MUJER IKOOTS

CINEASTAS INDÍGENAS

GOBIERNO DE MÉXICO

INPI
INSTITUTO NACIONAL DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS

INPI
VIDEO FT/296(DVD)
C-001

Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas
Mujer ikoots: cineastas indígenas / Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas ; coord. Octavio Murillo Alvarez de la Cadena ; gestión y vinculación Eréndira Martínez Almonte ; textos Eréndira Martínez Almonte, Octavio Murillo Alvarez de la Cadena, Antonio Rodríguez García, Luis Lupone Fasano, María Eugenia Tamés Mejía, Arjanne Laan ; edición y masterización Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz ; diseño Azucena Guadalupe Andrade López ; cuidado de la edición Patricio Romeu Rábago ; corrección de estilo Adriana Rangel García ; fotos Fototeca Nacho López.
México : INPI, 2018.
1 disco DVD (101 min., 49 seg.) + 1 libro (176 p.).
Contenido: Teat Monteok (19 min.) / Angoch Tanomb (10 min.) / Leaw amangoch tinden nop ikoods (20 min.) / Tejiendo mar y viento (35 min., 56 seg.) / Entrevista (16 min., 53 seg.).

ISBN 978-607-718-078-4

1. CINE INDIGENISTA - MÉXICO - VIDEOGRABACIONES. 2. INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA - PRODUCCIONES CINEMATOGRÁFICAS - VIDEOGRABACIONES. 3. MUJERES TALLER DE CINE A MUJERES ARTESANAS - VIDEOGRABACIONES. 4. MUJERES INDÍGENAS EN EL CINE - VIDEOGRABACIONES.

Primera edición: 2018

© 2018 Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas
Av. México Coyoacán 343, Col. Xoco, Alcaldía Benito Juárez, CDMX.

ISBN 978-607-718-078-4

Esta publicación es una obra intelectual protegida en favor de su productor. La titularidad de los derechos contenidos en la misma se encuentra reconocida y protegida conforme a la Ley. Se prohíbe su reproducción parcial o total, aun de carácter privado, alquiler o ejecución pública por cualquier medio. Quedan reservados los derechos de autor y de intérprete de las producciones cinematográficas y textos que aparecen en esta obra.

Impreso y hecho en México.

Presentación 10
Adelfo Regino Montes

Introducción 16
Eréndira Martínez

El acervo y las latas del taller 35
Octavio Murillo y Antonio Rodríguez

Los ikoots 52

El cine de los ikoots 60
Luis Lupone

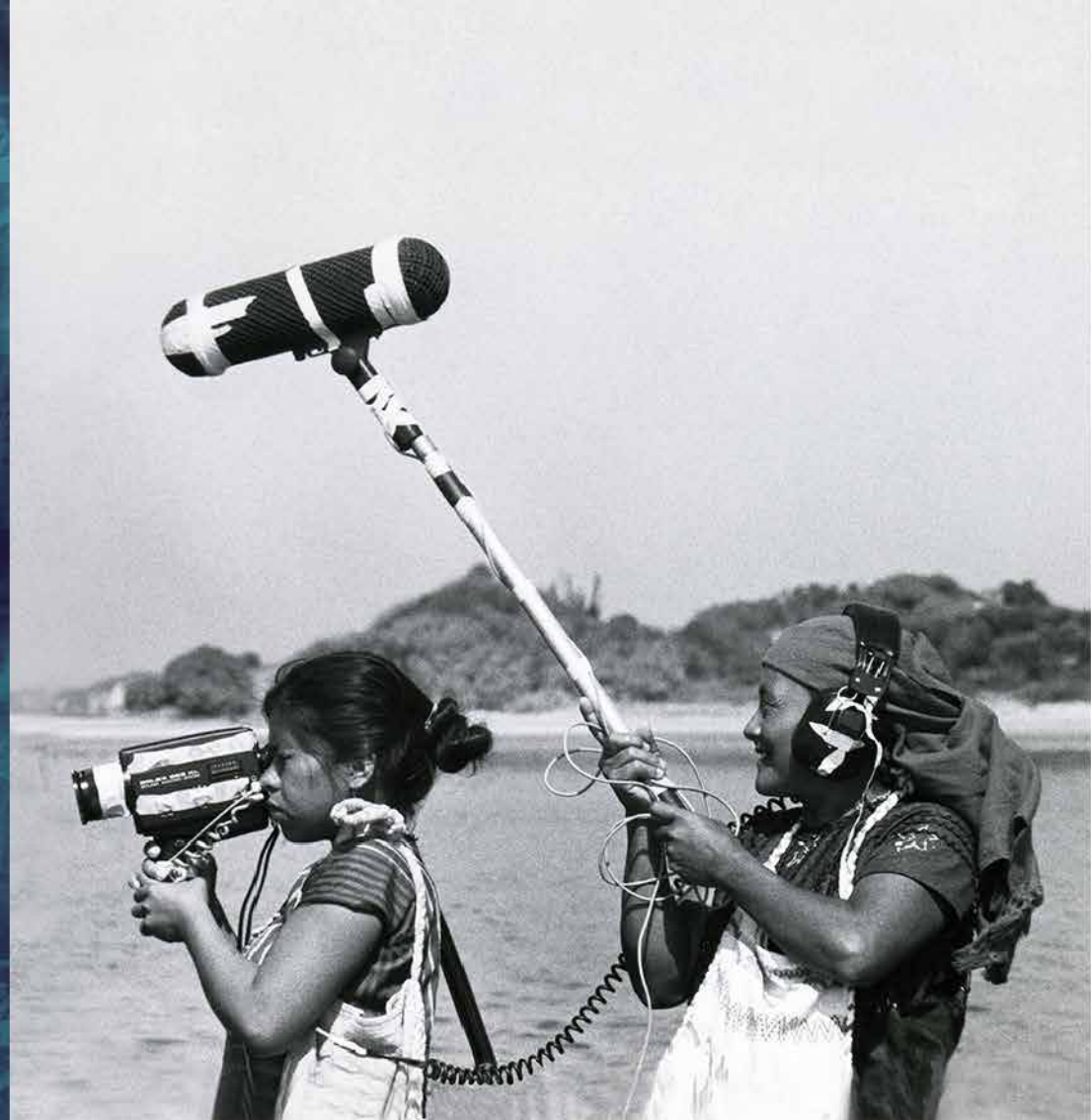
Mujeres ikoots 76
María Eugenia Tamés

Un recuerdo y el punto de vista de los narradores 114
Arjanne Laan

Tejiendo el taller 120
Luis Lupone

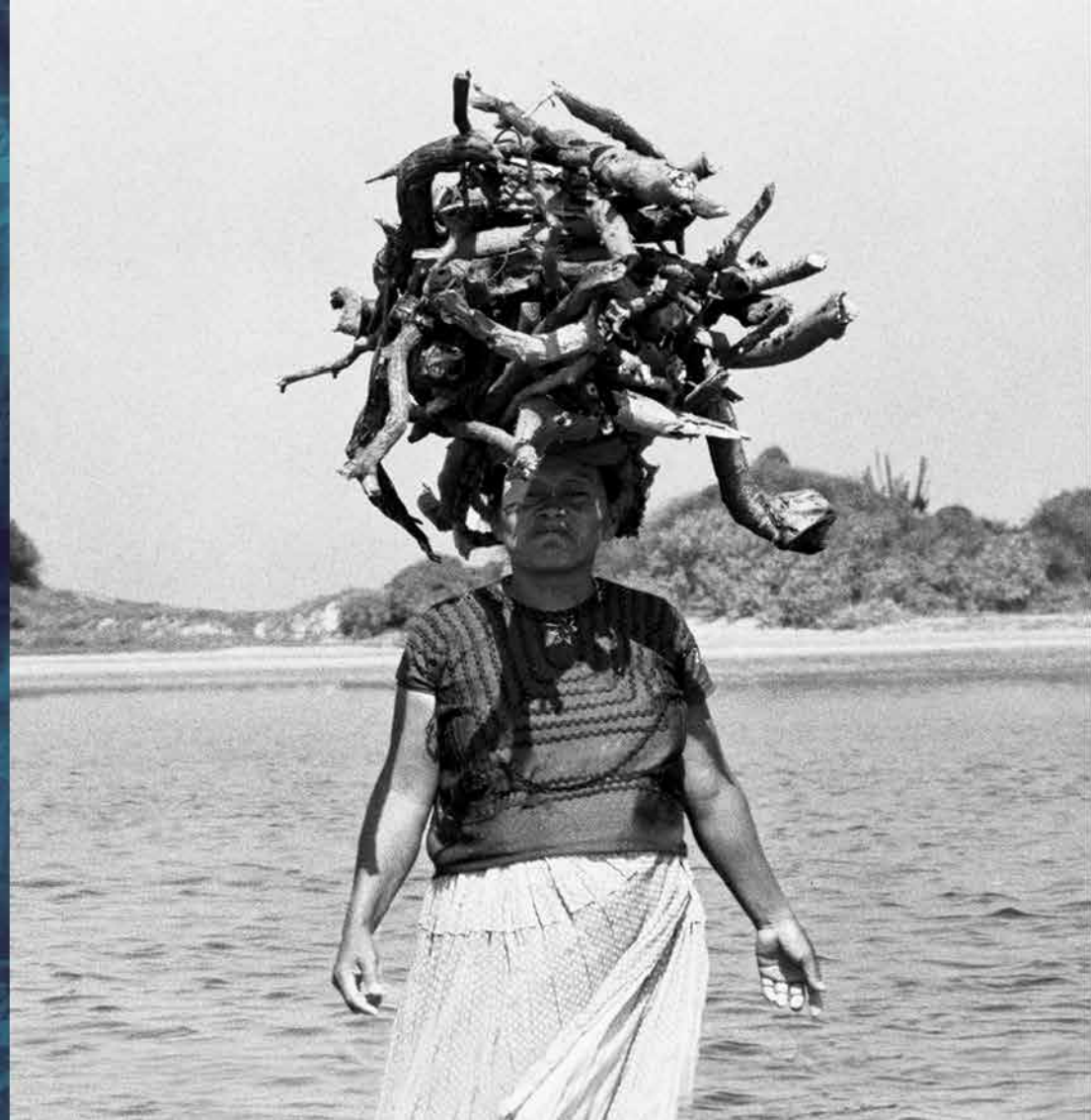
Guiones de los cortometrajes 168

3



2

1



Presentación

Para el Gobierno de México, el pleno reconocimiento de los pueblos indígenas y afromexicano como sujetos de derecho público es una de las grandes prioridades del proceso de transformación nacional. Por ello, resulta fundamental emprender acciones encaminadas a saldar la deuda histórica con estos pueblos y promover su visibilización y, sobre todo, su participación activa en la toma de decisiones.

En atención a ello, el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI) tiene el compromiso de acompañar a los pueblos y comunidades en la gestión de sus propios procesos de desarrollo social y económico, representatividad política y fortalecimiento del patrimonio cultural. En particular, para el Instituto es fundamental trabajar en la preservación, revaloración y divulgación de las múltiples expresiones de la diversidad cultural de México, en el entendido de que estas son un medio excepcional para estimular el diálogo entre los diferentes sectores de la sociedad.

Por tales motivos, es pertinente señalar que el INPI ha heredado un inigualable patrimonio cultural, el cual incluye la vasta producción fílmica y videográfica realizada o promovida por las instituciones que le precedieron. Con base en esos testimonios, los cuales conforman el Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz, el Instituto se ha dado a la tarea de recuperar y dar a conocer la historia de la autorrepresentación de los pueblos indígenas mediante el lenguaje audiovisual.

En este sentido, ocupa un lugar primordial la experiencia del Primer Taller de Cine Indígena, que el entonces Instituto Nacional Indigenista (INI) llevó a cabo con un grupo de mujeres ikoots (huaves) de San Mateo del Mar, Oaxaca, en 1985. Esta iniciativa pionera, propuesta y coordinada por un equipo de cineastas profesionales, dio lugar a la realización de tres cortometrajes –obra de las alumnas del taller– y un documental, filmado por los capacitadores como referencia histórica y didáctica.

Por diversas cuestiones fruto del contexto nacional e institucional de la época, en aquel momento solo una de las tres películas pudo ser concluida y difundida junto con el documental; las dos restantes han permanecido inéditas hasta la fecha. No obstante, las dos obras publicadas han sido

reconocidas por distintos especialistas como testimonios claves para la cinematografía, la antropología y la historia, y han sido acreedoras a importantes menciones en medios fílmicos y académicos.

Bajo estas consideraciones, y en atención a la necesidad de impulsar a los realizadores indígenas para que sean ellos mismos quienes documenten y proyecten sus propias realidades, el INPI ha culminado y, finalmente, sacado a la luz la totalidad de la obra creada como fruto del Primer Taller de Cine Indígena. Mediante esta edición, el Instituto corona los esfuerzos de todos los involucrados en aquel trascendental proyecto, poniendo sus creaciones al alcance de todo aquel que desee adentrarse en esa experiencia. La publicación de esta obra celebra la reciente creación del INPI, que coincide con el 70 aniversario de la fundación del INI, institución predecesora en el trabajo al servicio de los pueblos indígenas de México.

En suma, esta publicación contribuye al cumplimiento de la misión de este Instituto, que en sus acervos conserva y difunde el patrimonio cultural e intelectual de los pueblos indígenas y afromexicano. Asimismo, es testimonio del papel protagónico de las mujeres en el ámbito artístico y la transmisión de la cultura. Sea, pues, fuente de inspiración para que las presentes y futuras generaciones de creadores se miren a sí mismas y se muestren, desde su perspectiva, frente al resto de la sociedad.

Lic. Adelfo Regino Montes
Director General del Instituto Nacional
de los Pueblos Indígenas

Introducción*

Hace poco más de tres décadas un grupo de mujeres ikoots** participó, a instancias del Instituto Nacional Indigenista (INI) y bajo la asesoría de un equipo de capacitadores coordinado por el cineasta Luis Lupone, en un proyecto pionero que sentó las bases para transformar la manera en que los medios audiovisuales abordaban las realidades de los pueblos originarios en México. Conceptualizado y llevado a la práctica como el Primer Taller de Cine Indígena, esta iniciativa abrió un sinfín de posibilidades al poner a disposición de las comunidades indígenas, por primera vez en la historia, las herramientas tecnológicas y los conocimientos para crear obras cinematográficas. En el lapso que duró el taller, las mujeres se apropiaron de este lenguaje para narrar, desde su perspectiva, sus propias historias y realidades. Por motivos de los que se dará cuenta a lo largo de estas páginas, las metas del taller solo se lograron de forma parcial, ya que algunos de sus frutos han permanecido inéditos hasta la fecha. La presente obra da cuenta de esa historia y, a la vez, representa la culminación del proyecto al publicar juntas, por vez primera, las tres películas creadas por las mujeres ikoots.

Hasta aquel momento, el INI –cuyo patrimonio fue heredado por el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI)–

* Por Eréndira Martínez Almonte, etnohistoriadora.
** O anteriormente ikoods, autodenominación del pueblo originario de la región del Istmo de Tehuantepec en el estado Oaxaca conocido generalmente como huave.

había producido importantes documentales antropológicos que mostraban la mirada institucional y de los realizadores acerca de los pueblos originarios. En su mayoría, estas obras audiovisuales se habían concentrado en registrar la vida en las comunidades indígenas desde un criterio etnográfico que ponía énfasis en aquellos aspectos menos conocidos o que representaran un mayor contraste con respecto a la cultura occidental. Este enfoque respondía a la necesidad de preservar la memoria de una diversidad cultural que se transformaba aceleradamente y que se consideraba en riesgo de desaparecer a consecuencia de las políticas de asimilación y modernización emprendidas en los primeros dos tercios del siglo XX (Korsbaek y Sámano-Rentería, 2007). El taller impartido en la comunidad ikoots de San Mateo del Mar, Oaxaca, buscaba ante todo que los pueblos indígenas contaran con las herramientas para retratarse a sí mismos y así mostrarse ante el resto de la sociedad.

En esta publicación se da a conocer la historia, las experiencias, los altibajos y la trascendencia del Primer Taller de Cine Indígena, a través de la visión de sus artífices, en particular, la de Luis Lupone. Los textos que aquí se incluyen introducen a las obras de las realizadoras ikoots que, como ya se ha mencionado, se publican juntas por primera vez. La aportación de Lupone es muy relevante, en virtud de haber sido quien

concibió la idea del taller, gestionó su implementación, coordinó las actividades y ha sido su principal promotor.

El artículo de Luis Lupone, seccionado en dos intervenciones, relata desde el punto de vista personal del cineasta el proceso que condujo a idear y proponer el proyecto, las vicisitudes para ponerlo en marcha, su desarrollo, los descubrimientos y las lecciones aprendidas. Asimismo, refiere los motivos a los cuales el autor atribuye las contrariedades que se presentaron para completar la totalidad de las metas del taller y difundir sus productos.

En la primera parte de su exposición, Lupone narra sus experiencias en campo cuando trabajó como sonidista y asistente de cámara en algunas producciones del INI. A través de estas vivencias es posible encontrarnos ante una realidad quizá vivida por muchos aunque contada por pocos; historias que forman parte de los logros que se muestran ante el público, pero que muchas veces quedan como meras anécdotas “tras bambalinas”.

Al terminar los proyectos en los que participaba en el INI, Lupone tuvo la oportunidad, durante una estancia formativa fuera de México, de conocer las innovaciones que en cuestión de cine documental se estaban generando en el ámbito internacional, según relata él mismo. En particular, el autor

refiere la significación de su paso por los Talleres Varan en París, Francia, fundados por el afamado antropólogo y cineasta Jean Rouch.[1] Igual relevancia atribuye al formato súper 8 mm, que era "más propio del cine casero que del documental, porque era económico y a la vez permitía a los realizadores controlar la totalidad del proceso de filmación" (Vázquez, 2017: 181).

A partir de estas experiencias, Lupone imaginó un proyecto que, desde su perspectiva, transformaría radicalmente la manera en que se representaba a las comunidades indígenas del país. La idea rompía con el modelo de producción audiovisual con el que hasta entonces había operado el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) del INI, pues consistía en dotar de los conocimientos teóricos y técnicos a los indígenas para que ahora fuesen ellos quienes contaran sus propias historias. Una iniciativa semejante nunca se había intentado en México.

En colaboración con el entonces jefe del AEA, Alberto Becerril Montekio, a lo largo de 1985 se llevaron a cabo las gestiones necesarias para afinar y poner en marcha la propuesta. Como requisito previo solicitado por el INI para autorizar la iniciativa,

[1] Fundados en 1981, la intención de los talleres era capacitar a cineastas y documentalistas originarios del llamado "tercer mundo" con la finalidad de que registraran "desde dentro" sus propias realidades (Zirión, 2013: 212).

se realizaron las investigaciones necesarias para encontrar la comunidad más adecuada para llevar a cabo el proyecto piloto, un trabajo que fue realizado en conjunto con la antropóloga Diana Roldán y Susana Garduño del Departamento de Investigaciones del AEA. Ambas investigadoras y el propio Lupone decidieron trasladarse a la ciudad de Oaxaca, donde se celebraba la primera Feria Anual del Artesano Indígena. Tras varias pesquisas y acercamientos con distintas organizaciones procedentes de diversos pueblos originarios, que generosamente detalla Lupone en su artículo, se decantaron por trabajar con las tejedoras ikoots de San Mateo del Mar.

A partir de ese momento, la relatoría del autor transporta al lector a aquella comunidad de Oaxaca, situada en la costa del golfo de Tehuantepec, entre el océano Pacífico y la laguna Superior. A esta localidad, habitada por el pueblo ikoots desde la época prehispánica, el equipo que coordinó e impartió el taller trasladó cámaras de cine y fotográficas, micrófonos, reflectores, cables, audífonos, cuadernos, rollos cinematográficos, proyectores, pantallas y monitores, entre muchas otras cosas. Todo ello, desde luego, con la previa autorización de las autoridades comunales, con las que se había entablado el diálogo y a las que se les expusieron las intenciones y los objetivos del taller.

El Primer Taller de Cine Indígena le proporcionó a las tejedoras herramientas innovadoras para mostrar su realidad, sus historias, saberes y sueños. A través de los nuevos conocimientos adquiridos lograron empoderarse dentro de una sociedad, tanto a escala local como nacional, que consideraba su papel como secundario dado que eran mujeres e indígenas, una doble condición subalterna en el contexto de aquella época.

Otro aspecto relevante tratado en el texto de Luis Lupone son las motivaciones que lo llevaron a realizar el documental *Tejiendo mar y viento*, que se filmó de manera simultánea a la capacitación de las mujeres ikoots. El objetivo de esta producción era servir de guía para los siguientes talleres de cine que, de acuerdo con el proyecto original, emprendería el INI. En dicho documental se puede apreciar cómo se fue desarrollando el Primer Taller de Cine Indígena, experiencia que ha sido de gran importancia para antropólogos y documentalistas que han realizado talleres de cine o video con grupos socialmente marginados.

Es importante mencionar que en el ambiente cinematográfico de los años 80 no solían destacar nombres femeninos; sin embargo, para la preparación e implementación del taller fue muy importante el trabajo y la dedicación de las documentalistas María Eugenia Tamés Mejía y Arjanne Laan. Ambas habían

logrado sobresalir en ese ámbito y, además, fueron figuras trascendentales para el buen desarrollo del taller, tanto al compartir sus conocimientos como al fraternizar con las participantes. Los textos que ambas presentan enriquecen significativamente esta publicación.

En su contribución, María Eugenia Tamés plantea un acercamiento a los perfiles de las tejedoras que participaron en el taller: Timotea, Teófila, Justina, Guadalupe, Juana, Elvira, Sofía y Aurora.[2] Gracias a las notas que tomó podemos conocer a cada una de ellas más a fondo. Su texto también ofrece un panorama sobre la Organización de Artesanas de San Mateo del Mar, a la cual pertenecían las futuras cineastas, y cuya buena organización y manejo fue uno de los pilares para el éxito del proyecto.

En el “Diario del Taller”, Tamés rememora acontecimientos y anécdotas a través de los cuales las integrantes nos hacen partícipes, mediante sus opiniones e intervenciones, de su vida, sus actividades y sus mismas personalidades. Gracias a ello es posible comprender mejor los guiones y las películas que pensaron, filmaron y produjeron. A través del conocimiento del contexto social en el que vivían y de los esfuerzos que

[2] Las dos últimas, empero, por razones personales no pudieron terminar la capacitación.

hicieron para involucrarse en el taller hasta el final, hay mayores elementos para analizar y valorar sus creaciones. Estos aspectos nos permiten adentrarnos paso a paso en el proceso de creación de las películas *Teat Monteok (Padre Rayo)*, *Angoch tanomb (Una boda antigua)* y *Leaw amangoch tinden nop ikoods*[3] *(La vida de una familia ikoods)*.

Se presenta enseguida el texto de Arjanne Laan, documentalista holandesa, quien en unas cuantas líneas llenas de emotividad muestra que tan solo cinco semanas bastaron para generar fuertes vínculos. Al existir una convivencia diaria y un constante intercambio de opiniones, conocimientos, comidas, juegos, sueños, proyectos, miedos, historias y vivencias se generaron lazos afectivos resistentes tanto al paso del tiempo como a la distancia. La autora deja de manifiesto que hay recuerdos que permanecen y conexiones que no se rompen, como el que existió entre "la indígena del Mar del Norte" –como la llamaron las ikoots– y Elvira Palafox, directora de *Teat Monteok* y *Angoch tanomb*.

Tras las colaboraciones de ambas mujeres entra nuevamente la pluma de Luis Lupone para abordar cuestiones técnicas

[3] Se respeta la grafía *ikoods* utilizada en los años 80. Actualmente lo correcto es ikoots (Samuel Herrera, 2018, comunicación personal).

sobre el desarrollo del taller y exponer, desde su visión personal, los contratiempos que surgieron y cómo se les fue enfrentando. A lo largo de esas páginas, el autor relata paso a paso cómo se trataron en el taller aspectos teóricos sobre imagen fija y en movimiento, sonido o secuencias narrativas. Según refiere el autor, la experiencia de la creación de *storyboards* y guiones fue muy enriquecedora, pues en ello se dejó ver el talento que las ikoots tenían para crear, mediante unas cuantas imágenes, la narrativa visual de una historia, de manera similar a lo que hacían en sus textiles.

El autor también explica cómo fue que, a pesar del corto tiempo y del presupuesto limitado, la dedicación de todos los involucrados permitió sortear la mayoría de las dificultades. Para las ikoots el reto fue doble, pues además tuvieron que desafiar los paradigmas sociales y los roles de género aceptados por su cultura. Sin embargo, supieron encontrar el equilibrio entre sus deberes comunitarios y su participación en el taller.

Dado que las tres películas fueron filmadas originalmente en ombeayiüts –autodenominación de la lengua materna de los ikoots–, Guadalupe, Elvira y Juana viajaron junto con los instructores del taller a la Ciudad de México, en donde se transcribieron y tradujeron los diálogos de las películas y del documental. Sin embargo, en aquel momento solo se

subtitularon este y una de las películas, *Leaw amangoch tinden nop ikoods (La vida de una familia ikoods)*. Las otras dos películas, cuya edición final quedó pendiente durante casi tres décadas, fueron subtituladas en 2014 por el propio Luis Lupone, con base en las notas hechas 29 años atrás. Al terminar, el material fue trasladado nuevamente a San Mateo del Mar para cotejar, con apoyo de las participantes, la fidelidad y precisión de los subtítulos.

