

# Tramas y urdimbres: el universo textil en las películas del Archivo Etnográfico Audiovisual\*

## Wefts and warps: The Textile Universe in the Ethnographic Audiovisual Archive films

*Mariana Xochiquétzal Rivera García*

Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, México  
<https://orcid.org/0000-0002-2456-1414>  
 marianaxrg@gmail.com

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

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/ri/912021/atc4/riveragarciam>

### Resumen

El arte textil está presente en la mayoría de las representaciones culturales de lo mexicano. Este tema ha atraído la mirada de diversos antropólogos que han investigado cómo las prácticas textiles confieren identidad, sentido y significado a los pueblos originarios. Partimos de la idea de que el lenguaje textil es una forma de representar el mundo que transmite la experiencia y el conocimiento sobre el entorno y donde se construye una mirada propia. ¿Es posible que el lenguaje etnográfico audiovisual transmita este conocimiento? ¿Qué analogías existen entre el lenguaje textil y el lenguaje cinematográfico? Este artículo analiza películas del Archivo Etnográfico Audiovisual que registran, describen y narran la práctica textil y su relación con otros ámbitos de la vida cotidiana entre diversos pueblos indígenas de México.

**Palabras clave:** memoria filmica, mujeres, experiencias cinematográficas, pueblos indígenas, antropología.

### Abstract

Textile arts are part of Mexican identity and collective worldview. They have captivated many anthropologists who have studied this universe and how it renders meaning to Mexican indigenous people. What kind of analogy is there between the language of textile work and that of film? Our standing point is that textile work is a way of seeing the world and representing it. It is therefore a means through which knowledge and experience of both natural and cultural environment is conveyed, but it is also a common ground on which this collective worldview is 'weaved'. Is it possible for audiovisual ethnographic language to understand and convey such knowledge? This article analyzes films produced by the Ethnographic Audiovisual Archive, that explore textile practices among different indigenous groups in Mexico. **Keywords:** filmic memory, women, film experiences, indigenous people, anthropology.



### IZTAPALAPA

*Agua sobre lajas*

- \* Agradezco a todas las entrevistadas y entrevistados: Teófila Palafox y su hija Gloria; Emilia Arroyo y Josefina del Carmen Álvarez; Juan Carlos Colín y María Eugenia Tamés.

## Introducción

Conocer las películas que conforman el Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), antes Instituto Nacional Indigenista (INI), representa una oportunidad para devolver a los pueblos indígenas la construcción de una mirada que se ha proyectado sobre ellos en un contexto histórico particular. Esta mirada, plasmada en numerosos documentales, refleja un cambio de visiones e ideologías derivado del impulso indigenista que forjó el espíritu nacionalista y el imaginario del indio mexicano durante la segunda mitad del siglo xx.

En las películas del Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) se expresan dos disciplinas —la antropología y el cine— involucradas en la misión de registrar y documentar las prácticas culturales y sociales de las poblaciones indígenas de México.

Este artículo da continuidad a un interés que he cultivado como antropóloga, documentalista y tejedora alrededor del estudio y la comprensión del textil como una práctica narrativa que condensa en su quehacer la memoria de los pueblos. Analizaré, por un lado, la experiencia del Primer Taller de Cine Indígena impartido a mujeres tejedoras ikoots en el istmo de Tehuantepec, por lo que una parte de este artículo lo dedicaré a la reflexión que las mismas tejedoras, así como las y los talleristas de esta experiencia pudieron sugerir sobre la relación entre crear imágenes con una cámara y tejer imágenes con hilos sobre un telar, cuestión que me hace imaginar una correlación entre el lenguaje textil y el lenguaje cinematográfico, explorando en el concepto de urdimbre audiovisual y una posible afinidad con la teoría del montaje cinematográfico propuesto por algunos soviéticos en los años veinte del siglo pasado.

Por otro lado, analizo el documental dirigido por Juan Carlos Colín, *El oficio de tejer* (1981), que se inscribe también en la experiencia del registro de la cadena productiva tanto del telar de cintura como del tejido con fibra del árbol de *xonote* en la sierra norte de Puebla. Además del análisis de esta obra sumada a una entrevista con su director, decidí, a partir de mi cercanía con algunas integrantes de la cooperativa

textil *Masehual Siuamej Mosenyolchicauani*, conformada por mujeres masehualmej de Cuetzalan, mostrarles a ellas este documental a 39 años de su realización.

Finalmente reflexiono sobre la importancia que tiene la devolución de estas obras a sus contextos de origen, así como la necesidad de que este acervo público sea estudiado, investigado y divulgado.

## La etnografía en el cine y el cine en la etnografía en el ocaso del indigenismo

El indigenismo en México surge en un contexto posrevolucionario en el que se toma conciencia política sobre la condición de los indígenas como personas explotadas y discriminadas. Este proceso fue uno de los motores que impulsaron una de las políticas dominantes de la época conocida como el indigenismo mexicano, y derivó en la creación de instituciones que permitieran la asimilación e integración de los indígenas a la cultura nacional.

Sin embargo, no podemos hablar de un único indigenismo, pues este concepto convertido en política de Estado tuvo ciertas transformaciones ideológicas según el momento histórico respectivo. Korsbaek y Sámano identifican tres periodos del indigenismo: “el preinstitucional que va desde el descubrimiento y la conquista hasta la Revolución mexicana; el indigenismo institucionalizado en el periodo posrevolucionario; y el periodo de la crisis del indigenismo institucionalizado que empieza en 1982 con la adopción del neoliberalismo, llegando hasta hoy a lo que hemos llamado neoindigenismo” (2007: 196).

En 1948 se funda el Instituto Nacional Indigenista cuyo primer director fue Alfonso Caso. Tenía la misión de contribuir a la creación de políticas y programas que contrarrestaran el rezago de los indígenas. Una de las estrategias fue la documentación de las expresiones culturales de los pueblos indígenas a través del cine, la fotografía, el registro sonoro y las colecciones artesanales. De esta manera, las expresiones culturales serían resguardadas como documentos históricos para poder incorporar a los indígenas a la cultura nacional (Cusi, 2013: 4).

El poder combinado de un método científico integrador, encarnado en la antropología, y su uso práctico por parte de un gobierno revolucionario fue tan vertiginoso

que Gamio comparó la misión del Departamento de Antropología con la propia conquista española<sup>1</sup> (Lewis, 2018: 5).

Diez años después de la creación del INI se produjo uno de sus primeros documentales, titulado *Todos somos mexicanos* (1958) de José Arenas, en el que participaron reconocidas personalidades como Nacho López y Rosario Castellanos. En este trabajo, en el que se documentan las acciones de los primeros Centros Coordinadores para el Desarrollo Indígena que se establecieron en Chiapas y Oaxaca, se enaltece el objetivo integracionista que tenía el instituto en ese momento; en su discurso se hace reconocimiento de la diversidad cultural y étnica, pero se concibe a los pueblos indígenas como sociedades en aislamiento, caracterizadas por su mediocridad e ignorancia.

En las imágenes se muestra, a propósito del tema textil que ocupa a este artículo, a un grupo de mujeres indígenas chiapanecas ejercitando su oficio textil mientras la voz de un narrador refuerza: “Jóvenes indias en el centro coordinador aprenden nuevas artesanías. Es una enseñanza que liberará a otras mujeres como ellas”. ¿A qué se referirá cuando habla de “nuevas artesanías”? ¿Por qué se niegan los conocimientos propios de los indígenas como lo es la práctica textil que se realiza mucho antes de la existencia de los centros coordinadores y cuyo significado ligado a la cosmovisión y la identidad es fundamental para la comprensión de los pueblos indígenas? La tónica del documental trasluce un discurso paternalista en el que la institución provee a los indígenas de las herramientas para su propia superación.

La producción de documentales por parte del INI entre 1960 y hasta la creación del Archivo Etnográfico Audiovisual en 1977, fueron ejercicios un tanto aislados o *rushes* filmicos en los que se documentaban acciones de los centros coordinadores o bien materiales educativos. A mediados de los setenta, el enfoque sobre las políticas indigenistas reconocía la necesidad de pasar de la integración a la participación. De ese modo se favoreció la creación del AEA, cuyo objetivo era “conservar y difundir las manifestaciones sociales y culturales de los pueblos indígenas” (Sosa y Henríquez, 2012: 15).

