocida en el mundo audiovisual como: Luna Marán. En los últimos años su trabajo ha sido difundido constantemente en los medios de comunicación, se ha presentado y participado en festivales nacionales e internacionales. Además, ha participado en foros especializados en cine indígena, en talleres y capacitaciones, trabajando desde la propuesta la educación no escolarizada, de compartir y generar conocimiento desde el principio de horizontalidad.

Aproximarnos a las personas con quienes vamos a trabajar siempre es más sencillo de forma presencial, desde las miradas previas y cuando sientes que alguien se va a acercar a ti, el lenguaje corporal dice mucho. Este tipo de empatía inicial se dificulta en el mundo digital, pues, de repente llegan correos o mensajes de un número desconocido, explicándote cómo consiguió tu número y exponiéndote un montón de razones por las que quiere platicar contigo. Así fue mi primer acercamiento a Luna Marán. Iris Villalpando, me había proporcionado su número.

Debo reconocer que la respuesta de Luna me impactó un poco, pues antes de aceptar mi invitación a participar en este proyecto, me pidió llenar un formulario de Google Docs, para ver si mis objetivos y formas de trabajo, respondían a sus

⁷¹ Jaime Luna es un antropólogo zapoteco que, junto al intelectual mixe, Floriberto Díaz desarrollaron el concepto de *comunalidad* (Martínez Luna, 2003; Díaz, 2007).

⁷² En varias ocasiones Luna se ha nombrado como un alebrije serrano, pues, tal como ella señala en su texto *¿Quién apagará los incendios?* (Jauregui, 2020), en un país donde te asesinan por el simple hecho de habitar un cuerpo que se reconoce como el de una mujer, ella prefiere liberarse de ese yugo, renunciando a esa categoría y reconociéndose como un libre alebrije. Los alebrijes son seres imaginarios conformados por elementos fisonómicos de animales diferentes, una combinación de varios animales, no solo fantásticos sino también reales.

intereses y a lineamientos éticos que pedía su comunidad. En él se me cuestionó qué quería hacer, cuál era la finalidad, el por qué, el cómo y de qué manera iba a retribuir a la comunidad. Los y las investigadoras, no estamos acostumbradas a ser investigadas, y sometidas a este tipo de escrutinio, sin embargo, es una práctica cada vez más extendida entre colectivos politizados que rechazan la investigación “extractivista” que no beneficia en nada a sus comunidades.

Al yo no tener mucho qué ofrecer, le propuse que podíamos armar un ciclo de cine en alguno de los recintos donde yo había trabajado anteriormente, como el INPI o el Museo Nacional de Antropología. Este ofrecimiento perdió potencia por el actual contexto sanitario en que nos encontramos, no obstante, tampoco era algo que a Luna le emocionará. En una de nuestras últimas conversaciones en agosto de 2021, este joven alebrije me comentó que la mejor forma de difundir esta información era a través de un audiolibro que fuera repartido en las radios comunitarias. Propuesta que sin duda intentaré concretar.

El consentimiento y el conocimiento de la investigación, por parte de nuestros y nuestras interlocutoras, es fundamental para dar paso a trabajos más horizontales y colaborativos. Por otro lado, también reconozco que este primer acercamiento me conmovió, la personalidad de Luna también es imponente, sabe tratar con nuestro gremio, y es notorio. Guelatao y en general el estado de Oaxaca, tienen una larga historia de tratar con investigadoras/es, fotógrafas/os, cineastas, artistas plásticos, diseñadoras de moda y de más personas que se han encargado de extraer conocimientos, técnicas, historias y saberes de los pueblos. Situación que, con el paso del tiempo ha marcado una distancia entre los pobladores y estos extranjeros, propiciando también procesos de autonomía y autodeterminación.



Luna, nació y creció en Guelatao, Oaxaca, en el año de 1984. Tal como ella relata, desde los nueve años, forma parte de los medios de comunicación de su comunidad. Participando en programas de radio y televisión. Esto se debe a que su padre Jaime Luna y su madre Magdalena Andrade fueron de los primeros en colaborar con la creación de los medios comunales de este territorio.

Luna Marán, cineasta serrana zapoteca.

Foto proporcionada por ella.

Al principio ella quería ser actriz, pero su acercamiento a la creación visual la llevo a querer contar sus propias historias.⁷³ Luna reconoce la genealogía de intelectuales y videoastas que la preceden, ella pertenece a la segunda generación de realizadoras.⁷⁴ Así mismo, da la razón de la importancia de la participación política de las mujeres en los procesos organizativos de su pueblo. No obstante, para ella es importante, enunciarse como cineasta, pues tal como señala: “sí me importa mucho hacer conciencia de la chamba que estoy haciendo, creémela un poco, porque si no me la creo yo, nadie más me la va a creer”. Siente que, en la categoría de videastas, aún quedan restos racistas del antiguo indigenismo.

⁷³ Los siguientes testimonios de Luna fueron recogidos del primer grupo focal, que tuvimos el 14 de agosto de 2020.

⁷⁴ Grupo focal, 14 de agosto de 2020.

Fue durante la grabación de una serie educativa, en que Luna se tuvo que comprometer seriamente con los medios, recuerda que, a sus escasos nueve años debió hacerse responsable de sí misma:

“se puede decir como el momento de la vida en donde tuve que tomar una decisión, en donde era o irme a jugar o quedarme grabando, como que, en algún momento de la grabación, yo ya estaba muy inquieta, ya me quería ir a jugar y hablaron conmigo muy seriamente y me dijeron: “Luna ¿quieres trabajar? ¿Quieres seguir grabando o quieres irte a jugar? Lo que tú decidas”, y yo decidí quedarme a grabar, y eso, ya desde ahí como que ya implicó un poco asumir las responsabilidades, por decirlo así, que tiene que dedicarse a lo que uno quería dedicarse.” [sic.]

Esta decisión la mantuvo dos años en el programa. Este *alebrije* estudió el nivel básico en la Sierra de Juárez. Aquí conoció a una mujer que inspiraría su vida y su carrera: Mariana Rosenberg, quien a través de su ternura, talento y disciplina acercó a Luna al mundo de la fotografía cuando ella tenía doce años.⁷⁵ Mariana fue su acompañante y maestra durante casi cuatro años. De los talleres impartidos salió una exposición titulada *La mirada interior. Fotógrafos de Guelatao*. Esta experiencia le permitió a Luna posicionarse por primera vez tras la cámara, en un ejercicio de observadora-curiosa, Mariana marcó la experiencia de Luna de forma lúdica y a la vez disciplinada, donde desde muy joven aprendió a hacerse responsable de las consecuencias que generaba cada una de sus decisiones. Estas fueron las primeras puntadas en las que Luna empezó a registrar su entorno a través de una lente.

⁷⁵ Mariana Rosenberg fue una fotógrafa mexicana de origen judío, que impartió talleres de fotografía en comunidades rurales de distintas regiones de México. Ver <https://diariojudio.com/comunidad-judia-mexico/a-mariana-rosenberg-1966-2016/170759/>

Fue a los quince años que decidió embarcarse a la Ciudad de Oaxaca, para incorporarse al Centro de Educación Artística (CEDART) 'Miguel Cabrera', pues aún pensaba que su vocación era ser actriz. En este espacio, Luna recuerda a su maestro de teatro, Luis Cervantes. Con una risa entrecortada, Luna menciona que nunca había tenido tanto rigor artístico en su vida, hasta el día de hoy. El profesor solía ser muy exigente con los y las alumnas, dice que, "formó a esta generación desde una muy alta exigencia y como con un proceso actoral que tenía mucho que ver como con la presencia escénica y muy vinculado a entendernos actores como guerreros y guerreras". La disciplina es algo que Luna agradece, no obstante, el nivel de autoexigencia era demasiado, y el cuerpo de Luna lo empezó a resentir. Esta situación, que se entretrejió con un factor económico, lo que la llevó a tomar la decisión de posponer su educación superior, fue así que al terminar la preparatoria empezó a trabajar.

Marán reconoce haber tenido mucha suerte, pues mucha de su educación fue posible por haber obtenido varias becas de manutención, sin embargo, para una joven que ya era responsable de sí misma desde los 16 años, esto no era suficiente, por lo que debía completar su gasto a través de trabajo. Fue así que logró obtener la beca de un taller llamado *Mirada biónica*. Un taller de cine experimental a cargo de Bruno Varela e Isabel Rojas, otra de las personas que marcó el camino de Luna. Bruno es un videasta (como él se autodefine) que trabaja con cine experimental. Varela y Rojas siempre se mostraron entusiasmados con el trabajo de Marán, alentándola a continuar. Luna también menciona que hubo varias personas que la introdujeron propiamente al mundo de los clásicos del cine, solían mostrarle las

películas que dentro del medio eran consideradas arte, estos fueron sus primeros acercamientos a las narrativas hegemónicas.

Después de esto, Luna decidió viajar a Guadalajara a estudiar cine, encontrándose con un mundo que hasta ahora no conocía, un espacio y formas de enseñanza sumamente jerarquizadas y estructuradas en donde el conocimiento se encontraba personificado en la figura del profesor, el cual nunca era cuestionado. Parecía que había una única manera de hacer cine, no recuerda tener alguna clase que refiriera al trabajo fílmico de los pueblos indígenas. Esto no es propio de esos años, ni de aquel lugar, yo misma lo noté cuando me inscribí en los Conversatorios de Investigación sobre documentales, impartidos en el 2020 por el Instituto Mora, los cuales giraban en torno a la historia del documental y los géneros, sin embargo, el documental indígena no figuraba en el programa, el indigenista sí y vimos algunos de los documentales que fueron creados por el INI, pero la discusión no fue más allá.

Retomando el hilo de la historia del *alebrije*, menciona que fue impactante pues, este tipo de pedagogías le parecían anticuadas, de repente encontrarse en un espacio donde no existía el consenso en equipo y donde la última palabra estaba en un solo personaje. Esto rompía con la manera en que ella había visto el proceso de producción en la televisión comunitaria de Guelatao, y en las producciones de la primera generación de videoastas indígenas del pueblo. Luna relata que no entendía: “la idea de que no se puede consensuar como, como la historia entre todos... el guionista hace una cosa, todo es muy separado”.

Y sobre todo esta sensación de verticalidad y de no poder cuestionar al maestro, esto parecía irrazonable en un gremio artístico, que supuestamente debía

caracterizarse por la sensibilidad intrínseca de la práctica misma. Luna notó, que este era un territorio en el cual no puedes decir que no, esto le conflictuaba: “esta sensación como de... pues, fea.”⁷⁶ Este modo de hacer cine, responde a la manera en que se ve en sí misma está práctica, pues se entiende como una marca, es parte de la industria cinematográfica.

Para Luna, estas vivencias le han permitido reflexionar sobre el quehacer fílmico. Para ella el cine, como cualquier otro oficio tiene responsabilidades, las cuales deben ser muy claras, para evitar confusiones. No se trata de que todos o todas las involucradas sean “todólogas” y que interfieran en el trabajo del otro. En primera instancia el o la directora, es la encargada de coordinar el talento de la *Asamblea creativa*, de abrir la escucha y el entendimiento de qué es lo que puede aportar cada quién. Ella entiende que “todo proceso creativo es como un ser vivo, en el que cada quien cumple su función, la directora es el latido, el ritmo y el ánimo del equipo, el cual tiene la responsabilidad de concretar el proyecto.” (Luna Marán, entrevista en Editorial Sexto Piso, 2021).

Es así, que *el alebrije* señala que el cine comunitario no es un cine de autor, sino de autores, es un ejercicio político de enunciar la creación colectiva, porque es en colectivo que está creando, la idea se construye en colaborativo. Tras terminar la carrera cinematográfica, y reflexionar sobre la forma de enseñanza, tomó la decisión de co-fundar, junto a sus compañeros y compañeras de la Cooperativa Audiovisual el Campamento Itinerante Audiovisual (CAI),⁷⁷ Luna retoma los principios de Mariana Rosenberg y Bruno Varela, quienes la acompañaron en su juventud. Se

⁷⁶ Grupo focal 3 de septiembre de 2020.

⁷⁷ <https://campamentoaudiovisual.org/inicio/>

aleja de la verticalidad de las aulas, debido a su misma personalidad, la cual la aleja de trámites burocráticos y del ámbito académico hegemónico que tanto le choca, aunque prefiere no asegurar que nunca pertenecerá a él: “quizá cuando sea más grande”, nos comentó entre risas.⁷⁸ El CAI, se sostiene en las enseñanzas del cine comunitario el cual se caracteriza por la organización colectiva:

“a través de procesos que permiten generar consensos colectivos; ponerse de acuerdo implica hacer presentes las diferencias y asimilar la diversidad de opiniones, argumentar y mediar para lograr decisiones narrativas y estéticas. De esta manera designamos funciones y se resuelven las necesidades prácticas del proyecto. Bajo este formato de organización, se acabaron los días del tirano; la autoridad colectiva decide quién será la directora o director. Nada más retador y necesario para la construcción de otras narrativas e historias.”⁷⁹

De igual forma, Luna es parte del proyecto de la Asamblea Comunitaria de Guelatao de Juárez: Cine Too. El cual, es coordinado por el proyecto cultural *Agenda Guelatao*, que tiene la finalidad de incorporar a las y los jóvenes a actividades culturales y la difusión de las mismas a través de redes sociales. Las bases de este proyecto se remontan a los años de la televisión comunitaria, por lo que se puede entender como una continuidad. Actualmente, Cine Too tiene como coordinadora a Carmen Morales, y Luna es la encargada de la programación, su cargo le fue dado por la asamblea comunitaria, por lo que no es algo permanente o inamovible.

⁷⁸ Grupo focal, 3 de septiembre de 2020.

⁷⁹ Página oficial del Campamento Audiovisual Itinerante: <https://campamentoaudiovisual.org/inicio/>

Por otro lado, también participó el espacio de cine comunitario feminista JEQO,⁸⁰ y que es coordinado por Ariadna Mogollón. Cine Too Lab, fundado junto a Federico Zuvire Cruz, es una comunidad autogestiva de aprendizaje de cine comunitario, es un semillero de proyectos en desarrollo. Este inició su camino en las instalaciones del Cine Too, pero es un espacio de aprendizaje independiente y comunitario. Donde, tal como reconoce Luna, ella es una más de esa comunidad. Recientemente debutó como escritora con su texto *¿Quién apagará los incendios?*, publicado en el libro *Tsunami 2* (Jauregui, 2020). El alebrije reconoce el trabajo, pasión y apoyo de las maestras y maestros que la han acompañado a lo largo de su trayectoria, pues reconoce que fue gracias a su cariño, disciplina, conocimiento e impulso, que ha logrado proponer nuevas metodologías y llevarlas a cabo en los diversos proyectos y actividades en las que participa, tal como señala “reconozco el impacto de su trabajo, en mi trabajo”.⁸¹

Recordando un poco a Teófila y a Elvira, podemos ver la complejidad de sólo llamar a Luna cineasta zapoteca, pues como los morrales wixarika guarda mucho más, es *un alebrije serrano*, hija, hermana, amiga, compañera, profesora, alumna, escritora, facilitadora, parte de una comunidad en la que presta servicio, un lienzo de muchas vistas, que se teje y se desteje, una mujer imponente, inteligente, la cual es muy difícil encasillar.

Su trayectoria no ha sido sencilla pues como reconoce, su trabajo no ha sido suficiente, pues quienes son dueños de los espacios institucionalizados de producción audiovisual, tienen una hegemonía cultural y defienden sus privilegios,

⁸⁰ En maya-quiché significa “empezar a entendernos”.

⁸¹ Grupo focal, 3 de septiembre de 2020.

pensando que al ceder espacios o recursos a los pueblos ponen en riesgo su posición y sus propios privilegios. En este medio profundamente jerárquico, ha tenido que vivir el *mansplaining*, escuchando frases que la infantilizan, llamándole “Lunita”, porque es joven, porque es mujer y porque es indígena. Y lo que ella considera más fuerte, es el hecho de que, si bien en un principio no la ubican dentro de esta categoría, cuando la escuchan hablar se dan cuenta de que no entra en su imaginario de lo que es lo indígena, en el imaginario creado desde la curaduría estatal. Si no que, por el contrario, exige, habla y se defiende, ocasionando que le pidan “le baje a su ideología”.

Este *joven alebrije* siempre está dispuesto a compartir sus aprendizajes con otras personas. Luna ha estado en las mesas de negociaciones del presupuesto del IMCINE, ha ocupado espacios en el Festival Internacional de Cine de Morelia, su lienzo se ha tejido con las instituciones del Estado, negociando y disputando su derecho a estar ahí. Busca alianzas con compañeros y compañeras racializados, intelectuales y artistas que alzan la voz contra el racismo en nuestro país, tal como se vio durante la iniciativa en redes sociales de #PoderPrieto, en mayo de 2021.

Busca financiamiento para sus proyectos fuera de los marcos de Estado, así mismo inserta su trabajo en el mercado a través del proyecto de BrujaAzul, ofreciendo servicios de postproducción audiovisual. Junto a sus colegas, hace la programación fílmica contrahegemónica en CineToo, retomando los trabajos de sus colegas de otras regiones indígenas del país; o co-impulsando espacios como Visionados. Nuestro Cine; ella lleva a cabo su propia contracuraduría, todo desde la horizontalidad y el consenso.

El proyecto de Transferencia de Medios, que acercó a Luna por primera vez a las cámaras, llegó a su fin tras el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), en 1994, las autoridades decidieron poner “pausa” a estas actividades, dejando a los capacitadores fuera del INI (Cuevas, 2020:52-63). Durante un tiempo los documentales sobre pueblos indígenas financiados por el Estado, dejaron de producirse, los medios de comunicación tenían los ojos puestos en el EZLN. Capacitar a los pueblos, ahora parecía un error, pues estaba el peligro de que voltearan las cámaras hacia las instituciones, funcionarios y élites gobernantes, proceso contrahegemónico que rompía con el objetivo de estos proyectos. La perspectiva crítica de las nuevas generaciones de cineastas, confrontaba el proyecto que buscaba retratar al “indio permitido”. Sus características y prácticas que se amoldaban al discurso nacional, aquello que encajaba en el guion museográfico que durante años había construido el Estado Mexicano. La contracuraduría y los discursos contrahegemónicos se estaban poniendo en marcha.

Si bien Luna Marán, ha tenido que enfrentarse a la misoginia, racismo, clasismo y centralismo que siguen marcando el mundo audiovisual, su experiencia como “*alebrije serrano*”, en un entorno politizado como el de Guelatao, fue muy distinta a la experiencia de las hermanas Palafox. La trayectoria política de sus padres, quienes desde su juventud participaron en luchas y esfuerzos colectivos por fortalecer la autonomía indígena, le dieron a Luna Marán un capital político, social y cultural, que fue fundamental para enfrentar las exclusiones que caracterizan al mundo de la producción documental.

Su posicionamiento y enunciación como feminista, también corresponden a su genealogía materna y al acompañamiento de maestras y amigas, muchas de las cuales se reconocen como feministas. Su misma decisión política de rechazar la definición de “mujer” y autodenominarse como *alebrije serrano*, nos habla de su capacidad de agencia para rechazar etiquetas que la limitan e intentan definir quién “debe ser” en el mundo.

La memoria visual de Guelatao, a través de la mirada de un alebrije serrano.

El tema de la memoria es también central en los trabajos de Luna Marán, tanto en *Me parezco tanto a ti* (2011), como en *Tío Yim* (2018). En el primero recoge las historias, testimonios y sueños de tres abuelas de la Sierra Norte de Oaxaca, sus memorias quedaron registradas para la posteridad. Por otro lado, en la que es reconocida como su ópera prima, no solo nos muestra su historia familiar y la memoria de sus miembros, sino que, gracias al trabajo de archivo audiovisual que incorporó al documental, también nos narra una parte de la historia de Guelatao y su relación con la apropiación de las herramientas audiovisuales, como son la radio y la televisión comunitaria.

Me parezco tanto a ti (2011) inicia cuando abres los ojos, ves el cielo estrellado, cierras los ojos, miras el camino frente a ti, la cámara muestra lo que hay alrededor: la tierra, la naturaleza; escuchas a las aves, y poco a poco se van introduciendo las voces de seis mujeres que a lo largo de 23 minutos nos cuentan con un poco de timidez sus historias, sus amores y aspiraciones. Esto mientras conocemos pedacitos de la comunidad de Guelatao, lugar donde Luna creció. Vemos a su gente

a través de los ojos de un *Alebrije serrano*. Vemos como juegan, se saludan, conversan, comercian, van y vienen y de repente, alguien sirve un poco *de téjate*.⁸²

La cámara se enfoca en una mujer, escuchamos su voz, aprendemos de su testimonio: “Mucho me gusta recordar cuando fui a la escuela, aprendí mucho, mucho.”⁸³ La escena cambia, y vemos a una jovencita prepararse cuidadosamente para ir a la escuela. Camina una vereda que la guiará a ese espacio de sociabilización, donde se viven los primeros amores, las burlas y juegos de adolescentes. Luna nos muestra este lugar donde también hay diversión y recreación. Una de las jóvenes que le habla a la cámara comenta que sus objetivos son: “Tener una buena carrera y ser seleccionada nacional de básquetbol”.

Los sueños comienzan a fluir, se sienten a través del sonido de las cuerdas de una guitarra. Una voz enuncia: “Mi sueño es convertirme en una gran guitarrista y pues, ser alguien admirada por mi talento”. Los miedos y preocupaciones también aparecen: “Primero sueño con terminar mi carrera y encontrar el trabajo que yo busco”, de repente, se ve a una joven que escucha atenta los latidos de un corazón ajeno al suyo, pero que ahora late dentro de ella. Confiesa que al principio sentía miedo, pero ya no. Vemos el verde de la tierra, el azul del cielo, y Luna logra transmitirnos la paz de la joven que escribe rodeada de naturaleza, pero en soledad.

Sentimos el calor del fogón, de repente unos ojos tiernos miran a la cámara fija y dignamente, se ve un espacio arreglado, acomodado, vemos algunos animales de compañía, mientras la voz, de aquellos ojos que nos miraban, enuncia: “Me hubiera gustado mucho ser veterinaria, porque me gustan mucho los animales”. Otra mujer

⁸² Bebida local hecha con maíz y cacao tradicional de Oaxaca.

⁸³ Todos los textos entrecomillados en esta sección son citas textuales que aparecen en el documental.

entre risas dice: “Quería yo ser Benito Juárez, pero no llegué”, entre sueños y anhelos pasados también hay diversión. A lo largo del trabajo de Luna Marán escuchamos varias reflexiones sobre lo que significaba ser mujer, la crítica a las limitantes de lo femenino. Señalan como mito esa creencia de que las mujeres no debían estudiar. Recuerdan las labores que han desarrollado desde su infancia, en la cocina, en la casa, en los montes y en el campo. Mientras vemos una a una, a las mujeres que dan su testimonio, sus voces se van intercalando con imágenes de los fogones, de sus cocinas, de esos espacios que históricamente se han asignado a lo femenino.

Pero no todo ha sido trabajo o cansancio, pues hasta en lo más cotidiano hay gozo. Una de las entrevistadas cuenta como desde las cinco de mañana iban al molino, recuerda con diversión las competencias para ver quién terminaba más rápido con su masa. Otras veces la felicidad llegaba en sucesos especiales, como la llegada de las azucenas, caminar entre ellas, verlas crecer, ahí también había diversión. Los recuerdos de las mujeres mayores se detienen, para encontrarse con lo que se vive en aquel momento. La cámara nos muestra a las jóvenes nadando en el río, enfoca su cara de alegría, nos contagian sus risas. El gozo no sólo es individual, también se da en colectivo, tal como se ve en las imágenes de la fiesta del pueblo. Vemos a las y los niños correr, saltar; compartir con los adultos las risas, el baile y la música de una banda mixe que envuelve todas las escenas.

Se da un cambio, el ruido de la escena pasada disminuye y una sola voz acapara nuestra atención, ahora se abre la conversación sobre del amor: “La primera vez que me enamoré, fue del papá de mi hijo, eso sí, antes de irme a la secundaria”, “A los 18, me habló un muchacho, que me fuera a vivir con él”, la mujer no puede evitar

soltar una risita avergonzada. Otra mujer enuncia: “Para nosotros era pecado tener dos novios, ahora ya no, ahora es pecado tener uno”, no puede evitar soltar una carcajada. Se recuerdan los amores adolescentes, la cantidad de pretendientes, la forma de acercarse, de querer. Los tiempos han cambiado, no cabe duda.

Vemos a las jóvenes correr, llenas de fuerza y vitalidad, acompañan a los viejos árboles, suben a ellos, pareciera que el cielo es el límite. Estas chicas contagian energía, ganas de vivir y aprovechar la vida. La charla sobre los amores continúa, las sensaciones y la emoción: “Cada vez que lo veo me da un cosquilleo [...] Bueno, es que... el amor es muy complicado a veces, y como te digo, tengo que sacrificar muchas cosas, como este tipo de cuestiones, porque necesito estar enfocada”. El amor romántico no es parte de sus prioridades. Así pasamos a observar los cuidadosos roces de las manos, del cuerpo, de la piel, de los labios.

A través de la voz testimonial de las mujeres zapotecas que aparecen en su documental, Luna Maran confronta las visiones idealizadas y occidentalizadas del amor romántico como la forma universal de vivir y experimentar el amor. Una de las protagonistas describe esta diversidad de maneras de amar como: “a tus padres que no te olvides de ellos, el amor a tu cuerpo, que no te olvides de él, el amor personal, esa es otra clase que solamente tú lo sientes y solamente tú lo vas a disfrutar en ti misma [...] es cosa personal, el amor hay que encontrarlo, sin interés, que le veas sus cualidades y que sus defectos los puedas sobrellevar”. A través de la cámara de Luna también vemos cómo se forma una nueva familia, observamos el disfrute y tenemos un acompañamiento a la espera de la nueva personita, vemos la emoción, las expectativas. Logramos sentir las imágenes.

A lo largo del cortometraje hemos visto cómo conviven las preocupaciones, el dolor, la felicidad y el gozo. Otra de las protagonistas recoge de sus recuerdos las reflexiones que tenía sobre el matrimonio: “Yo me voy a casar, pero como mi papá tomaba mucho, yo veía que trataba mal a mi mamá y yo pensaba: ‘Yo me voy a casar, voy a tener mi familia, pero si me encuentro un esposo como mi papá, yo no voy a aguantar eso, yo no sé cómo, pero yo no voy a seguir la vida de mi mamá’, mi papá la golpeaba.” Con su lenguaje audiovisual, Luna Marán aborda una de las múltiples violencias que se intersectan en el cuerpo de las mujeres zapotecas: la violencia doméstica. Los testimonios compartidos me hacen reflexionar sobre la manera en que el alcoholismo y la violencia atraviesan la realidad de miles de mujeres a lo largo y ancho del territorio. Es una de las más dolorosas heridas que llevamos como mujeres, nos identificamos, todas tememos a eso.


En *Me parezco tanto a ti*, una joven madre nos comparte cómo es que hubiera preferido contar con una estabilidad económica y laboral, antes de formar una familia, para haber tenido condiciones más cómodas. Su testimonio reflexivo nos hace pensar que ninguna mujer está preparada para ser mamá y ser responsable de una personita indefensa, menos cuando se es tan joven y hay tanta incertidumbre.

Luna nos muestra que no todas las jóvenes piensan en casarse, hay otras que se encuentran enfocadas en su desarrollo profesional, en cumplir sus sueños. Las escenas van cambiando velozmente y en este trabajo es visible también, el enfoque experimental que Marán pone en sus trabajos audiovisuales. Vemos el fluir del río, lo que nos recuerda que la vida pasa rápidamente y así, como el río no se detiene.

Al final vemos a la nueva familia, con sus nuevas responsabilidades y todo un futuro por delante.

En este trabajo, Luna Marán nos muestra como sus interlocutoras teorizan, comparten sus saberes y experiencia, sus voces se escuchan seguras, no podemos hacer más que aprender de ellas. Nos permite ser partícipes de este diálogo intergeneracional, donde cada una de las mujeres da testimonio de sus luchas, de sus sueños, miedos, preocupaciones y recuerdos. Es interesante cómo es que, a través de estos trabajos documentales, no sólo hablamos con la directora, sino también con sus interlocutoras, se abre la posibilidad de escuchar toda una polifonía de voces. En *Me parezco tanto a ti*, Luna logra mostrar la importancia de la escucha a nuestras abuelas, mediante su narrativa nos acercamos a estas otras maneras de ser mujer, y que es gracias a las mujeres que nos antecedieron que hoy en día podemos soñar más y forjar nuevos futuros para las que vienen.

Las imágenes son detonadoras de la memoria, nos hacen sentir y recordar, nos atraviesan. Tal como este trabajo lo hizo conmigo, recordar aquel lejano embarazo adolescente, la incertidumbre y el miedo; al mismo tiempo de que estaban presentes el asombro y la emoción. Son historias que logran atravesarnos, situaciones que hemos encarnado, en donde más de una podemos reconocernos. Historias que cuentan nuestras hermanas, nuestras madres, tías y abuelas. Narrativas que se hacen sin revictimizar a las protagonistas.

 <p>https://bit.ly/3ot1qnu</p>	<p>Ficha Técnica:</p> <p>Me parezco tanto a ti Dirección y Producción: Luna Marán La cooperativa Audiovisual Duración: 00:23:34 Idioma: español y Zapoteco Año: 2011</p>
<p>Reparto:</p> <p>Cecilia Ruiz López Lucia Sánchez Martínez Lucila Arce Hernández Michel Aguilar Enríquez Natalia Wezyla García Morales Ofelia Bautista López</p>	<p>Fotografía: Jhasua Camarena/ Luna Marán Montaje: Sofía Gómez Córdova/ Luna Marán Música original: Kenji Khishi Música adicional: Banda regional mixe Diseño Sonoro: Sofía Gómez Córdova Mezcla sonora: Odín Acosta Sonido Adicional: Juan José García Corrección de Color: Jhasua Camarena/ Diseño Gráfico: José Germán Aguilar González "Tim"</p>
<p>Apoyo incondicional de:</p> <p>María Guadalupe Chávez Joya Fundación Lucha por ti, A.C. Lila Downs Paul Cohen Ojo de Agua Comunicaciones Ana Santos Jorge Acevedo Juan José García Lucero González Julia Barco</p>	<p>Margarita Dalton Bruno Varela Rigoberto Perezcano Lorena Rossette Riestre Ana de la Rosa Zamboni Magdalena Andrade Jaime Martínez Luna Julia Martínez Hinojosa Julio García Steven Brown Gabriel Álvarez</p>

Luna nunca aparece a cuadro, pero es notoria la confianza que existe entre las mujeres que aparecen y ella, la fluidez con que se va tejiendo la trama narrativa deja ver la familiaridad que existe entre ellas. Para Luna es importante la reconciliación con las abuelas y ancestras, lo cual ha expresado tanto en tuits, como en entrevistas y en conversaciones informales. Por otro lado, las técnicas narrativas que utiliza el *Alebrije serrano* nos permite acercarnos a la genealogía profesional que ha influido en ella. Se ven las influencias de este cine experimental que la impulsaron a explorar

Bruno Varela e Isabel Rojas. Esta herencia estética se ve en los cambios de tono, en las tomas, los paneos y las secuencias. Estos aspectos son los que diferencian el trabajo de Luna del de las demás cineastas con quienes trabajé, pues, tal como ella reconoce ha tenido el privilegio de tener esa formación. Es notorio el uso de diferentes cámaras que con el tiempo ha logrado acceder.

Esto deja ver que cada una de las cineastas se enfrenta a diversas complejidades y dificultades. Iris, al ser la primera documentalista yoreme, apenas cuenta con las herramientas básicas para realizar su labor, esto explica porque en su trabajo sólo vemos tomas con la cámara fija. Por otro lado, Brenda Karina ha logrado tener más equipo gracias a que, *Artesano Audiovisual* hace trabajos de sesiones fotográficas, para fiestas, bodas, XV años y demás eventos. Esto les ha permitido acrecentar sus herramientas y financiar sus proyectos. Ni Iris, ni Karina han tenido una formación en alguna escuela profesional de cine, no obstante, su trabajo no carece de calidad.

Si bien, ninguna lamenta no haber tenido una capacitación formal en algún centro especializado, si debo señalar el centralismo que existe de las instituciones especializadas en formación cinematográfica. Haciendo más complicado el acceso a las mismas. Por ejemplo, Luna debió trasladarse de Oaxaca a Guadalajara para poder cursar su carrera, además debía trabajar para mantenerse, pues la beca que tenía no era suficiente. Ella a diferencia de algunos de sus compañeros y compañeras, no contaba con el capital económico, cultural y social para solventar su formación académica. Ella recuerda que no entendía el por qué había quienes se daban el lujo de no hacer las tareas o los trabajos que les encargaba. Sin duda esta actitud es resultado del privilegio en que se encontraban.

Finalmente quiero abordar la Ópera prima de Luna Marán, *Tío Yim* (2018), que nos permite acercarnos a su familia, abre las puertas de su hogar y vemos la relación que existe entre ella, su hermana Julia y su hermano Andrés, se recuperan las memorias de su madre Magdalena Andrade y de su padre Jaime Luna. Esto lo logra a través del archivo fílmico y fotográfico de la comunidad de Guelatao, además de hacerlo mediante la música. Esa trova serrana que durante años Jaime Luna interpretó. A lo largo del documental, Luna nos muestra la complejidad de su familia. Desde una mirada crítica deja ver los momentos de luz y los momentos oscuros de los protagonistas. Se hacen cuestionamientos sobre la paternidad, se recuerdan heridas dolorosas de una enfermedad, se nos muestra que nadie estamos exentos de cometer errores. Para ella, la realización de esta película también fue un ejercicio de autocrítica. Se abrazan y comparten historias, logros y responsabilidades. Fue a partir de este ejercicio cinematográfico que comenzó la reflexión de Luna sobre las diferentes formas de decir “te quiero”.