El lector podría pensar que este fue el final del taller y de las películas, pero no fue así. Desde un inicio se había planeado divulgar las películas y el documental junto a una publicación impresa, pero ello no sucedió. En la parte final de su contribución, narrada desde su perspectiva personal y con una significativa carga emocional, Luis Lupone hace un recuento de los hechos ocurridos al terminar el taller. El autor cuenta que, si bien se logró finalizar la película dirigida por Teófila Palafox junto con el documental, no fue posible proyectarlos ni difundirlos masivamente, pues no se disponía de los recursos para presentarlos en los festivales de cine nacionales e internacionales adonde fueron invitados a participar. La poca difusión impidió que las tejedoras mostraran a gran escala la forma en que ellas querían representarse a sí mismas y a su cultura y, de tal manera, se opacó la posibilidad de revelarse como cineastas ikoots.

A principios de los años noventa, el INI presentó el proyecto Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades Indígenas, mediante el cual se perseguían objetivos similares a los del Primer Taller de Cine Indígena. Sin embargo, esta nueva iniciativa no tomó como referencia a dicho taller, que debe considerarse como su antecedente inmediato. A pesar de ello, la historia y la antropología lo han reconocido y apreciado, pues para hablar de cine indígena y etnográfico en México es obligatorio conocer la experiencia del taller en San Mateo del Mar. Inclusive, por ser de los pocos filmes que trataban acerca de los ikoots y debido a la importancia antropológica de sus contenidos, era una práctica frecuente que *Tejiendo mar y viento* y *Leaw amangoch tinden nop ikoods (La vida de una familia ikoods)* se proyectaran en algunas clases de la Escuela Nacional de Antropología e Historia como parte del panorama etnográfico general.[4] Posteriormente, se convirtieron en una referencia fundamental para los cursos de antropología visual.[5]

En la actualidad, el valor de las producciones emanadas del Primer Taller de Cine Indígena está ampliamente reconocido

[4] Antonio Zirión, jefe del Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) Iztapalapa. Comunicación personal, julio de 2018.
[5] Ídem.

por antropólogos, etnólogos, especialistas en antropología visual, documentalistas y expertos en cine etnográfico (Dorotinsky, Levin, Vázquez y Zirión, 2017; Novelo, 2011). Ello se debe a que la implementación del proyecto fue un hecho inédito y, en su momento, una experiencia única en el país. Esto no quiere decir que después no se intentara reproducir la fórmula, aunque ya no por parte del INI. Así, surgieron propuestas aisladas como "Camaristas", a cargo de Carlota Duarte, del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) Sureste; el proyecto Videastas Indígenas, también en Chiapas, y en Angahuan, Michoacán, con el maestro bilingüe Valente Soto Bravo (Novelo, 2011). Es importante precisar que ninguna de estas iniciativas fue igual al taller en el que participaron las tejedoras ikoots, pues no fueron planeados ni impartidos por cineastas, sino por antropólogos que se iniciaban en lo que hoy conocemos como antropología visual. Debido a ello, es importante tener presentes las diferencias entre el *cine indígena*, creado a partir de las herramientas del cineasta, y el *video indígena*, concebido desde la perspectiva del antropólogo.[6]

Ha sido un camino largo para que, finalmente, se presenten por primera vez las tres películas juntas, según se cuenta en esta publicación que nos hace imaginar lo ocurrido a finales del año de 1985. En sus páginas podemos percibir los sentimientos de alegría, emoción y entusiasmo latentes a lo largo del taller, así como la desilusión y el desencanto que vino después. Sin embargo, la espera ha terminado y ahora es posible conocer las creaciones fílmicas de las mujeres ikoots.

Para acercarse a estas películas y dimensionarlas adecuadamente, el espectador debe tomar en cuenta, en primer lugar, que los guiones fueron concebidos por las tejedoras con la finalidad de mostrar su origen, su cotidianidad, su trabajo, sus sueños y su cultura. Los filmes que crearon retratan y a la vez son fruto de la dinámica social de su comunidad y de la manera en que se tejen las relaciones de parentesco, de amistad y de compadrazgo. En su realización, las mujeres ikoots demostraron el esfuerzo que ponían día a día para salir adelante y cómo hacían frente a los retos planteados por la hegemonía de la cultura occidental, luchando por preservar, transmitir y mantener vivos su legado cultural y sus tradiciones.

Los cortometrajes y el documental poseen un indudable valor histórico, ya que son testimonios de creencias, formas de organización, de sentir, de comportarse, de vestir, de hablar y de la interacción cotidiana que había entre los ikoots

[6] Para conocer más sobre el tema véase Zirión, 2015.

durante la década de los ochenta, lo que permite contrastarlo con lo que hoy en día es San Mateo del Mar. Son documentos audiovisuales de gran valía pues en ellos se registran acciones y sucesos cuya memoria, de no ser por este proyecto, es probable que se hubiese desvanecido al paso del tiempo, tomando en cuenta que las comunidades indígenas están en constante transformación.

A partir de su participación en el taller, algunas de estas mujeres no solo se hicieron visibles a nivel nacional e internacional, sino que también generaron cambios al interior de su comunidad. Desafiando las normas de su propio ambiente comunitario, trascendieron los roles tradicionales como amas de casa, tejedoras y comerciantes, sin despreciarlos ni abandonarlos, para convertirse en productoras, camarógrafas, sonidistas, guionistas y editoras de cine. Con la justificación del rodaje, las mujeres lograron acceder a un entorno que les estaba vedado: el mar, espacio físico y simbólico que, en la cultura ikoots, es esencial y exclusivamente masculino.

A través de los tres cortometrajes y de *Tejiendo mar y viento* es posible apreciar la manera en que las mujeres ikoots asumieron el reto y lo superaron, enfrentándose incluso a señalamientos, rumores y murmuraciones dentro de su mismo contexto social. Con su participación en el taller demostraron

que podían hacer mucho más que cumplir con los deberes que la comunidad les había asignado por ser mujeres, que por sí mismos no eran tareas menores, a pesar de que pocas veces fueran reconocidos y valorados.

Si bien hoy en día puede encontrarse un sinfín de producciones audiovisuales que tienen como base los saberes y las tradiciones de los pueblos indígenas, la mayoría de estas han sido generadas desde una visión externa. La importancia de los filmes aquí presentados reside también en el hecho de que no fueron realizados para ser consumidos por intelectuales, documentalistas o críticos, sino para hacer un autorretrato fiel y mostrarse de manera digna y honorable, primero ante los propios ikoots y, en segundo lugar, ante el resto de la sociedad mexicana. Aunque no era el objetivo del taller generar registros etnográficos, es innegable el valor que, desde el punto de vista de la antropología visual, poseen estos filmes, en los cuales se conjuga el interés por contar y la necesidad de escuchar, en un encuentro entre lo social y lo visual (Martínez, 2008: 10).

Gracias a las distintas iniciativas de apropiación de los medios audiovisuales por parte de los pueblos originarios, entre las cuales el Primer Taller de Cine Indígena fue pionero, ahora podemos ser partícipes de saberes y experiencias a los que de

otro modo no tendríamos acceso. A través de las películas de las mujeres ikoots, es posible generar experiencias de acercamiento recíproco entre personas y colectividades con distintas formas de verse en el mundo. En palabras del cineasta Alan Berliner, "La pantalla funciona a la vez como una ventana y como un espejo, como una ventana para adentrarnos en otros mundos y comprender la perspectiva de los otros, pero que a la vez permite que nos observemos unos a otros y a nosotros mismos."[7]

Bibliografía

Bartra, Eli y Guadalupe Huacuz (coords.) (2015). *Mujeres, feminismo y arte popular*. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, México.

Carelli, Vincent, Nicolás Echeverría y Antonio Zirión (2016). *Diálogos sobre cine indígena*. Los cuadernos de Cinema 23, Conversaciones, Conaculta, Ambulante, Etnoscopio, núm. 007.

Carreño, Gastón, (2013). "Sobre la antropología visual mexicana. Entrevista a Antonio Zirión", *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 22, pp. 208 -222. Consultado el 26 de julio de 2018, de http://www.rchav.cl/entrevistas_22.html

Dorotinsky Alperstein, Deborah, Danna Levin Rojo, *et al.* (2017). *Variaciones sobre cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, México.

Iglesias, Norma (2015). *Miradas de mujer: Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*. El Colegio de la Frontera Norte, A.C. México.

Jablonska, Aleksandra (2017). "La disputa por las identidades étnicas en el cine mexicano contemporáneo", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism*, vol. 5, núm. 9. Recuperado el 2 de julio de 2018, de: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6235438.pdf

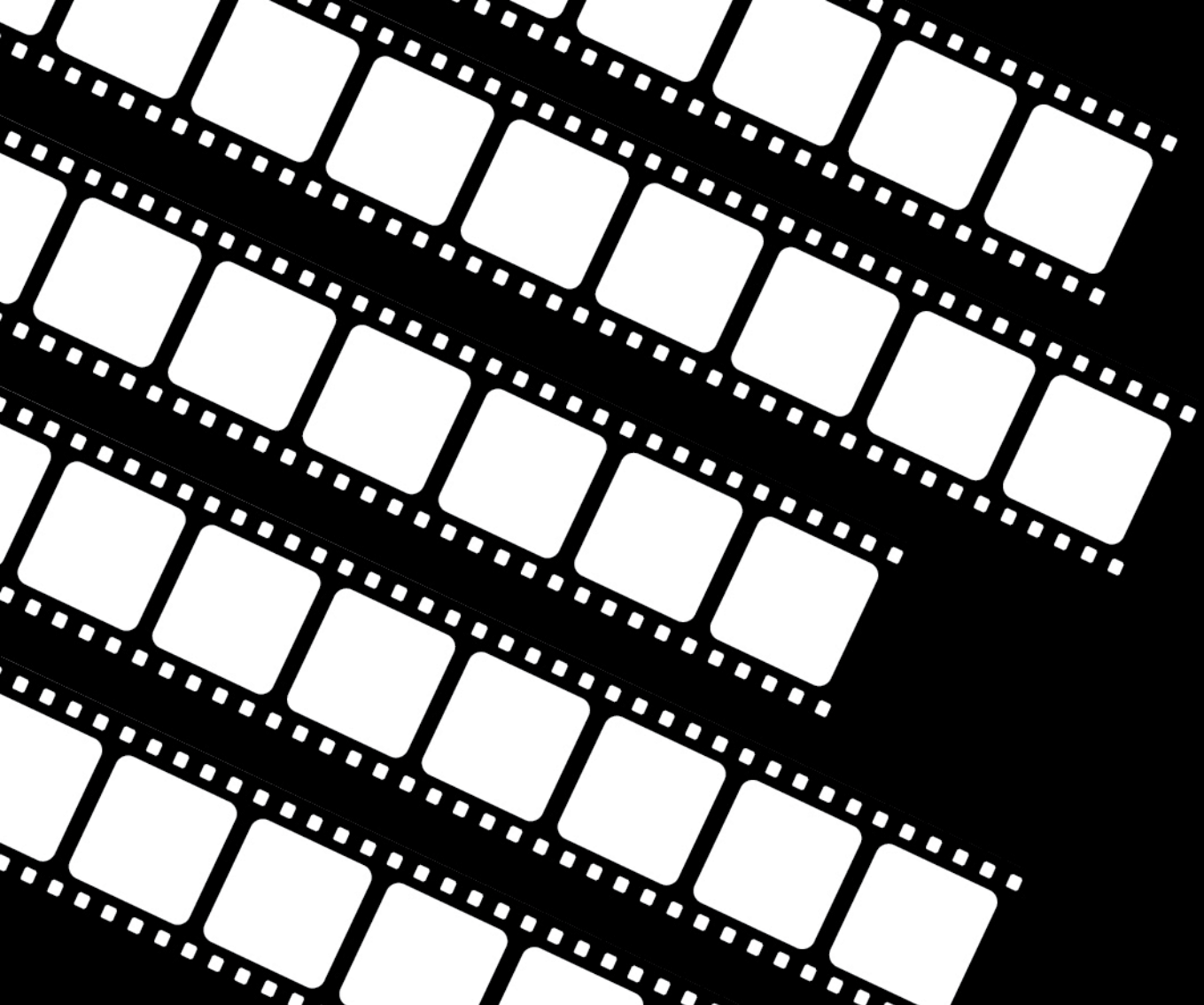
Korsbaek, Leif y Miguel Ángel Sámano-Rentería (2007). "El indigenismo en México: antecedentes y actualidad", *Ra Ximhai*, vol. 3., núm. 1, enero-abril 2007, p. 195-224.

Martínez, Ana (2008). *La antropología visual*. Editorial Síntesis, S.A, Madrid.

Vázquez Mantecón, Álvaro (2017). "El impacto del método Varan en el registro de las nuevas identidades urbanas en el cine independiente de los años ochenta en México", en Dorotinsky Alperstein, Deborah, Danna Levin Rojo, Álvaro Vázquez Matecón y Antonio Zirión (coords.). *Variaciones sobre cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, México, p.179-201.

Zirión, Antonio (2015). "Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada", *Iztapalapa. Revista de ciencias sociales y humanidades*, núm. 78, año 36, enero-junio de 2015, p. 45-70.

[7] En Zirión, 2015:60



El acervo y las latas del taller*

Desde siempre, la humanidad ha dejado constancia de su devenir usando diferentes medios que ha legado a las generaciones venideras, los cuales se han consagrado como significativos para ella. Entre los muchos bienes y expresiones culturales que forman parte del patrimonio cultural de los pueblos, se encuentran los que documentan los valores, la historia y los sentidos simbólico y artístico de una sociedad, tales como las inscripciones en piedra, los libros y, recientemente, las fotografías, los fonogramas y las obras audiovisuales, e incluso los medios digitales del presente.

En México, país que posee una extraordinaria diversidad cultural protagonizada por los pueblos indígenas contemporáneos, los documentos audiovisuales constituyen algunos de los registros más representativos de los modos de vida, las formas de ver el mundo y las tradiciones de estas colectividades. Asimismo, representan medios de documentación, comunicación, reproducción y deleite de las expresiones culturales, siendo así testimonio de las identidades colectivas y del desarrollo de la tecnología.

---

* Por Octavio Murillo Alvarez de la Cadena, Director de Acervos del INPI y Antonio Rodríguez García, Coordinador del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz del INPI.

El Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI) conserva un legado invaluable de las obras audiovisuales que documentan a los pueblos indígenas y sus expresiones culturales y que, por lo tanto, forman parte de la memoria de estos, de la nación y de la humanidad. Este patrimonio, cuyo valor es doblemente antropológico y documental, se encuentra en el Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz, y comprende aquellas obras realizadas en formatos fílmico, en un primer momento, y videográfico, posteriormente.

El acervo

El Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz del INPI, o simplemente "el acervo", contiene 12,639 ítems que corresponden a 1,678 cintas de cine y 10,961 videos, clasificados en nueve fondos que comprenden las producciones propias terminadas e inconclusas (en cada formato documental), obras externas, realizaciones de videastas indígenas y registros de la acción institucional, entre otros.[1] Dichos ítems abarcan una temporalidad de 1951-1953 a la actualidad y, además, son un testimonio invaluable de la aplicación de las políticas públicas en materia indígena desde la fundación del Instituto Nacional Indigenista (INI) y la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), instituciones que precedieron al INPI en calidad de entidades gubernamentales dedicadas a la atención a los pueblos originarios.

La conformación del acervo se remonta a la creación del Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) en el seno del INI en 1977, que a su vez respondió a la necesidad identificada por el propio instituto y por el Fondo Nacional para las Actividades Sociales para promover la diversidad étnica y cultural de México, lo cual se llevó a cabo mediante el programa *Ollin Yoliztli*. Entre sus objetivos esenciales, la creación del archivo "contemplaba el registro audiovisual de las tradiciones y valores culturales indígenas del país",[2] utilizando como medios principales el cine, la fotografía y la grabación sonora. En el terreno político, esta iniciativa también permitía dar respuesta, por parte del Estado mexicano, a los acuerdos establecidos ante la Organización de las Naciones

[1] Información del inventario del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz a noviembre de 2018. Inédito.
[2] Instituto Nacional Indigenista, "Información documental de valor incalculable", en *México Indígena*, núm. 28, p. 6-7, México, julio, 1979.

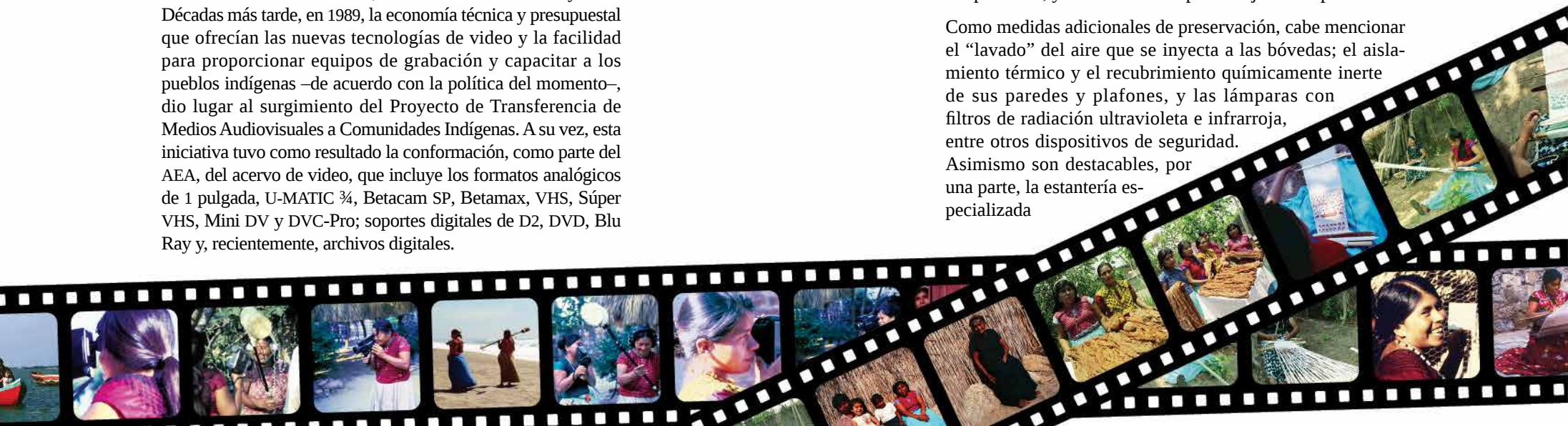
Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) en 1976, relativa a la urgencia de reconocer y salvaguardar el patrimonio cultural.

Entre las colecciones más importantes derivadas de los primeros años de trabajo del Archivo Etnográfico Audiovisual destacan los 50 Encuentros de Música y Danza Indígena –muchos de los cuales son inéditos–, que han sido reconocidos como Memoria del Mundo por la Unesco. Algunos ítems del acervo, procedentes del registro institucional previo, documentan las acciones que, en su momento, solo mediante el cine podían difundirse; en particular, se hace referencia a las primeras imágenes en movimiento que dan cuenta de algunas de las actividades iniciales del INI, las cuales datan de 1951 y 1958. Décadas más tarde, en 1989, la economía técnica y presupuestal que ofrecían las nuevas tecnologías de video y la facilidad para proporcionar equipos de grabación y capacitar a los pueblos indígenas –de acuerdo con la política del momento–, dio lugar al surgimiento del Proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades Indígenas. A su vez, esta iniciativa tuvo como resultado la conformación, como parte del AEA, del acervo de video, que incluye los formatos analógicos de 1 pulgada, U-MATIC ¾, Betacam SP, Betamax, VHS, Súper VHS, Mini DV y DVC-Pro; soportes digitales de D2, DVD, Blu Ray y, recientemente, archivos digitales.

Conservación

El Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz es un repositorio de vanguardia de la memoria audiovisual de los pueblos indígenas de México, cuyos procedimientos en materia de conservación superan las sugerencias internacionales en la materia. Las obras se encuentran resguardadas en dos bóvedas de preservación de alta precisión –una para cine y otra para video–, que garantizan condiciones medioambientales con fluctuaciones prácticamente nulas durante el año. Ello se logra con un sistema automático y permanente de monitoreo y control de temperatura y humedad relativa (HR), cuyos parámetros son de 15-16 grados centígrados (°C) a 35-40% de HR para cine, y 20 °C al mismo porcentaje de HR para video.

Como medidas adicionales de preservación, cabe mencionar el “lavado” del aire que se inyecta a las bóvedas; el aislamiento térmico y el recubrimiento químicamente inerte de sus paredes y plafones, y las lámparas con filtros de radiación ultravioleta e infrarroja, entre otros dispositivos de seguridad. Asimismo son destacables, por una parte, la estantería especializada



en carruajes móviles con recubrimiento epóxico que elimina la electrostática, y, por la otra, el procedimiento de colocación de nuevas guardas conservativas de polipropileno, que se ha realizado hasta la fecha.

La obsolescencia tecnológica de los formatos originales de cine y video, por otra parte, ha obligado a los archivos audiovisuales a generar políticas de conservación digital que aseguren la permanencia de los contenidos intangibles de las obras. En este caso, el acervo cuenta con equipos que responden a un flujo de trabajo que, a la par que respalda para preservar la imagen en movimiento y el sonido, permite los procesos de documentación, administración y entrega de los contenidos a los usuarios, según se explicará más adelante.

Para realizar estas funciones, el acervo cuenta con un sistema de captura y digitalización de material fílmico, el cual capta y sistematiza cada cuadro de una cinta de cine, generando archivos digitales en calidad conservación. Este aparato, de diseño suizo exclusivo para el acervo, consiste en un escáner de positivos y negativos de 16 milímetros, que toma datos de imagen y sonido en tiempo real y los transfiere a una estación de trabajo que genera los archivos digitales y las secuencias. En el caso del sonido, dispone de lectores óptico, magnético y *full coat*, lo que permite hacer la digitalización en un solo paso y no manipular repetidamente las cintas. Los datos generados poseen una fidelidad extrema de la información y tienen un formato *Digital Picture Exchange* (DPX) a una resolución de 2.3 K (equivalente a 2,304 por 1,296 pixeles), y se almacenan en discos duros mecánicos y de estado sólido que forman parte del sistema de almacenamiento masivo o mediateca del INPI.

En cuanto a los materiales en video, también se cuenta con una estación de trabajo para la digitalización de los mismos. Este equipo permite capturar la imagen y el sonido analógicos y convertirlos a un formato digital, así como masterizar, restaurar, corregir color y editar los materiales digitalizados sin compresión, es decir, en gran formato o en calidad conservación. El tamaño final de almacenamiento permite la disponibilidad de los documentos audiovisuales para exhibición en grandes pantallas, así como generar cualquier cantidad y modalidad de copias. La estación consta de un procesador, dos monitores y las interfaces conectadas vía fibra óptica y *ethernet*, con lo cual se permite un flujo de trabajo simultáneo con el sistema de almacenamiento masivo, en tiempo real. Por último, la estación permite crear respaldos en cartuchos digitales LTO 5.

A la fecha, gracias al personal especializado del acervo y a la contratación anual de especialistas en digitalización, en este rubro se cuenta con un avance de 20% tanto en los fondos de cine como de video. Asimismo, entre 2003 y 2018 se han realizado 18 proyectos de diagnóstico que han permitido conocer el estado de conservación del acervo y desarrollar a la par los procesos de documentación.

Documentación

Como resultado de los procesos permanentes de inventario, diagnóstico y clasificación de los ítems que conforman los fondos del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz, paulatinamente se ha ido conociendo la composición de los mismos, permitiendo obtener insumos, por ejemplo, para la elaboración de un catálogo de producciones propias, o bien, obtener información como el número de productores, porcentaje por pueblo indígena de procedencia o entidades federativas representadas.

El desarrollo actual de las colecciones abarca mecanismos variados, entre los que destacan:

1. El registro etnográfico en campo, por ejemplo, de los pueblos yoreme (mayo), pa ipai, tohono o'odham (pápago), xi'oi (pame), ixcateco, maya, o'ob (pima), amuzgo y totonaco, por mencionar algunos de los proyectos más recientes.
2. La documentación de acciones institucionales, como las producciones videográficas de apoyo a las propuestas de candidaturas para el Premio Nacional de Artes y Literatura, las múltiples presentaciones de manifestaciones artísticas inmateriales (como música y danza) y los cursos (de lengua y artes plásticas) del Museo Indígena Antigua Aduana de Peralvillo, los talleres de categorías musicales nativas en Chiapas, Yucatán y Sonora, las grabaciones de las sesiones del Consejo Consultivo de la CDI y un sinnúmero adicional de eventos culturales.
3. Los proyectos de comunicadores indígenas que son producto del subsidio a las culturas indígenas a través de diferentes programas institucionales, desde 2007 a la actualidad. Estos han dado lugar a la creación de valiosas obras que, incluso, han participado en festivales locales, nacionales e internacionales relevantes, y que contienen las experiencias y visiones de hombres y mujeres indígenas a partir de su propia voz y óptica.
4. El intercambio con otras dependencias o la adquisición de productos videográficos.