Los principales involucrados en esta tarea de documentación cinematográfica eran jóvenes recién egresados de la carrera de cine que deseaban experimentar

<sup>1</sup> Cita original en inglés: “the combined power of an integrative scientific method, embodied in anthropology, and its practical use by a revolutionary government was so dizzying that Gamio compared the mission of the Department of Anthropology with the Spanish conquest itself” (2018: 5) [traducción de la autora].

narrativas acordes con la efervescencia social que caracterizaba los años setenta y ochenta en México.

No había trabajo para mi generación, estaba Margarita López Portillo de dueña del cine y no pasaba nada en el Centro de Producción de Cortometraje (CPC) del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) (...) y nos dedicamos a trabajar en el INI con mucho entusiasmo porque la verdad fue una oportunidad no sólo de hacer películas sino de autorrealización, de meternos a una cosa que no conocíamos que se llamaba México, y un “México profundo”<sup>2</sup>

Estos jóvenes entraron a trabajar en el INI entusiasmados por la posibilidad de hacer cine, así como de poder contribuir a una mejor comprensión del universo indígena. Debían trabajar de la mano de antropólogos para garantizar una investigación profunda y correcta sobre los pueblos indígenas. En este sentido, se vivió una experiencia interdisciplinaria en la que se intentó fusionar el conocimiento antropológico con el lenguaje cinematográfico, aunque no en todos los casos fueron experiencias satisfactorias. En ocasiones se generaron disputas con relación al abordaje del tema y su contexto de estudio; se ponía en juego la cuestión ética sobre la representación y la posibilidad de desarrollar prácticas colaborativas. En algunas otras, esta relación entre disciplinas dio buenos frutos, obras de buena calidad técnica, narrativa y de investigación. Esta extensa y prolongada experiencia dentro del archivo les permitió a los participantes afinar metodologías de trabajo que se adecuaron al contexto de las comunidades indígenas. Vieron la necesidad de involucrar a las comunidades en las producciones filmicas. También fueron testigos de la importancia que tenía la proyección *in situ* de estas cintas, pues esto permitía establecer mejores relaciones con los pueblos, más humanas y menos institucionalizadas.

Lo más enriquecedor de las experiencias del trabajo de filmación, son las funciones en las comunidades. Así el cine al aire libre, sobre una tela o lona improvisada, nos ha revelado su verdadera fuerza como medio de comunicación. (...) El goce del público al reconocerse en la pantalla y escuchar en su lengua la narración de sus experiencias siempre es manifiesto (Becerril, 1988: 43).

<sup>2</sup> “México Profundo” alude al título del emblemático libro del antropólogo Guillermo Bonfil Batalla. Entrevista de Antonio Ziri6n y la autora a Juan Carlos Col6n, v6a Internet, julio de 2020.

La propuesta de proyección de las películas en el lugar donde fueron filmadas sucedía de acuerdo con la motivación de los realizadores que veían necesaria este tipo de devolución; sin embargo, no fue el caso de todas las producciones.

¿Cómo fue el tejido entre el cine y la antropología? Los cineastas se veían en la necesidad de tomar conocimientos de la antropología para aplicarlos en campo y los antropólogos debían adoptar estrategias narrativas provenientes del cine. Este cruce de disciplinas no siempre ocurrió de manera armoniosa; sin embargo, lo más relevante de esta experiencia fue el ejercicio metodológico.

Había conflicto entre nosotros, los de cine, y los antropólogos. Con algunos no, como con Guillermo Bonfil y algunos antropólogos importantes, el propio Alfonso Muñoz con Juan Rulfo hacían las escaletas del rodaje. Pero con el antropólogo que venía con nosotros al rodaje no teníamos de repente muy buena relación.<sup>3</sup>

Entre la crítica y la reflexión que permearon los años de producción audiovisual en el INI, surgió la pregunta ¿Cómo nombrar la diversidad de experiencias en torno al cine? En la entrevista que realizamos a Juan Carlos Colín, quien fue director del archivo de 1979 a 1983, él respondió: “Traté siempre de evitar cualquier adjetivo que no fuera cine, vamos a hacer películas, vamos a hacer cine documental. La temática la distinguiría cada quien. Traté de evitar lo indigenista, lo de etnográfico”. Por su parte Luis Lupone, otro realizador del AEA, dice al respecto: “Para nosotros la prioridad es dotar a las comunidades de las herramientas para que puedan hacer su propio cine. (...) Si alguien piensa que son registros etnográficos está en su derecho, pero para nosotros es simplemente el cine de los ikoots” (Lupone, 2018: 154).

Esta discusión sobre la forma de nombrar el tipo de cine que se hacía en el INI es recurrente y parece no existir un consenso, más bien hay una variedad de posicionamientos sobre los criterios que definen como etnográfica una producción. Sin embargo, para los productores del INI esta discusión terminológica parece no tener relevancia. Me atrevo a decir que el cine documental, etnográfico o sobre los pueblos indígenas que se produjeron en los años del archivo respondían tanto a los objetivos institucionales como al impulso personal de cada realizador. En ese sentido cada película eligió su camino metodológico; por lo tanto, la forma en que se nombra es una invitación a seguir descubriendo la riqueza de formas de creación que tienden puentes sociales y culturales a través del quehacer audiovisual.

<sup>3</sup> Entrevista realizada por Antonio Zirión a Henner Hofmann, fotógrafo de múltiples películas del AEA, realizada en julio de 2020.

## La práctica textil en el contexto indígena y su representación audiovisual

En numerosas películas producidas por el AEA<sup>4</sup> noté que contienen por lo menos una secuencia en la que se observan hombres o mujeres desempeñando alguno de los procesos involucrados en la elaboración textil, desde el hilado, la obtención de las materias primas, el teñido, el tejido y las problemáticas alrededor de su comercialización. Se puede apreciar en ellas a las personas confeccionando alguna pieza textil o trabajando en alguno de los procesos productivos, lo cual nos demuestra que este conocimiento está presente en muchos pueblos indígenas de México. Por ejemplo, en la cinta *Peleas de tigres: una petición de lluvia nahua* (1987) de Alfredo Portilla y Alberto Becerril, aparece una escena en la que varios hombres sentados están confeccionando el traje ritual para la petición de lluvia. En *Purépechas: los que viven la vida* (1982) de Roy Roberto Meza, vemos repetidas imágenes de tejedores de palma, telar de cintura y telar de pedal, así como de hilado de lana de oveja. En la película *La montaña de Guerrero* (1980) podemos apreciar el hilado de lana para la elaboración de gabanes; vemos hombres tejiendo en telar, así como el tejido en palma para realizar cestería o sombreros, y los niños que con destreza imitan la actividad de los padres.

*Quítate tú pa' ponerme yo* (1981) de Francisco Chávez Guzmán es un documental que particularmente me interesó ya que, aunque el tema es la explotación laboral de los indígenas chinantecos por parte de una farmacéutica, muestra con claridad las formas tradicionales y sumamente laboriosas para la obtención de diversos productos, la principal el hilo, ya sea de algodón o de fibra de maguey. El documental teje la trama por medio del hilo; en un sentido literal, el hilo conductor es el de algodón, el cual comienza a ser hilado por una mujer con su malacate. Ese hilo se transforma en el pistilo que atraviesa el centro de la vela que igualmente se elabora artesanalmente. Vemos también a un hombre mayor tallando las pencas de maguey hasta que extrae su fibra y la convierte en hilo. Después vemos un hilo que se transforma en atarraya para la pesca. Esta interpretación que yo hago de las metáforas del hilo como línea y

<sup>4</sup> El Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz del INPI resguarda las 48 películas producidas en el periodo del AEA 1977-1995. Pueden consultarse directamente en las oficinas del INPI o bien en la videoteca digital de la Cineteca Nacional. Para mayor información consultar el sitio oficial del INPI: <<http://www.inpi.gob.mx/acervos/acervo-cine-video.html>>.

sistema de inscripción de la que habla el antropólogo Tim Ingold (2017) se explica a mi parecer en esta cinta a través de la imagen y el sonido.