“[...] Después, justo de hacer *Tío Yim*, una de las preguntas que surgieron en el proceso fue: ¿Cuántas formas hay de decir ‘Te quiero’?, que abrió como la conversación a cuestionar cómo los medios de comunicación, la publicidad, la radio, las canciones, el arte en general, pues han construido una idea de cómo son los afectos y que nos las adoptamos, mi generación, que además es muy notorio, o sea como que mi generación que tuvo acceso como a la televisión, tiene conflictos existenciales que tal vez nuestros padres y nuestro abuelos no tuvieron. Porque hay un choque cultural porque nosotros crecimos aculturados, pensando que lo que sucedía en las telenovelas era pues el *statu quo*, al que teníamos que acceder, entonces esas formas de afecto y esas formas de relacionarse ahora pensamos que son las que deberíamos esperar y tenemos una deuda pendiente que es reconocer las formas de compartir y las formas de aceptar el afecto, y de nombrar el afecto, y de compartir el afecto que son propias de nuestra cultura. Y cuando abrimos esa pregunta se convierte en algo muy fuerte porque estamos hablando de algo que


podríamos decir que es colonización emocional. Y cuando lo he platicado sobre todo con las oaxaqueñas o con los oaxaqueños es como: ¡Ah, claro! En Oaxaca no es como que vas a llegar y te dan cuarenta besos ¿no? Sino que más bien es: “¿quieres un mezcal? ¿quieres un chocolatito? ¿un molito?” Y la comida es una gran expresión de afecto en Oaxaca. Y sí, haciendo un recuento pues mi abuela nunca me dijo: “Ay, Lunita te quiero mucho”, pero siempre que llegué a su casa me dijo: “¿Ya tomaste café? ¿Necesitas café? ¿Quieres un pan?” O sea, es empezar a nombrar esas formas culturales que son nuestras y poderlas identificar y entonces, pues colocarlas en las historias, colocarlas en la pantalla grande y como reapropiarnos de esas formas de expresar el afecto. Y que es muy cruel, es muy cruel que culturalmente se generen esas formas tan violentas que hacen que toda una generación sienta que sus papás no los quisieron ¿no? Porque no les dijeron “te quiero”, cuando históricamente, culturalmente tenemos otras formas de decir “te quiero”. [sic.]⁸⁴

En esta reflexión Luna Marán nos acerca al tema de la *colonización emocional*, tema que también aborda María Sojob, como veremos más adelante. El tema del colonialismo ha sido central en mi formación, acercándome muchos textos sobre colonialismo, con muchas definiciones y perspectivas (Wolfe, 2006; González, 2006), pero ¿colonizar las emociones? ¿colonizar los afectos? ¿colonizar el amor? No cabe duda que los medios masivos de comunicación han jugado un papel clave en la construcción de estereotipos y de discursivas hegemónicas que han perpetuado relaciones asimétricas de poder, han aculturado a la población y han impuesto una sola forma de ser, estar y entender el mundo. Pero de igual manera, nos han dicho cómo amar y esperar ser amado, han marcado los estándares de cómo deben ser nuestras relaciones. Por estos y muchos motivos más es donde nace la importancia de la búsqueda de los pueblos indígenas por una representación digna en estos medios (Magallanes, Ramos, 2016).

⁸⁴Luna Marán, 9 de marzo 2020, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Y36wIDuOHDw>

Este recorrido reflexivo por la obra de Luna Marán, da cuenta no solo de sus experimentaciones estáticas, sino también de sus preocupaciones políticas. Al igual que las hermanas Palafox, que Brenda Karina y que Iris Villalpando, Luna está preocupada por documentar la historia y la memoria de su pueblo, por re-dignificar sus representaciones, pero también por mostrar las múltiples violencias que marcan las vidas de las mujeres zapotecas. No se trata de una representación idealizada de Guelatao, como hizo el cine indigenista en el mejor de los casos, sino de un intento por mostrar la complejidad de las relaciones humanas, en donde paralelamente a las violencias estructurales, se da el gozo y la alegría por la vida, así como otras formas específicas y diferentes de expresar el amor.

En *Tío Yim*, Luna ve una vía para compartir los errores del pasado y la esperanza de un futuro común, a través de las reflexiones familiares y comunitarias, creando un sentido de responsabilidad colectiva. Sus documentales son ya parte fundamental de la historia de Guelatao, de sus persistencias y resistencias y de la capacidad de las mujeres indígenas para autorrepresentarse. Si bien, el *alebrije serrano*, reconoce los privilegios con los que ha contado para convertirse no sólo en narradora de historias y facilitadora, sino también en una imagen pública y reconocida en el medio cinematográfico. Una imagen, que ha luchado por buscar una igualdad de oportunidades para sus colegas de las diversas regiones indígenas del país.

 <p>https://bit.ly/3pe1aJu</p>	<p>Ficha Técnica:</p> <p>Tío Yim Dirección: Luna Marán Producción: Luna Marán y Sofía Gómez Córdoba Duración: 81 minutos Idioma: español, zapoteco y francés Año: 2019</p>
<p>Reparto:</p> <p>Jaime Luna Martínez Magdalena Andrade Julia Luna Andrés Martínez Luna Marán</p> <p>Con la participación del pueblo de Guelatao Ixtlán de Juárez San Miguel Amatlán Santa Catarina Lachatao</p>	<p>Montaje: Sofía Gómez Córdoba/ Perlis López Diseño Sonoro: Odín Acosta Mezcla. Cinematografía: Luna Marán, Pablo García y Federico Zurive. Sonido directo: Damián López Castillo, Federico Zurive Cruz y Luna Marán. Música: Trova serrana Música original. Joaquín López Chas Traducción: zapoteco – español: Hugo García. español – inglés: Sofía Gómez Córdoba Diseño: Federico Zurive Cruz, Chisa Tanaka y Luna Marán. Organización del archivo fotográfico: Héctor García Ojo de agua Comunicación</p>

Aun contando con el privilegio de venir de una comunidad donde los cuerpos reconocidos como mujeres son respetados y vivir sin miedo, Luna ha comentado que este miedo lo conoció hasta que vivió en Guadalajara. También se ve atravesada por las expectativas familiares y comunitarias, tal como da cuenta en su texto *¿Quién apagará los incendios?*, cocinar algo rico para familiares, amigas y amigos implica escuchar la clásica frase de: “¿Ya te puedes casar?”, aún ha sentido su corazón acelerarse al presentar a su pareja sentimental o al enunciar que en sus planes aún no está el tener hijos o hijas. Por lo que reconoce a los y las jóvenes de su comunidad, que transgreden la norma socialmente establecida de lo que es una pareja sentimental, marcada por el heteropatriarcado.

María Sojob

El levantamiento en 1994 del EZLN, fue un suceso que marcó la manera en que los pueblos indígenas se relacionaban con el Estado. Su mera presencia, era un recordatorio de lo fallido de la curaduría ejecutada por el Estado mexicano, la cual había realizado desde su formación en el periodo posrevolucionario. Este hecho tuvo gran impacto a nivel nacional e internacional. A nivel comunitario, este movimiento marcó la vida de toda una generación de jóvenes indígenas que empezaron a rechazar los discursos hegemónicos en torno a “lo indígena” y el “deber ser femenino”.⁸⁵ Este fue el caso de una joven tsotsil, de tan solo 11 años, María Dolores Arias Martínez, quien miraba junto a sus padres, con admiración los sucesos televisados en cadena nacional, los cuales ocurrían en San Cristóbal de las Casas, a unos escasos 26 kilómetros del lugar donde ella había nacido, en San Pedro Chenalhó, Chiapas.

La familia de María no entendía mucha de la información que circulaba en aquel tiempo, todos los noticieros estaban en español. Fue en ese contexto que, durante su infancia, María comenzaba a jugar a ser reportera y a dar las noticias en su lengua: el tsotsil. Esto se quedó en la memoria de María, y, fue así que tras su negación de buscar un marido y dedicarse por completo a las labores domésticas, rompió el rol históricamente asignado a las mujeres. Siguiendo los pasos de su madre, quien tampoco había querido aceptar un matrimonio arreglado, María decide

⁸⁵ El EZLN fue el primer movimiento revolucionario del continente que puso en el centro las demandas específicas de las mujeres, a través de la llamada Ley Revolucionaria de Mujeres. Esta ley ha marcado las transformaciones sociales en muchas comunidades indígenas abriendo nuevos espacios de participación política para las mujeres. Ver <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1993/12/31/ley-revolucionaria-de-mujeres/>

irse a San Cristóbal a estudiar Ciencias de Comunicación, en la Universidad Autónoma de Chiapas.

La decisión no fue bien recibida en el núcleo familiar, pues, no era una carrera como medicina o leyes, que suelen ser reconocidas por generar ingresos económicos estables. María Sojob, terminó su carrera, lo que le permitió estar en programas de radio y de televisión locales, daba las noticias en tsotsil, las personas comenzaban a seguir su trabajo, su sueño de la niñez se cumplía.

El reconocimiento de la importancia de su labor, llegó cuando la gente comenzó a pedirle que acudiera a grabar danzas, ceremonias y fiestas. Entendió la importancia del registro audiovisual entre los pueblos que se basan, sobre todo, en la tradición oral. Fue en el contexto de un conflicto de tierras, que María tuvo que grabar, editar y enviar material audiovisual a los medios de comunicación, fue ahí que ella se dio cuenta del poder que hay en que las comunidades puedan ser las creadoras de este contenido, pues, es la perfecta herramienta de denuncia contra las arbitrariedades que suceden. Era notable la urgencia de la creación de contranarrativas.

Finalmente, decidió emprender un viaje al Cono Sur, donde terminó la maestría en Cine documental en la Universidad de Chile. Al ser aceptada en esta última institución, María tuvo un conflicto, pues todo parecía indicar que no podría llevar a su hija con ella:

“Cuando quedé seleccionada fue un choque y bastante complicado por las implicaciones que eso generaría en mi vida familiar y de pareja. ¿Cómo era posible que yo quería ir a estudiar fuera si yo había tenido una familia? Tenía una hija y una pareja, querer salir del país para ir a estudiar a otro era ya un conflicto tremendo que

me puso en una postura para elegir entre la maestría y mi familia. ¡Elegí la maestría!”
(María Sojob en Arteaga & Gleghorn, 2019).

Pese a los señalamientos que se le hicieron, Sojob aun así se aventuró a emprender esta nueva experiencia, no obstante, en un mundo donde no es bien visto que una mujer ponga su vida profesional, por encima de la familiar, María confiesa no haber disfrutado tanto su estancia, pues, si había dejado a su pequeña era para estudiar, debía esforzarse más y no tener distracciones. En un sistema patriarcal como el nuestro, el disfrute de una madre cuando está lejos de sus hijos o hijas, no siempre es bien visto, por lo que cada momento de gozo, es para nosotras, un acto de resistencia.

María Sojob, que ha sido la manera en que ella ha elegido ser llamada, pues este es el linaje de la familia de su comunidad (Arteaga & Gleghorn, 2019). Es madre de dos niñas, quienes en estos tiempos de confinamiento demandan gran parte de su tiempo y atención. A ellas les enseña la importancia del trabajo en la tierra, pues las películas pueden esperar, pero no el buen comer, sobre todo en estos tiempos de incertidumbre económica.

Al igual que muchas mujeres, su trabajo se ha duplicado, entre capacitaciones, el cuidado de sus hijas, los festivales de cine, conversaciones, el trabajo en comunidad. Cuando inició la emergencia sanitaria, María regresó a su comunidad, donde el sistema patriarcal puso en duda su posibilidad de acceder a un terreno propio, pues para los tsotsiles no es común que una mujer tenga el capital económico para acceder a su propio territorio.

Las luchas que María enfrenta en su cotidianeidad, así como el doble esfuerzo para mantener todos los roles que desempeña, es un reflejo de la vida de muchas otras mujeres, que deben enfrentarse constantemente contra las estructuras clasistas, coloniales y machistas.



María Sojob. Foto proporcionada por ella.

Si bien su formación profesional, le da un capital cultural para entrar al campo laboral de la comunicación, su decisión de regresar a San Pedro Chenalhó, la ha enfrentado a un contexto socio-cultural en donde sus títulos o logros profesionales no son suficientes para lograr un reconocimiento político que le permita acceder a la tierra y a los espacios de poder comunitario.

Reconociendo la importancia que tiene la participación en espacios rituales y cargos político-religiosos, tal como deja ver en su tesis de maestría *Bankilal. El hermano mayor* (2014), María Sojob se ha acercado a las mujeres de conocimiento de su comunidad, para aprender de sus saberes rituales y poco a poco ir ganando un espacio que le permita ser reconocida como perteneciente a la comunidad. Este nuevo contexto, le ha permitido también que sus hijas sean educadas en tsotsil, fortaleciendo sus identidades culturales. Así como los huipiles de Chenalhó, la vida de María adquiere muchos contrastes, entre los coloridos hilos de su carrera como cineasta, como madre amorosa y facilitadora, los hilos morados del feminismo

decorar su camino; haciendo contraste con la gruesa lana de colores oscuros de los conflictos comunitarios y disputa por sus derechos.

Ser mujer indígena documentalista en San Pedro Chenalhó, implica muchos retos político-culturales y técnicos, pues la infraestructura para la producción audiovisual y la vinculación al mundo digital es muy precaria. Sin embargo, se trata de una apuesta política que María Sojob ha asumido, recuperando sus raíces culturales y transmitiéndolas a sus hijas. Si bien, ha logrado crear lazos con algunos y algunas aliadas de su comunidad, Sojob no enmarca su trabajo audiovisual en la categoría de “cine tsotsil”, pues ella no se siente con la capacidad de representar a los tsotsiles, o a las mujeres tsotsiles. Por tal motivo, ella no duda en enunciar que realmente hace cine desde la mirada de María Sojob (Gómez, 2020).

Adentrándonos al cine del linaje Sojob

La preocupación por compartir la memoria histórica y los saberes de los y las ancestras está también presente en el trabajo de la documentalista tsotsil María Sojob. Sus películas *Bankilal. El hermano mayor* (2014) y *Tote_Abuelo* (2019) son una ventana etnográfica a la vida de su pueblo y una reivindicación lingüística del idioma tsotsil. El primero, deja un registro del trabajo del *Bankilal* (hermano mayor) sus oraciones, sus saberes, sus historias, sus cantos; podemos verlo, escucharlo y aprender de sus reflexiones. La historia gira en torno a un sanador, conocido en el pueblo de Chenalhó como *Bankilal*, cuyo trabajo es sanar a aquellas personas cuyo animal guardián ha enfermado, este hombre se encarga de pedir por ambas almas. El Hermano mayo explica que: “la envidia que se genera entre vecinos afecta a las personas, envidia por las buenas cosechas, el hecho de tener un poco más, por

tener mejor suerte, lo que terminan por enfermar a los animales guardianes, los atacan y así dañan a la persona”.

A través de las bellas tomas de Sojob, podemos acercarnos un poco al *cosmocimiento*⁸⁶ de su comunidad, su fe y sus creencias. Al mismo tiempo nos muestra la belleza del territorio tsotsil y la relación que establecen, personas, naturaleza, animales y seres sobrenaturales. Además de ser un sanador, el *Bankila* es un guía para los Paxones, que son las autoridades. Los acompaña en su camino, para que cumplan con la tradición, para que vayan por el buen camino. Les explica sobre la importancia de la reciprocidad y de la ayuda mutua, la importancia de mantenerse en paz y evitar el conflicto con sus compañeros y otras autoridades. Les invita a que sean buenos con su compañeras de vida.

María nos muestra la relación con la tierra, los montes, la recolección de plantas y raíces comestibles. A través de su lente vemos la importancia del maíz, su conexión con el molino y el fogón, proceso que al final lleva al momento familiar de compartir los alimentos. A través de sus voces, de sus rezos, de sus peticiones, al acceder a los cargos, al buscar sanar un mal del alma, reforzar el corazón.

Por último, Sojob muestra los cambios en la comunidad, la convivencia entre católicos y evangélicos, pese a que estos últimos se burlan de las prácticas de los primeros, pues son señalados como herejes y no entienden la conexión de su fe con las antiguas prácticas precoloniales.

⁸⁶ Esta es una categoría que María Sojob ha explicado como el conocimiento, de sus ancestros y ancestras, el cual está ligado a la manera en conciben el mundo. Segundo conversatorio “Foro Cineastas indígenas mexicanas”, 23 de octubre de 2019, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XbPgYtMIFHA>. Sesión de preguntas *Tote_Abuelo*, Ambulante en casa, 18 de mayo de 2020, disponible en: https://www.ambulante.org/2020/05/sesion-de-preguntas-tote_abuelo/

 <p>https://bit.ly/3bOFHI2</p>	<p>Ficha Técnica: <i>Bankilal. El hermano mayor</i></p> <p>Volvan ta spasel- Dirección y Producción: María Sojob Ikoltavan ta smeltsanel- Co- Producción: Rafael Albarrán Martínez Idioma: tsotsil Locación: Ch'enalvo', Chiapas, México. Duración: 00:52:54 Año: 2014</p>
<p>Reparto:</p> <p>Manuel Jiménez Moreno (Bankilal Kaxlan) Manuela Pérez Pérez Familia Jiménez Pérez Limberg López Vázquez Aurea Vázquez Arias Ramón Méndez Jiménez</p> <p>J-a'mtel patan ta – Autoridades civiles y religiosas de Ch'enalvo'</p>	<p>Jlok'Tavanej – Cámara: Rafael Antonio Albarrán Jch'am K'op A'yejetik – Sonido directo: Marcos Salazar Suazo Jchanubtasvanej – Asesoría especializada: Hans Mülchi Bremer La Smeltsanik – Montaje: María Arias Martínez/ Sojob & Luis Renato Hermosilla Jkoltavanej ta sjak'el a'yej lo'il – Asistente de Investigación: Domingo Gómez Castellanos Son – Música: Banda Nazareno de Chenalhó Xchapel ya'yel: Mezcla y diseño sonoro: Sonido Urbano Estéreo Jelubtasel bats'i k'op ta kaxlan k'op – Traducción del español al tsotsil: María Sojob Lek' k'elbil abtele – revisión e interpretación: Enrique Pérez López</p>

En su segundo documental, Sojob nos lleva al hogar materno, en este trabajo ella busca acercarse a su abuelo. Objetivo que logra al pedirle que teja un sombrero tradicional, de los que solían ocupar las autoridades. Su abuelo es de los últimos tejedores de estos objetos, por lo que, a través de la cámara de María quedó registrado parte de este saber, el cual se encuentra en riesgo de desaparecer.

El filme inicia con la cámara enfocando el cabello de una de las hijas de María, mientras es trenzado tiernamente por las manos de su madre, el cuadro se abre y

nos muestra parte de su hogar. La escena cambia, la cámara ahora se encuentra en el asiento trasero del coche de María, mientras ella maneja cuidadosamente por las calles de San Cristóbal de las Casas. Conforme avanza el filme María comparte algunas reflexiones sobre sus motivaciones de ir con su abuelo, así como parte de sus pensamientos sobre lo que significa, para ella como madre e hija, decir “te quiero”.

Cuando llega a su destino vemos a María junto al fogón, charlando en tsotsil con la compañera de su abuelo. Ella le comenta que si va a grabarlo debería dejarlo arreglarse, pues trae puesta su ropa de trabajo, la directora le comenta que no es necesario pues el plan es grabarlo trabajando. El *Tote* entra a la cocina, su compañera le sirve un café caliente, le ofrece también pan, pero él prefiere sopa. María comienza a hablar sobre el plan de tejer el sombrero y le ofrece su ayuda, no obstante, su abuelo le comenta que: ‘Es difícil, no vas a saber. Se ve fácil, pero no es así.’. La mujer que les acompaña intenta convencerlo de que le muestre a ‘Lola’⁸⁷ cómo se teje la palma. Él insiste en que no va poder, y ella en que tal vez sí. La conversación cambia, el sombrero que le interesa a María ya nadie lo hace, es difícil, se está perdiendo la técnica y su uso.

La escena se mantiene con la cámara fija, *Tote* señala que dejó de tejer desde que enfermó y ‘Lo dejó olvidado en su corazón, ya no le dio importancia’. El abuelo disfruta su café, María le pide nuevamente que le enseñe, que ella se compromete a hacerlo; pero él insiste en que no podrá. La acompañante le dice que sí puede, pero debe quedarse un tiempo ahí. La escena cambia y vemos las diestras manos

⁸⁷ Así se refieren a María Sojob, pues este es apócope de Dolores.

del abuelo de María tejer la palma, dando inicio al sombrero, ella lo mira atenta. Sojob toma un poco de la palma y juguetea con ella, a lo largo de los 65 minutos que dura el documental ella intenta conocer mejor a su abuelo, le pregunta sobre quién le enseñó a tejer, sobre sus trabajos anteriores, sobre su niñez, su relación con su padre, su madre y sus abuelos. *Tote* contesta pacientemente cada cuestionamiento mientras se concentra en su tejido, le cuenta a su nieta sobre antiguas prácticas y la discriminación, racismo y violencia física que vivieron por parte de los mestizos.

María escucha a su abuelo y lo incita a seguir hablando, a ratos guarda silencio, inmersa en sus pensamientos. La conversación abre el panorama hacia el papel de *tote* como padre de familia y sus esfuerzos para que sus hijas e hijos tuvieran acceso a educación básica, aunque esto se tradujo en que ya nadie continuó trabajando la tierra. Sojob logra a través de la cámara retratar la importancia que para ella tiene el territorio, vemos el verde de la tierra, el danzar de los árboles con el viento, la milpa y el color del maíz. Así mismo la documentalista nos comparte sus reflexiones y habla sobre la relación que ella mantiene con su madre, cuyo rostro nunca vemos, pero cuya voz aparece durante unos breves instantes.

Las bellas tomas panorámicas que nos muestra Sojob nos acercan al paisaje que rodea a *Tote*, así mismo nos introduce a lugares más íntimos y cerrados. Este sin duda es un trabajo donde María Sojob abre su corazón, y parte de la historia de su abuelo. Comparten las risas cuando tocan el tema de las parejas, él rememora cómo se conseguía mujer en tiempos anteriores; mientras el viento juega con las tiras de palma y el cabello de María, *Tote* no deja de tejer. María insiste en ayudar, pero él continúa sin aceptar. Las escenas cambian, al igual que las conversaciones,

mientras nos acercamos al final vemos cómo María se acerca cada vez a su abuelo, y a su historia familiar, la vemos nuevamente junto al fogón, mientras aprende a echar tortilla y festejar su logro.

María se nota cada vez más cerca de su abuelo, y va limpiando la tira tejida que ya se ve bastante avanzada, él ya no la detiene, y así, poco a poco vamos viendo cómo es que el sombrero va tomando forma a través de las diestras manos de *Tote* que hace las delicadas costuras. Él le muestra un sombrero antiguo, que tejió hace varios años, y es así como cierra el documental; mientras vemos a María y a su abuelo tejer juntos las tiras que conforman los tradicionales sombreros. Es de esta forma en que Sojob da cuenta no sólo de su propia historia familiar y de su linaje, sino que también nos acerca un poco a la memoria tsotsil. De igual manera deja al descubierto el racismo y el colonialismo bajo el que ha vivido este pueblo, nos muestra las heridas sufridas a lo largo de tantos años de vivir junto a la población mestiza.

Ya he mencionado cómo es que el cine trastoca sentimientos y sentires, mientras María y su abuelo platicaban sobre la muerte del padre de *Tote*, no pude evitar recordar las conversaciones que yo misma he tenido con mi padre, sobre la muerte de mi abuelo, que al igual que el bisabuelo de María fue asesinado. Aquí es donde se encuentra la importancia de contar otras historias, de escucharlas y reflexionar sobre nuestro propio linaje, sanando las heridas familiares existentes.

Contrastando su trayectoria e infraestructura audiovisual con la de Luna Marán, podríamos decir que María Sojob, se encuentra a la mitad del camino, en los últimos años ha logrado mejorar su equipo. Esto es notorio en el cambio técnico que hay entre *Bankilal. El hermano mayor* y *Tote_Abuelo*. El primero fue un trabajo que

realizó como parte de su proceso de titulación como maestrante en la Universidad de Chile. Trabajo que realizó en compañía de dos de sus compañeros de generación, además contó con el apoyo de comunicación indígena de la entonces CDI y del FOPROCINE. Para su más reciente documental, María se ha encargado de que los recursos se vayan a la capacitación de sus paisanos. Para ella es como una inversión en el cine comunitario, ya que así no es necesario contratar a alguien externo a la comunidad. Al igual que Luna, María Sojob ha accedido a una formación en instituciones cinematográficas reconocidas como “profesionales”. Pero también ha aprendido de forma empírica y a través de otros proyectos que son mucho más horizontales, como el Campamento Audiovisual Itinerante (CAI) y Ambulante + Allá.

En el 2018, después de algunas conversaciones con María para explicarle el proyecto y solicitar el uso de su trabajo para la publicación *Mujer indígena. Videastas del presente*, tuvimos otra conversación que fue poco agradable. María me solicitó que se “bajara” del canal oficial de Youtube de la CDI el documental de *Bankilal. El hermano mayor*. Esta petición se debía a que ella no sabía que estaba ahí, además de que estaba incompleto, no era la versión final, nunca autorizó su difusión. Todos los que trabajábamos en el área no teníamos conocimiento de lo que pasaba, hasta que ella nos lo hizo saber. La CDI, o algunas personas dentro de ella, se estaban tomando esas atribuciones, siendo que la obra pertenece a las y los directores. Aquí es donde se dan otro tipo de tensiones, en lo que refiere a los derechos de autor.

Ante estas prácticas institucionales, en las que se expresa racismo y autoritarismo ¿Cómo podemos hablar de un pago de la deuda histórica? o dar espacios oficiales para que se difundan estos trabajos. Si bien, es cierto que estos

apoyos permiten que se hagan audiovisuales que representen con dignidad a los pueblos. También es cierto que para que las y los postulantes puedan acceder a la beca, deben seguir los ejes temáticos que entran dentro del guion curatorial de las instituciones: “Conocimiento indígena y propiedad intelectual colectiva, tradición oral y fortalecimiento de las lenguas indígenas, protección a lugares sagrados y espiritualidad indígena, rescate e innovación de técnicas artesanales, música tradicional, danza, cocina tradicional y otras expresiones culturales indígenas.”⁸⁸ Esta forma de *curaduría estatal*, deja fuera temas de relevancia política para los pueblos como es la defensa territorial, la violencia, el racismo, el despojo y otros tantos que hacen referencia a la continuidad de los legados coloniales en sus vidas.

Entre los temas excluidos por esta *curaduría estatal*, está el del amor vivido y expresado desde las epistemologías propias. Al igual que Luna Marán, María Sojob ha explorado la construcción cultural del amor entre la población tsotsil. Lo que Luna enunció como *colonialismo emocional*, se pone de manifiesto cuando se imponen términos difíciles de traducir en sus propios idiomas. En su película *Tote_Abuelo* (2019), se reproduce este diálogo entre María y su abuelo que da cuenta de este colonialismo lingüístico, que se traduce a la vez un colonialismo emocional:

- ¿Amor en tsotsil?
- ¿K'uxbinel?
- Mmmm ... ¿K'uxbinel?
- No sé.
- ¿No sé?
- K'uxbinel ¿Amor?⁸⁹

⁸⁸ Convocatoria disponible en: <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/605911/convocatoria-probipi-patrimonio-cultura-comunicacion-medicina-tradicional-2021.pdf>

⁸⁹ Fragmentos de “Tote Abuelo” (2019).

María comenzó este trabajo después de que su abuelo enfermó, fue en ese momento que se dio cuenta que no existía una relación como la que se muestra en las películas, series y telenovelas, que se hacen desde la mirada hegemónica en torno al amor familiar. Aunque su abuelo había estado presente a lo largo de su vida, su relación era diferente. Por eso no es casualidad que este sea el hilo narrativo de su documental, en él hay un tema que todo el tiempo está presente: el amor.

“¿Cómo le puedo expresar a mi abuelo que lo quiero? Hay una barrera para abrazarlo, para darle un beso y empecé a reflexionar de por qué yo sentía esa necesidad, porque era una necesidad construida a partir de estar en contacto con el mundo citadino [...] Claro que fue súper complicado acercarme a mi abuelo, porque no había ninguna relación [...] Y sí fue súper complicado para hablar con mi mamá, porque la película fue el espacio, el primer y único espacio que yo tuve para platicar con ella, conocer su historia. No nos habíamos sentado a platicar, a conversar, a conocer cómo fue ella de niña y la cámara fue el pretexto, el puente que me permitió comunicarme y hablar con mi mamá [...] Fue en este proceso en que yo fui pensando: ¿Por qué yo no recuerdo besos, abrazos de mi mamá? ¿Qué pasa? ¿Por qué mi abuelo no me abraza? ¿Por qué entre nosotros mis hermanas, hermanos y yo no nos abrazamos? [...] Yo creo que sí fue súper importante estar en la comunidad y estar conviviendo con mi abuelo y ver cómo es que se estaban relacionando para entender esto del amor ¿no? De ver cómo se vive dentro de la familia, dentro de mi comunidad. En donde no hay palabras para expresar los afectos, los cariños, el amor y que esto es una cuestión más de procurar, de hacer. Que mis padres lo hicieron cuando nos enviaron a estudiar a la ciudad, para no quedarnos en la comunidad. Y también el acto de amor de mi abuelo de procurar que sus hijos e hijas estudiarán, aunque al

final nadie se quedará con él pero que eso les permitiría no sufrir lo que él sufrió. Y entendí entonces, a partir del documental que el amor que yo quería compartirles a mis hijas, era un amor que combinara este tipo de amor, dentro de la familia, cómo se vive, cómo se procura, cómo se manifiesta, pero también el pronunciarlo, aunque no existan a veces las palabras en tsotsil o suficientes palabras para expresarla.”⁹⁰

Una vez que el abuelo de María vio la película terminada le agradeció, se levantó de su silla y dijo que tenía que regresar a trabajar. Esta ha sido la manera en que su generación ha expresado su cariño y afecto hacia quienes dependen de ellos, trabajando para que no pasen lo que ellos pasaron. En el documental, *Tote* recuerda las violencias que sufrió, derivadas del racismo expresado por los ladinos en la ciudad de San Cristóbal y los alrededores. Esa fue una generación lastimada y herida. Durante nuestras conversaciones en los grupos focales, Iris también comentó que su abuela solía ser una mujer muy dura, no era especialmente cariñosa, pero siempre procuró que nada le faltara, solía llevarla a todos lados.

Las conversaciones sobre el amor, los afectos, los espacios de amorosidad fueron temas que estuvieron presentes en varias de las reuniones que mantuve con mis interlocutoras. Reflexiones que también lograron interpelarme, y a cuestionarme ¿qué es el amor? Curiosamente son pocos los textos que puedo recordar que teoricen sobre este sentimiento, recuerdo textos y conversaciones en las aulas que hablan desde la teoría feminista de cómo se crean espacios de amor, que son los que ayudan a retejer el tejido social que se ha roto por tanta violencia y desigualdad. De cómo el trabajo de Las Rastreadoras, madres de desaparecidos, que es

⁹⁰María Sojob, 5 de marzo de 2021, disponible en: <https://arts.columbia.edu/events/toteabuelograndfather-spring-2021>

concebido por ellas como un mero acto de amor, nada las detiene en la búsqueda de sus “tesoros” (Hernández, Robledo, 2020) o de cómo las madres de los 43 jóvenes normalistas de Ayotzinapa no dejan de gritar sus nombres (Mora, 2017). Estas también son otras formas de decir ‘Te quiero’ en medio del dolor, pero ¿teorizar sobre el amor?

Han sido algunas feministas las que me han inspirado en mis propias críticas hacia la construcción del “amor romántico”, estos trabajos han analizado el papel que juegan los medios de comunicación hegemónicos, en la perpetuación y reproducción del sistema patriarcal que promueve la desigualdad y la opresión de las mujeres (Pascual Fernández, 2016). Los trabajos antes analizados de Luna Marán y María Sojob, hacen eco a estas reflexiones, develando las redes de poder que hay detrás de los procesos de *colonización de las emociones*, así como el impacto que han tenido los medios de comunicación en las relaciones que se forjan en sus comunidades y familias.

Descolonizando las emociones. Reflexiones finales

Las reflexiones de Luna Marán y María Sojob en torno al amor, me recuerdan la pregunta que alguna vez le hice a Iris en una plática informal por whatsapp:

- Eréndira: ¿Sabes cómo se dice amor en yoreme?
- Iris: Sé cómo se expresa a alguien "te amo": Enchi nakke.

Esta pequeña frase me indica que debe haber dos interlocutores o interlocutoras para que pueda ser enunciada. Cada una de las mujeres con quienes trabajé tiene sus propias maneras de expresar sus afectos, a su familia, hacia su comunidad, a

sus compañeros o compañeras de vida, a sus amigas y hacía su pueblo. En este proceso de creación de documentales, los cuales se realizan y se comparten comunitariamente también es una forma de expresar amor. Fue así que de las cineastas y sus historias aprendí que el amor es algo más que un sentimiento abstracto, es una praxis, algo que se construye y se demuestra de muchas formas, y que no necesariamente es el final feliz que nos han enseñado las historias que se cuentan desde lo occidental. Y que, por ello, es necesario mostrar otras narrativas que nos enseñen otras formas de decir “Te quiero”.

No podemos negar el hecho de que los medios de comunicación han influido en todas las personas que hemos estado expuestas a los discursos hegemónicos de cómo deben expresarse los afectos. A las mujeres, por ejemplo, se nos han vendido tanto la idea del amor romántico, que la hemos interiorizado de manera que nos colocamos a nosotras mismas en relaciones asimétricas y vulnerables a la violencia patriarcal. Esta cuestión ha sido ya muy discutida y debatida por las feministas, pues tal como señala Jane Caputi:

“A través de los símbolos interiorizamos muchas cosas, casi siempre de manera inconsciente. Eso implica que no tenemos una mirada crítica hacia el mundo. Parece que la realidad es tal y como se nos presenta, además de manera inevitable. Pero realmente detrás de cada símbolo hay mucho de propaganda, un mundo donde parece que las únicas vidas que importan son las de las clases medias y ricas, un mundo del que continuamente nos llegan mensajes de supremacía masculina, del dominio de los hombres, de la masculinidad [...]” (Jane Caputi en Sandoval, 2019:21).

