

# Iztapalapa

## Revista de Ciencias Sociales y Humanidades

Nueva época, año 42, núm. 91, julio-diciembre de 2021

Publicación semestral



Rector General / José Antonio De los Reyes Heredia  
Secretaría General / Norma Rondero López  
Coordinador General de Difusión / Francisco Mata Rosas  
Director de Publicaciones y Promoción Editorial / Bernardo Ruiz López

### UNIDAD IZTAPALAPA

Rector / Rodrigo Díaz Cruz  
Secretario / Andrés Francisco Estrada Alexanders  
Director de la División de Ciencias Sociales y Humanidades / Juan Manuel Herrera Caballero  
Coordinadora General del Consejo Editorial de la División de CSH / Alicia Lindón

### COMITÉ EDITORIAL

David Arellano Gault, (CIDE, México); Antonio Escobar Ohmstede, CIESAS-México; Angela Giglia, UAM-I, Departamentode Antropología; Alicia Lindón, UAM-I, Departamento de Sociología; Cristóbal Mendoza Pérez, UAM-I, Departamento de Sociología; Luis Montaña Hirose, UAM-I, Departamento de Economía; Irma Munguía Zatarain, UAM-I, Departamento de Filosofía.  
Directora (Editora en Jefe) / Alicia Lindón  
Director Fundador / Carlos Castro Osuna

### COMITÉ ASESOR NACIONAL E INTERNACIONAL

Robert Boyer (Institut des Amériques-CNRS, Francia); José Luis Calva Téllez (UNAM, México); Ana Fani Carlos Alesandri (Universidad de Sao Paulo, Brasil); Atlántida Coll Oliva de Hurtado (UNAM, México); Francisco Colom González (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España); Philippe d'Iribarne (CNRS, Francia); Rosario Esteinou Madrid (CIESAS, México); Zarina Estrada Fernández (Universidad de Sonora, México); Pablo Fernández Christlieb (UNAM, México); Marina Fernández Lagunilla (Universidad Autónoma de Madrid, España); Dora Elvira García González (ITESM, Campus Ciudad de México, México); Gilberto Giménez Montiel (UNAM, México); John Gledhill (Universidad de Manchester, Reino Unido); Elizabeth Jelin (Conicet-Instituto de Desarrollo Económico y Social, Argentina); Denise Jodelet (ÉHESS, Francia); John Lear (Universidad de Puget Sound, Tacoma, Washington, Estados Unidos); Annick Lempérière (Universidad de París-I Panthéon-Sorbonne, Francia); José Eduardo Marquina Fábrega (UNAM, México); Salvador Martí i Puig (Universidad de Salamanca, España); Chantal Melis (UNAM, México); Rafael Olea Franco (El Colegio de México, México); Claudia Patricia Pardo Hernández (Instituto Mora, México); Françoise Perus (UNAM, México); Sara Poot-Herrera (Universidad de California en Santa Bárbara, Estados Unidos); Marco Antonio Rufino (Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil); Amalia Signorelli (Universidad de Nápoles, Italia); Susana Sosenski Correa (UNAM, México); René Valdiviezo Sandoval (BUAP, México); José Manuel Valenzuela Arce (Colef, México).

Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, nueva época, año 42, número 91, julio-diciembre de 2021, es una publicación semestral de la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Iztapalapa, Consejo Editorial de la División Ciencias Sociales y Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes núm. 3855, col. Ex Hacienda San Juan de Dios, alcaldía Tlalpan, c. p. 14387, Ciudad de México, y Av. San Rafael Atlixco núm. 186, edificio H, cubículo 213, col. Vicentina, alcaldía Iztapalapa, c. p. 09340, Ciudad de México, teléfonos 58044755, Página electrónica de la revista: <http://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/issue/archive> y dirección electrónica: [revi@xanum.uam.mx](mailto:revi@xanum.uam.mx). Editora responsable: Alicia Lindón. Coordinadora General del Consejo Editorial, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad Iztapalapa. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título No. 04-2009-040612210400-102, ISSN 0185-4259, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título número 1222 y Certificado de Licitud de Contenido número 799, otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Distribuida por la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, San Rafael Atlixco núm. 186, edificio H, segundo piso, H-213, col. Vicentina, delegación Iztapalapa, Ciudad de México, c.p. 09340, tel. 5804-4873. Impreso por Ediciones del Lirio, S.A. de c.v. Azucenas 10. Col. San Juan Xalpa, c.p. 09850, alcaldía Iztapalapa, tel. 5613-4257. Este número se terminó de imprimir en la Ciudad de México el 30 de junio de 2021, con un tiraje de 500 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades está indizada en: Redalyc, CLASE, Latindex, (en la base de datos de Revistas en Línea) Dialnet, REBUN, Sistema de Clasificación de Revistas Mexicanas de Ciencia y Tecnología de Conacyt, Scielo México y DOAJ. Página web: [revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/index](http://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/index)

Iztapalapa  
Revista  
de Ciencias  
Sociales  
y Humanidades

Nueva época  
año 42, núm. 91

julio-diciembre de 2021

Coordinador del  
Tema Central  
Antonio Ziri3n P3rez

doi de la revista:  
[http://dx.doi.org/10.28928/  
revistaiztapalapa](http://dx.doi.org/10.28928/revistaiztapalapa)  
doi del n3mero 91 (2021):  
[http://dx.doi.org/10.28928/  
ri/912021](http://dx.doi.org/10.28928/ri/912021)

Indizada en

CLASE  
Latindex  
Dialnet  
REBIUM  
REDALYC  
Sistema de  
Clasificaci3n de  
Revistas Mexicanas de  
Ciencia y Tecnolog3a,  
CONACYT  
SciELO M3xico  
REDIB  
DOAJ

UN ARCHIVO DE CINE  
ETNOGRÁFICO MEXICANO  
*An Ethnographic Film Archive in Mexico*

- 5 Presentaci3n del Tema central: Un archivo de cine  
etnogr3fico mexicano  
*Presentation of the Central Theme: An Ethnographic Film  
Archive in Mexico*  
ANTONIO ZIRI3N P3REZ

TEMA CENTRAL

- 15 Del registro al archivo: el devenir de la imagen  
etnogr3fica en el Instituto Nacional Indigenista  
*From Record to an Archive: The Becoming of  
Ethnographic Images within National Indigenist Institute*  
JULIETA I. MART3NEZ L3PEZ  
TZUTZUMATZIN SOTO CORT3S
- 39 Imaginarios tarahumaras: di3logos entre historia,  
etnograf3a y arte cinematogr3fico en el siglo xx  
*Tarahumara Imaginaries: History, Ethnography  
and Art in Films Produced in the 20th Century*  
ADRIANA ESTRADA 3LVAREZ
- 67 Funci3n sociocultural de los albergues escolares en  
la mirada del Instituto Nacional Indigenista  
*Sociocultural Role of School Shelters in the Eyes  
of the National Indigenist Institute*  
ALEKSANDRA JABLONSKA ZABOROWSKA
- 93 Tramas y urdimbres: el universo textil en las  
pel3culas del Archivo Etnogr3fico Audiovisual  
*Wefts and warps: The Textile Universe  
in the Ethnographic Audiovisual Archive films*  
MARIANA XOCHIQ3TZAL RIVERA GARC3A

- 121 Últimas pioneras del Súper 8: cine hecho por mujeres ikoots  
*Last Super 8 Pioneers: Cinema Made by Ikoots Women*  
LILIA GARCÍA TORRES  
LOURDES ROCA ORTIZ

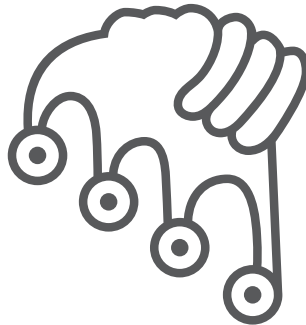
#### OTROS TEMAS

- 149 Presentación de Otros Temas del Número 91  
*Presentation of Other Themes for Number 91*  
CRISTÓBAL MENDOZA
- 155 Las luchas campesinas en dos novelas bananeras hondureñas  
*The campesino struggle in two honduran banana novels*  
IVANNIA BARBOZA LEITÓN
- 183 Conflictos entre sindicatos en la Argentina durante el periodo 2008-2013  
*Inter-union conflicts in Argentina during the period 2008-2013*  
CECILIA SENÉN GONZÁLEZ  
DAVID TRAJTEMBERG  
CARLA BORRONI
- 213 Inclusión de estudiantes con necesidades educativas en Chile: tensiones  
entre teoría y práctica  
*Special Educational Needs Students' Inclusion in Chile: Tensions between  
Theory and Practice*  
ROSARIO PALACIOS  
SOFIA LARRAZABAL  
ROCÍO BERWART

#### RESEÑAS

- 245 Scribano, Adrián, 2020, *Love as a Collective Action. Latin America, Emotions  
and Interstitial Practices*, Serie: Routledge studies in the sociology of  
emotions. Ed. Routledge-Taylor & Francis Group  
MELINA AMAO CENICEROS

# Iztapalapa



Significa literalmente agua sobre las lajas.

En la gráfica del glifo este significado está representado con el perfil del Cerro de la Estrella, las lajas y cuatro goteros, manantiales o corrientes de agua.

Se forma de las raíces nahuas *iztapalli* (lajas),  
*atl* (agua) y *pan* (sobre o en).



*Presentación del Tema central:  
Un archivo de cine  
etnográfico mexicano  
Presentation of the Central Theme:  
An Ethnographic Film  
Archive in Mexico*

*Antonio Zirión Pérez*

Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, Ciudad de México, México

zirion@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6143-8079>

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

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/ri/912021/ptc/zirionperez>

**E**l tema central de este número 91 de la revista *Iztapalapa* está dedicado a explorar desde diversos ángulos un archivo filmico muy particular: el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA), que comprende alrededor de cincuenta películas terminadas, además de una buena cantidad de material filmico sin editar, sobre la diversidad cultural de los pueblos indígenas de México. Este acervo de cine etnográfico fue producido por el Instituto Nacional Indigenista (INI) entre 1978 y 1995, durante los sexenios de los presidentes José López Portillo, Miguel de la Madrid y Carlos Salinas de Gortari, en un periodo de transiciones y reacomodos en diferentes ámbitos y escalas: en la economía a nivel global, en la política al interior del país, particularmente en las relaciones entre el Estado mexicano, la sociedad civil y los pueblos indígenas, así como de profundas transformaciones en los paradigmas teóricos del pensamiento antropológico y en las tecnologías para la producción y el consumo audiovisual, que dieron pie a nuevas formas de hacer cine documental etnográfico.

El objetivo primordial del AEA era crear un extenso registro, una documentación cinematográfica lo más completa posible de las diversas expresiones culturales y las circunstancias sociales de los diversos pueblos indígenas de nuestro país, ante el fuerte temor de que muchos de estos rasgos y manifestaciones desaparecerían o se transformarían drásticamente con el paso del tiempo. A lo largo de medio siglo de políticas indigenistas de corte integracionista o asimilacionista, surgidas en el México posrevolucionario y vigentes desde los años treinta hasta inicios de la década de los setenta, se mantuvo el propósito de unificar el país, de homogeneizar culturalmente a la población bajo el ideal de una raza mestiza, con el fin de avanzar todos juntos hacia el orden y el progreso de la nación. Las políticas del gobierno pretendían convertir a los indígenas “primitivos” en ciudadanos “civilizados”, para integrarlos al desarrollo modernizador del resto del país. Como parte de este proceso de aculturación forzada, los pueblos originarios debían dejar de lado su lengua y buena parte de su cultura; se les empujaba a aprender español, a acudir a escuelas, albergues y centros de salud, a dejar atrás sus formas tradicionales de gobierno, salud, educación, etc. Estas acciones indigenistas tuvieron un impacto contundente en los grupos étnicos y derivaron en el abandono paulatino o en el cambio acelerado de sus costumbres, rituales y saberes ancestrales, generando un empobrecimiento de la diversidad cultural que algunos autores incluso han calificado como una suerte de etnocidio por parte del gobierno mexicano. No obstante, a lo largo de estas décadas, las culturas indígenas han demostrado una admirable resiliencia en algunos casos y en otros una frontal y vigorosa resistencia.

A finales de los años sesenta y principios de la década de los setenta empezó a cambiar la ideología indigenista, hubo un desplazamiento del integracionismo impuesto hacia el reconocimiento de una sociedad más plural, diversa y multicultural, bajo la bandera de la democracia y en el marco de una economía capitalista crecientemente neoliberal. En este panorama también tuvieron un rol importante el surgimiento de una antropología crítica hacia el Estado mexicano, la emergencia de diversas luchas populares, contraculturas juveniles y organizaciones sociales derivadas del movimiento estudiantil de 1968, así como el florecimiento de un arte militante y un cine independiente abiertamente revolucionario, influenciado por el llamado “tercer cine latinoamericano”. Así, al interior del INI, bajo el discurso de un nuevo indigenismo más participativo, que apostaba por el etnodesarrollo de las comunidades de acuerdo con sus intereses y necesidades, cobraron fuerza políticas públicas más respetuosas de la diversidad cultural. El gobierno renunció a su vocación paternalista, abandonó la ingeniería social y la intervención para el cambio cultural, dejando el destino de los pueblos indígenas en sus propias manos. Estas

nuevas convicciones y principios rectores vinieron acompañadas de un sentimiento de culpa o de deuda histórica hacia los pueblos indígenas, que a su vez conllevaba la intención de preservar para la posteridad los rasgos culturales que aún quedaban vigentes.

En este contexto de turbulencias políticas, crecientes desigualdades económicas, efervescencias sociales y revoluciones culturales, surge el AEA. En 1977 se fundó al interior del INI una unidad de producción filmica que durante casi veinte años documentó por todo el territorio nacional la vida de los pueblos indígenas, su folklore, sus fiestas y rituales, capturando sus testimonios y sus cosmovisiones, pero también en muchos casos sus encrucijadas y confrontaciones con una modernidad impuesta por fuera y desde arriba. Las nuevas autoridades del INI contrataron cineastas y antropólogos profesionales para que trabajaran conjuntamente, a veces en armonía, otras veces con muchas tensiones, poniendo en práctica un cine documental etnográfico acorde con las necesidades institucionales, pero que al mismo tiempo dio pie al desarrollo de experimentaciones estéticas, investigaciones etnográficas y experiencias interculturales que marcarían hitos muy trascendentes. Es importante destacar que el AEA representa una experiencia única en el devenir del cine y la antropología mexicana, un oasis sin precedentes e irrepetible en el que el gobierno financió sin escatimar en gastos una producción sistemática y sostenida, casi a escala industrial, de un cine etnográfico de calidad. Algunas de estas experiencias sembraron semillas que posteriormente germinarían en redes y medios de comunicación indígenas y comunitarios, forjando miradas autónomas y voces propias de las que más adelante brotaría con mucha fuerza un vigoroso movimiento de cine y video indígena en el México del nuevo milenio.

Curiosamente, a pesar del nombre que se le dio al AEA, más que un archivo propiamente fue más bien un área de producción filmica al interior de una institución de gobierno. El verdadero carácter de archivo filmico, contemplado en sus intenciones originales, si acaso le ha venido con el tiempo. En su momento, no era realmente un archivo en sí mismo, simplemente se realizaban documentales que conformarían un archivo en el futuro, en un tiempo como hoy, en el que se le estimaría por su valor histórico. Pero más allá de la producción de cine, en realidad no había, en sentido estricto, políticas de archivación, preservación, catalogación y sobre todo no hubo planes de promoción y divulgación a largo ni mediano plazo, ni se aseguró el presupuesto suficiente para ello. De este modo, el corpus filmico del AEA, el archivo en sí, con los años caería en un relativo abandono, quedaría olvidado, incomprendido, en desuso.



Desde su creación, las películas del AEA han sido resguardadas y albergadas por el gobierno, primero por el propio INI, que luego con la alternancia del partido en el poder, casi con el cambio de siglo, se convertiría en la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), y actualmente con el nuevo gobierno, a partir de 2018, en el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI). Este corpus fílmico ha quedado comprendido dentro del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz, que reúne alrededor de 3 000 cintas cinematográficas y más de 13 000 videos, tanto material fílmico producido por el INI desde inicios de los años cincuenta como un vasto *stock* de material videográfico producido sobre o por los grupos indígenas desde los noventa hasta la actualidad. Alrededor de 2007 la CDI digitalizó buena parte del material fílmico del AEA, editó y puso a la venta una colección de DVD, además de organizar un ciclo de proyecciones en la Cineteca Nacional. Pero, a pesar de estos esfuerzos institucionales, a través de varias transiciones de gobierno, el AEA ha quedado huérfano —por decirlo de alguna manera—, en el sentido de que más allá de las instancias de gobierno responsables de su resguardo, que ostentan los derechos patrimoniales sobre las obras, este acervo padece una desconexión casi total con respecto a la sociedad en general, no ha tenido una buena acogida por parte de las nuevas generaciones de antropólogos, científicos sociales o humanistas, ni ha sido un referente para artistas visuales, cineastas y documentalistas, ni mucho menos ha sido restituído o repatriado a los pueblos indígenas, que deberían ser, en última instancia, los principales propietarios y guardianes de estas memorias fílmicas de sus propias culturas.

Cuando empecé a interesarme y a indagar en este archivo fílmico me percaté de lo poco que se le ha estudiado y se ha escrito sobre él. Resulta sorprendente que casi no se le haya apreciado o discutido lo suficiente en el medio académico, en el mundo del activismo por los derechos indígenas, ni en el contexto del cine documental mexicano en general. Más allá de algunos catálogos editados por el propio gobierno, una tesis de licenciatura, un cuadernillo que acompaña las películas en DVD y otras menciones dispersas en diferentes publicaciones, no ha habido recientemente un esfuerzo de investigación y sistematización sobre este patrimonio audiovisual. Tristemente, sus múltiples sentidos y formas de valor permanecen inadvertidas, relegadas a la desmemoria, almacenadas en una bóveda en condiciones desconocidas, a la espera de ser redescubiertas. Fue así como nacieron los planes para llevar a cabo una exploración seria y a fondo de sus contenidos y contextos de producción.

Una de las principales razones para estudiar este corpus fílmico es que nos permite entender no solo las realidades de los diversos pueblos originarios, sino también el contexto de producción, el momento histórico en el que se desarrolla el

proceso de realización de las películas; podemos leer entre líneas su agenda política, las transiciones al interior del INI, la ruptura de la antropología crítica con el indigenismo integracionista, la evolución del cine al video, el desplazamiento de un cine etnográfico de propaganda a uno más participativo en el que los indígenas aparecen poco a poco como interlocutores y agentes de su propia historia. Asimismo, posibilita la comprensión de las relaciones de poder que se tejen entre autoridades gubernamentales, cineastas, antropólogos y activistas, así como la inminencia de movimientos de resistencia indígena y luchas por la autonomía y libre determinación que aún se mantienen vivas en la actualidad, entre muchas otras pistas que pueden rastrearse en cada uno de los filmes.

Indagar en el AEA puede ser de enorme relevancia para las distintas ciencias sociales y humanidades. En este material audiovisual pueden encontrarse claves significativas para la comprensión de las problemáticas políticas, las formas de gobierno y las relaciones de poder en la vida pública de las comunidades indígenas, desde las ciencias políticas; para la comprensión de las actividades económicas, las desigualdades y la precarización de los pueblos indígenas, desde la economía; y de las dinámicas sociales, las formas de organización y distribución del trabajo y los roles sociales, desde la perspectiva sociológica. Este archivo también puede concebirse como una fuente de insumos relevantes para la geografía humana, como los patrones de asentamiento, la relación material y simbólica con el entorno, el paisaje y los recursos naturales; también se pueden extraer aprendizajes importantes para la historia y la etnohistoria recientes de nuestro país, así como para la historia del arte y el análisis de las formas y los contenidos de estas obras filmicas. En el AEA encontramos además enseñanzas valiosas para la psicología social, en torno a la dimensión sensorial y afectiva de la identidad y la etnicidad de los sujetos indígenas; para la filosofía impone un reto interesante reflexionar acerca de las cosmovisiones, los sistemas de pensamiento y de creencias, los saberes y las ontologías indígenas; e indudablemente para la antropología estas películas representan una mina de experiencias, encuentros y desencuentros interculturales que abren ventanas para asomarse a la vida ritual, a la diversidad lingüística, a la tradición oral, al universo simbólico, y para incursionar en las innumerables e invaluable expresiones de la riqueza y la diversidad cultural de México.

Pero quizás el motivo más apremiante para adentrarnos en este universo filmico documental es el deseo de revertir o contrarrestar el estado de abandono, desuso y olvido en el que se encuentran estas películas. Como ya mencionamos, se trata de un patrimonio audiovisual insuficientemente apreciado por las nuevas generaciones. Entonces, esta publicación busca aportar ideas para reactivar y reanimar su potencial

epistémico, su significado histórico y social. Los cinco artículos que se reúnen en este tema central de la revista *Iztapalapa* emprenden diferentes caminos para explorar su enorme riqueza, realizan incursiones muy específicas en el AEA, pero a la vez permiten vislumbrar la posibilidad de muchos otros abordajes posibles, nos invitan a redescubrir y a explorar este corpus fílmico, sus antecedentes, sus diferentes facetas, épocas, tendencias, variantes y derivaciones, nos guían para conocer sus diversos autores, recursos fílmicos, presupuestos teóricos, hallazgos etnográficos, hasta las anécdotas y memorias de algunos de sus protagonistas.

Es importante señalar que esta publicación forma parte de un proyecto de investigación colectiva más amplio, en el que una veintena de investigadoras e investigadores de diferentes disciplinas e instituciones nos hemos abocado a la indagación en el AEA a partir de enfoques distintos. Además de este número de la revista, paralelamente se está preparando un libro con varios textos más y una recopilación de fotografías relativas al AEA, provenientes de la Fototeca Nacho López del INI y otros acervos fotográficos. Dicho libro será publicado gracias a un financiamiento del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y el Departamento de Antropología de la UAM, bajo el título *Redescubriendo el Archivo Etnográfico Audiovisual*. Ambas publicaciones se complementan, dialogan y se suman a la revaloración de este patrimonio fílmico.

Los temas de investigación que se desarrollan en los cinco textos aquí presentados, todos con un filo político más o menos explícito, parten de la cuestión archivística, del carácter del AEA como un archivo aparente, del impulso coleccionista y las retóricas que le dan sentido a la imaginación etnográfica sobre la alteridad; siguen con una deconstrucción del colonialismo y el exotismo inherentes en la imaginación y la representación de los otros, que se manifiestan de forma nítida en varias películas enfocadas específicamente en la cultura rarámuri; también se develan los mecanismos para el ejercicio del poder implícitos en los discursos sobre las instituciones dedicadas a la educación y la aculturación de los niños indígenas; asimismo, se exploran los oficios, los procesos creativos y la capacidad organizativa de tejedoras y artesanas, patentes en varias producciones fílmicas del AEA, cuestionando los estereotipos y los lugares comunes en torno a la mujer indígena; por último, se analiza una de las experiencias más cruciales en la trayectoria del AEA, un punto de inflexión que provocó un cambio de paradigma en la producción etnográfica audiovisual, abriendo brecha para el surgimiento de un cine documental hecho por mujeres indígenas.

El primer artículo, a cargo de Tzutzumatzin Soto y Julieta Marínez, titulado: “Del registro al archivo: el devenir de la imagen etnográfica en el Instituto Nacional Indigenista”, hace una revisión del momento histórico y las circunstancias bajo las cuales se fundó el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) en el seno del Instituto

Nacional Indigenista (INI). Soto y Martínez elaboran un cuestionamiento al discurso oficial que configura la imaginación etnográfica, que establece una postura y un vínculo con los sujetos indígenas filmados que tiende a objetivarlos, y condiciona además los usos que pueden hacer del material ciertos públicos especializados. A su vez, examinan críticamente el impulso de coleccionar imágenes en movimiento como un dispositivo y una estrategia para el rescate de las culturas en peligro de desaparición. Las autoras, con una amplia experiencia en el trabajo y la investigación sobre archivos fílmicos de diversa índole, se preguntan e intentan responder, en primera y en última instancia: ¿en qué sentidos podemos entender al AEA como un verdadero archivo fílmico, en qué términos es más que eso y en qué aspectos dista mucho de serlo?