Una película en la que se retrata claramente la carencia económica en que viven los indígenas es *Iñosavi (Tlaxiaco, tierra de nubes)* (1972) que si bien fue realizada previamente a la conformación del AEA, significó uno de sus antecedentes inmediatos. Es un documental producido por el INI en el que se expresa la gran preocupación de los creadores textiles y otros artesanos con respecto a los pocos ingresos que obtienen por su trabajo y a la problemática con los intermediarios.

Me parece importante mencionar también *Hilo de Caracol o Caracol púrpura* (2010) de Sergio Martínez —aunque es una producción más reciente y no pertenece al proyecto del AEA— porque forma parte del compendio de películas del actual *Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz* que, desde mi perspectiva, abordan el tema textil. En esta obra podemos observar la cadena productiva para el teñido de hilos de algodón con el caracol púrpura entre los mixtecos en Pinotepa de Don Luis, Oaxaca.

Finalmente, logré rastrear otra película que fue producida en 1991 por Julia Barco, titulada *Mujeres artesanas de sí mismas*,<sup>5</sup> la cual, según la realizadora, fue un video que grabó como registro de una reunión de artesanas organizadas por el Consejo Estatal de Población de Oaxaca que se llevó a cabo en Guelatao. Sin embargo, no fue posible localizar una copia del documental debido a que por la situación de la pandemia las instalaciones tanto del INPI como del Consejo Nacional de Población donde posiblemente exista una, se encuentran cerradas.

En estas producciones, aunque se observa que la actividad textil está presente en los diversos ámbitos de la vida cotidiana, social, religiosa y política, vemos también que no se toma como tema principal de investigación o como elemento etnográfico central. Sin embargo, considero que entre las producciones del AEA existen dos casos excepcionales en los que se muestra un interés por lograr algo más que el registro observacional de la actividad textil, y permiten que la interpretación antropológica se convierta en relato cinematográfico de lo que significa para una cultura indígena la creación textil, ya sea como un sistema de escritura, como un repositorio de la memoria, como una manera de expresión o como un sustento económico, entre otras. Este sería el caso del Primer Taller de Cine con tejedoras ikoots y el documental *El oficio de tejer*.

<sup>5</sup> Este documental se encuentra catalogado en: Ruiz Mondragón, Laura, Lorena Vargas y Teresa Rojas Rabiela (2003). Centro de Investigación, información y documentación de los pueblos indígenas de México. Guía General. México: CDI, CIESAS.



## Narrativas e imaginarios textiles

En este apartado abordaré la relación que en mi opinión existe entre el lenguaje cinematográfico o audiovisual<sup>6</sup> y el lenguaje textil. De acuerdo con mi experiencia, entiendo por lenguaje cinematográfico o audiovisual la diversidad infinita de creación narrativa a partir de la apropiación técnica de una cámara de cine o video y una grabadora de audio, sin la necesidad de seguir un protocolo o manual y sin un adoctrinamiento o idea preconcebida sobre los significados visuales. Por otro lado, comprendo por lenguaje textil las normas, reglas, técnicas, procesos, cadenas productivas y sociales que se desarrollan alrededor del textil, es decir, cómo estos significan y comunican dentro y fuera de la comunidad donde se producen, usan y circulan.

Desde que soy tejedora, y cuando comencé a interesarme por fotografiar y editar videos, me di cuenta de que ambos ejercicios practicados con mi cuerpo me resultaban similares o análogos, ya que en los dos se estructuran relatos y narrativas. Incluso, en mi tesis doctoral dediqué un apartado a reflexionar sobre un concepto, que definí en su momento como urdimbre audiovisual, para dar cuenta de esta asociación. Cuando se habla de la urdimbre de un tejido se hace referencia a los hilos que atraviesan verticalmente un telar desde la perspectiva de la tejedora, mientras que la trama son los hilos horizontales que atraviesan la base de urdimbre.

He decidido llamar urdimbre audiovisual para aludir a la metáfora que envuelve a la urdimbre como base o cimiento sobre el cual se teje, es decir, la plataforma necesaria sobre la cual emerge la creatividad. Sin una buena base de urdimbre, el tejido no podrá desarrollarse de una manera correcta, por eso es fundamental que la base esté firme desde su inicio en el proceso de urdido y montaje de urdimbre. Algo similar ocurre con el tejido de las imágenes, la urdimbre equivale al vínculo afectivo con lo que se filma, la trama es la historia, y los hilos son todas las variantes posibles en la que las imágenes pueden combinarse para generar sentido (Rivera, 2017: 145).

Por otro lado, tejer y hacer películas son procesos de larga duración que van madurando con el tiempo, se van transformando mientras se avanza ya sea en el lienzo o en la creación de historias. Desde mi experiencia, para poder documentar el universo

<sup>6</sup> Aunque entre cine y video hay una marcada diferencia en cuanto al soporte de captura de imágenes: el cine se realiza sobre cintas de celuloide y el video de manera digital, para este apartado considero el lenguaje cinematográfico y audiovisual como uno mismo en el sentido de su constitución como narrativas que conjugan imagen y sonido.

textil ayuda mucho aprender a tejer en la técnica que se estudia, pues este conocimiento que atraviesa el cuerpo es invaluable para comprender el lenguaje textil, el cual tiene un orden, una lógica que cobra significado cuando es experimentado en el cuerpo físico y en los planos afectivo y sensorial. Esto es algo que veremos en la experiencia de aprendizaje cinematográfico entre las tejedoras ikoots.

Para poder pensar la relación entre el lenguaje textil y cinematográfico, me parece interesante retomar un aspecto de la teoría del montaje que desarrollaron los soviéticos desde los años veinte y treinta, no solo por el entramado que constituye su teoría basada en la yuxtaposición de imágenes para hacer que el espectador establezca relaciones de significado, sino porque uno de sus exponentes —Sergei M. Eisenstein— viajaría a México en 1930 para realizar una de las películas más emblemáticas en la historia fílmica del país ¡Qué viva México!

La teoría del montaje fue una propuesta teórica que puede concebirse como la urdimbre sobre la cual se construyen diversas estructuras narrativas con relación a la secuenciación de imágenes en la edición cinematográfica y los diversos significados que estos generan según el orden, duración y ritmo. Los primeros planteamientos con relación al montaje surgen de un contexto revolucionario en la Unión Soviética, por lo que dicha teoría está permeada de una ideología socialista en la que el cine es concebido como un catalizador político. Esta forma de estructurar relatos lo denominaron montaje dialéctico, el cual estaba guiado por las leyes del materialismo histórico “donde la realidad que exponía la película no debía ser una reproducción de ‘la realidad’, sino que su reflejo también se volviera una forma de juzgar la realidad” (s/a, 2012). La dialéctica cinematográfica se cumplía al yuxtaponer dos imágenes y generar combinaciones emotivas y cadenas de asociaciones psicológicas y simbólicas. Esto mismo podría explicarse en la configuración de un telar donde metafóricamente cada hilo puede representar una tesis que al yuxtaponerse al hilo de la trama en entrecruzamiento con la urdimbre se crea una antítesis y juntos producen una síntesis o nudo, el cual en conjunto con otros nudos dan sentido a la estructura del lienzo del telar.

Retomando el hilo fílmico de la película ¡Qué viva México!, cabe mencionar que parte de ella fue realizada en Tehuantepec, Oaxaca. Para este fin, el equipo recibió permiso para filmar en México bajo la condición de ser acompañados por el etnólogo Agustín Aragón Leiva, quien se encargaría de asesorar y supervisar que no se corrompieran los principios nacionalistas que el gobierno estaba instaurando en la población (Tuñón, 2002). En esta cinta, la imagen o el estereotipo que se recrea sobre los hombres y las mujeres tehuanas es una idea estilizada y erotizada, en la que se muestra constantemente la belleza y riqueza de la vestimenta femenina, con énfasis

en los huipiles y bordados que caracterizan la indumentaria de la región.<sup>7</sup> Incluso, se sabe que Eisenstein y su equipo filmaron en las tierras de los ikoots, lo cual no es mera casualidad histórica, sino que las búsquedas estéticas y la fascinación por la cultura las encontró fuertemente arraigadas en las fiestas, los rituales, la gastronomía, el paisaje natural y, por supuesto, la riqueza textil de la región istmeña de Oaxaca.