De una u otra manera todos y todas hemos pasado por el proceso de la colonización de nuestras emociones. A lo largo de nuestra vida se nos ha dicho cómo es que *deben ser* nuestras expresiones de afecto, nuestros sentimientos o formas de relacionarnos. A través de estos medios promotores de los discursos hegemónicos, hemos normalizado la violencia, la sexualización del cuerpo femenino, la hipersexualización de las infancias, las burlas y estereotipos raciales. Nos han dicho cómo debemos vernos o vestirnos, cómo ser buenas madres, hijas, hermanas, novias, esposas, compañeras y amigas.

El cine creado por las y los cineastas indígenas da cuenta de “la importancia de contenidos que ayuden a aumentar el nivel de información, educación y formación del público, y/o su mejor comprensión del mundo natural o social” (Castro Neira, Brevis Hidalgo, Carbajal Parra & Tarque Capiña, 2014: 128). Aquí radica el valor de acceder a estas contrahistorias, en las cuales se dé cuenta de otras formas de relacionarnos, de ser y de estar en el mundo.

Pareciera lógico que hacer este tipo de cine comunitario se convierte en un resguardo de la memoria de los pueblos, pero, tal como señalan las cineastas con quienes trabajé, hacerlo se convierte en una gran responsabilidad para ellas, pues al final están retratando a otras y otros sujetos con quienes comparten su cotidianidad. Así mismo, estos trabajos y las historias de las cineastas nos permiten ver cómo se intersectan los hilos de opresiones, exclusiones y violencias que han vivido, no sólo ellas, sino también a quienes retratan en sus lienzos audiovisuales.

El machismo, el racismo y el clasismo, han marcado sus trayectorias de vida y de manera explícita o velada aparece en su producción audiovisual. Cuatro de ellas han tenido que migrar, desprenderse de su territorio para poder acceder a

educación superior, y todas comparten la experiencia de tener que estar en constante negociación con el Estado y con sus comunidades para lograr acceder a los espacios y fondos de financiamiento. Luna, Brenda e Iris, además han sido testigos de la pérdida de la lengua de sus pueblos. El caso de María no parece distinto, no obstante, ella se aferra a su lengua, se la ha transmitido a sus hijas, pues para ella esto no es sólo un acto de resistencia, sino también de amor.

Sus contra-narrativas, confrontan las representaciones racistas y exotizantes de sus pueblos y culturas, promovidas por los discursos hegemónicos estatales y del cine comercial. Se trata de un discurso y una estética audiovisual, que aborda las maneras específicas de enfrentar la precariedad económica, pero también de resistir a esta, de desarrollar estrategias propias de sobrevivencia y de gozar el día a día. Sus discursos y representaciones audiovisuales tienen también un impacto descolonizador, frente a discursos homogenizantes sobre las culturas indígenas. Nos acercan a epistemologías propias en torno al amor, a la familia, a la comunidad, a la vez que nos muestran las tensiones y contradicciones que se viven dentro de cualquier colectividad humana.

No se trata de idealizar la vida en comunidad, ni de estigmatizar a las culturas indígenas, se trata de mostrar la complejidad de la vida, con sus violencias y resistencias, sus dolores y gozos, y sobre todo de reivindicar el derecho de las mujeres indígenas a crear sus propias representaciones. Lo que sí queda explícito en el trabajo de las cineastas es el reconocimiento a sus propios procesos de sanación, a nivel comunitario, familiar e individual. A lo largo del capítulo recogí las reflexiones respecto a este punto. Finalmente, traigo a colación las meditaciones de Brenda Karina:

“regresar al pueblo donde, de donde son mis ancestros ha sido muy sanador, ha sido un proceso, en el que internamente, como que me ha llevado a reconocer quién soy y de dónde vengo, a qué le tiro y bueno, y creo que algo que me ha ayudado mucho es como el trabajo documental.” [sic.]⁹¹

Los trabajos de las cineastas vienen de diferentes contextos, fueron creados desde distintas miradas, historias de vida y recursos técnicos; no obstante, cada uno les permitió reflexionar sobre sus propios procesos e historias, reconocer y nombrar las violencias y exclusiones a las que se han enfrentado como mujeres indígenas. Las cuales heredan, además de la herida colonial, una lucha directa contras las estructuras racistas, clasistas, etnocentristas y machistas de la sociedad mexicana; la cual llevan a cabo a partir de sus espacios de resistencia y organización comunitaria.

⁹¹ Brenda Karina, grupo focal 1 de octubre de 2020.



Figura 5. Detalle de huipil ikoots, en él se muestra la icónica imagen de las mujeres de San mateo del Mar, Oaxaca, cargando cestas en la cabeza; también puede apreciarse como se hace referencia a la potencia del viento que ondula sus faldas.

Foto: Jazmín Azucena Pinzón Palafox, julio de 2021.

CAPÍTULO 3.

El Cine de ¿La Gran Chichimeca?

En 1946, el etnólogo y antropólogo de origen alemán, Paul Kirchhoff presentaba su texto *Mesoamérica: sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales* (Kirchhoff, [1943] 2000). En él mostraba una serie de rasgos culturales que definían las fronteras de lo que llamó Mesoamérica. Este concepto ha sido ampliamente utilizado y replicado, en el ámbito académico y en textos de divulgación, de igual forma ha sido cuestionado y debatido. No obstante, su uso sigue siendo generalizado, y sin duda esto trajo toda una serie de problemas a los territorios que no entraban dentro de las fronteras que el autor había delimitado.

Posterior a la publicación de este texto se empezó a hablar de otras áreas culturales, como lo fueron Aridomérica, Oasisamérica (Nárez, 2014) y la frontera septentrional de Mesoamérica (Braniff, 2014), y hoy día se habla de La Gran Chichimeca (Fábregas Puig, Nájera Espinoza & Vázquez-Ramos, 2017). Los pueblos que habitaban y habitan estos territorios, se caracterizan por nunca haber sido conquistados ni colonizados por los pueblos llamados “mesoamericanos”, y comprenden los actuales estados de Coahuila, Chihuahua, Sonora, Baja California e inclusive el territorio de Arizona, Nuevo México y sur de Utah y Colorado. Por otro lado, en la región de la frontera septentrional se encuentran los actuales estados de Tamaulipas, San Luis Potosí, Querétaro, Guanajuato, Zacatecas y Durango.

Este tipo de delimitaciones y categorizaciones del territorio, nacen dentro de una especie de racismo académico, en donde se solía hacer énfasis en la oposición entre culturas civilizadas y salvajes, se ponía especial atención en el rescate

arqueológico de las grandes estructuras y ciudades “mesoamericanas”. Siendo estas últimas la guía para exaltar el glorioso pasado prehispánico. Este racismo y etnocentrismo, también es visible en las actuales celebraciones del gobierno de la Ciudad de México y el Gobierno Federal, bajo la premisa de “500 años de resistencia indígena”. Nuevamente se invisibiliza el hecho de que, por ejemplo, entre los grupos yumanos, las misiones evangélicas llegadas al territorio de Noroeste del país, se consolidaron casi 200 años después de la caída de la capital tenochca.⁹² Esta invisibilización de otros procesos de conquista y resistencia, quedó asentado en el marco de la conmemoración del 13 de agosto, cuando Luna Marán citó un tuit que decía: “¡Ya decía yo! "Para el #ZapotecoXidza la caída de #Tenochtitlan nunca ha tenido relevancia, el ombligo de la luna quedó muy lejos para nosotros"."[sic]⁹³ El Tuit original tuvo una buena aceptación, sobre todo de los paisanos y paisanas zapotecas.

Desde mi punto de vista, y en concordancia con lo propuesto por Everardo Garduño (2001), la escases de investigaciones, investigadores y reconocimiento a los pueblos que habitan estos territorios, son resultado de una “mesoamericanización” de los trabajos históricos y antropológicos de nuestro país.⁹⁴

⁹² Las primeras misiones jesuitas en territorio yumano, y que fueron más de carácter exploratorio, iniciaron aproximadamente en 1697 y culminaron en 1798. Entre 1767-1768 los franciscanos llevaron a cabo su trabajo de evangelización con los cochimí. En la tercera etapa se reconoce la presencia de los dominicos, entre 1774 y 1840. (Martínez, en prensa).

⁹³ Luna Marán, tuit del 13 de agosto de 2021, disponible en: <https://twitter.com/lunamaran/status/1426271331813834753?s=20>

⁹⁴ Al revisar el repositorio de tesis de licenciatura en antropología social sobre los pueblos del territorio denominado Gran Chichimeca en Antropotesis (<https://antropotesis.alterum.info/>) éstas son muy pocas, en contraste con las que tratan sobre pueblos de tradición “mesoamericana”. Por otro lado, en el buscador del Acervo del cine y video “Alfonso Muñoz”, los materiales sobre estos pueblos también son muy pocos. (<http://acervos.inpi.gob.mx/>). De igual forma, recuerdo las libretas del registro de objetos de las salas de Etnografía del MNA, mientras las de Chiapas, Michoacán, Oaxaca, Nahuas, Otopames y Costa del Golfo, eran varias y de gran tamaño, las del Noroeste y el Gran Nayar, eran unas cuantas y ni si quiera llenas.

Es notoria la importancia que se les ha dado a pueblos originarios del Centro, costa del Golfo, Occidente y Sureste del país por parte de la arqueología, la lingüística, la historia, la etnohistoria y la antropología. Ello ha generado una invisibilización de los procesos históricos y la existencia misma de los pueblos de lo que recientemente se ha llamado La Gran Chichimeca. Esta cuestión, sumada a lo que algunos autores han denominado el “colonialismo de colonos” (*settler colonialism*),⁹⁵ es de gran relevancia para entender, por qué son muchos menos las y los cineastas que se forman y reciben capacitación en estos territorios, aunado al hecho de que muchas de las lenguas originarias se encuentran en riesgo de desaparecer.

La disminución de hablantes y de pueblos del área de la llamada “Gran Chichimeca”, puede entenderse a través del concepto colonialismo de colonos (*settler-colonialism*) propuesto por Patrick Wolfe (2006). El autor señala que los pueblos que habitan territorios que en algún punto de su historia vivieron procesos de colonización, se han visto inmersos en constantes situaciones de despojo territorial y han vivido al asedio de políticas de exterminio. Estas violencias no necesariamente se hacen frontalmente, sino que, también se han llevado a cabo a partir de políticas estatales integracionistas, invasiones a sus tierras y a la restricción que se les ha impuesto hacia sus propios recursos naturales. Wolfe señala que este tipo de colonialismo tiene una lógica de eliminación, aunque no explícitamente genocida, la cual se basa en relaciones de poder asimétricas y racistas, heredadas

⁹⁵ El concepto “settler colonialism” ha sido traducido por intelectuales indígenas como “colonialismo de colonos” refiriéndose a las estrategias de aquellos colonos que nunca regresaron a sus metrópolis y que se valieron del despojo y ocupación territorial de los pueblos originarios para sustentar su poder político y económico. Ver Nahualpan, Antilim y Anedo (2019).

de procesos coloniales. Estas prácticas han resultado en etnocidios, desapariciones de pueblos enteros o lo que el autor llama un “genocidio cultural”.

No voy a negar que todos los territorios de las naciones que quedaron encapsuladas dentro del Estado mexicano han vivido este tipo de colonialismo, despojo y violencias. Sin embargo, dentro de la lógica curatorial estatal, aquellos territorios dentro de los límites de eso llamado “Mesoamérica”, sí fueron seleccionados para ser despojados de ciertos rasgos que sustentan el discurso nacionalista del mismo, por lo que el mismo Estado les anima a perpetuar prácticas que le benefician. Es así que, en este contexto de violencia, invisibilización, negación y desaparición; es que varias jóvenes cineastas intentan rescatar la historia, identidad y memoria de sus pueblos. Aquí únicamente trabajé con Brenda Karina xi’ui de la Sierra Gorda Queretana e Iris Villalpando, yoreme de Jahuara II, Sinaloa. Aunque me gustaría hacer una mención especial a Selene Galindo, antropóloga y cineasta o’dam de Durango y a Norma Meza Calles, mujer ti’pai (kumiai) de Juntas de Neji, Baja California.

Brenda Karina Tierra

Ya he mencionado el trabajo curatorial que el Estado mexicano ha realizado en torno a la producción cultural de los pueblos indígenas y su apropiación en los discursos nacionalistas posrevolucionarios. Las élites gobernantes, las y los funcionarios a cargo de las instituciones que administran el Estado, así como investigadores e investigadoras, han tomado los elementos de las culturas indígenas que mejor se acomodan al guion curatorial. Lo que les permite disponer y controlar el territorio y la población mexicana. En un intento por homogeneizar

culturalmente al país, han dado prioridad a algunas comunidades, pueblos, territorios y temporalidades.

En este proyecto de curaduría estatal, el Museo Nacional de Antropología se ha convertido en el monumento al nacionalismo mexicano, por excelencia. En este espacio se enaltece el pasado indígena en las salas arqueológicas, a la vez que se esencializa y se congela en el tiempo, la realidad de los pueblos indígenas contemporáneos, en las salas etnográficas. No es accidental el hecho de que los estados con mayor despojo, apropiaciones e incorporaciones culturales, al discurso nacional, sean Oaxaca, Chiapas, Yucatán, Michoacán, el centro de México y la costa del Golfo, regiones con más densidad poblacional indígena.

Las danzas, ceremonias, indumentaria, mitos, ritos e historia han sido apropiados por parte del Estado. Las investigaciones históricas y antropológicas abundan en estas regiones. Esto ha llevado a una invisibilización de otros lugares, de otros saberes, de otras historias, lo que ha dado como resultado la pérdida de cientos de pueblos, sus lenguas, su historia, conocimientos, saberes y prácticas. Este es el caso del pueblo xi'úi, o pame, de la Sierra Gorda Queretana.

Las y los ancestros de Brenda Karina Sánchez venían de ahí, la pérdida de la lengua ha sido casi un proceso total, sus padres no la hablaban, sus abuelos y abuelas tampoco, como muchas otras personas que habitan el territorio xi'ui. No obstante, Karina Tierra, sabe que sus raíces están ahí. Nacida un 20 de septiembre de 1982, a kilómetros de Arroyo Seco, en la Ciudad de México, Brenda es la hermana de en medio, en una familia solo de mujeres. Su mamá migró de la Sierra Gorda a la Ciudad de México, en busca de mejores oportunidades económicas para su familia. Sin embargo, el ritmo de la ciudad no le permitía mantener un equilibrio

entre lo familiar y lo laboral, maternar sola en una ciudad tan grande, se convirtió en una actividad desgastante, es un constante reto cotidiano. Tales motivos la hicieron tomar la decisión de poner bajo el cuidado de sus padres a sus hijas, por lo que Karina y sus hermanas pasaron gran parte de su infancia en la comunidad de Arroyo Seco, junto a sus cariñosos abuelos.

Entre juegos y risas, Karina creció junto a sus primos y primas, jugando en el campo y con los animales que ahí habitan, sin embargo, esto no duraría mucho, pues su abuela enfermó y ya no pudo continuar con el cuidado de sus nietas, por lo que la madre de Brenda fue por ella y sus hermanas y tuvieron que regresar a la gran urbe. Pero lo que más incertidumbre generó en Karina, era el hecho de tener que conocer a su mamá, habían pasado varios años, y para la pequeña Kari era una mujer enigmática, a la que veía ocasionalmente. Al final, la adaptación no fue tan difícil, la madre de Brenda Tierra hizo su mejor esfuerzo para darles una buena educación a sus hijas. El esfuerzo de la madre de Karina es también otra muestra de estas otras formas de expresar amor, desde la búsqueda de un mejor futuro, sobre todo en una sociedad con grandes fijaciones por los títulos y carreras universitarias.

Karina estudió Pedagogía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, no se tituló, después buscó especializarse en educación comunitaria y popular, reconoce que el conocimiento puede ser creado fuera de las aulas, que todo es valioso y debe ser conservado. La enseñanza y el compartir espacios de conocimiento y reflexión, son para Brenda, otras formas de expresar amor. Al igual que Luna, Karina se siente alejada del ámbito académico y siente aversión hacia la verticalidad y violencia que se ejerce en estos espacios. Tal motivo la ha llevado a dedicarse y promover la

educación comunitaria y popular, sus vivencias y su posicionamiento político la hicieron tomar la decisión de no titularse, pues tal como ella señala:



Brenda Karina Tierra, foto proporcionada por ella.

“... si promuevo la educación popular y digo que la educación es un acto de amor y que libera, que la vida cotidiana es mi espacio favorito de aprendizaje, entonces para qué quiero un título, en que diga que yo sí sé o que soy... etcétera. Entonces, laboralmente por eso busco espacios, donde trabajar, donde no requieran ni título o donde no me condicionen esos términos. Pero bueno, trabajo de manera independiente así que no hay bronca.”⁹⁶

Karina también cursó una maestría en Pedagogía del Sujeto, la cual la llevó a afianzar sus creencias y su posicionamiento político. Se ha esforzado en trabajar únicamente en espacios de *amorosidad*, espacios de creación, de *compartencia* y de reflexión. En 2012, ella y su compañero de vida, Pablo, con quien comparte el gusto por el video y documental, volvieron a la comunidad de Arroyo Seco, la visita no era permanente, sin embargo, por azares del destino llevan viviendo ahí ocho años, y lograron hacerse de un territorio propio.

Su primera cámara se la regaló su mamá en su graduación, fue así que Brenda se convirtió en fotógrafa aficionada. Ella nos compartió como fue que en el audiovisual encontró una herramienta pedagógica y una posibilidad de encuentro entre personas. Junto a su compañero, Pablo, hicieron una pequeña sociedad,

⁹⁶ Grupo focal, 3 de septiembre de 2020.

filmaban videos para fiestas en la Sierra Gorda. Montaron un canal de Youtube llamado *Artesano Visual*, el cual fue creado en 2009 y que actualmente cuenta con más de 450 videos. A través del video, Karina encontró una forma de resguardar la memoria de sus ancestros xi'ui.

Esta herramienta le ha permitido también crear un archivo audiovisual de sonos arribeños, como una forma de preservar este género musical que se encuentra en peligro de desaparecer, ya que, actualmente son pocos los músicos que lo interpretan. Karina señala: “Me gusta esto es recuperar y mostrar el saber popular de la gente y de los pueblos, entonces es por ello que me gusta propiciar estos espacios de *amorosidad*, que así les llamo, que son justo la foto, el video, como herramientas, como artilugios audiovisuales y pedagógicos”.⁹⁷

En 2016 filma junto a Artesano Audiovisual *anatomía de la poesía campesina y la música popular en la Sierra Gorda Queretana*, trabajo en que se imprime la sensibilidad de Karina Tierra, su amor por el territorio que la vio crecer y volver, su capacidad de escucha y de mirar los detalles; de la escucha del cuerpo y del corazón, en cada reunión solía preguntar si nuestro corazón se encontraba contento. El lienzo de Karina se encuentra tejido con hilos de diferentes territorios, su quehacer comunitario y pedagógico la ha llevado a tener acceso a diversos conocimientos y saberes.

El regreso a su comunidad no ha sido sencillo, siempre existe la presión sobre una pareja joven de cuándo formar una familia. La maternidad es algo que Karina admira mucho, pero al mismo tiempo le asusta. Esta es una situación complicada,

⁹⁷ Grupo focal 14 de agosto de 2020.

sobre todo en comunidades pequeñas, tan afectas al chisme.⁹⁸ Le gusta disfrutar de largos paseos y viajar, si bien su raíz está en Arroyo Seco, Karina se encuentra en constante movimiento, uno de sus últimos proyectos fue con el Instituto Intercultural Ñahñu, en San Ildelfonso Amealco, Querétaro. Su interés por trabajar audiovisuales sobre el pueblo xi'ui y de sus proyectos comunitarios, nacen de una reflexión retrospectiva de todos los lugares donde había trabajado, se sentía como “candil de la calle, cuando había oscuridad en su casa”.⁹⁹

El trabajo de Brenda sobre el pueblo xi'úi formó parte de la publicación *Mujer indígena. Videastas del presente* (INPI, 2018b), fue presentado el 21 de febrero de 2021, junto a la premier del cortometraje *Teat Monteok – El cuento del dios del rayo*. Evento organizado por el INPI, que se realizó en las instalaciones de Mi Museo Indígena, en la antigua Aduana de Peralvillo, Ciudad de México. En este espacio, compartió foro con Teófila Palafox y con Norma Alicia Meza, mujer ti'pai (kumiai) de Punta de Neji, Baja California, cuyo trabajo también fue presentado. Los lienzos de las vidas de estas mujeres se unen inesperadamente.

Este evento no fue del todo cómodo para Karina, fue invitada un par de días antes, además no son los espacios en los que ella suele presentarse, no acostumbra estar rodeada de académicos, funcionarios, ni periodistas. Brenda Tierra está acostumbrada a compartir espacios con los músicos de su pueblo, con las mujeres que la llevan a la milpa, quienes la acompañan en los recorridos en bicicleta, a través de la Sierra Gorda, o con quienes corren maratones con ella, la apoyan limpiando las orillas del Arroyo Seco y adoptan perritos sin hogar. Karina es

⁹⁸ Grupo focal 1 de octubre de 2020-

⁹⁹ Grupo focal 1 de octubre de 2020.

una mujer con un alma sensible, conectada con la tierra, no le gusta la pretensión, por lo que le es un tanto difícil admitir que, después de la transmisión de su documental en las redes oficiales del INPI, este haya llegado a más personas y que haya tenido varias invitaciones más para presentarlo.

La vida de Karina, como la del pueblo xi'úi, ha sido marcada por las campañas de integración y aculturación forzada del Estado posrevolucionario, y la migración por falta de oportunidades en las periferias urbanas. La pérdida de su idioma indígena y los procesos migratorios, han influido en que su "identidad indígena" no se manifieste a partir de los parámetros que prioriza la curaduría estatal. Ella es parte de una diáspora indígena que ha construido su sentido de comunidad a través de redes que mantienen conectada la vida urbana con la vida comunitaria.

Trabaja en proyectos que generen una verdadera participación política, alejada de las formas tradicionales de "falsa política", como ella llama a la política partidista y clientelar. Organiza huapangueadas, conocidas como "Late corazón al ritmo del huapango", Karina busca patrocinadores entre los comerciantes locales para mantener este tipo de eventos, no permite que ningún partido político se cuelgue los logros del trabajo comunitario. Lamenta mucho el centralismo de los eventos culturales, los espacios de goce y disfrute son algo en lo que ella ha hecho énfasis, pues es en estos lugares donde ha logrado encontrar su lugar en la comunidad, además del audiovisual que ha generado un gran catálogo de memoria visual del pueblo xi'úi.

Sin embargo, su formación universitaria que priorizó la educación comunitaria y popular, y su regreso a la comunidad de sus ancestros, ha fortalecido sus vínculos identitarios, e influido en su producción audiovisual, como veremos más adelante.

Se esfuerza en crear espacios de *amoricidad*, en aquellos lugares donde crea vínculos cercanos. Brenda Karina también ha transgredido ese “deber ser mujer”, pues ha decidido, junto a Pablo no tener hijos por el momento, esto ocasiona murmuraciones en una comunidad tan pequeña como lo es Arroyo Seco. Así mismo, debido a sus gestiones de eventos culturales, también han hecho que se hagan chismes sobre si tiene vínculos con el partido político en el poder. Pareciera que los espacios autogestivos independientes organizados por una mujer no son posibles.



De izquierda a derecha: Norma Meza, Brenda Karina Tierra, Teófila Palafox, las tres documentalistas compartieron espacio el 21 de febrero de 2021, en la antigua aduana de Peralvillo, sede de Mi Museo Indígena del INPI.

Foto compartida en las redes de Norma Meza y Brenda Karina.

Una ventana audiovisual al pueblo xi'ui

La producción audiovisual de Brenda Karina Tierra, es otro ejemplo de la importancia que las documentalistas le dan a la memoria histórica y de las posibilidades que tiene este lenguaje para denunciar las múltiples violencias que viven los pueblos indígenas. La película *Ndá kum'us xi'ui njeiñ kimbia kubú: pú se nana'juan ne le't Xi'uit en pú L'ue Rimiañ queretana – Un pueblo xi'ui resurge de la tierra: migración de la Pamería en la Sierra Gorda queretana* (2018), segundo trabajo audiovisual de Brenda Karina y primero en el que ella se encarga de todo el proceso creativo y de postproducción, es una ventana a las violencias y resistencias de su pueblo.

Brenda Karina es una mujer que disfruta de sobremanera el huapango arribeño que se toca en la Sierra Gorda queretana, lugar donde vive desde hace poco más de ocho años. También disfruta las largas caminatas y las rodadas en bicicleta en este territorio que la ha visto crecer, irse y regresar. Suele hacer llamados a la comunidad, a través de sus redes sociales, para mantener limpio el paisaje que tanto disfruta. Tal como ya señalé la vida de Brenda ha estado marcada por la migración y la movilidad continua.

No obstante, Brenda Karina tiene un gran arraigo a la tierra donde creció, por lo que no es coincidencia que su documental comienza con la vista panorámica de la Sierra Gorda, imagen que es acompañada del sonido del violín, instrumento característico del huapango arribeño que tanto disfruta Karina. El documental de 34 minutos, fue financiado con el apoyo de comunicación indígena de la entonces Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. La película se encuentra

dividida en cinco capítulos. En ellos se tratan los orígenes xi'ui, se habla de la migración, de los conflictos territoriales, de las problemáticas actuales de este pueblo, del racismo y de la discriminación que trastoca su historia y su vida. A través de la cámara de Karina, se muestran los paisajes, se escucha una polifonía de voces de varios territorios ocupados actualmente por los xi'ui. La cámara siempre viéndolos de frente o con un plano contrapicado, nunca hacía abajo, siempre captando con dignidad sus rostros, sus manos, sus pies.

Los y las entrevistadas vienen de diferentes zonas del “pamerio”, sus voces se entrelazan y se complementan, al igual que la memoria de este pueblo. Este es un trabajo que recupera la memoria de los últimos hablantes de xi'ui, pues es hasta el cuarto capítulo que conocemos la lengua. Mucha de la memoria de este pueblo se cuenta desde el español, a través de la voz de Antonio Castillo, Hugo Castillo y Eusebio Baca. Ambos, cuentan a la cámara los orígenes de este pueblo, que antes de la llegada de los colonizadores europeos en el siglo XVI, ocupaba el territorio de lo que hoy conocemos como Querétaro, Hidalgo, parte de Michoacán, Jalisco, Guanajuato y San Luis Potosí. Estos guardianes de la memoria, explican que los habitantes de estos territorios no eran homogéneos, pues tenían prácticas sedentarias, nómadas y seminómadas. Dependiendo su distribución se reconocían “pames del sur, del norte o del centro”.

El narrador señala con preocupación, que los xi'ui del sur, que habitaban en Hidalgo, actualmente están extintos. A su vez se nos informa que, en Querétaro, para 2015, solamente quedaban cinco hablantes. Tal motivo ha llevado a que los xi'ui que ocupaban el centro queretano, ahora sean señalados como pames del sur. Por otro lado, los xi'ui del centro son los que habitan en Santa María Acapulco,

Santa Cartarina y Lagunilla, en SLP. Esta población reconoce que su historia está tejida a la de los otomíes y la de los chichimeca jonaz, pues lingüísticamente están emparentados. A lo largo del documental, se auto identifican a sí mismos como xi'ui, pues la palabra "pame" la asocian con una imposición por parte de los españoles, era una forma despectiva con que se dirigían a ellos.

Los cambios de un capítulo a otro son acompañados por el violín del señor Carmen Quinto González, quien algunas veces se escucha animado, otras un tanto melancólico. En el episodio: "Va'tajau N'Juaung. Los pies en la tierra", Pedro Martín, originario de Arroyo Seco, se hace escuchar a través de su voz en *over*, y nos habla de las migraciones, señalando que estas son parte de la humanidad desde que esta habita la tierra. Esto, mientras la cámara enfoca a las pequeñas hormigas, el cielo azul y las aves que se desplazan en él. El señor Pedro habla sobre la necesidad que tienen las personas de buscar una mejor calidad de vida. Los xi'ui arribaron a Santa María en búsqueda de alternativas de sobrevivencia, a principios del siglo XX. Se reconocen principalmente dos familias: la de Pascasio Medina y su esposa Camila, e Ignacia Yañez y Carmen Quinto, nuestro violinista, cuyo perfil es enfocado por la cámara, mientras fuma un cigarro. Son los únicos sobrevivientes de aquella migración.

Hoy día sólo quedan dos comunidades: San José de las Flores, en el municipio de Arroyo Seco, y Las Flores y las Nuevas Flores, en el municipio de Jalpan. En estos territorios quedan muy pocos hablantes. Mientras esto es explicado, se muestra una camioneta, que lleva una considerable cantidad de trabajadores. También son mostrados trabajando la tierra. El señor Pedro, así como Cruz Verde, lamentan que cuando los hombres y las mujeres migran, hacia otros estados o a los

EEUU, cambian su modo de vida, sus costumbres, se desarraigan o vuelven con ideas de progreso distintas al trabajo en la tierra. Saben que esto trae beneficios, pues mejora su calidad de vida, aumenta el contacto con la tecnología, acceso a bienes y servicios que se convierten en privilegios. Sin embargo, también señalan la tensión que existe en este proceso, pues abandonan su cultura, traen nuevas ideas. Y lo que es peor, llegan con un sentimiento de superioridad que impacta en el modo que tratan a sus vecinos y vecinas, desencadenando una serie de actitudes racistas y discriminatorias.

Las oportunidades laborales son pocas, por lo que hay muchos artesanos y artesanas que se dedican a la venta de objetos de palma. Karina nos muestra esta diversidad, entre los que se destacan muñecas, bolsas, figuritas zoomorfas, aretes, collares y tortilleros. Esta imagen contrasta con la realidad que señala Cruz Verde, un petate se paga tan solo en 30 pesos —que equivale a menos de una cuarta parte del salario mínimo—. Esta precariedad es lo que lleva a los xi'ui a migrar a las grandes ciudades. Tal como en algún momento lo hizo la mamá de Brenda Karina.

El trabajo de Karina nos muestra las contradicciones internas que pueden existir dentro de los pueblos, sobre todo cuando conviven mestizos e indígenas. Los testimonios documentados nos muestran que pese a compartir todo un acervo cultural común, un territorio, respeto e interés mutuo, también existen diferentes posicionamientos y opiniones. Uno de los sones que acompaña el documental, en su letra asegura que se ha superado el oscurantismo, que las cosas han cambiado para bien y que ahora es natural ver a la gente toda muy “civilizada”, se ha dejado la timidez, lo arcaico y obsoleto. Por otro lado, mientras la cámara muestra mujeres,

hombres, muchachas y muchachos, haciendo compras o socializando, se logra ver el contraste entre la vestimenta de las personas jóvenes y las mayores.

Algunos de los testimonios destacan el uso de los celulares y de las redes sociales. Mientras se señala la moda “impura” de las jovencitas, pues abandonaron totalmente el vestido tradicional. Ya no son como las mujeres de antes, —recriminación que es muy común que se haga a las mujeres, pues es de lo más normal que los hombres se adapten a los tiempos modernos—. El violín deja de sonar, y las imágenes del pueblo terminan dejando una pantalla negra. Lo que da paso a la imagen de un plano territorial, un mapa, en cuyos subtítulos podemos leer: “Pú Ni’bia - El plan”.

Si bien, el documental de Karina Tierra, en su mayor parte, es un registro de la memoria del pueblo xi’ui, también puede ser ubicado por su hilo narrativo, como un documento visual que da cuenta de los procesos de politización de algunos sectores de la población xi’ui y de sus luchas territoriales. Echando mano de la historia oral, así como de algunos documentos, los entrevistados recuerdan que fue durante la época colonial, que se dio el proceso de despojo territorial por parte de los españoles. Uno de los principales terratenientes herederos de esta primera etapa de usurpación fue José Escandón o mejor conocido como “El Conde de la Sierra Gorda”. Estas tierras fueron parte de su pago por la “pacificación” de los indios, sin embargo, entre el pueblo xi’ui es reconocido por haber sido un sujeto “bárbaro”, que mataba y atormentaba a los indios. Fue a través de la violencia explícita que logró apaciguar esos territorios.

Estos son sucesos que permanecen en la memoria del pueblo xi’ui, la tradición oral da cuenta de que la creación, asentamiento y prosperidad de las haciendas se

debe al despojo que sufrieron en tiempos anteriores. No obstante, estas tierras pertenecían a los indios, y ellos se reconocen como dueños originales de ese territorio. La postura política y organización de los pueblos se sustenta en su memoria. Esta memoria quedó registrada por la cámara de Karina Tierra, sus recuerdos y la verbalización de los mismos son actos políticos de reconocimiento. Similar a la que queda asentada en las pequeñas libretas que la cámara nos muestra, textos escritos por estos cronistas locales, en donde también se encuentra anotado el nombre del General Rafael Olvera, El Cacique de la Sierra Gorda.

Esta memoria histórica nos recuerda que Olvera acumuló mucha riqueza, y que, desde mediados del siglo XIX, logró comprar terrenos baratos. A su muerte, en 1898, heredó su riqueza a su hermano Gregorio, quien al final, le vendió la hacienda Concá a Alejandro Sharpton, “El gringo”. Esta hacienda es conocida con el nombre: El Plan. Son tierras ricas, verdes, productivas, tal como Brenda Karina nos muestra a través de bellas tomas panorámicas. El señor J. Reyes Ríos, cuenta que fue en 1936, que las personas de la comunidad se unieron para mostrar su inconformidad contra “el gringo” que las estaba explotando. Fue así que, El Plan se dividió, ahora existe una parte que es propiedad privada y otra que es propiedad ejidal. Las tomas que nos muestra Karina, nos permiten apreciar un paisaje sin montañas, esta planicie es lo que da el nombre al territorio El Plano. Esta planicie agrícola produce los mayores cultivos de la región, algunas tierras se rentan, otras las trabajan los hijos de los ejidatarios.