La documentación aplicada al inventariado y catalogación del acervo es, asimismo, una tarea que demanda la participación interdisciplinaria de especialistas para el reconocimiento de los contenidos audiovisuales, la identificación de participantes, lugares, épocas y contextos de los registros, etcétera. A su vez, esta labor permite determinar cuáles ítems pertenecen a cada producción y si se trata de un original de cámara, un máster, una copia (de proyección, de trabajo o compuesta), un *trimm* o producto de descarte, un internegativo o un internegativo reversible de color, así como cintas de sonido. Para ello, resultan particularmente útiles los demás acervos del INPI, como la Biblioteca Juan Rulfo, la Fonoteca Henrietta Yurchenco y la Fototeca Nacho López, en los cuales es posible encontrar, por ejemplo, guiones, investigaciones previas

a la filmación, cédulas de fonorregistros, reportes de cámara, informes de producción o negativos y positivos generados por los proyectos de documentación etnográfica.

La catalogación y automatización de los fondos del acervo se realiza a partir de los diagnósticos del material audiovisual previamente referidos. Para ello, el acervo ha diseñado una meticulosa plantilla de catalogación que permite documentar y automatizar información sumamente relevante sobre los documentos audiovisuales, utilizando más de 70 campos y bajo el criterio de la especificidad que representa la temática de pueblos indígenas. En dicha plantilla se registran los antecedentes de la producción, el título, la fecha de realización, los lugares donde se llevó a cabo, la mención de responsabilidad, los créditos, la productora, el género, los datos de edición e historia, así como información compilada a partir de la búsqueda en archivos históricos tanto del instituto como de otras fuentes; inclusive, la plantilla permite hacer la descripción de escenas. La catalogación utiliza el formato de etiquetas Marc 21, un lenguaje catalográfico internacional que permite la interoperabilidad con toda clase de plataformas, acervos e instituciones. Para la automatización de los registros, se empleará a partir de 2019 el sistema Koha, a través del cual los usuarios pueden consultar el catálogo desde cualquier dispositivo que disponga de conexión a internet.

Acceso y divulgación

Los procesos de conservación y documentación del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz tienen un objetivo principal: poner los bienes que este resguarda a disposición de la sociedad,

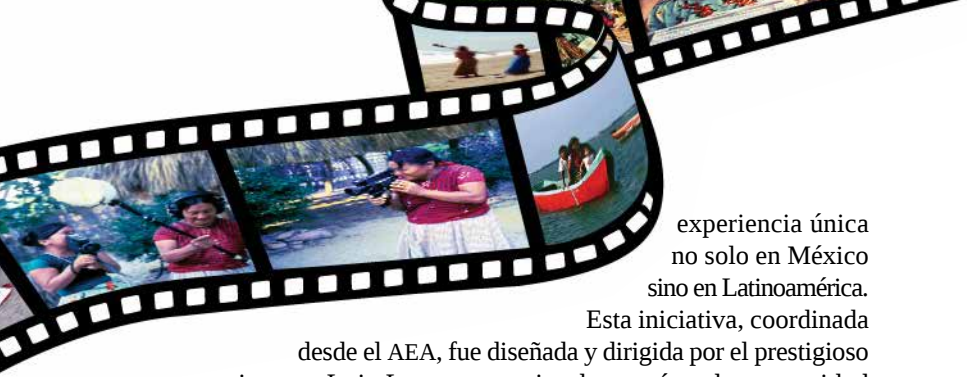
con fines educativos, culturales y recreativos. Si bien el acervo no es propiamente un cine, cuenta con diversos mecanismos de consulta, uso, reproducción y difusión de sus obras.

En el periodo de 2003 a 2018 destaca la autorización para reproducción de un sinnúmero de obras en 60 ciclos de cine y video realizados en México y en países como Argentina, Chile, España y Estados Unidos. Las producciones también enriquecen las exposiciones de museos, eventos institucionales y muestras culturales, entre otros. Se autoriza su reproducción no lucrativa para la producción de nuevas obras cinematográficas o videográficas que utilizan fragmentos de los documentos como material de archivo. También se difunden en múltiples medios digitales y de comunicación, como el Sistema de Televisión Educativa comúnmente conocido como Red Edusat, el Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE), sistemas públicos de radiodifusión en los estados de la república y en las redes sociales de la propia institución.

El acceso con fines de investigación es otro rubro sumamente importante para el INPI, pues los materiales sirven como documentación en proyectos antropológicos, etnográficos y sociológicos, como algunas tesis, estudios, documentos de planeación y publicaciones en medios no necesariamente audiovisuales.

El caso del Primer Taller de Cine Indígena

En 1985 el INI, a través del Archivo Etnográfico Audiovisual ideó y llevó a cabo el Primer Taller de Cine Indígena,



experiencia única no solo en México sino en Latinoamérica. Esta iniciativa, coordinada desde el AEA, fue diseñada y dirigida por el prestigioso cineasta Luis Lupone y se implementó en la comunidad ikoots (huave) de San Mateo del Mar, Oaxaca. El proyecto, que consistía en el taller teórico práctico de cine y el registro de sus actividades, dio lugar a tres cortometrajes producidos en su totalidad por mujeres ikoots y a la realización del documental *Tejiendo mar y viento*. Constituyó un parteaguas en la historia audiovisual de los pueblos originarios, pues el INI entregó los medios cinematográficos, por primera vez, a un grupo de mujeres indígenas.

De los tres cortometrajes, dos quedaron inconclusos en su fase de postproducción y habían permanecido inéditos hasta ahora. Sin embargo, en ese momento se obtuvieron las traducciones del idioma originario al español y posteriormente de este al inglés, para todas las películas. Hoy, a través de la presente publicación, por fin será posible apreciar el total de las películas resultantes.

En un primer momento, al concluir el taller, el AEA decidió realizar la transferencia a 16 milímetros de los materiales filmados originalmente en súper 8 mm, a fin de garantizar una calidad estándar que se manejaba en ese entonces como

la adecuada para el archivo. Para ello, las cintas originales se enviaron al laboratorio NLF Reversal Lab en Ámsterdam, Holanda, que devolvió a México todo el material convertido a dicho formato cinematográfico. Sin embargo, como es conocido, únicamente se publicó el documental *Tejiendo mar y viento* y uno de los tres cortometrajes, *La vida de una familia ikoods*.

Los super 8 originales no regresaron a la institución, sino que fueron resguardados por Luis Lupone durante más de 25 años, hasta que el cineasta las reintegró al acervo en 2012. En ese lapso, el total de las producciones transferidas a 16 mm quedaron "enlatadas" en la bodega del Archivo Etnográfico Audiovisual, para posteriormente ser resguardadas en la bóveda del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz –creado como tal en 2003–, donde se encuentran hasta la fecha.

Una de las funciones primordiales derivadas de la creación del acervo fue la realización de un inventario confiable de lo que fuera el AEA, su antecesor. A partir de ello, la entonces CDI "redescubrió" el proyecto y decidió plantear su digitalización con diferentes fines.

Por una parte, la Dirección de Acervos concibió la idea de concluir el proyecto trunco del taller de cine,

bajo el empuje de Xilonen Luna Ruiz. Después, a instancias de Margarita Sosa Suárez se planteó un proyecto editorial que acompañara la publicación de los tres cortometrajes y el documental. Finalmente, esta iniciativa fue retomada y llevada a término bajo la coordinación del actual titular de la Dirección de Acervos del INPI, uno de los autores de estas líneas.

Por otra parte, la digitalización de las obras permitiría completar los contenidos de la serie *El cine indigenista*, con el objetivo de mostrar la diversidad cultural de los pueblos indígenas de México a partir de la publicación en DVD de las 47 producciones cinematográficas que el INI realizó en su historia. Ello sin mencionar, por supuesto, que la digitalización también tenía una finalidad prioritaria de preservación del patrimonio audiovisual resguardado en el acervo.

De esta manera, en 2006 se digitalizó la totalidad de los materiales terminados de los que disponía el acervo, es decir, los que habían sido transferidos a 16 mm décadas antes. Ello se hizo mediante la técnica de telecine, con la cual se generó un máster en DVD para publicación y dos más para conservación, en Betacam digital y Betacam SP.

A su vez, por iniciativa de la Dirección de Acervos y del propio Luis Lupone, se planteó la necesidad de realizar un registro nuevo, a modo de conclusión del taller realizado veinte años atrás. Para tal efecto, el cineasta se trasladó a San Mateo del Mar, donde entrevistó a las mujeres ikoots y junto con ellas actualizó las traducciones de los cortometrajes inéditos.

Fue un trabajo que a lo largo de 2012 y parte de 2013 culminó con la edición y subtitulaje de los dos masters de los cortos inéditos entonces llamados *El cuento del nagual Teat Montiok* y *Una boda antigua*. Después de la revisión, fueron renombrados como *Teat Monteok: el cuento del dios del Rayo* y *Angoch tanomb / Una boda antigua*, dos historias que muestran, respectivamente, un relato mitológico y una tradición a punto de sucumbir.

SAN MATEO DEL MAR.

Los ikoots[1]

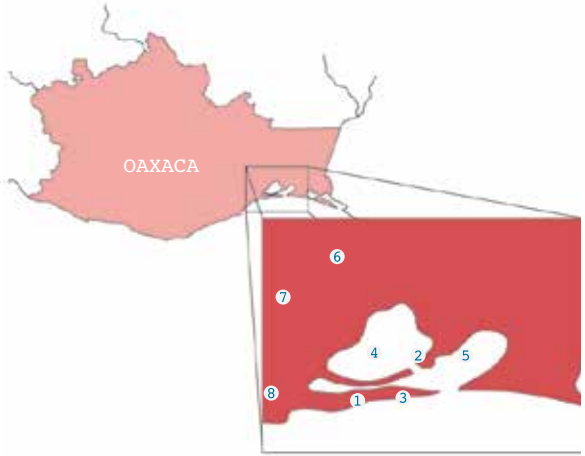
Con el propósito de conocer mejor a las cineastas ikoots y las condiciones en que se implementó el Primer Taller de Cine Indígena, es necesario revisar el contexto histórico, cultural, lingüístico, económico, geográfico y social del pueblo al que pertenecen y, en particular, de la comunidad de San Mateo del Mar, su lugar de origen. En principio, se debe aclarar que en ámbitos académicos y oficiales se ha extendido el uso del término "huave" para referirse a los ikoots. Lo anterior se debe a que desde la época prehispánica los zapotecos les llamaban con aquel término, lo que también hicieron los mexicas y, después, las autoridades coloniales y el Estado mexicano. El uso de ese apelativo permite, entonces, inferir el tipo de relaciones interétnicas que se tejían entre los habitantes del Istmo de Tehuantepec, en el actual estado de Oaxaca.

Sin embargo, es importante destacar que los ikoots rechazan el gentilicio "huave", pues en lengua zapoteca quiere decir "gente que se pudre en la humedad",[2] significado que está relacionado con el hecho de que habitan en las dunas que se forman entre el océano Pacífico y las lagunas Inferior y

[1] Esta síntesis etnográfica está basada en Saúl Millán (2003). *Huaves*. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. México. (Pueblos indígenas del México contemporáneo).

[2] Dependiendo de la fuente que se consulte, podemos encontrar distintos significados, por ejemplo, "gente que se pudre en el lodo" o "gente que se pudre en la humedad"; aun así, no deja de ser una forma despectiva de referirse a ellos.

Ubicación de San Mateo del Mar



1 San Mateo del Mar
2 San Dionisio del Mar
3 Santa María del Mar
4 Laguna Superior
5 Laguna Inferior
6 Juchitán
7 Tehuantepec
8 Salina Cruz

Superior del golfo de Tehuantepec. En esta publicación se respetará el término ikoots, como se autodenominan, y que en su lengua originaria significa "nosotros".

Antes de la llegada de los europeos y durante la expansión del dominio mexica, durante el Posclásico Tardío (1200-1521) los zapotecos de Zaachila se establecieron en las planicies del Istmo, aprovechando la debilidad que el ejército mexica, en su tránsito de expedición hacia el Soconusco, causaba en las regiones habitadas por los mixes y los ikoots. Este acontecimiento obligó a los mixes a retirarse hacia las montañas de la Sierra Norte y a los ikoots, a las orillas del golfo de Tehuantepec, territorios en donde están asentados actualmente.

La cultura ikoots ha sido definida como “lagunar”, en función del entorno en donde habitan y de sus principales fuentes de obtención de alimento. El clima y las alteraciones ecológicas en la región donde viven han impuesto un paisaje árido y un tanto desértico, que ha delineado su suerte. A diferencia de la mayoría de los pueblos indígenas del país, su principal actividad económica y medio de subsistencia es la pesca y no la agricultura. Ello se debe a que el riego es difícil y la producción está directamente relacionada con las variaciones meteorológicas, pues la estación de secas es larga, en comparación con la de lluvias que dura solo cuatro meses.[3] Además, esta última suele coincidir con la temporada en que se presentan los vientos encontrados del norte y del sur, en torno a los cuales giran la pesca, la economía, la vida cotidiana y la propia cosmovisión ikoots.

Los pueblos en donde se reúne la mayoría de la población ikoots son San Mateo del Mar, Santa María del Mar, San Dionisio del Mar y San Francisco del Mar. Estos municipios dependen políticamente de Juchitán y Tehuantepec y, económicamente, del puerto pesquero y petrolero de Salina Cruz.

San Mateo del Mar es un lugar en donde se puede apreciar un paisaje sobre el que destacan las mujeres ikoots vestidas con largas faldas que se mueven al ritmo del viento y que están acostumbradas a caminar grandes distancias con pesadas canastas en la cabeza. Cuando se levanta el viento del norte los hombres entran al Mar Vivo a bordo de balsas de tronco o lanchas de motor; muchos de ellos no saben nadar, y, en ocasiones, se ven acechados por tiburones. Cuando sopla el viento del sur pescan en el Mar Muerto, para lo cual utilizan grandes redes que colocan al anochecer y recogen en la madrugada.

A pesar de que la agricultura no es una actividad preponderante, cultivan en pequeña escala maíz, ajonjolí, sandía, chile y jitomate, destinados al autoconsumo. Los terrenos de cultivo son de temporal, pues la salinidad del suelo y del agua hacen imposible el riego. El medio de transporte y de carga más eficiente en las dunas son las carretas de madera tiradas por yuntas.

Entre los ikoots el agua, en sus distintas manifestaciones, es considerada el eje en torno al cual giran la economía y la cosmovisión, en comparación con otros pueblos de origen mesoamericano que han convertido al maíz en su punto de referencia. El agua es un elemento que se relaciona con los santos, los vientos y los naguales.[4] Los ikoots creen que las buenas lluvias dependen de las ofrendas que se hacen al Cerro Bernal, situado al sureste del litoral. Durante la época prehispánica, este monte era un punto estratégico en la ruta de la sal, que se extendía desde el altiplano central hasta el área maya. En el sitio se ha localizado un conjunto de estelas, entre las cuales destaca una representación de Tláloc, en cuya mano izquierda sostiene una copa de la que brota agua a manera de lluvia,

[3] Recuperado el 9 de octubre de 2018, de: https://es.weatherspark.com/y/9549/Clima-promedio-en-San-Mateo-del Mar-M%C3%A9xico-durante-todo-el-a%C3%B1o

[4] Entre los pueblos del sur de Oaxaca —zapotecos, chontales, mixes, ikoots y zoques— los naguales son entidades sobrenaturales guardianes de los pueblos (González, 2013).

mientras que de la derecha emerge una serpiente ondulada, representación del “agua que camina”. Ambos elementos están relacionados con el culto que los ikoots tributan al agua.

Las plegarias que se realizan en este lugar sagrado se encuentran relacionadas directamente con los *monteok*, nombre con el que se designa a los relámpagos. Cotidianamente el rayo es nombrado con el término *Teat Monteok*, “Padre Rayo”, en tanto que la “Madre Viento del Sur” se conoce como *Müm Ncherrec*. Los *monteok* son los que gobiernan la lluvia y los rayos y son capaces de desplazarse a la velocidad del relámpago, así como de convertir el agua marítima en agua pluvial; forman una pareja indisoluble con las *ncherrec*, “viento del sur”, entes femeninos. Por tal motivo el rumbo Sur del cosmos es considerado como lugar de las mujeres, y el Norte, de los hombres. Es por esto que en San Mateo del Mar los espacios masculinos y femeninos están bien delimitados; así, en la iglesia es común que las mujeres se sienten a la izquierda de la nave y los hombres a la derecha, y esa es también la razón por la que solo los hombres pueden entrar en el mar para conseguir el pescado y el camarón. En cambio, las mujeres realizan sus actividades en los mercados, a los cuales los hombres no acceden.

Actualmente, los ikoots aún practican la medicina tradicional, pero también consultan a los médicos alópatas cuando lo consideran necesario. Poseen un amplio conocimiento de plantas y yerbas utilizadas por los curanderos, con las que tratan enfermedades como el “mal de ojo”, “espantos”, “enfermedad de Dios”, entre otras; también las parteras siguen cumpliendo su tarea con regularidad.

Una gran proporción de los habitantes de San Mateo del Mar es bilingüe, sobre todo entre las generaciones más recientes. El nivel escolar promedio es la secundaria y, si los jóvenes ikoots desean continuar sus estudios en niveles medio superior o superior, deben desplazarse fuera de la comunidad.

Por lo general, los hombres se reparten los cargos municipales y tienen que cumplir con la tradición. Las autoridades indígenas gozan de autonomía respecto al gobierno estatal y la federación, por lo que la policía local está a cargo de los *topiles*, que se renuevan anualmente.

La vivienda tradicional se construye con carrizo, aunque los nuevos materiales constructivos van ganando terreno. A pesar de ello, la disposición de los espacios domésticos no se ha visto modificada drásticamente: dentro de la casa, al norte, aún se puede apreciar el altar del santo al que la familia es devota, mientras que el patio conserva su utilidad como cocina y lugar de trabajo, convivencia, recreación y descanso.

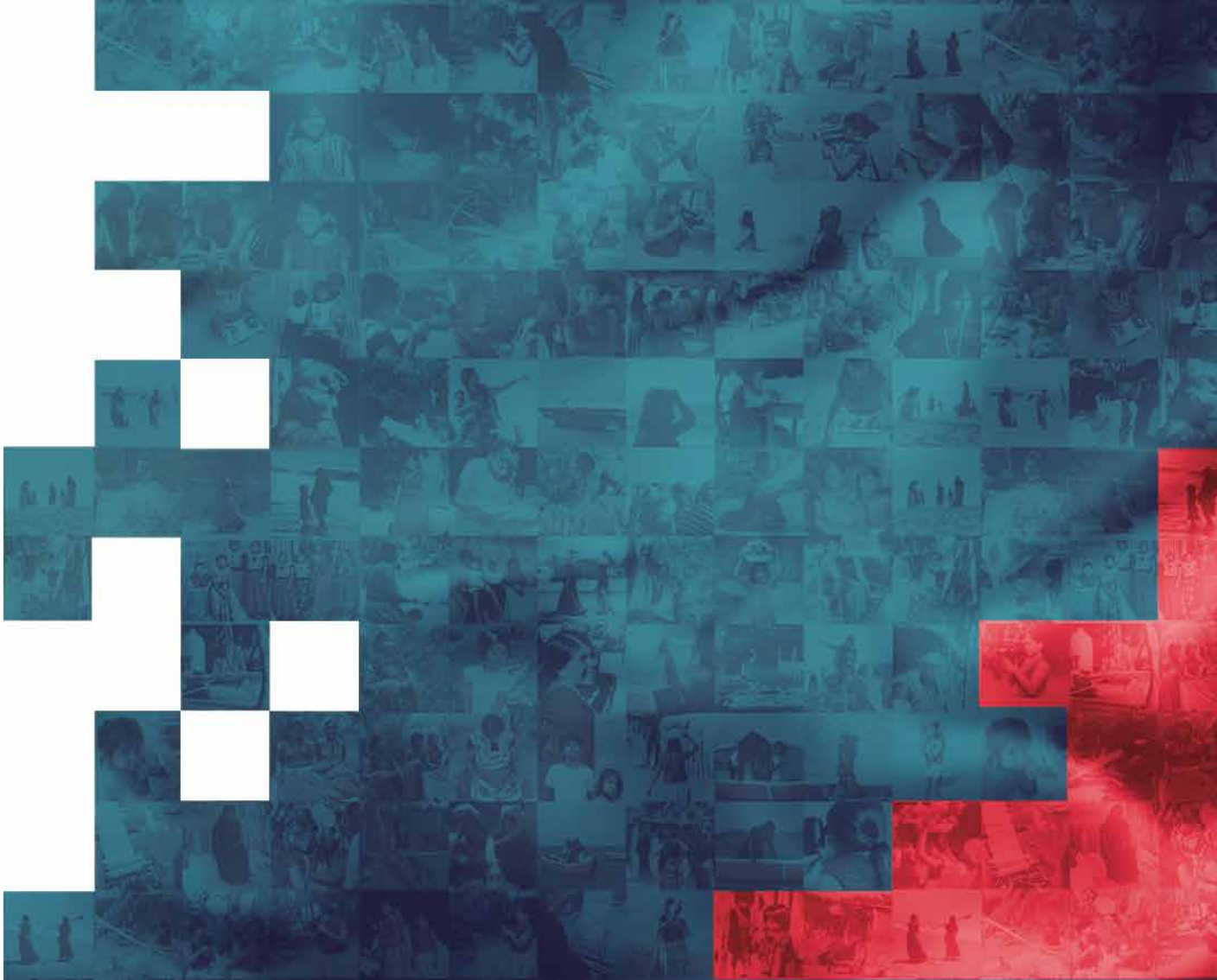
Las principales fiestas religiosas que se realizan en San Mateo del Mar son las de La Candelaria, Corpus Christi y el día del santo patrono, san Mateo. Las fiestas se celebran al ritmo de tambores, flautas de carrizo y carapachos de tortuga percutidos. En ellas se realizan varias danzas como “Los negros”, “Los tigres”, el “Baile del pez espada”, “La Malinche” y “La serpiente” (*omalndiük*). Esta última, protagonizada por un danzante que representa a una serpiente de agua, simboliza cómo el rayo protege al pueblo de los ataques de entidades sobrenaturales provenientes de otros pueblos.

Esta danza fue filmada por el cineasta soviético Sergei Eisenstein, quien visitó San Mateo del Mar en 1931. Más de cinco décadas después, ese registro histórico formó parte de los materiales proyectados durante el Primer Taller de Cine Indígena y de esa forma las tejedoras ikoots pudieron conocerlo. Por la relevancia de dicho documento fílmico para el taller y para la propia historia ikoots, el cineasta Luis Lupone incluyó un fragmento del mismo en el documental *Tejiendo mar y viento*, que forma parte de la presente publicación.

Bibliografía recomendada

González Pérez, Damián (2013). "De naguales y culebras. Entidades sobrenaturales y "guardines de los pueblos" en el sur de Oaxaca", *Anales de Antropología. Revista del Instituto de Investigaciones Antropológicas*, vol. 47, p. 31- 55. Recuperado el 5 de abril de 2018, de:http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/40056/pdf

Millán, Saúl (2007). *El cuerpo de la nube. Jerarquía y cosmovisión de un pueblo huave*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
—— (2003). *Huaves*, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. México. (Pueblos indígenas del México contemporáneo). Recuperado el 5 de abril de 2018, de: https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/11222huaves.pdf
—— (2003). *Lagunas del tiempo: Representación del agua entre los huaves de San Mateo del Mar*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.



El cine de los ikoots*

Advertencia

La mayor parte de los textos aquí presentados fue escrita al finalizar los trabajos de edición del Primer Taller de Cine Indígena en 1986, pues originalmente se pretendía difundir los resultados de este en un libro que estuviera acompañado por las películas en VHS. Para esta publicación, tales relatos fueron revisados y adecuados al tiempo presente para un mejor entendimiento de los hechos; por otro lado, se ha visto enriquecida por eventos que sucedieron años después de que finalizó el proyecto, así como de otras experiencias que he rescatado de mi memoria. La narrativa es una suerte de fusión entre crónica, reportaje, bitácora, diario de trabajo, notas al calce, memoranda y ensayo reflexivo.

* Por Luis Lupone Fasano, cineasta y coordinador del Primer Taller de Cine Indígena en San Mateo del Mar, Oaxaca.

Es importante mencionar que el libro está integrado por varios artículos, escritos por tres de los diferentes organizadores del taller; es por eso que en ocasiones las historias y acontecimientos se enredan y se mezclan. Sin embargo, esto se debe al carácter cronológico con que fue pensado y responde a la gestación, implementación y resultados de esta primera experiencia de cine indígena. Para concluir se exponen las razones que detuvieron durante 30 años la publicación de dos de las tres películas, así como las adversidades y contratiempos que se han superado para conseguir la reedición, exhibición y divulgación de las mismas. Por otra parte, dado el contexto en el que fue impartido el taller, se debe considerar que hay momentos en los que se hace mención al Instituto Nacional Indigenista (INI), predecesor del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), debido a la historia misma de la institución y a los cambios que se han dado dentro de la misma.