Adriana Estrada, en su artículo: “Imaginarios tarahumaras: diálogos entre historia, etnografía y arte cinematográfico en el siglo xx”, realiza un recorrido histórico a lo largo del siglo pasado, contrastando distintas producciones cinematográficas en torno a un grupo indígena en específico: los rarámuri o tarahumaras. Los filmes que revisa Estrada en esta investigación son sin duda de gran valor etnográfico, algunos documentales, otros de ficción o experimentales; entre ellos, estudia una película muy importante producida desde el Archivo Etnográfico Audiovisual, conocida como *Hablan los tarahumaras* (1980) de Oscar Menéndez. El texto compara las estrategias narrativas, los temas recurrentes, las intenciones y presupuestos de los cineastas, analiza el contexto de producción, institucional o independiente, así como los diálogos y los cruces que entablan estos filmes con la historia, la antropología y la literatura. El texto demuestra la complejidad y la fertilidad del imaginario cinematográfico sobre los tarahumaras, un grupo étnico tan representativo como singular en el mosaico de las culturas indígenas de nuestro país. Asimismo, evidencia que estos filmes, entendidos a la vez como obras artísticas, documentos científicos y productos culturales, nos hablan tanto de los indígenas retratados como de las condiciones e intenciones de quienes los representan; constituyen un termómetro del colonialismo y del racismo que atraviesan a la sociedad y a las instituciones que los producen.

Por otra parte, Aleksandra Jablonska examina el papel de una de las instituciones paradigmáticas en el ejercicio de poder del Estado sobre los cuerpos y los sujetos indígenas: los albergues escolares infantiles. Por muchos años estos albergues funcionaron como laboratorios de aculturación y reeducación de miles de niños indígenas en varias regiones del país. En su artículo: “Función social de los albergues escolares en la mirada del INI”, la autora revisa algunas películas que forman parte del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz” del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), incluyendo algunas producciones del Archivo

Etnográfico Audiovisual (AEA), y analiza el discurso del INI acerca de la importancia y la situación de los albergues. Apunta cómo entre finales de los años ochenta del siglo xx y la primera década del siglo xxi, con los cambios en las políticas sociales de los sucesivos gobiernos mexicanos, también se fue modificando la postura oficial acerca del papel del Estado en temas esenciales como la salud, la alimentación y la educación de los niños indígenas.

Enseguida, el artículo de Mariana Rivera: “Tramas y urdimbres. El universo textil en las películas del Archivo Etnográfico Audiovisual”, explora la presencia de los procesos textiles en varias películas producidas por el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA), que documentan la práctica textil y su relación con otros ámbitos de la vida cotidiana, en diversas comunidades indígenas de México. Este tema ha sido abordado por varias antropólogas y cineastas que han investigado cómo las prácticas textiles confieren identidad, sentido y significado a los pueblos originarios. La premisa central, muy bien expuesta por la autora, fruto de una investigación de largo aliento con mujeres tejedoras, es que el lenguaje textil transmite y condensa una cosmovisión: es una forma de representar el mundo, de transmitir conocimiento sobre el entorno, y un medio para el ejercicio de la mirada propia y la agencia femenina. Una de las preguntas más sugerentes que se plantea la autora, como antropóloga, cineasta y tejedora, es acerca de las analogías y los entrelazamientos que existen intrínsecamente entre el lenguaje textil y el lenguaje cinematográfico.

Por último, pero no menos importante, tenemos el artículo escrito en conjunto por Lourdes Roca y Lilia García, que lleva por título: “Últimas pioneras del Súper 8: cine hecho por mujeres ikoots”. Este artículo se propone reconstruir la experiencia del Primer Taller de Cine Indígena en México (1985), un parteaguas en la historia del cine y la antropología en nuestro país, que surgió en el marco del AEA pero que de muchos modos lo trasciende, constituye un acontecimiento único y germinal. A partir de diversas fuentes y testimonios de primera mano, las autoras descifran las voluntades y coyunturas que impulsaron el Taller, describen minuciosamente su programa didáctico, reflexionan sobre el contenido de los tres cortometrajes resultantes y resaltan las implicaciones éticas, políticas, estéticas y epistemológicas de este primer cine hecho por mujeres indígenas en México, como un ejercicio pionero de autorrepresentación, acaso una autoetnografía fílmica, de las tejedoras ikoots de San Mateo del Mar, Oaxaca, a mediados de los años ochenta.

Cabe destacar que los cinco artículos que se entretajan en este volumen fueron escritos por siete investigadoras mujeres, lo cual resulta un contrapeso muy interesante a la aparente predominancia masculina en la producción de las películas del AEA, así como a la presencia mayoritaria de indígenas hombres y adultos repre-

sentados en estos filmes. Estos artículos brindan acercamientos muy valiosos para comenzar a desentrañar la complejidad y el gran valor de este acervo audiovisual. Esperamos despertar interés y curiosidad en diversos sectores de la sociedad nacional e internacional para acercarse al AEA. Queremos incentivar que los académicos de distintas disciplinas sociales y humanísticas enriquezcan y complementen sus investigaciones con el análisis de estos filmes. Principalmente, nos gustaría que las organizaciones y los movimientos indígenas puedan apropiarse y resignificar estos imaginarios sobre sus culturas y comunidades, de acuerdo con sus intereses y necesidades. Por todo esto, invitamos a las autoridades correspondientes a redoblar esfuerzos para su preservación y promoción, con el fin de hacer este archivo más accesible, apostando quizás por una custodia compartida, encaminada a la repatriación o restitución de este cuerpo de películas y los materiales adyacentes: fotografías, materiales orales, archivos sonoros, escaletas, guiones, diarios de campo, bitácoras y otros documentos. La intención es arrojar nueva luz y darle un segundo aire a este repositorio de la memoria y la riqueza cultural de las comunidades originarias de México. No cabe duda de que, al acercarnos a este universo de imágenes y sonidos en movimiento, podemos obtener varias lecciones pasadas y presentes en torno a los pueblos indígenas, pero sobre todo podemos aprender mucho a través de ellos y junto con ellos.

ANTONIO ZIRIÓN PÉREZ

.....

Profesor-investigador de tiempo completo en el Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Es doctor en Ciencias Antropológicas por esta misma institución, maestro en Antropología Visual por la Universidad de Manchester y etnólogo por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Sus líneas de investigación, sobre las que cuenta con varios libros y artículos publicados, comprenden la antropología visual, el cine etnográfico y documental, la cultura urbana, la antropología de los sentidos y las emociones. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Obtuvo el Premio de la Academia Mexicana de Ciencias a la mejor tesis doctoral en Ciencias Sociales y Humanidades (2010). Ha publicado dos libros de foto y entre sus documentales destacan “Voces de la Guerrero” (2004) y “Fuera de foco” (2013), codirigidos con el colectivo Homovidens, merecedores de numerosos reconocimientos a nivel internacional. Ha sido gestor cultural, curador y jurado en festivales, museos y certámenes de cine, foto y artes visuales en diferentes países. Desde 2005 ha sido programador de cine documental en festivales como DocsMX y Ambulante.



# Del registro al archivo: el devenir de la imagen etnográfica en el Instituto Nacional Indigenista

## From Record to an Archive: The Becoming of Ethnographic Images within National Indigenist Institute

*Julieta I. Martínez López*

Investigadora independiente, Ciudad de México  
<https://orcid.org/0000-0001-8784-9952>  
 julietmartinez@gmail.com

*Tzutzumatzin Soto Cortés*

Investigadora independiente, Ciudad de México  
<https://orcid.org/0000-0003-4749-4530>  
 tzutzu56@gmail.com

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

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/ri/912021/atc1/martinezlopezj/sotocortest>

### Resumen

El presente texto expone el contexto y las condiciones que dieron origen a la creación del Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) en el Instituto Nacional Indigenista (INI), hoy Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), con el objetivo de reconocer los discursos que configuran el impulso de generar y coleccionar imágenes etnográficas. El análisis indaga sobre qué le da la característica de archivo al AEA y cuáles son los discursos que al plantear el rescate de culturas proponen la preservación de imágenes reunidas en archivos.

**Palabras clave:** archivo, discurso, etnografía, cine indigenista, colecciones audiovisuales.

### Abstract

This text exposes the conditions of creation of the Ethnographic Audiovisual Archive (AEA) in the National Indigenist Institute (INI), today the National Institute of Indigenous Peoples (INPI), with the aim of recognizing the discourses that shape the ethnographic archived image, in connection with urge to collect moving images. The analysis investigates what gives the AEA its archival characteristics and what are the discourses that, when proposing the rescue of cultures, propose the preservation of images gathered in archives.

**Keywords:** archive, discourse, ethnography, indigenous film, audiovisual collections.



**IZTAPALAPA**

*Agua sobre lajas*

FECHA DE RECEPCIÓN 30/10/20, FECHA DE ACEPTACIÓN 30/06/21, FECHA DE PUBLICACIÓN: 30/06/21, MÉXICO

IZTAPALAPA REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

NÚM. 91 · AÑO 42 · JULIO-DICIEMBRE DE 2021 · PP. 15-38



## Introducción

**E**l interés por crear registros audiovisuales de los pueblos indígenas en contextos institucionales se desarrolló en México desde la década de 1920. La programación de actividades de generación y preservación de información etnográfica en el ámbito audiovisual fue errática en distintas entidades gubernamentales, hasta que en la década de los setenta se impulsó la creación del Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) dentro del Instituto Nacional Indigenista, un proyecto que surge en un momento en que la oposición a las políticas paternalistas e integracionistas que había instaurado el INI se nutren de la transformación en la práctica de las disciplinas antropológicas, como lo deja ver la publicación del título *De eso que llaman antropología* (1970), con aportaciones críticas de Arturo Warman, Guillermo Bonfil, Margarita Nolasco, Mercedes Olivera y Enrique Valencia a la política indigenista gubernamental. Ese texto se ha considerado por la historiografía sobre la institución como un parteaguas en la antropología mexicana que impactó en las acciones del INI, institución a la que en años posteriores se incorporaron algunos de sus autores (Lewis, 2018: 228-232).<sup>1</sup>

Los testimonios que dan razón de las motivaciones, elecciones y reflexiones de los realizadores que participaron en diferentes etapas del proyecto del AEA incluyen, en algunos casos, un análisis acerca de las particularidades de su forma de trabajo en relación con el cambio de ideología presente en el discurso del INI y que impactó en la creación de registros audiovisuales (Rovirosa, 1990; Novelo y Maldonado, 1997; Urrusti, 2010; Piñó Sandoval, 2013; Becerril, 2015). Estos recuentos se han centrado en reconocer los límites de la creación autoral, los procesos de investiga-

<sup>1</sup> También habría que considerar las discusiones que en el ámbito internacional se daban en torno al indigenismo continental, como podemos observar en las sesiones de los Congresos Indigenistas Americanos, derivados del Instituto Indigenista Interamericano (con sede en la Ciudad de México), en las cuales el INI, y sus entonces críticos, participaron.

ción etnográfica y la presupuesta censura institucional (Rovirosa, 1990), basados en la identificación de 37 documentales, aproximadamente 35 000 fotografías, 300 horas de música grabada, siete libros de fotografía, cinco exposiciones y 10 discos de música, producidos desde la creación del AEA en 1977 hasta su transformación, que comienza en 1988 (Ahued, 1988).<sup>2</sup>

Los discursos acerca de las motivaciones para producir un archivo son relevantes para analizar el caso del AEA; por ello, en las siguientes líneas proyectamos un recorrido que ubica su creación en el marco de una discusión sobre los archivos y las colecciones etnográficas en México, para sentar las bases de un enfoque pocas veces abordado: la manera en que se elaboran las imágenes etnográficas mediante la conformación y organización de archivos. Es decir, no solo de la creación de imágenes de pueblos indígenas, sino de la generación de repositorios de esas imágenes, lo cual supone una disposición sobre la forma en la que se crean, se seleccionan y descartan, se agrupan unas con otras, se narran a través de inventarios y catálogos y se discuten.

<sup>2</sup> Hay discrepancias con respecto al número de películas realizadas por el AEA entre 1977 y 1988, principalmente porque se enuncian a partir de variables como el soporte (fílmico, en su mayoría en 16 mm), el género fílmico (en su mayoría documentales que no daban paso a la ficción) y el tipo de proyecto en el que se inscriben (se consideran únicamente aquellas anteriores al Programa de Transferencia de Medios). Por ejemplo, Ahued menciona 37 películas (1988: 549) que incluyen la experiencia de Elvira Palafox, generadas como parte de un ejercicio previo al proyecto de Transferencia de Medios, y no contempla *Encuentros de medicina maya* (Urrusti, 1987). Por su parte, Becerril (2015:31) señala que fueron 38 los documentales del AEA en 16 mm y uno en 8 mm, sin mencionar cuáles. Por otro lado, consideramos 1988 como el comienzo de la transformación en la forma de producción, pues aunque continuó como centro de producción hasta 1992, desde 1988 encontramos una discusión, motivada en parte por el aniversario cuarenta de la institución, en torno a la forma de producción y difusión de los materiales realizados en el AEA. Fue en 1989 cuando el AEA comenzó a realizar sus documentales en video (Baltazar, 2010: 17). No obstante, en 1990 se produjo *Animación de tres cuentos infantiles Purépechas* (Dominique Jonard) en soporte fílmico y en 1995 vio la luz *El pueblo mexicano que camina* (Juan Francisco Urrusti), también en soporte fílmico y con créditos del AEA. La organización actual de los fondos del Acervo de cine y video Alfonso Muñoz no permite hacer esta distinción por etapas, ya que tiene una lógica que desconoce estas diferencias (Ruiz y Vargas; 2003). Otro caso que ejemplifica esta complicación es *Semana Santa entre los Mayos* (Saúl Serrano, 1980), pues en la versión consultada no aparecen los créditos del AEA, ni de Fonapas pese al año de producción y a que algunas de las imágenes proceden de la primera etapa de registros del proyecto Ollin Yoliztli. En el siguiente vínculo se comparte un listado de la producción audiovisual del INI entre 1951 y 1995: ([http://archivomixtli.mx/php/documentos/ver\\_documento.php?idDocumento=19](http://archivomixtli.mx/php/documentos/ver_documento.php?idDocumento=19)).

En las siguientes líneas se expone una reflexión acerca de la creación de un archivo etnográfico, en primer lugar, por medio de una revisión historiográfica de la producción audiovisual que consideramos antecede a los registros y producciones del AEA, para entenderlos en el contexto de la generación de imágenes en torno a los pueblos indígenas de México en el ámbito institucional. En segundo lugar, nos centraremos en el análisis del funcionamiento del AEA y, por último, analizaremos desde una perspectiva archivística cuáles han sido los discursos que han hecho posible la organización de los materiales del AEA como un archivo, sus modificaciones y algunas ideas sobre las posibilidades que ofrece pensar el archivo como experiencia.

Han sido escasos los textos con perspectiva archivística respecto de la creación del AEA en su calidad de archivo, producto de una política de producción propia de registros y obras que se agrupan bajo ese nombre (Ruiz y Vargas, 2003; Baltazar, 2010). Partimos de la hipótesis de que la acumulación de imágenes en la lógica de coleccionar configura una relación con los sujetos que se registran, y ello entra en tensión con la forma en que se conocen esas imágenes dentro de una experiencia llamada archivo. Por ello, en este texto nos concentramos en la producción audiovisual del AEA para reconocer el impulso de preservar y la experiencia de hacerlo a partir de la creación de imágenes en movimiento como una experiencia de archivo (una, entre otras), producto cultural que se transforma.

La propuesta es reconocer qué tienen en común las iniciativas que, colocándose en el lugar de quien conoce y registra a los pueblos indígenas, buscaban también aprehenderlos como un conjunto de información. Este acto que definiremos como *coleccionar* se constituye por la relación entre quienes realizan los registros, los registros mismos y los seres humanos registrados en al menos cuatro momentos: en el planteamiento de las motivaciones para generar los registros audiovisuales, al hacer participar a los pueblos registrados en la realización, al editar las imágenes como una obra, y al coexistir obras y registros en el contexto de un archivo.

## La imagen institucionalizada

La elaboración, recopilación y uso de documentos etnográficos deriva de las experiencias de conformación de acervos, resultado de la generación de registros y documentos a partir de las actividades propias de las instituciones y por la práctica coleccionista fundamentada en la idea del resguardo de materiales que den cuenta de las diferentes culturas que las producen. En este contexto, y en el del desarrollo de las disciplinas antropológicas, la adquisición y producción de material etnográfico

de manera institucional, por medio de la creación de inventarios, responde, desde sus orígenes en el siglo XIX, a una intención de conocimiento de grupos humanos y su producción cultural, considerados en riesgo de pérdida ante la incidencia de los Estados nacionales en sus territorios.

Ante la elaboración de los primeros registros etnográficos filmados a finales del siglo XIX, y principalmente en el XX, fue necesario pensar en repositorios que hicieran posible su generación, colección, catalogación, estudio y preservación. La vía para la mayor difusión de los resultados de las investigaciones y el coleccionismo ha sido, en general, aunque no en forma exclusiva, la creación de los museos etnográficos; por ello resulta pertinente el papel que han tenido en la formación de colecciones audiovisuales. Podemos rastrear la importancia de captar imágenes en el estudio de pueblos indígenas y la tradición visual que se construyó a partir de ello, pues la observación era un punto esencial en la antropología desde el siglo XIX (Massota, 2013: 40). La fotografía tenía su lugar como herramienta en el quehacer científico del conocimiento de las culturas por su particularidad de registro testimonial, aunado a su supuesta neutralidad intrínseca (Naranjo, 2006: 18).

El Departamento de Asuntos Indígenas (DAI) se creó en 1936 para atender temas relacionados con las comunidades indígenas que anteriormente concernían al Departamento de Asuntos Agrarios. Ese mismo año se instituye el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), subordinado a la Secretaría de Gobernación, con el objetivo de apoyar la difusión de las tareas del gobierno de Lázaro Cárdenas con producciones audiovisuales y otros medios de comunicación (Vázquez Mantecón, 2012). Por otro lado, también se llevaron a cabo las Brigadas Cinematográficas, dependientes de la Secretaría de Educación Pública, que tenían como objetivo “imprimir películas con todo lo interesante que hay en cada una de las entidades federativas, tanto en el campo de las bellezas naturales como en las costumbres, industrias autóctonas y actividades regionales” (Torres San Martín, 2018: 169).

El DAPP produjo el cortometraje titulado *Información Gráfica No. 1* (Felipe Gregorio Castillo, 1937), que contiene imágenes de la gira gubernamental de Lázaro Cárdenas por “las zonas más remotas del país”, según el relato del narrador, que en *voice over* añade, con “plena de confianza, la provincia acude en masa ante el jefe de la nación a exponerle sus problemas”; se incluyen visitas a escuelas rurales para dar paso a imágenes de su estancia entre la “tribu” kikapú, donde el presidente escucha sus demandas, les entrega títulos de posesión ejidal de la tierra en que viven y recorre las inmediateces donde van a emprenderse obras de irrigación.

Dos años después, el DAPP produjo *Centro de Educación Indígena Kherendi Tzitzica. Flor de las peñas* (Felipe Gregorio Castillo, 1938). La película muestra un día en el internado indígena en Paracho, Michoacán, donde a un grupo de personas a quienes la voz del narrador identifica como indígenas participan de un programa educativo que pone particular atención en la higiene personal, la educación técnica y la enseñanza del castellano.

No obstante, el proyecto del DAPP no prosperó, pero por su parte el DAI se consolidaría en 1948 como órgano desconcentrado federal con la creación del Instituto Nacional Indigenista. Tres años más tarde, en 1951, se realizaron registros audiovisuales sobre el trabajo del Centro Coordinador Indígena (CCI) de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas; en 1952 se crearon las ayudas audiovisuales, cuya función era contribuir a la divulgación, difusión y promoción de la labor de los CCI, los cuales formaron parte del modelo de acción regional. Para julio de 1954, la revista *Acción Indigenista* describía de la siguiente manera los materiales audiovisuales producidos por dicha sección: “Teniendo en cuenta que para los indígenas de Chiapas es necesario verse reflejados ellos mismos como sujetos a quienes van dirigidos los conocimientos, en una forma que permita observar los detalles propios de sus características culturales ha venido desechando la idea de producir transparencias aplicables a todos los medios indígenas” (Los materiales audiovisuales, 1954).

Así, la producción audiovisual del INI entre 1951 y 1958 se concentró en el registro de las actividades del propio instituto, primero con el trabajo en los CCI y después con la demostración del impacto que sufrían las comunidades indígenas por las obras de infraestructura que se realizaban en sus territorios. De este periodo se encuentran en la sección de Cine y Video del acervo del actual Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), siete rollos filmicos de 16 mm de registros sin editar, sin sonido y en blanco y negro, correspondientes al Centro Coordinador Tzeltal-Tzotzil en San Cristóbal de Las Casas<sup>3</sup> y tres rollos filmicos del registro de reacomodo de las poblaciones mazatecas y chinantecas por la construcción de la presa Miguel Alemán.

Estos materiales se utilizarían posteriormente en la primera producción editada por el entonces INI, *Nuevos Horizontes* (1956), con una duración de 40 minutos, a la que siguió *Todos somos mexicanos* (1958), de 12 minutos, realizadas por José Arenas con fotografía de Nacho López, y con la participación de Gastón García Cantú, Rosario Castellanos y Fernando Espejo como guionistas. Ambos materiales abordan la experiencia de los primeros trabajadores indigenistas: médicos, técnicos, ingenie-

<sup>3</sup> Esto rollos se utilizaron en 2009 para la edición de *Primeras acciones del INI*, video en que se muestra la construcción de escuelas y centros de salud.

ros y promotores en el cci de San Cristóbal y, por otra parte, las afectaciones para la población mazateca a consecuencia de la presa Miguel Alemán en Oaxaca. Las imágenes de ambas producciones son las mismas; sin embargo, el tono del discurso cambia. Mientras que en *Nuevos Horizontes* la voz de Sonia Montero describe la situación de los indígenas retratados, y en ocasiones habla en primera persona, como si hablaran ellos mismos, en *Todos somos mexicanos*, la voz del locutor Fernando Marcos nos remite a la estructura de los noticiarios cinematográficos oficiales.

El interés por realizar *Nuevos Horizontes* se consigna en el número 34 de *Acción Indigenista* con un texto titulado “Película del INI”, en el que se describe la necesidad de dar a conocer parte del trabajo que el Instituto había realizado con comunidades indígenas, quienes por diferentes razones no tenían acceso a libros, folletos, periódicos y memorias. Es así que: “una sencilla cámara portátil de 35 mm, en las manos de Nacho López y bajo la dirección de José Arenas, ha sido suficiente para tener la primera parte de una película que abarcará, en veinticinco minutos de exhibición, partes de las regiones de Chiapas y Papaloapan” (Película del INI, 1956). El texto concluye apelando a la “ignorancia de la población mexicana respecto a la situación de los indígenas”, y de ese modo se configura no solo un segundo objetivo para el uso del cine, sino una diferencia entre los habitantes del territorio mexicano: la población mexicana y los indígenas.

Mientras tanto, en el contexto internacional se consolidaron los primeros museos en albergar la producción fílmica antropológica. Casos como el del entonces Museo del Hombre en Francia, el Museo del Hombre/Museo de Historia Natural del Smithsonian Institution y el Museo Peabody de Arqueología y Etnología de Harvard, son algunos ejemplos de esta tendencia y resultan paradigmáticos para entender cuáles han sido las lógicas de la creación de este tipo de archivos.