Los *rushes* para el episodio *Zandunga*, así como los diversos montajes que se han hecho de ellos, expresan claramente el impacto de la obra de Diego Rivera, influida a su vez, en cierta medida, por la estética de Paul Gauguin: mujeres semidesnudas bañándose en el río o peinando su cabello, jóvenes tehuanas portando en sus cabezas grandes vasijas o cestos con flores y frutos, un baile popular el día de la boda, ancianas ataviadas con enormes mantones, etc. (De la Vega, 1997: 58).

En la película *Tejiendo Mar y Viento* de Luis Lupone (1987), que surge como documentación del Primer Taller de Cine Indígena, comienza con imágenes de la película ¡Qué viva México! y un fragmento de una carta enviada al escritor y productor estadounidense Upton Sinclair. En esta misiva, Hunter Kimbrough, productor ejecutivo, le cuenta que ha llegado a una comunidad remota y primitiva en donde pagaron dólar y medio al jefe de la comunidad para que los dejara filmar las fiestas. Estos indios a los que él se refería son los ikoots de San Mateo del Mar, lugar donde más de cinco décadas después llegaría el equipo del AEA para realizar el Primer Taller de Cine Indígena con las mujeres tejedoras.

En otra carta enviada a Sinclair, Eisenstein le relata un bosquejo de la película. Me interesa en particular este relato porque utiliza el tejido de sarape como una metáfora sobre la cual describiría los seis episodios de su película asociados con los violentos colores del sarape:

<sup>7</sup> En 1932 el rodaje fue cancelado por diversas razones antes de concluir con las filmaciones y la película quedó inconclusa. Las cintas fueron enviadas al Museo de Arte Moderno de Nueva York hasta que finalmente el Archivo de Gosfilmofond de la Unión Soviética tomó posesión de ellas e hizo posible que Grigory Alexandrov (asistente y coguionista) realizara el montaje y la edición con base en el guion y los apuntes de Eisenstein y la intención de apegarse a la estructura original (De la Vega, 1997). Sin embargo, se han editado distintas versiones, entre las que destaca la del cineasta Oleg Kovalov, titulada *Mexican Fantasy* (1998), en la que se aprecia, en el tejido que hace de su montaje, un énfasis notorio en los rostros femeninos con planos cerrados, así como el trabajo de una bordadora tehuana y los textiles que adornan su cuerpo.

¿Usted no sabe lo que es un “sarape”? Un sarape es la manta listada que lleva el indio mexicano, el charro mexicano, todos los mexicanos, en una palabra. Y el sarape podría ser el símbolo de México. (...) Sería imposible urdir ningún argumento, ninguna historia completa a través de este sarape, sin que resultara falso o artificial. Y así tomamos, como motivo para la construcción de nuestro filme, esa proximidad independiente y contrastante de sus violentos colores: seis episodios que se suceden, diferentes en carácter, en gentes, animales, árboles y flores. Y sin embargo, unidos entre sí por la unidad de la trama: una construcción rítmica y musical y un despliegue del espíritu y el carácter mexicano (Eisenstein, 2006: 189).

Así como el sarape podría ser para Eisenstein el símbolo de la identidad, sucede que los textiles se han convertido en un símbolo que hace referencia a lo mexicano sin distinguir sus particularidades y características propias en cuanto a técnica, región y significados. Me llama la atención la aguda mirada y comprensión etnográfica que hace este cineasta soviético hacia el sarape en particular, utilizando la metáfora de la trama como el ritmo que se teje entre imagen y sonido, y la urdimbre como argumento cinematográfico. Por otro lado, la teoría soviética del montaje y de la composición que se definían por el significado de las líneas (horizontales, verticales, redondas, cuadradas) utilizadas en las imágenes y las emociones que estas despiertan en el espectador, puede ser una teoría que aporte un elemento para comprender los textiles en tanto que están compuestos por distintos tipos de líneas, y en combinación con los colores y figuras evocan emociones.

¿Es posible que al conocer las nociones que integran el lenguaje textil podamos, en consecuencia, crear encuadres, imágenes y sonidos que nos ayuden a comprender aspectos más profundos del tejido indígena? Por ejemplo, en el análisis del tejido andino e incluso en el tejido ikoots de doble vista,<sup>8</sup> no solo existe la dimensión horizontal y vertical, sino que se suma la tridimensionalidad. Para una cultura visual occidental, la atención se pone en la parte anversa de las cosas, es decir, el frente o la portada, mientras para ciertas culturas indígenas el revés tiene un papel quizá más importante, como ocurre en el caso de los textiles andinos. En Bolivia, tejedoras indígenas que iban a museos para conocer los tejidos arqueológicos notaban que estos eran empotrados sobre una vitrina y era imposible ver el reverso, a lo cual expresaban mucha frustración porque solo viendo el reverso y pudiéndolo tocar podían averiguar la técnica con la que había sido tejido. Elvira Espejo, tejedora y

<sup>8</sup> Tejidos compuestos que tienen dos patrones estructuralmente idénticos en ambos lados del lienzo (Johnson, 2015: 219).

antropóloga aymara expresó “observar solo una cara del textil es como separar el cuerpo de la mente” (Arnold y Espejo, 2013: 54). En países andinos como Perú y Bolivia, el textil es considerado una ciencia por toda la tecnología que implica su elaboración y su cadena productiva. Aquellas que son capaces de tejer en los altos niveles de complejidad miran distinto cada textil para decodificarlo. Si pudiéramos descifrar este conocimiento, ¿cuáles serían las variables que ellas pudieran entreteter con una narrativa cinematográfica?; ¿sería igual de amplia, variada y compleja que el textil?; ¿podría el cine contribuir a develar estos significados?; ¿qué contribuciones etnográficas podrían realizarse a través del lenguaje del cine? Quizá los lenguajes académico y cinematográfico dominantes no alcanzan a ver el textil como sujeto junto con los significados que materializa, por lo que hace falta reinventar estos lenguajes. Quedan aquí estas preguntas que ojalá puedan derivar en nuevas praxis transdisciplinarias en esta área.

Las tejedoras siempre están buscando en su mirada la combinación de las estructuras o capas textiles y la aplicación posterior de las técnicas, por los conteos y selecciones de los hilos de urdimbre. Les interesa cómo está construido el textil tridimensionalmente (Arnold y Espejo, 2013: 54).

Siguiendo esta línea argumentativa podríamos realizar la pregunta inversa: ¿cuál sería la tridimensionalidad del lenguaje cinematográfico? Una posible respuesta se encuentra en aquello que es medular para la filmación, pero que queda oculto a la vista del espectador y que tiene que ver con el contexto en el que se producen las películas, así como el cúmulo de relaciones sociales que se establecen para llevar a cabo una obra y los procesos de agenciamiento de los involucrados. Por otro lado, podríamos encontrar la tridimensionalidad en el sentido particular que cada espectador le confiere a la obra cinematográfica de acuerdo con su experiencia.

¿Por qué me interesa saber si puede establecerse una analogía entre el lenguaje textil y el cinematográfico? Porque una de las experiencias que aquí se plantean es el taller de cine impartido a tejedoras, y pienso que esta relación puede ayudar a explicar la integración de conocimientos del cine al tejido y del tejido al cine, y que esta sensibilidad tan propia de las mujeres tejedoras puede incentivar al mismo tiempo su oficio como cineastas.