Las mujeres que conformaron el proyecto pertenecen a la comunidad ikoots de San Mateo del Mar, Oaxaca. Es importante aclarar que histórica, social, académica e institucionalmente este pueblo originario ha sido conocido como huave, un nombre que fue impuesto desde hace siglos por los zapotecos de Tehuantepec y Juchitán, y que posee un sentido peyorativo, ya que en esa lengua significa “gente que vive en el lodo podrido”. Por tal motivo, y considerando el deseo que durante el taller mostraron las mujeres de reafirmarse como ikoots, a través de las películas que imaginaron y crearon, juzgamos pertinente utilizar su propia denominación con el fin de saldar una antigua deuda que la sociedad tiene con ellos.

Primer Taller de Cine Indígena: mujeres ikoots

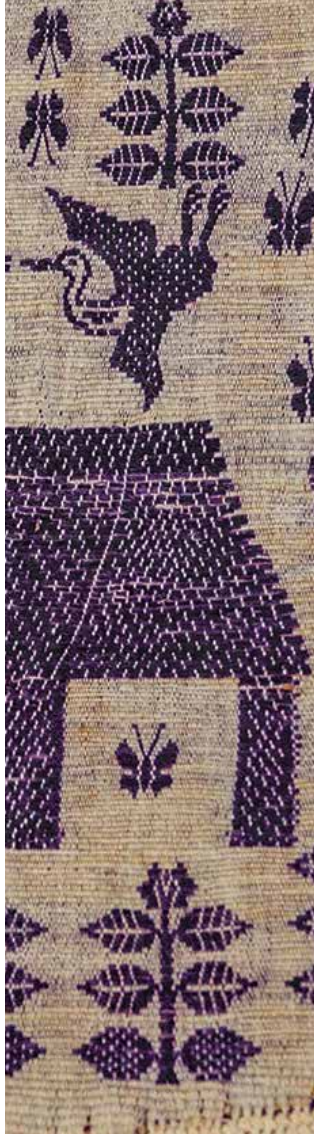
Antecedentes y gestación del proyecto

Todo comenzó en 1982, cuando era estudiante en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), en donde mis compañeros Francisco Chávez, Jaime Carrasco, Jesús Sánchez y el que esto escribe, Luis Lupone, formamos el colectivo “Minibruto”. En aquel momento Francisco también trabajaba en una producción del INI. Nuestro profesor de fotografía y cine, Mario Luna, me invitó a formar parte del equipo de producción del INI como asistente de cámara. Miguel Camacho era el encargado de la producción en locación, bajo las órdenes del productor general Juan Carlos Colín. En ese entonces el Instituto producía documentales a todo vapor en diversas comunidades indígenas del país.

Los trabajos se llevarían a cabo en tres comunidades de la Sierra Chinanteca en Oaxaca: Santiago Tlatepuzco, San Felipe Usila y el Ejido Santa Fe y la Mar, a las que nos trasladamos en helicóptero, aterrizando en la cancha de basquetbol de una de las comunidades. Es probable que ese fuera el único espacio de concreto en el pueblo y quizás en todo el municipio.

Cada tercer día llegaban, vía aérea, provisiones como agua, galletas, latas de atún y latas de cine (400 pies 16 mm color). Esta escena me recordaba las imágenes de la guerra de Vietnam, cuando los helicópteros descendían cerca de los caseríos de palma donde los nativos fascinados veían esos artefactos como naves extraterrestres; el asombro de los habitantes de la Chinantla era muy similar. Eran los tiempos del México de la abundancia proveniente del petróleo, había combustible para helicópteros en exceso, así como para las latas de cine que nos llovían del cielo oaxaqueño.

Al igual que en otras producciones del INI, participé como sonidista. La dinámica siempre era la misma: despertar muy temprano, filmar los amaneceres desde diferentes puntos, así como los atardeceres. Esto me generaba un sentimiento de que, más que expresar la realidad indígena, hacíamos un catálogo para calendario o demo de cine de la extinta compañía Kodak. Para las entrevistas se buscaban ancianos, curanderos y curanderas, jefes de comunidad y, si había suerte, al consejo de ancianos. Había ocasiones en que durante el registro los traductores no estaban presentes en las grabaciones. Su ausencia ocasionaba que se perdieran muchas oportunidades al momento de conducir la entrevista hacia algún tema específico o profundizar más; no obstante, solían estar en el momento de la edición. Esto me daba la impresión de que, más que cineastas persiguiendo y entendiendo una realidad, parecíamos un grupo de entomólogos catalogando especies, encerrándolas en un frasquito (latas de cine) y rotulándolas con títulos como “amanecer”, “curandero curando”, “volador de Papantla volando”, “consejo de ancianos hablando”, “sacerdote dando misa”, “atardecer”, “fogata de mujeres cocinando”, entre otras obviedades más.



Estas prácticas eran acordes a la política cultural mexicana de la época, pues estaban impregnadas de presunción, que respondía a los regímenes anteriores que se habían encargado de folclorizar el material cinematográfico sobre el mundo indígena. La investigación se limitaba a una suerte de inventario de lenguas, lugares y trajes típicos sin contexto ni pretexto. Los helicópteros con latas de atún y de cine para efectuar ese catálogo eran imprescindibles.

Quiero puntualizar que escribo desde mi experiencia, con base en lo que me tocó vivir en varias de las producciones del Instituto. No pretendo juzgar todo lo que históricamente se hizo en el INI o por la instituciones que le han sucedido, donde seguramente hay otras miradas y formas de producción, distintas a las que en aquel entonces un estudiante de cine, asistente de cámara, sonidista y postproductor de audio presenció. Fueron estas vivencias, precisamente, las que me impulsaron a buscar otras maneras de efectuar el registro de esta lacerada realidad indígena nacional.

Después de realizar el mediometraje documental *Dios se lo pague* (1981), cuando aún era estudiante, fui seleccionado para asistir a un curso de cine documental en formato súper 8 mm en los Talleres Varan, fundados en 1981 por el etnógrafo-documentalista Jean Rouch, en París. Allí se desarrollaba un proyecto para la formación de cineastas en el llamado “tercer mundo”, especializado en cine directo, cuyo manifiesto es la película *Crónica de un verano* (1961), realizada por Rouch y el sociólogo Edgar Morin.

En este curso aprendí que el cine súper 8 mm era portátil, económico, de buena calidad visual, con audio sincrónico en la propia película y susceptible de ser ampliado al formato de 16 mm para mayor difusión. Así comencé a pensar en una propuesta: crear grupos capacitados e itinerantes de cineastas indígenas que, equipados con cámaras de cine súper 8 mm, registraran y editaran los documentales de sus propias realidades y las de otros pueblos. Posteriormente, ya editados en el formato de origen, se ampliarían a 16 mm y se distribuirían en los 25 Centros Coordinadores Indigenistas que el INI tenía por todo el país y que, gracias a su ubicación estratégica, cubrían casi todas las zonas indígenas, en las que se hablaban más de 50 lenguas. En cada uno de esos centros existían flamantes auditorios con capacidad para más de

80 personas, en cuyas cabinas había proyectores de 16 mm adquiridos en ese sexenio de la abundancia.

Así pues, me di a la tarea de escribir un proyecto para proponer la realización de un taller de cine indígena que tuviera una duración mínima de dos meses, con el objeto de implementarlo en alguna comunidad, el cual le entregué a Alberto Becerril, quien entonces trabajaba en el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) del INI. Cuando me encontraba en un curso de cine de 16 mm en París y cruzaba por mi mente la idea de establecerme definitivamente en Roma, ya pasados varios meses de mi encuentro con Alberto, él me llamó y me comunicó que había posibilidades de realizar el taller, pero que no bastaba con el proyecto, sino que había que realizar ciertos trámites implementados por el AEA, por lo que requerían mi presencia.

Archivo Etnográfico Audiovisual del INI 1981-1985

El Archivo Etnográfico Audiovisual se encargaba de las producciones documentales de cine en formato de 16 mm que realizaba el INI. Durante las reuniones con los encargados de producción de cine del AEA, las reticencias al proyecto fueron claras. Desde mi punto de vista, algunos colegas documentalistas de la institución veían amenazados sus puestos ante la posibilidad que ahora fueran las comunidades indígenas quienes realizaran su propio registro audiovisual. Constantemente se mencionaba que realizar cine era una tarea complicada, que llevaba años de estudio y preparación, por lo que una capacitación de dos meses como se pretendía era utópica e irrealizable.

La autorización para realizar el proyecto fue condicionada al cumplimiento de unos lineamientos de filmación muy distintos a lo que se acostumbraba. Hasta entonces, era una práctica común entregar a los cineastas, como única fuente de información previa, las tesis o publicaciones sobre la comunidad donde se haría el trabajo, quince días antes de iniciar la producción. En cambio, para poner en marcha el Primer Taller de Cine me solicitaron requisitos totalmente diferentes: debía realizar una investigación temática junto con los especialistas del INI, elaborar un guion cinematográfico, presentar un presupuesto y explicar los objetivos a alcanzar.

Fue así que, junto con la antropóloga Diana Roldán y con Susana Garduño, del Departamento de Investigación del AEA, se hizo una indagación sobre *La imagen de la mujer indígena en el cine nacional, en las representaciones pictóricas y monumentales*. Esta temática correspondía a la política del INI de aquellos años sobre asuntos de género. El hecho de que el tema principal fuera *la mujer indígena* resultaba suficientemente atractivo para ponerlo en marcha.

Los resultados de esa investigación también debían producir un guion cinematográfico que yo debía escribir, lo cual era un absurdo total, puesto que entre los documentalistas es sabido que, para la realización de un documental, a lo más que se puede aspirar es a una escaleta temática, en la que se desarrolla por escrito una descripción de espacios-tiempos; es un esquema de trabajo lo más abierto posible y dispuesto a modificarse. Fue ahí cuando me percaté de que no sería tarea fácil poner en marcha el proyecto, pues comenzaban los obstáculos. A pesar

de la descabellada petición, armé un “guion” de 60 páginas para cumplir con el requisito burocrático.

Una vez superado este trámite institucional, había que decidir la comunidad a la que se le impartiría el taller. Diana sugirió considerar una reunión que estaba próxima a celebrarse, en el marco de la Primera Feria Anual del Artesano Indígena en Oaxaca, y que contaría con la participación de los principales representantes de artesanos y artesanas de las comunidades indígenas. Sería un espacio en donde por primera vez venderían sus productos directamente al consumidor final, pues hasta entonces era una práctica común que los ofrecieran a intermediarios, quienes los pagaban a bajos precios, por lo que obtenían una ganancia menor por su trabajo. A mediados de los 80 existían 23 asociaciones de artesanos registradas, en su mayoría conformadas por mujeres que principalmente se dedicaban a tejer en telar de cintura, confeccionar y bordar textiles como rebozos, huipiles, servilletas, etcétera. Este era un excelente ambiente para iniciar el proyecto, aunado al hecho de que Oaxaca era, y sigue siendo, el estado con mayor población y diversidad indígena del país.

Oaxaca, nuestro primer contacto

Expusimos el proyecto en la sede del INI en la ciudad de Oaxaca y precisamos cuál sería la participación del AEA durante la feria. Hablamos del ciclo de cine, de la exposición fotográfica y de nuestras intenciones sobre conocer la opinión que tenían los indígenas acerca de la imagen que se difundía de ellos, para así poner en marcha un pequeño taller de cine en súper 8 mm y nosotros documentar la experiencia en 16 mm. La licenciada Lucina Cárdenas y Xosefa Nolte nos ayudaron a sensibilizar a los representantes de las organizaciones artesanales para que nos permitieran realizar nuestro plan, ya que estas actividades serían paralelas a su exposición y venta. Cuando les explicamos el proyecto se mostraron muy entusiasmadas.

La feria se inauguró el 19 de julio de 1985 en la Plaza de la Danza, con la participación de 25 grupos de artesanos de distintas culturas y localidades: mazatecos de Huautla de Jiménez; chinantecos de San Lucas Ojitlán, San Felipe Usila y la isla de Soyaltepec; zapotecos de Santiago Textitlán, Miahuatlán y Santo Tomás Jalieza; chatinos de Santiago Yaitepec; mixes de Tamazulapam del Espíritu Santo y San Juan Guichicovi; mixtecos de Santiago Jamiltepec, Santa María Huazolotitlán y Tepelango, e ikoots de San Mateo del Mar.

La exposición fotográfica fue montada en la Escuela de Bellas Artes, contigua a la plaza. Se realizó un cineclub con dos funciones, una se presentó a las siete de la mañana para las artesanas y otra a las siete de la noche para el público en general.

Entrevistamos a las artesanas y a otras mujeres que vendían mercancías y que no participaban en la feria como tal; nos interesaba conocer su opinión sobre las películas y la exposición. Basándonos en la información recabada, seleccionamos a tres mujeres: Elvira y Cecilia, mixtecas de Jamiltepec, y Anastasia, zapoteca de la Sierra Sur de Oaxaca, quienes tomaron un breve taller de cine súper 8 mm, filmaron varios de los puestos de sus compañeras y entrevistaron a algunas, así como a visitantes de la feria; también se tomaron fotos entre ellas, que después les fueron entregadas para que las analizaran y comentaran.

Inicio del documental *Tejiendo mar y viento*

Desde el inicio se planteó realizar un documental sobre el Primer Taller de Cine Indígena, con la finalidad de registrar los sucesos, problemas, reflexiones y resultados del mismo, para que posteriormente sirviera de antecedente en la implementación de los siguientes talleres de cine. Era el proyecto piloto que daría inicio a un plan de grandes dimensiones, que tenía como objetivo que las propias comunidades indígenas fueran capacitadas y se les proporcionaran las herramientas necesarias para generar el contenido audiovisual que consideraran pertinente mostrar a la sociedad, y que a través de ello dejaran registro de su vida, creencias, organización política, social y religiosa, como una nueva manera de resistencia y permanencia cultural.

Por tales razones se decidió hacer un documental en donde quedaran asentados algunos aspectos que marcaron la implementación del taller. Entre estos destacaban los motivos que impulsaron a las mujeres a aceptar la capacitación, las dinámicas que se generaron, las reflexiones sobre sus propios materiales y sobre los fragmentos de las películas que de alguna manera intentaban representarlos, así como documentar el contexto geográfico, económico, social y cultural del lugar, y las amenazas externas latentes en la comunidad, la más preocupante de las cuales era el puerto petrolero de Salina Cruz. El documental se hacía con la finalidad de que sirviera como material de consulta para ayudar a perfeccionar las técnicas de transmisión de conocimiento.

Es por ello que la filmación del documental se inició desde la Feria del Artesano. En esa ocasión se registraron las primeras reacciones, comentarios y reflexiones de los artesanos y artesanas durante su visita al Museo de Arte Prehispánico de México “Rufino Tamayo”, donde apreciaron los vestigios y deidades en piedra de sus propias regiones. También fue significativo observar sus impresiones al mirar las constelaciones a través de un telescopio del Observatorio de la Universidad de Oaxaca, dado que era algo que la mayoría de ellos experimentaba por primera vez.

Conclusiones del primer encuentro en Oaxaca

Los resultados que se obtuvieron durante la feria y la corta visita a Jamiltepec, donde residían Elvira y Cecilia, evidenciaron una serie de dificultades que nos llevaron a

descartar poner en marcha con ellas el Taller de Cine Indígena. La principal causa residía en las diferencias existentes al interior de su organización, que hubieran provocado poca cohesión del grupo. Aunado a ello, una parte de la comunidad no estaba de acuerdo, por lo que se carecería del trabajo en equipo y la empatía con la realidad del entorno, elementos fundamentales en cualquier filmación.

En la búsqueda de nuevos candidatos, recordé que durante la feria observé los textiles de todos los grupos expositores, de los cuales la mayoría se inclinaba por formas geométricas y líneas simples o por la reproducción de elementos de los remates constructivos de los edificios de Mitla y Monte Albán. Sin embargo, las servilletas, manteles y huipiles de las ikoots de San Mateo del Mar eran distintos: tenían figuras en diferentes planos y niveles (peces, tortugas, bueyes, vacas, árboles, casas, canoas, estrellas, etcétera), y en algunos casos las imágenes estaban secuenciadas de izquierda a derecha, con un principio y un fin; es decir, *narraban* breves *historias* que se apoyaban en la explicación de su creadora.

La *imagen*, *narración* e *historia* son propias de la génesis y la *praxis* del lenguaje cinematográfico, características que las tejedoras demostraban en lo que plasmaban en sus textiles. Para mí, esto fue motivo suficiente para justificar su inclusión en el taller. Por otro lado, los ikoots, junto con los seris, son quizá los únicos pueblos indígenas del país que viven principalmente de la pesca, y en aquel tiempo no se había documentado lo suficiente a esta cultura definida como lagunar o mareña. Además, el desarrollo industrial de la

refinería de Salina Cruz, a 30 km de San Mateo del Mar, así como la construcción de carreteras, estaban transformando rápida y profundamente la vida de las poblaciones. Todos estos factores, aunados al hecho de que la organización de estas mujeres era sólida y exitosa, fueron argumentos suficientes para sostener que las ikoots eran las mejores candidatas para recibir la capacitación.

Fue así que las tejedoras transmitieron a las autoridades locales sus deseos de formar parte del proyecto. Lamentablemente comenzaban las dificultades, pues para entonces el presupuesto del taller se había reducido a la mitad y solo contábamos con cinco semanas, en lugar de las nueve que se habían contemplado en un principio. Sin embargo, sabíamos que las extraordinarias capacidades narrativas de las ikoots nos ayudarían a solventar la falta de tiempo.

Preproducción del taller

En agosto de 1985 visitamos por primera vez San Mateo del Mar. Hablamos con las artesanas de la organización sobre la posibilidad de realizar el taller entre noviembre y diciembre. Nos señalaron que requerían un tiempo de reflexión y discutirlo en su próxima reunión, así como hablarlo con sus autoridades. Al final nos comunicaron que habían llegado a un acuerdo favorable y que iniciaríamos a principios de noviembre.

“San Mateo del Mar está entre el mar y el viento. De un lado la laguna, del otro el mar. El viento del Norte es hombre, azota muy bravo. El viento del Sur es mujer, viene del Mar, es manso. Es mujer, es culebra que puede venir como ciclón”

Elisa Ramírez “El fin de los montiocs”

Mujeres ikoots *

Organización de artesanas de San Mateo del Mar

En 1984, el Gobierno del Estado de Oaxaca, a través del Programa Regional del Empleo, y el INI desarrollaron un programa nacional de fomento artesanal para dar capacitación y mejorar la productividad de los artesanos indígenas. En la investigación realizada para implementar el programa se evidenció que las tejedoras ikoots estaban divididas en varias organizaciones, lo que permitía que intermediarios y revendedores intervinieran en la venta de los productos, beneficiándose más que las mismas artesanas.

En noviembre de ese mismo año, 120 tejedoras de San Mateo del Mar y de los alrededores decidieron unirse a la Asociación "Fernando Gómez Sandoval"; como miembros de ella realizaron un estudio de mercado en la ciudad de Oaxaca para investigar cómo fortalecer su comercio con base en los intereses de los potenciales consumidores. La recopilación de esta información les permitió reflexionar la manera en que podían transformar el trabajo textil para comercializarlo sin afectar su tradición. Así fue como decidieron reducir el tamaño de las servilletas y por lo tanto el precio, e incorporaron otros artículos como lienzos grandes, monederos y bolsas que se vendían más fácilmente. Compraban el hilo en grandes cantidades, lo teñían con tintes vegetales y, a veces, con el caracol púrpura (*Plicopurpura pansa*) el cual es cada vez más escaso. Con estos materiales tejían telas de doble vista, huipiles y pantalones, entre otras prendas que eran solo para el uso de la comunidad y no entraban en los planes de comercialización. Recibieron un crédito como apoyo a sus proyectos, el cual era administrado por la mesa directiva; con este recurso se compraba la materia prima, que adquirían a un precio menor que en las tiendas. Las integrantes de la asociación se reunían periódicamente para los informes financieros, comprar material y vender su producción.

La organización les compraba a las artesanas el producto final y después lo comercializaba. Las mujeres encontraban en este colectivo un espacio que les permitía desarrollar sus aptitudes y analizar su situación desde diferentes puntos de vista, lo que propiciaba gran integración y una mejoría en su autoestima. La capacidad que demostraron dotó a la organización de una imagen de respeto en la comunidad. Como ejemplo de ello se encuentra el testimonio de don Teófilo Faillo, tejedor de redes de San Mateo del Mar y quien también actuó en una de las películas:

> Entre los hombres es difícil hacer una organización; es difícil juntarlos y ya que se juntan, cuando hay dinero se lo gastan en bebida, mientras que las mujeres… ellas sí progresan y me siento muy bien de llamarme igual a la presidenta de la organización, Teófila.

* Por María Eugenia Tamés, documentalista e instructora durante el Primer Taller de Cine Indígena en San Mateo del Mar, Oaxaca.

Como hasta la actualidad, cada tejedora creaba sus propios diseños y combinaciones de colores, muchas veces heredadas de sus antecesoras. El tejido en telar de cintura ocupaba buena parte de su tiempo y complementaba sus tareas diarias: cortar leña, moler maíz, hacer tortillas, cocinar, cuidar a los niños y vender el pescado y el camarón en el mercado, además de la administración del gasto familiar.

Integrantes del taller de cine

Al llegar a San Mateo del Mar nos reunimos en casa de Teófila Palafox, presidenta de la asociación de artesanas, donde expusimos los objetivos del taller. Trabajar con un grupo sólidamente integrado era una gran ventaja. La corporación estaba basada en sus costumbres: se reunían una vez al mes, sabían dialogar, discutir, buscar soluciones y superar dificultades. Ocho de las mujeres de la organización manifestaron interés en participar en el taller, por lo que se crearon dos grupos. Se eligió como sede la casa de Teófila y el horario se elaboró en función de su vida cotidiana: lunes, miércoles y viernes de 15 a 18 horas, martes y jueves de 13 a 16 horas, con proyecciones abiertas al público a las 18:30 horas.

Al elaborar el itinerario se tomaron en consideración las cargas de trabajo de las mujeres ikoots, las cuales son muy pesadas y demandantes. Solían levantarse a las cuatro de la mañana para poder terminar sus tareas antes de ir al curso. Dos de las mujeres vivían fuera del pueblo, en las colonias Juárez y Costa Rica, por lo que eran transportadas diariamente con el vehículo proporcionado por el INI. Las ocho integrantes nos permitían abarcar un amplio espectro generacional, pues la más joven de ellas tenía 21 años, mientras que la más anciana contaba con 70 años. Esta situación enriquecía al taller, en función de la diversidad de ideas, conocimientos, acciones y personalidades de las participantes.

Es importante mencionar que, durante la capacitación, las mujeres se dieron cuenta de que mientras se realizara el taller no podrían seguir tejiendo, lo que representaría un impacto negativo en sus ingresos. Nos expusieron la situación y se decidió hacer un cálculo de la cantidad, formato y calidad de las piezas que podrían elaborar en un tiempo equivalente al de la capacitación, así como el costo de estas. Con base en ello, se solicitaría al INI una pequeña ampliación del presupuesto para que le fuera entregado a la organización. Este acuerdo, que resultaba favorable para ellas, fue aceptado por el instituto y así se llevó a cabo.

Las ocho mujeres que se integraron al taller hicieron posible crear un testimonio visual de cómo se percibían a sí mismas y cómo vivían su papel al interior de su comunidad, así como plasmar la imagen que ellas deseaban proyectar hacia el exterior.

Timotea Michelin

La "*Mum Vida*" (la abuela), en la comunidad ocupaba el lugar de *rezadora* en los diferentes rituales que se llevaban a cabo en el pueblo. Siempre se mostró interesada en el proyecto, así como en compartir su experiencia y conocimiento sobre las tradiciones ikoots que había adquirido a lo largo de sus 70 años de vida, razón por la cual también era conocedora de cuentos antiguos. El taller se vio sumamente enriquecido por sus ideas y propuestas enfocadas en plasmar la cosmovisión ikoots. Además, se ocupó en varias ocasiones de la iluminación y los guiones, y en la película *Teat Monteok: el cuento del dios del Rayo* personificó a la abuela que cuenta la historia a sus nietos.

"Me quedé pensando en las películas y soñé que en la iglesia el santo estaba rodeado de iguanas."

Las mujeres comentaron que no se podía filmar porque el padre no daría permiso.