En 1952 se creó en Francia el Comité du Film Ethnographique, fundado por Jean Rouch, el cual forma parte del Comité Internacional del Film etnográfico y sociológico instituido en 1952 a iniciativa de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y su misión era coleccionar, conservar y difundir los filmes de interés que existían, así como producir filmes etnográficos en el marco de las actividades del Museo del Hombre. Por otro lado, está The Film Study Center, del Peabody Museum, fundado en 1957 como un centro de registro y producción audiovisual, de acuerdo con los estudios etnográficos y arqueológicos que se llevaban a cabo en ese recinto (About the Film Study Center, s/f). Por su parte, el National Anthropological Film Center, (NAFC), hoy Human Studies Film Archives, se creó como resultado de una serie de decisiones institucionales por parte del Instituto Smithsonian, entre 1960 y 1980, en torno a la necesidad de generar

documentos no solo para la posteridad, sino para el estudio presente de las culturas en vías de extinción y de las problemáticas de la humanidad (Link, 2016: 147).<sup>4</sup>

En México, los antropólogos y cineastas relacionados con la práctica etnográfica no fueron ajenos a estas discusiones. Garza Marcué y Mariño (2017: 110-111) destacan la influencia que la experiencia francesa pudo tener en los jóvenes antropólogos y etnógrafos mexicanos que buscaban medios para compartir sus investigaciones, lo cual tendría un impacto en los centros de producción derivados de la labor museística, como fue el caso de Guillermo Bonfil, Arturo Warman y Alfonso Muñoz en el Museo Nacional de Antropología de México con su película *Él es Dios* en 1965. Por otro lado, una referencia continental respecto a la necesidad de hacer archivos etnográficos audiovisuales la encontramos en el VII Congreso Indigenista Interamericano realizado en Brasil, donde una de las recomendaciones fue la creación de museos etnográficos dotados, entre otras cosas, de cinematecas, así como la realización de películas educativas (Costa Cavalcanti, 1972).

A principios de la década de 1960, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) produjo, a través de su Departamento de Cine, fundado en 1960 por Alfonso Muñoz,<sup>5</sup> y de la Sección de Etnografía del Museo Nacional de Antropología (MNA), creado en 1964, un conjunto de documentales que abordan la realización de festividades en comunidades de Oaxaca, Morelos, Querétaro, Puebla, Nayarit y Sonora.<sup>6</sup> En esta experiencia colaboraron antropólogos y etnógrafos como Gastón

<sup>4</sup> Cabe señalar que este centro no solo fue productor y recolector de imágenes propias, sino que se planteó como un repositorio para la preservación tanto de producciones externas que de manera contemporánea se generaron, como para los primeros registros filmicos etnográficos (History of the Human Studies Film Archives, s/f).

<sup>5</sup> Alfonso Muñoz se formó con José D. Kimball en el Instituto Latinoamericano de la Cinematografía establecido el 30 de mayo de 1950 por acuerdo entre el Gobierno de México y la UNESCO. A partir de 1977 colaboró en el AEA.

<sup>6</sup> Esta, sin embargo, no fue la primera experiencia de este tipo dentro del museo. En 1922, siendo el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía con apoyo del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, presentó “una película cinematográfica de vulgarización científica”, según se lee en el primer intertítulo de *Peregrinación a Chalma*, resguardada en el acervo de la Filmoteca de la UNAM. Un intertítulo posterior señala que se trata de una película cinematográfica complementaria del estudio etnográfico del Santuario de Chalma realizado por el Departamento de Etnografía Aborigen. Se presentan ante la cámara Luis Castillo Ledón, director del Museo, Miguel O. de Mendizabal, jefe del Departamento de Etnografía Aborigen, Enrique Juan Palacios, arqueólogo e historiógrafo y el presbítero Canuto Flores, etnólogo, antes de comenzar la presentación de la fiesta que celebran los “aborígenes” en el primer

García, Lina Odena Güemes, Barbro Dahlgren y Francois Lartigue junto a los realizadores Óscar Menéndez y Fernando Cámara. Asimismo, el INAH conformó su propia Cinemateca<sup>7</sup> en 1967 con Galdino Gómez a la cabeza, quien, además de coordinar la exhibición de las películas producidas por la institución, gestiona la realización de ciclos de cine internacional y la adquisición de copias, tanto de materiales nacionales como extranjeros, emulando el espíritu de trabajo de la Cinemateca Francesa, para lo cual dedicaba realmente su trabajo en la Cinemateca.<sup>8</sup>

La expectativa acerca de las posibilidades del registro fotográfico se puede ver, por ejemplo, en la construcción de las salas de etnografía del Museo de Antropología de México. A partir de 1961 se planteó realizar 70 “expediciones etnográficas”, que tenían como prioridad ir a las zonas de grupos que no se hallaran suficientemente representados en el acervo del museo, o bien que estuvieran en “vías de transformación” (Sierra, 1994: 89). Este proyecto estaba organizado para que se recopilaran diferentes materiales en un solo viaje: registros lingüísticos, fotográficos, sonoros, dibujos, objetos, notas de trabajo de campo y filmaciones (Sierra, 1994: 83)

Los materiales recopilados permitieron incrementar los acervos del museo, actualizarlos, conformar una nueva clasificación de objetos y repensar la manera de construir las salas etnográficas, pues más allá de tener elementos para su exposición, contaban con materia prima para la investigación y la configuración de los pueblos representados. Estas prácticas estaban inmersas en el interés por la generación de acervos especializados que heredarían una tradición archivística en su concepción, tal como el Instituto Nacional Indigenista en la conformación del AEA, que se inscribe en una línea institucional de elaboración de materiales audiovisuales referentes a las comunidades indígenas, como parte de la producción fílmica de la actividad gubernamental que se puede rastrear desde el periodo cardenista (1934-1940).

viernes de cuaresma.

<sup>7</sup> La Cinemateca Mexicana del INAH fue la primera institución mexicana en formar parte de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) como miembro asociado, en el periodo de 1970-1974, y como observador de 1974-1978. La Filmoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional se incorporan en 1975 (Historia de afiliación de la FIAF, s/f).

<sup>8</sup> En 2013 la Cineteca Nacional realizó un proyecto de revisión, catalogación y digitalización de una selección de materiales de la custodia del INAH que se encuentran en sus bodegas desde el 2011, en colaboración con Apoyo al Desarrollo de Archivos y Bibliotecas en México A. C. (ADABI), según se consigna en el expediente de esta institución (Rescate de la Colección, 2013). Trece de estos materiales pueden consultarse a partir de 2020 en la lista de reproducción *Miradas al acervo* del canal de Youtube de la Cineteca Nacional.



Mientras tanto, la SEP formuló Cine Difusión SEP para producir materiales en los que se informara del trabajo de la Secretaría de Educación Pública. Uno de ellos es *Los triques de San Juan Copala* (Héctor Ramírez, 1975), cortometraje sobre las metodologías que utilizan los investigadores del Instituto de Investigación e Integración Social del Estado de Oaxaca (IIISEO) para analizar, recopilar y estudiar el idioma triqui.<sup>9</sup>

En este contexto de producción cinematográfica institucional<sup>10</sup> en torno a las comunidades indígenas, y la consecuente acumulación de registros audiovisuales generados por su propia actividad, se inscriben las primeras incursiones en la producción audiovisual profesional del INI, a través de proyectos de índole documental. Romero Ugalde (1991: 33) informa de la realización cinematográfica indirecta por parte de este instituto con *To find our life* (Furst, 1969), producida por el Latin American Center de la University of California at Los Angeles (UCLA) con la cooperación y asistencia del Centro Coordinador cora-huichol, cuyo director en ese momento era Salomón Nahmad, quien posteriormente sería director del INI.

*Misión de Chichimecas* (Nacho López, 1970), cortometraje que pretendía dar constancia de las acciones gubernamentales, contó con la colaboración y participación del Gobierno de Guanajuato y de la Secretaría de Salubridad. Otras dependencias, como la Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos (SARH) también coproducirían documentales con el INI. Por otra parte, con el grupo independiente Cine Labor,<sup>11</sup> el INI realizó dos documentales antes de la instauración del AEA: *Iño-savi* (Tlaxiaco, tierra de nubes) de 1972 y *Xantolo* (Celebración del día de muertos)

<sup>9</sup> Otro material que reconoce en sus créditos de producción al Instituto de Investigación e Integración Social del Estado de Oaxaca es *Cine documentos IIISEO (2) Intercambio* (1973), el cual se centra en la visita de cuatro niños provenientes de la República Popular de China que llegan a Oaxaca para estudiar español en el Instituto.

<sup>10</sup> En el ámbito de las experiencias cinematográficas independientes se encuentran aquellas personas que comenzaron a incluir en sus documentales a poblaciones marginadas. Un ejemplo es el Grupo Cine Testimonio, fundado en 1972 por Eduardo Maldonado, Francisco Bojórquez, Ramón Aupart, Renato Rabelo y Raúl Zaragoza, realizadores de varios documentales centrados en las problemáticas de los campesinos. Maldonado, quien más tarde filmaría un par de películas en el AEA, hizo *Testimonio de un grupo* (1971) junto a Jaime Humberto Hermosillo y Francisco Bojórquez, documental que muestra a una agrupación de campesinos del Estado de México enfrentándose a la corrupción estatal, y que aborda un punto que será retomado más tarde por Maldonado en sus colaboraciones con el INI: el del registro de las comunidades mestizas, según las clasificaciones étnicas del propio INI.

<sup>11</sup> Conformado por Olivia Carrión, Epigmenio Ibarra, Gonzalo Infante y Scott S. Robinson.

de 1973. A partir de estas experiencias el instituto consideró dedicar recursos en su propia área de producción audiovisual a través del presupuesto proveniente del Fondo Nacional Para Actividades Sociales (Fonapas) en 1977.<sup>12</sup>

## Registro y obra: la creación del AEA

El AEA se derivó del área de patrimonio cultural del INI y sus actividades tenían objetivos de “rescate, conservación y defensa del patrimonio cultural indígena”, según el documento que recupera Romero Ugalde (1991: 34), “Bases para la acción, 1977-1982”; el INI plantea como actividades prioritarias: “Promover la integración, sistematización y complementación de la información referente al patrimonio cultural de los diferentes grupos étnicos, a través del material gráfico, documental, publicaciones, grabaciones, filmaciones y fotografías de todo tipo de expresiones culturales” con la finalidad de darle difusión. Esto en el marco del convenio realizado con Fonapas, que a nivel nacional impulsó no solo el desarrollo social, sino cultural en diferentes ámbitos de las artes y en múltiples estados de la República mexicana.

Entre 1977 y 1982 se construyeron las bases materiales para la formalización del AEA con el financiamiento del Fonapas, mediante un convenio de colaboración con el INI que dio pie a la creación del Programa Ollin Yoliztli de Rescate Cultural de los Grupos Étnicos, “orientado a enriquecer el archivo etnográfico del propio instituto, por medio de registros fílmicos, sonoros y fotográficos de las características sociales y culturales de las comunidades indígenas del país” (Convenio, 1981), consecuentes con los objetivos del INI en ese periodo que eran “lograr el equilibrio entre el acceso a la modernidad económica, el respeto a la diversidad cultural y la participación y el fortalecimiento de la identidad nacional” (INI, 2012: 15). Sus funciones oscilaban

<sup>12</sup> El fideicomiso Fonapas fue creado por decreto presidencial en enero de 1977, y tenía como finalidad allegarse los recursos necesarios para la realización de “actividades culturales y de bienestar social que desarrollan los organismos públicos” (DOF, 1977: 6). Por medio de este fideicomiso se crearon convenios estatales e institucionales que permitieron, entre otras cosas, la construcción de infraestructura cultural (como es el caso del Centro Cultural Tijuana o el Centro Cultural Ollin Yoliztli), apoyos y premios (Premio Fonapas-INBA, precursor del INBA-UAM de danza), publicaciones artísticas y culturales en coedición con varias instituciones (SEP, INI, INBA, gobiernos estatales), entre otras actividades. En el caso del INI, aparte de la publicación de libros de texto y fotográficos sobre comunidades indígenas, se apoyó la creación del AEA, bajo un convenio de colaboración denominado Programa Ollin Yoliztli.

entre la investigación (necesaria para la elaboración de guiones o de estrategias de registro), el registro, la producción, la difusión y la recopilación de materiales sobre las comunidades indígenas que resultaban de interés para el instituto, sobre todo en el marco de operación del convenio Fonapas- Coplamar (Convenio, 1981).<sup>13</sup>

El informe de actividades del Programa Ollin Yoliztli correspondiente al periodo del 1 de octubre de 1977 al 30 de enero de 1978, que recupera Franco Rojas (2020), menciona 12 proyectos de registros realizados en el siguiente orden: Guerrero (1), Oaxaca (3), Baja California Norte (1), Sonora (2), Michoacán (1), Nayarit y Jalisco (1), solo Nayarit (1), Durango (1) y Chihuahua (1), de los cuales se obtuvieron aproximadamente 36 horas y media de imagen en movimiento, 61 horas de grabaciones de sonido y 10 114 fotos fijas en blanco y negro y a color. Estos proyectos iniciales del AEA se modificarían geográficamente en 1979, cuando se dio prioridad al trabajo en la cuenca del Golfo de México por “el alto índice de población indígena con manifestaciones culturales plenamente diferenciadas y el acelerado proceso de transformación en que se encuentran debido al desarrollo de la industria petrolera en dicha zona” (Ruiz y Vargas, 2003: 10).

A pesar de que para 1982 el dinero destinado al AEA incluía la edición de discos y libros, así como la de material recabado y posproducción de películas (Convenio, 1981), al menos en los primeros cuatro años los informes del AEA expresan que la intención principal fue la generación de materiales (imágenes, sonido, documentos) para, entre los objetivos mencionados, apoyar la investigación antropológica (Ruiz y Vargas, 2003: 33), ya que, como menciona Ahued (1988: 541), “el objetivo inmediato era la constitución del acervo”. Al respecto, el cineasta Óscar Menéndez caracteriza estos primeros años como aquellos en los que la recopilación para la generación de un archivo con imágenes de expresiones indígenas era motivo de un debate interno

<sup>13</sup> En 1977, como parte de las políticas de atención social del gobierno de José López Portillo, se creó la Coordinación General del Plan Nacional de Zonas Deprimidas y Grupos Marginados (Coplamar), del cual el INI, entre otros organismos de gobierno, se vio beneficiado con un presupuesto que buscaba incidir en los renglones de salud, educación, alimentación y vivienda de grupos marginados pertenecientes en un alto porcentaje a alguna comunidad indígena. En este sentido, la Coplamar, en coordinación con otras instituciones, recopilaría información, “realizaría estudios de la situación vigente y las demandas principales de los grupos marginados en el país y, a su vez, buscaría que distintas instituciones resolvieran estas necesidades en regiones específicas” (40 años de estrategias, 2018: 47). Esta situación influyó en la manera en que se desarrollaron los proyectos del INI (que, a su vez, era la institución coordinadora de la Coplamar), incluyendo, inevitablemente, los que se produjeron en el marco del AEA.

sobre el uso de las imágenes producidas. En una entrevista realizada por José Rovirosa en abril de 1986, describe la discusión de la siguiente manera:

el proyecto era verdaderamente de un conductismo feroz; se forma con la idea de recoger las expresiones indígenas para clasificarlas y guardarlas para los investigadores. Ese es el proyecto del archivo etnográfico, yo desde el primer momento me opongo rotundamente a ese tipo de trabajo, pero sin ninguna fuerza de carácter operativo. Entonces, hago una trampa de cineasta; ya que se había recogido bastante material a través del compañero Gonzalo Martínez, que fue el primer jefe junto con un equipo de carácter priista que quería aprovecharse políticamente del archivo. Recogían imágenes de fiestas, de cosechas, de modos de vida, sin ningún orden, simplemente para acumular el material (...) “vamos a ver realmente qué sucede; a ver si podemos impulsar este proyecto a través de un material cinematográfico” (...) Se aprobó ese plan de recoger la información a través del cine, esa era la primera parte de la trampa. La segunda fue la realización de este material y, la tercera, a pesar de la oposición del mismo instituto, montar la película para mostrarla organizadamente, no como una especie de registro nada más, sin pies ni cabeza. Armar una película en su primera versión, en doble banda, nada más para que los funcionarios pudieran tener una correcta idea de lo que pasaba en la sierra. Obviamente, era tan impactante el mensaje ya organizado como película, y no solamente por las tomas fraccionadas, que de repente, sin proponérselo, estaba la primera película del instituto. Como estaba ese proyecto terminado, los dirigentes del instituto, más arriba de Salomón Nahmad, se dieron cuenta de la vena que tenía esto para promoverse ellos como funcionarios: “miren, también hacemos películas”. A través de una trampa se logra en esa etapa del archivo hacer películas en el instituto, porque no había proyecto de hacer películas. Esa es la historia de La música y los mixes, que es una trampa (Rovirosa, 1990: 72).

Aunque posteriormente el INI por medio de sus publicaciones (Ruiz Mondragón y Vargas, 2003:33) recupera la idea de Menéndez, al mencionar que las primeras filmaciones tuvieron la intención de generar un banco de registros (imágenes fijas, en movimiento y sonoros), su testimonio apunta también a definir el registro como una producción objetiva incompleta que solo alcanza su verdadero valor al ser interpretada por la creatividad del cineasta, por ejemplo, en la realización de documentales considerados como obras.<sup>14</sup> Esta visión, quizá, ha generado la idea

<sup>14</sup> Realizadores independientes y jóvenes egresados de las escuelas de cine encontraron

de que el AEA era solo un centro de producción circunscrito a la creación de más de 30 películas, sin considerar que también se trataba, a su vez, de un repositorio de documentos en soportes múltiples que en su devenir conformaría un acervo en torno a las comunidades indígenas y la labor del Instituto en ellas.

Alrededor de 1980 se consideró la elaboración de un catálogo con criterios específicos de clasificación y acceso de los materiales basado en la “Guía para la clasificación de materiales culturales” de Murdock,<sup>15</sup> utilizado en el campo de la antropología, lo que habla de un interés por el ordenamiento según los parámetros que en ese momento se tenían con respecto a la clasificación de las prácticas culturales en el plano etnográfico, con base principalmente en tablas de materias, aunque en los Lineamientos del AEA también se consideraron otros campos como grupos étnicos y soportes (Lineamientos, 1980)

Y aunque esta propuesta de ordenamiento y catalogación de los materiales del AEA no se llevó a cabo como estaba previsto, es importante considerar que cuando se elaboraron los primeros trabajos de catalogación, en la década de 1990, ya existía un antecedente de su resguardo.

Los materiales creados por el AEA se localizan actualmente en el INPI, como parte de su Centro de Investigación, Información y Documentación de los Pueblos Indígenas de México (CIIDPIM), conformado el 4 de diciembre de 1998. Fue en 2002, después de un proceso de reorganización con perspectiva archivística, que los fondos documentales procedentes de los departamentos que operaban en el AEA se reagruparon para encontrar lugar en una nueva estructura administrativa. A partir de ese año se nombran de manera independiente como: Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz, Fonoteca Henrietta Yurchenco y Fototeca Nacho López.<sup>16</sup>

en los espacios de creación audiovisual institucional como el AEA, Cine Difusión SEP, el Centro de Producción de Cortometrajes (CPC) o en las universidades una puerta para entrar en el mundo cinematográfico, el cual para finales de la década de 1970 todavía estaba regido por la voluntad de los sindicatos, que restringían la entrada a nuevos creadores.

<sup>15</sup> Elaborada por George Peter Murdock alrededor de 1937 y que fue actualizada en varias ocasiones, así como traducida al español (Guía, 1989).

<sup>16</sup> En la página oficial del INPI se describe que el CIIDPIM se compone de: Acervo de Arte Indígena, con más de 23 000 piezas originales del siglo XVII a la fecha. Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz, con casi 3 000 cintas cinematográficas y 13 000 videos documentales. Biblioteca Juan Rulfo, que incluye los fondos: bibliográfico con 45 000 títulos, hemerográfico con 8 000, documental histórico con 14 000 y cartográfico con 13 000. Fonoteca Henrietta Yurchenco, con más de 11 000 registros sonoros que incluyen mú-

Esta reorganización, basada en un criterio que privilegia la división por soporte (audiovisual, audio e imagen fotográfica), responde no solo a una política de preservación sino a una necesidad de aglutinar los diferentes fondos que se generaron desde que inició la operación del INI y no únicamente los creados por el AEA.

En 2002 se conceptualizó el Acervo de Cine y Video y se bautizó con el nombre de Alfonso Muñoz,<sup>17</sup> quien había contribuido a la creación del AEA y en algún momento criticó el predominio del interés cinematográfico sobre el antropológico (Rovirosa; 1990). Esta situación parecía común en el marco de instituciones con vocación antropológica, como ocurrió en proyectos similares en Francia y Estados Unidos.<sup>18</sup>

El acervo Alfonso Muñoz se organiza en dos grupos según el soporte: cine y video. El primero se subdivide en tres fondos: Producciones terminadas, Fondo de Producciones Inconclusas o Material de *Stock* y Fondo de Producciones Externas. El grupo de video, por su parte, se organiza en nueve fondos: Fondo de Producciones Terminadas INI-CDI, Fondo de Producciones Inconclusas o Material de *Stock*, Fondo de Diplomados y Seminarios, Fondo de Videastas Indígenas, Fondo del Centro de Video Indígena de Michoacán, Fondo del Centro de Video Indígena del Noroeste, Fondo del Centro de Video Indígena de Oaxaca, Fondo del Centro de Video Indígena de Yucatán, Fondo de Producciones Externas y Fondo de Comunicadores Indígenas.

sica y narraciones orales del pasado y el presente. Fototeca Nacho López, con más de 350 000 imágenes de 1890 a la fecha. Treinta Centros Regionales de Información y Documentación, ocho Archivos Históricos y 21 Fonotecas del Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas en los estados de la República. (<https://www.gob.mx/inpi/articulos/los-acervos-documentales-del-inpi-catalogo-en-linea>).

<sup>17</sup> No debe confundirse con el Archivo Alfonso Muñoz, propiedad de la familia Muñoz Güemes. A raíz de la muerte de Muñoz en 2001, la doctora Lina O. Güemes Herrera se propone la organización y preservación de los documentos de la trayectoria del cineasta que son principalmente textos y fotografías. Véase Barrón Sanabria (2011).

<sup>18</sup> Jean Rouch, fundador del Comité du Film Ethnographique en Francia, dejaba de lado la tarea de hacer un cine enfocado en las tendencias de la etnografía francesa de esa época, a la par que se creaba una escuela cinematográfica particular que impactaría en la manera de filmar la otredad y de entender el papel del antropólogo en ello: el *cinema vérité*. En medio de las discusiones sobre el papel del cine en la antropología, Rouch se inclinaba a apostar por el “cineasta etnógrafo sobre la dupla de investigador y cineasta”, es por ello que a partir de 1956 se comenzaron a impartir cursos de iniciación cinematográfica para los científicos sociales (Gallois, 2009).

Las motivaciones que impulsaron la reorganización de los materiales generados por la institución se expresaron en los siguientes términos: “conservar y difundir las manifestaciones sociales y culturales de los pueblos indígenas” (INI, 2012: 15) y, según su manual de organización, “fomentar el derecho de los grupos étnicos a preservar, transformar y desarrollar sus culturas, sin que esto constituyera un obstáculo para que hicieran valer sus reivindicaciones económicas y sociales” (Ruiz y Vargas, 2003:10). Esta reorganización constituye el estado actual en el que se experimenta la relación entre quienes generaron registros, los editaron como obras, los administran como documentos de archivo y aquellos que fueron retratados.