Si bien en este artículo no profundizaré en lo antes expuesto, sí quiero expresar que hay una línea de estudio muy sugerente ante la posibilidad de diseñar una metodología antro-po-cinematográfica aplicada con distintas tejedoras para descifrar los mecanismos y las tecnologías textiles de diversos grupos indígenas a través

de la decodificación del lenguaje cinematográfico desarrollado por ellas en todos sus procesos (fotografía, guion, edición, sonido, etc). En otras palabras, sería muy interesante saber cómo estructuran su mirada y narrativa las tejedoras de diversas regiones, es decir, sus propios modos de ver a través del conocimiento textil y del entramado que del cine hagan.

## **Najüyeran Mandel<sup>9</sup> entre las mujeres ikoots**

En este apartado no me detendré a relatar a fondo lo que significó en los años ochenta la propuesta de enseñar cine a las comunidades indígenas, evento que representó un parteaguas en la historia del cine y la antropología en México y América Latina. Tan solo señalaré que el Primer Taller de Cine se impartió a un grupo de tejedoras ikoots organizadas en una cooperativa textil de San Mateo del Mar. Las dos razones principales por las cuales eligieron a las tejedoras para ser quienes recibieran el taller fueron las siguientes: la primera, porque eran mujeres que ya estaban organizadas en una cooperativa textil,<sup>10</sup> lo cual podía facilitar el trabajo en equipo que el cine demanda. Y en segundo lugar por ser tejedoras:

De entre todos los artesanos resaltaba el trabajo de los ikoots de San Mateo del Mar. Sus textiles tenían figuras de seres vivos y objetos de uso cotidiano y no líneas y formas geométricas. Las ikoots contaban en sus tejidos pequeñas historias de su vida diaria, cualidad de gran relevancia para el ámbito cinematográfico, lo que llevó a tomar la decisión de que era el grupo indicado para recibir la capacitación (Andrade, 2020: 12).

Por su parte, Luis Lupone, coordinador de este taller, reflexiona al respecto:

Las ikoots de San Mateo del Mar eran distintos: tenían figuras en diferentes planos y niveles (peces, tortugas, bueyes, vacas, árboles, casas, canoas, estrellas, etc.), y en

<sup>9</sup> Traducción: tejer en telar de cintura.

<sup>10</sup> De acuerdo con la entrevista realizada por Álvaro Vázquez a Luis Lupone en 2004, cuya transcripción nos facilitó, dice al respecto: "Escogí un grupo de tejedoras porque estaban ya cohesionadas, estaban organizadas; era un taller de tejedoras muy exitoso, no se habían separado ni tenían problemas internos, y funcionaban muy bien como cooperativa".

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 (Lupone, 2018: 72).

Mi interés es conocer cómo fue la apropiación de los medios audiovisuales para Teófila Palafox, una de las tejedoras y cineasta ikoots, y conocer la relación que encontró entre su actividad como tejedora y cineasta:

Por el talento que tenemos de tejer, y de realizar imágenes en el tejido, ese mismo talento lo tenemos aplicado a lo que es la imagen de la tecnología nueva, estamos pasando a una tecnología nueva, como es agarrar la cámara y ponerle las tomas, así como lo queremos tomar. Tejer es algo que nos facilitó por el talento de tejer porque el tejido es una historia, y es una historia de realidad, entonces nos gustó hacer una historia como documental.<sup>11</sup>

Entonces le pregunto: ¿podrías decir que los planos de los que tú hablas en las películas, podrías replicarlos en el telar? Me responde:

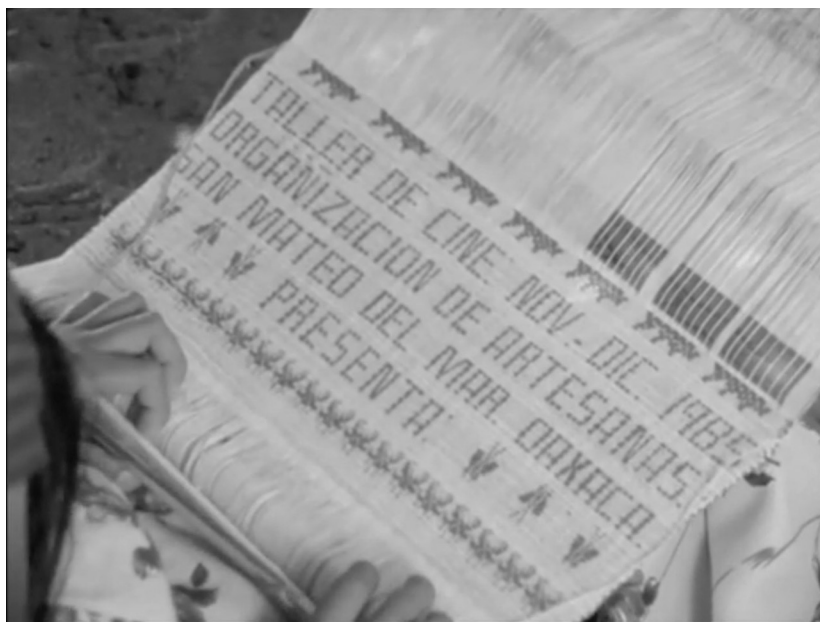
Así es. Podemos hacer un animal para que se vea grandote en un solo telar, o podemos hacer cuatro, o los podemos hacer chiquitos, o podemos hacer una imagen de la mitad nada más, que no se ve todo. Ahí vamos componiendo y vamos enderezando las cosas, así como hacemos el tejido.

El taller se realizó con seis participantes y se llevaron a cabo ejercicios para iniciarlas en la narrativa audiovisual (*storyboards*, fotosecuencias, ejercicios con cámara polaroid, proyecciones de películas para comentarlas, visita a un museo y manejo de equipo).

El documental *Tejiendo mar y viento* (1987) de Luis Lupone es una suerte de *making of* en el que se muestran episodios del taller; tiene un tinte autoral y fue filmado en 16 mm. Vemos algunas discusiones de las tejedoras alrededor de las películas que se mostraron a lo largo del taller para debatir en torno a las repre-

<sup>11</sup> Entrevista a Teófila Palafox vía internet realizada por Lourdes Roca, Lilia García, Eréndira Martínez y Mariana Rivera en junio y julio de 2020.

sentaciones de las mujeres indígenas. El documental comienza con imágenes que forman parte de la película ¡Qué viva México! mientras relata cómo llega Eisenstein a esta región. Termina la secuencia con una imagen en la que se ve a los hombres que ejecutan la danza de la serpiente y se disuelve a una imagen contemporánea de un viejo que recrea dicha danza. La siguiente imagen con la que se presenta el título del documental es muy significativa porque aparece Elvira Palafox tejiendo en su telar y en él puede leerse con letras tejidas “Taller de Cine. Nov.-Dic. 1985. Organización de artesanas. San Mateo del Mar. Oaxaca. Presenta:”; en seguida nos muestra un lienzo tejido de doble cara en el que aparecen por un lado escenas de la vida cotidiana: los hombres pescadores en sus lanchas, animales marinos y terrestres, flores, pájaros, el mar y las estrellas, y por el otro lado se ve la escena tejida de los danzantes de la serpiente, invitando al espectador a imaginar el entorno de esta comunidad y demostrando que el textil es un lenguaje.



**Foto 1.** Fotograma créditos iniciales del documental *Tejiendo mar y viento* Mario Luna, San Mateo del Mar, Oaxaca, 1985.

Una de las cualidades destacadas por Luis Lupone con respecto al uso de la cámara entre las mujeres tejedoras se refiere a que “tenían sincronización de manos, y unos amortiguadores prácticamente en las manos, por andar en las dunas, no necesitaban



tripié”,<sup>12</sup> es decir, el dominio de su cuerpo tanto en equilibrio como en destreza manual eran cualidades adquiridas a través de su oficio.

Teófila expresó en la entrevista la dificultad que tuvieron como mujeres para demostrar a su comunidad que realmente estaban aprendiendo a hacer cine.

Era una sorpresa para ellos [los hombres de la comunidad] que unas mujeres llegaran con cámara y tomando fotos, y que dicen que van a hacer cine, y decían: pues es que ellas están robando y lo van a vender y que se van a hacer dinero.<sup>13</sup>

Ante este contexto, la devolución de la película a la comunidad y su proyección pública se volvieron un compromiso mayor, pues de no hacerlo habría repercusiones sociales sobre ellas.