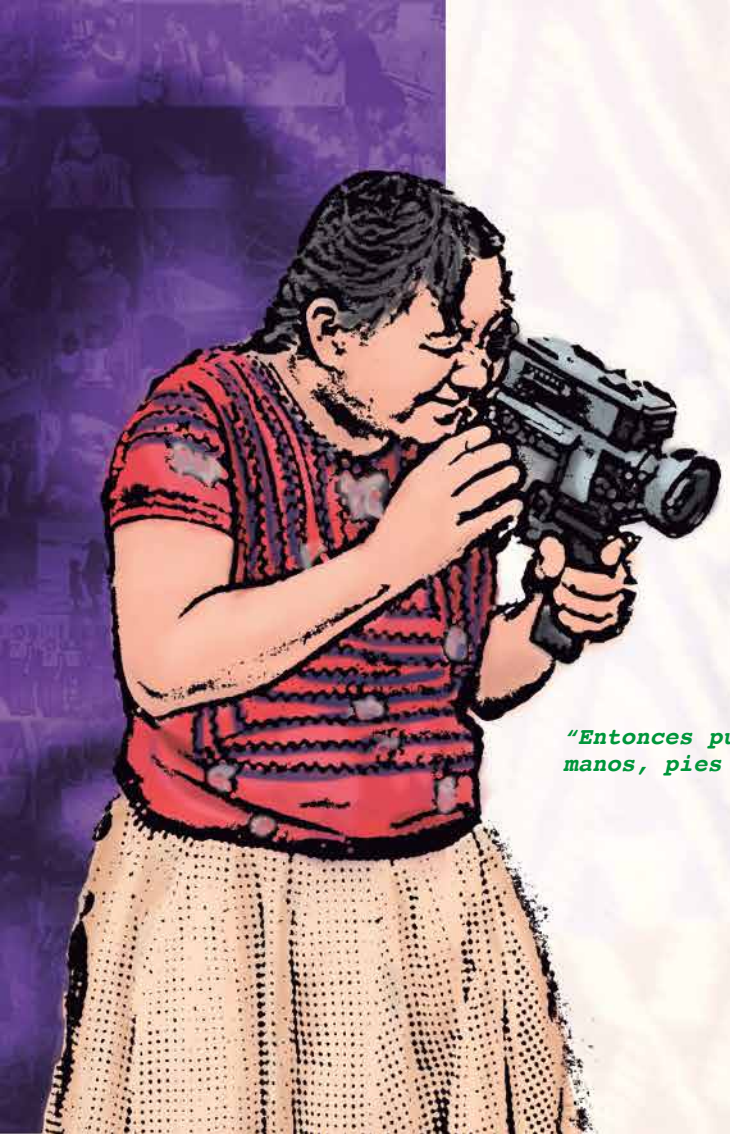
"Quiero que en la película se vea a los niños haciendo tarea para que sepan que aquí en San Mateo los niños saben leer."

Teófila Palafox

Presidenta de la Asociación de Artesanas, contaba con 29 años al integrarse al proyecto. Curiosa, firme, dinámica y trabajadora, se desenvolvía de manera diferente a sus compañeras, ya que durante su adolescencia residió en la ciudad de Oaxaca, lo que le permitió convertirse en observadora y crítica de los problemas de su comunidad. Gracias a su mediación con las demás mujeres el taller se implementó de la mejor manera. Se desempeñó como camarógrafa, directora y coguionista, actividades que desarrolló de forma sobresaliente a pesar de su labor de cuidar a sus tres hijos. Durante el taller siempre manifestó gran interés en mostrar el estilo de vida y las costumbres domésticas mediante una concepción progresista de la familia, así como del papel que ejerce cada uno de sus miembros.

Justina Escandón

Una mujer poco usual en la comunidad, dado que su marido trabajaba por periodos prolongados fuera del pueblo, por lo que ella se encargaba sola de todas las actividades de su hogar. Cuidaba a su hijo Gervasio, elaboraba tejidos como gran parte de las mujeres de San Mateo del Mar, preparaba tamales y tortillas para completar los gastos y se desempeñaba como partera y curandera en el pueblo. Siempre mostró fuerza, interés y gran capacidad para realizar los trabajos dentro del taller, lo cual se vio reflejado en sus actividades con el sonido y su participación como coguionista.



"Entonces puedo, porque tengo manos, pies y ojos."

Guadalupe Escandón

Fungió como coguionista, sonidista y editora; sin embargo, uno de sus mayores aportes fue la traducción de las películas al español, para lo cual tuvo que trasladarse a la Ciudad de México. A diferencia de las demás mujeres, no residía en San Mateo del Mar, sino en un rancho cercano, por lo que todos los días que el taller tuviera actividad había que enviar un vehículo para trasladarla con seguridad. Desde el principio mostró un gran interés, pero le preocupaba que no sabía leer ni escribir; no obstante, al enterarse de que ello no era necesario, no dudó en formar parte del proyecto. A pesar de sus muchas ocupaciones domésticas, contó con el apoyo de su marido, quien también participó en las películas como actor.

Juana Canseco

Con 26 años de edad, a diferencia de sus compañeras, era soltera, de familia protestante y residía en un rancho cercano al Mar Vivo. En cambio, al igual que las demás, colaboraba con las actividades en su hogar: ella era la encargada de acudir al mercado a vender el pescado, mientras su mamá y su abuela permanecían en casa. También trabajaba como secretaria en la Asociación de Artesanas. Gran parte de la filmación se realizó en su casa, además de que se contó con la colaboración de su familia. Se desarrolló como asistente de producción y participó en la edición y traducción en la Ciudad de México.

"Es importante que participes con nosotras en las películas, para que tus hijos y tus nietos puedan verla."

Elvira Palafox

La más joven de las participantes, con tan solo 21 años, era la hermana menor de Teófila. Como sus compañeras, cumplía con sus deberes en el hogar, tenía gran habilidad en el telar y se especializaba en el tejido de dos vistas, técnica que por su complejidad pocas mujeres dominan. Era creativa, soñadora, inventiva, determinante, dedicada, persuasiva y con gran iniciativa; trabajaba aun fuera de los horarios del taller. Logró convencer a sus conocidos más cercanos y familiares de participar y apoyar el proyecto. Se desempeñó como guionista, directora y camarógrafa. En su estancia en la Ciudad de México trabajó en la edición y traducción de las películas, además de que realizó el vestuario para la película *Una boda antigua*.

Si bien el taller inició con ocho mujeres, con el transcurrir del tiempo dos de ellas ya no pudieron continuar con su participación. Sofía Silva Oronoz, de 25 años, era tesorera de la asociación, pero se retiró antes de comenzar la producción de las películas. Por su parte, Aurora Rangel se ausentó algunas semanas porque tenía que vender sus productos en Juchitán; regresó tiempo después a explicar su situación y a despedirse.

En general, la respuesta obtenida de las mujeres del taller fue muy positiva y satisfactoria. El hecho de que se trabajara con una asociación bien afianzada y estructurada ayudó mucho, ya que ellas sabían desenvolverse en tareas organizativas, logísticas y administrativas.

"Las mujeres tienen su trabajo, los hombres el suyo, hay un modo de hablar de mujer con mujer y de hombre con hombre, como hay dos modos diferentes de contar las cosas según lo sean. Los hombres son pescadores y campesinos; son músicos y oradores. Los hombres tienen los cargos de la iglesia, del municipio y de los grupos de danza. Los hombres tejen su red y cuidan sus atarrayas; las mujeres, además de sus quehaceres, venden en la plaza. Los hombres no entran nunca al mercado. Las mujeres tejen, hilan y buscan caracol."

Elisa Ramírez

Diario del taller

El martes 12 de noviembre de 1985 se dio inicio al Primer Taller de Cine Indígena, con dos diferentes tipos de proyecciones por las tardes, después de las clases, y que servían como apoyo a las explicaciones. Se realizaban los lunes, miércoles y viernes a las 18:30 horas y estaban dirigidas a toda la comunidad de San Mateo del Mar. En un principio, las pláticas sobre las películas se daban con silencios prolongados, interrumpidos por opiniones tímidamente expresadas; al paso del tiempo poco a poco se logró la intervención de todas las mujeres, la cuales iban desde la narración descriptiva hasta reflexiones críticas más personales. El taller propiamente dicho, que constó de cinco semanas de capacitación, preproducción y producción, se dividió en tres etapas.

La primera etapa tuvo una duración de 10 días, en los cuales se analizaron las diferentes maneras de contar una historia con imágenes fijas y en movimiento. Se dio una introducción a los conceptos de encuadre, luz, sonido y montaje con el fin de preparar la realización del primer ejercicio en súper 8 mm. Se explicó la diferencia entre foto fija y cine mediante el uso de la cámara Polaroid, con la que cada una de las artesanas tomó una foto. Posteriormente se dividieron en dos grupos, con la finalidad de discutir sobre las características de dichas fotos, como el encuadre, la composición, la luz, entre otros. A partir de este ejercicio, uno de los principales cuestionamientos fue "¿por qué se ve más bonito a través de la cámara?" Las respuestas venían del mismo grupo: "Porque hay más luz y aumenta el tamaño de lo que se ve". Para finalizar se proyectó la película *Nacimiento del cine*.

El miércoles 13 de noviembre se explicó lo que es el encuadre y la función de la luz natural y artificial, los cuales fueron ejemplificados con el documental *Sin entrar en detalles*, de Luis Lupone. Se trató el concepto de la imagen espejo mediante el uso del equipo de video. Se trabajó con una cámara de VHS portátil con salida a un monitor de 5", gracias a lo cual podía verse la misma imagen en la cámara y en el monitor. Con la ayuda de un espejo se explicaba la inversión de la imagen, pues mientras el espejo invierte la imagen, la cámara no lo hace. También se abordó la diferencia entre televisión y cine, señalando que la primera

ofrece la posibilidad de ver la imagen al momento en que se captura, pero tiene limitaciones en cuanto a la producción y a la calidad. Como ejercicio, se realizó la grabación de una acción improvisada, en lo cual fue notable que las participantes prefirieron ver la escena a través del monitor que en directo. El comentario que prevaleció fue: "se ve más bonito, encerradito". Por la noche, en el cineclub presentamos *La Zandunga* (1937), dirigida por Fernando de Fuentes y protagonizada por Lupe Vélez y Arturo de Córdova.

Después de ver esta película, algunas de las tejedoras hicieron observaciones como las siguientes:

> "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". (Teófila)

> "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". (Guadalupe)

El jueves 14 de noviembre les explicamos y ejemplificamos las diferentes formas de contar una historia y los distintos soportes para ello, como cine, radio, televisión, libros, revistas, etcétera. Se llevó a cabo un análisis de sonido (voz, música y efectos) y se habló sobre la intervención de la publicidad. Se elaboró con cartulina un visor con un encuadre formato 4:3 para que cada una lo llevara en su morral y lo utilizara en diversos momentos de sus actividades cotidianas fuera del taller. Como tarea, se les propuso pensar en el concepto de la realización de un pequeño spot de publicidad en audio o imagen.

El viernes 15 de noviembre se comentó sobre las diferencias entre una imagen real y la del monitor, y por primera vez se habló sobre la realización de una fotosecuencia. Se escenificó una improvisación de una acción que fue grabada con la cámara de VHS, para posteriormente someterla a la revisión y a los comentarios de cada una de las participantes. También tratamos los temas de angulación y movimiento. Se proyectaron 15 minutos de *El hombre y la cámara* (1929), de Dziga Vertov, y *Qué es la cultura*, del INI.

Con el proyector de diapositivas y el carrusel se montaron tres secuencias de diez diapositivas cada una, que contaban una pequeña historia: *El desayuno*, *De hilar al*

telar y *El pañuelo*, y se discutió sobre secuencias, continuidad y montaje. Al anochecer se presentó en el cineclub *La perla* (1945), de Emilio "el Indio" Fernández.

El lunes 18 de noviembre, como práctica, se grabaron en video las ideas trabajadas previamente y se registró la discusión que se dio sobre la proyección de *La perla*. Las mujeres fueron divididas en dos grupos para que trabajaran el guion de la publicidad y lo grabaran en video. En ambos grupos la temática fue cómo dar una mejor difusión a sus tejidos. Elvira presentó espontáneamente un *librito-animación* dibujado por ella, el cual contaba con diez cuadros y trataba sobre una mariposa que iba volando de flor en flor. Explicamos la manera en que debe realizarse un *storyboard* para la fotosecuencia. En el cineclub se proyectaron cortos silentes de Charles Chaplin.

El martes 19 de noviembre se realizó la planeación y dibujo de una secuencia de diez a trece imágenes, para posteriormente fotografiar con la cámara Polaroid *Land color*. Se proporcionó una explicación sobre montaje a fin de reducir el guion a ocho imágenes, en relación a las diez fotos disponibles en un rollo de Polaroid. Entre estos guiones se escogió uno al azar, que fue el de Timotea, y se tomó como ejemplo para la realización de la fotosecuencia. Les presentamos el programa de televisión *Los huaves, habitantes del viento* (1983), de la serie "México Plural", dirigido por José Manuel Pintado. Vieron la película de manera muy emotiva, reconociendo los lugares y a los personajes que ahí aparecían; hacían comentarios en su lengua y reían. Conversaban sobre cómo funcionaba antes la Asociación de Artesanas y acerca de la música, en especial la ritual que se tocaba en las fiestas de la Candelaria y del Corpus Christi, y resaltaron diversos aspectos de las danzas que se realizan: *La serpiente*, *La culebra* y *La malinche*. En ese momento reconocieron que los realizadores habían hecho una *puesta en escena pagada*, pues había tres *actrices* con vestimenta de hacía 30 años y otras con la indumentaria reciente.

El miércoles 20 de noviembre se dividieron nuevamente en dos grupos para realizar la fotosecuencia. Debían trabajar primero el guion, reducir las propuestas y fotografiar lo esencial para cada una. Eso permitiría que se fueran acostumbrando a salir con la cámara al pueblo. Mientras un grupo se fue con la Polaroid, el otro se quedó

para iniciar las prácticas de sonido. En el cineclub se proyectó *Papaloapan* (1981), documental dirigido por Luis Mandoki y perteneciente al acervo del INI, el cual trata sobre la construcción de una presa que ocasionó el desplazamiento de comunidades mazatecas y chinantecas. También se presentaron algunos cortometrajes de George Méliès (1920-1925).

El jueves 21 de noviembre se llevó a cabo una discusión general sobre la fotosecuencia y sus resultados. Al siguiente día continuaron las prácticas de sonido; se les pidió grabar un diálogo de un minuto entre dos personas, así como un animal y un aparato. Para ello nuevamente se dividieron en dos grupos y, posteriormente, debían reconocer el aparato y animal grabados por el otro grupo.[1] Se leyeron algunas páginas de la investigación *El fin de los montiocs: Tradición oral de los huaves de San Mateo del Mar, Oaxaca* (1982), de Elisa Ramírez Castañeda, editado por la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM. Este texto permitió discutir los escritos que trataban de ellos y propiciar diversas reflexiones. Las participantes comenzaron a contar cuentos y a hablar sobre la cosmogonía ikoots. Estas ideas después fueron retomadas en las propuestas de los guiones y se plasmaron en las películas. Por la noche se proyectó *Raíces* (1953), de Benito Alazraki, basada en cuatro cuentos indígenas del libro de Francisco Rojas González titulado *El diosero* (1952). Esta proyección dio pie a comentarios sobre los curanderos y la medicina tradicional ikoots, sobre lo cual las artesanas comentaban: "A veces voy a los curanderos, curan más rápidamente que los médicos", refiriéndose al mal de ojo y otros padecimientos. También surgió una discusión sobre los extranjeros, ya que uno de los cuentos de la película trata de una investigadora que viaja a un pueblo a realizar su tesis. Sobre esto opinaron: "Son raros, traen su casa en la espalda, andan vestidos con pantalones cortos, se bañan desnudos en el Mar Vivo y nos sacan fotos. Pasan por aquí, pero nosotros nos escondemos, tenemos miedo que nos roben".

La segunda etapa se llevó a cabo del 25 al 29 de noviembre, y en esta se destaca la realización del primer ejercicio de filmación, para lo cual se conformaron los dos grupos de trabajo que persistieron durante la producción de las películas.

[1] Al respecto de esta actividad, véase el capítulo "Tejiendo el taller", de Luis Lupone, en esta misma publicación.

Iniciamos el lunes 25 de noviembre reflexionando sobre la temática para el primer ejercicio de filmación. También se habló sobre el uso de lentilla angular, limpieza, verificación de conexiones de audio, indicadores, alarmas, etcétera.

Hubo una sesión de trabajo sobre las propuestas, las cuales nacieron de experiencias muy personales. Por ejemplo, Sofía soñó que iba a vender a Salina Cruz y ponía su dinero en la cintura, se encontraba con otra mujer que se lo quería quitar y ella le enterraba un cuchillo. Guadalupe habló de cuando las muchachas jóvenes iban por agua dulce con su hermano menor; allí se encontraban a los muchachos, uno de ellos se le acercaba y le pedía agua; si el muchacho le gustaba, ella le daba agua para beber, y si no, se la arrojaba a la cara. También, para acercarse a platicar con ella, tenía que darle dulces al hermano para que no los acusara. Esa era la manera en que antiguamente los jóvenes buscaban novia para casarse. Guadalupe comentó que "ahora ya no es costumbre porque hay agua en tubos". Esta idea sirvió de base para la película que lleva como título *Una boda antigua*. Por su parte, Elvira pensó como tema principal a los pescadores y leñadores, y Timotea contó una historia de cuando era joven y la perseguían los muchachos.

El martes 26 de noviembre se realizó el primer ejercicio de filmación, el cual tuvo una duración aproximada de cinco minutos. El primer grupo estaba conformado por Teófila, Justina y Juana, quienes trabajaron en un guion inspirado en un grupo de mujeres que se dirigían al Mar Vivo. El segundo grupo estaba compuesto por Elvira, Timotea y Guadalupe; el guion que propusieron trataba sobre el Mar Muerto. El material que se trabajó fue enviado a revelar a la Ciudad de México ese mismo día.

Guion 1

1) Antonina, prima de Juana, su hija recién nacida y los hijos de Teófila pescan toritos de mar.
2) Regresan al rancho cruzando la laguna.
3) Llegan a la casa de Juana.
4) Cocinan el pescado y lo comen.

Guion 2

1) Reciben a los pescadores que llegan de leñar en una isla.
2) Van de regreso a la casa.
3) En el camino encuentran a la mujer que hace cal quemando y moliendo las costras de las conchitas del mar.
4) Llegan a la casa.
5) Cocinan el pescado y lo comen.

El miércoles 27 de noviembre la clase empezó con una discusión sobre los problemas que encontraron durante el ejercicio del día anterior. Se proyectó el documental *Dios se lo pague* (1981), de Luis Lupone, que sirvió para ejemplificar y analizar toma por toma el concepto de encuadre-movimiento, relacionando el análisis en función de los problemas que hubo en la práctica. En el cineclub se presentaron cortometrajes de Charles Chaplin.

El jueves 28 de noviembre continuó la práctica de sonido; se analizaron los planos sonoros y la diferenciación entre interior y exterior. Asimismo, se habló de cómo grabar con el viento cuando hay un "norte" en San Mateo. Se proyectó y se discutió el cortometraje *Amor, pinche amor* (1982), de María Eugenia Tamés (CUEC-UNAM), el cual trata la historia de una mujer casada de clase media que se enamora de un joven que la seduce y la abandona; al final, decepcionada, continúa con su marido. Al abordar un tema tan delicado, la respuesta a la película fue espontánea. Por primera vez se expresaron en grupo vivencias y temores con respecto a su propia vida emocional. Quedó evidenciado el temor a pronunciar la palabra "amante" y solo las mujeres casadas pudieron expresar su opinión al respecto, mientras que las solteras prefirieron guardar silencio. Una de las opiniones fue: "Aquí en San Mateo, algunas mujeres casadas tienen amantes, pero no es bien visto, en cambio los hombres sí lo hacen. Mi marido se fue con una muchacha tres meses y luego regresó. Yo no soy así, no lo puedo hacer". También se trataron los conflictos en las parejas y su relación con el alcoholismo; una de las jóvenes solteras expresó: "cuando te casas, además de que tienes mucho trabajo, el marido te sale borracho, no trabaja y te pega".

El viernes 29 de noviembre las mujeres del taller llegaron con huipiles que habían tejido en telar de cintura. Los presentaron, explicaron la técnica de trabajo y el significado de las imágenes. Esta sesión fue grabada sin que se les advirtiera previamente; también se tomaron fotos individuales y grupales. De nuevo se llevó a cabo la lectura y posterior discusión de la investigación de Elisa Ramírez Castañeda, *El fin de los montiocs*. Para el cineclub nocturno se presentó *La noche de los mayas* (1939), dirigida por Chano Urueta.

La última etapa fue del 2 al 7 de diciembre, y en esta el trabajo consistió en definir la estructura y desarrollar los guiones de las

películas que habrían de realizarse, así como elaborar el plan de producción y afinar los detalles de la filmación. El primer día cada grupo eligió la idea sobre la que se basaría la filmación, para lo cual se amplió la explicación sobre la grabación realizada el 29 de noviembre. Se proyectó el cortometraje *Construcción del puerto petrolero Salina Cruz* (1982), dirigido por María Eugenia Tamés y producido por el Instituto Mexicano del Petróleo, y se abrió la discusión entre las participantes. Por la noche, en el cineclub se exhibió *El día en que vienen los muertos* (1981), de Luis Mandoki, una producción del INI sobre el pueblo mazateco.

El martes 3 de diciembre se trabajó con los equipos, alternando las prácticas de sonido y la elaboración de los guiones. El siguiente día estuvo enfocado en explicar las diferencias entre documental y ficción. Se proyectaron secuencias de las películas *Janitzio* y *Macario*, ya que se relacionaban con la propuesta de escribir una historia relacionada con la cosmovisión ikoots, por lo que esto permitió continuar con el desarrollo y la escritura de los guiones.

Ese día se presentó también *El miedo no anda en burro* (1976), dirigida por Fernando Cortés y protagonizada por María Elena Velasco en su rol de la "india María", que ha sido popularizado y difundido por la televisión. Nos pareció importante proyectarla para lograr un debate sobre la representación de un personaje indígena en la industria del entretenimiento. Los comentarios sobre la película, por tratarse de una comedia, fueron en general de hilaridad, pero coincidieron en señalar que el personaje carecía de autenticidad: "Se viste como nosotras, parece como nosotras, pero es distinta". Ello a su vez dio pie para abrir la discusión sobre la diversidad de los pueblos indígenas. Una de las artesanas explicó a las demás, en su lengua, que San Mateo pertenecía al estado de Oaxaca y este a su vez a México, lo cual fue de gran sorpresa para algunas. Por otro lado, estaban impresionadas por las "calacas" y preguntaron por los efectos técnicos de la película, aunque comentaron que, de haberlos realizado ellas, "hubieran sacado los huesos del cementerio sin tener que hacer muñecos que no se veían muy bien".

El jueves 5 de diciembre se continuó trabajando en los guiones y se realizaron ejercicios de iluminación. Acompañamos a Elvira y Timotea a buscar actores para su filmación. Al día siguiente se exhibió el primer ejercicio filmado

en súper 8 mm, se hicieron comentarios y críticas, en particular sobre errores técnicos. También se hizo una introducción acerca de la noción de montaje basándonos en los ejercicios.

El último día del taller fue el sábado 7, cuando se terminaron de elaborar los guiones y el plan de producción. Asimismo, se iniciaron los preparativos para la filmación, se asignó el equipo y los materiales que utilizaría cada uno de los grupos, el cual consistía en 25 rollos de súper 8 mm. Se les proporcionaron instrucciones puntuales sobre su manejo y hubo un último repaso sobre el sonido, la cámara y la iluminación.

Rodaje de las películas

La filmación tuvo una duración de seis días, empezando el 8 de diciembre y terminando el viernes 13. El primer grupo, integrado por Teófila, Justina y Juana, se concentró en realizar la película *Leaw amangoch tinden nop ikoods* (*La vida de una familia ikoods*). El segundo estaba formado por Elvira, Guadalupe y Timotea, quienes trabajaron en dos proyectos: *Angoch tanomb* (*Una boda antigua*) y *El cuento del nagual Teat Monteok*.

El domingo 8 de diciembre, el primer grupo inició la filmación a las siete de la mañana en la casa de Teófila y posteriormente se trasladaron a la colonia Costa Rica. El segundo grupo comenzó su jornada en la casa de Elvira a las ocho de la mañana, para después dirigirse a la colonia Juárez. Por la noche se discutió con el segundo grupo sobre algunos problemas que hubo durante la filmación.

El lunes 9 de diciembre el primer grupo llevó a cabo el rodaje en la colonia Costa Rica y por la tarde se realizó una reunión con el segundo grupo sobre cómo proseguir con la filmación, dado que se habían retirado tres de los actores. Finalmente se decidió elaborar un nuevo guion, lo cual provocó que el siguiente día no hubiera filmación pues el segundo grupo tuvo que rearmar toda la producción.

El miércoles 11 de diciembre se retomaron las actividades y el equipo que había tenido problemas con los actores inició el rodaje en el Mar Muerto. Para el jueves 12, el primer grupo realizó filmaciones en la casa de Eustaquia, donde se rodó la escena de la compra de la atarraya. Por la tarde tuvimos una reunión en casa de Teófila para revisar algunos de los problemas que aparecieron durante el ejercicio.

El último día de rodaje fue el viernes 13 de diciembre. A pesar de los contratiempos presentados a lo largo de la semana, ambos grupos pudieron terminar la filmación y hacer la entrega del equipo y los materiales que utilizaron durante el proceso. Dimos por terminado el taller y a cada una de las integrantes el INI le entregó un diploma de reconocimiento.