A Karina Tierra le interesa solo documentar el despojo y reconstruir esta historia de violencias contra su pueblo, sino que tiene un especial interés por visibilizar el lugar de las mujeres en estos procesos. Nos muestra con su cámara como El Plano,

es uno de los lugares que más recibe trabajadores y trabajadoras externas, según lo documenta el testimonio de Amanda Noyola. Amanda cuenta que en noviembre es cuando llegan las mujeres, muchas de ellas madres, que van con bebés de brazos. La documentalista nos acerca a las duras realidades que enfrentan las mujeres jornaleras que deben de conseguir ayuda para maternar, apoyo que en su mayoría reciben de niñas. El trabajo que realizan se enfoca en la fumigación y en recolección de la cosecha.

Se denuncian también las malas condiciones laborales, pues muchos patrones las hacen trabajar horas extras sin pago. Por su parte, Antonio Gómez habla de las condiciones de vivienda en que viven las y los jornaleros, pues la calidad de estas depende de la buena voluntad del patrón. Hay quienes tienen un buen lugar, aunque la mayoría carecen de servicios básicos, y viven todos amontonados. Pese a lo duro y difícil de las condiciones en que se labora, algunas habitantes suelen hacer de comer en comunidad para las y los trabajadores. Permitted espacios de construcción de comunidad, disfrute, solidaridad y alegría.

El violín deja de sonar, dando entrada al cuarto capítulo: *Pú l'et Xi'ui m'jat pú L'ue Rimiaiñ Queretana – El pueblo Xi'ui surcando la Sierra Gorda Queretana*. En este corte la memoria, la representación digna y la politización de las categorías son temáticas que atraviesan este apartado. Brenda Karina tiene el tino de denunciar la continuidad de quinientos años de colonialismo, a través de las voces de sus interlocutores e interlocutoras.

Karina en ningún momento aparece frente a la cámara, pero mediante la trama, nos permite vislumbrar sus intereses. ¿Cuál es la manera en que debemos referirnos a las personas que han sido categorizadas como “indígenas”? Muchos

pueblos, cuyo origen es previo a la invasión hispánica, tienen sus formas de nombrarse. No obstante, también existen nombres que se les ha impuesto, y que tienen cargas negativas, despectivas y peyorativas. Muchos pueblos, entre ellos los xi'ui han recuperado su nombre histórico en su lengua; proceso similar al que han señalado Teófila e Iris Villalpando.

Otro tema, que se toca sutilmente es la romantización y estigmatización que existe hacia los pueblos llamados indígenas, pues, por un lado, en los testimonios que toma Karina se habla de que son atentos, buena gente, trabajadores, muy apegados a sus principios y a sus costumbres. Esto genera interés para conocer su modo de vida, sin embargo, los testimonios permiten ver el desdén con que se señalan algunas prácticas que, al no entenderlas se miran mal, pues usan remedios tradicionales en lugar de ir al doctor; igual se miran con recelo sus creencias, llamándolas idolatrías. Se dice que cuando toman mucho alcohol pelean entre ellos, que beben mucho, aunque entre risas se reconoce que “no son los únicos, a todos nos gusta”.

El racismo contra la población xi'ui se expresa de distintas maneras: a través de violencia, verbal o física, con paternalismo, condescendencia, lástima o juicios de valores. No podemos negar que existe una herida colonial que atraviesa la vida, los territorios, las comunidades y a los individuos de formas muy concretas. Mientras la cámara de Karina enfoca la tierra, se dice que los xi'ui suelen ser muy tímidos, pero: ¿será timidez o desconfianza? Pues a la mayoría se les ha hecho sentir menos en más de una ocasión. Suelen alejarse de la población mestiza, y durante la temporada de trabajo, la cual pasan fuera de sus comunidades, acostumbran

asentarse juntos. Algunos de los testimonios reconocen que una forma en que se les discrimina es llamándoles “indios”, “indillos”.

En su preocupación por mostrar las complejidades de la vida cotidiana de la población xi’ui y por acercarse a las violencias y exclusiones que viven las mujeres, Karina Tierra, documenta el machismo y la violencia que se ejercía sobre las mujeres. Aunque en el documental se argumenta que esta situación cada vez es menos frecuente, ya que se ha difundido información que penaliza estas acciones. No obstante, las mujeres aún no tienen confianza en las autoridades, pues pocas veces hay respuesta, además de ser un proceso en el que se les revictimiza.

Por si esto no fuera poco, es mediante la voz de Yunuen Ruiz, que logramos ver cómo se intersectan los hilos de las diversas violencias que viven las mujeres xi’ui. Este testimonio nos muestra algunas de las lamentables situaciones que viven las mujeres indígenas en los centros de salud. Por un lado, no cumplen con los requisitos burocráticos que se requieren en estos espacios, difícilmente pueden comunicarse con el personal de salud y explicar lo que está pasando. Además, hay pocas traductoras, y las mujeres xi’ui no tienen confianza en los hombres, no hablan con ellos. Al final, cuando logran que sean recibidas se les trata con condescendencia y lástima.

Las infancias también son atravesadas por estas violencias. El material audiovisual de Brenda Karina Tierra, nos muestra la manera cotidiana en que las mujeres indígenas xi’ui viven las múltiples exclusiones racistas, clasistas y patriarcales, que se intersectan en sus cuerpos. Dentro y fuera de las comunidades, su condición de mujeres pobres y racializadas, influye en que cotidianamente sean excluidas y sus voces silenciadas.

El documental de Karina visibiliza el machismo que viven las mujeres xi'iu, este es un problema que va más allá de los espacios indígenas. Durante las conversaciones que mantuve con la documentalista, ella me contó que, durante la grabación del documental a toda la gente le llamaba la atención que fuera ella quien manejara el vehículo en que viajaba con su compañero Pablo. Se decía que una mujer no debía manejar, menos cuando iba acompañada de un hombre. Así mismo, Karina reconoce que a nivel comunitario parece haber demasiada curiosidad respecto al por qué aún no tienen hijos. Podemos señalar que hay distintas formas de ejercer el machismo, pero al final es algo que atraviesa a todas las sociedades hasta nuestros días.

Mediante su cámara utiliza el testimonio como una herramienta de denuncia, no se trata de una representación victimizante del pueblo xi'iu, pues también documenta cómo pese a todas estas exclusiones y violencias los pobladores de la Sierra Gorda crean sus propios espacios de disfrute y gozo. Se nos muestra también a través de material testimonial que son reconocidos por sus vecinos como sujetos muy astutos. Los no hablantes de la lengua tienen la percepción que cuando los hablantes usan el xi'ui, es porque están hablando mal de ellos, y señalan que lo hacen sin restricciones y frente a cualquiera.

Los xi'ui también están orgullosos de sus orígenes, de su lengua, de su música y de lo que son, sentimientos que se enlazan con el sonido del violín y el plano contrapicado del violinista: Carmen Quinto González. Su voz, su historia y su memoria abren el quinto y último episodio del documental: Pú n'gumang Xi'ui – La voz xi'ui. Don Carmen recuerda que salió de su pueblo cuando tenía 8 o 9 años. Su madre era de La Ahorcada, Santa María Acapulco, eran muy pobres, había hambre

y mucha necesidad, debieron emigrar a Arroyo Seco, ahí creció, se casó y lo convirtió en su hogar.


Se muestra el techo y el retablo de una iglesia. Margarita Sandoval cuenta que, recién llegados a Arroyo Seco sus abuelitos se dedicaban a pepenar. Los ricos cosechaban y los restos de frijol y garbanzo que no consideraban buenos eran aprovechados por su familia. Vivían al pie de los encinos. Hoy día es patrona, es una mujer de voz fuerte y de porte imponente, pero justa. Cuando el trabajo sale bien hay que pagar a los y las trabajadoras, recrimina que en la hacienda Concá se humille a la gente. No es para menos, pues su mamá ya no le enseñó la lengua, ella y su familia fueron muy discriminados.

Por primera vez en 27 minutos se escucha la lengua xi'ui, a través de la voz en *over* de Lucas Rubio, la sonora lengua es acompañada de la figura de un joven en el umbral de una iglesia, la luz entra por montones al oscuro recinto apenas iluminado por las flamas de unas cuantas veladoras, es entonces que nos preguntamos: ¿Por qué la gente migra? Lucas habla sobre otro punto que se intersecta en la vida no sólo del pueblo xi'ui, sino de todas aquellas personas que habitamos en las periferias: la búsqueda de mejores oportunidades educativas. Esto es algo que Luna, Karina Tierra, Iris Villalpando, María Sojob e incluso, quien escribe esto, tuvimos que pasar. Y que fue un tema recurrente en nuestras sesiones. También migran en busca de trabajo para mantenerse dignamente, trabajos que muchas veces están acompañados de malos tratos, bajos salarios y explotación. En su lengua, Lucas cuenta que a veces siente vergüenza cuando está con los mestizos, pues habla muy poco español, lo cual lo hace sentir inseguro.

Felipe “Chuy”, nuevamente nos permite escuchar el xi’ui. Chuy lleva cinco años trabajando en Concá, es un trabajo pesado, pero ya no quiere regresar a casa, es difícil, no hay trabajo. En los días posteriores a la grabación su hermano viajó a los EEUU, lo hizo por su familia, para mandar dinero y ayudarlos, saben que el camino es peligroso, por eso no queda más que encomendarlo a la Virgen. Nuevamente vemos un bello plano contrapicado, se resaltan los rasgos de Chuy, y nos cuenta que va de cuando en cuando a Arroyo Seco por sus provisiones. La escena cambia, vemos a Felipe con sus herramientas en mano, trabajando la tierra. El trabajo es duro, pero Chuy busca sus espacios de entretenimiento, explica le gusta ver películas, jugar básquetbol, visitar a sus amigos y conocidos, son los tiempos en que él está más contento. Cuando está en Concá no mira películas, no hay tiempo, no hay lugar, no hay condiciones, sólo mucho cansancio. A veces trabaja en otros lugares como El Refugio o La Mesa, ayuda en lo que salga, no le asusta el trabajo.

Todo cambia: la toma, la voz, vemos un fogón, tortillas recién hechas puestas en el comal, una sólida barda de piedra y un huipil bordado se seca al sol. Mientras don Guadalupe Medina cuenta que llegó a trabajar a Concá cuando tenía 30 años, desquelitaba el maíz, construía cercas, iba a la cosecha de tomate y calabaza, él no siente enojo ni coraje contra quienes les discriminan. Él nació en aquellos territorios, donde viven los xi’ui, se siente orgulloso: “Aquí no hay vergüenza, esa es mi lengua, mi lengua original, vamos a hablar en pame aquí en público, no hay problema, no hace nada el gobierno”, abraza a su esposa y se alejan de la toma. El violín comienza a sonar nuevamente, se observa un tejido con palma, la música va cesando poco a poco, y se impone la voz de una mujer, que canta una canción cuya letra dice: “Es un llamado a la unión y la esperanza de un mundo nuevo”.

Es difícil que un trabajo como este pueda ser colocado en una categoría, pues en él están atravesados varios hilos narrativos que se unen, se intersectan y nos permiten ver lienzos complejos. A través de los ojos de Brenda Karina, podemos ser testigos de la manera en que los pueblos resguardan su historia y mantienen viva la memoria de sus ancestros, mediante la permanencia en su territorio, su lengua y sus lazos familiares. Esto es algo que permanece tanto a nivel comunitario, como individual; la misma Karina Tierra es ejemplo de esto. Tal como señalé en un inicio, su familia se ha visto atravesada por la migración.

 <p>https://bit.ly/2Tjgl2N</p>	<p>Ficha Técnica: <i>Ndá kum'us xi'ui njeiñ kimbia kubú: pú se nana'juan ne le't Xi'uit en pú L'ue Rimiañ queretana – Un pueblo xi'ui resurge de la tierra: migración de la Pamería en la Sierra Gorda queretana</i></p> <p>Dirección: Brenda Karina Sánchez Guion: Brenda Karina Sánchez Duración: 00:34:41 Idioma: español, Xi'ui Subtítulos: Xi'ui, español. Año: 2018</p>
<p>Reparto:</p> <p>Eusebio Baca Mancilla/ La Presa, Lagunillas, S.L.P. Margarita Sandoval Medina/ El Barrito, San Juan Buenaventura, Arroyo Seco, Qro. José Guadalupe Medina Balderas/ Las Lagunitas, Santa Catarina, S.L.P. Amanda Verónica Noyola Escamilla/ El Crucero del Sabin ito, Arroyo Seco, Qro. Hugo Alberto Castillo Gómez/ Tamasopo, S.L.P. Yunuen Ruíz Bautista/ Jalpan de Serra, Qro. Antonio del Castillo/ Arroyo Seco, Qro. Cruz Verde Calixto/ Santa Catarina, S.L.P.</p>	<p>Artesano Audiovisual. Videofilms.</p> <p>Cámara, sonido directo, edición y postproducción: Pablo Enrique Toledo Traducción Xi'úi-español-Xi'úi: Alejandro Martínez Hernández Chofer: Brenda Karina Sánchez Torres Música: J. Carmen Quinto González – Violín Margarita Sandoval Medina – Canto de “Como granos unidos”. Pablo Enrique Toledo – sintetizador</p>

<p>J. Reyes Ríos González/ Las Mesas de Agua Fría, Arroyo Seco, Qro. Lucas Rubio Rodríguez/ San Diego, Santa Catarina, S.L.P. Pedro Marín Zarate/ Milpas Viejas, San Juan Buenaventura, Arroyo Seco, Qro. Felipe Chuy/ Las Lagunitas, Santa Catarina, S.L.P. Antonio Gómez García/ Las Trancas, Arroyo Seco, Qro. J. Carmen Quinto González/ San José de las Flores, Arroyo Seco, Qro.</p>	<p>Colaboradoras: Yunuen Ruíz Bautista, imágenes de niñas y niños. Tomasa Quinto Yáñez – Elaboración de flores de sotol. Odaliz y Lula Torres Landaverde – Préstamo del vehículo.</p>
---	---

Al final, como sostienen María Sojob y Luna Marán: Hay muchas formas de decir “Te quiero”. Una de las formas en que Brenda lo expresa es a través de los espacios de *amorosidad*, que se crean desde la educación comunitaria; sabe que el conocimiento puede generarse en cualquier espacio. Reconoce que sus más grandes maestros, maestras y personas de quienes más ha aprendido las ha conocido fuera de las aulas.

El mantenerse alejada de lo académico es parte de su política, pues sabe que su conocimiento no se valida únicamente por un documento expedido por alguna institución. Tampoco estudió cine, ni tomó cursos. El audiovisual, para ella es más una herramienta pedagógica que: “da la posibilidad del reencuentro, entre las personas y claro, con una misma, con la naturaleza”.¹⁰⁰ La historia de Karina ha tenido muchos escenarios, por lo que se ha compuesto por hilos provenientes de diversos territorios. Por cuestiones laborales viajó mucho, participó en varios proyectos de educación y desarrollo comunitario. Era difícil establecerse, pero para ella, la Ciudad de México siempre fue: “su puerto”. Cuando conoció a Pablo, su

¹⁰⁰ Grupo focal, 3 de septiembre de 2020.

compañero y pareja, fueron juntos a residir al Estado de México. Los traslados de esta zona a la CdMx son cansados, largos, por lo que empezaron a buscar nuevos territorios.

Sin pensarlo, ni planearlo llegaron por unos días a Arroyo Seco, donde, sin quererlo ni esperarlo se establecieron. Su misma historia nos permite ver que un documental que habla sobre migración xi'ui no es una mera casualidad, la trama es parte de la urdimbre de Karina. Ese lugar de su infancia, donde se montaron sus primeros hilos y se tejieron sus primera memorias: “cuando yo llegué a vivir aquí recordaba mucho”. Su regreso a la comunidad e insertarse en la dinámica de su pueblo no fue sencillo, había estado demasiado tiempo fuera. Por cuestiones de salud tuvo que regresar a la Ciudad de México, mientras su pareja permaneció en Arroyo Seco. Cuando Karina regresó él ya era conocido, los y las vecinas lo saludaban, siempre a él, Brenda no podía más que preguntarle: “¿Es que soy invisible? ¿No me ven que vengo contigo?”.¹⁰¹ Pablo la acompañó en este proceso, diciéndole que no se preocupara y que todo cambiaría.

Fue así que ella trabajó para insertarse en la dinámica cotidiana de la comunidad. Empezó a promover espacios culturales como huapangueadas, presentaciones de cine, organización de carreras, hacía llamados a limpiar el territorio que habitan. Pero al regresar una de las cosas más significativas, para Karina, fue volver a estar con su abuelo. Su abuela había fallecido unos años antes, fue así que los primeros años que regresó a Arroyo Seco, se dedicó a cuidar a su abuelo, creando espacios de *amorosidad*, especialmente para él. Su cariño y ética del cuidado la aplica en

¹⁰¹ Grupo focal 1 de octubre de 2020.

todas sus relaciones, sus experiencias y sus maestros-maestras de vida le enseñaron a escuchar su corazón. Por lo que Brenda suele preguntar y estar al pendiente del corazón de quienes la rodean.

Ahora, junto a Pablo fundó el proyecto *Artesano Audiovisual*. Trabajar con los músicos del territorio xi'ui le ha ayudado a conectar con sus ancestros y ancestras, a través de las historias, de la poesía y la música. Eso es lo que podemos ver en su primer largometraje: *Anatomía de la poesía campesina y música popular en la Sierra Gorda Queretana* (2016). Ella y Pablo obtuvieron mucho material al ir a visitar comunidad por comunidad, recuerda que las esposas de los músicos se emocionaban y les llevaban sus instrumentos a la milpa para que los fundadores de *Artesano Audiovisual* los grabaran. Karina cuenta que no hubo guion, que todo se fue dando orgánicamente y que todo fluyó.

No es un documental que ha viajado por el mundo o que tenga reconocimientos nacionales o internacionales, pero sí es un trabajo que mueve los corazones de quienes participaron en él. Es un trabajo que Karina y Pablo hicieron para el pueblo xi'ui. Como se puede apreciar, los nombres de los músicos aparecen conforme avanza el video, pero al terminar no hay créditos, no hay nombres de directores o directoras, guionistas o del staff, el crédito es de *Artesano Audiovisual*.



<https://bit.ly/3g1k5V6>

Ficha Técnica:

Dirección: Artesano Audiovisual

Duración: 01:36:54

Idioma: español, Xi'ui

Subtítulos: Xi'ui, español.

Año: 2016

En la conversación que tuvimos, después del evento en Mi Museo Indígena, me explicó que ella ya no busca patrocinios gubernamentales, la burocracia le parece cansada y los espacios académicos, elitistas y clasistas. Con su proyecto independiente, ella y su compañero logran mantenerse, además de que tiene la oportunidad de conocer muchos espacios y personas del territorio xi'ui, viajan mucho y logran hacer un registro de la memoria visual de fiestas patronales, fiestas privadas, eventos culturales. Me narra que la gente ha sido muy atenta y amable con ella, siempre con la mejor disposición para compartir sus experiencias y saberes con ella y su cámara. Para Karina el proceso de construcción de sus documentales ha sido sanadores:

“ es una terapia, el generar esto, primero en lo personal, pero también en lo colectivo, no solamente con quien participas en la elaboración de este trabajo, sino también con quién lo ve [...] El promover, el reconocer y visualizar este saber popular, esta organización comunitaria, esta participación de la mujer en el baile arribeño, este darle voz a la población xi'ui, bueno no darle, porque no es que no la tengan, sino como darle un espacio a través de una cámara para que se expresen y su voz pueda llegar a otros lugares, en relación a su sentir, por la, por la humillación que se les ha generado durante tantos años es un acto político, es un acto, este, pues sí, político.”
[sic.]¹⁰²

Lograr conectar con sus antepasados y antepasadas ha sido un reto individual de Brenda Karina, por lo que, a través de su documental nos muestra la manera en que algunos de los xi'ui también logran conectar con sus ancestros y ancestras, quienes caminaron por aquel territorio del que poco a poco han sido despojados. Al

¹⁰² Grupo focal, 3 de septiembre de 2020.

igual que las hermanas Palafox, Brenda Karina utiliza el audiovisual como memoria y como documentación del cambio social, pero va más allá convirtiéndolo en herramienta de denuncia. La intersección de exclusiones se ve documentada en su acercamiento a la vida de las mujeres xi'ui, en donde el racismo institucional del sistema médico violenta sus vidas, ya de por sí precarizadas por la pobreza. Los temas tan diversos que aborda, desde la historia de despojo, la migración, la fiesta y la resistencia, nos permiten acercarnos a la complejidad de la vida de un pueblo que cambia permaneciendo y permanece cambiando.

Iris Belén Villalpando

Como ya señalé al inicio del presente capítulo, la ausencia de monumentales construcciones prehispánicas en el noroeste de México, ha influido en que sea una de las regiones con menos investigación histórica, arqueológica y antropológica (Martínez Almonte, 2021; Garduño, 2001). Sin embargo, las tierras y la riqueza natural que ahí se encuentra sí han estado dentro de los proyectos estatales y en la mira de grandes empresas transnacionales. Una de las principales características de la curaduría es la selección a través de la eliminación, con la finalidad de mantener un orden y una coherencia en los discursos. Este principio se rompe con la mera existencia de los pueblos indígenas del norte, aguerridos, fuertes y dignos.

En este paisaje desértico, y que actualmente ha sido marcado por la violencia y la necropolítica, (Hernández Castillo & Robledo Silvestre, 2020), se puede apreciar la resistencia del pueblo yoreme. Los lienzos se cruzan, tal como sucedió en el 2018, en Etchojoa, Sonora. Era el aniversario de la radio comunitaria, y en aquel territorio árido, vi a una mujer que resaltaba por su bello vestido verde color

esmeralda, mientras se cubría de los potentes rayos del sol con un bello rebozo blanco. Ella iba saludando a en cada puesto de artesanías, llevaba alrededor de su cuello una cámara fotográfica, se mostraba amable y sonriente con quienes se encontraba.

Pasó el tiempo, el sol se puso y, sin quererlo ni planearlo quedé frente a aquella bella mujer yoreme, con quien durante meses había mantenido correspondencia vía e-mail por razones laborales, me sonrió y me reconoció, nos abrazamos como si fuéramos amigas de toda la vida. Aquella linda yoreme era Iris Belén Villalpando, a quien yo conocía a través de su trabajo audiovisual *Yolem Jammut* (2017), el cual forma parte de la publicación *Mujer Indígena. Videoastas del presente* (INPI, 2018b).

Iris es hija de una mujer yoreme y de un *yori*,¹⁰³ buscador de tierras, originario de Durango. Ella nació en algún punto de la carretera en el Valle de Carrizo, rumbo a los Mochis, Sinaloa, un 9 de julio de 1984. Creció en Jahuara II, Sinaloa bajo el cuidado de su abuela, una mujer yoreme muy respetada y con quién se formó como hablante pasiva de la lengua. Para Iris es difícil autodenominarse cineasta, ella comenta que hace video y que no tiene problema con eso. Pero esto no es lo único que la hace distanciarse de la categoría, ella se reconoce como muchas cosas más, “A veces soy cineasta”, no entiende nuestra necesidad de encasillar o categorizar todo y a todos, de encerrar y ponerlos en un solo lugar, por lo que comenta: “A veces hago cine, y soy muchas otras cosas”. Le es difícil asumirse como tal, cuando no dedica todo su tiempo a eso, y cuando reconoce que no vive de eso, es por eso que llamarse cineasta lo siente como una falta de honestidad hacia ella misma.

¹⁰³ Los *yori*, son los mestizos o foráneos con los que los yoreme comparten su territorio.

Iris posee gran carisma, las personas la apoyan y la siguen en sus proyectos, suele hacer registro de fiestas, ceremonias y danzas de los yoreme. Su vida se cruzó con la de Luna Marán y María Sojob, en el segundo conversatorio “Foro de Cineastas Indígenas”, organizado por el Festival Internacional de Cine de Morelia, el 22 de octubre de 2019.¹⁰⁴ Luna y yo compartimos la misma impresión sobre Iris: una mujer segura que no le da miedo decir lo que siente y piensa frente a grandes públicos. Iris atribuye esta cualidad a sus profesores de escuela, pues siempre la alentaron a declamar y a participar en todo tipo de eventos escolares.

Estudió Relaciones Públicas, entendió cómo era que las élites gobernantes mantenían el control a través de este tipo de prácticas, por lo que ha usado sus conocimientos para reflexionar sobre la importancia que tienen y el cómo pueden ser funcionales en los movimientos populares. Tuvo algunos trabajos que la orillaron a movilizarse fuera de territorio yoreme. Poco después se casó y se estableció en Los Mochis, Sinaloa. Su esposo es quien la apoya en sus proyectos documentales, además suelen recorrer junto a su pequeño hijo Lucio el territorio Yoreme. Si bien el respaldo que la pareja de Iris le brinda es genuino, al ser *yori*, no entiende muchos de los compromisos comunitarios con los que ella debe cumplir, lo que en ocasiones genera pequeños conflictos. No obstante, durante el tiempo que han estado juntos, él poco a poco ha ido entendiendo y comprendiendo las dinámicas yoreme.

El acercamiento de Iris al lenguaje audiovisual, también comenzó con la foto fija, posteriormente, cuando vio una convocatoria para creación de documental, en el edificio de la entonces Comisión Nacional Para el Desarrollo de los Pueblos

¹⁰⁴Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XbPgYtMIFHA>

Indígenas (CDI), se aventuró a inscribirse. Iris, es una mujer curiosa por naturaleza, todo aquello que desconoce lo investiga, las redes digitales son unas de sus mejores aliadas. Esta curiosidad la hizo entrar y pedir informes, tenía días que el taller había empezado y los capacitadores habían retornado a la Ciudad de México. Pero, por azares de la vida aún alcanzó al coordinador, Diego Ruelas, quien aceptó acompañarla y capacitarla durante algunos ejercicios.

Tiempo después, solicitó unirse al taller de sonido impartido por la Comisión, sin embargo, el coordinador era otro. El sujeto no fue muy cordial con ella, pues la acompañaba el pequeño Lucio, quien tenía escasos cuatro años. El coordinador se quejaba del ruido que el pequeño hacía, y esto se convirtió en una anécdota desagradable para Iris, que le recordó el hecho de que los espacios educativos no están hechos para las madres:



Iris Villalpando, foto tomada con consentimiento de su perfil de Facebook.

“
estamos como un poco limitadas [...] los espacios de formación no son para las mujeres con hijos, no se adaptan pues, no se adaptan y uno se queda rezagado, pues ¿por qué? Pues porque tienes hijos.”. Sin embargo, este tipo de historias no la hacen desistir de su labor, la cual disfruta tanto como el cuidado de su pequeña milpa y de su huerto.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Grupo focal, 1 de octubre de 2020.

Al igual que María, reconoce la importancia de la tierra y del cuidado de la misma, reflexiones que le transmite a su pequeño. Tal como me comentaron Carlos Cruz y Alberto Becerril, ellos notaron en su trabajo con las comunidades, en los años 90, que los pueblos quieren este tipo de experiencias y capacitaciones. Pero llevarlas a los territorios indígenas no es fácil, o más bien, no hay un interés genuino de democratizar los medios. El Estado como deudor, prolonga el pago de la llamada “deuda histórica”, logrando que cuando llega parte de este pago (a cuenta gotas), los y las acreedoras se sientan agradecidos con su buena voluntad. La experiencia, conocimientos y saberes, que Iris poco a poco ha adquirido los comparte con mucha emoción con los jóvenes yoreme que se lo solicitan. Esto lo hace sin remuneración alguna, los pone al tanto de convocatorias y los apoya con los trámites burocráticos, hace por ellos y ellas, lo que nadie hizo por ella. Iris se lamenta que en su territorio hayan llegado tan tarde estas herramientas audiovisuales, pues, mientras en Oaxaca y Chiapas, ya existe una trayectoria de poco más de tres décadas. Entre los yoreme, Iris es reconocida como la primer mujer cineasta de la región.

En el norte del país las estructuras racistas funcionan de diferente manera, pues, en estos territorios incluso hay una negación de las poblaciones e identidades indígenas, los centros coordinadores y los apoyos llegan en menor cantidad. El centralismo, el machismo de los capacitadores e instituciones, la dispersión del pueblo yoreme, las brechas económicas y el colonialismo, se intersectan en la vida de Iris, quien resiste en un territorio marcado por la violencia. Ella mantiene su buen humor y su sonrisa, sus ganas de aprender y de compartir su conocimiento, de resguardar la memoria de su pueblo y de transmitirle el compromiso a las futuras generaciones.

Resguardando las fibras de memoria del pueblo yoreme

Lograr esta conexión y resguardar la memoria colectiva a través del audiovisual también ha sido uno de los objetivos de Iris. El trabajo de Belén Villalpando también destaca, al igual del de Karina, por mostrar a los demás miembros de la comunidad y la manera en que cada quien borda sus historias y afectos ante la cámara, ambas documentalistas lo hacen desde el cariño, la dignidad y el respeto hacia sus mayores.

El trabajo de Iris, pone en primer lugar la lengua, para ella cada documental es una manera de resguardar la lengua que ya no pudo aprender, y de denunciar el racismo y la discriminación que sufrieron sus ancestras, temas que se entrelazan en muchos de sus audiovisuales. Su documental: *Yolem Jammut* (2017), está dividido en cinco cápsulas, en las cual se muestran los diferentes oficios de cinco mujeres yoreme. Estos cinco episodios se encuentran atravesados por la memoria visual y colectiva, la representación digna y la politización de lo indígena. No obstante, uno de los cortos en los que mejor se plasma la manera en que construye la memoria es el que retrata la profesión de María Francisca Álvarez, en *Yolem Jammut. Äsuatuame - Mujer Yoreme. Partera*.

Filmado en Las Flores, Playita de Casillas, Sinaloa, fue grabado, al igual que los otros cuatro, con una cámara fija, con la cual se enfoca el rostro de las mujeres que dan sus testimonios, a las otras personas que las acompañan, sus manos, sus herramientas de trabajo, así como los bellos paisajes del territorio que los yoreme deben compartir con los *yoris*.¹⁰⁶ Territorio que, al igual que el del pueblo xi'ui, ha

¹⁰⁶ Palabra con la que se hace referencia a todo aquel que no es yoreme.

sido apropiado por extranjeros y personas ajenas a la comunidad, quienes se han adueñado de sus espacios y tierras. La cámara nos muestra un bello atardecer en Playita de Casillas, el cuadro cambia y vemos a Francisca Álvarez.

La partera comienza su relato indicando que ella ayuda a los niños a nacer. La cámara enfoca el abultado vientre de una embarazada, unas manos cuidadosas la revisan, Francisca señala que ellas como parteras tienen el favor de Dios, es un don que él les otorgó. El documental tiene una fuerza visual y argumentativa que nos convence de la importancia del trabajo de las parteras, pues en las manos de estas mujeres está la posibilidad de mantener a la comunidad, sus saberes e historia, a través de cada nueva generación. Podemos ser testigos de su importancia ritual, ya que oran mucho para que la parturienta salga bien con el corazón feliz. Francisca cuenta que su suegra era partera, pero que sus conocimientos los consolidó con los cursos que les proveyó el Estado. Ella estudió mucho, durante el ejercicio de su profesión ha atendido muchos nacimientos, algunos con complicaciones. Ha sacado con bien a bebés con el cordón umbilical enredado en el cuello o cuando los acomoda cuando vienen con los pies por delante, nunca ha perdido alguna vida.

La cámara enfoca sus manos y a su libreta de apuntes. Ella habla de las mujeres que la precedieron, y si bien, su madre no era partera sí era sobadora y médica tradicional, fue a través de ella que Francisca tiene conocimiento de varios remedios. Reconoce que el valor para convertirse en partera viene tanto de su suegra, como de su madre. “Las personas no sólo heredamos conocimientos e historias, sino también la fuerza y el valor de quienes nos antecedieron”, nos dice. En tan sólo cinco minutos Francisca también comparte sus conocimientos con Iris y

quienes observamos este cortometraje. Hay plantas para detener el aborto, la cámara nos las muestra.

Para un trabajo tan importante, como traer a la vida a una nueva personita, se debe trabajar en conjunto: el tenedor, la o el médico y la partera. Los conocimientos de las parteras se reconocen y se respetan, o al menos así lo señala Francisca. Los médicos generales creen en ella, la escuchan, la conocen y saben el trabajo que hace y cómo lo hace, fue gracias a esto que le proporcionaron el material, herramientas e insumos que ella necesitaba para realizar su labor con dignidad.

 <p>https://bit.ly/3fOpVYr</p>	<p>Ficha Técnica:</p> <p><i>Yolem Jammut. Āsuatuame - Mujer Yoreme. Partera</i></p> <p>Dirección: Iris Belén Villalpando</p> <p>Duración: 00: 05:00</p> <p>Idioma: Yolem nokki</p> <p>Año: 2017</p>
<p>Reparto:</p> <p>María Francisca Álvarez</p> <p>Teresa Isabel Velázquez Valencia – Mujer embarazada.</p>	<p>Fotografía: Luis Toscano Sonido Directo: Rodolfo Álvarez Edición: Iris Villalpando. Traducción: Emilia López Buitimea.</p> <p>Agradecimientos: Emeterio Torres Llanes Aldo Moreno Rodríguez Francisca Romero Álvarez Nicolasa Llanes. A la comunidad indígena Yoreme de Playitas de Casillas.</p>

Al ver el documental tomo conciencia de la importancia del trabajo de estas mujeres, las parteras ayudan a sustentar la vida, y cuando una se vuelve madre reconoce la importancia de sus saberes. Iris es madre del pequeño Lucio, de 11 años, ella sabe

que, en él, como en las generaciones venideras está la esperanza de mantener la cultura yoreme. Son estas personitas que tenemos a nuestro cuidado, las depositarias de todo un tejido que se teje en comunitario, y que se ha tejido por siglos. Y que, si bien durante tanto tiempo hay hilos que se cortan y se pierden, hay otros que se mantienen y que se adhieren. Hay nuevas luchas que mantener, y son las parteras tradicionales las encargadas de traer a la vida a estos nuevos hilos comunitarios.