Por otro lado, a partir de esta experiencia y con motivo de la filmación se les permitió acceder a una actividad socialmente prohibida para las mujeres, que es la pesca, ya que esta actividad forma parte del universo masculino y por primera vez Teófila pudo ver a su padre pescar y le impresionó:

Me gusta la toma del pescador, que es mi papá el que lleva la canoa y fuertemente estaba el viento, y como decía Elvira, que estaba en otra canoa, dice que así quisiera ver siempre a su papá pescando. Porque nunca lo sabemos, pensamos que es tan sencillo ir a pescar, cuando llega los pescadores, “¡qué bonito, ya llegó a la casa!”, pero es muy difícil la vida de los pescadores en el mar. Arriesgan su vida cuando viene el rayo, cuando viene el viento, cuando viene la lluvia, se la pasan duro. Pero ese día sí lo pude ver en vivo cómo están los pescadores.<sup>14</sup>

En la entrevista realizada a Teófila nos confesó que si pudiera llevar a cabo un nuevo documental sería sobre el tejido: “aún no lo he hecho, no sé por qué, quería yo hablar de la historia del tejido empezando desde que mi abuela me contó que antes no se casaban las muchachas hasta después de 20 años y son pedidas. Pero tenía que saber hilar a mano, tejer servilleta, no puede casarse si no sabe tejer”.

<sup>12</sup> Entrevista realizada por Álvaro Vázquez a Luis Lupone (2004).

<sup>13</sup> Entrevista a Teófila vía internet realizada por Lourdes Roca, Lilia García, Eréndira Martínez y Mariana Rivera en junio y julio del 2020.

<sup>14</sup> Entrevista a Teófila vía internet realizada por Lourdes Roca, Lilia García, Eréndira Martínez y Mariana Rivera en junio y julio del 2020.

Una cuestión que se ha invisibilizado en torno a este taller fue la participación de las mujeres que formaron parte del equipo como talleristas y productoras en campo. Entre ellas se encuentran Diana Roldán y Lucina Cárdenas, quien fuera la encargada del INI Oaxaca y a la vez comadre de Teófila. También participaron Cécile Laversin, Susana Garduño, Heléne Damet, María Eugenia Tamés y Arjanne Laan.

Sin la participación de María Eugenia y de Cécile Laversin durante la realización del taller en San Mateo del Mar estoy seguro de que no habría habido película, ni taller. Esto se ha analizado muy poco y su merecido crédito se ha dejado en el olvido, como siempre ocurre en nuestra sociedad patriarcal (Becerril, 2015: 43).

La promoción, difusión y apoyo presupuestal que recibió *Tejiendo Mar y Viento* contribuyó a opacar los trabajos finalizados de las tejedoras ikoots, así como de las antropólogas que participaron en el proceso.

Tuve la oportunidad de entrevistar a María Eugenia Tamés, quien me contó su cercana relación con las tejedoras. Además, sumó a la historia oficial el hecho de que aparte de los talleres de realización, ella se encargaba de conducir otro tipo de conversaciones enfocadas a las problemáticas específicas de las mujeres. Hablaban de cómo eran las relaciones amorosas, los conflictos familiares, los problemas económicos, entre otras cosas. Me cuenta que estos temas salían a flote cuando los hombres del equipo se iban y se quedaban solo las mujeres. Aproveché para preguntarle sobre su experiencia en San Mateo de Mar y enfatice en mi interés en conocer su opinión sobre si existe un vínculo entre tejer y hacer cine:

Tú necesitas para hacer cine un entrenamiento visual, un talento visual para producir imágenes agradables, que técnicamente sean bien desarrolladas, que tengan perspectiva. Pero esa facilidad con la que hicieron sus imágenes definitivamente tiene que ver con las imágenes que manejaban en el tejido.<sup>15</sup>

Las películas que resultaron del taller fueron tres: *La vida de una familia ikoots* de Teófila Palafox, que fue exhibida junto con *Tejiendo mar y viento*. A las otras dos películas no se les dio la salida deseada por falta de recursos, por lo que permanecieron enlatadas hasta que en 2012 y 2013 se impulsó el proyecto de edición y subtítulo de estos dos cortos que originalmente se llamaron *El cuento del nagual Teat Montiok* y *Una boda antigua*, y que “después de la revisión fueron renombrados

<sup>15</sup> Entrevista a María Eugenia Tamés, vía telefónica, por Mariana Rivera, agosto de 2020.

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” (Murillo, 2018: 49).

En ambas películas vemos aspectos de la vida cotidiana que ellas consideran fundamentales para la reproducción de su cultura. Las mujeres tejen el telar de cintura y los hombres la atarraya, mostrando la división del trabajo y los espacios que pertenecen al hombre y a la mujer, como sería la pesca y el mercado, respectivamente. Si bien estas películas fueron producidas bajo el discurso de que el cine debía ser puesto a disposición de las comunidades, es importante mencionar que el cine que ellas hicieron era con la idea de mostrar al exterior su cultura, no tanto pensando en la gente de su comunidad sino en que serían vistas por otros.

En *La vida de una familia ikoots* vemos una escena en la que se reúnen las tejedoras y cada una muestra lo que ha tejido, desde servilletas, rebozos y el huipil antiguo de tres piezas que es tinturado con caracol púrpura. Aparecen orgullosas mostrando lo que han creado. Sin embargo, en ninguna película se ve con detenimiento el proceso del tejido, no logramos entender técnicamente cómo tejen las imágenes sobre el telar.

En *el cuento del Dios del Rayo* me llama la atención la primera toma en la que está la abuela limpiando las semillas de algodón y la nieta ensartando conchas para un collar. Mientras esto sucede la abuela le cuenta un cuento. Esta elección de cómo narrarlo es significativa porque en algunas regiones de México en las que se cultiva el algodón es una práctica tradicional utilizar el momento de la limpia de algodón para compartir y reproducir la memoria colectiva cristalizada en la transmisión oral de saberes, mitos y cosmovisiones. Alrededor de ellas hay dos hombres tejiendo atarraya y escuchando el cuento de la abuela, lo que nos indica que el tejido cuando es trabajado en colectivo, es una práctica que estimula la escucha y detona el relato.

## ***El oficio de tejer y tejer un oficio***

A diferencia de la experiencia de hacer cine entre las ikoots, no existe mucha información o textos que hayan analizado la película *El oficio de tejer* de Juan Carlos Colín, por tal razón me pareció importante entrevistar al director de la cinta.

La película retrata la vida cotidiana de una familia masehualmej en la sierra norte de Puebla. Se filmó en un poblado cercano a Cuetzalan. La miré con mucho entusiasmo pues creí que en su totalidad retrataría el proceso textil; sin embargo, aunque efectivamente el foco está en el tejido como una de las actividades primarias de subsistencia, también encontramos otras prácticas, costumbres y festividades

como lo es el registro de una boda tradicional, que de manera intrínseca se relaciona con la práctica textil.

Revisando los créditos de la película noté que el equipo de producción estaba conformado exclusivamente por hombres, por lo que me interesó averiguar cómo fue para el equipo retratar la vida y las actividades femeninas, a lo que Juan Carlos contestó:

Me gusta el mundo de las mujeres, pero fue dejarlas hablar, platicar. Ya sabíamos que tenían una cooperativa, sabíamos a lo que se dedicaban, que iban a la milpa, que eran mujeres solas. Entonces toda la temática de estas mujeres era nada más dejarlas conversar, y como era en náhuatl y no estaban teniendo que decir cosas de ellas hacia nosotros, eso favoreció todo.<sup>16</sup>

Tanto en esta película como en otras son recurrentes las conversaciones de las personas, y en este caso de las tejedoras, alrededor de la precarización del trabajo; se quejan de que su trabajo es mal pagado y que la elaboración textil requiere mucho tiempo. Una de ellas conversa con su compañera mientras tejen y le dice que no le alcanza para los cuadernos del hijo, ni para cambiar el techo de su casa, que se le mete el agua cuando llueve. También es frecuente que en sus conversaciones denuncien a los intermediarios y acaparadores a quienes les venden más barato para que ellos revendan. Esta cadena de producción y explotación es un eje temático muy común en las películas del archivo.