Teófila:

Prepararse para tejer servilleta

1. Comprar el hilo por madeja,
2. Formar una bola,
3. Hacer urdimbre,
4. Preparar hilo en atole,
5. Colocar los palos,
6. Contar el hilo,
7. Calcular el tamaño,
8. Tejer servilleta,
9. Hacer nudos,
10. Utilizar la servilleta.

Sofía:

Un día de actividad

Justina:

Cortar leña para comer

1. Sale de la casa al rancho,
2. Corta la leña,
3. Amarra la leña,
4. La carga en la cabeza,
5. Va a la casa,
6. Cuece el maíz con cal,
7. Muele en metate,
8. La leña en el horno,
9. Lumbre del horno,
10. Hace tortillas.

Elvira:

Prepararse para tejer

1. Cortar el capullo del algodón,
2. Sacar las semillas,
3. Preparar bien el algodón,
4. Poner barro blando en las manos,
5. Empezar a hilar,
6. Empezar a urdir,
7. Cocer el atole,
8. Meter el hilo,
9. Meter en palos el telar,
10. Sacar el cruce,
11. Empezar a tejer una bolsa,
12. Terminar de tejer,
13. Coser,
14. Llevar la bolsa a vender a la organización.

Juana:

Comprar para comer

Guadalupe:

Vender para comer

Timotea:

Comprar para comer

Aurora:

Un día de actividad

Un recuerdo y el punto de vista de los narradores *

En los años ochenta estudiaba Historia Oral en París; desde ese momento encontré una gran fascinación por las narraciones. Poco tiempo después estaba filmando las historias de la araña *Anansi* de las Antillas Francesas, en las cuales el narrador verifica la atención e interacción de su público, por lo que después de cada escena grita "¡cric!", y su público tiene que responder "¡crac!"; esto le permite asegurarse de que están realmente atentos. También les está permitido gritarle palabras, circunstancias o datos, los cuales el narrador –a su manera– va incorporando a lo largo de la historia. Gracias a ello la historia nunca es la misma, sino que cambia cada vez, dependiendo de la audiencia.

Cuando supe que en el pueblo de San Mateo del Mar, en México, había un grupo de mujeres que a través de sus textiles contaban historias y mitologías en lienzos grandes o pequeños, con escenas grandes o pequeñas, y sobre todo con narraciones grandes o pequeñas, la idea de conocer esos cuentos me maravilló, pues se relacionaba con mi fascinación por la historia oral. Cuando me invitaron a formar parte del proyecto del Primer Taller de Cine Indígena, no lo dudé, y viajé a México con el fin de ayudar a impartir las clases de edición y a trabajar con esas mujeres que ahora contarían sus historias en cine.

En San Mateo del Mar las tejedoras me llamaban "la indígena del Mar del Norte", por ser de origen holandés y porque les hablé de cómo mi país ganó territorio al llenar de tierra el Mar del Norte. Me gustó el nombre y aprendí hermosos cuentos de la abuela del taller, Timotea, así como de Justina y de Elvira Palafox. Pude admirar la belleza de los cuadros y de las historias que las tejedoras del pueblo plasman en sus telas. Establecí una fuerte amistad con Elvira; de hecho, me escribió cartas después del taller y yo también se las escribí. Elvira tejió una pequeña servilleta con motivo de mi estancia en San Mateo del Mar. Todavía hoy continúo viendo la servilleta y veo el cuadro como una pequeña historia visual del cuento que Elvira creo para mí, "Ariana y su mar". Ese es el nombre del cuadro y relata la siguiente historia:

* Por Arjanne Laan, cineasta y diseñadora, instructora durante el Primer Taller de Cine Indígena en San Mateo del Mar, Oaxaca.

Ariana está mirando al mar, porque tiene nostalgia a su país indígena que está al otro lado del mar distante. La chica Ariana está vigilando las cabras que están de pie a su alrededor, comiendo el poco pasto que hay en el paisaje lleno de arena de San Mateo del Mar. Al norte, en su país, hay pasto, mucho pasto, exuberantes praderas. Aquí hay poco. Lo bueno de su visita es que la naturaleza de la región le encanta. Hay serpientes extrañas, hay mariposas, hay pajaritos, hay dunas de arena caliente, mar y olas muy azules; hay sol, nubes y mucho viento. Lo malo es que su país le falta. Por eso, siempre encuentras a Ariana, en las dunas de arena mirando el mar y pensando en su mar del norte tan lejos. Eso es lo que llamamos nostalgia.

Todavía hago cine y también doy clases de cine en la Academia Willem de Kooning en Róterdam. Mis estudiantes hacen cine o trabajan con el cine interactivo. Pero, antes que nada, son narradores. Así que una de las historias que les enseño es la siguiente: cuando está oscuro y más de tres seres humanos están reunidos alrededor de una fogata, la narración comienza. Y lo más brillante es que esa narración ya contiene elementos fílmicos, que en mi caso fueron las historias tejidas, pequeñas y finas como en el cuadro de Elvira. También hay elementos interactivos, que son la manera en que los narradores de las Antillas se conectan con su público. Cuentan la historia y piden una respuesta, una palabra, una frase y, según la respuesta, la historia cambiará. Al final, todos somos narradores. Unos de una realidad diferente y otros de una forma diferente.

Tejiendo el taller *

Proyecciones de cine

A medida que íbamos realizando las proyecciones vespertinas, el público aumentaba, hasta que llegamos a tener alrededor de 60 asistentes, ya fuera sentados en la arena o de pie, cargando niños dormidos o buscando lugar debajo del techo de paja. En San Mateo había un local adaptado para cine, por lo que no era la primera vez que la comunidad veía películas foráneas. Por lo general utilizaban copias algo estropeadas provenientes de una distribuidora de Puebla, en su mayoría de tipo comercial, de "pistoleros, caballeros y amor, son las que más gustan", como ellos mismos nos dijeron. La entrada tenía un costo de diez pesos y usualmente el público estaba conformado por varones de mediana edad y jóvenes. El día que asistimos nos tocó ver *2+5 Misión Hydra* (1966), un bodrio italiano doblado al inglés y subtitulado en español; en esa película se pueden apreciar algunas escenas atrevidas, como una Eva casi desnuda saliendo de un mar agitado con "piedras" de cartón. Esta secuencia se pudo filmar para posteriormente incluirla en la edición del documental *Tejiendo mar y viento*.

* Por Luis Lupone Fasano, cineasta y coordinador del Primer Taller de Cine Indígena en San Mateo del Mar, Oaxaca.

La fotosecuencia con Polaroid

Teníamos por objetivo que las mujeres lograran visualizar un proceso y lo sintetizaran en ocho imágenes mediante la fotosecuencia. Para ello, se le pidió a cada una que elaborara un guion con diez encuadres, ángulos y referencias escenográficas a través de dibujos progresivos. Gracias a esto descubrimos las cualidades de cada una de ellas y, al mismo tiempo, el compromiso que cada una tenía con el taller, lo cual fue muy útil para replantear de forma más personalizada el seguimiento de su aprendizaje según el grado de atención que prestaban.

En la fotosecuencia se visualizó la idea de ilusión irreal-real que crean las imágenes. Es de notar, además, el asombro causado por el sistema de impresión instantánea de Polaroid, que si provocaba ese efecto aun en aquellos que ya lo conocían, ni qué decir de alguien que lo veía por primera vez, como sucedió entre las integrantes del taller.

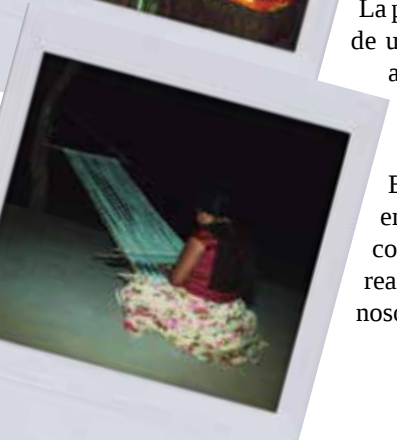
Entre ellas se tomaron las fotos individuales, que fueron comentadas en términos de distancia, ya que en el sistema Polaroid se ve a través del visor angular de la cámara, en el cual los objetos o sujetos parecen más alejados de lo que realmente

están. Este ejercicio nos permitió observar las relaciones personales que había entre ellas: las integrantes que eran amigas se fotografiaron más de cerca entre sí, pues había familiaridad y confianza; ocurría lo contrario entre quienes mantenían una relación menos estrecha y más formal. En una comunidad con fuertes relaciones personales entre todos sus integrantes, la distancia es respeto y el respeto es distancia.

Una vez tomadas las fotografías, se procedió a la elaboración de la fotosecuencia, lo que implicó aproximadamente cinco horas de trabajo. El resultado, en comparación con el guion dibujado, fue que aun sin tener nociones previas de encuadre, en aquel se veían composiciones que se podían imaginar como *planos detalle*, mientras que en las fotos estos planos cercanos desaparecieron y solo hubo *planos medios*. Las fotógrafas dejaron a un lado la curiosidad que puede provocar un *plano detalle*. Hay que tomar en cuenta que la actividad fotografiada para este ejercicio, la elaboración de un almuerzo, fue seleccionada al azar. Es probable que, de haber elegido un proceso de tejido, los *planos detalles* habrían estado presentes, pues las tejedoras están acostumbradas a trabajar detalles en sus textiles. Por otro lado, los encuadres de las fotografías algunas veces fueron forzados por las condiciones de iluminación natural del lugar, que obligaban al sujeto a colocarse de una extraña manera en relación con la cámara.

Se procedió al montaje de las fotos de acuerdo con el guion, y mientras se hacía se presentaron algunos problemas que sirvieron para reflexionar varios puntos. Uno de los principales fue el hecho de que algunas fotos no reflejaban lo dibujado en el guion, lo que se prestó a confusiones respecto a su ubicación. ¿Qué lugar dentro de la narrativa le asignábamos a cada foto si no se parecía a lo dibujado en el guion?

El ejercicio consistió en que cada grupo montara la secuencia del otro. Algunas fotos dieron pie a largas discusiones, de hasta 40 minutos, que resultaron muy interesantes. Una vez armada la secuencia de diez fotografías, se propuso eliminar dos de estas sin que ello afectara el contenido y la progresión de la historia. De esa manera se pretendía dar claridad a las nociones de montaje, tiempo y elipsis al interior de una narración visual. En la otra secuencia fue posible descartar tres de las fotos sin perjudicar la narración ni el contenido. Asimismo, quedaron en evidencia los problemas que surgen en el lenguaje cinematográfico cuando están ausentes los planos cercanos y de detalle en una secuencia.



La ficción en el registro sonoro

Saber escuchar en un lugar donde hay vientos de 80 a 100 km por hora es bastante difícil. Las lecciones sobre sonido iniciaron con la reproducción de una cinta magnetofónica que contenía una secuencia de cinco minutos de una radionovela, que como todas tenía su imprescindible ambientación. Solo dos de las alumnas se percataron, desde el principio, del sonido de los pájaros que se escuchaba durante la conversación de una pareja. Eso les permitió saber que se trataba de una historia de amor (contenido) que se desarrollaba en un parque (ambiente). Tuvimos que reproducir el casete tres veces para que todas percibieran el canto de las aves. A partir de ese momento se decidió que el registro de audio fuera responsabilidad de Justina y de Guadalupe, las primeras en escuchar las aves en la grabación. “Justina, tiene muy buen oído”, le decían sus compañeras.

La práctica de registro sonoro consistió en grabar un diálogo de un minuto entre dos personas, así como un animal y algún aparato u objeto. Se dividieron en dos grupos para la grabación, y cada uno debía reconocer los sonidos que el otro había realizado.

Entre los ikoots es común tener cinco o seis animales; sin embargo, hicieron la recreación del ruido de un animal con la voz humana y el reto se convirtió en saber quién realizaba la mejor imitación de un gato o de un gallo. Para nosotros eso fue una gran sorpresa, ya que no registraron el sonido real de los animales que estaban a su alrededor. Se recalcó que la dirección del micrófono tenía que ir, siempre que fuera posible, en la misma dirección del viento y no en su contra, lo cual implicaba una relación dinámica entre la cámara, los personajes y la locación.

Imagen vs. audio

“Se oye algo, pero no se escucha qué dicen…” Durante la traducción de las películas para colocar los subtítulos en español, ese fue el comentario que prevaleció. Las limitaciones técnicas para el desarrollo del taller fueron considerables. Durante las filmaciones se colocó una lentilla extra a la que de fábrica tenía la cámara Bolex súper 8 mm, lo que aumentaba su campo visual. No obstante, cuando se utilizaba la percha del micrófono esta entraba a cuadro, así que la sonidista se tenía que colocar en paralelo a la posición de la camarógrafa, por lo que había una mayor distancia entre el actor y el micrófono. Lo opuesto sucedía cuando se usaba un lente normal, ya que la sonidista podía estar más cerca y en perpendicular a la posición de la cámara. Todas estas cuestiones fueron explicadas, así que suponemos que ellas decidían en qué momento usar cada tipo de lente y, en función de ello, pedir a los actores que hablaran más fuerte. Sin embargo no podemos asegurarlo, ya que nosotros no presenciamos los rodajes.

Por otro lado, el sonido mecánico del arrastre de la cinta se escucha constantemente en las películas debido a la cercanía

entre el micrófono y la cámara. Esto habría podido evitarse mediante la instalación de un blindaje sonoro en la cámara, aunque ello habría aumentado su temperatura y, junto con la humedad del lugar, se podría haber perjudicado el funcionamiento, ya de por sí crítico, de los equipos. Asimismo, se decidió configurar en la cámara el registro automático del sonido, porque la posición de los controles manuales dificultaba su acceso en el momento de operar el equipo, ya que quedaban junto a la mejilla de la camarógrafa; aunado a ello, era muy costoso tener una mezcladora de micrófono portátil. De tal manera, cuando había silencios aumentaba el ruido ambiental y, en cambio, al comenzar un diálogo el mismo filtro reducía la señal auditiva, aunque segundos después se recuperaba el nivel adecuado. Estas situaciones impidieron que la calidad de la banda sonora fuera óptima, aunque se logró que fuera la mejor posible pese a las circunstancias adversas.

La lentilla angular externa como dispositivo narrativo

Al colocar el lente angular externo y no utilizar el incluido en el zoom de la cámara, buscábamos ganar nitidez en la imagen mientras se filmaban los movimientos necesarios por las acciones de los personajes. Puesto que la cámara se configuró en modo automático, se eliminó la necesidad de contar con un asistente para el equipo de filmación, que estaba conformado por tres personas: director-camarógrafo, sonidista e iluminador. Ello permitió una mayor intimidad con los actores y una movilidad ventajosa en situaciones difíciles.

El uso del gran angular permitió prescindir del tripié en lugares de terreno irregular, además de que facilitó planos a detalle mucho más orgánicos, al ser posible acercarse física y emotivamente a los sujetos y objetos para describir una acción. Esta característica es notable en varios momentos de las películas. Por ejemplo, cuando vimos el plato lleno de camarones en la película de Teófila, no pudimos evitar el antojo por el platillo, mientras que en la de Elvira fue imposible no sentir cierta satisfacción al ver la red terminada y lista para ser usada.

Bloqueo del zoom

Se decidió prescindir del uso del lente con óptica zoom y bloquearlo en posición de lente normal, teniendo en cuenta que una explicación sobre el uso del mismo implicaría al menos otras tres sesiones, tiempo del que no disponíamos. Por las mismas razones se bloquearon otras funciones

incluidas en la operación de las cámaras, como son las disolvencias entrecruzadas, las velocidades variables, el *fade in* y el *fade out*, las cuales, además, no aportarían mucho en narraciones donde la ficción y el documental se entrelazaban. A las participantes se les explicó el porqué de estas y otras decisiones, como no usar el tripié, lo cual fue comprendido y aceptado por ellas.

Preparación y filmación del primer ejercicio en súper 8 mm

Los guiones fueron brevemente descriptivos, sin planos de encuadre. Se hizo un repaso de la operación de los indicadores de cámara y limpieza, y se repartió el equipo y el material. Cada grupo disponía de cinco rollos: dos debían ser usados en planos secuencia de dos minutos y medio, y los tres restantes se utilizarían con cortes, cambios de posición y angulaciones.

No hubo explicaciones minuciosas sobre contraluz, paneos de cámara rápidos, vibraciones, etcétera. Con este ejercicio se buscaba obtener un considerable número de errores, que nos sirvieran para explicaciones posteriores, ejemplificadas ya en pantalla con el propio trabajo de las participantes.

Este ejercicio ocasionó la movilización de varias familias y la alteración de la cotidianidad, pues las cámaras salieron de la palapa donde se daban las clases para hacerse presentes en la comunidad. Presenciamos el rodaje de los ejercicios, para darles confianza e intervenir en caso de fallas técnicas del equipo, pero estuvimos ausentes durante el rodaje de las películas. Las

cámaras eran nuevas y es frecuente que fallen en las primeras horas de operación, lo que afortunadamente no sucedió.

En ocasiones nuestra presencia fue inoportuna, sobre todo cuando de manera imprevista hacían girar las cámaras 360 grados con una rapidez que no imaginábamos, y, en consecuencia, entrábamos en el campo visual y se observaba la manera en que salíamos vertiginosamente. Dado que se había decidido no utilizar tripié, se habían planeado ejercicios para el uso de cámara en mano, pero al constatar la habilidad que desde pequeñas las mujeres ikoots tenían para transportar sobre la cabeza grandes y pesadas bandejas de tal manera que las manos quedaban libres, mientras caminaban por dunas, piedras y montes, nos pareció superfluo explicar cómo había que desplazarse con una cámara y mantenerla en posición horizontal con respecto al suelo.

Este ejercicio consistió en llevar a cabo movimientos libres y sin límites de tiempo; durante su desarrollo, las participantes realizaron, en lapsos de 40 segundos, movimientos como *travelling*, paneos, acercamientos en picada y contrapicada, para rematar con perfectos desplazamientos verticales, siempre conservando la horizontalidad, casi como lo haría un camarógrafo experimentado. Al estar bloqueado el zoom, se vieron en la necesidad de acercarse constantemente para capturar mejores imágenes, lo cual originaba todo un juego de movimientos corporales que nos maravilló observar.

Terminada esta actividad, las cintas fueron enviadas a la Ciudad de México para su procesamiento. Debido a problemas con el transporte, sin embargo, no fueron devueltas a San Mateo en el tiempo previsto para usarlas en explicaciones más detalladas de los errores antes de que iniciara la filmación de las películas. Por lo mismo, tampoco pudimos emplear este material para realizar un pequeño montaje y explicar este proceso ni las nociones de combinación de plano secuencia y plano con intercortes.

A pesar de que los materiales regresaron cuando ya se había iniciado la filmación, pudimos llevar a cabo breves sesiones para explicar algunos de los problemas técnicos antes de que finalizara el rodaje. Al comparar los primeros ejercicios con las películas, observamos que los contraluces, frecuentes en aquellos, desaparecieron en 70% de entrada de luz directa a

cuadro y personajes en oscuridad; asimismo, la visualización de la caña del micrófono y los cables en el encuadre disminuyó más de 80% en las películas. También los puntos de arranque y paro fueron precisos y con un sentido claro en la acción de los personajes. Los planos secuencias, en los dos rollos destinados a estos en el ejercicio, presentaban interrupciones debidas a la falta de costumbre en mantener la presión constante del dedo índice sobre el disparador de la cámara. En cambio, eso ya no ocurrió en el rodaje de las películas.

La confusión entre foto y cine

Durante el primer ejercicio de cine, las participantes percibieron semejanzas entre la operación de la cámara súper 8 mm y la actividad previa de la fotosecuencia con la cámara fotográfica Polaroid. Ello se debió a que, en la súper 8, el obturador permitía ver a través del lente durante la filmación, además de que la vibración y paso de campos era menor que en otros formatos de cine, lo cual generó la sensación de que mientras se filmaba *no sucedía nada*. En consecuencia, este primer ejercicio –en el cual cada equipo registraría un rollo con un plano secuencia– fue filmado con piquetes de cámara de hasta 30 cuadros por segundo, registrando así acciones en las cuales el sujeto se movía y en los cuadros siguientes aparecía repentinamente en espacios y tiempos diferentes; fue casi una animación involuntaria de personajes y acciones. Al verlos, entendieron la función narrativa del plano secuencia y la operación de la cámara para lograrlo. Ese resultado involuntario no volvió a ocurrir en las películas y, lo más importante, permitió definir la frontera entre imagen fija e imagen en movimiento.

“Vámonos pa´dentro… no, mejor pa´fuera”

Durante los ejercicios y las clases, las mujeres manifestaron un gran entusiasmo por salir al pueblo y mostrar sus lugares preferidos. Lamentablemente, muchos de los espacios elegidos, como el mercado o la casa de algún conocido, estaban escasamente iluminados, lo cual evidenció la necesidad de luz artificial. Fue entonces cuando declararon “¡vámonos pa’ fuera!”

Esta práctica sirvió, también, para que la comunidad entendiera qué era lo que hacían las mujeres que se reunían todas las

tardes a ver películas. Por otro lado, generó sorpresa, críticas y chismes por el hecho de ver a una tejedora con cámara, audífonos y rodeada de cables, y no trabajando en su telar.

Evaluación de los ejercicios

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. Atribuyo ese rasgo a la escasa influencia de las imágenes e ideas generadas por sociedades ajenas a ellas, al menos en aquellos días. La fuerza de esas imágenes fue difícil de volver a encontrar en las películas que realizaron, puesto que esa pureza formal se mutó por dispositivos visuales y narrativos más complejos en función de los guiones elaborados, los cuales limitaron la libertad visual que tuvieron durante los ejercicios.

Los guiones

Durante la elaboración de los guiones, uno de los grupos fue claro en su propuesta sobre mostrar el protagonismo de la mujer como hilo conductor en una historia sobre una familia ikoots, que pretendía adquirir un chinchorro para el hijo que comenzaría a pescar. Para ello se dividió la historia en secuencias, con un argumento dramático y una estructura temporal del guion y del rodaje de carácter lineal. Salvo algunas excepciones, la filmación se realizó según el orden de las secuencias narrativas.

El otro grupo presentó varias propuestas y se notaba la importancia de recuperar la memoria histórica de la comunidad. En este equipo se combinaron el entusiasmo y el constante interés de Elvira por los temas históricos con los recuerdos y la experiencia de Timotea. En medio de ellas estaba Guadalupe, la más extrovertida y práctica; ella lograba obtener los medios y los materiales necesarios para las producciones. Propusieron argumentos basados en los mitos sobre el origen de los ikoots. El relato que eligieron desarrollar ocurría en el interior de una ballena que había devorado a un hombre, quien había quedado así atrapado; después de mucho tiempo, la ballena encallaba en la arena, el hombre lograba romper el vientre y la piel del animal, y al salir se encontraba en un lugar desconocido junto al mar, en donde se originó el pueblo ikoots.

Para entonces, ellas sabían ya que el cine podía mostrar lo increíble y lo fantástico, como lo apreciaron en las películas que formaron parte del ciclo de proyecciones. Entre sus ideas se podía escuchar: “¿por qué no vamos al cementerio del pueblo, sacamos los huesos de los que están fuera del cementerio [ladrones, asesinos y suicidas] y con estos huesos armamos la panza de la ballena y metemos a un hombre ahí, junto al Mar Vivo?”

Esta propuesta nos sorprendió de tal manera que tuvimos que intervenir para hacerles notar las limitaciones de tiempo y recursos disponibles, e invitarlas a trabajar en otra idea. La nueva propuesta siguió en la línea de recuperar las tradiciones, y fue así que plantearon *Una boda antigua*.

La producción fue algo caótica, pues el guion consistía más bien en algunas anotaciones desordenadas de la historia. El problema principal radicó en la fluctuación de recuerdos y pensamientos que tenía lugar en la memoria de Timotea y el deseo desesperado de Elvira por visualizar algo que no conocía. Así pues, salieron a filmar con esos bosquejos de ideas sueltas que debían visualizar y componer narrativamente en el momento mismo en que se registraban las acciones.

De actores, ficciones y sus problemas

Al inicio pensamos que sería ideal que uno de los grupos propusiera la realización de un documental; sin embargo, siempre manifestaron su interés por la ficción. Durante la producción comenzaron a surgir problemas, pues se necesitaban actores y, en una comunidad donde el ocio básicamente no existe, fue difícil encontrarlos. Al final, esa función fue desempeñada por parientes cercanos de las participantes, pues su interés era mayor que el de los demás. Algunos otros llegaron a solicitar un pago, y fue en ese momento cuando descubrimos que muchos de los materiales filmados anteriormente en San Mateo se habían obtenido por medio de incentivos económicos para los *colaboradores*. No obstante, nuestro proyecto y las películas que emanarían de este no tenían fines de lucro, por lo que no podíamos proceder de la misma manera. Esta fue una situación difícil de resolver, pues para explicarlo habría sido necesario que la mitad de la población asistiera al taller.