En la expresión de estas motivaciones se pueden identificar conceptos sobre la noción de archivo con los que se define el impulso de coleccionar, desde la creación del AEA en 1977 hasta su integración al proyecto del CIIDPIM en 1998. Encontramos que las motivaciones para la formación de colecciones etnográficas en los museos de las naciones colonizadoras a mediados del siglo XX y que hicieron de la práctica fílmica una herramienta para sus objetivos se pueden contrastar con los intereses que expresaron aquellos que dieron forma a la producción audiovisual dentro del INI, ya fuera por contradecirlos o por sus similitudes.

## **Disputar la interpretación a través de discursos de preservación**

La generación de registros visuales de los pueblos indígenas en México, al igual que en otras latitudes, fue una política estatal, al igual que la formación de repositorios documentales para resguardar el presente para la posteridad, ante el temor (justificado) de la desaparición o por lo menos transformación (que traía consigo una sensación de pérdida) de los pueblos y sus culturas.

Esta respuesta tanto de la etnografía en particular como de la antropología en general intentaba prevenir la transformación y en algunos casos el exterminio de las culturas y sus manifestaciones que en un caso extremo ya no podrían formar parte del catálogo de culturas del mundo y que, por lo tanto, era necesario capturar, registrar, sujetar, ordenar y clasificar, para “constituir archivos etnológicos que puedan ser consultados por sus contemporáneos y conservados para el futuro” (Laferté, 2017).

Al observar el caso del AEA, habría que considerar que los registros audiovisuales, además de dar información acerca de las comunidades retratadas, permiten observar la manera en que se concibe el registro para aprehenderlas y conocer los criterios científicos, técnicos y narrativos que les dieron origen, así como la manera en que han sido resguardados, ordenados y categorizados como documentos.

¿Cuáles son los desafíos en cuanto a la preservación de los registros de la diversidad humana? Por un tiempo fue el coleccionismo del gabinete de curiosidades, posteriormente los museos y después se dio paso a los archivos específicamente creados para ese propósito, generados de manera sistemática con una finalidad precisa de conservación, clasificación para el conocimiento y para sustentar la conformación de discursos sobre el tema, configurando como primer destinatario al investigador y no necesariamente a los miembros de las comunidades registradas.

Al observar los cambios que se han operado entre la creación del AEA y la incorporación de los materiales derivados de su actividad al Acervo de Cine y Video del INPI, divididos entre las producciones terminadas y los materiales sin editar y organizados por la identificación de su producción y uso, presuponiendo su funcionalidad para la consulta actual, nos preguntamos si sería posible configurar otras narrativas de archivo desde la voz de quienes fueron filmados.

En el caso mexicano, la decisión de incluir temas etnográficos en los discursos filmicos gubernamentales puede ser rastreada hasta los inicios del siglo xx, teniendo particularidades formales y narrativas que los diferencian de otro tipo de producciones y que nos permiten reconstruir los discursos que dieron forma a los conceptos y categorías que impactaron en la generación de repositorios específicos, como fue el caso del Archivo Etnográfico Audiovisual.

A lo largo de estas líneas se expusieron las motivaciones para generar, coleccionar, preservar y difundir materiales audiovisuales en México como expresiones de una pulsión archivadora generada por la necesidad de orden, en este caso sobre los grupos humanos que se categorizan como indígenas. Las razones para acumular y organizar su experiencia y memoria en forma de archivo han experimentado algunos cambios con respecto a la manera en la que se producen; sin embargo, durante el proceso de investigación de este texto no se encontraron debates relativos a su interpretación, disponibilidad y organización.

Si bien en la mayoría de los testimonios se recuperan las experiencias de exhibición de las obras editadas que significaron un estímulo anímico para la continuidad de la producción audiovisual, estas construyeron espacios intermitentes de debate al interior de la institución y con las comunidades. No obstante, aún queda pendiente el análisis de la recepción en esta modalidad de encuentro de los pueblos con las producciones realizadas.

Para abordar el caso del AEA como experiencia de archivo pusimos énfasis en cómo las pulsiones de coleccionar se ven exacerbadas en el caso de la imagen etnográfica, al estar relacionadas con la administración de la desaparición cultural; sin embargo las imágenes producidas y almacenadas en el contexto de este repositorio



institucional requieren miradas diversas que interpelen la forma en la que se presentan y se nombran como ejemplares de archivo.<sup>19</sup>

Como se puede intuir, la riqueza del material generado en esta como en otras instancias no se reduce a lo que se asume como obras, sino que radica también en los llamados registros, los cuales, al ser resultado de un afán de preservación, deberían no solo estudiarse sino ponerse en un espacio de diálogo. Estos registros, inscritos en una tradición de la producción audiovisual como medio de difusión o de documentación, se generaron por el interés de contar con material que permitiera el análisis y estudio de las realidades indígenas, para la atención de problemas sociales mediante la aplicación de políticas públicas como el establecimiento de Centros Coordinadores, instalaciones de salud, educación, abasto, entre otras. No obstante, el estudio, acceso y reinterpretación contemporánea de esas imágenes y el acervo que las reúne no está limitada a la función inmediata en el momento de su creación, sino que puede dar pie a múltiples caminos, casi siempre derivados de la manera en que tenemos acceso a ellas.

Los datos (imágenes y sonidos) no necesariamente fueron recolectados para convertirse en estadísticas o para ser exhibidos detrás de una vitrina o montados en una mampara, sino para tener herramientas para la intervención social. Por ello, no podemos reducir su intención a una mera idea de rescate de testimonios ante su inminente desaparición, sino también fueron realizados como una forma de intervención. Esto nos lleva a pensar que es necesario construir escenarios en los que quienes requieran encontrarse en las imágenes de aquellos que fueron retratados puedan hacerlo, conociendo el contexto de su creación con la posibilidad de hacer su propia interpretación, no necesariamente mediada por aquellas películas que se reconocen como obras, sino desentrañando la lógica archivística que las categoriza. Se suele desdeñar este tipo de registros por su carácter “propagandístico” de las políticas indigenistas estatales; sin embargo, no podemos reducir la complejidad de

<sup>19</sup> Un ejemplo de autocrítica institucional es la del Peabody Museum of Archaeology and Ethnology at Harvard, cuyo catálogo virtual advierte: “Los registros de las colecciones pueden contener un lenguaje que refleja prácticas de recolección y métodos de análisis pertenecientes al pasado, que actualmente ya no resulta apropiado. El Museo Peabody está comprometido con la atención del problema del lenguaje ofensivo y discriminatorio presente en sus bases de datos. Nuestro equipo está constantemente actualizando estos registros, aumentando y mejorando su contenido”. (Peabody Museum Collections Online). No obstante, el análisis de estos discursos supuestamente críticos del pasado requiere situarlos en los sucesos contemporáneos y en las prácticas reales de modificación de la relación de las instituciones con las personas y las culturas.

los materiales del AEA a ello, pues en su interior se generaron disputas y cambios que no siempre tuvieron un desenlace homogéneo.

Finalmente, el AEA, como un área que desde su creación tuvo presentes las tensiones propias del espacio de poder que representa el archivo, es un ejemplo de cómo funciona la pulsión archivadora, de cómo se generan las historias archivísticas, de qué y cómo puede ser archivable y clasificable. Detenerse a describir estas prácticas y estos discursos nos permite comprender la experiencia de archivación del AEA como estrategia para situar el relato sobre la preservación de las culturas indígenas en diálogo con los discursos sobre el patrimonio nacional, la cual se desarrolla mediante una serie de maniobras de descubrimiento y ocultamiento de un conjunto de nociones sobre archivo, preservación y coleccionismo de la imagen producida mediante procedimientos fotográficos y audiovisuales.

## Referencias

Ahued, Eduardo

- 1988 “El archivo Etnográfico Audiovisual”, *INI 40 años*, México, Instituto Nacional Indigenista, pp. 540-549.

Baltazar Caballero, Ángel, Xilonen Luna Ruiz y Leticia Olvera

- 2010 *El Cine Indigenista*. Colección de Producciones Filmográficas Del Instituto Nacional Indigenista, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Barrón Sanabria, Silvia Margarita

- 2011 Catálogo fotográfico del archivo Alfonso Muñoz Jiménez, informe académico de actividad profesional para obtener el título de Licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, recuperado de [132.248.9.195/ptd2014/antiores/filosofia/0721813/Index.html](http://132.248.9.195/ptd2014/antiores/filosofia/0721813/Index.html).

Becerril, Alberto

- 2015 “El cine de los pueblos indígenas en el México de los ochentas”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, 25, pp. 30-49, recuperado de [http://www.rchav.cl/2015\\_25\\_arto3\\_becerril.html](http://www.rchav.cl/2015_25_arto3_becerril.html).

Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social

- 2018 40 años de estrategias de coordinación interinstitucional para la política de desarrollo social en México, México, Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social, recuperado de <https://www.>

coneval.org.mx/Evaluacion/IEPSM/Documents/Documento-completo-40-A-de-estrategias.pdf

Costa Cavalcanti, José

- 1972 Acta final, VII Congreso indigenista interamericano, Brasilia, Brasil, 7 a 11 de agosto de 1972, Anuario Indigenista, 32, recuperado de <http://www.nacionmulticultural.unam.mx/movimientosindigenas/docs/303.pdf>.

Diario Oficial de la Federación

- 1977 Acuerdo por el que se constituirá en Nacional Financiera, S.A., un fideicomiso, que se denominará Fondo Nacional para Actividades Sociales, 31 de enero, recuperado de [https://www.dof.gob.mx/index\\_III.php?year=1977&month=01&day=31](https://www.dof.gob.mx/index_III.php?year=1977&month=01&day=31).

Franco Rojas, María Elena

- 2020 “Imágenes en movimiento. La historia hecha cine. El Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz”, en *Mujer indígena, Videastas del presente*, México, Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.

Gallois, Alice

- 2009 “Le cinéma ethnographique en France: le Comité du Film Ethnographique, instrument de son institutionnalisation? (1950-1970)”, 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 58, doi: <https://doi.org/10.4000/1895.3960>

Garza Marcué, Rosa y José Luis Mariño

- 2017 “Ventana y Espejo IV. Él es Dios”, *En el volcán insurgente*, 47, pp. 106-127, recuperado de: [www.enelvolcan.com/70-ediciones/047-enero-febrero-2017/514-ventana-y-espejo-iv-el-es-dios](http://www.enelvolcan.com/70-ediciones/047-enero-febrero-2017/514-ventana-y-espejo-iv-el-es-dios).

Guía para la clasificación de los datos culturales

- 1989 México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (colección de Antropología Social, Serie Manuales, 1).

Instituto Nacional Indigenista, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas 1948-2012

- 2012 México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Laferté, Gilles

- 2017 “Le film ethnographique comme archives”, *Études rurales*, 199, doi: <https://doi.org/10.4000/etudesrurales.11474>.

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.

Link, Adrianna Halina

- 2016 Salvaging a record for humankind: urgent anthropology at the Smithsonian Institution, tesis de doctorado, Baltimore, Johns Hopkins University, recuperado de <http://jhir.library.jhu.edu/handle/1774.2/40298>.

Los materiales audiovisuales

- 1954 Acción indigenista, 13.

Massota, Carlos

- 2013 "¿Quién necesita imágenes? Notas sobre la ansiedad etnográfica", *Iluminuras*, 14(32), pp. 30-42. doi: <https://doi.org/10.22456/1984-1191.37734>

Naranjo, Juan

- 2006 "Medir, observar, repensar. Fotografía, antropología y colonialismo", en Juan Naranjo (ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona, Gustavo Gili.

Novelo, Victoria y Eduardo Maldonado

- 1997 "Laguna de dos tiempos, una experiencia de investigación filmada", en Ana María Salazar Peralta (coord.), *Antropología visual*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas.

Película del INI

- 1956 Acción indigenista, 34.

Piñó Sandoval, Ana

- 2013 El documental etnográfico mexicano, en María Guadalupe Ochoa (coord.), *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Romero Ugalde, Maricruz

- 1991 La antropología en el cine etnográfico institucional. Análisis de la producción del Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista 1978-1987, tesis para obtener el grado de Licenciatura en Etnología, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Rovirosa, José

- 1990 Miradas a la realidad, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

- Ruiz Mondragón, Laura y Lorena Vargas Rojas  
 2003 Centro de Investigación, información y documentación de los Pueblos Indígenas de México. Guía General, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Sierra Carrillo, Dora  
 1994 Cien años de etnografía en el museo, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Torres San Martín, Patricia  
 2018 Elena Sánchez Valenzuela, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Urrusti, Juan Francisco  
 2010 "Mara'Acame en mi memoria", en El indígena en el imaginario iconográfico, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas/Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, pp. 241-271.
- Vázquez Mantecón, Álvaro  
 2012 "Cine y propaganda durante el cardenismo", Historia y Grafía, 39, pp. 86-101, recuperado de <https://www.revistahistoriaygrafia.com.mx/index.php/HyG/article/view/36>

### *Documentos de archivo*

- Convenio FONAPAS-INI. Programa Ollin Yoliztli.1981. Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas. Fondo Documental. FD 09/0230
- Lineamientos Generales. Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista. 1980. Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas. Fondo Documental. FD 09/0728

### *Páginas electrónicas*

- Anthropology archives  
<https://naturalhistory.si.edu/research/anthropology/collections-overview/anthropology-archives>
- Catálogo en línea de acervos del INPI  
<http://acervos.inpi.gob.mx/cgi-bin/koha/opac-main.pl>

## Historia de afiliación de la FIAF

<https://www.fiafnet.org/pages/History/Map-FIAF-Institutions-History-Full-Screen.html?animauto=yes&interval=50&startdelay=500>

## History of the Human Studies Film Archives

[https://web.archive.org/web/20130127234352/http://www.nmnh.si.edu/naa/guide/film\\_history.htm](https://web.archive.org/web/20130127234352/http://www.nmnh.si.edu/naa/guide/film_history.htm)

## Miradas al acervo. Cineteca Nacional

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLDl6JsabKpPIT8FkuMoqKkknJ6V-vHDPnH>

## Peabody Museum Collections Online

<https://pmem.unix.fas.harvard.edu:8443/peabody/>

## Rescate de la Colección Documental Etnográfica, Cineteca Nacional. (2013).

<https://www.adabi.org.mx/vufind/Record/expediente1197>

## The Film Study Center

<https://filmstudycenter.org/about/>

*Filmografía*

- Arenas, José (director) (1956). *Nuevos Horizontes*. [Película]. México. INI.
- Arenas, José (director) (1958). *Peregrinación a Chalma*. [Película]. México. SEP.
- Arenas, José (director) (1958). *Todos somos mexicanos*. [Película]. México. INI.
- Castillo, Felipe Gregorio (director) (1937). *Centro de Educación Indígena Kherendi Tzitzica. Flor de las peñas*. [Película]. México. DAAP.
- Castillo, Felipe Gregorio (director) (1937). *Información Gráfica No. 1*. [Película]. México. DAAP.
- Cine documentos I.I.I.S.E.O (2)*. (1973) [Película]. México. Cine Difusión SEP.
- Furst, Peter T. (director) *To find our life*. (1969). [Película]. México.
- Iñosavi. Tlaxiaco, tierra de nubes* (1972). [Película]. México. Grupo Cine Labor
- López, Nacho (director). *Misión de chichimecas* (1970). [Película]. México.
- Primeras acciones del INI* (2009). [Video]. México. INI
- Ramírez, Héctor (director) (1975). *Los Triques de San Juan Copala*. [Película]. México. Cine Difusión SEP.
- Testimonio de un grupo* (1971). [Película]. México. Grupo Testimonio.
- Xantolo. Celebración del día de muertos* (1973). [Película]. México. Grupo Cine Labor.

JULIETA I. MARTÍNEZ

Investigadora independiente. Maestra y Licenciada en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus líneas de interés se centran en la historia social de y con imágenes en el siglo XIX, así como la catalogación de archivos fotográficos. Ha impartido charlas sobre fotografía en el siglo XIX en el Museo Nacional de Arte, en la Escuela Nacional de Estudios Superiores campus Morelia y en el Museo de la Mujer de la Ciudad de México. Entre sus publicaciones se encuentran “Lineamientos para la descripción de fotografías” (2008) y “Las mestizas yucatecas en la obra de Désiré Charnay 1860-1882” (2019).

TZUTZUMATZIN SOTO CORTÉS

.....

Investigadora Independiente. Maestra en Comunicación y Política por la Universidad Autónoma Metropolitana, Licenciada en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México, cuenta además con un posgrado en Gestión, Preservación y Difusión de Colecciones fotográficas por la Universidad Autónoma de Barcelona. Sus líneas de estudio son: historia cultural de la formación de colecciones audiovisuales, preservación digital audiovisual y procesos de memoria comunitaria en archivos fotográficos. Entre sus publicaciones se encuentra “Humor: requisito de ingreso al archivo cinematográfico” (2015) y “El archivo y la promesa de memoria” (2017). Coordina el proyecto Experiencias de Archivo desde 2015. Actualmente se encarga de los Acervos Videográfico, Iconográfico y Digital de la Cineteca Nacional de México.

---

Citar como: Julieta I. Martínez López y Tzutzumatzin Soto Cortés (2021), “La imagen etnográfica en el Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista”, Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, núm. 91, año 42, julio-diciembre de 2021, ISSN: 2007-9176; pp. 15-38. Disponible en <<http://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/issue/archive>>.

---

# Imaginarios tarahumaras: diálogos entre historia, etnografía y arte cinematográfico en el siglo xx

## Tarahumara Imaginaries: History, Ethnography and Art in Films Produced in the 20th Century

*Adriana Estrada Álvarez*

Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos  
<https://orcid.org/0000-0002-9993-7324>  
 adriana.estrada@uaem.mx

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

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/ri/912021/atc2/estradaalvarez>

### Resumen

Este artículo es un estudio historiográfico, fílmico y literario que analiza un conjunto de películas etnográficas, documentales y experimentales sobre los pueblos tarahumaras, algunas producidas por el Archivo Etnográfico Audiovisual. Esta mirada transversal a lo largo del siglo xx delinea un horizonte común de significados sobre los sujetos indígenas, que se expresa claramente en los imaginarios culturales y literarios modernos, pero que comenzó a forjarse desde tiempos de la Conquista.

**Palabras clave:** estudios culturales, cine etnográfico, documental, experimental, tarahumara.

### Abstract

This article is a cross-sectional, filmic and literary historiography study that analyzes a set of ethnographic, documentary and experimental pieces produced in the 20th century —some from the Ethnographic Audiovisual Archive— on the Tarahumara people, within the horizon of a common modern significant framework that reveals a literary cultural imaginary that began to be written from the time of the Conquest in the 16th Century.

**Key words:** Cultural Studies, Film Studies, Ethnographic Documentaries, Tarahumara.



**IZTAPALAPA**

*Agua sobre lajas*

FECHA DE RECEPCIÓN 30/11/20, FECHA DE ACEPTACIÓN 30/06/21, FECHA DE PUBLICACIÓN: 30/06/21, MÉXICO

IZTAPALAPA REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

NÚM. 91 · AÑO 42 · JULIO-DICIEMBRE DE 2021 · PP. 39-65



## Introducción

**E**ste artículo es un estudio de las representaciones de la alteridad en el cine sobre los pueblos tarahumaras, que tiene como objetivo desarrollar una lectura historiográfica transversal de materiales fílmicos y literarios que revelan un marco común significativo.

El arco temporal comienza con el primer registro fílmico, *El festival de otoño*, en la sierra tarahumara (1926), enriquecido con la crónica que dejó el escritor, etnógrafo y aventurero alemán Rudolph Zabel. Y desde ahí se teje un acercamiento historiográfico a algunos imaginarios culturales que se construyen sobre los pueblos rarámuri, ubicando el más antiguo en la experiencia de los misioneros jesuitas en el siglo xvi. Se toma como referencia primaria el testimonio del alemán Joseph Neumann. Más adelante, a finales del siglo xix, encontramos la crónica de investigación científica del naturalista noruego Carl Lumholtz y sus derivas en lo que se reconoció como la antropología culturalista, representada por el estudio de Wendell G. Bennett y Robert M. Zingg sobre los pueblos tarahumaras. Finalmente se aborda la experiencia del poeta y dramaturgo francés Antonin Artaud.

En un segundo apartado, este universo literario se conjuga con el análisis del siguiente conjunto de películas: *Tarahumara, cada vez más lejos* (1965) de Luis Alcoriza; dos documentales históricos: *Sukiki* (1976) de Fracois Lartigue y Alfonso Muñoz, y *Rarámuri Ra'Itsara: Hablan los tarahumaras* (1983) de Óscar Menéndez, además del relato ceremonial contenido en *Teshuinada* (1979) de Nicolás Echevarría y la apuesta experimental del *cinema verité* de Raymonde Carasco, que comenzó en los años setenta y se desarrolló hasta finales de los años noventa.

## Acercamiento a los primeros imaginarios culturales occidentales sobre los tarahumaras

El primer registro fílmico de una ceremonia tarahumara es *El festival de otoño con los indios tarahumaras*, realizado en 1925 por Rudolf Zabel (1876-1939), un cortometraje de 17 minutos en el que se observan escenas de la preparación del altar con sus tres cruces, el sacrificio del animal (buey), las danzas del *dutuburi*, de los matachines, de las mujeres; los rezos frente al altar, la ceremonia de bendición de los chamanes y la inauguración de los nuevos capitanes, que se simboliza con entregas de bastón de mando y la mudanza a los “cuartos de invierno”.

Rudolf Zabel fue un viajero, periodista y escritor que realizó estudios de etnología en Liepzig. Se embarcó en una expedición junto con su esposa “Tuta” en busca de culturas “nativas”, “originales” y “verdaderamente indias” y plasmó su experiencia en *El pueblo furtivo. Vivencias de un explorador junto a la fogata y ante las cuevas del pueblo original de los indios tarahumaras* (Zabel, 2016: 35),<sup>1</sup> un relato un tanto mordaz, honesto, con una reflexión aguda sobre la alteridad “india” y mexicana. Para Zabel, en su tiempo los indios eran vistos como “un espectáculo de circo. Casi no se encuentran tropas en la pradera; para eso están en los estudios cinematográficos de Hollywood” (2016: 36). Y su experiencia se acerca a lo que el historiador estadounidense Erick Barnouw definió en su momento como *los orígenes del cine etnográfico*, al pensar en las primeras películas sobre *los nativos* que fueron realizadas por “europeos que se interesaban con cierta benevolencia por los coloridos ritos nativos, las costumbres, las danzas, las procesiones... Se alentaba al nativo a que exhibiera ante la cámara estos hechos” (Barnouw, 2005: 27); cabe distinguir que Zabel simplemente filmó los acontecimientos; solo en la escena del sacrificio vemos que los nativos voltean a ver a la cámara después de haber despellejado al buey.

Las intenciones expresadas por Zabel, quien había viajado por varios países como periodista y escritor,<sup>2</sup> fueron las “de un reportero científico, nada más... (que) tiene que recolectar noticias y observaciones de campo”. El cine es un instrumento testimonial para lograr “pequeñas notas visuales... un diario: el moderno explorador equipado debe tener un cinematógrafo” (Zabel, 2016: 43). Lo impulsaba la intención de contribuir a la ciencia etnológica que consideraba el “objeto científico más valioso sobre la tierra”. Justificaba su misión porque “en el caso de los indios de Mesoamérica

<sup>1</sup> El libro se publicó en alemán en 1925 y en español en 2016 por el Instituto Nacional Antropología e Historia (INAH), resultado de la investigación de Ana Paula Pintado.

<sup>2</sup> Sobre Rudolf Zabel véase Zabel en DNB, *Katalog Der Deutschen Nationalbibliothek*.

había una ‘ausencia de la documentación escrita’” (2016: 40). Así, llevar a Occidente una prueba documental cinematográfica de una ceremonia tarahumara lo hacía ser el “primero (en) fijar documentalmente una gran parte de la forma de ser y vivir de nuestro extremadamente original pueblo Tarahumara” (2016: 33).