Así como Francisca, las mujeres nos reconocemos en las que nos antecedieron, quienes nos dieron fortaleza y valor, directa o indirectamente. Iris no creció junto a su madre, fue su abuela quien la crió, ambas mujeres son hablantes del yolem nokki. Pero, crecer con su abuela significó que la primera documentalista yoreme se convirtiera en hablante pasiva, pues escuchó la lengua toda su vida, pero nunca logró aprenderla. Su abuela no quiso transmitírsela, podríamos pensar que quizá esta fue su manera de decir “te quiero”. Era una mujer de carácter rudo y poco “amorosa”, en el sentido que nosotros lo entendemos. La abuela de Iris había sufrido mucha discriminación por parte de los *yoris*, por lo que decidió que su nieta no hablaría la lengua. Cuando un hilo se corta, es posible volverlo a unir, pero no siempre se logra con éxito. Iris ha intentado aprender la lengua, para poder enseñársela a su hijo. Por tal motivo, ella se esfuerza en incentivar a las y los jóvenes que capacita para que se interesen por el registro y trabajo en conjunto con los mayores, y la lengua no quede en el olvido.

Otro lugar donde se guarda la memoria de los pueblos es en las cocinas, alrededor del fogón. Por tal motivo, es que Iris nos comparte los conocimientos de Gaudencia Laurean Andrade, en el corto *Yolem Jammut. Jiboléerom - Mujer*

Yoreme. Cocinera. Elaborado con la misma técnica que el anterior, la primera documentalista yoreme nos muestra una bella toma, donde una mujer con un bastón camina por las llanuras, la bella puesta de sol dibuja su silueta, mientras su canto en yolem nokki envuelve la escena. La cámara fija la enfoca a Gaudencia mientras prende el fogón, su canto continúa. Conocemos un fragmento de lo que es Jahuara II, El Fuerte, Sinaloa.

Algunos de los objetos más antiguos en el territorio mexicano y cuyo uso se ha mantenido hasta nuestros días es el metate, el cual nuestra protagonista lava cuidadosamente. Al terminar coloca una cazuela de barro junto al molino, en la pantalla apreciamos las manos que también guardan su memoria, y que nos muestran cómo hacerlo. Gaudencia enuncia: "...esta comida de nuestros antepasados se las hago para que la vean". La vemos en el monte, junto a un enorme cactus, llamado *hecho*. Con una rama tira algunos frutos de la cactácea, también llevan el nombre de *hechos*. Estos frutos encuentran su madurez entre mayo y junio, podemos verlos de cerca, se visualizan sus largas y tupidas espinas, aun así, Gaudencia las coloca en una cubeta para llevarlos a casa.

Cuidadosamente los parte, y con una cuchara logra sacar la pulpa exitosamente. La cámara enfoca la jugosa y apetecible pulpa roja. Igual nos permite ver la disposición de la cocina, esta se encuentra al exterior de la casa. La pulpa es puesta en una cazuela con agua, se pone a cocer, se cuela, se lava bien y se muele en el metate. El fogón está encendido, mientras las fuertes manos de Gaudencia muelen las semillas del *hecho* en el metate, con la harina obtenida se hacen tortillas. Iris, me contó que la fruta es muy dulce, jugosa y rica; mientras que las tortillas tienen un sabor avellanado. Con este fruto también se hace agua fresca. Esta fruta se


aprovecha lo más posible, la pulpa igual se come, las semillas se lavan bien y se ponen a secar, y reservar durante varios días.

Los guisados que se nos muestran son preparados con ingredientes traídos del monte, es la comida de los antepasados. Gaudencia dice que, gracias a este tipo de alimentación, antes las personas vivían más tiempo y su vida era de mejor calidad. Mientras, toma una bolita de masa, la pone sobre una servilleta bordada con brillantes colores, que está extendida sobre el metate, con la punta de las manos le da forma y coloca una tortilla en el comal. Dice que la comida que hoy se consume daña. Sigue preparando su comida, saca unas yerbas de una olla donde se estaban remojando, pone sobre el fogón una cazuela que contiene los ingredientes anteriores ya cocidos y sazonados. Comienza a preparar la mesa, y terminar de servir llama a comer a su hermana Lucinda. En pantalla se nos muestra las tortillas de semilla de *hecho*, agua preparada con la pulpa y una parte de este particular fruto, así como, un plato con las yerbas, todo perfectamente dispuesto sobre una bella servilleta blanca bordada.

Para cerrar, Gaudencia cuenta que cuando ella era niña su papá la había criado así, con puros alimentos conseguidos en el monte. Él recolectaba pitayas, *hecho*, iguanas y ratas de monte, ingredientes que entregaba a la madre y que preparaba de forma similar a la que nos muestra esta cocinera tradicional. Por último, hace una invitación a las nuevas generaciones de yoreme a que mantengan estos conocimientos y tradiciones.

Iris conoce los sabores que Gaudencia nos presenta, y puede recordarlos con facilidad. Estos ingredientes que el monte ofrece de forma natural, que durante mucho han sido parte de la dieta yoreme. Iris también recuerda:

“Mi abuela, vivía en una familia que era independiente, no necesitó estudiar, o sea tener una carrera, ni un empleo como los de ahora, porque antes había ejidos, pero mi abuela no pertenecía a ningún ejido. Ahorita ella es ejidataria, pero en su niñez, su abuela dependía mucho de lo que ellos, de los animales que ellos criaban y de lo que sembraban en el arroyo de temporal, a un lado del cerro, cerca del río, del agua.”
[sic.]¹⁰⁷

 <p>https://bit.ly/2TaWQi7</p>	<p>Ficha Técnica: <i>Yolem Jammut. Jiboléerom - Mujer Yoreme. Cocinera</i></p> <p>Dirección: Iris Belén Villalpando Duración: 00: 05:02 Idioma: Yolem nokki Año: 2017</p>
<p>Reperto: Gaudencia Laurean Andrade Lucinda Laurean Andrade – hermana</p>	<p>Fotografía: Luis Toscano Sonido Directo: Rodolfo Álvarez Edición: Iris Villalpando. Traducción: Emilia López Buitimea. Canción popular: “Tosali Wókkou”</p> <p>Agradecimientos: Emeterio Torres Llanes Rufina Escalante Heredia Febronia Buitimea Laurean Carlos Vázquez Sombra Aldo Moreno Rodríguez A la comunidad indígena Yoreme de Jahuara II.</p>

Iris me comparte las memorias de sus ancestros, en las reuniones del grupo focal nos comentó que antes, al ser poseedores de su territorio los yoreme vivían con lo suficiente, tenían una economía de autosubsistencia. Fue hasta la llegada de los *yoris* que las cosas comenzaron a cambiar, ahora el territorio se ha reducido y hay

¹⁰⁷ Grupo focal 3 de septiembre de 2020.

mucha propiedad privada. No obstante, Iris guarda la memoria de los tiempos de abundancia a través de la voz de su abuela, por lo que cuida con esmero el pedacito de tierra que le toca. Tiene un pequeño terreno donde siembra chiles, calabaza, maíz, pepinos, entre otras cosas; todo lo que da la tierra lo cocina para su familia. En los últimos meses ha planeado la incorporación de gallinas, quiere ponerles un corral y cuidarlas.

“Mi abuela ayudaba en la siembra y ayudaba en los quehaceres de la casa y pues eran muy independientes, de hecho, a mí me gusta que me cuente mucho porque por lo que entiendo era un lugar con mucha abundancia, donde no faltaba el alimento, la comida y el agua, y pues eran dignos, eran tratados con respeto, también, por lo buenos que eran para trabajar la tierra y todo.” [sic.] ¹⁰⁸

En ella vive la esperanza de poder ser autosuficiente, como antes, como lo fueron sus ancestros y ancestras. Realizar estos cortos no fue sencillo para Iris, pues para obtener el financiamiento de la CDI ella debía contar con una carta firmada por las autoridades. El problema radicó en que las comunidades yoreme tienen disputas internas, por lo que el llamado a una asamblea no era posible. Fue así, que Iris debió visitar casa por casa de las autoridades para conseguir el permiso firmado. En ella, había cierta preocupación, pues es originaria de la facción con quienes se mantenía el conflicto. Al final, logró conseguir las firmas y continuar con el trámite burocrático.

Si bien no es sencillo conseguir financiamiento, sí ha sido más fácil la movilización en el territorio. Gran parte de la comunidad yoreme, tanto de Sinaloa

¹⁰⁸ Grupo focal 3 de septiembre de 2020.

como de Sonora, la reconocen por su trabajo, por lo que la invitan constantemente a grabar y hacer registro visual de fiestas, ceremonias y conmemoraciones tradicionales yoreme. Su trabajo es reconocido y agradecido en colectivo.


En esta misma serie documental se abordan los saberes de las mujeres alfareras. En *Yolem Jammut. Sotorimjoolero* – Mujer Yoreme. Maestra Alfarera, Iris nos traslada a Los Capomos, El Fuerte, Sinaloa. Vemos algunas de las obras terminadas de Dominga Mariscal, que se ven acompañadas del canto de un gallo. Todas las tomas se hacen a través de la cámara fija, vemos una olla en crudo puesta sobre el fogón. Mientras la cámara nos muestra las manos de Dominga amasando la arcilla, se escucha su voz, que da cuenta de los objetos que elabora: platos, tazas, cazuelas, tinajas para el agua y ollas para la comida. Las tomas van cambiando y nos muestran el proceso de cómo las manos de esta mujer dan forma a diversos objetos.

La mujer cuenta que es un trabajo que aprendió de su madre, fue ella quien le enseñó a tallar las ollas para alisarlas, Dominga solía ayudarla en su labor, el conocimiento y la memoria de nuestras ancestras también se guarda en los objetos que nos enseñaron a crear. La materia prima que utilizan algunas de las alfareras yoreme se extrae de una parcela privada que comparten todas, de ahí traen el barro. Esta explicación es acompañada de la imagen de Dominga caminando hacia el lugar señalado, lleva una cubeta y una palita; de repente la vemos dentro de una oquedad, extrayendo el ansiado material.

El material recolectado debe ser preparado para moldearlo, vemos una tina donde se prepara el barro con agua, la cámara enfoca las manos de Dominga, que pacientemente prepara la arcilla. Observamos una olla casi terminada, mientras la

maestra alfarera cuenta que no se trabaja en épocas de lluvias, pues no es fácil conseguir leña para cocinar el barro. Poco a poco, Dominga va puliendo la olla, remoja en un poco de agua la pequeña piedra de río que usa para alisar. El color que impregna en ellas la obtiene de la mezcla que hace con tierra roja, y cuidadosamente va pintando una pequeña cazuelita.

Antes de terminar su relato, Dominga acomoda varias piezas que aún están frescas en tabiques, va de las más grandes a las más pequeñas. Señala que esta actividad debe hacerla desde muy temprano. Cuando termina la pila de ollas, ollitas y cazuelas, pone grandes cantidades de leña alrededor, detrás vemos un enorme tren pasar frente a su jardín. Al medio día prende la leña, vemos cómo arde y se va convirtiendo en ceniza, mientras las piezas ya cocidas empiezan a ser retiradas. Dominga le tiene mucha fe a San Antonio y le pide que los objetos no tarden en venderse. En la temporada de secas tiene suficiente producción para poder vender todo el año, vemos el altar dedicado a San Antonio de Padua, frente a él se muestra un danzante yoreme, la música cierra con esa escena.

 <p>https://bit.ly/3vpjXE4</p>	<p>Ficha Técnica:</p> <p><i>Yolem Jammut. Sotorimjoolero – Mujer Yoreme. Maestra Alfarera</i></p> <p>Dirección: Iris Belén Villalpando Duración: 00:05:00 Idioma: Yolem nokki Año: 2017</p>
<p>Reparto:</p> <p>Dominga Mariscal Estrella José Armando Llanes Leyva - pascola</p>	<p>Fotografía: Luis Toscano Sonido Directo: Rodolfo Álvarez Edición: Iris Villalpando. Traducción: Emilia López Buitimea</p> <p>Agradecimientos: Emeterio Torres Llanes Santana Vega</p>

Canciones: Son de Flauta y Tambor por Daniel Sebastián Flores Cruz	Jaime Guadalupe Ibarra Mariscal Evangelina Cruz Estrella Aldo Moreno Rodríguez A la comunidad indígena Yoreme de Capomos.
--	---

En este trabajo, Belén Villalpando nos muestra la manera en que las mujeres yoreme aprovechan los saberes de sus ancestas y los recursos naturales que provee el territorio, para obtener ingresos y vivir dignamente. En su serie de cortometrajes, Iris nos muestra mujeres trabajadoras, guardianas del conocimiento ancestral y con un gran conocimiento del territorio, así como de las personas que lo habitan. Como lo he documentado, para Iris no fue sencillo hacer estos cortos, tuvo que viajar a varios pueblos yoreme y conseguir el consentimiento de cada autoridad local. Además, también tuvo que enfrentarse a los cuestionamientos de su propia abuela, pues ella no entendía las razones por las que estaba haciendo este trabajo. Preguntaba cuánto dinero iba a ganar y no le parecía que el único bien material con el que se quedaría Iris fuera la cámara.

El cuerpo se enferma, el alma y la tierra, por lo que sanar es uno de los temas importantes que atraviesan a Iris, ella lo logra a través del documental, reconociendo que: “Este proceso de hacer video lo siento yo como que es una terapia, como que es algo que... digo, si ya no la puedo hablar o todavía no la puedo hablar [la lengua], de todas maneras, no me puedo quedar quieta.” [sic.] ¹⁰⁹ Sanar, es lo que nos muestra en su video *Yolem Jammut. Jiteberi - Mujer Yoreme. Curandera*.

¹⁰⁹ Iris Villalpando, grupo focal 3 de octubre de 2020.

La voz de Antonina Campos cuenta que ella sólo cura mientras el sol aún está, y no lo hace cuando está nublado, porque no hay fuerza, su voz hace eco mientras vemos un bello atardecer en Bacorehuis, Ahome, Sinaloa. Mientras camina a la orilla del mar, la curandera recuerda cuando tomó la decisión de sobar a su hijo enfermo. Pidió permiso a Dios, y fue en ese momento cuando reconoció sus capacidades para sanar. Su hijo se alivió, y tras este episodio más personas comenzaron a buscarla.


La fe del pueblo yoreme es algo que queda explícito en el corto metraje, vemos el altar dentro de la casa de Antonina, la vemos sentada echando humo al joven que se encuentra hincado frente a ella. Es una mujer que nunca niega su ayuda, no importa si tienen o no dinero, lleva a cabo su labor con alegría. Hace un llamado a los cuatro puntos cardinales, vemos la luna llena y a la curandera cortar algunas plantas medicinales. Son el monte y el desierto quienes les proveen de insumos para realizar su trabajo.

Antonina ha transmitido su conocimiento y saberes a su hija, quien ve cosas y también cura a quien le pide ayuda. La curandera señala que los doctores no son capaces de curar todas las enfermedades, en especial aquellas que provienen de los malos vientos, empachos o la caída de mollera. La vemos preparar su cigarro de macucho,¹¹⁰ planta que se ocupa para las curaciones y cuyo humo es lanzado sobre la o el enfermo. Vemos sus manos atar cuidadosamente el santo cigarro. Este pequeño artefacto le permite ver quién se va curar y quién no. La o el aquejado va

¹¹⁰ Tabaco en lengua yoreme.

a curarse no, cuando el cigarro florea quiere decir que hay cura. Toda la gente que ha acudido a ella ha encontrado alivio.

Este breve retrato que Iris incorpora a su narrativa visual, nos permite ver la importancia que hay en sanar y cuidar el cuerpo, muestra que aún hay quienes reconocen el trabajo de las curanderas tradicionales, así como su importancia para la salud de la comunidad. Así mismo, Belen Villalpando nos muestra la fe del pueblo yoreme, lo cual es visible en sus danzas, en sus ritos y en sus grandes fiestas religiosas. Iris ha viajado a lo largo y ancho del territorio yoreme para filmar este tipo de prácticas. Reconoce que la fe y la religión es lo que mantiene unido a su pueblo, a diferencia de la organización política que existe en otras regiones como Oaxaca y Michoacán. Esta reflexión fue compartida, en una de las sesiones del grupo focal, donde escuchaba con atención a Luna, quien nos explicaba sobre los procesos organizativos de Guelatao.

 <p>https://bit.ly/34mIYnu</p>	<p>Ficha Técnica:</p> <p><i>Yolem Jammut. Jiteberi - Mujer Yoreme. Curandera</i> Dirección: Iris Belén Villalpando Duración: 00: 05:02 Idioma: Yolem nokki Año: 2017</p>
<p>Reparto: Antonia Campos Romero</p> <p>Luz Irene Bacasegua Campos – hija curandera Sixto Amarillas Valenzuela – paciente Señora Inés - Acompañante</p>	<p>Fotografía: Luis Toscano Sonido Directo: Rodolfo Álvarez Edición: Iris Villalpando. Traducción: Emilia López Buitimea. Agradecimientos: Luz Irene Bacasegua Campos Mario Valenzuela Bacasegua Emeterio Torres Llanes Pragedia Armida Valenzuela Amarillas Aldo Moreno Rodríguez A la comunidad indígena Yoreme de Bacorehuis.</p>

A lo largo de las diversas conversaciones que tuvimos en los grupos focales, Iris reconoció la labor de sus maestras, solían tratarla con cariño y animarla a adquirir seguridad. La formación y cuidado que recibió de ellas la llevó a mostrar su agradecimiento a través de *Yolem Jammut. Maxtialeero – Mujer Yoreme. Maestra Bilingüe*, en reconocimiento a la labor de estas mujeres. A lo largo de cinco minutos nos acompaña la voz de Consuelo Torres, maestra bilingüe. La cámara enfoca el sol, a través de un techo de ramas secas, podemos escuchar, con una voz en *off*, la lengua yoreme, que enuncia: “Yo no tengo vergüenza de mi lengua yoreme”. La figura de un danzante de venado nos da la bienvenida a la comunidad El Fuerte, Sinaloa, mientras a lo lejos se escucha el sonido de una sonaja. A través del ojo de la cámara de Iris, llegamos a la casa de Consuelo, quién disfruta de su mecedora, y animada relata la felicidad que le produce poder platicar con sus hijos y sus nietos en su lengua: *yolem nokki*.

La toma se abre y vemos a Consuelo acompañada de un hombre, ambos disfrutando el clima que les regala la región. En ese momento un pequeño, de no más de tres años, lleva unas sonajas, de esas que se usan durante la danza del venado, las hace sonar y se acerca a Consuelo. Esta escena se acompaña por la voz de la maestra, confiesa que cuando era niña le “daba miedo hablar el español”, y es entonces cuando vuelve a parecer el pequeño danzante, ahora portando su tocado, Consuelo mira sus pasos con cariño.

La cámara nuevamente queda fija frente a la maestra, ella le enseña a los yoremes, comenta que antes sólo trabajaba con niños y niñas, pero ahora, tras su jubilación, se encarga de preparar a personas más grandes. La toma cambia y se muestra el aula donde la profesora trabaja, siempre en su lengua materna, nos


cuenta cómo es que también les enseña yolem nokki a los *yoris*, esto con la finalidad de reforzar la lengua en el territorio. Consuelo habla de su genealogía familiar, creció con sus abuelos, es hija de un danzante de venado. Mientras cuenta su historia, la cámara se posa sobre los retratos familiares.

Inmediatamente se da paso a las imágenes de una celebración tradicional yoreme, se escucha la música y se aprecia la danza. La voz en *off* de la profesora da cuenta de sus ancestros yoreme, así como de la importancia de sus tradiciones. De una manera muy sutil, la conversación cambia, Consuelo habla sobre el racismo y la burla que ejercen los *yoris* sobre este pueblo, reconoce que la violencia que se ejerce sobre ellos han tenido como resultado la pérdida de la lengua y de muchas tradiciones.

De pronto, aparece un hombre que conversa con Consuelo y con el hombre que la acompaña desde el inicio de la cápsula. El visitante no habla yoreme, dice que nadie de su familia lo hablaba. Se muestran algunas escenas de niños y niñas tomando clases de yoreme, la maestra Consuelo reconoce la importancia que tiene la lengua y las danzas para su pueblo. Sabe que su labor es importante, pero sabe que el principal lugar donde se transmite la lengua es en la familia, este testimonio se refuerza con una escena de ella hablándole al pequeño que la acompañó a lo largo del video, para finalizar, menciona que la escuela y la comunidad refuerzan este proceso de aprendizaje.

No cabe duda que este video muestra una de las principales inquietudes de Iris, la permanencia y sobrevivencia de la lengua yolem nokki, así como la denuncia del racismo que ha ocasionado la pérdida de la misma. Ella, como hablante pasiva, siente no haber aprendido a hablar la lengua desde pequeña, y lamenta aún más

no poderla transmitir a su hijo. Les parece lamentable, que actualmente sean los *yoris* quienes se muestren más interesados por aprender la lengua, sentimiento que se da, debido a que no son sujetos racializados, cuyos privilegios les permite no haber sido violentados y excluidos.

 <p>https://bit.ly/2RudGYQ</p>	<p>Ficha Técnica:</p> <p><i>Yolem Jammut. Maxtialeero – Mujer Yoreme. Maestra Bilingüe</i> Dirección: Iris Belén Villalpando Duración: 00:05:00 Idioma: Yolem nokki Año: 2017</p>
<p>Reparto: Consuelo Torres Laurean Jesús Alonso Leyva Escalante - nieto</p> <p>Canciones: “Tetta ta bepa in Kari kattek” Son de Pascola “Caballo Blanco” por Bernardo Esquer los Ezequiel Bermúdez</p>	<p>Fotografía: Luis Toscano Sonido Directo: Rodolfo Álvarez Edición: Iris Villalpando. Traducción: Emilia López Buitimea. Agradecimientos: Cornelio Leyva Guerrero José Armando Llanes Leyva Emeterio Torres Llanes Febronia Buitimea Laurean Aldo Moreno Rodríguez A la comunidad indígena yoreme de Jahuara II.</p>

Pese a que los recursos eran pocos, Iris logra contar la historia de estas mujeres, con gran sensibilidad y cariño, destacando sus saberes y logros. Es mediante estos cortometrajes que podemos acercarnos a algunas de las prácticas yoreme, viendo que hay diversas expresiones, además de la lengua, que los unen como pueblo. Su trabajo se vuelve fundamental ante la pérdida de conocimiento, que se pierde como lo ha hecho el trabajo alfarero de Dominga, pues ella partió hace unos meses, a causa de COVID19. Ella siente gran arraigo hacia su gente, por lo que trata de representarla con respeto y su trabajo de registro audiovisual le da un lugar dentro

de la comunidad, pues como ella menciona: “el pensamiento, es lo que uno, lo que uno lo hace, las acciones, es lo que te identifica en la comunidad, como miembro de... si colaboras”.¹¹¹

Gracias al trabajo audiovisual que hace Iris, ahora los habitantes de las diferentes comunidades yoreme le abren sus puertas, ella lo atribuye a que es muy “vaga”:

“Yo no salía de mi comunidad, hasta que empecé a andar con la cámara [ríe] como que me dicen: “Ey, va a haber fiesta por allá, vamos” o “ven para acá” [...] “Ven para acá tal día, porque va a haber fiesta, para que grabes, te traes la cámara, tráete a tus amigos”, y así, ahí nos amanecemos. Yo empecé a conocer más gente a partir de que tengo la cámara [...] **siento** yo que doy un servicio, y creo que es importante el andar grabando, porque es memoria, pues, es memoria que queda para el mismo pueblo. Y además de que es memoria, pues también nosotros nos sentimos orgullosos de lo que somos, y nos gusta que los demás pueblos nos vean, y no, no’más las demás comunidades, [...] pues los ven desde otros estados, también gente que emigró a la frontera, hijos de yoremes o gente del pueblo que no son yoremes, pero que crecieron en medio de lo que hacemos los yoremes. Les llega esa nostalgia, les llevas un pedacito de lo que ellos vivieron en la comunidad, y pues lo agradecen muchísimo, por eso también lo hago, además de ser registro y memoria, también llena un poquito el corazoncito de todos, como un pedacito de la comunidad que se lleva hasta donde están ellos, pues los sigue. De esa manera se conectan o mantienen ese vínculo con la comunidad.” [sic.]¹¹²

¹¹¹ Iris Villalpando, grupo focal, octubre 2020.

¹¹² Iris Villalpando, grupo focal, octubre 2020.

A primera vista parece que la producción audiovisual de Iris Villalpando está centrada sólo en las mujeres, y aunque sí es un reconocimiento a sus saberes, a su importancia dentro de la reproducción cultural, en la transmisión de la lengua y la reparación del tejido social, también sabe que al interior de las comunidades yoreme, los hombres tienen un papel importante. Al menos así lo deja ver en su cortometraje *Maixtoro Lionokléero* (2016), el cual fue apoyado por la Red Nacional de Polos Visuales, iniciativa de la Secretaría de Cultura y el IMCINE.



Cartel para la presentación del trabajo audiovisual de Iris Belén Villalpando *Yolem Jammut. Mujer Yoreme*.

Compartido en la cuenta de Facebook de la documentalista.

A lo largo de sus diez minutos de duración, Belén Villalpando nos presenta a Deciderio Montes Castro, maestro rezador yoreme. Un hombre que a través de sus

rezos logra dar paz a las familias que han perdido a algún ser querido, sanando el dolor que hay en sus corazones y reconfortando sus tristezas.

Chito Montes vive en Huepaco, en el Fuerte Sinaloa; y a través de la mirada de Iris, comparte su rezo en lengua yoreme, sostiene en sus manos una pequeña libreta con oraciones y un rosario. Cuadro a cuadro, Villalpando muestra la vida cotidiana del maestro Chito, mientras mediante la voz del rezador conocemos su vida y los aprendizajes que le dejaron sus antepasados. Así mismo reconoce la labor de las mujeres y su incursión como rezadoras, y no sólo como cantadoras de alabanzas, pues ahora ellas también prestan sus servicios para sanar el corazón de los y las dolientes.

 <p>https://bit.ly/3mlp2LI</p>	<p>Ficha Técnica:</p> <p><i>Maixtoro Lionokléero</i> Dirección: Iris Belén Villalpando Duración: 00:10:00 Idioma: Yolem nokki Año: 2016</p>
<p>Reparto: Deciderio “Chito” Montes Castro</p>	<p>Fotografía: Diego Ruelas. Sonido Directo: Arquímedes Beltrán. Edición: Iris Villalpando. Traducción: Emilia López Buitimea y Luis Hernández Ayala.</p>

En este trabajo nuevamente vemos el interés que Iris muestra por el *yolem nokki*, y la voz de Chito compartiendo sus rezos da cuenta de esto. Así mismo, nos muestra la solidaridad en los tiempos difíciles, los afectos que se tejen y el dolor que causan las vidas que nos abandonan. Este es un importante documento visual de los cantos yoreme, así como de la vivencia de los duelos.

En general el trabajo audiovisual de Belén Villalpando muestra la pérdida de conocimiento y de la lengua que se ha dado masivamente entre los yoreme; esto como consecuencia del racismo, la violencia y el olvido en que viven los pueblos del noroeste. Así como del colonialismo, que se ha apropiado, no sólo de su territorio, sino también de sus espacios de profesionalización. Esto lo enunció Iris en varias de las conversaciones que tuvimos, nos comentó que recientemente los puestos de la Universidad Intercultural de Sinaloa, ahora estaban ocupados por *yoris*, quienes no tenían interés alguno en la población indígena.

La denuncia al despojo territorial, a la violencia lingüística y epistémica, se da de manera velada, entre las historias de resistencia que la primera cineasta yoreme documenta, al compartirnos con su cámara los saberes de cinco mujeres sabias yoremes: alfarera, cocinera, maestra bilingüe, partera y curandera; así como del Maixtoro Lionokléero, maestro rezador.

Desmesoamericanización del cine. Reflexiones finales

No cabe duda que existe una gran labor por parte de los y las cineastas de los pueblos provenientes del territorio que no fue seleccionado como parte del pasado glorioso del Estado mexicano. Estos territorios se encuentran bajo el asecho de un colonialismo silencioso, como el que explica Patrick Wolfe, además de una historia que hasta cierto punto ha sido invisibilizada. Se encuentran en una lucha constante por reencontrar los hilos de su identidad y de su historia, pues a lo largo de más de 200 años de colonialismo han perdido demasiado. Los hablantes de varias lenguas originarias de este territorio pueden contarse incluso con los dedos de las manos,

como el caso de lo koleew (kiliwas), de los ti'pai (kumiai) y del pueblo x'úi (pames) de la Sierra Gorda Queretana.

Por otro lado, la nación yaqui se encuentra en constante escucha de los discursos del pago de la “deuda histórica”, se les han dado convenios y documentos firmados en que les prometen y garantizan el acceso al agua. Convenios de los cuales hacen alarde tanto el director del INPI, como el representante del gobierno federal; no obstante, en los últimos meses la desaparición y asesinatos de líderes defensores del territorio yaqui se han recrudecido.¹¹³ Es aquí cuando considero que la creación de registros visuales en contextos de extrema violencia pueden servir, no sólo como una oportunidad de visibilizar y reclamar, sino también convertirse en parte del proceso sanador de las comunidades, tal como enuncia Chito Morales, en el cortometraje *Maixtoro Lionokléero*: “Nos ayudamos como hermanos, de corazón, haya o no haya dinero, los ayudo, los abrazo en su dolor”.

Las violencias que sufren los pueblos que no fueron considerados dentro de los límites arbitrarios que Kirchhoff creo con el concepto de Mesoamérica, llegan a ser mucho menos visibles que aquellos que sí entran en estos límites. Aunque son violencias diferenciadas, pues aquellos que sí entran en el concepto han vivido constante extractivismo epistémico, han sido mucho más folclorizados y existe una mayor apropiación de su cultura, historia y saberes. Esto a cambio de un mayor número de programas sociales y de reconocimiento de su existencia. Por otro lado,

¹¹³ <https://elpais.com/mexico/2021-06-22/localizado-el-lider-yaqui-tomas-rojo-en-una-fosa-en-sonora.html#:~:text=Desde%20principios%20de%20mayo%20han,un%20cajero%20en%20Ciudad%20Obreg%C3%B3n.>
<https://elpais.com/mexico/2021-07-21/la-desaparicion-de-10-miembros-de-la-comunidad-yaqui-enciende-las-alarmas-en-el-sur-de-sonora.html>
<https://www.forbes.com.mx/detienen-a-presunto-asesino-del-lider-yaqui-en-sonora/>

los pueblos de “la Gran Chichimeca” viven acosados por el narcotráfico, las mineras, neocolonos norteamericanos, alemanes, etcétera; por lo que la negación sobre su identidad es mayor. Ahí radica la importancia de el por qué es necesario el impulso de un cine desmesoamericanizado, para que sus voces, denuncias, historias, identidades y saberes se escuchen con más potencia.

Hasta aquí dejo esta breve exposición de la vida de estas cineastas, documentalistas, tejedoras de historias, madres, compañeras, facilitadoras, realizadoras, mujeres y un *alebrije serrano*, que, siendo tan diferentes entre ellas, habitantes de territorios tan alejados, variados e incomparables; con distintas formaciones académicas, provenientes de tan múltiples genealogías familiares y políticas, sus vidas se han tocado y entrelazado de una u otra manera.

Agradezco el haberme podido acercar a ellas, escuchar sus historias y conocer sus lugares de enunciación, para poder entender mejor sus luchas contra las distintas formas de violencia internalizadas en la sociedad, como son el racismo, el clasismo, la misoginia y el centralismo. Cada una genera sus propias reflexiones y proyectos. Y sin quererlo, llegan a conclusiones similares, pues los territorios indígenas se han visto atravesados por el colonialismo y el extractivismo, territorial, natural, cultural y epistémico.

Los cambios generacionales han marcado las maneras distintas en que la intersección de exclusiones influyó en su apropiación de los medios audiovisuales y en sus propias trayectorias de vida. Acercarnos a sus historias nos permite entender las diversas formas en que se construyen sus identidades y los retos específicos que cada una enfrentó para apropiarse de los medios audiovisuales.

He intentado documentar cómo es que las prácticas llevadas a cabo por las élites dominantes y los representantes del Estado, que a través de la curaduría reproducen la violencia patriarcal y colonial. Las políticas indigenistas que han enmarcado la promoción de la producción audiovisual indígena, reflejan las relaciones desiguales que se han establecido en el territorio y sus sujetos, a lo largo de los siglos y hasta la formación del Estado moderno.

Así mismo, sus historias de vida, dan cuenta también de los espacios de resistencia, la creación de lazos y redes de apoyo que les permite continuar con su labor y generar espacios de gozo y disfrute, además de permitirles tener una vida digna junto a las personas que aman. Sus testimonios, tejidos a mi voz analítica en estos capítulos, nos acercan a sus identidades como mujeres u *alebrijes* con agencia, dueñas de sus decisiones, que han sabido aprovechar los espacios y recursos que el Estado les otorga, a través de su discurso sobre saldar la deuda histórica.



En la filmación de *Teat Monteok – El cuento del dios del rayo*, Elvira logró transgredir un espacio masculino: el mar.

Fotograma tomado del documental *Tejiendo Mar y Viento* (Lupone, 1985).

CAPÍTULO 4.

Representación digna, Contrahegemonía y Resistencia

El recorrido por los capítulos anteriores por la obra audiovisual de las hermanas Palafox, de Iris Villalpando, de Brenda Karina Tierra, Luna Maran y María Sojob, nos acercó a las estrategias narrativas y visuales que confrontan el discurso hegemónico en torno a los pueblos indígenas. Estas contranarrativas reivindican una representación digna, ante el racismo y el clasismo que ha caracterizado al cine comercial hegemónico (nacional e internacional) y estatal. Cada una de estas realizadoras, expresó en las entrevistas o grupos focales, su sentido de responsabilidad ante su comunidad. Por tal motivo, es que la representación digna abre las puertas a la creación de contranarrativas, que desafían los estereotipos creados desde los discursos hegemónicos transmitidos por los medios de comunicación.