Para la realización de *Una boda antigua* se tuvo que conseguir escenografía, utilería de época y vestuario, que fue elaborado por las propias realizadoras. Para lograrlo tomaron como base algunos huipiles y enredos antiguos que pidieron prestados a mujeres ancianas, pues para ese tiempo ya nadie los tejía debido al predominio de la moda zapoteca. Para la indumentaria masculina se utilizó un pantalón de algodón, comprado en Oaxaca por uno de los integrantes del proyecto, el cual de inmediato se convirtió en una de las prendas más preciadas para lograr la autenticidad de la película. Fue usado por el actor principal, quien de esta manera destacaba en el reparto, así como por su caminar extraño durante la filmación, ya que no estaba acostumbrado a vestir prendas ligeras y cómodas como aquella.

Se alquilaron vasijas antiguas y el rodaje se llevó a cabo en una ranchería alejada en donde se encontraba un pozo de agua, que en aquel entonces ya eran poco comunes, pues el agua entubada llega a la mayoría de las casas del pueblo. Los hombres y mujeres jóvenes que en un inicio se desempeñaron como actores no tenían permiso de sus padres

para salir a esa hora de casa y mucho menos filmar una película, así que había que transportarlos clandestinamente. Debido a ello, al segundo día de filmación ya no se presentaron, lo que obligó al grupo dar un cierre precipitado a la historia y plantear una segunda película. Afortunadamente no habían utilizado todos los rollos y podían realizar un nuevo proyecto.

Ficción-reconstrucción-documental

Ambos grupos dirigieron a los actores de acuerdo con las circunstancias y el lugar; si bien recurrieron a mecanismos de actuación, su propósito era representar su propia cotidianidad, aunque ligeramente alterada en función de la historia que deseaban contar. De esta manera, por un lado teníamos ficción, pues hubo actuaciones que seguían un guion, y por el otro hubo un registro etnográfico, pues lo que se ponía en escena era la propia vida cotidiana ikoots. En este sentido, las realizadoras generaron películas que podríamos definir como *ficción-reconstrucción-documental*. Esposos, madres, padres, hijos, amigos y parientes interpretaban esos mismos roles en diferentes historias. Por ejemplo, en *La vida de una familia ikoods* los personajes principales eran la "esposa", papel desempeñado por una amiga de Teófila y que era una representación de sí misma, y el "esposo", interpretado por el marido de Teófila.

Una de las decisiones colectivas tomadas para el plan de trabajo del taller fue que la integrante que propusiera la idea más completa para una película sería la encargada de la cámara y también la directora. En el transcurso de las actividades, al ver el entusiasmo que mostraban algunas de ellas por la cámara y el de otras en el desarrollo conceptual, pensamos en la posibilidad de dividir este papel doble de directora-camarógrafa. Ello habría sucedido, por un lado, de haber contado con los dos meses de capacitación planeados originalmente y, por el otro, si los grupos de tres integrantes hubiesen mantenido una cohesión constante durante los ejercicios, las prácticas o la elaboración de los guiones. Fue así que las propias participantes mantuvieron la decisión de que las dos funciones recayeran en la misma persona.

En un documental-reconstrucción el camarógrafo es quien debe tener la mayor claridad del proyecto, ya que debe decidir cuáles de las acciones imprevistas que aparecen a cuadro se pueden incluir o acentuar, en el instante mismo en que ocurren. De otra manera, el director tendría que estar todo el tiempo junto al camarógrafo, dándole instrucciones de adónde apuntar, cómo moverse, o prever movimientos de personas, restándole así agilidad a los movimientos de cámara. También para evitar esos inconvenientes fue que se optó por asignar ambas funciones a una sola persona.

Montaje, edición, primer corte y exhibición a todos los participantes

Una vez revelado el material de filmación se inició el montaje, que fue dividido en dos etapas. Esto permitió dar explicaciones de temas y conceptos que no se habían abordado en el taller, propias del lenguaje cinematográfico, como la importancia de dejar correr la cámara antes y después de cada secuencia para evitar saltos y cortes, los encuadres, la posición de la cámara respecto al sol para evitar sombras, errores de sonido e iluminación, la duración irregular de planos al interior de una misma secuencia temporal, entre otros. Su asombro fue notable cuando veían la diferencia entre la imagen y el sonido, así como los efectos que se podían conseguir al manipular los dos por separado.

La primera etapa del montaje se realizó en San Mateo del Mar del 21 al 24 de diciembre de 1985. El primer paso fue clasificar el material cronológicamente; después se hizo el primer corte, que fue muy difícil realizar pues las participantes querían conservar todo lo filmado, aunque hubiera movimientos bruscos, sombras fuertes, imágenes fuera de foco y otros errores.

En la proyección de todos los rollos ya ordenados, ellas mismas criticaron sus películas, sobre todo en el aspecto técnico, por lo que aceptaron cortar más. En esta ocasión se fueron al otro extremo: querían quitar todos los errores por pequeños e insignificantes que fueran. Les explicamos que, a pesar de las fallas, no se podía comprometer la narrativa por privilegiar solo las buenas tomas.

El martes 24 de diciembre en la noche fue la primera proyección para los actores –que no dejaban de observar su representación–, familiares y amigos de las participantes. Se sintió la *emoción* de la primera función; la vivieron con mucha intensidad y buen humor, acompañados del alivio de haber llegado al final.

La segunda etapa de montaje se realizó en febrero de 1986 en la Ciudad de México. Allí se llevaron a cabo la edición, el corte final y la traducción de las películas, para lo cual asistieron Elvira, Juana y Guadalupe. Esta fase tuvo una duración de siete días y la capacitación estuvo a cargo de la documentalista holandesa Arjanne Laan.

En esta ocasión se hicieron tres cortes, menos problemáticos que los anteriores, pero más significativos. El tiempo entre la primera parte del montaje y la segunda les permitió meditar sobre ciertas propuestas de edición, que son visibles, por ejemplo, en *El cuento del nagual Teat Monteok*. Para la versión final de esta película se acordó que la estructura seguiría la narración de la abuela (Timotea), quien, sentada frente a su nieta en la noche, comenzaba a contar una historia de la cosmogonía ikoots; posteriormente, se mostraban las imágenes de la actividad del núcleo familiar a lo largo de un día de trabajo, mientras la voz de Timotea seguía narrando en *off* el cuento. De esta manera se armaron secuencias que solo tenían sonidos ambientales, a las que se les agregó posteriormente la narración en *off*, lo cual, además, le dio más fuerza a las visiones personales que deseaba comunicar la directora, Elvira Palafox.

Debido a que la estructura de las películas era lineal, durante el montaje propusimos reducir y eliminar algunas secuencias, como los traslados para cambiar de locación, así como aquellas que no afectaban la historia ni agregaban nuevos elementos. Estas decisiones se basaron en el principio de que a menor tiempo de acciones de transición se obtiene una mayor concentración narrativa, aunque para cada película se tuvo que encontrar soluciones diferentes.

Por otro lado, "errores" como los personajes que desaparecían y aparecían en el mismo ángulo de encuadre (involuntario ilusionismo que remitía a la obra de George Méliès), transposición de ejes y paso de planos generales a planos en picada o contrapicada sin planos medios ni *close-ups*, no fueron eliminados. Por el contrario, se les asumió y conservó en los montajes finales como testimonio del proceso en el que las mujeres realizadoras estaban adquiriendo conocimiento del lenguaje cinematográfico y apropiándose de él.

Resultados

El material rodado para las tres películas tuvo una duración total de 150 minutos, los cuales se redujeron a 120 en la primera etapa, distribuidos de la siguiente manera: *La vida de una familia ikoods*, 50 minutos; *El cuento del nagual Teat Monteok*, 50, y *Una boda antigua*, 20. En la segunda fase y en la edición final este tiempo se acortó a un total de 60 minutos, de los cuales 30 correspondieron a *La vida de una familia ikoods*, 20 a *El cuento del nagual Teat Monteok* y 10 a *Una boda antigua*. Es decir, se obtuvo una relación de filmación de 2 a 1, lo cual significa que fueron muy pocas las tomas que tuvieron que repetirse.

> "La artesanía es como pintar algo que nace de ti, de tus ideas. A mi manera de ver, el cine es una forma de expresión de imagen y sonido. Me inspira mucho ver cómo se pueden plasmar y acomodar imágenes. Me divierte. Hacer imágenes con la cámara es más fácil y rápido que sobre tela."
>
> Teófila Palafox

Traducción para subtítulos al español

Durante la traducción que se realizó en la Ciudad de México, los más sorprendidos con el material generado fuimos nosotros, debido a que hasta ese momento nuestra comprensión se limitaba a lo que las imágenes por sí mismas explicaban, salvo en algunas secuencias cuya traducción conocíamos desde el montaje. Sin embargo, al poder entender los diálogos, la ficción-reconstrucción adquirió toda su fuerza, dimensión social y justificación de ser. Estaba llena de sutilezas, dobles significados, juegos de palabras, bromas y acciones espontáneas, nunca sobreactuadas, lo cual generaba la veracidad propia de cualquier documental.

Nos sorprendió el abismo generacional del lenguaje: en las películas, los diálogos entre los mayores eran más abundantes que entre los jóvenes y, de no haber sido por la presencia de Guadalupe, no se habría logrado traducir la totalidad de los parlamentos. Había infinidad de palabras que los jóvenes ya no utilizaban, sobre todo algunas que expresaban conceptos complejos, en las cuales el sujeto, el verbo y el complemento estaban incluidos en un solo vocablo. Las más jóvenes escuchaban igual de sorprendidas a Guadalupe mientras traducía.

La segunda etapa de la traducción consistió en escuchar todas las cintas grabadas para el documental *Tejiendo mar y viento*. En esta fase surgieron algunas dificultades, pues no siempre estuvieron de acuerdo en hacernos saber qué era exactamente lo que decían. Sin embargo, gracias a la complicidad de Guadalupe nos enteramos de algunas cosas que las jóvenes preferían no explicarnos, quizás en un intento de proteger su mundo.

Un ejemplo de lo anterior fue la narración que Sofía contó acerca de los problemas que tuvo una mujer cuando un extranjero que interrogaba a algunas personas del pueblo les tomó una foto, después de lo cual ella enfermó gravemente. Hubo un gran lío, y eso fue lo único que pudimos entender; no supimos si la mujer se alivió, si obtuvo una copia de su foto o si murió.

Créditos del equipo

Luis Lupone	Director del taller, capacitación en la cámara, sonido, iluminación y producción.
Alberto Becerril	Coordinador de producción con el INI. Encargado de la fotografía fija y registro visual del taller.
María Eugenia Tamés	Documentalista. Coordinadora de capacitación en elaboración de guiones, preproducción y rodaje.
Arjanne Laan	Documentalista. Coordinadora de capacitación en montaje, edición y traducción para los subtítulos en español.
Cecile Laversin	Apoyo logístico y de producción en general, así como en actividades relacionadas con los hijos e hijas de las tejedoras mientras ellas estaban en el taller.

Tejiendo el taller entre mar y viento

El Primer Taller de Cine Indígena realizado en San Mateo del Mar fue una experiencia piloto que respondía a un plan general más amplio. El objetivo era capacitar a las comunidades indígenas de todo el país en el manejo de una herramienta audiovisual que las empoderara, al permitirles generar los contenidos que ellas mismas consideraran necesarios para su desarrollo, persistencia cultural o posicionamiento social.

Para lograr este objetivo, consideré pertinente realizar, a la par de las actividades del taller, un documental que diera testimonio de algunos aspectos importantes del mismo. Entre estos, me interesaba destacar los motivos que impulsaron a las mujeres a aceptar la capacitación, las dinámicas generadas durante las sesiones y prácticas, las reflexiones suscitadas entre ellas frente a las proyecciones de sus propios materiales y de las películas que les mostramos, así como fragmentos de estas y las discusiones que provocaban; asimismo, era muy importante dar cuenta del contexto: la ubicación de la comunidad, su cercanía con el puerto y la refinería de Salina Cruz, y las amenazas que la expansión de estas instalaciones industriales significaban para los ikoots.

También me pareció relevante relatar cómo había sido la primera vez que una cámara de cine entró a San Mateo del Mar en 1931, en manos de Sergei Eisenstein, así como las vicisitudes derivadas de los pagos que se dieron a la comunidad a cambio de permitir la filmación de algunas danzas. De igual modo, me interesaba mostrar la única sala de proyección de cine que había en la localidad, en donde se exhibían películas de géneros y calidad deplorables. Estas secuencias se fueron intercalando con aquellas en las que las mujeres hablaban de sus intenciones y sueños. Todos estos elementos serían útiles cuando se quisiera replicar la experiencia en otras comunidades indígenas.

Durante el rodaje de las películas no estuvimos presentes en las locaciones, pero solíamos correr de un lugar a otro cuando surgía algún problema técnico. Dado que registrar su experiencia era importante para el documental, solamente se les interrumpió el sexto día de filmación para realizar una secuencia con la cámara súper 16 mm, aunque de manera breve. No obstante, eso generó algunos problemas al interior del taller y también de la comunidad.

Irrupciones y desatinos

Aun cuando previamente les habíamos explicado las diferencias entre una cámara de 16 mm y la súper 8 mm, no era igual que verlo y experimentarlo. Asimismo, les habíamos informado que llegaría un equipo de tres personas más, aparte de los que ya estábamos presentes, para hacer el documental. Sin embargo, fueron comentarios apresurados, puesto que debíamos continuar con los temas básicos del lenguaje cinematográfico. Desgraciadamente, no medimos las consecuencias de no aclarar con detenimiento esa cuestión. Cuando el resto del equipo llegó con una cámara de gran tamaño, una grabadora espectacular, reflectores de sol, potentes lámparas, micrófonos enormes y asistentes, tanto las participantes como la comunidad en general no entendieron qué pasaba.

Primero, las tejedoras paseaban presurosas por el pueblo llevando micrófonos y cámaras en lugar de telares. Después, siete extranjeros con aparatos más grandes iban filmando a las mujeres mientras ellas a su vez filmaban. Esta situación generó tensión y desconfianza, lo cual puede observarse en el documental. La secuencia de revisión de sus primeros ejercicios fue filmada con la cámara súper 16 mm, porque tenía interés en registrar las reacciones y comentarios de las alumnas. Este aparato fue para ellas un monstruo que las devoraba y su rechazo fue evidente; no obstante, les permitió experimentar en carne propia lo que ellas habían hecho con su comunidad, lo que una lente puede hacer. El poder de la imagen que ejercieron durante semanas se revirtió cuando llegó otra cámara para filmarlas.

A raíz de estas reacciones, resultó evidente que, de repetirse un taller así en cualquier otra comunidad, la irrupción del 16 mm no sería necesaria. En este caso fue pertinente debido al carácter pionero de este proyecto, que carecía de antecedentes en México.

Equipo del documental *Tejiendo mar y viento*

Director	Luis Lupone Fasano
Asistente de dirección y foto fija	Alberto Becerril Montekio
Camarógrafo	Mario Luna García
Asistente de camarógrafo	Mauricio Casaubón
Sonidista	Jesús Sánchez Padilla
Staff en San Mateo del Mar	Daniel Robles
Staff en Oaxaca	Javier Negrete
Investigación	Diana Roldán Susana Garduño Cecile Laversin
Foto fija en Oaxaca	Ariel Castellanos
Producción en Oaxaca y CDMX	Helene Damet
Producción en AEA	Juan Francisco Urrusti
Coordinación General INI	Eduardo Ahued

A manera de conclusión

Uno de los objetivos del Primer Taller de Cine Indígena era poner al alcance de las comunidades indígenas medios de comunicación audiovisual a fin de que ellas mismas pudieran contar su vida y sus historias sin la intervención de personas ajenas a la comunidad. En este sentido, el proyecto piloto

realizado con las tejedoras ikoots de San Mateo del Mar cumplió en gran parte con su propósito, y las películas aquí presentadas son prueba de ello. Cada producción representa la preservación de las costumbres, la memoria histórica, la tradición oral y la lengua originaria. Es un quehacer que, a nuestro juicio, puede y debe ser realizado por quienes poseen y viven este patrimonio cultural. Estas películas también expresan el deseo por mostrar al exterior una sólida voluntad de progreso, acorde a las propias necesidades y parámetros de la comunidad, en un entorno cambiante.

La realización de las películas permitió a las mujeres entrar en un mundo hasta entonces prohibido y mítico para ellas: el mar. Para los ikoots, este es el espacio de los pescadores, y las mujeres no pueden acompañar a sus esposos o familiares. Sin embargo, en aquel momento, respaldadas por la cámara, pudieron subir en las barcas y por primera vez acompañar a los hombres a pescar. Esta experiencia generó exaltación y emoción. Si bien los varones no formaban parte del taller, las apoyaron en esta tarea, no solo en la actuación sino también en las labores de producción.

Quizás el interés por promover las tradiciones y, a la vez, mostrar una visión progresista del pueblo con base en un retrato del núcleo familiar se debe a que las películas fueron hechas por mujeres. Es probable que habría otra visión y otros resultados si los integrantes del taller hubieran sido los pescadores. Esta imagen de la comunidad es clara cuando, por ejemplo, nos muestran a la niña que lee unos textos de Lope de Vega y luego le pide a su abuela que le cuente una historia, con lo cual se acerca a sus raíces.

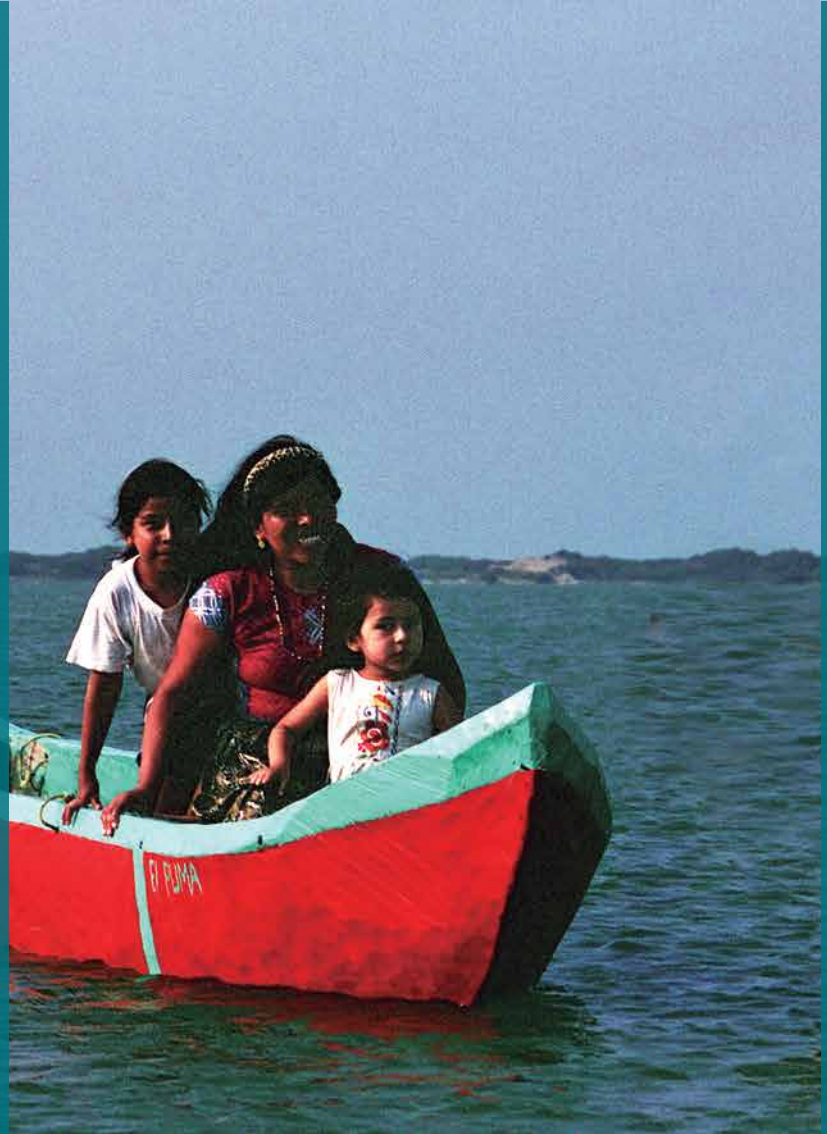
Es natural que las películas tengan varios “defectos” técnicos, como el sonido del motor de la cámara o la iluminación deficiente, pero se debe tomar en cuenta que el taller solo duró un mes y las condiciones no siempre fueron las mejores. En este sentido, debemos destacar que los productos finales rebasaron por mucho nuestras expectativas iniciales, gracias tanto a la tenacidad de las mujeres y a su voluntad de expresarse como a su habilidad para adquirir rápidamente un excelente dominio de los diferentes aparatos. No solo eso: impregnaron las películas con su estilo, con la agilidad para traducir sus ideas en imágenes y su capacidad de ejecución. Todo ello representa más que el simple paso de seis mujeres por un muy breve taller de cine.

Las tres películas fueron producidas para formar parte del patrimonio cultural de los ikoots. En cuanto a las discusiones académicas en torno a si es cine etnográfico o un cine derivado de la antropología visual, participar en ellas nunca ha sido del interés

de los tres cineastas que impartimos el taller. Para nosotros la prioridad es otra: dotar a las comunidades de las herramientas para que puedan hacer su propio cine, así como en las grandes urbes los cineastas reflejan su propia sociedad. Las películas tampoco fueron producidas con la intención de participar en certámenes cinematográficos nacionales o internacionales. Si alguien piensa que son registros etnográficos está en su derecho, pero para nosotros es simplemente el cine de los ikoots. Quedan pendientes etapas importantes de este proyecto: la proyección y entrega de todas las películas en San Mateo del Mar, y la evaluación de las realizadoras y su gente.

Epílogo (1986-2012): censura, mutilación y escasa difusión

El Primer Taller de Cine Indígena operó con muchas limitaciones y escaso presupuesto. A pesar de ello funcionó, y como resultado están las tres películas que cuentan una historia, se ven y se escuchan bien. Al terminar las actividades, el material editado en súper 8 mm fue enviado a Europa para realizar el llamado *blow-up* a 16 mm con internegativo de imagen y sonido. Con



estos elementos se podía realizar la postproducción de imagen mediante una corrección de color más afinada y una mezcla final de audio, ecualizada y balanceada, lo cual ya estaba previsto y presupuestado desde el inicio.

Las películas y el documental fueron mostrados a las autoridades del INI en una proyección de doble banda, es decir, con la imagen y el sonido por separado, sin tener la copia final compuesta, corregida y subtitulada. Para nuestra sorpresa, el proyecto fue cancelado. Se arguyeron muchos motivos, pero ninguno que explicara satisfactoriamente este lamentable suceso. Si bien en un principio contamos con el apoyo de colegas e investigadores, no hubo acción alguna para defenderlo.

El veredicto de las autoridades fue terminante: argumentaban que “las películas se veían mal y eran muy caóticas, en comparación a toda la producción del AEA”. Esta apreciación era totalmente injusta e infundada, pues colocaban en la misma balanza los documentales realizados por experimentados cineastas contra el primer producto generado por noveles realizadoras. A mi juicio, esta decisión no fue otra cosa que censura.

Años después, sin embargo, se atribuyó la suspensión del proyecto a las limitaciones financieras del INI: “Es preciso destacar que en el taller se produjeron tres películas: “Una boda antigua” y “Cuéntame un cuento *mum* vida”, que en español significa abuela, realizadas por Elvira Palafox, la hermana menor de Teófila. Es una pena el que, por cuestiones presupuestales, solo fue posible hacer el *blow up* a 16 mm de

la película de Teófila."[1] Nada más lejos de la verdad. Las películas sí tenían presupuesto suficiente, de lo contrario no se habrían mandado a Europa a realizar la transferencia de súper 8 mm a 16 mm, para lo cual, además, únicamente podían enviarse materiales previamente editados.

Ante tal situación, me acerqué a críticos y especialistas en cine para que realizaran su evaluación. Se hizo una proyección para el personal de la Filmoteca de la UNAM y para el crítico Tomas Pérez Turrent, quien definió el proyecto como "el más importante paso en el documental etnográfico desde que Bonfil Batalla y Nacho López habían tomado una cámara y salido a filmar concheros".

A pesar de esta opinión experta y fundamentada, la decisión del director general del INI y demás autoridades de la institución fue irrevocable. Desde mi punto de vista, esta actitud tenía un trasfondo político que los funcionarios no manifestaban. No obstante, considero que el Estado visualizaba un riesgo claro. Una cosa era ver danzar a las comunidades originarias (como frecuentemente se observaba en muchas de las películas del AEA) y otra muy distinta que estas se miraran a sí mismas y, posteriormente, llegaran incluso a dirigir sus cámaras hacia las instituciones, los funcionarios y los programas públicos. Los espejos son peligrosos testigos para los Estados antidemocráticos.

En ese contexto, la única salida que encontramos para finalizar el proyecto fue resultado de la presión política de

[1] Alberto Becerril, "El cine de los pueblos indígenas en el México de los ochentas", *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm 25, 2015, p. 43. Disponible en: http://www.rchav.cl/2015_25_art03_becerril.html#p1

la propia comunidad. Días después de haberle comunicado a Teófila la decisión del INI, me informó que, tras varias reuniones celebradas entre la organización de tejedoras y las autoridades locales de San Mateo del Mar, llegaron a la siguiente conclusión:

> Las tres películas se tenían que ver en la plaza de San Mateo del Mar, de lo contrario todos pensarían que el INI había pagado a las artesanas para que filmaran, se llevaron las películas y la comunidad nunca vería nada, ni se quedarían con nada. Amenazaron a las artesanas con graves consecuencias, inclusive en sus propias personas y familia, si esto no sucedía.