Zabel reflexiona sobre la noción de gente sin nombre, y escribió: “El nombre es sonido y humo, dice el poeta; entre los tarahumaras ¡ni siquiera este es el caso! El europeo se adhiere a los nombres y se siente desamparado cuando se encuentra con gente que presume de no tener nombre” (2016: 194). Para Zabel, estar con los tarahumaras era estar:

...con un pueblo que presume de no tener nombres. Claro que se escuchan algunos, pero son como: Jarres, José Francisco, María, Magdalena... En parte de origen bíblico, latinos, o parte en español. Pero éstos son los nombres “de bautizo” cristianos, y para el tarahumara quizá lo único que ha tomado del legado cristiano con gusto, es el seudónimo, ¡el *nom de guerre*! Ellos evaden las preguntas curiosas de los blancos acerca del propio nombre. Sí poseen un nombre propio, pero no lo mencionan ¡por nada del mundo!

La intuición de Zabel sobre la relación entre los misioneros y los tarahumaras apelaba a la idea de que cada uno vivía “encapsulado en su propio mundo... Me atrevería a apostar que, en el fondo, ninguno sabe prácticamente nada del otro” (2016: 95). Y agregaba: “mientras (los misioneros) las consideren ‘paganos’ *a priori*, meras negaciones de la fe cristiana y obra del diablo no llegará a comprenderlos” (2016: 97).

El explorador alemán se preguntaba: ¿No será que sabemos más de la mirada hacia los pueblos que de los pueblos mismos? Cobra sentido desde la primera confusión que enfrentamos cuando nos acercamos a los pueblos tarahumaras y nos topamos con la corrupción misma del nombre que apela a la experiencia de la conquista de la tierra, una experiencia que Joseph Conrad describe en *El corazón de las tinieblas*:

La conquista del planeta, que casi siempre quiere decir arrebatarles la tierra a los que tienen una complexión diferente o una nariz ligeramente más chata que las nuestras, no es una cosa agradable si uno se pone a mirarla con detenimiento. Lo único que nos redime es la idea misma. Una idea al fondo del todo: no un pretexto sentimental sino una idea; y una creencia desinteresada en la idea. Algo que se puede erigir y luego reverenciar de rodillas, ofrecer sacrificios en su honor (Conrad, 2015: 248-249).

Es sobre la experiencia histórica del despojo y la violencia del conquistador que se piensa y se nombra al otro como *diferente*, una idea que va tomando distintos tonos y formas que moldean imaginarios culturales hegemónicos sobre los pueblos conquistados. Los misioneros, más cercanos en conocer a los pueblos que habitaban la sierra tarahumara y sus planicies, y cuya encomienda era cristianizar a los “nativos”, los comparaban con los “israelitas apóstatas (que) abandonaban al verdadero Dios y se alejaban de los pueblos internándose en los montes para practicar a su sabor supersticiones diabólicas y vanas adoraciones” (Neumann, 1991: 142).

Joseph Neumann (1648-1732), misionero jesuita nacido en Bruselas, llegó a la Nueva España con el nombre de Joseph en 1680 y murió con el de José en la región de la sierra tarahumara. En su libro *Historias de las rebeliones en la sierra tarahumara (1626-1724)*<sup>3</sup> se relata la violencia y complejidad de la conquista española en el “reino de la Nueva Vizcaya”, territorio que hoy corresponde a los estados de Chihuahua, Sonora, Durango y Sinaloa, donde vivían las naciones de los “ralámuri, tobosos, jovas, conchos, sumas, marros, julimes, chinarras, acoclames, chizo y apaches” (Neumann, 1991:53). Cabe señalar que en la actualidad solo sobreviven guarijíos, pimas, rarámuri y tepehuanes (Gotés et al., 2010). Neumann escribe cómo los españoles, guiados por sus ambiciones de oro y plata, buscaban formas de someter a los “nativos” al nuevo régimen que se imponía: cristianizarse significaba convertirse en esclavos de los españoles, criollos y mestizos; ello explica las resistencias y las rebeliones de los pueblos durante los siglos XVII y XVIII.

Más adelante, hacia finales del XIX, época de inventos tecnológicos de la ciencia positivista, llega a la tarahumara el noruego Carl Lumholtz, quien se pregunta sobre la relación entre los pueblos del suroeste de Estados Unidos y aquellos que habitaban en el noroeste de México: “¿No podría suceder que algunos descendientes de ese pueblo existiesen todavía en la parte noroeste de México, tan poco explorada hasta el presente?” (Lumholtz, 1972: IX).

Para buscar respuestas realizó cinco expediciones entre 1890 y 1898, y estudió a los pueblos del norte de México para conformar una primera colección sobre biodiversidad y riqueza cultural.<sup>4</sup> Lumholtz es pionero en otorgar a los pueblos

<sup>3</sup> El título original es *Historia de las sediciones que contra los misioneros jesuitas de la Compañía de Jesús y sus auxiliares, suscitaron las naciones índicas, particularmente los tarahumares, en la América septentrional y en el reino de la Nueva Vizcaya*, publicado en 1730. Véase González Rodríguez, 1986.

<sup>4</sup> La colección de Carl Lumholtz está en el Museo Americano de Historia Natural NY. Las fotografías se encuentran en la fototeca Nacho López del INPI y las grabaciones en la Fonoteca Nacional de México.

tarahumaras un “valor mítico de raza milenaria”, y como buen explorador y científico positivista de su tiempo llevó consigo “los útiles e instrumentos necesarios”; entre esos instrumentos había cámaras fotográficas y un gramófono.<sup>5</sup> En varios pasajes de su clásico libro *El México desconocido* hace referencia a la importancia del registro fotográfico, ya que deposita en ello parte del “éxito de la expedición”, porque la fotografía representaba la prueba objetiva de la existencia de estos pueblos, un valor de certeza científica en tanto era auténtico, sin adornos: “sin esa mezcla con la religiosidad cristiana” (1972: 35). Es en esta razón que la imagen fotográfica cobra sentido en tanto verdad documental, antropomórfica y etnográfica.

Lumholtz construía un escenario para retratar a la gente de frente y de costado, con un palo a un lado para ubicar su estatura, un cúmulo de imágenes sobre indios del noroeste de México que se lee con el tiempo como aquel que “quedó atrapado en un mundo que afanosamente creó” (Arroyo, 2010: 183); un universo que contribuyó a forjar una cultura analítica y acumulativa, basada en una teoría evolutiva que colocaba a los pueblos tarahumaras en la idea del primitivismo *vs.* el universo civilizado dominante, categoría necesaria para incorporar a los tarahumaras en el mercado patrimonial imperial estadounidense.

Con ese mundo que Lumholtz creó, otros más dialogarán; sus estudios fueron considerados por el propio Zabel como los más serios que se habían realizado, y también fueron referente para la monografía *Los tarahumaras. Una tribu india del norte de México* publicada en inglés en 1935 por los estadounidenses Wendell G. Bennett y Robert M. Zingg.<sup>6</sup> Se trata de una investigación desarrollada con “informantes clave” y métodos de observación realizada durante nueve meses, en 1930.

Resulta interesante que la imagen que ilustra la monografía no figure como parte del relato de la investigación —aunque sí lo fue para Lumholtz—. Más aún cuando existe registro de un pietaje realizado en 1933 por Robert Zingg de una ceremonia tarahumara durante la Semana Santa; en el Smithsonian Institute se pueden apreciar algunas escenas de mujeres tejiendo en telar de cintura.<sup>7</sup>

También durante esa década, un personaje monumental en el arte occidental llega con los tarahumaras: el poeta, dramaturgo, ensayista y actor Antonin Artaud (1896-1948) que pensaba el cine como aquel que nos acercaba a la “sustancia” de la época de “los brujos y los santos” (Artaud, 2010: 17). Concibe el proyecto teatral

<sup>5</sup> Sobre grabaciones sonoras de Lumholtz véase Lira (2017: 213).

<sup>6</sup> En México se publicó en 1975. Una lectura crítica se encuentra en Campbell (1999).

<sup>7</sup> El pietaje de Robert Zingg se encontró en el archivo de cine de los antropólogos visuales John y Collet Lilly. Un pietaje de 503 metros (20 minutos). Véase Zingg (1933).

“La conquista de México” y se embarca con rumbo a México en enero de 1936, abriéndose a una experiencia iniciática para “sentir reminiscencias de la historia que venían a mí, roca a roca, hierba a hierba, horizonte a horizonte” (Artaud, 2018: 113). Un viaje para acercarse a Dios: “Hubo una época en que estuve lejos de Dios, pero tampoco me sentí nunca tan lejos de mi propia conciencia, y vi que sin Dios no hay conciencia ni ser... Así fue como, moviéndome hacia Dios, encontré a los tarahumaras” (2018: 98).

Con ese sentimiento de liberarse de sus propios embrujos y delirios, Artaud llega con los tarahumaras en septiembre de 1936 en busca “de una raza principio”, “una raza de hombres perdidos” que celebra “una danza de curación mediante el peyote”; un viaje en que decía haberse sentido “tan perdido, tan desierto, tan descoronado”, que lo lleva a escribir “Y todo aquello, ¿por qué? Por una danza, por un rito de indios perdidos que ni siquiera saben ya quiénes son ni de dónde vienen, y que, cuando les preguntamos, nos responden con cuentas cuya cohesión y secreto han perdido” (Artaud, 2018: 51).

Artaud se pregunta sobre el desarraigo de los pueblos y escribe: “Los indios tarahumaras viven como si ya hubieran muerto” (2018: 91). “En Artaud —señala Fabienne Bradu— se expresa un *cisma* narrativo: porque en una misma experiencia... creó una heterodoxia. ¿A quién creerle entonces? ¿Al Artaud iluminado por *Tutuguri* o supliciado por ser él mismo el crucificado de Jerusalén?” (Bradú, 2008: 40).

Sobre este acercamiento literario se identifican tres horizontes que fundaron la mirada de Occidente hacia los pueblos tarahumaras: la del misionero que a los indios cristianizados los llama “sus indios” y califica a los que no como brujos y hechiceros; la del científico que ve a los indios como objeto de estudio, y la del poeta que los entiende como su cielo e infierno.

## Imaginarios cinematográficos de los tarahumaras en la segunda mitad del siglo xx

Las subjetividades testimoniales —históricas, etnológicas y poéticas— que hemos revisado hasta aquí se prestan a un diálogo con las experiencias cinematográficas que revisaremos a continuación, que se producen en una época en la que se están explorando nuevos horizontes narrativos y estéticos que diversificaron las propuestas de representación de la alteridad en el cine.

## *Los tarahumaras en el mainstream del cine internacional de los años sesenta*

La primera película que tiene un alcance de distribución nacional e internacional en el cine sobre esos pueblos es *Tarahumara, cada vez más lejos*,<sup>8</sup> estrenada en 1965 y dirigida por el cineasta republicano español Luis Alcoriza (1918-1992). *Tarahumara...* es la sexta película de Alcoriza, quien irrumpió en los años cincuenta —junto con Luis Buñuel— en los imaginarios cinematográficos de la realidad social mexicana que se habían producido durante la llamada “época de oro”.<sup>9</sup> La película recibió el premio FIPRESCI y obtuvo nominación a la Palma de oro en Cannes en 1965. Cuando se estrenó, según Ayala Blanco, la película fue vista como la que derribaba el imaginario “del ídolo de barro que representaba al indito bonachón e inofensivo” (Ayala, 1979: 221). Alcoriza menciona en una entrevista con Tomás Pérez Turrent que tenía la intención “de romper con la imagen del indito santo e intocable” (Pérez, 1977: 40).

El largometraje comienza con planos aéreos que se desplazan por los desfiladeros de la sierra, y en dos o tres escenas construye un montaje vertiginoso que recae en un indio clavando el hacha para derribar un árbol. Durante 105 minutos nos cuenta sobre la historia de Corachi<sup>10</sup> (Jaime Fernández), su esposa Belem (Aurora Clavel) y Raúl (Ignacio López Tarso). Raúl es un ciudadano *estudiado* que llega comisionado por el Instituto Nacional Indigenista (INI) para aplicar algunas encuestas a los pueblos tarahumaras. La primera frase que escuchamos de Raúl es “¿dónde se meterán esos indios?”. Tomás (Eric del Castillo), su amigo, responde:

—¿Cómo dice?

—Digo que dónde se meterán estos indios.

—Ah, pues ahí —responde Tomás—, todo este lugar es de los tarahumaras.

—Pues si yo ya llevo tres días y no he visto uno solo —dice de manera imperativa Raúl.

—Ah, pues es cuestión de que se le acostumbren los ojos a esto. Entonces los verá por todas partes. Mire, ahí tiene una vivienda.

<sup>8</sup> Un análisis fílmico sobre la estética de Luis Alcoriza, y en específico de *Tarahumara...*, se puede leer en García Núñez (2012: 172-218).

<sup>9</sup> Sobre “Época de oro del cine mexicano” véase García y Aviña (1997).

<sup>10</sup> *Corachi* significa ‘Cuervo’.

Vemos una casa de adobe, en el interior de una caverna, y en seguida a una mujer de la comunidad asomándose por una ventana.

—Pues sí, muy interesante, pero como de costumbre, no hay nadie, ¿qué nos tienen miedo? —se queja Raúl.

—Pues miedo no, diría yo —comenta Francisco—: es que no les gustan los *chabochis*.

—¿Los qué? —pregunta en tono altisonante Raúl.

—Los mestizos, pues, los güeros. Para ellos los que no son de su raza es un chabochi. Y no se crea, tienen razón para desconfiar —remata Tomás.

Alcoriza condensa tres elementos sustantivos del relato cultural sobre los tarahumaras en esta secuencia: la imagen cinematográfica de los desfiladeros de la sierra, una región que describe Neumann como de “caminos escarpados a través de montes muy altos y valles profundísimos” (1991: 246); por otro lado, del indio que habita viviendas dentro de las cavernas “había oído hablar de las famosas cavernas habitadas”, decía Lumholtz (1973: 1x); y finalmente, el calificativo de “desconfiados” y la relación de sometimiento que le impone el mestizo al indio, que remite también al relato de Neumann:

En 1684 los españoles ya habían descubierto minas de plata... la fama corrió de tal modo que una gran multitud de españoles acudieron a los nuevos minerales... Y como para todo eso necesitaban... de los indios... empezaron los españoles a llamar y forzar continuamente a los naturales para que realizaran estos trabajos. Por estas causas, y desde entonces, nació el propósito de sacudirse el yugo de los blancos y de unirse con las naciones vecinas que compartían el mismo odio (Neumann, 1991: 45).

Raúl, personificado con carencias de interpretación por López Tarso, es un personaje que evoluciona en una línea dramática que intenta envolverlo en el universo tarahumara para *desaparecer* o matarlo entre los indios. Raúl encarna el papel del “indigenista”. El bien educado e ingenuo mestizo que observa en los indígenas pobreza y desgracia, llega a la sierra tarahumara para cumplir con un encargo institucional de aplicar unas encuestas y en esa misión trabaja una amistad con Corachi, un indio educado y cristianizado en las misiones jesuítas “de muy buena reputación entre su pueblo”. Raúl consigue la confianza de Corachi cuando le compra el animal que le mató su amigo Tomás, y se lo regala; cuando Raúl va a visitarlos a la milpa y le obsequia su encendedor y su hacha, o cuando Raúl acompaña a Corachi a la caza de



un venado y el compadrazgo se vuelve inminente después del parto del segundo hijo de Corachi y Belem: Raúl llega intempestivamente a darle medicamento a Belem y ponerle unas gotitas al niño, y por esa acción la pareja le pide apadrinar a su hijo.

Los rasgos “humanistas” del indigenista Raúl recuerdan la tradición de los jesuitas, cuando salían en defensa de “sus indios”, y Raúl, en tiempos agraristas, burocráticos, autoritarios e indigenistas, mueve sus influencias para agilizar los derechos de la propiedad de tierra comunal, una condición que se le complica cuando se enfrenta a los intereses y amenazas de los empresarios forestales y de la minería, que lo mandaran matar.<sup>11</sup> Un personaje inspirado en un joven de “izquierdas” empleado del INI que buscaba ayudar a los tarahumaras —recuerda Alcoriza—, que trabaja al personaje para revelar “la inutilidad del esfuerzo individual, por muy noble que sea” (Pérez, 1979: 40).

El mito de la poligamia y el incesto entre los tarahumaras es uno de los temas que se explotan, y aparece cuando Corachi le confiesa a Raúl que dejó las misiones jesuitas para casarse con su hermana mayor, que murió en su primer parto. O cuando surge el encuentro amoroso entre Raúl y Belem, mientras Corachi participa en una de las carreras largas que organizan los tarahumaras, trama que durará hasta el clímax de la película, cuando se entera de que Belem está embarazada, y Raúl, al pensar que podría ser el padre, entra en un conflicto existencial, mientras Belem solo le responde “lo que Corachi diga”. Una escena, según el testimonio de Alcoriza, que fue censurada por Alfonso Caso en la versión que se presentó en Cannes, porque “no seguía la línea del indio puro, maravilloso, del delicioso salvaje roussonian” (Pérez, 1977: 40-41). Una representación que en el siglo XXI cobra su connotación patriarcal hacia la organización familiar tarahumara, una moral pensada desde tiempos coloniales si nos referimos al relato de Neumann cuando dice que “la mayor parte son monógamos, algunos tienen varias mujeres, y muy pocos solían casarse con consanguíneas o afines, y en sus embriagueces eran muy incestuosos” (Neumann, 1991: 247); y contrasta con los escritos de Zabel cuando afirma que “No hay ni huella de inferioridad o siquiera de dependencia femenina del hombre, como en el Oriente o en África” (Zabel, 1991: 199). Lumholtz observaba: “En la tribu hay más mujeres que hombres. Son más pequeñas, pero generalmente tan vigorosas como el sexo fuerte y no es raro, cuando las agita alguna pasión, como la de los celos, que le pegen a los maridos” (Lumholtz, 1972: 233).

<sup>11</sup> Luis Alcoriza visitó y estudió el problema agrario de los tarahumaras (véase Pérez, 1977: 39-40).

Alcoriza, cuando decide filmar en la sierra tarahumara y mezclar actores profesionales con indígenas, pero sobre todo al tratar el tema agrario, apela a un aire de documental, cuestión premeditada según su testimonio, porque “se basaba en hechos auténticos y agregarle una ‘trama dramática’ los hacía más comprensibles” (Pérez, 1977: 41). Pero con el paso del tiempo vemos una historia sobre la relación de los mestizos con los tarahumaras: los mestizos *buenos* que quieren ayudar a los indígenas a quienes matan los mestizos *malos* que quieren despojar y someter a los indios.

Es un imaginario que hereda el mito fundador occidental sobre la alteridad de los pueblos encontrados en América; un discurso que en tiempos del nacionalismo indigenista se cristaliza, por ejemplo, en *Todos somos mexicanos* (1958) de José Arenas, metraje fotografiado por Nacho López con guion de Gastón García Cantú, Rosario Castellanos y Fernando Espejo que corresponde a las primeras producciones del Instituto Nacional Indigenista (INI), en el que se cuenta acerca de la reubicación de 3 000 familias mazatecas ante la inminente inundación que provocará la presa Miguel Alemán en sus tierras, y cómo el INI llega a salvaguardar a este pueblo. Hay dos frases en el documental de propaganda que sintetizan el imaginario indigenista que forjó la posrevolución: un indígena visto con “sus propios problemas, su propio aislamiento, su propia miseria”, y que para resolverles su existencia hay que reconocerlos porque “ellos también son mexicanos”. A la distancia, este testimonio cobra sentido como fiel retrato del despojo ocasionado por el progreso y por el doble discurso paternalista que se instauró con él.

Esa mirada corresponde al indigenismo de Alfonso Caso, Gonzalo Aguirre Beltrán y Julio de la Fuente, quienes fundaron el INI, institución que tenía el propósito de coordinar y evaluar “la acción pública que beneficia a pueblos y comunidades indígenas” (Ruiz, 2003: 15-16). El imaginario que se forjó durante el nacionalismo a partir de 1920 y que se resquebraja en la segunda mitad del siglo xx;<sup>12</sup> en el caso de *Tarahumaras, cada vez más lejos* Alcoriza se rebela ante él para dibujar el indigenismo agrarista de la segunda mitad del siglo xx.

<sup>12</sup> Durante la década de 1960 en México, el último periodo de la modernización alemanista, había un crecimiento económico sostenido, pero también “el agotamiento de un largo ciclo mundial de acumulación capitalista” (Roux, 220: 221). En las artes, desde 1952 hay una ruptura con las representaciones nacionalistas que se forjaron de la posrevolución (véase Eder, 2014).

## *Dos documentales históricos sobre los tarahumaras*

*Sukiki* (1976) es una película-manifiesto de François Lartigue (1942-2014) y Alfonso Muñoz (1927-2001) que se erige para denunciar la sobreexplotación de los recursos forestales de la sierra tarahumara. Producido por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), de manera austera y honesta, nos sitúa en el Primer Congreso de los Pueblos Indígenas organizado por el INI, que se llevó a cabo en Pátzcuaro, Michoacán, en 1975, donde se juntaron los pueblos “tepehuanos, tarascos, lacandones, choles y los tseltales, y desde luego los tarahumaras”<sup>13</sup> dice la voz en off de José Márquez.

En *Sukiki* se cuenta sobre los intereses de la empresa Proveedora Industrial de Chihuahua, “la más grande de América Latina”, que se dedica a explotar los bosques para la producción de celulosa. Se precisa sobre las relaciones patronales y cómo la industria de la explotación forestal impone condiciones como “las *tiendas de raya* en épocas de don Porfirio”. En ella, los tarahumaras se resisten a incorporarse al mercado forestal, salvo “cuando el hambre aprieta”. Y por primera vez en la historia de un documental se menciona cómo los misioneros fueron los que reconfiguraron territorialmente los pueblos tarahumaras. El jesuita Neumann escribió:

Donde los padres establecían su morada se construían pequeñas capillas y casas. Los indios, por el contrario, procuraban estar lo más lejos posible de los padres, para así poder practicar libremente sus vicios a los que eran muy inclinados, especialmente la poligamia y la crápula (1991: 32).

Al final de este metraje de 30 minutos se ilumina la mirada etnográfica, primero con una carrera en la que “participan lo mismo hombres que las mujeres, se realizan cuando se juntan suficientes apuestas... en ocasiones... se apuesta una yunta de buey”. Y vemos a una mujer corriendo por un camino rodeado de árboles. El metraje cierra con una ceremonia de curación con *sukiki*. Se dice que los *sukiki* son “pequeños cristales que causan los dolores y los males... como gusanitos que se meten en el cuerpo de uno, son peligrosos y causan dolor porque la gente ya no puede controlarlos, el mundo está lleno de ellos”.

En *Sukiki*, la fotografía de Alfonso Muñoz se aleja de la representación del pueblo indígena como miserable para mostrar niños sonriendo y gente trabajando.

<sup>13</sup> El primer Congreso Indígena en México fue en San Cristóbal de Las Casas en 1974 (Morales, 2018).

Por vez primera escuchamos la voz de estos pueblos al principio, cuando se convoca a la reunión del congreso indígena, y hacia el final, cuando los maestros indígenas exponen sus demandas.