Así mismo, la presentación de su trabajo en espacios públicos les ha permitido a los pueblos indígenas y clases populares, la creación de un guion contracuratorial, que sale de los estándares marcados por las instituciones del Estado y de las élites que las manejan. Se muestran temas que suelen ser silenciados, como la resistencia, la denuncia de abusos, la sexualidad, el placer y las disidencias sexo-genéricas, la violencia y el racismo. Temas que pueden llegar a ser incómodos y que rompen con el paradigma del “indígena cómodo” y del “buen salvaje”. Teniendo esto en consideración, es por lo que en este apartado quisiera abordar algunos de los discursos hegemónicos en torno a lo “indígena” que difunde tanto el cine comercial, como ciertos sectores del cine indigenista.

Los medios de comunicación son espacios de reproducción de las representaciones hegemónicas en torno a los pueblos indígenas. El cine, la televisión, los documentales y los videos hechos por los youtubers actualmente, se han encargado de crear toda una serie de estereotipos negativos y condescendientes, en torno a los pueblos indígenas y sus culturas. Las narrativas son distintas, y son múltiples los estereotipos que se utilizan para representarles, pero hay poca producción audiovisual que tenga una perspectiva dignificante. Estas fueron algunas de las reflexiones que han expresado no sólo las cineastas con quienes trabajé, sino que también fue un tema tratado ampliamente durante el Primer y Segundo conversatorios del “Foro Cineastas Indígenas Mexicanas”, organizados en la 17va edición del Festival Internacional de Cine de Morelia, llevados a cabo el 22 y 23 de octubre, respectivamente, de 2019.

A lo largo de más de seis horas de conversaciones, en más de una ocasión las participantes cuestionaron la manera en que han representado a los pueblos, el blanqueamiento, la homogeneización, el racismo, el machismo y la misoginia. Magda Cacari, cineasta purépecha sin dudar lo contestó: “¿Cómo nos representa el cine a los indígenas? Creo que la respuesta es: No nos representa, en lo más mínimo no nos representa, no nos sentimos representados, creo que ha jugado mucho con estereotipos tontos, poniéndonos a los indígenas en papeles tontos, en que nos humillan.” El testimonio de Ángeles Cruz, mujer mixteca, pionera en incursionar en cine y televisión, señaló:

“La mujer indígena es representada como una mujer inculta, que no sabe nada y que se puede dedicar sólo a ciertos tipos de trabajo, a nivel de pantalla, olvídate que lo hagamos como realizadoras [...] ha sido una representación bastante

racista, en este país de una gran diversidad de pueblos indígenas y cosmovisiones que forman este país [...] tomamos las cámaras y tomamos el control de nuestras historias para representarnos a nosotras mismas y dejar de recibir esa representación que se nos ha dado [...] Es cambiar nuestra visión y empezar a contar nuestras historias de lo que somos, la televisión ha hecho mucho daño a nuestro país, al retratarnos de una forma muy absurda.”

Testimonios similares se dan a lo largo del conversatorio, así mismo, dentro de los grupos focales también se tocaron estos temas. Iris Villalpando, en la reunión de diciembre de 2020, nos compartió que cuando hizo la presentación de *Yolem Jammut*, las y los adultos mayores miraban con interés el verse representados. Compartían sus sentires entre ellos, siempre en lengua yolem nokki. Por su puesto que la representación importa, y tal como concluyeron las cineastas, hacer cine y representar(se) en pantalla también es un proceso de sanación. Sirve para sanar la herida colonial y el colonialismo ejercido por el mismo Estado mexicano.

Este proceso de sanación es necesario, porque además de los estereotipos negativos forjados desde la hegemonía, la historia de los pueblos ha sido apropiada por el Estado-Nación. En este punto, el video indigenista jugó un papel importante en estos procesos extractivistas y de curaduría institucional. En estas representaciones se hizo énfasis en mostrar su “identidad”, lo bonito, lo colorido, lo que valía la pena incorporar al discurso nacional. Además, se les mostró en su pobreza, tal como se observa en el clásico *Todos somos mexicanos* (Arenas, 1958), donde José Arenas presenta un pueblo que necesita ser rescatado, salvado e incorporado al Estado, para que sea incluido en la modernidad. Estas

representaciones solían hacerse a través de la mirada del extraño, del mestizo, aquellos que viajaban desde las ciudades a observarles con curiosidad.

Se folclorizó su vida, cotidianidad, los ritos con los que se relacionaban con sus dioses u otros seres sobrenaturales, fueron expuestos en sus fiestas, en su disfrute. Paralelamente, los objetos que formaban parte de su vida cotidiana fueron expropiados para engrosar las colecciones etnográficas de los museos e incorporarlos al patrimonio nacional. Mediante la exhibición de su cultura material en las vitrinas, su vida se exotizó, se ha lucrado con ella y con su imagen. Estos procesos de reapropiación han deshumanizado y cosificado su vida, identidad, su producción cultural, sus procesos y sus propias formas de ser y estar en el mundo.

Las apropiaciones y representaciones del cine comercial

El discurso hegemónico reproducido por el cine comercial, constantemente ha mostrado a las comunidades indígenas y los pueblos afrodescendientes, como bárbaros o salvajes, además de haber exotizado la cotidianidad de sus vidas. Para muestra de ello, basta recordar la lamentable representación hollywoodense que Mel Gibson hizo de los mayas prehispánicos en *Apocalypto* (2006). Pues además de perpetuar estereotipos, presenta inexactitudes históricas y homogeneizantes, y deja al descubierto su desconocimiento sobre este antiguo pueblo y su malinterpretación sobre una cultura que claramente no comprendía. Así mismo, desde la hegemonía audiovisual también se ha querido homogeneizar fiestas, celebraciones y prácticas culturales, las cuales se venden y monetizan, despojándolas de su contexto original y simbolismo, tal como lo han hecho las grandes transnacionales como Disney y la 20th Century Fox.

No es casualidad que uno de los monopolios más grande de entretenimiento de nuestro tiempo, la compañía norteamericana: Disney, haya recurrido en más de una ocasión a apropiarse de historias, discursos y representaciones de otros pueblos. El caso más reciente fue la película de *Coco* (Adrián Molina y Lee Unkrich, 2017), donde se presenta la conocida celebración de Día de muertos. Pero el problema no fue únicamente la representación homogeneizante y folclorizante que se hizo sobre este festejo popular, sino que el estudio también buscaba registrarla ante derechos de autor como suya, lo que convertiría el nombre de esta fiesta en una más de sus marcas, ¹¹⁴ apropiándose nuevamente de prácticas y saberes colectivos que no deberían pertenecerle a ninguna empresa.

Pero esto no es nuevo, pues tal como denunció la cineasta chileno-hawaiana Malia Luna en dos videos de la plataforma TikTok, la película animada *Lilo y Stich* (Chris Sanders y Dean DeBlois, 2002) es un ejemplo de la apropiación de las culturas originarias por parte de la industria del entretenimiento. Por un lado, la creadora visual reconoce que para ella fue importante pues se convirtió en una de las pocas conexiones —aparte de su padre — que tenía con la isla y una de las pocas representaciones hawaianas a las que accedió en su infancia. Malia señala como es que la canción *He Msele No Lilo*, originalmente es una canción hawaiana llamada *Mele Inoa no Kalakua*, que fue creada y dedicada para el rey Kalakaua y la reina Liliukalani; no obstante, los escritores cambiaron la letra, además de registrarla ante derechos de autor, por lo que los derechos de la canción ahora forman parte

¹¹⁴ <https://aristeginoticias.com/0705/kiosko/quiere-walt-disney-apropiarse-del-dia-de-muertos/>

del patrimonio de Disney. La realizadora también señala los cambios drásticos y mala interpretación que el film hace sobre el concepto hawaiano de *Ohana*.¹¹⁵

Por su parte, el cine mexicano también ha contribuido a esta exotización, pues ha creado una imagen que muestra a los pueblos indígenas como ignorantes, además de ser ridiculizados constantemente (Castro Ricalde, 2004). A esto sumemos, que tal como reconocieron las tejedoras ikoots, durante las proyecciones cinematográficas durante el Primer Taller de Cine Indígena, las mujeres que salían en filmes como *La Zandunga* (1938) de Fernando de Fuentes, eran mujeres blancas, que no hablaban el zapoteco, por lo tanto, no correspondían a su realidad (INPI a, 2018). Cuando hay representaciones medianamente dignas de los pueblos indígenas, solo se logran a partir del blanqueamiento y del “refinamiento” de los mismos. Todas estas prácticas sólo demuestran el racismo y el clasismo de la producción cinematográfica hegemónica de las élites que la crean.

Sin embargo, esto no es cosa del pasado, hace algunos meses fue la premier de la película del director Michel Franco: *Nuevo orden* (2020), en la que se plasma, desde los ojos de las élites, su preocupación por los movimientos populares. Si bien, Franco ha señalado que su objetivo era hacer una crítica a la militarización, a la corrupción, a la violencia e impunidad. Lo termina haciendo desde la estigmatización de cuerpos racializados, los cuales van generando caos, rompiendo el orden establecido y atacando a las personas blancas con un notable capital económico. Se muestra a estas personas racializadas realizando actos a manera de venganza, con saña y resentimiento hacia las clases altas. Discurso que hoy en día sigue

¹¹⁵ Videos disponibles en: <https://vm.tiktok.com/ZMRYngtj5/> y <https://vm.tiktok.com/ZMRYntJLa/>

presente y vigente en redes sociales, llamando a todo aquel que señale el racismo como “resentido” o “resentida”. Por supuesto que el cine hegemónico impacta, genera representaciones discursivas de los pueblos indígenas y de las clases populares, que se reproducen socialmente y mantienen las estructuras racistas, y por ende, perpetúan las desigualdades y opresiones.

En la película de Franco, también se reproduce la tan difundida imagen del “Buen Salvaje”, estas personas pobres, de tez morena, leales a sus patrones; pero que también son descuidadas y torpes. Este hilo narrativo es similar al que nos mostró Alfonso Cuarón en *Roma* (2018), protagonizada por la oaxaqueña Yalitza Aparicio, en el papel de Cleo. Cuarón nos muestra a una empleada doméstica dispuesta a aguantar y soportar los regaños inmerecidos, las humillaciones y la condescendencia que muestran constantemente sus patrones. El director ha señalado en más de una ocasión que esta fue una historia basada en su propia experiencia familiar, cuya finalidad era retratar a aquella mujer que los cuidó en su infancia, pues ella “era como de la familia”. Este tipo de declaraciones es reproducido continuamente en las casas mexicanas que cuentan con una trabajadora del hogar, sin prestaciones, pero “como de la familia”, sin reconocimiento de una relación laboral, “pero como de la familia”.

La película fue todo un éxito, fue reconocida y premiada a nivel nacional e internacional. Y, si bien Yalitza Aparicio ha estado en grandes ceremonias, en portadas de revistas de élite, en medios de comunicación hegemónicos, también ha sido blanco de ataques racistas y comentarios clasistas. Esto puede verse tanto en redes sociales, por parte de las mismas clases medias y populares, como en entrevistas realizadas a sus colegas del medio artístico. Gran parte de las

reacciones hacia la protagonista de *Roma*, se refieren a su piel y a su origen indígena; además de señalarla como ser igual “a la muchacha que limpia su casa”. Por supuesto que la representación digna importa, y mucho. Reconocer que desde la hegemonía se ha creado todo un imaginario racista, clasista y colonialista de los pueblos, es reconocer que nuestra sociedad funciona así, y que es necesario cambiar las estructuras que se mantienen a través de este tipo de violencia simbólica.

Peter Burke, en su libro *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Burke, 2001), nos recuerda la importancia de las imágenes en las sociedades a lo largo de su historia. Como señala, esto puede rastrearse desde el uso de la iconografía, que solía ser usada para difundir y establecer discursivas beneficiosas para las élites, para él: “La iconografía era importante en el pasado porque las imágenes eran un medio de “adoctrinamiento” en el sentido original del término, es decir, para popularizar las doctrinas religiosas” (Burke, 2001:61). Las imágenes y estereotipos que se configuran desde las narrativas hegemónicas impactan en nuestra realidad y se adentran en las estructuras mentales de los individuos que las reciben. Por tal motivo, es importante el uso de los medios audiovisuales por parte de los pueblos indígenas. Para que, a través de la creación y difusión de sus propias narrativas visuales, se puedan contar sus historias y sus memorias, desde una representación digna.

Esto es algo que sin duda han conseguido mis interlocutoras, pues muestran fragmentos de su realidad con respeto, responsabilidad y cuidado. Lo cual logran sin esencializar los procesos familiares, individuales y comunitarios en los que se desenvuelven. No todo lo que nos muestran son historias bellas, algunas también

duelen, pero se logran presentar sin revictimizar, se muestra la dignidad, el gozo, la abundancia, las risas y el disfrute.

Contranarrativas y resistencia

Si bien, las cineastas se sienten con la responsabilidad de representar dignamente a sus comunidades, evitan caer en esencialismos o romantizar los procesos comunitarios. En ellas existen sus propios procesos de reflexividad, pues como señala el *alebrije* serrano (Luna Marán):

“Para mí el ejercicio de hacer películas es hacer un viaje de aprendizaje, de reconocimiento sobre algo que quiero entender de manera muy **honest**a. Hay cosas que no entiendo y quiero entenderlas a través de una cámara. Para mí eso ha sido la imagen, el ejercicio de reconocer que es lo que está pasando, a veces enfrente de mí y que el hecho de capturarlo, de convertirlo en una imagen fija o en movimiento me **permite visitar, entender y aprender sobre algo**, como este ejercicio de captura y de poder contener lo que está pasando.”¹¹⁶

Tanto en los foros, en entrevistas y en los grupos focales, Luna resaltó las complejidades de vivir dentro de la comunidad. Por un lado, reconoce el privilegio de haber crecido en un pueblo donde ella forma parte de la segunda generación de mujeres que tiene participación política activa, donde la violencia contra las mujeres es casi nula y donde el último asesinato fue hace más de 20 años. En la asamblea se escucha a muchas mujeres participar y discutir. Gracias a la presencia y

¹¹⁶ Las negritas son mías, testimonio de Luna Marán (Zepeda, 2021).

apropiación de los espacios de decisión por parte de las mujeres, Luna ha desempeñado varios cargos comunitarios en su pueblo, Guelatao.

Sin embargo, tal como nos comentó, dentro de las reflexiones grupales de septiembre, esto la ha llevado a un proceso de gran aprendizaje, en donde muchas ocasiones hay disidencias, conflictos y disputas. Ante estas situaciones, la negociación, el aprender a ceder y generar acuerdos, incluso con quienes fueran sus compañeritos/tas de la infancia, le ha traído la posibilidad de crecimiento personal.

Por otro lado, durante nuestra conversación de diciembre, reconoció que las personas de Guelatao, son las más críticas con su trabajo.¹¹⁷ *Tío Yim* se estrenó por primera vez en Veracruz, en la gira de Ambulante, ella recuerda la emoción y felicidad que sintió, sentimientos que si bien estuvieron presentes durante la proyección de su documental en el CineToo, éstos se mezclaron con nerviosismo y ansiedad, “la lectura que tiene la película en Guelatao este es muy particular [...] estoy muy contenta pues, porque la respuesta sí fue muy positiva, yo la verdad llegue a la función como a la defensiva, así como a defender mi película.”[sic.]¹¹⁸ Al terminar la proyección, cuando le pidieron unas palabras, solamente pudo decir: “los esperamos afuera porque hay tamales”. La responsabilidad de presentar un trabajo no era para menos, esta agitación no le impidió disfrutar y recibir las felicitaciones, de sentir la emoción de los asistentes y compartir la nostalgia colectiva que se hizo presente.

¹¹⁷ Grupo focal, 10 de diciembre de 2020.

¹¹⁸ Grupo focal, 10 de diciembre de 2020.

María Sojob también habla de estas complejidades comunitarias, actualmente, hay gente que reconoce su trabajo, que en pláticas informales llega a salir el comentario de: “Ay por fin vi tu película y que pasó en Canal 22 y no sé qué”. Generalmente estas conversaciones vienen con felicitaciones. María ha trabajado y se ha esforzado para que se ejerza el derecho que su comunidad tiene a medios de comunicación en su lengua. No obstante, después de estar fuera del pueblo durante tanto tiempo, su regreso no ha sido tan sencillo. Las estructuras patriarcales en las que se basa la organización comunitaria, ponen en duda su capacidad de poder pagar un terreno donde habitar, y también se le cuestionó tener una pareja no indígena, ajena al territorio.

Sojob, al igual que muchas mujeres indígenas ha tenido que hacer esfuerzos extras, tal como nos comentó en el grupo durante nuestra sesión de diciembre: “al final, me moví para pertenecer a la asamblea para sacar los papeles, la documentación, el título [...] el alcalde de acá había comentado que no podía creer que fuera mi terreno, porque la mujer no trabaja y solo está en la casa, y que yo sólo estaba prestando el nombre, y cómo era posible que una mujer pudiera comprar su propio terreno”.¹¹⁹ Como podemos observar, las realizadoras tienen que luchar por varios frentes, y pese a que sus trabajos los hacen pensando en comunitario, no es posible que se de una reciprocidad total. La recepción de sus trabajos, así como la aceptación de sus documentales a nivel comunitario, depende de cada contexto particular y de los diferentes procesos que han atravesado en cada territorio.

¹¹⁹ Grupo focal, 10 de diciembre de 2020.

La relación de las cineastas con sus comunidades y con las estructuras estatales es complicada, pues se encuentran en constante negociación y disputa con los espacios institucionales, los discursos y prácticas hegemónicas. El Estado mexicano mantiene su postura respecto al pago de la deuda histórica. No es casualidad que el Canal 22, de la televisión abierta, presentó el ciclo de cine “Mujeres en el cine y la TV”, en donde se programó la película de *Tote_abuelo*. En la cartelera oficial se anunció el 10 de abril de 2021, a las 22 h, hora del centro de México, sin embargo, esto no se respetó. Tal como pude costatarlo, al estar pendiente de la programación, el trabajo de María Sojob fue presentado pasada la medianoche. Esta lamentable situación ya había sucedido, durante la programación negociada entre Canal 22 y el FICM, donde *Yolem Jammut* y *Tote_abuelo*, fueron presentados en días diferentes a los que se habían anunciado en las redes oficiales y en horarios entre la media noche y las 4 de la mañana.

El discurso se mantiene, se propician los espacios, pero en la práctica estos no se respetan, las estructuras no se modifican, dan continuidad a la discriminación y exclusiones de las historias y narrativas de las cineastas indígenas. En la presentación del libro *Videastas del presente*, a la que Brenda Karina fue invitada, el cineasta Luis Lupone se retiró cuando se estaba proyectando el documental sobre el pueblo xi'ui, lo hizo de la misma manera que cuando conoció a Karina Tierra, sin despedirse, sin verla como su colega, desde la verticalidad.¹²⁰ Brenda y su compañero Pablo, nunca se sintieron cómodos, y aunque ella agradece la oportunidad, también reafirmó el rechazo que ya tenía hacia espacios que caían en

¹²⁰ Llamada telefónica mantenida el 26 de febrero de 2021.

lo pretencioso. Incursionar en los espacios cinematográficos, siendo mujeres indígenas, deja al descubierto las estructuras racistas, clasistas y machistas en las que se desenvuelven.

Contracuraduría y resistencia

Desde que el abogado ayuuk, Adelfo Regino fue designado como director del INPI, el presidente Andrés Manuel López Obrador ha mencionado en varias ocasiones la importancia del pago de la deuda histórica. No obstante, estos discursos al final se oponen al hecho de que, desde octubre de 2020 las oficinas centrales del INPI, ubicadas en Coyoacán en la Ciudad de México, se encuentran tomadas por los residentes otomíes afectados por el sismo de 2017,¹²¹ o la ya no tan reciente toma de Eje Central y Avenida Juárez, en el Centro de la Ciudad de México, por parte del pueblo triqui,¹²² entre otros muchos reclamos que continúan haciendo los pueblos indígenas.

Entre las prácticas contradictorias de un nuevo indigenismo, que reivindica la importancia de los trabajos audiovisuales, el reforzamiento de la lengua, la identidad y la cultura, pero que a la vez sigue reproduciendo el paternalismo y las exclusiones de los viejos indigenistas, está el rechazo a apoyar la producción audiovisual que se sale de los límites temáticos de la “curaduría estatal”. Este es el caso de la solicitud de apoyo de Iris Villalpando, la cual no ha recibido respuesta alguna por parte del INPI, al proponerse hacer un documental sobre la planta de amoniaco que

¹²¹ [https://labrujula.nexos.com.mx/ellos-si-tienen-edificios-la-toma-del-instituto-nacional-de-los-pueblos-indigenas-por-la-comunidad-otomi-de-la-ciudad-de-mexico/#:~:text=El%2012%20de%20octubre%20de,los%20Pueblos%20Ind%C3%ADgenas%20\(INPI\).](https://labrujula.nexos.com.mx/ellos-si-tienen-edificios-la-toma-del-instituto-nacional-de-los-pueblos-indigenas-por-la-comunidad-otomi-de-la-ciudad-de-mexico/#:~:text=El%2012%20de%20octubre%20de,los%20Pueblos%20Ind%C3%ADgenas%20(INPI).)

¹²² <https://www.milenio.com/politica/comunidad/cdmx-triquis-pasan-planton-eje-central-avenida-juarez>

había sido autorizada en Topolobampo, Sinaloa. Al final, las excusas se reducen a problemas de presupuesto, y actualmente se refuerzan con la llamada austeridad, evasivas que son parte del discurso hegemónico históricamente.

Pero tal como señalé antes, este es el ciclo del que habla Pablo Jaramillo, la hegemonía es un proceso inacabado y que tiene fisuras, en lo que respecta al discurso hegemónico en torno “al pago por la deuda histórica”, se ha abierto también algunos espacios que han sido apropiados por las documentalistas para desarrollar sus propias auto-representaciones.



Cartel de la Selección Oficial del 17° Festival de Cine Internacional de Morelia, donde *Tote_Abuelo* obtuvo los premios a: Documental Mexicano Realizado por una mujer y el Premio Ambulante a Documental.

Es así que María también hizo una fuerte crítica a las prácticas institucionales, similar a las de Iris, cuando le dijeron que no podía disponer de los derechos de su trabajo:

“Se quedan con los derechos de la película y además quieren que a principio de la pantalla aparezca que fue apoyado por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas ¡Por 5 pesos! y es terrible, una cuestión súper paternalista. Bueno, órale ¿les interesa promover la producción audiovisual o la producción

cinematográfica de los pueblos indígenas? Bueno den un millón para cada película ¿no? Pero si realmente les interesa y no de: “vamos a apoyar cinco proyectos y les vamos a dar 50 mil pesos a cada proyecto”. Eso es súper racista, súper discriminatorio y paternalista. ¹²³

De igual forma, desde su lugar de enunciación y su posicionamiento político, María Sojob ha hecho grandes esfuerzos por traducir el lenguaje cinematográfico hegemónico a su lengua tsotsil:

“Podemos entonces pensar el cine, a partir de nuestras lenguas, y no decir *close up*, y pensarlo todo en inglés y andar en la comunidad pronunciando todo en inglés, cuando hay muchos conceptos que ni sabemos qué significa en español, pero que usamos [...] ¿cómo pensarlo? Si existe el concepto en tsotsil o la palabra, por ejemplo, de quien graba, al menos en tsotsil se dice h’olk’tabaneq, que es quien extrae, lo que hace es sacar, extraer [...] tú eres la que extrae. Entonces a partir de eso, los colores cuando trabajamos la postproducción, con qué colores que identificamos en tsotsil [...] ¿cómo pensamos el presente, pasado, futuro? ¿cómo se dice sombra? [...] ¿Cómo a partir de eso, podemos trasladarlo al cine que estamos haciendo?” ¹²⁴

Por su parte, Karina Tierra se encontraba muy molesta cuando llegó un correo del Departamento de Operación y Seguimiento de Proyectos Culturales y de Comunicación del INPI, en el cual se les solicitaba hacer cortometrajes de 2 a 3

¹²³ María Sojob, Segundo conversatorio “Foro cineastas indígenas mexicanas”, 23 de octubre de 2019, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XbPgYtMIFHA>

¹²⁴ *Ibíd.*

minutos sobre cómo se vivía la pandemia en su comunidad. Se esperaban: “videos muy prácticos, tipo noticiero, se recomienda no desgastarse en su producción, pero **sí cuidar su realización.**”¹²⁵ Karina no podía creer la petición, en 2020 su documental no había sido presentado, no había recibido las publicaciones donde se incluía el material, no había tenido ninguna noticia y para colmo pedían que hicieran un nuevo trabajo audiovisual sin apoyo económico y en medio de una pandemia. No atendió a la petición, ella no le debía nada a la institución.

Por último, y para regresar al origen de los cuestionamientos hacía las prácticas del Estado, Teófila comenta que le es doloroso ver, como los malos augurios que llegaron con la instalación de la refinería “Antonio Dovalí Jaime”, se confirmaban, la contaminación del mar acabó con la pesca, con la que se sostenía San Mateo del Mar (Matías, 2021). Este mal presentimiento que tenía Teófila está presente desde 1985, y quedó registrado por el documental de Lupone. En él se muestra como la refinería es la que contamina y extrae los recursos naturales de las regiones. Explotación que ni siquiera es comparable con las prácticas cotidianas de los pueblos, se observan los grandes buques frente a las pequeñas lanchas pesqueras. Hace unos meses, la primera cineasta indígena comentó:

“Nos encontramos en un lugar muy lejos de la ciudad, estamos muy escondidos de la ciudad, entonces nos quisimos expresar, decir: “Nos encontramos aquí, trabajamos aquí y vivimos aquí, **¿quién nos puede auxiliar en casos de problemas? ¿Quién va a trabajar con nosotros en un proyecto?** [...] Porque vivimos cerca de Salina Cruz, la vida es cara. Cuando salimos a comprar a Salina Cruz, todas las cosas son

¹²⁵ Las negritas son del correo original. Brenda Karina compartió conmigo el correo el 15 de mayo de 2020.

muy caras, y no lo podemos pagar porque no todos trabajamos en la refinería... nos ha perjudicado”. (El Rule. Comunidad de Saberes, 2021).

Es en este punto donde se vislumbra la tensión y negociación entre las instituciones y las mujeres, pues no se puede negar la agencia de ellas al aceptar los apoyos y formar parte de los eventos oficiales que se organizan. Aquí también me gustaría señalar que existen realizadoras y realizadores que no entran en estas negociaciones con el Estado, ni les interesa hacerlo, tal es el caso de los y las videastas zapatistas, que logran realizar trabajos autogestivos e independientes (Rashkin, 2012). Es así que, en esta tensión y campo de disputa, es que las cineastas buscan crear sus espacios, sus proyectos con otro tipo de financiación, colaboran entre ellas, entretajan esfuerzos.

Por ejemplo, en Gelatao, el CineToo se reinaguró 13 de diciembre de 2016. Este es un espacio creado para mostrar cine nacional e internacional, es un lugar, que en palabras de Luna Marán: “permite a la comunidad [abrirse] al mundo cinematográfico, pero también formarse, y en esa parte de lo de la formación hemos desarrollado varios proyectos ---Cine too Lab, proyectos en desarrollo. Comunidad autogestiva de aprendizaje, queremos que sea replicable, jóvenes que tienen algo en común pueden organizarse, en asamblea, decidir qué quieren aprender y qué historias quieren narrar.” (Cine y Mujer, 2021). Luna está a cargo de CineToo, por mandato comunitario, pero ella es la que hace la selección de películas que se proyectan, esta es su propia curaduría, alejada de los marcos estatales, es su contracuraduría.

En el territorio tsotsil, María Sojob también promueve las proyecciones de cine comunitarias, participa activamente y se eligen trabajos en los que la representación digna sea uno de los hilos estructurales. Se muestran películas de sus colegas cineastas indígenas, aunque no dejan fuera otro tipo de trabajos. En la Sierra Gorda Queretana, Karina y Artesano Audiovisual recorre la zona, filmando músicos, bailes, cuentos, historias, fiestas y espacios de amorosidad, sin apoyos estatales, pero sí con apoyo comunitario que se hace desde el disfrute, la reciprocidad y el gozo. En territorio yoreme, Iris viaja a las comunidades más alejadas y junto a su cámara capacita a las y los jóvenes yoreme, una enseñanza a pie, por gusto y amor a su comunidad, sin esperar nada a cambio, les comparte las convocatorias y les ayuda a armar sus expedientes. Además suele compartir los videos que ha hecho a través de sus redes sociales, donde sus paisanos y paisanas reaccionan con cariño, palabras de aliento y agradecimiento. Ella muestra lo que siente, lo que quiere, sin limitaciones.

Cada una de estas mujeres hace su propia curaduría, fuera del marco del Estado. Actualmente, las cineastas indígenas cuentan con otros espacios aliados que les permiten resistir y visibilizar sus trabajos. Uno de los principales impulsores de cine comunitario e indígena es la gira Ambulante; y para capacitaciones es Ambulante más Allá. Hace unos meses la plataforma Netflix junto a Ambulante, crearon el Fondo Miradas, el cual apoyará 80 proyectos de creación audiovisual para los pueblos indígenas. Esto permitirá la visibilización de narrativas de más de 30 pueblos indígenas. Con los 15 millones de pesos que serán donados, se crearán 70 documentales, 7 ficciones y 4 animaciones (Salgado, 2021).

De igual forma, en estos últimos meses, la plataforma de FilminLatino también ha puesto a disposición gran parte del trabajo de la cineasta mixteca Ángeles Cruz, esto en el contexto del estreno de su ópera prima *Nudo mixteco* (2021).¹²⁶ La misma plataforma puso a su disposición un ciclo de trabajos de algunas cineastas indígenas, donde se incluyeron los trabajos de María Sojob, Luna Marán, Yolanda Cruz, entre otras. Estos son espacios que se siguen negociando y disputando.

Por último, no puedo dejar de lado el hecho de que, aunado a las dificultades ya mencionadas, como resultado de la intersección de opresiones que encarnan las cineastas, la pandemia fue un evento que vino a complicar aún más las cosas. Luna tuvo que posponer varios proyectos, cuando esto inició estaba trabajando como Productora y editora de la ópera prima de Lucero Gonzalez, en la cual se hace una revisión de 50 años de feminismo, en la colectiva feminista La Revuelta. La filmación de *Chicharras*, su nuevo trabajo de ficción documental, también tuvo que detenerse, en palabras del alebrije, esta es una “película experimento”, pues junto a sus compañeros y compañeras, pretenden poner a prueba las variables de lo que consideran puede ser representante del cine comunitario. El cual, se caracteriza por ser colaborativo desde la escritura hasta su exhibición.

También se pospuso la ficción México-Salvadoreña: *Polvo de Gallo*, cuyo estreno se prolongó hasta finales de agosto de 2021, y aunque continuó con la escritura y elaboración de un cómic histórico futurista, junto a la lingüista ayuujk Yásyana Aguilar y con Rasheni Lazcano, la limitada movilidad ha complicado el desarrollo del proyecto.

¹²⁶ Retrospectiva Ángeles Cruz. Enunciarnos con ternura y dignidad, disponible en: <https://www.filminlatino.mx/canal/visiones-poderosas>

María Sojob también tuvo que posponer la grabación de su tercer trabajo audiovisual, el cual sería filmado en Honduras, el cual apenas retomó. Pero sin duda, las fibras que más fueron trastocadas por el COVID, fueron aquellas relacionadas con las prácticas de crianza y cuidado infantil. Al igual que miles de madres tuvo que cambiar su dinámica, pues ahora sus pequeñas estaban todo el día en casa. María debía mediar entre su labor de madre y la profesional. La pandemia también afectó su salud y la de su familia, pues se contagiaron de COVID19, y al igual que muchas personas sintieron mucho miedo, siguieron las recomendaciones médicas y afortunadamente pudieron salir de esta complicada situación.

Iris se encontró en una situación similar a la de María y a la mía, con la sobrecarga de las labores de cuidado, pues ahora su hijo, el pequeño Lucio estaba todo el día en casa, debía ayudarlo en las tareas y darle más tiempo, maternar en pandemia se convirtió en un ejercicio doblemente cansado. De igual manera, Iris tuvo que frenar el proyecto en que trabajaba sobre la planta de amoniaco que amenazaba el territorio yoreme, pero la emergencia sanitaria no fue el único factor, sino que al momento que escribo esto, los funcionarios de su centro coordinador del INPI no le han proporcionado ninguna resolución sobre el proyecto, inscrito desde el 2020. Una vez más, el instituto no tiene recursos.

La vida de Brenda Tierra también se complicó, las fiestas y celebraciones que mantienen el proyecto de Artesano Audiovisual, fueron limitadas, por lo que las entradas de dinero también se redujeron. Esto la llevó a buscar otro tipo de ingresos, como la venta de productos naturistas. De igual forma, los espacios de recreación, *amorosidad* y *compartencia* que solía coordinar, como son las carreras, también se

debieron posponer; así como los viajes y las visitas familiares; sin embargo, con su característico optimismo, Karina no duda en que poco a poco se podrán recuperar.

Intersección y vivencias. Reflexiones finales

Como se mencionó al principio de la investigación, la intersección de exclusiones que atraviesan a las cineastas, también es la que les permite generar nuevos lugares de enunciación, reflexionar sobre su quehacer y posicionarse ante una sociedad que las ha discriminado sistemáticamente. Manifestaciones que logran hacer desde la organización, apoyo mutuo y reciprocidad, esto con dignidad y alegría.

Si bien, el Estado, a través de sus prácticas hegemónicas de “curaduría”, ha pretendido delimitar las narrativas de sus documentales, las cineastas indígenas, han podido utilizar las fisuras de la hegemonía estatal para desarrollar sus propias historias, con o sin apoyo financiero oficial. Esto ha implicado construir otras redes de apoyo, algunas comunitarias y otras con aliados y aliadas en el mundo audiovisual independiente, que les han permitido producir y difundir su trabajo fuera de los espacios y discursos hegemónicos.