La historia se repetía. Al igual que en 1931, cuando el cineasta soviético Sergei Eisenstein llegó a San Mateo a filmar danzas y se dice que le dio un dólar y medio al jefe para acceder a la gente; las películas quedaron muy bien, pero la comunidad nunca vio nada. Lo mismo habían hecho televisoras nacionales e internacionales con las decenas de reportajes de este maravilloso lugar, el Istmo de Tehuantepec, y en el mismo caso se encontraban las ediciones de libros de fotógrafos connotados que nadie en la comunidad conocía.

Expliqué la situación a las participantes y les pedí que me ayudaran a encontrar una solución para que, junto con las autoridades de la comunidad, se reflexionara sobre qué medidas se podrían tomar para convencer al INI de finalizar el proyecto tal y como se había planteado. Fue gracias a la intervención del marido de Teófila, Juan Echeverría Fuentecilla, que artesanas y autoridades decidieron que:

De no aprobarse la finalización de las películas, exhibirse en la plaza y entregar una copia, como era el acuerdo inicial, la comunidad tomaría y cerraría el Centro Coordinador de San Mateo del Mar, impidiendo la entrada a empleados y funcionarios para realizar cualquiera de los proyectos que el Centro tenía en curso en la localidad.

Ante la firme posición de la comunidad, el INI cedió parcialmente y autorizó finalizar solo una de las tres películas, *La vida de una familia ikoods*, y hacer una copia con subtítulos en español, sin corrección de color ni mezcla final de audio. Al documental *Tejiendo mar y viento* se le eliminaron 20 minutos, bajo el argumento de que yo había realizado puestas en escena ficticias. Para los funcionarios a cargo de la supervisión algunas secuencias eran inverosímiles, como la de un vendedor ambulante de ventiladores en una región costera donde soplan vientos de hasta 100 km/h. Asumieron, sin más, que esta era una escena producto de mi imaginación, sin comprender que era parte de la fantástica realidad local.

Asimismo, de manera arbitraria decidieron que tanto el documental como la película de Teófila, en ese orden, conformarían un solo producto, en una bobina de 16 mm cuya duración total no excedería los 60 minutos. Se arguyó que no podían ir en cintas separadas pues ello implicaría más gastos. En este sentido, es importante aclarar que ese nunca fue el plan inicial, pues *Tejiendo mar y viento* fue concebido como material de consulta para los interesados en el proyecto, razón por la que debía (y debe) mostrarse como una obra independiente de las tres películas creadas por las artesanas. Es por ello que, hasta la fecha, la experiencia del Primer Taller de Cine solo se ha conocido a través de esta desafortunada versión.

Dos largos años, de 1986 a 1988, transcurrieron en este calvario entre la censura y la cerrazón para que finalmente esta versión “oficial” de las películas fuera exhibida en la plaza central de San Mateo del Mar, durante las fiestas del Carnaval en el mes de febrero. La comunidad disfrutó las proyecciones, aunque lamentablemente las tejedoras tuvieron que conformarse con ver solamente una de sus tres películas. No obstante, su honor y su palabra quedaron a salvo en el momento en que se les entregó la bobina de una hora, que podrían ver de nuevo cuando quisieran en el auditorio del Centro Coordinador. Al haber cedido ante todas las ofensas, lo único que me tranquilizaba era que las alumnas del taller no habían quedado expuestas al maltrato de su propia comunidad. Mis expectativas cinematográficas eran lo de menos.

La película y el documental se exhibieron también en la Cineteca Nacional durante cinco días de junio de 1988. Las artesanas fueron invitadas a asistir y se les facilitó un local para vender sus tejidos. Además, la prensa y los cinéfilos lograron hablar con ellas.

El entonces director de la Cineteca, Fernando Macotela, me comentó que consideraba seriamente hacer lo posible para que ambas obras fueran propuestas para participar en la ceremonia del Óscar, representando a México en la categoría de mejor documental extranjero. Sin embargo, para que esto sucediera debían solventarse costos de envío y representación para que las obras fueran exhibidas previamente en un cine de Los Ángeles, California. Lamentablemente, ni la Cineteca Nacional ni la Academia Mexicana de Cinematografía podían correr con esos gastos, pues no los tenían presupuestados. Tampoco el INI, como productor, se interesó en conseguir los recursos necesarios para ello.

Después de eso, y a pesar de las muchas invitaciones recibidas para presentar las películas en diferentes festivales, únicamente se exhibieron en aquellos que ofrecieron solventar todos los gastos, como fue el caso del Festival Cinéma du Réel en París, Francia. No obstante, se envió una copia embobinada de pie y no de cabeza, lo que faltaba a las reglas de aquel entonces, por lo que fue descalificada. Aun así, gracias a invitaciones personales y con mis propios recursos económicos, logré que la cinta se presentara en unos cuantos eventos internacionales, para lo cual facilitaba una copia que obtuve formalmente como

parte de los acuerdos con el INI. Así, por ejemplo, conseguí que se proyectara en el Festival de Toronto, Canadá, fuera de competencia, y en el Festival dei Popoli en Florencia, Italia. En el ámbito nacional, el proyecto fue elegido para integrar la terna de candidatos al mejor cortometraje documental en la competencia por el Ariel en 1988.

Pese a las buenas críticas recibidas y a que muchos festivales se interesaron en exhibir la cinta incluso antes de haberla visto, simplemente por lo que representaba el proyecto, el veto "financiero" institucional impidió que las películas obtuvieran el reconocimiento merecido. Si bien no fueron producidas con ese fin, la recepción del público y la crítica, así como los posibles premios, habrían sido de gran utilidad para difundir el taller y sus logros. Quizás, incluso, habría contribuido a que las autoridades entendieran la importancia de darle continuidad y que más pueblos indígenas se convirtieran en directores de sus propias historias.

Por otro lado, es necesario señalar también que, a pesar de haberle impuesto esta censura a las películas, el INI aprovechó el proyecto en algunas actividades de difusión para posicionar de manera positiva el quehacer institucional. Uno de los responsables de ello fue Alberto Becerril, quien, como jefe del Archivo Etnográfico Audiovisual, había impulsado el taller en sus inicios e incluso decidió ser parte del trabajo en campo bajo el pretexto de realizar el registro fotográfico de las actividades. Sin embargo, a raíz de la censura del proyecto, él y otros funcionarios del Instituto que antes lo habían respaldado lo abandonaron al ver en riesgo sus cargos. Pese a ello, y debido al carácter innovador del Primer Taller de Cine Indígena y a su reconocimiento en ámbitos académicos y especializados, quienes en un momento detuvieron el proyecto se atribuyeron después la paternidad del mismo, minimizando la aportación de los cineastas originales.

Con respecto al registro fotográfico, también es pertinente mencionar que solo una fracción del material fue ingresada al acervo institucional y muy poco corresponde al *corpus* documental sobre las mujeres participando en las diversas fases del taller.[2] Además, las imágenes fueron atribuidas a un solo autor, cuando en realidad son obra de distintos colaboradores. Algunas de las imágenes faltantes han aparecido posteriormente en exposiciones y publicaciones realizadas a título personal –y por lo tanto ajenas a la institución–, a través de las cuales también se ha podido difundir el proyecto. Sin embargo, se debe poner énfasis en que, por su origen, estas fotografías pertenecen a la fototeca del INPI y, por lo tanto, son patrimonio de la institución y de los mexicanos.

Intento de desaparición histórica de la experiencia

Durante el sexenio de 1988 a 1994, el AEA estrenó con gran difusión el programa llamado *Transferencia de Medios Audiovisuales* a *Comunidades Indígenas*, con el antropólogo

[2] Para el registro fotográfico del taller, el INI proporcionó 30 rollos de 36 exposiciones cada uno, equivalentes a 1080 diapositivas. Sin embargo, en la Fototeca Nacho López existen actualmente solo 659 diapositivas, lo que implica que hay un faltante de 421.

Alfonso Muñoz a la cabeza. En su momento, fue anunciado como la “primera” experiencia de transferir las herramientas audiovisuales a las comunidades indígenas, omitiendo mencionar a su antecesor, el Primer Taller de Cine Indígena en San Mateo del Mar.

Para este nuevo proyecto se convocó a Teófila Palafox, quien formó parte del primer grupo en recibir la capacitación, ahora en formato de video súper VHS. En 1991 fui invitado a la muestra de los trabajos de este primer grupo de videastas indígenas, en la cual se presentó el nuevo video de Teófila. Esta producción consistía en el registro de una festividad religiosa, en la cual no se retomó lo aprendido durante el taller de 1985 ni los conocimientos que había adquirido anteriormente; tampoco se aprovecharon las habilidades natas de Teófila, pues la cámara estaba en un tripié, alejada de la acción y de las personas.

Durante la presentación, percibí a Teófila inquieta y nerviosa, no parecía cómoda. Al finalizar su video, se le pidió pasar al frente del auditorio mientras se anunciaba a los asistentes que yo me encontraba presente, en un gesto que sentí como una falsa cortesía. A continuación, Teófila fue cuestionada por los organizadores, quienes le pidieron comparar su obra reciente con la experiencia del Primer Taller de Cine. La respuesta, inducida por los nuevos capacitadores, tuvo un tono de abjuración pública:

> Todo lo que había aprendido antes no me sirvió para nada, y lo que en este momento hago, esto sí es una buena película, porque me enseñaron a usar el tripié y muchas otras cosas que en el taller de cine de hace unos años no me enseñaron.

Esta respuesta, el discurso de los organizadores y la presentación misma me llenaron de una indignación tremenda. Fue una tentativa evidente de menospreciar al Primer Taller de Cine Indígena y sus aportaciones, poniendo de por medio a una de las integrantes más valiosas del mismo: Teófila Palafox, “la primera cineasta indígena”, como ya era conocida en el ámbito nacional e internacional. Era el colmo de una pesadilla que no finalizaba. Años después, sin embargo, en entrevistas y publicaciones, Teófila ha expresado en más de una ocasión su reconocimiento y agradecimiento por sus primeros pasos como cineasta durante el Primer Taller de Cine Indígena.

30 años después

En 2011 fui invitado por la entonces directora de Acervos de la otrora Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), la etnomusicóloga Xilonen Luna Ruiz, a dar una plática con motivo de la publicación en DVD de las producciones del antiguo AEA. Al revisar el cuadernillo que acompañaba cada uno de los títulos de la colección, en particular, de los correspondientes al proyecto de cine ikoots, volví a encontrar errores en las fichas técnicas de la película y el documental. Titulé la conferencia “De sueños, utopías y pesadillas”, y en ella hacía un resumen de los sucesos que han sido abordados ampliamente en este texto. Mi intervención de entonces finalizaba así:

No me corresponde a mí emitir más juicios; la historia, la historiografía, los análisis de contexto y pretextos son tarea de sociólogos, antropólogos, comunicólogos, y no de cineastas documentalistas. En espera de esos resultados, seguiremos haciendo nuestro trabajo, y si a los especialistas no les interesan estos sucesos de la historia de la comunicación social y alternativa en México, pues entonces también tendremos que ponernos a escribir y que los lectores se apiaden de nuestras faltas de ortografía y sintaxis.

Solo espero que algún día esas dos películas censuradas en 1985, que duermen en las actuales bodegas de la CDI, se digitalicen, subtitulen y se puedan integrar a su familia original junto a *La vida de una familia ikoods*. Solo después de esto el público podrá ver la inocencia de sus contenidos, la cual es proporcional al terror que causaba a funcionarios totalitarios de aquella época la imagen de indígenas con una cámara de cine en la mano.

Al finalizar la plática, la directora me propuso plantear un presupuesto para lograr que esas dos películas se pudieran dar a conocer. Treinta años después de la presentación de solo una de las tres películas en la Cineteca Nacional, y gracias al seguimiento que en su momento la CDI y actualmente el INPI han dado al proyecto a través del titular de la Dirección de Acervos, Octavio Murillo Alvarez de la Cadena, es posible la afortunada reunión de toda la obra audiovisual tejida entonces por las mujeres ikoots, en la forma de este libro-objeto.

Por todos los obstáculos que se han presentado a lo largo de estos años es muy satisfactorio atestiguar, al fin, la publicación íntegra de esta importante obra cinematográfica. Gracias al trabajo realizado en el Primer Taller de Cine, las mujeres ikoots de San Mateo del Mar pudieron plasmar sus memorias, saberes y sueños en un nuevo formato y un nuevo lenguaje, distintos a sus fabulosos textiles, pero igual de auténtico y entrañable.

Es por ello que hoy rendimos nuestro más sincero homenaje a esas maravillosas mujeres que participaron en esta experiencia pionera y que, lamentablemente, ya no están entre nosotros.

A ellas dedicamos este libro:

Timotea Michelin
Elvira Palafox
Cecile Laversin
Diana Roldán

GUIONES DE LA PELÍCULAS

Con el formato empleado para escribir los guiones se resumían tres elementos: guion de acciones, escaleta de secuencias y listado de locaciones.

Teat Monteok: el cuento del dios del Rayo

Dirección y cámara: Elvira Palafox
Guion: Guadalupe Escandón y Elvira Palafox
Sonido: Guadalupe Escandón
Edición: Elvira Palafox, Guadalupe Escandón y Juana Canseco
Traducción: Guadalupe Escandón y Elvira Palafox
Duración: 00:19:00
Locaciones: Casa de Elvira, el pueblo, rancho cerca de la laguna, Mar Muerto.
La historia sucede en el seno de una familia de pescadores, integrada por los padres, la abuelita, dos niños y un hermano joven soltero, encargado de tejer atarrayas y de cuidar a los bueyes.

Primera escena:
1. Hermano sale de la casa.
2. En el rancho teje la atarraya, cuida los bueyes, saca camote, los mete en el morral y los lleva a la casa.
3. Llega a la casa. Las niñas vienen corriendo a recoger el camote y lo ponen en el horno.
-Se sientan a la mesa todos a comer.
-La mamá sirve la comida (pescado horneado relleno de tomates, chiles y cebolla) y platican que está muy rico, les pica el chile y toman agua.
-El hermano soltero se levanta y se va al rancho.
4. En el rancho: El hermano saca el chintul y lo pone en una bolsa.
5. En el camino de regreso, hermano con bueyes.
6. En la casa el hermano entrega el chintul. Viene la mamá y lo prepara. Dice que viene la fiesta y que lo va a vender; lo guarda en la arena mojada para que no se seque. Separa una parte y la muele con el metate. Le ponen agua. Las niñas se lo ponen en el pelo y explican entre ellas para qué sirve.
7. Adelante del Mar Muerto vemos al papá y al hermano que cortan leña, la recogen y la llevan en la espalda a la canoa. Suben a la canoa.
8. La canoa llega a la orilla. Sacan la leña y esperan la carreta.
9. Dentro de la casa, de noche. Toda la familia sentada tomando café. La abuela hila o prepara el algodón junto con las niñas. La mamá hace las canastitas para la fiesta. El papá y el hermano tejen atarrayas. Las niñas piden a su abuela el cuento de los naguales. La abuela narra, un perro ladra.

Actuaciones: Manuel Peña, Claudio Palafox, Antonina Herranz, Timotea Michelin, Alma Echeverría y Rosaneli Peña.

Nota: Este guion se reestructuró durante el montaje con la narración en *off* del cuento de la abuelita, sobre las secuencias de acciones antes descritas. La narración en *off* se interrumpía cuando se intercalaba con los diálogos y acciones presentadas.

Angoch tanomb / Una boda antigua

Para la elaboración de este guion fue necesario hacer una investigación con los ancianos del pueblo, así como elaborar vestimenta a la usanza antigua, localizar un pozo natural y conseguir vasijas de barro de la época.

Dirección y cámara: Elvira Palafox
Guion: Guadalupe Escandón, Elvira Palafox y Timotea Michelin

Asesoría histórica: Timotea Michelin
Sonido: Guadalupe Escandón
Iluminación y asistencia: Juana Canseco y Timotea Michelin
Edición y traducción: Elvira Palafox, Guadalupe Escandón y Juana Canseco
Duración: 00:10:00

1. Muchachas en el pozo que sacan agua. Ven a los muchachos.
2. Un muchacho sigue a una muchacha y la deja cerca de la casa. Entra la muchacha (se ve el interior de la casa). Deja el cántaro y hace tortillas.
3. El muchacho regresa a su casa y avisa a sus papás que una muchacha le gusta, la quiere como esposa (interior casa del novio).
4. En la mañana entran a casa de la novia. Los papás del novio traen pan, chocolate y cigarros. Se saludan. Entregan pan (de mamá y papá). Se sientan a platicar del trabajo de las dos familias (el papá del novio es pescador, el papá de la novia es campesino). Toman atole. Hablan del compromiso y avisan que el muchacho va a llegar en la tarde a conocerlos. Se van y avisan que regresarán el próximo domingo.
5. El muchacho llega a la casa de la novia en la tarde. Entra y saluda a los padres. Los papás llaman a la hija, quien se acerca con un banco. Se sientan. La novia va a buscar un pedazo de leña con lumbre y enciende el cigarro del novio. Da también a cada uno para prender el cigarro. El papá de la novia presenta a su familia. Platican después de cómo está el clima del día (si hay viento del norte o viento del sur).
6. Una semana después en la casa de la novia. Llegan los papás del novio otra vez con pan, chocolate y dos velas. Saludan al santo y prenden las velas. Se sientan. El papá del novio pide la novia a sus padres. La mamá de la novia dice que su hija sabe hacer tortillas, pozole, atole y que sabe cocinar. Los papás del novio dicen que la van a llevar de una vez. La muchacha sigue y se ve que dice adiós a su familia. Salen todos.
7. Se ve a la novia que camina cerca del novio.

La filmación de esta película encontró problemas, pues los jóvenes actores se negaron a participar a los tres días de haberse iniciado el proyecto. Dos muchachas participaron un día a escondidas de la vigilancia de sus padres y tuvieron miedo de seguir con ello. Un muchacho renunció a seguir por las mismas razones. El guion se transformó, la historia se redujo y trataron de salvar la filmación con varios cambios.

Lo que se filmó y transformación del guion:

1. A la segunda visita, los papás del novio dicen que el novio no va a venir porque está ocupado trabajando. Los papás preguntan a la hija si el novio está enojado.
2. Los papás del novio preguntan si vieron a la novia hablar con otro muchacho. La mamá dice que cuide bien a su hija.
3. Se ve a otro muchacho que ronda cerca de la casa. Pasa la cabeza del muchacho y le llama. La muchacha se ríe. Eso sucede sin que nadie se dé cuenta.

Actuaciones: Manuel Peña, Pablo Palafox, Paulina Fiallo, Francisca Rangel, Yolanda Peña, Álvaro Victoria, Rosaneli Peña, Catalina Navarrete, Francisca Palafox y Antonina Herranz.

Nota: Lo que se pretendía inferir con este abrupto final era que a la muchacha le gustaba otro muchacho, ya no el primero que había encontrado en el pozo, de ahí la causa de que no se realizara la boda. El final queda abierto ante la expectativa de una nueva relación con el muchacho que aparece al final y ambos sonríen.

De esta película se filmaron solo seis rollos de los 25 disponibles. El grupo decidió hacer otro proyecto.

Leaw amangoch tinden nop ikoods / La vida de una familia ikoods

Dirección y cámara: Teófila Palafox
Guion: Justina Escandón y Teófila Palafox
Sonido: Justina Escandón
Edición: Juana Canseco, Justina Escandón y Teófila Palafox
Duración: 00:20:00
Locaciones: Colonia Costa Rica, laguna y casa de Juana.

1. Casa en la mañana. Hombre pescador tejiendo con su hijo mayor. La mujer teje su servilleta. Una niña y un niño hacen su tarea.
2. La mujer compró cigarros.
3. El hombre se prepara para la pesca, busca su canasta, una atarraya chica para la boca chica de la canasta, va en pantalón y camisa. Tocan a la puerta. Otros pescadores dicen "vamos a pescar". Salen de la casa.
4. En el camino van los pescadores con la cabeza envuelta por un pañuelo.
5. En la laguna llegan los pescadores y empiezan a pescar. Van a sacar camarón y hablan de que ya pescaron algo y se regresan al amanecer.
6. El pescador y su hijo llegan a las siete de la mañana. La mujer les da su café calientito y se lo toman (tienen frío). La mujer lava el camarón y lo pone a cocer. Separa un plato para comer, busca un limón, platican porqué tardó el marido. El niño llena de agua el plástico para lavar la ropa. La niña riega los cocos. La mamá les llama a comer.
7. La mujer pone la servilleta con totopo y el atole en la mesa.
8. La familia come y platican sobre el camarón, si se pescó mucho o poco.
9. Saca el camarón de la olla y la pone en una vasija y la tapa con servilleta. Se pone una falda larga, se peina una trenza y sale de la casa.
10. La mujer camina, cruza la laguna, levanta su falda, lleva el camarón en la cabeza.
11. Encuentra otra mujer que desde la otra orilla le pregunta cómo está la laguna, si está honda. Luego le pregunta cómo vendió el camarón.
12. La mujer pasa por la cancha, frente a la iglesia. Va al mercado con Eustaquia.
13. En el mercado va donde se vende el camarón. Con el primer comprador no le pagan bien, va con otro y allí sí le pagan bien.
14. Regresa a la casa y entra. Despierta al marido que duerme tranquilamente en la hamaca y al hijo también. Los niños juegan, la mujer pide permiso al marido para ir al mercado y para ir a la reunión de artesanas a vender sus tejidos. El marido dice que está de acuerdo.
15. La mujer sale de la casa con la niña, acomoda sus servilletas y las cuenta. Lleva consigo a la niña de la palangana. Caminan los niños desde lejos. Se oye la voz de la mujer que está pensando cuánto tejido tiene y cuánto va a ganar.
16. Desde la puerta vemos a la mujer que camina. Se encuentra con otras, se saludan, siguen caminando hasta la puerta.

17. Desde dentro de la casa los mismos entran a la reunión, saludan y se sientan. Aparece vendiendo y recibiendo el dinero, que ya sabe cuánto va a recibir.
18. En la reunión de artesanas, dialoga y va mostrando varias piezas.
19. En la casa aparecen la mujer y el marido contando el dinero y platican que ya les alcanza para comprar el chinchorro.
20. Vemos que el señor y su hijo llegan a la casa del vendedor. Los recibe y les muestra el chinchorro. Les dice el precio y discuten hasta llegar a un acuerdo. Pagan y se despiden, van llevando el chinchorro como bufanda.
21. En el camino los vemos aparecer desde lejos hasta que se acercan.

Actuaciones: Juan Echeverría, Jerónimo Echeverría, Gervasio Avendaño, Sabina Osorio, Cornelio Avendaño, Eustaquia Samaniego, Alma Ruth Echeverría y Juan Echeverría Palafox.

DIRECTORIO

Adelfo Regino Montes	Director General del INPI
Juan Carlos Martínez Martínez	Coordinador de Asesores
Bertha Dimas Huacuz	Coordinadora General de Patrimonio Cultural e Investigación
Octavio Murillo Alvarez de la Cadena	Director de Acervos
Maura Tapia Velázquez	Subdirectora de Acervos
Antonio Rodríguez García	Coordinador del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz
María Elena Franco Rojas	Responsable de Documentación

TALLER

Diseño, coordinación y dirección	Luis Lupone Fasano
Docencia	María Eugenia Tamés Mejía Arjanne Laan
Asistencia y producción	Alberto Becerril Montekio Cecile Laversin
Investigación	Diana Roldán Susana Garduño

CORTOMETRAJES

Producción	Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista
Dirección, cámara y edición	Elvira Palafox Herranz Teófila Palafox Herranz Juana Canseco
Guion y sonido	Timotea Michelin Guadalupe Escandón Justina Escandón

DOCUMENTAL

Producción	Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista
Dirección, guion y edición	Luis Lupone Fasano
Fotografía	Mario Luna García
Sonido	Jesús Sánchez Padilla
Foto fija y asistencia dirección	Alberto Becerril Montekio

PUBLICACIÓN

Coordinación	Octavio Murillo Alvarez de la Cadena
Gestión y vinculación	Eréndira Martínez Almonte
Edición y masterización	Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz del INPI
Diseño	Azucena Guadalupe Andrade López
Cuidado de la edición	Patricio Romeu Rábago
Corrección de estilo	Adriana Rangel García

MUJER IKOOTS
CINEASTAS INDÍGENAS

se terminó de imprimir en diciembre de 2018
en la Ciudad de México, con un tiraje de 500 ejemplares.

Los videos pertenecen al Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz del INPI.
Las fotografías, de la Fototeca Nacho López del INPI, son autoría de Luis Lupone, Alberto Becerril, Elvira Palafox, Teófila Palafox, Juana Canseco, Timotea Michelin, Guadalupe Escandón, Justina Escandón, María Eugenia Tamés y Arjanne Laan.