Lartigue, al igual que Neumann, llegó como François y murió en México como Pancho, y se le reconoce como pionero en investigaciones sobre antropología ambiental. Alfonso Muñoz es precursor del cine etnográfico y la antropología visual en México. Ambos formaron parte del grupo que inaugura lo que se reconoce como la *nueva antropología*, impulsado e integrado, entre otros, por Arturo Warman, Guillermo Bonfil Batalla, Rodolfo Stavenhagen y Salomón Nahmad.<sup>14</sup>

De este grupo, la mayoría participaron de manera activa en las políticas dirigidas hacia los pueblos indígenas desde la década de 1960 en adelante, y abren una nueva mirada dirigida a reconocer el valor cultural y patrimonial de los pueblos vivos, ya que en ese momento se rechaza la idea integracionista del discurso nacionalista mexicano, y Alfonso Muñoz —que había fundado el Departamento de Cine del INAH—, junto con Nacho López y Óscar Menéndez, conforman en 1977 el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) del INI con el objetivo de producir e integrar una colección fotográfica y cinematográfica dirigida a valorar y promover un intercambio intercultural entre pueblos indígenas,<sup>15</sup> lo que motiva a que se realice el documental *Rarámuri Ra’Itsaara: Hablan los tarahumaras* (1983) de Óscar Menéndez.

Menéndez<sup>16</sup> recuerda que se buscaba traducir el documental a varias lenguas indígenas. Fue la primera película en proyectarse en la sierra en lengua rarámuri y cuya intención era “desmitificar la idea de las culturas primitivas”. Pensada “para ellos... para que conocieran su historia”, afirma el cineasta mexicano que nació en 1934, y se reivindica por hacer un cine que acompaña los movimientos sociales.

*Rarámuri Ra’Itsaara...* sigue el camino de *Sukiki*. En la investigación colabora Lartigue. Un documental de 69 minutos que se centra en la experiencia del Centro Coordinador del INI en Guachochi, Chihuahua, fundado en 1952 por Francisco Méndez Plancarte.<sup>17</sup> Los primeros testimonios que aparecen son de los maestros

<sup>14</sup> En 1970 se publica el libro *De eso que llaman antropología mexicana* (véase Warman et al., 1970).

<sup>15</sup> El AEA cierra su experiencia en 1995, a consecuencia del parteaguas político del levantamiento zapatista en el sureste mexicano.

<sup>16</sup> Entrevista realizada a Oscar Menéndez en mayo de 2020.

<sup>17</sup> En el archivo del AEA existe pietaje filmico de 420 sobre la formación del Centro Coordinador del INI en Guachochi. Véase: Acervo Patrimonio Cultural INPI: ([http://acervos.inpi.gob.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=319362&shelfbrowse\\_itemnumber=353070#holdings](http://acervos.inpi.gob.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=319362&shelfbrowse_itemnumber=353070#holdings)).

“defensores de las comunidades” que agradecen a Plancarte porque fue “el que vino a abrirnos los ojos”. La voz en *off* de Emilio Ebergenyi recorre la experiencia histórica de despojo y etnocidio: se denuncia la historia de hambruna, las precarias condiciones de salud que enfrentan porque fueron “desposeídos de las mejores tierras”, la alta mortalidad infantil por tuberculosis, y se demanda educación y respeto al territorio del bosque de la sierra que les pertenece y/o de donde fueron marginados por la invasión forjada desde el siglo XVI.

Vemos la vida de las familias, las fiestas y ceremonias, y se recupera la historia religiosa: “Los hicieron perseguir y ahorcar por las tropas españolas”. El relato de Neumann cuenta que, frente a los levantamientos indígenas contra el despojo, la respuesta de los españoles era brutal:

Los naturales se convocaron, se pusieron de común acuerdo y tramaron una conjuración. Mandaron un llamamiento a todos los indios de su nación, aun a los más distantes. Fijaron el mes y el día y, por fin, llegaron al valle elegido de antemano, bien armados con arcos, carcajes, flechas envenenadas, chuzas y lanzas de madera, que son las armas que ellos usan.

Ya dispuestos, en medio de gran tumulto y gritería atacan en primer lugar al padre Corneille que se encontraba en su casita de Papigochi. Al salir el misionero los tarahumares lo rodean; él abraza a la cruz que estaba con sus macanas y lo atraviesan con sus flechas, otros queman la iglesia y se apoderan de los ornamentos y demás objetos sagrados, matan con ferocidad a todos los que encuentran, destruyen y queman lo que hallan a su paso.

(...)

Pasada la masacre, los indios se creyeron a salvo de cualquier ataque o venganza por parte de los españoles y se dieron a celebrar la victoria... Pero el gobernador del reino que era entonces don Diego [Guajardo] Fajardo, hombre insigne y diestro en las artes militares, al enterarse de lo sucedido decidió luego vengar la muerte de los misioneros y los españoles, y dar un buen escarmiento a los rebeldes e impedir que siguieran cometiendo sus peores desmanes creyéndose impunes... (Neumann, 1991: 22-23)

La guerra duró dos años, escribe el religioso belga, los aislaron hasta que llegó la hambruna y los tarahumaras tuvieron que bajar de la sierra y ser sometidos “aparentemente”, porque “estas gentes son por naturaleza genios engañosos y falsos... son

grandes simuladores, y los que parecen mejores suelen ser los peores” (Neumann, 1991: 33). Los levantamientos de las naciones nativas estuvieron muy presentes durante los siglos XVI y XVII. Cabe señalar que la hambruna persiste en pleno siglo XXI.<sup>18</sup> Y acerca del siglo XIX en *Rarámuri Ra’Itsaara...*, se cuenta sobre el regreso de los jesuitas, tiempo en el que la explotación forestal ya estaba en manos de empresas estadounidenses a consecuencia de la política económica liberal de Porfirio Díaz; es el lugar donde aparecen fotografías de Lumholtz.

Entre las mejores secuencias de ese filme destaca el relato visual de una carrera. Una carrera, se dice en *Rarámuri Ra’Itsaara...*

consiste en hacer recorrer una bola de madera dura sobre el trayecto y durante el número de vueltas acordadas. Los *sirame*, los gobernadores, toman la palabra para poner en claro las reglas. Y no se sabe por qué los rarámuris corren tanto. Indica que se percibe que las carreras de los rarámuris no son actividades naturales”. Se pregunta sobre cómo se ha creado un imaginario dedicado a complacer “la imaginación y satisfacer su razón, atribuyendo a la carrera tarahumara simbolismos que los rarámuris no quieren expresar.

Desde este reconocimiento se apela a “observar, corres con ellos y tal vez se podrá comprender”. Un momento de la película en el que se muestra la fuerza y vitalidad de estos hombres —fielmente retratados por Héctor Medina— es cuando un corredor camina de frente para crear en sus pies un retrato de los “pies ligeros”. Al respecto, Lumholtz describe: “Tan grande es su propensión a correr que el mismo nombre de la tribu alude a ella, pues tarahumar es corrupción española de rálámari, cuya significación, aunque algo oscura, puede indudablemente traducirse por ‘corredores a pie’, porque rálá significa ‘pie.’” (1972: 277).

## El relato ceremonial

Hacia finales de los años setenta, la mirada se dirige hacia la expresión ceremonial, y el Centro de Producción de Cortometraje (CPC)<sup>19</sup> lanza *Teshuinada*, dirigida por el

<sup>18</sup> En el 2019 se publicaron varias notas sobre la hambruna de los rarámuris (Olvera, 2019)

<sup>19</sup> El CPC se formó en 1971-1981. Véase De la Vega (1992: 6) y Gobierno de México (2013). También se tiene conocimiento de *Repabe, rarámuri de Bosco Arotchi*, de 1972, que se realizó en el CPC. La película no está disponible de manera pública.

cineasta nayarita Nicolás Echevarría en 1979. El término “teshuinada” deriva de *tesgüino*, y este a su vez de *tecuíni* (RAE, 2020), una palabra de origen nahua que significa: ‘estar agitada’, ‘quemar’, ‘flamear’, ‘brillar el fuego’ (Siméon, 2014: 453). Teshüino se le llama comúnmente entre los pueblos indígenas del norte del país al fermento hecho a base de maíz, y en uno de los relatos de Joseph Neumann aparece: “Del maíz hacen cierta bebida con la que se embriagan mucho en sus festividades y en sus diversiones. En estas ocasiones los tarahumaras cantan y bailan las noches enteras haciendo mil gesticulaciones ridículas, hasta que a la mañana siguiente quedan adormecidos” (González, 1986: 247). A su vez, Lumholtz menciona: “Nada hay que más de cerca interese al corazón de los tarahumaras como el licor llamado *tesgüino*” (1972: 248). Bennett y Zingg le dedican un apartado al teshüino y cuentan que “beber teshüino en las fiestas públicas o privadas es un elemento de gran importancia” (1975: 107). Una bebida que necesita “ocho días de maceración”, anota Artaud (2018: 52). Y el teshüino no puede faltar en la Semana Santa.

El sonido del tallo de piedra contra piedra, las manos de una mujer moliendo los granos fermentados de maíz para caer en el maíz molido que escurre por el gris sombrío de la piedra volcánica del metate, retratos de hombres, mujeres y niñas nos introducen, en *Teshuinada*, a un viaje ceremonial en tiempos que auguran “buen temporal”.<sup>20</sup> Y escuchamos la palabra en castellano que dice: “Nosotros nos nombramos *rarámuri*, somos los de los pies ligeros. Dios nos ha traído a lo secreto de la sierra que es el centro del mundo. Aquí está nuestro asiento. Aquí, donde todo tiene alma”.

Con imagen-cuerpo, diría Deleuze,<sup>21</sup> en *Teshuinada* se iluminan con primeros planos los rasgos de manos de mujeres, de viejos, hombres, niñas y niños combinado con sonidos, música, cánticos, la palabra y la voz en castellano del escritor y poeta Guillermo Sheridan, composición cinematográfica que nos lleva a una celebración de lo que para los cristianos es el *viacrucis*, y para los tarahumaras, *rarámuris*, no sabemos bien a bien su significado, pero podemos imaginarlo en palabras de Lumholtz como el ritual necesario para “ganarse el favor de los dioses por medio

<sup>20</sup> El temporal en México es el periodo de lluvias que comienza en mayo y cierra en octubre.

<sup>21</sup> La imagen *cuerpo-pensamiento* es definida por Gilles Deleuze como: el cine-cuerpo-pensamiento. «Dar» un cuerpo, montar una cámara sobre el cuerpo, adquiere otro sentido: ya no se trata de seguir y acosar al cuerpo cotidiano, sino de hacerlo pasar por una ceremonia, introducirlo en una jaula de vidrio o en un cristal, imponer un carnaval, una mascarada que hace de él un cuerpo grotesco, pero que también extrae de él un cuerpo gracioso o glorioso, para acabar por último en la desaparición del cuerpo visible (Deleuze, 1987: 252).

de lo que llamaremos danza, a falta de otra palabra mejor con que designar monótonos movimientos, la especie de ejercicio rítmico a que se entregan a veces por dos noches seguidas” (Lumholtz, 1972: 324). En *Teshuinada* escuchamos: “Aquí bailamos trabajando, no bailamos por placer. Los rarámuri aprendimos la danza de tutuburi de guajolote, del tecolote.” Y Lumholtz observa: “El tutuburi fue enseñado a la tribu por el guajolote” (1972: 329).

Con el sonido de la carraca y el cántico al amanecer se nos introduce al patio, lugar que se dispone para la ceremonia y es “una parcela despejada, redonda o cuadrada, y de cuatro y medio a nueve metros de diámetro”, anotan Bennett y Zingg, quienes lo describen e interpretan como aquel espacio que “representa el mundo, los cuatro puntos cardinales son sus entradas. Y todo cuanto se utiliza en el patio debe ser dedicado a ellos” (1975: 418-419). Artaud observa: “No es la cruz de Cristo, la cruz católica, sino la cruz del hombre cuarteado en el espacio, el Hombre con los brazos abiertos invisible, clavado a los cuatro puntos cardinales” (2018: 81).

Bennett y Zingg escriben del “sonar (de) su carraca con bruscos golpeteos y canturrea varios estribillos de su cántico. Luego entona un estribillo con un sacudimiento constante y uniforme de su sonaja” (1975: 423-424). Y así escuchamos en *Teshuinada* cómo el canto del *sawéave*,<sup>22</sup> constante e hipnótico, un compás “escandido —escribe Artaud— siempre con el mismo ritmo; pero, con el tiempo, esos sonidos siempre idénticos y ese ritmo despiertan en nosotros como el recuerdo de un gran mito; evocan el sentimiento de una historia misteriosa y complicada” (2018: 85). Un colorido altar con tres cruces arropadas con telas blancas, amarillas, rojas y rosas. Un baile en el yermo paisaje de la sierra árida invita a dejarse llevar con el baile en trance: “Bailamos porque hemos hecho algo bueno para Tata Dios. Él nos dio la vida para bailar. Nos dará la vida para otro año. No bailamos por placer, es un trabajo sagrado” se escucha en *Teshuinada*, y así lo define Lumholtz: “bailar, *nolávoa*, significa literalmente ‘trabajar’” (1972: 326).

Artaud escribe: “Es que los indios bailan danzas de flores, de libélulas, de pájaros y muchas otras cosas, ante la carnicería” (2018: 84). Lumholtz documentó que el sacrificio “siempre se relaciona con los bailes, cuya carne en su mayor parte se distribuye entre mejores provisiones que pueden” (1975: 327). El sacrificio en *Teshuinada* se ilumina con una sola escena: el cadáver de un animal clavado en el altar, y atrás, en segundo plano, el baile, el calor de un fogón, el fogón y una olla para alejarse

<sup>22</sup> Según Bennett y Zingg, “El hombre que desempeña el papel más indispensable en cualquier fiesta nativa, es el cantor del dutubúri y el yúmari. Se le llama *sawéame*” (1975: 423).



hacia un retrato al amanecer de una mujer cuidando la fermentación del teshüino, la limpia con copal del altar, la familia frente al altar para caer en el contraluz que busca el halo del sol que está naciendo y recuerda las palabras de Artaud: “Entre los dos soles, doce compases en doce fases y la marcha en redondo de todo lo que pulula en torno a la hoguera, dentro de los límites sagrados del círculo: el bailarín, los ralladores, los brujos” (2018: 56).

Jóvenes erguidos, dando color y ritmo al paisaje rocoso, árido, con su cielo de azul intenso tocando para convocar con vigor a la teshuinada, y como hormigas, se dice en *Teshuinada*:

...por las veredas que marcaron los abuelos, por las hondas cavernas donde nacen ríos de vida...Vamos porque nos llaman los tambores con sus bocas redondas. Vamos a buscar mujer, a pedir buenas aguas, a consultar a los ancianos. Vamos a la mansión de los abuelos, a su mesa generosa, a su patio ceremonial, a su convite de teshuino...

Dos hileras de hombres arropados en sus vestimentas de gala, rojas y blancas, algunos tocando el tamboril; el “gobernador” o el “brujo” camina por en medio y da la indicación de comenzar el baile alrededor de él en dos círculos concéntricos girando en direcciones opuestas. Artaud escribe: “Hay toda una historia del mundo en el círculo de esa danza, encerrada entre dos soles, el que baja y el que sube, y, cuando el sol baja, es cuando los brujos entran en el círculo y entonces el bailarín de las seiscientas campanillas lanza un grito de coyote en el bosque” (2018: 55). Bennett y Zingg describen que, durante la tarde del Jueves Santo, “los danzarines se alinearon en el patio de la iglesia y, con música de flauta y tambor, corrían en dos círculos concéntricos” (1975: 479).

La mirada de Artaud apela a comprender el ritual desde su propio orden místico-religioso; en Bennett y Zingg leemos la “fiel” descripción etnográfica y *Teshuinada* se acerca para pensar el ritual rarámuri desde lo que Alfredo López Austin y Luis Millones escriben:

Los mitos nacen para ir siendo oídos por quienes los reciben como verdades antiguas. Se forman de palabras, de silencios y de los ruidos de los entornos —tiempos, espacios, situaciones— que son apropiados. Si contamos las miradas y los gestos de todos los presentes, podremos considerarlos diálogos (López y Millones, 2016: 25).

En *Teshuinada* vemos los rostros agrietados, de narices anchas, morenas, portando en la frente su cinta roja, o blanca, “con dos puntas en la espalda”; el blanco y el rojo adquiere sentido simbólico, según el poeta francés en:

*Los Puranas* conservan el recuerdo de una guerra que el Varón y la Hembra de la Naturaleza sostuvieron y antiguamente los hombres participaron en dicha guerra..., las fuerzas de los dos principios opuestos y los partidarios del Varón natural enarbolaron el color blanco y los de la Hembra el color rojo y de ese rojo esotérico y sagrado es del que los fenicios, raza Hembra, sacaron la idea de la púrpura que después industrializaron (Artaud, 2018: 82).

Esas dos puntas largas de tela: rojas y blancas, las veremos iluminarse en la espalda de un rarámuri que se encuentra frente al altar del templo cristiano. Una escena renacentista acompañada del canto y las cuerdas del violín: un altar sencillo que descansa sobre un blanco calizo adornado con hojas de pino que arropan la cruz de Cristo, sus velas, niños, jóvenes, mayores, algunos hincados.

Y es con el color blanco calizo que aparecen los pintados moviéndose, danzando en círculo, jugando, abrazándose, besándose, ceremonia que Neumann condenó como “supersticiones diabólicas” que se hacían lejos del templo cristiano. Una secuencia que comienza con una cruz a contraluz del sol que está naciendo, cruz clavada en el monte que se acompaña del paisaje árido de los matorrales y zagueros:

Los Rarámuris pintamos la cruz en todas partes. La pintábamos desde los tiempos de los abuelos, en las ollas, las rocas, en la arena, en el cuerpo de los enfermos... Era la figura del padre Sol. Su forma señala a las cuatro casas de los ordenadores del mundo. Judíos y fariseos desplegaron sus combates rituales y jerarquías distintas comenzaron a regir a nuestro pueblo.

Un rito también iniciático para los niños y jóvenes que entran en edad madura como lo registraron Bennett y Zingg: “se pintaron, a seis chiquillos, pelos incluidos, con rayas, rojas, negras y blancas” (1975: 481). Los antropólogos estadounidenses señalan asimismo que los judas y los fariseos se pintan los cuerpos con rayas blancas (1975: 479). Artaud se encontró a su vez con:

...una cara pintada,  
un rostro sarcástico y sin piedad,  
sin piedad porque la justicia que trae no es de este mundo (Artaud, 2018: 66-67).

En *Teshuinada* vemos un tributo a los rasgos ceremoniales que se llevaron a cabo durante la Semana Santa de 1979 en Munerachi, Batopilas. Una ceremonia con una mezcla de ritos pagano-cristianos en la que los símbolos parecen desacralizar, se destruyen mediante gesticulaciones, danzas, música y cantos para volver a nacer, llamar a buen temporal para comenzar el ciclo del maíz, dar buen augurio a la vida, el agua que “purifica las culpas”, en el orden cristiano, y la que limpia de las almas en el orden mítico-pagano, se podría pensar.

### *Artaud, Carasco y el cinema vérité experimental*

Raymonde Carasco (1939-2009) fue profesora de filosofía en Francia. Estudió cine en la escuela del *cinema vérité* con Jean Rouch. Llegó con los tarahumaras en 1977, acompañada por su esposo, el cinefotógrafo Régis Hébraud. Venía inspirada en los escritos de Artaud, y produjo ocho películas sobre los tarahumaras: *Gradiva* (1978), *Tarahumaras 78* (1979); *Tutuguri: Tarahumaras 79* (1980); *Los pintos: Tarahumaras 82* (1982); *Yumari: Tarahumaras 84* (1985), *Artaud y los tarahumaras* (1996), *Ciguri 99: la danza del peyote* (1999); y *Tarahumaras, 2003: la grieta del tiempo* (2003).

En una entrevista realizada en 2015 Régis Hébraud da fe sobre cómo: “Artaud está presente y se borra. Raymonde lo formuló en términos amorosos, al enamorarse de un pueblo, borrar toda referencia anterior” (Arenas, 2016). Y ¿qué es eso de “borrar toda referencia anterior”? Quizá su respuesta en ese momento era alejarse de las pasiones que Artaud dejó en sus escritos. Sin embargo, va más allá y vemos en Raymonde y Hébraud una experiencia estética en la “interacción entre lo real/imaginario, ritual del filmador/rituales filmados” (Niney, 2008).

En *Gradiva* (1978), metraje inspirado en el relato de Sigmund Freud *El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen* (1918), la primera imagen que vemos es una piedra plana y porosa que lleva a un baile en los pies de una jovencita, con falda blanca, cuyo rostro no veremos nunca. Una pieza pensada para alargar el tiempo, *ralentizar*, suspenderlo en un ir y venir de las piernas que, adornadas con el vuelo de la blanca falda, bailan sobre la piedra porosa; un paisaje de árboles grandes con bloques de piedra y troncos esparcidos, y que conforme avanza aparecen imágenes abstractas de un templo, que llevan a un rojo cobre sobre una pared, como si se buscara un signo; pieza contemplativa elaborada con una mezcla sonora electrónica a cargo de Patrick Lentant, que invita a sumergirse en una abstracta experiencia visual.

La pulsión de Carasco es la búsqueda de un *eterno retorno* de la vida en trance. Para ella el cine es “un espejo embrujado” que en vez de interpretar o representar

tiene la fuerza de multiplicar los reflejos y volver visible aquello que el ojo no puede ver (Sobrino, 2016: 70). Una mirada que dialoga con Eulàlia Bosch cuando reflexiona sobre la subjetividad de lo visible: “La realidad se hace visible al ser percibida. Y una vez atrapada, tal vez no pueda renunciar a esa forma de existencia que adquiere en la conciencia de aquel que ha reparado en ella.” (2006:7). Carasco busca liberarse de lo visible para encontrarse con lo invisible en la experiencia estética del cine.

Una experiencia con rasgos “vertovianos”, según lo dice el propio Hébraud, porque durante 18 viajes que realizaron filmaron danzas y ceremonias con los tarahumaras de manera intermitente: en cada viaje filmaban, revelaban y presentaban (Arenas, 2016; Sobrino, 2016). Y fue en sus últimas obras donde resolvieron combinar las filmaciones en un diálogo que construye Carasco con Artaud, la mirada del *cinema verité* y los chamanes tarahumaras.

En *Artaud y los tarahumaras* (1996) veremos retratos de hombres con cintas que cruzan su cabeza, hombres envueltos en sarape, alineados, y la cruz pintada en el cuerpo (espaldas, brazos, piernas de color blanco), con líneas y puntos negros, imágenes en blanco y negro acompañadas del murmullo de la ceremonia. Se escucha al rayador para incorporar las palabras de Antonin Artaud en la voz áspera y por momentos estridente de Philippe Clévenot: “El país de los tarahumaras está lleno de signos, de formas, de efigies naturales que en modo alguno parecen nacidos del azar”; palabras que surgen del escrito “La montaña y los signos”, un texto que reflexiona sobre la cosmogonía que percibe con los tarahumaras: “por todas partes me parecía estar leyendo una historia de alumbramientos en la guerra, una historia de génesis y de caos” (2018: 47).

Carasco y Hébraud juegan con el contraste de colores y movimientos de las imágenes: el blanco y negro de los pintados serenos frente al fuego que alumbraba la noche, con los movimientos vertiginosos de las danzas que giran en círculos concéntricos a color, para caer en el paisaje de cielo azul intenso con nubes dispersas y la blanca piedra caliza de la sierra. Un paisaje que se llena con el paso de un hombre tarahumara con su perro, escena que lleva a los caminantes, a los corredores, en un juego de sobrepresiones unidas con las rocas de donde emergen pinturas rupestres: la búsqueda de los signos, la experiencia de sumergirse en el otro para acercarse a otro orden o tiempo, una búsqueda por revelar la imagen en su estado no aprehensible, diría Bosch.