Las representaciones racistas e infantilizantes de los pueblos indígenas, siguen circulando en el cine comercial, sin embargo ahora existen contrapesos que permiten evidenciar estos discursos estigmatizantes, y denunciar su violencia simbólica. Desde las redes sociales, los festivales independientes, los espacios colectivos de reflexión y la prensa digital, las documentalistas indígenas están confrontando y desestabilizando los discursos hegemónicos en torno a lo que significa ser hombre o mujer indígena en el México contemporáneo.

Es importante impulsar el trabajo de cineastas y documentalistas de pueblos indígenas, pues a través de la difusión de estas contranarrativas se puede evidenciar el constante extractivismo y las apropiaciones culturales que hacen los medios de comunicación hegemónicos. Así mismo, gracias a estos trabajos se exploran temáticas que se han sido tabú en la sociedad occidental, así como en las sociedades indígenas, tal como son la sexualidad y el deseo fuera de la heteronormatividad, tramas que, por ejemplo, aborda Ángeles Cruz en su nueva película *Nudo Mixteco* (2021) y en *La Carta* (2014).

Trabajar para que haya más capacitación para realizadores y realizadoras audiovisuales abre la posibilidad de que, en unas cuantas generaciones, se pueda hablar de una soberanía audiovisual. Esto permitiría a los pueblos: “Crear y tener control sobre sus propias representaciones y sobre las maneras de producir y difundirlas dentro de un contexto sociopolítico y económico de convecciones cinematográficas dominantes, y eso, por su crítica, apropiación y reconfiguración” (Claudine Cyr, 2011 en Castro Neira, Brevis Hidalgo, Carbajal Parra, & Tarque Capiña, 2014). Así mismo, el fortalecimiento de estas herramientas les permitirá politizar los procesos de producción, promover la tolerancia, la diversidad y el respeto a los distintos pueblos y credos; contribuiría a fortalecer la riqueza e identidad audiovisual, al reconocimiento de la multiculturalidad y será una nueva forma de reivindicación histórica, la justicia, paz y reparación.



“Nota: No olvidemos que las cámaras siempre manipulan la realidad. Ejemplo El balance de tu color de piel. Por alguna razón colonial, siempre te harán ver más güerx de lo que eres” – Luna Marán, imagen tomada de su Instagram.

CONCLUSIONES

Al acercarme a las vidas y genealogías intelectuales de las cuatro mujeres documentalistas con las que trabajé para esta tesis: Brenda Karina Tierra, Iris Villalpando, Luna Marán y María Sojob, pude entender mejor la relevancia de lo descrito y representado en sus creaciones. Sus vidas y obras habían inspirado mi interés por el cine documental producido por mujeres indígenas y esta investigación me dio la oportunidad de conocerlas más de cerca y construir con ellas vínculos de amistad que posibilitaron mi acercamiento a sus vidas, experiencias y retos para entrar al mundo audiovisual, caracterizado por las jerarquías de género, de clase y étnico raciales.

Los espacios de reflexión colectiva que construimos digitalmente durante la pandemia, nos permitieron no solo establecer “diálogos de saberes”, al compartir sus vivencias confrontando el racismo y la misoginia al entrar en el mundo de la producción audiovisual, sino también construir y fortalecer alianzas entre ellas. Podríamos decir que las cuatro son parte de una misma generación nacida en la década de los ochentas del siglo pasado, y que crecieron bajo la influencia, directa o indirecta, del movimiento zapatista y de un movimiento indígena nacional, que empezaba a discutir en los espacios públicos los derechos de las mujeres indígenas.

También tuvimos la oportunidad de compartir las experiencias de migración, ya sea para realizar estudios o por razones familiares, creciendo también en contextos en donde los vínculos entre las zonas urbanas y las comunidades indígenas se habían profundizado. No obstante, tal como ellas reconocen, esta migración

también les ha permitido crear una gran diversidad de relaciones, que les han generado una forma de vida diferente a la de sus paisanos y paisanas, lo que les ha permitido hacer análisis y contrastes sobre las diversas formas de vida en cada territorio.

En este sentido podríamos decir que su producción audiovisual se da en contextos de acelerados cambios socioculturales en las comunidades indígenas, que influyeron en sus posibilidades de apropiarse de los medios audiovisuales, pero que también las llevaron a reflexionar sobre la importancia de documentar la historia y la memoria de sus pueblos. El contexto en el que cada una se formó como documentalista, influyó mucho en los temas que han elegido para sus películas y en los retos que han tenido que enfrentar en la producción de las mismas.

He pasado gran tiempo frente a la pantalla, y sin duda, tener la oportunidad de ver los documentales de las mujeres con las que he trabajado ha sido un punto de fuga, en medio del contexto pandémico. Las bellas tomas de sus lugares de origen, los árboles, el campo abierto, el cielo, las nubes y la tierra, me han permitido escuchar los silencios y sonidos del campo, los cuales me alejan del ruido de la estridente cotidianidad. Los silencios a veces se rompen por el canto de las aves o por el correr del agua. Pero no solo han sido un punto de fuga de mi realidad en el encierro, más allá de eso, también he podido aprender sobre otras formas de decir: 'Te quiero'.

Los grupos focales también se convirtieron en espacios que me mantenían enfocada, donde tuve grandes aprendizajes y que me orillaron a fuertes reflexiones. Para mí, hablar con las cineastas siempre fue un momento de disfrute, que me desconectaba de la realidad que nos rodeaba, se convirtió en un territorio digital

reconfortante de goce, disfrute y alegría. Fue en estos espacios en que comenzó el proceso de cuestionamiento de mis propios privilegios, además de empezar a nombrar las violencias y mi vulnerabilidad que se han ejercido sobre mí, tal como lo propone Lila Abu-Lughod (1991).

Sus testimonios en torno a los efectos de la pandemia en sus vidas, en las implicaciones de las prácticas de cuidado y maternaje, en una sociedad que sigue sin reconocer el trabajo de las mujeres en la reproducción de la vida, me hicieron reflexionar sobre mis propias condiciones como madre de dos adolescentes, teniendo que responder a las exigencias de un sistema educativo poco sensible a las necesidades de las mujeres y menos de las madres. Es en este contexto de pasar mucho tiempo frente a la pantalla, que me veo en la necesidad de enunciar la presente tesis dentro de la etnografía digital, la cual permite ampliar las posibilidades de investigación tanto de la antropología como de la etnohistoria.

Así mismo, me es necesario reconocer que la mentira más grande que me contaron cuando entré a la carrera de etnohistoria, fue que esta disciplina que se encargaba de: “*escribir la historia de los pueblos sin historia*”. Y digo la mentira más grande, porque ahora tengo las herramientas teóricas y metodológicas para reconocer que los pueblos tienen historia, cada uno con sus propias formas de resguardar su memoria, de escribir su historia y de transmitirla. Estas narrativas que no siempre quieren compartir con el otro o la otra, pues prefieren mantener su distancia con aquellas personas que históricamente han realizado acciones de extractivismo epistémico, que imponen categorías para su propio beneficio personal y académico, aunque estas poco respondan a las formas específicas de ser y estar en el mundo de los pueblos que dicen representar.

A través de las experiencias compartidas, entendí la importancia de llamarlas **cineastas y no videastas**. Esta segunda categoría, lo que hace es reproducir el racismo y el clasismo del gremio cinematográfico, pues, se ponía por debajo los trabajos que se hacían desde los pueblos. Esto es un reconocimiento hecho por la propia Luna: “toda la generación de videastas de mi pueblo, no se dijeron que eran cineastas, se asumían como videastas. Ahora como que ya tantos años después como dos décadas y media, sí, para mí nombrarme desde el cineasta me es muy importante, justo por lo que dice Iris, pareciera que cineasta es como algo más y en ese sentido sí me importa mucho como hacer la conciencia como de la chamba que estoy haciendo, como creérmela un poco, porque si no me la creo yo, nadie más me la va a creer.”¹²⁷

También, es importante reflexionar sobre cómo se enuncia lo que se ha llamado “cine indígena”, pues, como ellas lo mencionan, adjetivar el cine con la palabra ‘indígena’, impacta en que sea inferiorizado o menospreciado. Es importante la manera en que categorizamos, así como la representación en los medios de comunicación. Diferenciar entre el cine indígena y el no indígena puede ser un arma de dos filos, pues tal cómo señala Yásnaya, hemos normalizado que las y los indígenas sean reconocidos e impulsados dentro de puestos y espacios que se relacionan con lo “cultural”, y pocas veces se les logra incluir en verdaderos puestos políticos o de toma de decisiones. Lo indígena en lo cultural, sirve para seguir reproduciendo discursos folclorizantes y exotizantes de la realidad de estas naciones (Aguilar Gil Y. E., s/f).

¹²⁷ Luna Marán, Grupo focal 14 de agosto de 2020.

Fue a través de las historias de vida de las realizadoras, que pude acercarme a la intersección de exclusiones y opresiones que las atraviesan, y que al final acaban plasmando en sus trabajos. Cada una va tomando los hilos de su propia historia para ir tejiendo las tramas narrativas que nos muestran, lo cual logran con sensibilidad. Si “los tejidos son los libros que la colonia no pudo quemar”, las películas creadas desde el cine comunitario indígena, permiten rescatar las historias que, desde la versión hegemónica de la historia se han negado. Gracias al espacio digital que compartimos, a las enseñanzas y cuestionamientos de mis colaboradoras e interlocutoras es que me atrevo a posicionar este trabajo como un intento de antropología colaborativa, pues yo misma me puse como objetivo prestar atención a sus demandas y necesidades, por lo que espero que esta labor sea de utilidad.

La apropiación de los medios audiovisuales, les ha permitido a estas cineastas contarnos sus propias historias, romper los silencios de la historia oficial, desestabilizar la “curaduría estatal” y mostrarnos otro tipo de personajes, construyendo sus propios “alebrijes” (Luna Marán, 29 de marzo 2021, en Cine y Mujer). A través de sus películas guardan la memoria de sus pueblos, de sus familias, de sus vidas; lo cual logran a través de una representación digna. Me pareció pertinente el paralelismo entre tejer y el cine comunitario de las mujeres indígenas, no sólo porque ambas son maneras gráficas de narrar historias, sino porque también son saberes y prácticas que se construyen en colectivo, que son procesos y genealogías, cuyos saberes se van heredando de generación en generación, resguardando la memoria visual colectiva.

Me atrevo a expresar que el trabajo audiovisual de las cineastas indígenas también da inicio a un proceso de sanación individual y colectiva, cada una de ellas lo enunció en varias ocasiones, el cine se convierte en una terapia para las realizadoras. Ante estas reflexiones y reconociendo el poder que tienen las imágenes, ahora surge el cuestionamiento sobre cuál podría ser el impacto del cine comunitario indígena en la sanación de la herida colonial que nos atraviesa a todas y a todos quienes habitamos el Abya Yala. Lograr cine comunitario no es fácil, pues dentro de las comunidades hay diferencias y conflictos, enunciar estas disputas es evidenciar que lograr consensos no es sencillo, se debe trabajar mucho para llegar a generar acuerdos.

En su relación con los espacios estatales y hegemónicos, pude documentar que la relación histórica de apropiación y paternalismo estatal que ha caracterizado al indigenismo mexicano, se sigue reproduciendo en lo que respecta a los programas de apoyo a la producción audiovisual. La “curaduría estatal” no solo define que tipo de proyectos se financian y cuáles no, sino que también delimita los espacios, momentos y formas de divulgación de estos materiales. Sin embargo, estos discursos y prácticas hegemónicas, tienen fisuras que las documentalistas han sabido aprovechar, creando espacios propios de auto-representación y desestabilizando las formas y contenidos que les impone la “curaduría estatal”.

Me gustaría resaltar la agencia y resistencia de las cineastas, pues ellas son creadoras de sus propias narrativas, son artistas por sí mismas, aunque también algunas de ellas reconozcan el compromiso —no implícito— con su comunidad. Ellas han logrado apropiarse de varios espacios —físicos y digitales— en donde han tenido que aguantar discursos condescendientes y paternalistas, que las

infantiliza y discrimina por ser mujeres jóvenes indígenas. En teoría los espacios artísticos deberían ser lugares seguros, con gente abierta a los cambios, a la escucha de otros y sobre todo con personas sensibles.

Sin embargo, no dejan de reproducirse discursos que se hacen desde el privilegio blanco, tal como lo hizo la reconocida crítica de cine Fernanda Solórzano en su cuenta de Twitter, donde expresó su descontento contra el hashtag #MiPielSeRespeta:



Es en estos comentarios —porque de este tipo abundan en las redes sociales—se aprecia como estamos atravesados por los discursos hegemónicos, los cuales son interiorizados y reproducidos sin cuestionamientos. Así mismo, existe un enraizado “complejo de salvador blanco”, el cual lleva a algunas personas a querer explicarles a individuos racializados, no sólo cómo opera el racismo, sino que también pretenden decirles cuál es la mejor manera de llevar a cabo sus luchas, y que intentan marcar la consonancia los discursos y prácticas que son aceptadas — para ser tomados en serio— y cuales no. Esto no quiere decir que haya malas intenciones, sino que demuestra lo internalizados que se encuentran el racismo, el

clasismo y el colonialismo. Bien dicen que el camino al infierno está lleno de buenas intenciones.

Las violencias sistémicas que viven estas mujeres se robustecen cuando alguna de ellas es madre o cuando decide no serlo, cuando no sigue la norma de la heterosexualidad o cuando decide romper lo que se espera socialmente de ella. Cuando rompen con la dinámica que históricamente se nos ha asignado, se nos castiga, se señala y se juzga. En este sentido, tan sólo me resta señalar que también la violencia machista, el acoso y la violencia es algo que se encuentra presente — como en muchos otros— en el medio cinematográfico, el cual ha sido expuesto a través de redes con el hashtag #MeTooCine; y en donde el reconocido director colombiano Ciro Guerra, director de *El abrazo de la serpiente* (2015) y *Pájaros de verano* (2018), fue acusado de acoso y abuso sexual.¹²⁸ Pareciera que en ningún medio las mujeres pueden realizarse profesionalmente en espacios seguros.

A través de sus historias de vida, pudimos documentar los diversos espacios en los que deben de luchar por lograr el derecho a la autorrepresentación. Por un lado está el nivel comunitario, en donde muchas veces son estigmatizadas por no cumplir con los roles de género, por no casarse a la edad esperada o por hacerlo fuera de la comunidad. Sus compromisos comunitarios no son un producto “natural” de su vínculo sociocultural con sus pueblos, sino que deben de ser permanentemente negociados, en medio de múltiples tensiones. Es evidente que los contextos de producción cinematográfica han cambiado en las últimas décadas y los retos que enfrentaron las hermanas Palafox no son los mismos que enfrentan ahora Brenda

¹²⁸ <https://elpais.com/cultura/2020-06-25/ocho-mujeres-senalan-al-director-de-cine-ciro-guerra-por-acoso-y-abuso-sexual.html>

Karina, Iris Villalpando, Luna Maran, y Maria Sojob. Varias de ellas han tenido acceso a la educación universitaria y han decidido postergar la decisión de casarse y tener hijos, y quienes lo han hecho, no siempre han seguido los tiempos y formas establecidos por el “deber ser comunitario”. Sin embargo, comparten con sus compañeras precursoras, las limitaciones estructurales de un campo cinematográfico caracterizado por el elitismo, el racismo y el clasismo, en el que sus producciones siguen siendo subestimadas y poco visibilizadas.

En este punto parecería redundante volver a mencionar las violencias que ejercen el Estado mexicano y sus instituciones, a través de su curaduría institucional, en su selección y blanqueamiento de las producciones materiales de los pueblos. El hecho de que cada representante estatal enuncia en su discurso “la deuda histórica”, sólo perpetúa sus estructuras coloniales y de despojo, eternizando la espera del pago, manteniendo relaciones asimétricas y clientelares. En este sentido vuelvo a retomar a la lingüista ayuuk Yásnaya Aguilar, pues tal como ella menciona, aquellos representantes de pueblos indígenas que llegan a acceder a puestos de poder institucional, generalmente están más comprometidos con las políticas partidistas, no con el pueblo al que pertenecen (Aguilar Gil Y. E., s/f).

Esto no quiere decir que no haya proyectos y programas dentro de los marcos del Estado que sean valiosos, pues de una u otra manera el Acervo de Cine y Video del INPI, se ha convertido en un gran espacio de resguardo de la memoria de los pueblos. Las producciones ahí resguardadas son fuentes de conocimiento invaluable para la historia, la etnohistoria, la antropología y la antropología visual. Proyectos de rescate, investigación y divulgación, son de destacar; sin embargo, no

debemos perder de vista que su importancia radica en pensar nuevas formas en que se deben sociabilizar y regresar a los pueblos.

Por último, no puedo dejar de señalar nuevamente que una de las primeras cineastas indígenas del país murió en un contexto de carencia en el sistema de salud pública, pues, primero llegaron las cámaras en super 8mm, las cámaras Polaroid, el VHS y los proyectores, a San Mateo del Mar, que el acceso a la salud digna. El sistema de salud sigue siendo una carencia en muchas de las regiones indígenas, cuando llegó el COVID a la región ikoots mucha gente enfermó y murió, entre ellas la madre de las hermanas Palafox, tal como su nieta Jazmín me lo comentó. El desarrollo de la vida en la periferia de las grandes ciudades, es uno de los hilos que se une a la intersección de opresiones y exclusiones que atraviesan el lienzo de las mujeres de las comunidades indígenas, hasta para acceder a los servicios básicos como son educación superior y salud.

Las diversas exclusiones y opresiones que se intersectan en la vida de las mujeres indígenas, hace que el acceso y la apropiación de la producción audiovisual implique un reto permanente y cotidiano. No obstante, a pesar de las carencias económicas, del racismo institucional, de las formas de control comunitario, las cineastas indígenas con quienes trabajé, han creado materiales audiovisuales de alta calidad, en los que logran enunciar sus historias, visibilizar los problemas comunitarios y reivindicar la memoria histórica de sus pueblos. Es de reconocerse la alegría con que lo hacen, pues cada una de ellas disfruta y vive la vida alegremente, convirtiéndose en una inspiración para las más jóvenes. Cada logro de ellas abre las posibilidades para que otras mujeres accedan a estos espacios

machistas, racistas, clasistas y centralizados. Están dejando un hermoso y sólido telar donde las demás puedan empezar a tejer sus propias historias.

Espero que esta tesis pueda contribuir, aunque sea mínimamente, a visibilizar sus telares visuales y el contexto de luchas y resistencias que los hicieron posibles. El proceso de compartir las reflexiones colectivas en tiempos de pandemia, fue tan importante como este producto final. Muchas veces las “rutas metodológicas” no se reconocen como espacios fundamentales en la construcción de comunidades de conocimiento. Durante las reuniones mensuales que tuvimos en el 2020, no solo compartimos experiencias como mujeres, algunas maternando en pandemia, sino también nuestras reflexiones sobre las continuidades de las relaciones coloniales, con un Estado que continúa apropiándose o silenciando las voces y representaciones de las mujeres indígenas.

Para finalizar, considero importante mencionar que otra de las lecciones más grandes que aprendí de mis colaboradoras fue el cuestionarme a mí misma las violencias que yo desde mi privilegio he realizado. Este es un ejercicio que nos toca realizar a todas y a todos quienes nos encontramos en algún nivel más favorecido por el sistema. Debemos de dejar de pedirles que sean los habitantes de los pueblos quienes nos hablen de nuestro racismo, de nuestro clasismo o machismo interiorizados. Empecemos a hacernos conscientes y hacernos cargo de lo que nos toca para disminuir las brechas económicas y sociales que el sistema ha creado.



Luna Marán, María Sojob e Iris Villalpando, fotograma del segundo conversatorio “Foro de Cineastas Indígenas”, organizado por el Festival Internacional de Cine de Morelia, 22 de octubre de 2019.

ANEXO

CINEASTAS INDÍGENAS

A continuación, presento un breve directorio con algunas cineastas a las que les seguí la pista durante mi proceso de investigación, así como algunos colectivos que han sido fundamentales para la creación de cine, video y documental realizado por pueblos y comunidades indígenas. Considero importante señalar que no son todas las cineastas que existen, pues aún queda mucho por conocer.

Nombre	Pueblo	Trabajos
<p style="text-align: center;">Alanis Obomsawin</p>	<p style="text-align: center;">Descendiente Abenaki, Americo-Canadiense</p>	<p><i>Christmas at Moose Factory</i> (1971), <i>The Canoe</i> (1972), <i>Children</i> (1972), <i>History of Manawan, Part One</i> (1972), <i>History of Manawan, Part Two</i> (1972), <i>Moose Call</i> (1972), <i>Partridge</i> (1972), <i>Snowshoes</i> (1972), <i>Basket (Lhk'wál'us)</i> (1975), <i>Farming (Lep'cál)</i> (1975), <i>Mount Currie Summer Camp</i> (1975), <i>Puberty, Part One</i> (1975), <i>Puberty, Part Two</i> (1975), <i>Salmon (Tsúqwaoz')</i> (1975), <i>Xusum</i> (1975), <i>Mother of Many Children</i> (1977), <i>Amisk</i> (1977), <i>Gabriel Goes to the City</i> (1979), <i>Wild Rice Harvest Kenora</i> (1979), <i>June in Povungnituk</i> (1980), <i>Incident at Restigouche</i> (1984), <i>Richard Cardinal: Cry from a Diary of a Métis Child</i> (1986), <i>Poundmaker's Lodge: A Healing Place</i> (1987), <i>No Address</i> (1988), <i>Le patro Le Prévost - 80 Years Later</i> (1991), <i>Walker</i> (1991), <i>Kanehsatake: 270 Years of Resistance</i> (1993), <i>My Name is Kahentiiosta</i> (1995),</p>

		<i>Spudwrench – Kahnawake Man</i> (1997), <i>Rocks at Whiskey Trench</i> (2000), <i>Is the Crown At War With Us?</i> (2002), <i>Our Nationhood</i> , (2003), <i>Sigwan</i> (2005), <i>Waban-Aki: People from Where the Sun Rises</i> (2006), <i>Gene Boy Came Home</i> (2007) <i>Professor Norman Cornett: "Since when do we divorce the right answer from an honest answer?"</i> (2009), <i>When All the Leaves Are Gone</i> (2010), <i>The People of the Kattawapiskak River</i> (2012), <i>The Federal Court Hearing</i> (2012), <i>Hi-Ho Mistahey!</i> (2013), <i>Trick or Treaty?</i> (2014), <i>We Can't Make the Same Mistake Twice</i> (2016), <i>Our People Will Be Healed</i> (2017), <i>Jordan River Anderson, the Messenger</i> (2019), <i>Honor to Senator Murray Sinclair</i> (2021).
Alejandra Gómez Castro	Chiapas, México.	<i>Ore'is Syawa voces</i> (2015)
Alicia Roxana Mucú Choc	Maya q'eqchi, Guatemala.	<i>Cantel</i> (2015)
Alhelí López	Oaxaca, México.	<i>Después de ella</i> (2013)
Ana Karina Martínez Castillo	Mixe, San Juan Juquila, Oaxaca.	<i>Mujeres sembrando equidad / Toxyëjk Majaa</i> (-) Acervo de cine y video "Alfonso Muñoz", INPI.
Ángeles Cruz Para ver sus películas en FilminLatino: https://bit.ly/389zldq	Mixteca, Heroica Ciudad de Tlaxiaco, Oaxaca.	<i>Nudo Mixteco</i> (2021). <i>Arcángel</i> (2017). <i>La carta</i> (2014). <i>La tiricia o cómo curar la tristeza</i> (2012)
Amelia Hernández (Amelia Diziú).	Tsotsil, Zinacantán, Chiapas.	<i>Toyol Kajal Noosfera</i> (2016). https://www.youtube.com/watch?v=dOKRiwa-lfw

<p>Anayeli Paelo Osorio.</p>	<p>Purépecha, Nahuatzen, Michoacán.</p>	<p><i>En defensa de los derechos de las mujeres. Imérhi atastakatechani chuxapini / Siguiendo sus pasos</i> (2017). Acervo de cine y video “Alfonso Muñoz”, INPI.</p>
<p>Ana Gabriela González Espinoza.</p>	<p>Purépecha, Pichataro, Michoacán.</p>	<p><i>En defensa de los derechos de las mujeres. Imérhi atastakatechani chuxapini / Siguiendo sus pasos.</i> (2017) Acervo de cine y video “Alfonso Muñoz”, INPI.</p>
<p>Beatriz Adriana Rodríguez Gutiérrez</p>		<p><i>Clementina y el chocolate</i> (2015). https://ojodeaguacomunicacion.org/clementina-y-el-chocolate/</p>
<p>Belén Pac Batz</p>	<p>Maya, Quetzaltenago, Guatemala.</p>	<p><i>Tejida</i> (-) Directora <i>Kumilha'. Inflexión</i> (2017) Sonidista. https://www.youtube.com/watch?v=tLILjYYIfU</p>
<p>Cassandra Casasola https://casandracasola.com/ (productora, cinefotógrafa y sonidista)</p>	<p>San Pablo Etla, Oaxaca.</p>	<p><i>A través de Tola</i> (en proceso de posproducción) <i>Ñuu Kanda. Pueblo en movimiento</i> (2020) - Producción. <i>Tayuku. Ahuehuete</i> (2019) – Dir. Fotografía <i>Koo. Serpiente</i> (en proceso de posproducción) – Producción y Dir. Fotografía. <i>Ofrenda</i> (2020) – Comercial. Dirección Luna Marán. Fotografía: Cassandra Casasola</p>

Cecilia Pérez		<i>Los saberes de mis sueños</i> (2010) Acervo de cine y video “Alfonso Muñoz”, INPI.
Celina Yunuen Manuel Piñon.	Purépecha, Santa Fe de la Laguna, Michoacán.	<i>La espera</i> (2020)
Cherilyn Papatie http://www.wapikoni.ca/filmmakers/cherilyn-papatie	Kitcisakik, Quebec, Canadá.	<u><i>L'OR DES FEMMES (Women's Gold)</i></u> (2015) http://www.wapikoni.ca/movies/lor-des-femmes <u><i>Trois femmes fortes (Three Strong Women)</i></u> (2019) http://www.wapikoni.ca/movies/trois-femmes-fortes-three-strong-women <u><i>Le rêve d'une mère (A Mother's Dream)</i></u> (2007) http://www.wapikoni.ca/movies/a-mothers-dream-le-reve-dune-mere <u><i>Still alive (Encore vivants)</i></u> (2008) http://www.wapikoni.ca/movies/still-alive-encore-vivants
Christine Welsh	Metis, Canadá.	<i>Finding Dawn</i> (2006). <i>The Story of the Coast Salish Knitters</i> , (2000) Co Producción con Darling Kovanik, G. <i>Kuper Island: Return to the Healing Circle</i> , (1997). Co-Producción y Co-Dirección con Campbell, Peter C. <i>Keepers of the Fire</i> (1994) Co-Producción con Herring, I., Johansson, S., Macdonald, J. <i>Women in the Shadows</i> , (1991) Co-Producción con Johansson, S.

<p>Concepción Suárez Aguilar https://www.ambulante.org/documentales/koltavanej/</p>	<p>Selva de los Chimalapas, Oaxaca.</p>	<p><i>Koltavanej</i> (2012) https://vimeo.com/64648541</p>
<p>Dinazar Urbina Mata https://www.filminlatino.mx/directora/dinazar-urbina-mata</p>	<p>Mixteca, Villa de Tututepec, Oaxaca</p>	<p><i>Siempre andamos caminando</i> (2017). https://www.filminlatino.mx/pelicula/siempre-andamos-caminando</p> <p><i>Carrizos</i> (2016) https://www.filminlatino.mx/corto/carrizos</p> <p><i>Tawä'äktäjk (Para el andar)</i> (2013) https://vimeo.com/402840678</p> <p>Realización colectiva con: Sandra García Santiago, Rosalba Jiménez, Rubí Reyes Jarquín, Alexei Rivera López y Nancy Vásquez.</p> <p><i>La vida en tinta</i></p> <p>Realización colectiva con Cynthia Rodríguez y Giselle Vega.</p> <p><i>La crème de la crème</i></p> <p>Realización colectiva en el taller DocForum.</p>
<p>Dolores Santiz. https://www.filminlatino.mx/directora/dolores-santiz</p>	<p>Tsotsil, Chamula, Chiapas</p>	<p><i>Pox, la bebida sagrada</i> (2010) https://www.filminlatino.mx/corto/pox-bebida-sagrada</p> <p>Co-productora del largometraje <i>La semilla en el asfalto</i>, de López Pedro Daniel (2009).</p> <p>En 2020, trabaja en tres documentales. El primero sobre las parteras en el municipio de Tenejapa</p>

		Chiapas, otro sobre el trabajo del barro en Amatenango, y <i>por último</i> El encanto de los Dioses.
Epifanía Martínez Rosete.	San Gabriel Chilac, Puebla, México.	<i>Yolik. Despacio</i> (2020) https://www.ambulante.org/documentales/yolik-despacio/
Flor de María Álvarez Medrano FilminLatino: https://bit.ly/3zauK6S	Maya Quiché, Santa Cruz Quiché, Guatemala.	<i>Tramas y Trascendencias</i> (2013) https://vimeo.com/65241182
Floricyly Chay Tucuch	Maya, San Antonio Sihó, Yucatán.	<i>Hoja de Papel. Junp'eel Pik'il Júun</i> (2008) Acervo de cine y video "Alfonso Muñoz", INPI.
Gabriela Delgado Maldonado https://www.retinalatina.org/person/gabriela-delgado-maldonado/	Tacna, Perú.	<i>Raomis ainbo. Mujer medicinal</i> (2019) <i>Ja Chomobicho Baneni. La última tinaja</i> (2019) https://www.retinalatina.org/video/ja-chomobicho-baneni/
Ingrid Eunice Fabián. Para ver sus películas en FilminLatino: https://bit.ly/3B2adSr	Zapoteca, San Bartolo, Coyotepec.	<i>Gente de Mar y Viento</i> (2016) https://vimeo.com/87010158 <i>Gente de Mar y Viento. Cortometraje</i> (2014).