En 2019 organicé un coloquio sobre textiles en el que tuve la oportunidad de conocer a Emilia Arroyo, una tejedora masehualmej de 29 años de la sierra norte de Puebla e integrante de la cooperativa textil *Masehual Siuamej Mosenyolchicauani*, que significa “mujeres indígenas que trabajan juntas”. Ella aprendió a tejer cuando tenía siete años guiada por el conocimiento de su mamá.

Mi idea ha sido que todas estas prácticas artesanales van de la mano del rescate de la cultura, porque anteriormente era para uso cotidiano de las mujeres como los rebozos para cargar bebés, huipiles, las enaguas que antes eran de telar de cintura, eso es lo valioso para mí, yo no veo la artesanía sólo para la venta.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Entrevista a Juan Carlos Colín, vía internet, por Antonio Zirión y Mariana Rivera, julio de 2020.

<sup>17</sup> Entrevista a Emilia Arroyo y Josefina Álvarez, vía telefónica, por Mariana Rivera, julio de 2020.

Cuando vi el documental de Juan Carlos, en seguida pensé en Emilia y en que sin duda le gustaría mirarlo, así que le compartí un *link*. Para mi sorpresa me respondió al día siguiente muy emocionada: “Vi la película con mi suegra y hay una parte después de la boda tradicional en donde mi suegra encontró a su papá y le dio mucha alegría verlo porque fue muy querido por la familia, porque era muy buena gente, le conmovió mucho verlo. Su papá se llamaba Maximiliano y era violinista”.

También le pregunté si de acuerdo con los registros de la película sobre los textiles pudo distinguir cambios o permanencia en las formas de vestir y tejer, a lo que me respondió: “El telar es el mismo, igualito que ahora, son las mismas prácticas. También tejían rebozo para cargar él bebe porque la señora que se casó (en la película) vi que cargaba su niño en un rebozo especial para los bebés, eso lo tejía también la novia y se siguen tejiendo ahora”.

Otro aspecto muy característico de la cultura masehualmej de la sierra norte de Puebla y en particular del pueblo de Tzinacapan, y que de acuerdo con nuestras entrevistadas está bien retratado en el documental, es el trabajo de tejido con una corteza de árbol llamado xonote. La extracción de esta fibra hasta convertirla en hilo es sumamente laboriosa y pesada, y se retrata muy bien en la película al mostrar una parte del proceso.

La suegra de Emilia, Josefina Álvarez, nos contó que conoce a casi todos los que aparecen en la película, eran sus compadres o vecinos, y que le gustaría mucho que la fueran a proyectar a su comunidad. Nos relató muy emocionada sobre las bodas, confirmó lo que nos muestra la película, que la novia es la única que viste enagua de color negro tejida en lana, y todos los demás van de blanco.

La ropa de la novia la compran los suegros, y se acostumbra que los papás de la novia compran el traje al novio. El novio lleva un traje de calzón de manta, camisa antigua, sombrero, ceñidor, y los huaraches, pero antes era descalzo, no ocupábamos huaraches.

La película me pareció muy bien. La señora que se casa en la película es Emilia y un señor que se llama Miguel Aguilar y ahí también estaba mi papá que tocaba violín. Los contrataban cuando se casaba una pareja porque ellos sabían tocar los sonos tradicionales. Los que se casaron viven aquí abajito.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Entrevista a Emilia Arroyo y Josefina Álvarez, vía telefónica, por Mariana Rivera, julio de 2020.

Otro aspecto que valoran de la película es que se muestra el trueque que sigue vigente y los días de mercado.

Me gustó mucho la película, me parece que se puede rescatar mucho de lo que vivían antes y hasta cómo eran las bodas, y cómo se hacen ahora. Incluso la extracción de la fibra se puede rescatar algo de la película. En la organización platicamos sobre cómo era antes y dicen que los domingos eran los días de trueques en el mercado, para mí todo lo que vi fue real, no creo que fuera inventado.<sup>19</sup>

Estos testimonios que emergen ante la proyección son sumamente valiosos, pues además de ser contagiados por el entusiasmo de ver a sus conocidos en pantalla, surgen relatos, símbolos y memorias que son de gran importancia para la documentación antropológica.

Emilia, quien además es maestra de kínder, me comentó que desea utilizar la película de manera pedagógica en sus clases, y así mostrar a los niños pequeños aspectos de su comunidad que ahora se han transformado. Además, ella opina que para los niños es importante que vean una película en la que se sientan representados y donde se hable su lengua.

Podemos observar que, de acuerdo con las entrevistadas, las prácticas textiles se han modificado muy poco en esta comunidad masehualmej, mientras que las condiciones laborales siguen iguales o en algunos casos peores. El trabajo de las artesanas no es reconocido ni remunerado justamente. Las mujeres siguen con las mismas preocupaciones con respecto al dinero; sin embargo, lo que sí ha cambiado para bien es la posibilidad de conformarse como cooperativas o colectivos organizados, lo que les ha permitido no solo vender mejor sus textiles, sino generar nuevas alternativas económicas, como es el caso de la organización *Masehual Siuamej Mosenyolchicauani* a la que pertenece Emilia, pues ahora ellas cuentan con un hotel y un comedor comunitario.

## Conclusiones

Las películas que conforman este archivo son resultado de una época, nos revelan las políticas impulsadas por el Estado mexicano bajo el ideal indigenista, dejan ver

<sup>19</sup> Entrevista a Emilia Arroyo y Josefina Álvarez, vía telefónica, por Mariana Rivera, julio de 2020.

el encuentro y desencuentro entre disciplinas, ideologías y culturas. Mirar estas obras es comprender una parte de la historia de nuestro país a través de la diversidad cultural y lingüística, pero también a partir de la elección de los relatos, los lugares, las personas retratadas y las narrativas empleadas.

Podemos concluir que el cine y el tejido son oficios que se enriquecen, son lenguajes autónomos y que, aunque sus soportes son distintos, ambos surgen de la creación de imágenes que buscan la comunicación de relatos y emociones. La práctica textil es un lenguaje interiorizado a lo largo de muchas generaciones que ha sido significado de manera particular según la cultura y el contexto en el que se produce; asimismo, el lenguaje cinematográfico ha sido heredado transculturalmente y hemos aprendido a observar y narrar a través de él, aunque dominado por parámetros hegemónicos. En este sentido, pienso que el cine podría adoptar las particularidades que hacen a un textil único y original, es decir, promover la diversidad de lenguajes audiovisuales que respondan a la forma de expresión de cada pueblo según los parámetros locales; ojalá existieran tantos cines como técnicas textiles.

Entre las tejedoras ikoots el cine fue una práctica que se relacionaba con su trabajo cotidiano como tejedoras, solo que utilizando una tecnología distinta al telar de cintura. En la película *El oficio de tejer* encontramos en el tejido un medio de subsistencia, pero también un elemento simbólico e identitario cargado de significados.

Sumado a esto, el ejercicio de visualizar la película con las tejedoras masehualmej, en particular la experiencia de la mujer que pudo reconocer a su padre y generarle una emoción profunda y conmovedora, es una de las partes más importantes y enriquecedoras que encuentro en el quehacer del documentalista y del antropólogo. Esta forma de devolución es parte de la responsabilidad ética que recae sobre el realizador para garantizar que las imágenes y los relatos sean devueltos a los lugares que las inspiraron y a los personajes que las protagonizaron o a sus descendientes.

Con relación a la inquietud abordada en los documentales sobre el textil, encontramos recurrentes temas e incluso conversaciones que parecen coincidir en distintas realidades indígenas del país: se muestra la división sexual del trabajo, pero al mismo tiempo esta distribución laboral aporta a la comprensión de los universos masculino y femenino de los pueblos indígenas y el tipo de oficios que se relacionan socialmente de acuerdo con el género.