En *Ciguri 99: la danza del peyote*, vemos la hechura del *cinema verité* cuando se combinan las escenas en blanco y negro de la ceremonia de curación del peyote con las palabras de Artaud en voz de Jean Rouch y las reflexiones de Carasco con base en los diálogos que tuvo con los chamanes, que escuchamos en *off* con su propia

voz. En algunos momentos aparece el juego entre lo real y lo abstracto; tal es el caso de la secuencia del sacrificio de una vaca: mientras despellejan el cuerpo del animal, la imagen se distancia de la acción para abstraerse. La participación de Jean Rouch leyendo fragmentos de los escritos de Artaud en francés le da un tono particular, por momentos disruptivo. Raymonde no buscaba una representación, una construcción narrativa, sino la sensación de suspender el tiempo-movimiento en la imagen cinematográfica; había una concepción filosófica en su forma de revelar la percepción *pura* de lo invisible, expresado como la experiencia sensorial de llegar a los signos de un pasado remoto; es ahí donde encuentra su conexión con Artaud.

## Reflexiones finales

El repertorio de subjetividades testimoniales, científicas-etnológicas y artísticas que se desplegaron en los relatos literarios proviene de una misma vena —la occidental—, hay un marco común significativo. En distintos tiempos históricos se ha nombrado a los rarámuri de diferentes maneras: “el nativo”, “el salvaje”, “el indio”, “el primitivo”, “el indígena”, “el pueblo sin nombre” o “el pueblo perdido”. Cada uno los describe, los juzga o los idealiza y se explica la existencia de este pueblo de manera diferente, y esas percepciones hacen eco en las piezas cinematográficas analizadas.

La primera, *El festival de otoño con los indios tarahumare*, se produce con el espíritu del pensamiento del explorador europeo que buscaba ser *el primero* en algo, y ese algo fue filmar una ceremonia “de indios puros”, cuyos fines eran probar con imágenes en movimiento la existencia de estos pueblos primitivos descritos por Lumholtz. En el horizonte culturalista de Robert Zingg la ausencia de instrumentos fotográficos y cinematográficos durante la investigación es de notar porque se deja la sensación de que la validez de lo científico descansa solo en la prueba testimonial escrita.

Pero es durante la segunda mitad del siglo xx cuando el diálogo histórico sobre los tarahumaras se vuelve parte del imaginario nacional e internacional a través del cine, con *Tarahumara, cada vez más lejos*. Con el tiempo se ve cómo un documento que expresa prejuicios culturales que cobran sentido en el relato testimonial de los misioneros jesuitas del siglo xvi, también es expresión del “nuevo indigenismo mexicano”, indigenismo que denuncia las condiciones de despojo territorial de los pueblos tarahumaras, pero también apela a valorar y reconocer la riqueza cultural de los pueblos vivos, que va de la mano de la formación de organizaciones indígenas nacionales en demanda de solución a conflictos de tierra —como lo vemos en *Sukiki— Rarámuri Ra’Itsaara*... se realiza con una intención intercultural, para que

los pueblos conocieran su propia historia y la de otros; fue proyectada por primera vez en la sierra, y corresponde a los primeros tiempos del AEA-INI. Son películas que se despojan del “tarahumara” en su título para hacer presente la lengua rarámuri. Son documentales producidos por instituciones culturales influenciadas por las corrientes de la nueva antropología que buscan desmitificar el pasado tarahumara de cultura primitiva y revelar las luchas de resistencia y la vitalidad cultural que guardan.

En *Teshuinada* el imaginario histórico se lee desde su dimensión simbólica, y juega con él para crear una composición que se acuerpa con la imagen filmada del ritual de la Semana Santa en el que brillan los sonidos, los compases que producen el tamboril, el violín y el canto que invita a entrar en una especie de embriaguez que se dispone a honrar el espacio sagrado con vitalidad.

Carasco y Hébraud, al acompañarse del *cinema verité* de Jean Rouch, proponen una reflexión ontológica sobre el tiempo y el espacio en la experiencia cinematográfica, en una atmósfera hipnótica que revele espejismos que se producen en la relación con la vida ceremonial rarámuri.

Pensando en aquella pregunta que se hacía José Saramago cuando reflexionó sobre la identidad de los pueblos indígenas de América en su ensayo “El lado oculto de la Luna”: “Imaginen cómo sería la historia de América, de esta Nuestra América, escrita por los indígenas, por los indios. ¿Cómo sería?” (2008, 17). ¿Cómo sería una película hecha por los rarámuri?; ¿cómo sería ese diálogo que establecería un rarámuri con su pasado histórico?; ¿cómo cobraría vida en el cine? O más aún, ¿cuál es el diálogo que las películas del siglo XXI establecen y establecerán con los pueblos rarámuri?

## Referencias

### Amnistía Internacional

- 2019 *Entre balas y olvido. Ausencia de protección a personas defensoras del territorio en la sierra tarahumara*, Londres, Amnistía Internacional, <https://reliefweb.int/sites/reliefweb.int/files/resources/AMR4195542018SPANISH.PDF>

### Arenas, Miguel

- 2016 «Un mundo sin historias, fuera de la narración: todo es Sensación, Materia». Entrevista con Régis Hébraud [fragmento]. *Lumière*, 8. Consultado 15-08-20, en: [http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/xcentric\\_15/01\\_web/xcentric\\_15\\_2\\_Tarahumara.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/xcentric_15/01_web/xcentric_15_2_Tarahumara.php)

- Arroyo, Sergio Raul  
 2010 "La identidad enjaulada de Lumholtz", en I. Morales (comp.), *El indígena en el imaginario iconográfico*, PNUD / CDI, pp. 153-184.
- Artaud, Antonin  
 2010 *El cine* (9ª. ed.), México, Alianza Editorial, pp. 11-19.
- Artaud, Antonin  
 2018 *Los Tarahumara* (2ª. ed.), s.l., Pepitas de calabaza.
- Ayala Blanco, Jorge  
 1979 *Las aventuras del cine mexicano*, México, ERA.
- Barnouw, Eric  
 2015 *El documental. Historia y estilo*, México, Gedisa.
- Bennett, Wendell y Robert Zingg  
 1975 *Los tarahumaras. Una tribu india del norte de México*, México, Instituto Nacional Indigenista.
- Bosch, Eulàlia  
 2006 "El presente está solo", en John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gilly, pp. 7-10.
- Bosco Arochi - IMDb  
 2020 <https://www.imdb.com/name/nm0036854/> (consulta: 15/08/2020).
- Bradú, Fabianne  
 2008 *Artaud, todavía*, México, FCE.
- Campbell, Howard  
 1999 "La relectura de Robert Zingg: antropología, crítica literaria y lo 'politically correct'", *Boletín De Antropología Americana*, 34, pp. 123-137 en <http://www.jstor.org/stable/40978156> (consulta: 19/10/2020).
- Conrad, Joseph  
 2015 *Joseph Conrad. Narrativa breve completa*, México, Sexto piso, pp. 243-355.
- De la Vega Alfaro, Eduardo  
 1992 El cine y el Estado mexicano. *Chasqui*, 43, pp. 4-6, de: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/14030/1/REXTN-Ch43-01-Vega.pdf> (consulta: 13/08/2020).
- Deleuze, Gilles  
 1987 *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, México, Paidós.
- Eder, Rita  
 2014 *Desafío a la estabilidad*, México, UNAM.

- García, Gustavo y Rafael Aviña  
1997 *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío.
- García Núñez, Marcela Itzel  
2012 *Representación en Luis Alcoriza: Tlayucan, Tiburoneros y Tarahumara*, tesis que para obtener el grado de Maestra en comunicación, México, Universidad Nacional Autónoma de México, de: <http://132.248.9.195/ptd2013/Presenciales/0689728/Index.html> (consulta: 11/04/2021).
- Gobierno de México  
2013 *Programa Institucional. Estudios Churubusco Azteca 2013-2018*, Ciudad de México, Gobierno de México.
- González Rodríguez, Luis  
1986 Joseph Neumann: un mexicano desconocido (1648-1732), *Anales De Antropología*, 23(1), de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/652> (consulta: 25/09/2020).
- Gotés Martínez, Luis Eduardo, Ana Paula Pintado Cortina, Nicolás Olivos Santoyo, Angélica Pacheco Arce, Marco Vinicio Morales Muñoz y Daniela de la Parra Aguilar  
2010 *Los pueblos indígenas de Chihuahua. Atlas etnográfico*, México, Gobierno del Estado de Chihuahua/INAH.
- Lira Larios, Regina  
2017 “Los cilindros de cera grabados por Carl Lumholtz en 1898”, *Indiana*, 34(2), pp. 211-232, <https://doi.org/10.18441/ind.v34i2.211-232>
- López Austin, Alfredo y Luis Millones  
2016 *Los mitos y sus tiempos*, México, ERA.
- Lumholtz, Carl  
1904/1972 *El México desconocido*, México, Editorial Nacional.
- Morales Bermudez, Jesús  
2018 *El Congreso Indígena de Chiapas: un testimonio* México, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Neumann, Joseph y Luis González Rodríguez  
1991 *Historia de las rebeliones en la sierra tarahumara*, México, Camino de Chihuahua.
- Nieto Sanchez, Varinia  
2018 “Escrituras del ver: viajes al país de los tarahumaras”, *Cuadernos De Literatura Comparada*, 38(6), pp. 295-318. <https://doi.org/x.doi.org/10.21747/21832242/litcomp38a16>



Niney, Francois

- 2009 *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, México, UNAM.

Olvera, Dulce

- 2019 “Los rarámuris viven con hambre hace meses: les retrasan ayudas y les darán programas hasta 2020”, *Sin Embargo*, de <https://www.sinembargo.mx/03-10-2019/3653915> (consulta: 16/10/2020).

Pérez Turrent, Tomás

- 1977 *Luis Alcoriza*, España, Semana de cine Iberoamericano-Huelva.

RAE

- 2020 *tecuín* | *Diccionario de la lengua española*, <https://dle.rae.es/tecu%C3%ADn?m=form>

Roux, Rhina

- 2005 *El príncipe mexicano. Subalternidad, historia y Estado*, México, ERA.

Ruiz Mondragón, Laura

- 2003 *Centro de Investigación, Información y Documentación de los Pueblos Indígenas de México. Guía General*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Siméon, Rémi

- 2014 *tecuíni*. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, México, FCE, p. 453.

Sobrinho Heyvaert, Clara

- 2016 “Raymonde Carasco. ‘El cine 67 como conocimiento fuera del lenguaje’”, *Revista Gama, Estudos Artísticos*, 4(7), pp. 67-74, de [https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/34074/2/ULFBA\\_G\\_v4\\_iss7\\_p67-74.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/34074/2/ULFBA_G_v4_iss7_p67-74.pdf) (consulta: 12/10/2020).

Warman, Arturo, Margarita Nolasco, Guillermo Bonfil, Mercedes Olivera y Enrique Valencia

- 1970 *De eso que llaman antropología mexicana*, México, Nuestro Tiempo.

Zabel, Rudolf

- 2016 *El pueblo furtivo*, México, Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Zabel, Rudolf

- 2020 *DNB, Katalog der Deutschen Nationalbibliothek*. Portal.dnb.de, en: <https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&query=116946881> (consulta: 04/10/2020).

Zingg, Robert

1933 *Record Zingg's Tarahumara Footage 1933* | Collections Search Center, Smithsonian Institution, Collections.si.edu, en: [https://collections.si.edu/search/detail/edanmdm:siris\\_arc\\_218627?q=Robert+Zingg&fq=data\\_source%3A%22Human+Studies+Film+Archives%22&inline=true&record=2&hlterm=Robert%2BZingg&inline=true](https://collections.si.edu/search/detail/edanmdm:siris_arc_218627?q=Robert+Zingg&fq=data_source%3A%22Human+Studies+Film+Archives%22&inline=true&record=2&hlterm=Robert%2BZingg&inline=true) (consulta: 04/10/2020).

## Filmografía

Alcoriza, Luis (1964). *Tarahumara, cada vez más lejos* [Film]. México.  
 Arenas, José (1958). *Todos somos mexicanos* [Film]. México; INI.  
 Carasco, Raymonde (1978). *Gradiva* [Film]. Francia.  
 Carasco, Raymonde (1996). *Artaud y los tarahumaras* [Film]. Francia.  
 Carasco, Raymonde (1999). *Ciguri 99: la danza del peyote* [Film]. Francia.  
 Echevarría, Nicolás (1979). *Teshuinada* [Film]. México; Imcine.  
 Lartigue, Francois y Alfonso Muñoz (1976). *Sukiki* [Film]. México; INAH-SEP.  
 Menéndez, Óscar (1983). *Rarámuri Ra'Itsara. Hablan los tarahumaras* [Film]. México; INI.  
 Zabel, Rudolf (1926). *El festival de otoño con los indios tarahumare* [Film]. México.

ADRIANA ESTRADA ÁLVAREZ

.....

Es profesora investigadora en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Doctora en Ciencias Políticas y Sociales por la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde 2013 se ha dedicado a la línea de investigación en imaginarios históricos en el cine contemporáneo en México. Cuenta con varias publicaciones nacionales e internacionales; es coeditora y autora del libro *Cine político en México* (1968-2017).

---

Citar como: Adriana Estrada Álvarez (2021), "Imaginarios tarahumaras: diálogos entre historia, etnografía y arte cinematográfico en el siglo xx", Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, núm. 91, año 42, julio-diciembre de 2021, ISSN: 2007-9176; pp. 39-65. Disponible en <<http://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/issue/archive>>.

---



# Función sociocultural de los albergues escolares en la mirada del Instituto Nacional Indigenista

## Sociocultural Role of School Shelters in the Eyes of the National Indigenist Institute

*Aleksandra Jablonska Zaborowska*

Universidad Pedagógica Nacional, Ciudad de México, México

<https://orcid.org/0000-0001-8759-8479>

[aleksandrajablonska@gmail.com](mailto:aleksandrajablonska@gmail.com)

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

<http://dx.doi.org/10.28928/ri/912021/atc3/jablonskaa>

### Resumen

El objetivo del artículo es analizar críticamente el discurso acerca del papel sociocultural que han jugado los albergues escolares creados por el Instituto Nacional Indigenista (INI), a partir de los materiales que forman parte del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), incluyendo algunas producciones del Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA). Al tratarse de una práctica social contextualizada, el discurso del INI acerca de la salud, la alimentación y la educación de la niñez indígena también estuvo sometido a modificaciones por los cambios en las políticas sociales de los sucesivos gobiernos mexicanos. Los primeros planteamientos asimilacionistas y asistencialistas con el tiempo dieron lugar a la incorporación formal del multiculturalismo, en sintonía con el proyecto de la democracia neoliberal. El análisis busca situar los discursos de INI en el entramado de la lucha política por la representación de la educación indígena en los últimos treinta años.

**Palabras clave:** discurso cinematográfico, políticas estatales, indigenismo, educación indígena, infancia.

### Abstract

The objective of the essay is to critically analyze the discourse about the sociocultural role that the school shelters created by the National Indigenist Institute (INI) have played, based on the materials that are part of the Film and Video Collection Alfonso Muñoz, at the National Institute for Indigenous Peoples, including some produced by the Ethnographic Audiovisual Archive. Discourse is a contextualized social practice, therefore, changes in social policies of successive Mexican governments have also modified INI's discourse on health, nutrition and education of indigenous children. The early assimilationist and assistentialist discourses, over time gave rise to the formal incorporation of multiculturalism, in tune with the project of neoliberal democracy. The analysis seeks to situate INI's discourses within the framework of the political struggle for the representation of indigenous education in the last thirty years.

**Keywords:** Film speech, state policies, indigenism, indigenous education, childhood.



**IZTAPALAPA**

*Agua sobre lajas*

## Introducción

El objetivo del presente ensayo es analizar críticamente los discursos filmicos acerca del papel sociocultural que han jugado los albergues escolares creados por el Instituto Nacional Indigenista (INI) y luego por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI). El examen se realiza, por un lado, a partir de una revisión de la narrativa cinematográfica y, por el otro, consultando los escritos de los antropólogos críticos que se han ocupado de los temas relativos al INI, sus proyectos educativos, de salud y alimentación, y su producción audiovisual.

El estudio del discurso cinematográfico incluye principalmente las imágenes (los planos, los encuadres, los movimientos de la cámara), el empleo de diversos tipos de voces,<sup>1</sup> sonidos y música, y de la edición o montaje<sup>2</sup> que le da el sentido final al discurso. Es frecuente que en los documentales, sobre todo los institucionales, el discurso verbal y el que es creado por las imágenes y la música se disocien. Eso ocurre, a mi juicio, en una de las películas analizadas, a saber, *Días de Albergue* (1990), de Alfonso Muñoz, que comentaré más adelante. Los demás filmes mencionados son típicos videos promocionales de la institución que busca crear en los espectadores la idea de que la población indígena se halla en un estado de extrema vulnerabilidad y que, aunque el INI y la CDI hagan esfuerzos enormes por resolver los problemas

<sup>1</sup> Voz en *over* es una voz ajena al mundo de la diégesis que explica al espectador la problemática que aborda el filme de manera supuestamente objetiva y proyectando un alto grado de autoridad. La voz en *off* o acusmática es la de un personaje que participa en el filme pero que en este momento no aparece en la pantalla. La voz directa es la que pronuncia una persona a la que el espectador puede ver.

<sup>2</sup> Si bien se trata de un procedimiento no exclusivamente cinematográfico, puesto que se ha usado en diversas artes, sin duda ha jugado un papel muy importante, puesto que implica cortes y posterior ensamblaje, que refleja siempre “una fase analítica en la cual el sujeto de enunciación desmiembra las unidades, los significantes con los que pretende expresarse y, por otra, una fase de organización, sintética o constructiva” (Sánchez-Biosca, 1996: 19).

de pobreza, desnutrición infantil y falta de acceso a la escuela, sus recursos son insuficientes. Solo un filme, *Generación futura* (1995), de Alberto Becerril, hace una lectura crítica de la presencia del INI en la etnia mixe.

Parto de la idea de que el discurso es una práctica social contextualizada que tiene su origen en la vida social y que al mismo tiempo es un instrumento que crea vida social (Calsamiglia y Tusón, 2001: 15). Pero ello no ocurre al margen de las relaciones de poder que originan el dominio y la desigualdad social; por otro lado, son ejercicios de resistencia al orden hegemónico. Mi análisis, entonces, tiene como objetivo último situar los discursos del INI y la CDI dentro del entramado de la lucha política por la representación del tema de la educación indígena en los últimos 30 años.

Las películas y los videos que voy a analizar, además de las dos mencionadas, son: *Programa Mundial de Alimentos en los Albergues Escolares* (1988), *Albergues Escolares Indígenas, compromiso para el mañana* (2008) y *Programa de Albergues Escolares Indígenas* (s/f).

## El discurso del INI

Hay una abundante bibliografía sobre el INI, por lo que solo recordaré los datos más importantes (Mutsuo y Gedgregori, 2002; Cusi, 2013; Lewis, 2018). Fue creado como una agencia del Estado en 1948 y su función ha sido la de incorporar a los niños indígenas a la sociedad nacional mediante el *control cultural* centralizado (Bonfil, 1991) y que ha ido incidiendo en una amplia gama de aspectos: organización de la vida cotidiana, enseñanza escolar, hábitos de alimentación y de higiene, así como las prácticas productivas.

Como ya han explicado diferentes autores, el principal objetivo del INI era coordinar todas las acciones estatales en las zonas de mayor densidad indígena (De la Peña, 2002: 51). Se trataba de planear y ejecutar acciones muy diversas: las investigaciones antropológicas y sociológicas, el reparto de la tierra, los programas productivos, la atención a la salud y a la educación, de manera prioritaria. Las instituciones que se encargaban directamente de estas labores fueron llamadas Centros Coordinadores Indigenistas. Uno de sus objetivos era “aculturar” a los indios para que adquirieran una cultura y una identidad nacionales. Sin embargo, hubo resistencia tanto pasiva como activa por parte de las etnias a la política indigenista de la institución. En la década de 1970 se celebraron diversos congresos en los que se reclamaba un proyecto de revitalización cultural y autonomía política (De la Peña, 2002: 52).

Aparentemente, la educación rural ha ocupado un lugar importante en el discurso estatal. En 1991 la Secretaría de Educación Pública (SEP) inició el Programa para Abatir el Rezago Educativo (PARE) en cuatro estados: Chiapas, Guerrero, Hidalgo y Oaxaca (Baas, Sánchez y Mena, 2000: 26). A partir de 1993 se extendió su cobertura a diez entidades con el llamado Programa para Abatir el Rezago de Educación Básica (PAREB). En 1997 se inauguró el Programa Educación, Salud y Alimentación (PROGRESA) en 30 estados del país. Sin embargo, como señalan Baas, Sánchez y Mena, “muchos de estos apoyos eran ineficaces, o bien han sido utilizados con fines electorales” (2000: 26).

Los estudios acerca de la pobreza extrema que dominaba la vida de las comunidades rurales dispersas y los resultados de la evaluación realizada por la SEP en 1994 indicaron que la mayoría de las familias que vivían en condiciones de precariedad no tenían recursos para mandar a sus hijos a la escuela, con frecuencia muy alejada de su lugar de residencia. En este contexto, los albergues escolares se vieron como alternativas reales para mejorar las condiciones de higiene, de alimentación y acceso a la escuela primaria (Baas, Sánchez y Mena, 2000: 26).

## Un breve estado de conocimiento

En México, durante los últimos 20 años se han realizado algunos estudios de caso sobre el papel de los albergues escolares creados por el INI en diversas regiones: Purépechas en Michoacán (Dietz, 1999), Mames en Chiapas (Hernández, 2001), Wixaritari (Durin, 2003), Mayas en Yucatán (Baas, Sánchez y Mena, 2000), por mencionar los más significativos.

Los autores coinciden en que en la gran mayoría de los casos las comunidades rechazan las acciones educativas desarrolladas por los Consejos Coordinadores Indígenas porque se trata de programas desarrollados por la burocracia que reside en la Ciudad de México, sin conocimiento de las culturas ni de las condiciones climáticas y productivas locales. Se trata, desde luego, de programas impuestos, no consensados con las etnias.

Otro problema señalado por los autores es que la institución indigenista suele arrogarse el derecho de determinar quién es indígena y quién no. Por ejemplo, se considera que son indígenas aquellos niños que hablan una lengua distinta al español, y que por esa razón pueden recibir una beca. El criterio lingüístico para caracterizar a los grupos étnicos es unánimemente rechazado por los antropólogos críticos. De acuerdo con estos, una etnia es sobre todo una forma de organización

social, que tiene una base material y que al mismo tiempo comparte conocimientos, códigos simbólicos y emotivos (Bonfil, 1991: 171-172). Entre dichos códigos puede encontrarse la lengua, pero no es un elemento necesario ni aislado del resto de los aspectos mencionados.

La inadecuación de los planes y programas de estudios, la castellanización encubierta, el envío de maestros bilingües de otras regiones (por lo que no necesariamente hablan la lengua local), su intromisión en la vida de las comunidades, producen resistencia que se traduce en el ausentismo de los niños. Otro problema frecuentemente señalado es la inadecuación del calendario escolar al ciclo agrícola de cada región.

A su vez, la producción videográfica del INI fue abordada por varios autores. Conforme a Irma Ávila, a partir de 1977 la producción más importante de cine etnográfico se realizó gracias a la institución y su Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA), que produjo cerca de 100 películas basadas en la investigación antropológica (2014: 382). La autora reconoce, sin embargo, que se trataba de visiones de autor sobre las realidades indígenas, “realizadas con gran respeto por las comunidades y por sus protagonistas; sin embargo, no estaban dirigidas a las comunidades”. Al final del día prevalecían los puntos de vista de los antropólogos y los cineastas (Ávila, 2014: 32).