<p>Itandehui Jansen</p> <p>https://www.filminlatino.mx/director/itandehui-jansen</p>	<p>Oaxaca, México.</p>	<p><i>Kii Nche Ndutsa</i> (2020) https://www.filminlatino.mx/corto/kii-nche-ndutsa-el-caracol-y-el-tiempo</p> <p><i>Tiempo de Lluvia</i> (2018) https://www.filminlatino.mx/pelicula/tiempo-de-lluvia</p> <p><i>El Último Consejo</i> (2012) https://www.filminlatino.mx/corto/el-ultimo-consejo</p> <p><i>Una Nave per Tornare</i> (1998)</p>
<p>Isis Alejandra Ahumada Monroy</p> <p>https://www.filminlatino.mx/directora/isis-alejandra-ahumada-monroy</p>	<p>Ella no se autoadscribe como parte de un pueblo indígena, pero trabaja con comunidades migrantes nahuas en Colima, además de hacer cine comunitario.</p>	<p><i>Mi No Lugar</i> (2019) https://vimeo.com/390123846 (Trailer)</p> <p><i>Tecuaní, hombre Jaguar</i> (2017) Co-Dirección con Nelson Omar Aldape https://www.filminlatino.mx/corto/tecuaní-hombre-jaguar</p>
<p>Laura Margarita Quiroz Ruiz</p>	<p>Mixteca, San Pablo Tijaltepec, Oaxaca.</p>	<p><i>Hacia una práctica multivocal en Arqueología: el paisaje de Ñuu Ndaya (Yosonotú, San Miguel el Grande y Chalcatongo)</i> (2018) https://vimeo.com/277390698</p> <p><i>Ñaa kiku isaa, kiku sama. Mujeres Tejiendo nuestra cultura.</i> (2013) https://bit.ly/3zq2Vr9</p>
<p>Leiqui Carmen Uriana Henríquez</p> <p>https://www.youtube.com/channel/UCeqGFG8CGE-oRvO4-SJXYgw</p>	<p>Wayuu, Colombia</p>	<p><i>La memoria de la avispa</i> (2020)</p> <p><i>Majayut “señorita”</i> (2019)</p> <p><i>Mariana de Jesús Epieyu Parodi</i> (2019)</p> <p><i>Ser un ser humano</i> (2018)</p>

<p>Liliana Guadalupe López López</p> <p>https://www.filminlatino.mx/directora/liliana-guadalupe-lopez-lopez</p>	<p>San Juan Chamula, Chiapas, México.</p>	<p><i>Ak'Riox guiadora de caminos</i> (2014)</p> <p>https://www.filminlatino.mx/corto/akri-ox-guiadora-de-caminos</p>
<p>Magda Cacari.</p> <p>Semblanza en: https://bit.ly/3gmXVw2</p>	<p>Purépecha, Nurio, Michoacán.</p>	<p><i>Kárapani Tsínharhini</i> (2018)</p>
<p>Malia Luna (Malia Adams)</p> <p>https://www.linkedin.com/in/malia-adams-1151461b0/</p>	<p>Chileno-Hawaiiana, Chile.</p>	
<p>Marbel Inna Venegas Jusayu</p>	<p>Wayuu, Colombia.</p>	
<p>María Candelaria Palma.</p> <p>https://www.directoriorealizadoresficc.com/realizadores/palma-marcelino-maria-candelaria/</p>	<p>Afroindígena, San Antonio, Cacahuatpec, Acapulco, Guerrero,</p>	<p><i>Rojo</i> (2019)</p> <p>https://www.ambulante.org/documentales/rojo/</p>
<p>María Clementina Luit Cetz</p>	<p>Maya, Santa Elena, Yucatán.</p>	<p><i>Kilich k'óo che' / Sagrado k'óoche'</i> (2007)</p> <p>Acervo de cine y video "Alfonso Muñoz", INPI.</p>
<p>Marian Teratol</p>	<p>Chiapas, México.</p>	<p><i>Ixmukur</i> (2015)</p>
<p>Maricela Zurita Cruz</p> <p>https://www.youtube.com/channel/UCEOfvJXsZ2xxf_YHv943h_Q</p>	<p>Chatina, San Juan Quiahije, Oaxaca, México.</p>	<p><i>Día Mundial del agua #Acción ambiental</i> (2021)</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=UQEdkhdTXhM</p>

Marilyn Ramón Medellín	Jñatjo (mazahua), Fresno Nichi, San Felipe del Progreso, Estado de México.	<i>O na neje o iña'a yo ndixu iñajro.</i> <i>Voces e historias mazahuas</i> (2012). https://www.facebook.com/watch/?v=344186270326851
Marta Choc Calel	Maya K'iche y Q'eqchi', Ixcán, Quiché, Guatemala.	<i>Ixoq (¿año?)</i> Cortometraje Stop Motion
Martha Zelady	Movima, Santa Ana Yacuma, Bolivia.	<i>La tentación del Nixhix, El Espíritu del Bosque</i> (2016) Co-dirección: Gumercindo Yumani, Nicolás Ipamo, Rubén Darío Cayaduro.
Mileidy Orozco Domicó https://www.youtube.com/watch?v=5o5SK00s8l A	Mutata, Colombia.	<i>Mu Drua</i> (2011) Papayondra (2010) – Serie.
Nemnemiss McKenzie	Innu, Matimekush Lac-John, Quebec, Canada	<i>Neka</i> (2014) https://vimeo.com/116103698 <i>La vie d'autrefois</i> (2011) http://www.wapikoni.ca/films/ueshkat-inniun-la-vie-dautrefois
Mayra Paola Caal Gaspar	Maya, Poptun Peten, Guatemala	<i>Refugio</i> (2015) (Co-dirección con Eloi Chávez Sch. P.) https://vimeo.com/123346024
Norma Alicia Meza Calles	Ti'pai (kumiai) de Punta de Neji, Tecate, Baja California	<i>Sh'aak kumiai tipei aalhuwei.</i> <i>Mujeres que platican en kumiai.</i> (2012) https://www.gob.mx/inpi/videos/5174 Q

<p>Norma Delia Robles Carrillo</p>	<p>Wixarika, Bolaños Jalisco.</p>	<p><i>Kpaima</i> (2012) https://www.filminlatino.mx/corto/kpaima</p>
<p>Patrícia Ferreira Pará Yxapy</p>	<p>Kunhã Piru, Brasil.</p>	<p><i>As Bicicletas de Nhanderu</i> (2011) https://mubi.com/es/films/bicycles-of-nhanderu</p> <p><i>Desterro Guarani</i> (2011) https://vimeo.com/ondemand/desterro-guarani</p> <p><i>TAVA, a casa de pedra</i> (2012) https://www.youtube.com/watch?v=glgTQhlaZM</p> <p><i>Mbya Mirim</i> (2013) https://www.youtube.com/watch?v=zXBuFvGJxrA</p> <p><i>No caminho com Mario</i> (2014) https://vimeo.com/ondemand/nocaminhocommario</p>
<p>Patricia Yallico Yumbay https://vimeo.com/user36836772</p>	<p>Waranka, Vinchoa, Ecuador.</p>	<p><i>Ñukanchikpa – De nosotras</i> (2016) <i>El rumor del ocaso</i> (2015) <i>Paktara</i> (2014) <i>Jaylli</i> (2013)</p>
<p>Raquel Palomino Ochoa</p>	<p>Ayacuchana, San Juan de Chito, Vilcashuamán,.</p>	<p><i>Lo que quiero decirte</i> (2013) https://videoteca.cultura.pe/video/categoria/participativos/lo-que-quiero-decirte</p>
<p>Reyes Oralía Valenzuela Ayala</p>	<p>El Siviral, Navojoa, Sonora</p>	<p><i>El otro lado de la moneda</i> (2019) https://www.filminlatino.mx/corto/el-otro-lado-de-la-moneda</p>

<p>Rio "Riquis" Castañeda</p>		<p><i>Mis Manos Tejedoras / Chjolobaj Li K'omtake / My Weaving Hands</i> (2021) https://www.youtube.com/watch?v=Ja-0XnuiVX0</p>
<p>Selene Galindo</p>	<p>O'dam, Tepehuan del Sur, Durango.</p>	<p><i>Gu Juk Gio Gu Yooxi'</i> (en postproducción) <i>Reventar los hilos</i> (2020) https://www.instagram.com/tv/CKnePIBnA46/?utm_source=ig_web_copy_link</p>
<p>Selene Hernández Carrillo</p>	<p>Wixarika, Linda vista del Nayar, Nayarit.</p>	<p><i>La vida comunitaria del profesor Ritakame</i> (2014). https://www.gob.mx/inpi/videos/pueblo-wixarika-la-vida-comunitaria-del-profesor-ritakame-dia-del-maestro</p>
<p>Shashenka Hernández Estrada</p>	<p>Purépecha, Turícuaro, Michoacán.</p>	<p><i>Marku Irekani. Vivir juntos</i> (en postproducción) Dirección Rosalba López López. Fotografía: Shashenka Hernández Estrada</p>
<p>Tasha Hubbard</p>	<p>Primera Nación Peepeekisis en el Territorio del Tratado Cuatro, Canadá.</p>	<p><i>Nípawistamâsowin: We Will Stand Up</i> (2019) <i>Birth of a Family</i> (2017) <i>7 Minutes</i> (2016) <i>Two Worlds Colliding</i> (2004)</p>
<p>Yolanda Cruz Cruz. Semblanza:</p>	<p>Chatino, San Juan Quiahije, Oaxaca.</p>	<p><i>Guenati'za: Los que vienen de visita</i> (2004) (Directora, guionista, productora, editora). <i>Sueños binacionales</i> (2006) (Directora, guionista).</p>

<p>https://bit.ly/3z8XyfW</p>		<p><i>Los archivos de ACLU Freedom</i> (2007) (Directora, productora).</p> <p><i>Libertad para aprender: Canalización de la escuela a la prisión</i> (2007) (Directora, productora).</p> <p><i>Libertad para casarse: parejas del mismo sexo</i> (2007) (Directora, productora).</p> <p><i>Reencuentros: Entre la memoria y la nostalgia</i> (2008) (Directora, guionista)</p> <p><i>Reencuentros: 2501 migrantes</i> (2009) (Directora, guionista)</p> <p><i>Echo Bear</i> (2012) (Directora, guionista)</p> <p><i>El Reloj</i> (2013) (Directora, guionista)</p> <p><i>Las lecciones de Silveria</i> (2014) (Directora, guionista)</p> <p><i>El Viaje de la Esperanza</i> (2019) (Directora).</p> <p><i>Cine gloria, Pedro Infante</i> (1996) (Guionista)</p> <p><i>Alex Lora: Esclavo del Rocanrol</i> (2003) (Productora)</p> <p>POV (2006) (Departamento de sonido, selft)</p>
<p>Yomira Macizo Paredes</p>	<p>Ashaninka, Perú.</p>	<p><i>Yomira (La Vida de Una Joven)</i> (2019)</p> <p>Co-dirección con Frank Carlos Huamán, William Ramos.</p> <p>https://www.facebook.com/watch/?v=493165617902835</p>
<p>Yuli Rodríguez</p>	<p>Mazahua, San Antonio Pueblo Nuevo, Estado de México.</p>	<p><i>“Las Fiestas tradicionales bordan el futuro de los que viven”</i> (2010)</p> <p>Acervo de cine y video “Alfonso Muñoz”, INPI.</p>

Colectivos de Producciones Audiovisuales
y
Cine Comunitario

Nombres, e del Colectivo	Redes Sociales
<p style="text-align: center;">Campamento Itinerante Audiovisual (CAI)</p>	<p style="text-align: center;">Página Oficial: https://campamentoaudiovisual.org/inicio/ Canal Youtube: https://www.youtube.com/user/CAIVIDEOS Facebook https://www.facebook.com/CAIloaxaca/</p>
<p style="text-align: center;">Ojo de Agua Comunicación</p>	<p style="text-align: center;">Página Oficial: https://ojodeaguacomunicacion.org/ Canal Youtube: https://www.youtube.com/user/ojodeaguatv Facebook: https://www.facebook.com/ojodeaguatv/</p>
<p style="text-align: center;">Ojo de Tigre Comunicación Comunitaria</p>	<p style="text-align: center;">Página Oficial http://ojodetigrecomunicacioncomunitaria.org/ Canal de Youtube https://www.youtube.com/channel/UCXaRXXxoaZvagrGokG9zt5A Facebook: https://www.facebook.com/ojodetigrecomunicacion/</p>
<p style="text-align: center;">La Marabunta Filmadora</p>	<p style="text-align: center;">Página Oficial: http://www.marabuntafilmdora.org/ Canal de YouTube https://www.youtube.com/channel/UCPt6qSR6mLw7yPnrrLnbzag Facebook https://www.facebook.com/pg/MarabuntaFilmadora/posts/</p>
<p style="text-align: center;">Tseltal Bachajón Comunicación</p>	<p style="text-align: center;">Página Oficial https://tseltalbachajoncomunicacion.org/ YouTube: https://www.youtube.com/channel/UCqHrzK1p7KE-CPglcva8ekg Facebook:</p>

	https://www.facebook.com/Tseltal-Bachaj%C3%B3n-Comunicaci%C3%B3n-260925984833055/
Ambulante Más Allá.	https://www.ambulante.org/documentales-mas-alla/
Museo de arte precolombino Chile Muestras de Cine + Video Indígena	https://museo.precolombino.cl/15-muestra-cinevideo-indigena-2021/
Escuela de Cine Amazónico	Facebook: https://www.facebook.com/Escuela-de-Cine-Amaz%C3%B3nico-1554348511470799/
Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas. (CLACPI)	https://clacpi.org/
Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur.	Página oficial: http://sureste.ciesas.edu.mx/proyectos/pvifs/pagina_principal.html

BIBLIOGRAFÍA

- Abu-Lughod, Lila. (1991). Escribir contra la cultura. En R. G. Fox, *Recapturing Anthropology: Working in the Present* (págs. 137-154, 161-162). Santa Fe: School of American Research Press.
- Aguilar Gil, Yásnaya E. (septiembre de 2017). Ëëts, Atom. Algunos Apuntes Sobre La Identidad Indígena. *Revista de la Universidad de México*, 17-23.
- Aguilar Gil, Yásnaya E. (s/f). *¿Nunca más un México sin nosotros?* Obtenido de <http://www.catedrainterculturalidad.cucsh.udg.mx/sites/default/files/NuncaMas.pdf>
- Arenas, José. (Dirección). (1958). *Todos somos mexicanos* [Película].
- Arteaga, Claudia, & Gleghorn, Charlotte. (25 de febrero de 2019). *Mediático features studies of Latin(o/a/x) America*. Obtenido de Entrevista a María Sojob: <https://reframe.sussex.ac.uk/mediatico/2019/02/25/entrevista-maria-sojob/>
- Banks, Marcus & Howard Morphy (1997). *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven/Londres: Yale University Press.
- Bastian Duarte Ángela Ixkic & Lina Rosa Berrío Palomo (2021) "Saberes en diálogo: mujeres indígenas y académicas en la construcción del conocimiento", en Xochitl Leyva, Jorge Alonso, R. Aída Hernández, Arturo Escobar, Axel Köhler, Aura Cumes y otros, *Prácticas otras de conocimiento(s). Entre crisis, entre guerras*. Tomo II, CLACSO, 107-132
- Braniff, Beatriz (2014). La frontera septentrional de Mesoamérica. En L. Manzanilla, & L. López Luján, *Historia Antigua de México. El México antiguo, sus áreas*

- culturales, los orígenes y el horizonte preclásico.* (págs. 159-190). México: Conaculta/ Instituto de Investigaciones Antropológicas - UNAM/ INAH.
- Becerril Montekio, Alberto. (2015). El cine de los pueblos indígenas en el México de los ochentas. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 30-49.
- Bloch, Marc ([1949] 2019). *Introducción a la Historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Burke, Peter. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Ed. Crítica letras de la humanidad.
- Carelli, Vincent; Echeverría, Nicolas & Zirió Pérez, Antonio. (2016). *Diálogos sobre cine indígena*. México: Los Cuadernos de Cinema 23.
- Castells i Talens, Antoni (diciembre de 2003). Cine indígena y resistencia cultural. *Chasqui* (84), 50-57.
- Castro Neira, Pablo, Guido Brevis Hidalgo, Andrés Carbajal Parra & Francisco Tarque Capiña (2014). *Producción Audiovisual Indígena en Chile (2008 - 2012)*. Temuco: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Castro Ricalde, Maricruz (enero de 2002). Feminismo y teoría cinematográfica. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* (25), 23-48.
- Castro Ricalde, Maricruz (2004). El cine popular mexicano y la representación del indígena: El coyote emplumado de María Elena Velasco, La India María. En B. Mariscal, B. López de Mariscal, & M. T. Miaja, *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (págs. 629-640). Madrid: Instituto Cervantes. Centro Virtual Cervantes.
- Cine y Mujer. (29 de marzo de 2021). *Cine y Mujer*. Obtenido de Charla con Luna Marán: <https://fb.watch/5X00M9uL7B/>

- Cuadernos de Cine Colombiano (2012). Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento. *Cuadernos de Cine Colombiano*(17A).
- Crenshaw, Kimberlé. (2012). Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color. En R. L. Platero Méndez, *Intersecciones. Cuerpos y sexualidades en la encrucijada* (págs. 87-122). Madrid: Bellaterra.
- Cruz Cruz, Emiliana (enero-diciembre de 2020). “La identidad indígena y el sistema educativo mexicano: el caso de la traducción al chatino del Himno Nacional mexicano”. *Cuadernos de Lingüística de El Colegio de México*, 7, 1-52.
- Cuevas, Alberto (2020). *Historia y análisis del video indígena en México. Transferencia de Medios Audiovisuales a organizaciones y comunidades indígenas, 1989-1994*, tesis de maestría, Facultad de Filosofía - UNAM.
- Cyr, Claudine (2017a). “El cine indígena en el continente americano: presencia, visibilidad y espacio público”. En Deborah Dorotinsky Alperstein, Danna Levin Roho, Álvaro Vázquez Mantecón & Antonio Zirión Pérez, *Variaciones sobre el cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética* (págs. 101-126). México: Universidad Autónoma Metropolitana - UNAM.
- Cyr, Caludine (2012), “De ‘objeto etnográfico’ a cineasta indígena. Panorama de cine indígena en el continente americano”, GIRA, 7-2012, Ponencia presentada en el coloquio Internacional de Ciencias Sociales y Documental, Festival Contra el Silencio Todas las voces, 19 de marzo de 2012.
- De la Cerda, Dahalila. (2020). Feminismos sin cuarto propio. En Gabriela Jauregui, *Tsunami 2* (págs. 59-98). México: Sexto Piso.

- Del Mar, Águila; Reynoso, Alejandra; Cadena, Carlota; De Hoyos, Elena; Salgado, Guadalupe; Zavaleta, Leo; Lupita; Miranda; Hernández Castillo, Rosalva Aída; Salazar, Rosa; Lee Camacho, Susuki (2010). *Bajo la sombra del Guamúchil*. México: CIESAS / IWGIA / Ore-Media.
- Di Porspero, Carolina (enero-junio de 2017). "Antropología de lo digital: Construcción del campo etnográfico en co-presencia". *Virtualis*, 8(15), 44-60.
- Díaz Vázquez, Martín & Pérez Monfort, Ricardo. (2012). *Ciencias Sociales y mundo audiovisual*. México: CIESAS.
- Díaz, Floriberto. (2007). Comunidad y Comunalidad. En S. Robles Hernández, *Floriberto Díaz, Escrito. Comunalidad, energía viva del pensamiento mixe Ayuujktsënää yën - ayuujkwënää ny - ayuujk mëk äjtën*. México: UNAM.
- Editorial Sexto Piso. (9 de marzo de 2021). *Editorial Sexto Piso*. Obtenido de Lectora y autora en conversación acerca de ¿Quién apagará los incendios?: <https://www.youtube.com/watch?v=Y36wIDu0HDw>
- Fábregas Puig, Andrés, Mario Alberto Nájera Espinoza & Armando Vázquez-Ramos (2017). *Territorio e imaginarios de la Gran Chichimeca*. Jalisco, México: El Colegio de Michoacán / El Colegio de San Luis / El Colegio de Jalisco / Universidad Autónoma de Zacatecas / Universidad Autónoma de Aguascalientes / CIESAS-Occidente / Universidad de Guadalajara: CUCSH-CUAAD-CUNORTE-CUCEA- California-México Studies.
- García Torres, Lilia & Lourdes Roca Ortiz, L. (2021 (en prensa)). Mirar en clave ikoots. Lecturas etnográficas del Primer Taller de Cine Indígena. En Antonio Zirión Pérez (coord.), *Redescubriendo el Archivo Etnográfico Audiovisual*. UAM - Iztapalapa - FONCA.

- Gallardo Celentani, Francesca (2014). *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y Proposiciones de las Mujeres de 607 Pueblos en Nuestra América*. México: Editorial Corte y Confección.
- Garduño, Everardo. (julio-diciembre de 2001). De comunidades inventadas a comunidades invisibles: Hacia un marco teórico para el estudio de los yumanos de Baja California. *Estudios Fronterizos*, 2(4), 19-48.
- González Casanova, Pablo (2006) El colonialismo interno, en *Sociología de la explotación*, Buenos Aires, CLACSO.
- Gómez Tarín, Francisco (S/f.). *Cine e indigenismo: la imagen externa*. en: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-cine-indigenismo.pdf>.
- Gómez, Karla (14 de agosto de 2020). *Revista Enheduanna*. Obtenido de La mirada de María Sojob en el cine: <https://www.revistaeneduanna.com.mx/enheduannas/la-mirada-de-maria-sojob-en-el-cine/>
- Gregorio Gil, Carmen (2019). Explorar las posibilidades y potencialidades de un etnografía feminista. *Disparidades*.
- Gumucio Dagron, Alfonso (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Fundación del nuevo cine latinoamericano - FES Comunicación - Centro Autónomo de Cinematografía.
- Haraway, Donna (1991). *Ciencia, Cyborgs y mujeres*. España: Ediciones Cátedra.
- Hernández Castillo, Rosalva Aída. (2020). Etnografía feminista en contextos de múltiples violencias. En L. Valladares, *Trabajo de Campo y Violencias Múltiples*. (en Prensa).

Hernández Castillo, Rosalva Aída & Carolina Robledo Silvestre (2020). *Nadei detiene el amor. Historias de vida de familiares de personas desaparecidas en el norte de Sinaloa*. México: UNAM - Instituto de Investigaciones Jurídicas - GIASF - Hermanas de la Sombra - Buscadoras de el Fuerte Rastreadoras de fe y esperanza - CIESAS.

Herrera Huérfano, Eliana, & Sierra Caballero, Francisco. (2016). Comunicación y Pueblos Indígenas en Colombia: apuntes sobre la necesidad de una política pública. En Magallanes Blanco, Claudia & José Manuel, *Miradas propias. Pueblos indígenas, comunicación y medios en la sociedad digital* (págs. 45-48). México: Universidad Iberoamericana Puebla - Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina.

Iglesias, Norma, & Rosalinda Fregoso (1988). *Miradas de Mujer. Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*. México: Colegio de la Frontera Norte.

INPIa (2018). *Mujer ikoots: cineastas indígenas*. México: Instituto Nacional para los Pueblos Indígenas.

INPIb (2018). *Mujer indígena. Videastas del presente* . México: Instituto Nacional para los Pueblos Indígenas.

INPI (22 de febrero de 2021). *La Lengua Materna en el Cine y Video Indígena: Mujeres Creadoras*. Obtenido de La Lengua Materna en el Cine y Video Indígena: Mujeres Creadoras: <https://www.youtube.com/watch?v=s2lIfGLkD7I>

INPI (8 de marzo de 2021). *Mi Museo Indígena*. Obtenido de Cine de mujeres ikoots: <https://fb.watch/5V7g7Wh4Z5/>

- Jaramillo, Pablo (2014). *Etnicidad y victimización. Genealogías de la violencia y la indigenidad en el norte de Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes. Facultad de Ciencias Sociales.
- Jaramillo, Pablo. (2012). Deuda, desesperación y reparaciones inconclusas en La Guajira, Colombia. *Antípoda Revista de Antropología y Arqueología*, 41-65.
- Kirchhoff, Paul (mayo-agosto de [1943] 2000). Mesoamérica: sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales. *Dimensión Antropológica.*, 19, 14-32.
- Keraj, Sokol. (enero-junio de 2014). Indigeneidad y cine indígena. *Poliantea*, X(18), 11-32.
- Köhler, Axel, Leyva Solano, Xóchitl, López Intzín, *et.al.* (2010). *Sjalel Kibeltik, Sts isjel ja Kechtiki, Tejiendo nuestras raíces*. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas - CIESAS - Programa Universitario México Nación Multicultural - UNAM.
- Leyva Solano, Xóchitl. (2012). Jóvenes mayas, demandas autonómicas y autorrepresentación. Una mirada desde el Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur. En M. Díaz Vázquez, & R. Pérez Montfort, *Ciencias Sociales y Mundo audiovisual* (págs. 31-58). México: CIESAS.
- Leyva, Xóchil y Axel Köhler (2008). Hacia la investigación descolonizada: nuestra experiencia de co-labor. En Xochitl Leyva Solano, *Gobernar (en) la diversidad: Experiencias indígenas desde América Latina. Hacia la investigación de co-labor* (págs. 65-107). México: CIESAS, Flacso-Ecuador, Flacso- Guatemala.

- Luna Martínez, Jaime (2003). *Comunalidad y desarrollo*. México: CONACULTA/Centro Popular el Movimiento popular Oaxaqueño.
- Lupone, Luis (Dirección). (1985). *Tejiendo mar y viento* [Película].
- Magallanes Blanco, Claudia; José Manuel Ramos Rodríguez (2016) *Miradas Propias. Pueblos indígenas, comunicación y medios en la sociedad global*, Universidad Iberoamericana de Puebla, Lupus Inquisitor, México.
- Manzo, Diana (7 de marzo de 2021). *Istmo Press. Agencia de Noticias*. Obtenido de Istmo Press. Agencia de Noticias: <http://www.istmopress.com.mx/istmo/teofila-palafox-mujer-ikoots-y-pionera-del-cine-comunitario-en-mexico/?fbclid=IwAR2GOVjkOuVmUIUL8nKBDfyI0Td5UvbTFLR80DpJk7nw9bjZoLGUK1dLWHU>
- Manzo, Diana (8 de marzo de 2021). *La Jornada*. Obtenido de Revalorar a mujeres y llevar su voz al cine es la lucha de Teófila Palafox: <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/03/08/cultura/revalorar-a-mujeres-y-llevar-su-voz-al-cine-es-la-lucha-de-teofila-palafox/>
- Marán, Luna (2020). ¿Quién apagará los incendios? En Gabriela Jauregui, *Tsunami* 2 (págs. 157-174). México: Editorial Sexto Piso.
- Martínez Almonte, Eréndira. (2021). Un documental que renace: Cruz Ocurte. El kiliwa. *Revista Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (en prensa).
- Martínez, Eréndira (2019) *Tejidos de historia. Análisis Etnohistórico, Etnográfico e Iconográfico del xequemu, de Angahuan Michoacán*, Tesis de licenciatura, México, ENAH.

Matías, P. (26 de febrero de 2021). *Corta Mortaja*. Obtenido de Teófila es la mujer ikoots que se armó de valor y se convirtió en la primera cineasta indígena en México: <http://cortamortaja.com.mx/el-istmo/13100-teofila-es-la-mujer-ikoots-que-se-armo-de-valor-y-se-convirtio-en-la-primera-cineasta-indigena-en-mexico>

Matías, Pedro (24 de febrero de 2021). *Página 3. Periodismo humano, con misión social*. Obtenido de Teófila es la mujer ikoots que se armó de valor y se convirtió en la primera cineasta indígena en México: <https://pagina3.mx/2021/02/teofila-es-la-mujer-ikoots-que-se-armo-de-valor-y-se-convirtio-en-la-primera-cineasta-indigena-en-mexico/>

Matías, Pedro (25 de febrero de 2021). *Proceso*. Obtenido de Sigue la resistencia para aceptar que la mujer tiene derechos: Teófila Palafox Herranz: <https://www.proceso.com.mx/nacional/estados/2021/2/25/sigue-la-resistencia-para-aceptar-que-la-mujer-tiene-derechos-teofila-palafox-herranz-258993.html>

Mercader, Yolanda (2008). Dinámicas de intervención feminista en el marco del cine mexicano. *Anuario de investigación*, 720-749.

Mora, Mariana (2017) “Racismo y criminalización en México. Reflexiones críticas desde la Montaña de Guerrero”, en Bastos, Santiago y Teresa Sierra (2017) *Pueblos indígenas y Estado en México. La disputa por la justicia y los derechos*, CIESAS, México, pp. 270 – 295.

COMASE (19 de marzo de 2021), *Tejer la mirada: La experiencia del Primer Taller de Cine Indígena en México*: https://www.youtube.com/watch?v=fLt8iPpb1_k

- Monteforte, Guillermo (2012). Ojo de Agua Comunicación. En M. Díaz Vázquez, & R. Pérez Montfort, *Ciencias sociales y mundo audiovisual* (págs. 19-30). México: CIESAS.
- Mulvey, Laura (2015). Cine, Feminismo y Vanguardia. *Youkali*, 15-25.
- Nahuelpan Moreno, Héctor Javier y Antimil Caniupán, Jaime Anedo (2019). “Colonialismo republicano, violencia y subordinación racial mapuche en Chile durante el siglo XX.” *HISTOReL Revista de Historia Regional y Local*, 11(21).
- Nárez, Jesús (2014). Aridamérica y Oasisamérica. En L. Manzanilla, & L. López Luján, *Historia Antigua de México. El México antiguo, sus áreas culturales, los orígenes y el horizonte preclásico*. (págs. 121-158). México: Conaculta/ Instituto de Investigaciones Antropológicas - UNAM/ INAH.
- Nava Morales, Elena (2016). Radio Totopo y comunalidad: una experiencia de comunicación. En C. Magallanes Blanco, & J. Ramos Rodríguez , *Miradas propias. Pueblos indígenas, comunicación y medios en la sociedad digital*. (págs. 215-232). México: Universidad Iberoamericana de Puebla - Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina - Lupus Inquisitor.
- Ochoa Ávila, María Guadalupe (2013). *La construcción de la memoria*. México: Conaculta.
- Ojo de Agua Comunicación. (s.f.). *Ojo de Agua Comunicación*; Obtenido de Ojo de Agua Comunicación;: <https://ojodeaguacomunicacion.org/>
- Pascual Fernández, Alicia (marzo de 2016). Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, 63-78.

Rashkin, Elissa (diciembre de 2012). Mujeres zapatistas y producción videográfica en Chiapas. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*(12), 155-174.

Rivera García, Mariana Xochiquétzal (2019) “La Flor de Xochistlahuaca. Tradición textil, memoria y resistencia” (traducido en alemán) para una publicación del *Museo Fraven Kultur en Nürnberg*, Alemania: Rivera, Mariana: Die Blume von Xochistlahuaca: Textile Tradition, Erinnerung und Widerstand , in: Franger, Gaby (ed): Alltag.Erinnung.Kultur. Aktion. Rück Blick Nach Vorn; Frauen in der Einen Welt, Nürnberg 2019, pp 132-139

Rivera García, Mariana Xochiquétzal (2018) “Narrativas textiles y procesos creativos. Una experiencia de intercambio y creación colectiva entre tejedoras mexicanas y colombianas” En Gutiérrez Del Ángel Christoph y Cecilia Fuentes (Eds.) *Antropología Visual y epistemes de la imagen*.México: El Colegio de San Luis.

Rivera García, Mariana Xochiquétzal (2017) Tejer y resistir. Etnografías audiovisuales y narrativas textiles. *Universitas*, XV(27), pp. 139-160.

Ruiz, María (22 de febrero de 2021). *Chiapas paralelo*. Obtenido de Mujeres indígenas cineastas, su legado protege lenguas e identidad: <https://www.chiapasparalelo.com/noticias/2021/02/mujeres-indigenas-cineastas-su-legado-protege-lenguas-e-identidad/>

El Rule comunidad de Saberes (17 de marzo de 2021). Obtenido de RED de creadores audiovisuales YERBABUENA: MIC istmo 2021: <https://fb.watch/5V7Ap-0wme/>

- Salgado, Ivette. (19 de abril de 2021). *Milenio*. Obtenido de Ambulante y Netflix apoyan cine indígena: <https://www.milenio.com/espectaculos/ambulante-y-netflix-apoyan-cine-indigena>
- Sandoval, Alma Karla (2019). *Cartas a una joven feminista*. México: Ediciones Camelot América S.R.L.
- Trejo, Leopoldo. (2006) Apuntes para leer un textil a partir del uso ritual. El quechquémitl totonaco de la región de Pantepec, en *El Arte Popular Mexicano. Memoria del Coloquio Nacional*. Veracruz, México: Consejo Veracruzano de Arte Popular, Secretaría de Educación Veracruz, pp. 75-88
- Tuhiwai Smith, Linda (2015). *A descolonizar las metodologías. Investigación y Pueblos indígenas*. Santiago de Chile: Cultura y Sociedad | Ciencias Sociales y Humanas.
- Turok, Martha. (1976) Diseño y Símbolo en el Huipil ceremonial de Magdalenas, Chiapas, en *Boletín del departamento de investigación de las tradiciones populares*, núm. 3. México. SEP, Dirección General de Arte Popular, pp. 123-136.
- Wolfe, Patrick (2006) Settler colonialism and the elimination of the native, en *Journal of Genocide Research*, 8 (4), diciembre, pp. 387 – 409.
- Wortham, Erica Cusi (2013). *Indigenous Media in Mexico. Culture, Community and the State*. Texas: Duke University Press.
- Zamorano, Gabriela & Christian León (Diciembre de 2012). Video Indígena, un diálogo sobre temáticas y lenguajes diversos. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*.(120), 19-22)

Zepeda, Leslie (5 de abril de 2021). "Para mí el ejercicio de hacer películas es hacer un viaje de aprendizaje": Luna Marán, cineasta feminista. Recuperado el 8 de mayo de 2021, de ZonaDocs. Periodismo en resistencia:https://www.zonadocs.mx/2021/04/05/para-mi-el-ejercicio-de-hacer-peliculas-es-hacer-un-viaje-de-aprendizaje-luna-maran-conversa-en-espacio-feminista-sobre-su-trabajo-como-cineasta/?fbclid=IwAR1yBGlxn7mMPAvcullpwCOxFA1Fx6gZzFAytW9VNGa_pPtI8XmpuPayyKo

Zirión Pérez, Antonio (enero-junio de 2015). Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada. *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales*, 45-70.

Zirión, Antonio (2016) "Diálogos sobre cine indígena", en Carelli, Vincent; Nicolás Echeverría y Antonio Zirión, *Los cuadernos de Cinema 23. Conversaciones*, Núm. 007, México, CONACULTA, Ambulante.

FILMOGRAFÍA

- Arenas, José (1958) *Todos somos mexicanos*, México.
- Cruz, Ángeles (2021) *Nudo Mixteco*, México.
- (2014) *La carta*, México.
- Cuarón, Alfonso (2018) *Roma*, México.
- Fernández, Emilio (1947) *La Perla*, México.
- Franco, Michel (2020) *Nuevo orden*, México.
- Fuentes, Fernando (1937) *La Zandunga*, México.
- Galindo, Selene (2020) *Reventar los Hilos*, México.
- Gavaldón, Roberto (1960) *Macario*, México.
- Gibson, Mel (2006) *Apocalypto*, EEUU.
- Guerra, Ciro (2018) *Pájaros de Verano*, Colombia.
- (2015) *El abrazo de la serpiente*, Colombia.
- Lupone, Luis (1985) *Tejiendo Mar y Viento*, México.
- Mandoki, Luis (1981) *Papaloapan*, México.
- Marán, Luna, (2021) *Polvo de Gallo* – Productora, México – El Salvador.
- (2019) *Tío Yim*, México.
- (2011) *Me parezco Tanto a Ti*, México
- Molina, Adrián & Lee Unkrich (2017) *Coco*, EEUU.
- Navarro, Carlos (1935) *Janitzio*, México.
- Palafox, Elvira (1985) *Angoch tanomb - Una boda antigua*, México.
- (1985) *Teat Monteok: el cuento del dios del Rayo*, México.

Palafox, Teófila (1985) *Leaw amangoch tinden nop ikoods / La vida de una familia ikoots*, México.

(1992) *Las Ollas de San Marcos*, México.

Pintado, José Manuel (1983) *Los huaves. Habitantes del viento*, México.

Quiroz Ruiz, Laura Margarita (2013) *Ñaa kiku isaa, kiku sama. Mujeres Tejiendo nuestra cultura*, México.

Sanders, Chris y Dean DeBlois (2002) *Lilo y Stich*, EEUU.

Sánchez, Brenda Karina (2018) *Ndá kum'us xi'ui njeiñ kimbia kubú: pú se nana'juan ne le't Xi'uit en pú L'ue Rimiañ queretana – Un pueblo xi'ui resurge de la tierra: migración de la Pamería en la Sierra Gorda queretana*, México.

(2016) *Anatomía de la poesía campesina y la música popular en la Sierra Gorda Queretana*, México.

Sojob, María (2019) *Tote_ Abuelo*, México.

(2014) *Bankilal. El hermano mayor*, México.

Támes, María Eugenia (1982) *Amor, Pinche amor*, México.

Vértov, Dziga (1929) *El hombre de la cámara*, Unión Soviética.

Villalpando, Iris (2017) *Yolem Jammut. Jiboléerom - Mujer Yoreme. Cocinera*, México.

(2017) *Yolem Jammut. Maxtialeero – Mujer Yoreme. Maestra Bilingüe*, México.

(2017) *Yolem Jammut. Jiteberi - Mujer Yoreme. Curandera*, México.

(2017) *Yolem Jammut. Sotorimjoolero – Mujer Yoreme. Maestra Alfarera*, México.

(2017) *Yolem Jammut. Äsuatuame - Mujer Yoreme. Partera*, México.