En ambos contextos, tanto en San Mateo del Mar, Oaxaca, como en Tzinacapan, Puebla, se trata de agrupaciones que se encuentran organizadas en cooperativas textiles y en las películas se muestra la colaboración entre mujeres, la escucha y el acompañamiento que llevan a cabo mientras tejen.

Se expresa constantemente la preocupación económica y las bajas ventas de los textiles y otras artesanías. Podemos observar procesos elaborados y muy complejos para realizar diversos productos y cómo la vida de las familias indígenas se centra en esta idea del trabajo.

En estos contextos es imposible desligar la preocupación económica de la realización de las películas. La presentación de los documentales de las mujeres ikoots, cuando eran presenciales, iba acompañada de la venta de textiles, es así como la apropiación del cine para estos grupos está relacionada con la posibilidad de sacar a la venta sus creaciones y promover su trabajo.

En ambas películas hay un interés por parte de las mujeres de rescatar tanto la mitología tradicional como los rituales de orden social como las bodas, donde las mujeres y la vestimenta que ellas elaboran tiene un significado importante.

El problema actual de la antropología como disciplina social y científica, cuando se inserta en instancias gubernamentales, es que el trabajo de los investigadores se entiende como el de funcionarios públicos y no se valora el potencial del trabajo de investigación para construir conocimientos. En este sentido, el vínculo que establece el antropólogo en campo con los sujetos sociales se vuelve una relación política y de poder en la que el antropólogo representa la ideología de una institución cuyas políticas de investigación no son claras, por lo cual resulta fundamental la revisión histórica de la conformación de estas instituciones, de los cambios en la disciplina antropológica y la necesidad cada vez mayor de hacer trabajos interdisciplinarios y colaborativos.

Visibilizar y resignificar las propuestas filmicas del AEA se vuelve relevante para los que nos interesamos en la producción cinematográfica con cualidades antropológicas sobre y con los pueblos, valorando las riquezas estéticas, narrativas y metodológicas que el cine tiene para compartir con la antropología.

## Bibliografía

Andrade López, Azucena

- 2020 *Diseño editorial para el libro “Mujer ikoots, cineastas indígenas” del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas*, tesis para obtener el grado de licenciada en Diseño y Comunicación Visual, Facultad de Artes y Diseño, UNAM.



- Arnold, Denise y Elivira Espejo  
2013 *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*, La Paz, ILCA.
- Becerril, Alberto  
1988 “Cine e Identidad. En México Indígena”, *El INI hoy. 40 aniversario*, Número extraordinario, México, Instituto Nacional Indigenista.
- Becerril, Alberto  
2015 “El cine de los pueblos indígenas en el México de los ochentas”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, 25, julio, Santiago de Chile, CEA VI.
- Cusi, Erika  
2013 *Indigenous media in Mexico. Culture, Community and the State*, Londres, Duke University Press.
- De la Vega, Eduardo  
1997 *Del muro a la pantalla. S.M Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, México, Universidad de Guadalajara/Instituto Mexicano de Cinematografía/Instituto Mexiquense de Cultura.
- Eisenstein, Sergei  
2006 *El sentido del cine*, México, Siglo XXI Editores.
- Ingold, Tim  
2007 *Líneas, una breve historia*, Barcelona, Gedisa
- Korsbaek, Leif y Sámano-Rentería, Miguel Ángel  
2007 “El indigenismo en México: antecedentes y actualidad”, *Ra Ximhai*, 3(1), pp. 195-224, disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=461/46130109> (consulta: 14/08/2020).
- Lewis, Stephen E.  
2018 *Rethinking Mexican Indigenismo. The INI'S Coordinating Center in Highland Chiapas and the Fate of a Utopian Project*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Lupone, Luis  
2018 “El cine de los ikoods”, en *Mujeres Ikoods. Cineastas Indígenas*, México, INPI.
- Murillo, Octavio  
2018 “El acervo y las latas del taller”, en *Mujeres Ikoods. Cineastas Indígenas*, México, INPI.

Rivera García, Mariana X.

2017 “Tejer y Resistir. Etnografías audiovisuales y narrativas textiles”, *Universitas. Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, xv(27), <https://doi.org/10.17163/uni.n27.2017.06>

Ruiz Mondragón Laura, Lorena Vargas y Teresa Rojas Rabiela

2003 *Centro de Investigación, información y documentación de los pueblos indígenas de México. Guía General*, México, CDI/CIESAS.

S./a.

2012 “Montaje dialéctico”, en <http://montajedialectico.blogspot.com/> (consulta: 29/09/2020).

Sosa Suárez, Margarita y Cristina Henríquez Bremer

2012 *Instituto Nacional Indigenista-Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas 1948-2012*, México, CDI.

Tuñón, Julia

2002 Sergei Eisenstein y Emilio Fernández, constructores fílmicos de México. Los vínculos entre la mirada propia y ajena, *Film Historia*, xii(3), en <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2002/eisenstein.htm#22> (consulta: 10/08/2020).

## Entrevistas

Roca, Lourdes, Lilia García, Eréndira Martínez y Mariana Rivera (2020). Entrevista a Teófila Palafox.

Vázquez, Álvaro (2004). Entrevista a Luis Lupone.

Rivera, Mariana (2020). Entrevista a María Eugenia Tamés.

Rivera, Mariana (2020). Entrevista a Emilia Arroyo y Josefina Álvarez.

Zirión, Antonio (2020). Entrevista a Henner Hoffmann.

Zirión, Antonio y Mariana Rivera (2020). Entrevista a Juan Carlos Colín.

## Filmografía

Alberto Cortés (director) (1980). *La montaña de Guerrero*. INI.

Alfredo Portilla/ Alberto Becerril (directores) (1987). *Pelea de tigres: una petición de lluvia nahua*. INI.

Eisenstein Sergei M. (director) (1932). ¡Qué viva México! Versión editada por Grigory Alexandrov.

Elvira Palafox (directora) (1987). *Teat Monteok: el cuento del dios del Rayo*. INI.

- Elvira Palafox (directora) (1987). *Angoch Tanomb/ Una boda antigua*. INI.  
 Francisco Chávez Guzmán (director) (1981). *Quitate tú pa' ponerme yo*. INI.  
 José Arenas y Nacho López (directores) (1958). *Todos somos mexicanos*. INI.  
 Juan Carlos Colín (director) (1981). *El oficio de tejer*. INI.  
 Kovalov Oleg (director) (1998) *Mexican Fantasy*. CTB Film Company.  
 Luis Lupone (director) (1987). *Tejiendo Mar y Viento*. INI.  
 Olivia Carrión, Epigmenio Ibarra, Scott Robinson y Cine Labor (directores) (1972). *Iñosavi (Tlaxiaco, tierra de nubes)*. INI.  
 Roy Roberto Meza (director) (1982). *Purépechas: los que viven la vida*. INI.  
 Sergio Martínez (director) (2010). *Hilo de caracol púrpura*. INI.  
 Teófila Palafox (directora) (1987). *La vida de una familia ikoots*. INI.

MARIANA XOCHIQÚETZAL RIVERA GARCÍA

.....

Investigadora de la Dirección de Etnología y Antropología Social del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Doctora en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, maestra en Antropología Visual por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales sede Ecuador y antropóloga por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Trabaja en torno a la antropología visual, el tejido, la memoria, el cine etnográfico y las muestras curatoriales. Ha realizado diversos documentales bajo el sello Urdimbre Audiovisual. Es autora de los artículos *Tejer y resistir. Etnografías audiovisuales y narrativas textiles* (2017); *¿La etnografía a la realidad como el documental a la verdad? Antropología sensorial y creatividad etnográfica* (2018) y *Oficios Creativos: Narrativa transmedia y antropología visual* (2019).

---

Citar como: Mariana Xochiquétzal Rivera García (2021), "Tramas y urdimbres: el universo textil en las películas del Archivo Etnográfico Audiovisual", Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, núm. 91, año 42, julio-diciembre de 2021, ISSN: 2007-9176; pp. 93-119. Disponible en <<http://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/issue/archive>>.

---