Alberto Becerril, quien trabajó en AEA entre 1984 y 1987 como investigador, realizador, posproductor y jefe del Archivo tiene una perspectiva aún más crítica. En la década de 1970, “La manera en que los miembros de las comunidades indígenas en que se había trabajado percibían la película realizada simple y sencillamente no era relevante ni para el cineasta, ni en general, para el antropólogo. Las películas ‘sobre los pueblos indígenas en México’ eran y siguen siendo en la mayoría de los casos, valoradas, evaluadas, clasificadas y premiadas por etnógrafos, antropólogos y cineastas” (Becerril, 2015: 32).

Para el autor esta actitud era un síntoma del colonialismo interno: se trataba de una cuestión ética, de respeto al otro, de normas mínimas de convivencia. No se podía usar la voz y la imagen del otro sin su consentimiento. El otro, sea indígena o no, debía participar en las decisiones sobre el contenido y el punto de vista de lo filmado. También debía involucrarse en la producción, edición y posproducción del filme (Becerril, 2015: 33-34).

Pero el estudio más completo ha sido realizado hasta este momento por Erica Cusi en el libro *Indigenous media in Mexico* (2013). Para dicha autora, estudiar los medios indígenas en México es necesariamente examinar las relaciones entre los indígenas y el Estado. Pero la historia de estas relaciones no es simple ni unidireccional. Quienes enseñaban a los pueblos originarios a usar los medios no eran burócratas, sino artistas y activistas comprometidos. A Cusi no le interesa estudiar



las películas como textos, sino examinar la actividad social que tiene lugar en torno a la producción de los materiales videográficos, su circulación y consumo. En este sentido es posible entender que la cultura siempre está en formación, y que tanto los individuos como los grupos desempeñan un rol inventivo en sus propias culturas. Es por ello, y especialmente considerando la confrontación entre las culturas y el Estado, que la cultura es inherentemente política.

## Los albergues escolares en los videos del INI

¿Como plantean esta problemática los videos producidos por el INI? Cronológicamente hablando, el primer filme sobre los albergues escolares alojado en el Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz<sup>3</sup> es de 1988. Iniciaba el sexenio de Salinas de Gortari. Se decidió aumentar el presupuesto para instituto y, en consecuencia, se expandió su infraestructura, incluyendo la creación del sistema de radios indígenas y unidades de producción filmica situadas en las ciudades (Cusi, 2013: 38). Se produjo entonces la cinta *Programa Mundial de Alimentos en los Albergues Escolares*, dirigida por Heyerdal y realizada por el INI y el Programa Mundial de Alimentos.

El video dura 17 minutos y es un típico material promocional del INI y de la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Hecho con cierto descuido y narrado por una voz femenina en *over* que informa sobre el programa de la ONU, el documental muestra mapas, gráficos y datos como si fuera un reportaje televisivo en el que aparecen imágenes para ilustrar lo narrado. Muchas de estas imágenes son de archivo, poco atractivas y sin un claro sentido (tiendas de Conasupo, mediante las cuales el PMA distribuye los alimentos; camiones del Sistema de Distribuidoras de la Compañía Nacional de Subsistencia Populares (Diconsa-Conasupo), grupos de personas trabajando cargando sacos, o una imagen de niños africanos recibiendo un alimento).

Se nos informa que el INI libera parte de este presupuesto y lo destina a programas productivos. Los objetivos del instituto son los siguientes: “mejorar la dieta de los niños en los albergues escolares, realizar actividades agrícolas y pecuarias en los

<sup>3</sup> Como afirma una nota del INPI, el Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz: “Cuenta con casi 3 mil cintas cinematográficas y 13 mil videos, distribuidos en seis fondos: Producciones videográficas terminadas INI-CDI, Producciones de cine transferidas a video terminadas INI-CDI, Producciones videográficas inconclusas, Producciones de Videoastas Indígenas, Congresos y Fondo de Producciones Externas”. (<http://www.cdi.gob.mx/acervos/acervo-cine-video.html>).

albergues que refuercen la educación escolarizada, desarrollar proyectos productivos en algunas comunidades indígenas, para propiciar la autosuficiencia alimentaria y propiciar la creación de fondos comunitarios que generen empleos”.

También se afirma que los niños reciben una dieta balanceada que consta de “harina de maíz, frijol, arroz, pastas, aceite, sardinas, leche, huevos, carnes y verduras”.

La tercera parte del video está dedicada a los proyectos productivos que apoya el INI en diversos puntos del país. La voz *over* afirma que “el espíritu que anima los proyectos busca que las comunidades compartan la responsabilidad de su ejecución para erradicar las prácticas paternalistas que mucho les han afectado. Por ello una característica fundamental es que todos los proyectos deben ser autofinanciados, y es así que antes de la supuesta puesta en marcha se acuerda con la comunidad el porcentaje de la inversión que se canalizará al fondo comunitario.”

La declaración final es casi triunfalista: “Con este enfoque integral, el INI apoya proyectos de naturaleza muy diversa: proyectos agrícolas, pecuarios, agroindustriales, de infraestructura, de pesca y artesanales. De esta manera se benefician con cada proyecto cerca de 250 padres de familia. Esto quiere decir que además de mejoramiento de la dieta alimenticia de los 64 mil niños albergados se verán beneficiadas 25 mil familias indígenas. Así es como con el apoyo del Programa Mundial de Alimentos (PMA), el INI logra una mejoría en las condiciones de vida de los pueblos indios de México”.

En 1990, apenas dos años después, se filmó *Días de albergue*, por Alfonso Muñoz.<sup>4</sup> El filme fue producido por la Subdirección de Imagen y Sonido del INI. La película dura 26 minutos y articula un discurso mucho más complejo que el anterior, por lo que voy a analizarlo e interpretarlo con más detenimiento.

El punto de vista de la narración reside desde un inicio en un *agente externo* a los pueblos indígenas, que no figuran sino como *objetos* de la atención del equipo filmico. Desde sus inicios y hasta épocas recientes era muy común que el cine indigenista adoptara un punto de vista conforme al cual las etnias eran vistas como un *otro*, ajeno, lleno de carencias, y por lo tanto objeto de preocupación y estrategias diseñadas por las agencias estatales para “mejorar” su condición, sin que importara lo que los propios pueblos indígenas pensaran sobre ello, sin consultarlos y sin tomar en cuenta su organización social y política, sus formas de interacción y comunicación, sus conocimientos y pedagogías.

En efecto, desde los primeros segundos el video se introduce una voz en *over* femenina que afirma: “Los niños indígenas de México, integrantes de los sectores

<sup>4</sup> El antropólogo Alfonso Muñoz Jiménez fue realizador de películas del INAH y del INI.

más desfavorecidos y miserables del país, comparten con sus mayores no solo los territorios de difícil acceso y malas comunicaciones, sino también una cultura ancestral y condiciones de vida rayanas en la supervivencia”.

Se trata de una visión que sigue prevaleciendo en nuestro país hasta hoy, pese a los cambios constitucionales que reconocen a los pueblos indígenas como sujetos de derecho y no de políticas asistencialistas.<sup>5</sup> Inmediatamente la misma voz establece que uno de los problemas que enfrenta dicha población es la falta de acceso a la educación primaria.

Sin que medie algún tipo de problematización al respecto, como por ejemplo, por qué no se construyen las escuelas en las inmediaciones de sus hogares o si la educación primaria universal es la mejor alternativa para la educación de los niños indígenas, se plantea la solución: la existencia de los 1 250 albergues operados por el INI. Eso indica que en dos años no se construyó ningún albergue nuevo. Pero el punto de vista sobre su papel es completamente distinto.

El discurso constantemente establece verdades que no permiten formular dudas: ¿cómo y con qué criterios se estableció la ubicación de los albergues?; ¿con qué requisitos deben cumplir los niños para acceder a ellos?; ¿es realmente una “solución” para los problemas que enfrenta la niñez indígena?

De pronto el discurso se interrumpe para mostrarnos directamente una mañana en un albergue. Lo que se subraya es la estricta disciplina a la que son sometidos los niños: “Son las seis de la mañana, ¡todos a levantarse! ¡Nuestra primera actividad es tender la cama!”, exclama en tono decidido un hombre adulto y establece que dicha actividad debe cumplirse en 10 minutos. Los niños, ya vestidos (¿durmieron

<sup>5</sup> El artículo 2 de la Constitución, entre otras cosas, “reconoce y garantiza el derecho de los pueblos y las comunidades indígenas a la libre determinación y, en consecuencia, a la autonomía para: Decidir sus formas internas de convivencia y organización social, económica, política y cultural; Aplicar sus propios sistemas normativos en la regulación y solución de sus conflictos internos, sujetándose a los principios generales de esta Constitución, respetando las garantías individuales, los derechos humanos y, de manera relevante, la dignidad e integridad de las mujeres (...); Elegir de acuerdo con sus normas, procedimientos y prácticas tradicionales, a las autoridades o representantes para el ejercicio de sus formas propias de gobierno interno, garantizando que las mujeres y los hombres indígenas disfrutarán y ejercerán su derecho de votar y ser votados en condiciones de igualdad; así como a acceder y desempeñar los cargos públicos y de elección popular para los que hayan sido electos o designados, en un marco que respete el pacto federal, la soberanía de los Estados y la autonomía de la Ciudad de México. En ningún caso las prácticas comunitarias podrán limitar los derechos político-electorales de los y las ciudadanas en la elección de sus autoridades municipales”.

en pijama, pero los vistieron para que entraran las cámaras, o duermen en su ropa de día?) se apresuran para realizar la tarea. Por lo general, lo hacen entre dos (¿en cada camita duermen dos niños?). Después el adulto les recuerda quiénes forman los equipos para asear el dormitorio, el baño, quiénes deben ir al comedor y a la cocina.

Enseguida, el discurso en *over* se reanuda para decirnos otra “verdad”: “Así es como 63 000 niños<sup>6</sup> originarios de 44 de las 56 etnias que conforman nuestros mosaico cultural han dejado sus casas para convivir en estos hogares comunes. Aquí tienen la posibilidad de tener la educación primaria y enfrentar el futuro con más esperanza’.

De nuevo, ante una afirmación tan abstracta los espectadores tenemos dudas. ¿Esa cantidad de niños es grande, pequeña, suficiente? ¿Para los niños es fácil dejar sus casas para vivir en estos “hogares comunes”? ¿El tipo de educación que reciben les permitirá “enfrentar el futuro con más esperanza”?

La voz en *over* explica ahora que “El albergue escolar proporciona por 5 días de la semana y por todo el año lectivo, habitación y vivienda a 50 becarios...”. Y nos preguntamos: ¿estos 50 becarios cómo se eligen? ¿Cuál es el universo total de los niños que aspiran a las becas? No lo sabremos si no buscamos datos en otras fuentes.

Inmediatamente el director del albergue habla del financiamiento que recibe la institución. Subraya que el presupuesto es insuficiente y que el mayor problema es el de la alimentación. Aunque reciben fondos federales del PMA y apoyo de los padres de familia, muchos albergues “siguen sufriendo enormes carencias y la alimentación es de supervivencia”. Quienes hemos visto el video anterior no podemos sino sorprendernos, ya que ahí se decía que los niños tenían una dieta balanceada que incluía carne, huevos, leche, frutas y mostrarnos charolas con tres divisiones en las manos de los niños. Solo una de las divisiones tiene verduras.

Mientras el director habla, la cámara se concentra en algo que parece ser frijoles. Las otras dos divisiones están vacías. Los niños comen tortillas. Nuestra angustia crece a medida que esta imagen se va multiplicando por decenas.

La voz en *over* afirma que la característica de estas escuelas es el bilingüismo porque los niños de los albergues hablan alguna de las “56 lenguas que integran el universo lingüístico de México”. Esta afirmación de nuevo nos deja dudas porque la misma voz nos acababa de informar que los niños del albergue van a las mismas escuelas que los niños mestizos que solo hablan en español. ¿Cómo se resuelve eso? ¿Se obliga a los niños mestizos a aprender *todas* las lenguas que hablan los otros niños? O bien, ¿se separa a los unos y a los otros?

<sup>6</sup> Mil niños menos de lo que se decía en el video anterior.

Aparecen después imágenes de una clase en que la docente muestra sucesivamente las imágenes de diferentes frutas, explica algo en alguna lengua y luego define en español: “manzana”, “piña”. El “método” de enseñanza no parece muy exitoso. Los niños están distraídos, no interactúan con la maestra. Algunas niñas juegan con las tijeras, se las colocan en la boca. Mientras los maestros citadinos estamos alarmados al ver el peligro de la automutilación, la voz en *over* explica tranquilamente que todos los maestros son bilingües y que “deben ser además investigadores calificados, conocedores de la historia y la cultura de su etnia, y de la cultura nacional”. ¿Es eso cierto?

La voz sigue elogiando a los maestros: “estos maestros indígenas empezaron sus carreras como promotores culturales alfabetizando a los adultos en sus comunidades. Por vocación escogieron ser educadores y cursaron sus carreras en escuelas normales especializándose en la educación bilingüe.” Después del elogio, la voz nos regresa a la tierra diciendo: “el número de estos maestros es aún insuficiente ante la gran demanda de la población infantil, por lo que muchos de ellos tienen que atender simultáneamente a varios niveles en un mismo salón. El número de aulas a su vez no cubre las necesidades por el creciente número de alumnos y en muchos casos son improvisadas”. Y como si eso fuera poco, agrega: “A pesar de los esfuerzos realizados hasta ahora, el rendimiento de estos estudiantes es bajo. Además de la pobre alimentación, casi generalizada, los niños tienen que ausentarse periódicamente de la escuela para realizar tareas agrícolas que les demandan los padres en la época de siembra y cosecha. De esta forma su educación primaria se ve prolongada hasta por varios años.”

Lo que se nos muestra son, en efecto, aulas improvisadas, hechas de palos. Los niños hojean los libros. Nunca se nos dice qué tipo de formación se les transmite, por lo que intuimos que se trata de programas nacionales estandarizados para todo el país y que no distinguen entre las diversas culturas ni dan cuenta del “mosaico lingüístico”. La “pobre alimentación” de la que tanto se habla en el video parece ser una condición fija, es decir, inalterable de la realidad. En cambio, la culpa de que los niños se ausenten de la escuela en épocas de siembra y cosecha es claramente de los padres de familia y no del calendario escolar que perfectamente podría adaptarse a la condición de la región en que se opera.

El video repite las secuencias en que se ve a los niños de diversos albergues lavar los platos. En cambio la información sobre otras maneras de formar a los niños proviene de la voz *over*, que hacia el final del video afirma que “otras actividades tienen como fin reforzar su identidad y enseñar al niño la cultura de sus mayores. Las formas usadas para la transmisión de este conocimiento son muy variadas, consistiendo en expresiones corporales, dramatizaciones, bailes y cantos”. Solo podemos

presenciar dos de estas dramatizaciones que se refieren a la medicina tradicional. En ambos casos son los maestros los que les recuerdan a los niños las palabras que deben decir.

Es también esta voz la que da el *mensaje final*: “Con aciertos y desaciertos el INI con su programa de albergues ha avanzado hacia la construcción de un mejor futuro para la niñez indígena de México con el apoyo del programa nacional de Solidaridad.<sup>7</sup> Los pueblos indios quieren ser protagonistas de su desarrollo y eso solo se logrará cuando exista una estrecha colaboración interinstitucional y de respeto a las modalidades culturales de los pueblos indios y de reconocimiento a sus prácticas y conocimientos tradicionales.”

No es difícil concluir que lo que *se dice* en el filme refleja exclusivamente el punto de vista institucional. Es el INI el que está a cargo del discurso hablado. Es significativo que los únicos entrevistados son los y las directoras de los albergues. No se le da la palabra a los otros actores que participan en el proceso: los maestros, los niños, los padres de familia. Mientras este discurso subraya las carencias de los albergues, sobre todo las alimenticias, trata de construir también una visión optimista sobre la función del INI en las regiones más marginadas del país.

El otro discurso, el que nos transmiten las imágenes es, creo, mucho más dramático. Las imágenes de los platos semivacíos que reciben los niños son estrujantes y se repiten con mucha frecuencia. La cámara muestra también los métodos pedagógicos que parecen remitir a la repetición de palabras y oraciones que pronuncian los maestros y al copiado de los libros. Las dramatizaciones están construidas por las o los maestros quienes en todo momento ayudan con los “diálogos”. Los niños no se desempeñan en forma autónoma. Las canciones que se les enseñan no tienen que ver con su particularidad cultural, sino con el desarrollo de los hábitos higiénicos, o se trata de canciones que aprenden todos los niños mexicanos en primaria.

Sabemos que una película no puede proporcionar toda la información que un espectador exigente le demandaría. A diferencias de textos escritos, que pueden tener una extensión más o menos libre, al cine documental hasta hace poco se le pedía concisión. Pero el análisis del punto de vista del filme me llevó a comparar algunas de sus afirmaciones con el de las investigaciones antropológicas. Una de estas afirmaciones es que los maestros de las escuelas indígenas están muy bien preparados para trabajar en contextos multiculturales. Pero los investigadores niegan la existencia de carreras consolidadas en educación bilingüe en las normales mexi-

<sup>7</sup> Se refiere al Pronasol (Programa Nacional de Solidaridad) que se creó durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari para atender a las poblaciones marginadas del país.

canas. Irineo Rojas (1997) afirma que a los promotores culturales se les preparaba para castellanizar a los adultos y que se trataba de una preparación deficiente e improvisada destinada a los egresados de las primarias. Franco Gabriel ofrece datos sobre la educación indígena en el estado de Oaxaca. Después de la creación de la Dirección General de Educación Indígena en 1978, “los nuevos profesores, casi todos bachilleres, recibían solamente un curso de inducción a la docencia de dos a cuatro meses, que se incrementó a seis meses en 1990” (Gabriel, 2010: 274). La alternativa de formación la ofrecía la UPN a través de la Licenciatura en Educación Indígena, solo obtuvo alrededor de 39% de profesores.<sup>8</sup>

Bruno Baronnet afirma que para el ciclo escolar 2009-2010 la *nueva* Licenciatura en Educación Intercultural Bilingüe se impartía apenas en 20 planteles educativos ubicados en 15 estados, lo que representaba menos de 2% de escuelas normales del país (Gabriel, 2010: 245-246). En realidad, la demanda de una educación bi e intercultural ha surgido siempre de los grupos de docentes disidentes, que han tenido que luchar contra el currículum nacional uniforme impuesto una y otra vez por la SEP (2010: 246)

Gunther Dietz (1999) documentó el fracaso de la educación indígena en la región purhépecha por todas las razones que ya se han expuesto: falta de arraigo comunal de las escuelas federales, de los maestros, escasez de materiales didácticos en la lengua regional y métodos pedagógicos basados en la repetición y el copiado.

La siguiente película, de 60 minutos, titulada *Generación futura*<sup>9</sup> y dirigida por Alberto Becerril Montekio, quien se basó en la investigación de Alberto Gonzalo Camacho, se realizó en 1995. A diferencia del material analizado anteriormente, este filme está centrado en el concepto de la etnia y su cultura, la *mixe*. Muchos de los elementos culturales se transmiten mediante el trabajo de la cámara y de la banda sonora en que se reproducen piezas musicales ejecutadas por las bandas *mixe* y las canciones de un grupo de niñas. Se retrata la vida cotidiana, las formas de trabajo, los juegos de los niños, sus dibujos, el papel de los médicos tradicionales, las ceremonias en la montaña sagrada, pero también la intervención de los miembros de la Iglesia, de los médicos *alópatas* y de los maestros que trabajan en los albergues escolares.

En la zona hay dos albergues del INI, en San Pedro y San Pablo Ayutla y otro en Espíritu Santo Tamazulapam. El mayor problema es la pobreza y la desnutrición

<sup>8</sup> El autor aporta datos conjuntos para los profesores con bachillerato y licenciatura.

<sup>9</sup> La película fue galardonada con el premio al mejor documental de Ciencias Humanísticas en el Festival Internacional de Cine en Ronda, España en 1996, y obtuvo el primer lugar en Antropología Visual.

infantil, según la explicación de diversos actores sociales a los cuales se entrevista. En este filme podemos descansar de la voz en *over*, que buscaba imponer el punto de vista institucional.

Una de las directoras explica que dentro de poco, cuando inicie el ciclo escolar, van a llegar niños nuevos, a los que les va a costar mucho trabajo consumir la leche y otro tipo de alimentos. Llegan anémicos, no tienen ganas de trabajar, tienen sueño. Pero a diferencia de los albergues donde se alimenta a los niños, en escuelas pertenecientes a la educación indígena no hay ni desayunos ni material didáctico. La cámara muestra a los niños comiendo fritangas, una pasta sin ningún otro ingrediente, y su ropa agujereada. Un maestro pregunta a los niños de su clase que quiénes habían almorzado en su casa. Algunos no contestan. Otros dicen que comieron frijoles, otras más, tortillas, otros solo café.

Los médicos tradicionales, los alópatas y hasta una monja tratan de ayudar a resolver el problema. Sor Martha Garzafox tiene una casa cuna en Tlahuitoltepec donde recibe a niños severamente desnutridos. Algunos de ellos no logran levantarse de la cama durante seis u ocho meses, la que más ha durado acostada fue una niña que no logró pararse en tres años. Ahora empieza a moverse y gracias a las terapias, está empezando a hablar. Hay niños que no saben comer solos porque no logran mover las manos.

El doctor Bernal Torres, jefe del Departamento de Atención a la Salud del INI, explica que la desnutrición llega en Oaxaca a 60% de los chicos que, cuando alcanzan la edad escolar traen desventajas en crecimiento y desarrollo. La zona mixe está en una situación más grave aún: “es eminentemente indígena, alejada de la ciudad, con pobreza, con una enorme cultura, pero sumamente aislada, incomunicada en algunas partes, lo que dificulta nutrientes adecuados”. Otro problema es el cultural:

Desgraciadamente nuestros planes de estudio no están adecuados a las necesidades del país y menos para las regiones rurales y aún menos para las regiones indígenas. Y lo que es peor, se da uno cuenta que lo que aprendió en la escuela no le sirve a uno mucho para curar a la gente o a prevenir las enfermedades y no únicamente desde el punto de vista médico sino desde el punto de vista sociomédico, de antropología médica. Trabajar en una región indígena implica trabajar con otra cultura diferente a la nuestra. Y si uno no entiende esa cultura, choca uno, ideológica, políticamente.

Una médica tradicional explica esa diferencia cultural: “muchos niños se enferman de diarrea, de vómito, de parásitos. A veces las diarreas no se quitan. Nosotros lo hidratamos, darle agua, suero casero. También le damos medicamentos, pero no se



curan. Entonces son enfermedades tradicionales, mal de ojo, susto. Yo lo que les hago es la limpia y les digo qué ritos tienen que hacer, los hacen tres veces y se curan”.

Y el doctor Torres amplía el panorama:

En algunos casos los médicos tradicionales empiezan como topiles hasta poder ser presidentes o agentes municipales o topil de la Iglesia que sube hasta mayordomo y después toma el estatus de médico tradicional. Entonces es una persona con mucha calidad moral, y la gente le tiene fe, le tiene confianza, que no la tiene a nosotros. Estoy seguro que si no existiera la medicina tradicional, no existirían los actuales pueblos indígenas. Es una cultura propia de cada cultura indígena, que ha existido desde siempre, existe, a pesar del sector salud, a pesar de la conquista y ayudan a la población en cuestiones curativas, preventivas, cuestiones comunitarias. Se calcula que cerca del 80% de los nacidos vivos son atendidos por parteras y en regiones indígenas sube hasta el 96-97%. Precisamente la región Mixe es una de estas regiones y en estos lugares con lo único que cuentan es con sus propios recursos terapéuticos. La gente hace más caso a ellos que a los médicos alópatas.

En el albergue del INI en Espíritu Santo se enseña a los niños a cultivar las hortalizas. El director del albergue habla de problemas adicionales, niños desprotegidos, que no tienen quien los atienda, que no tienen madres o padres. El maestro habla con los niños sobre el machucado, pide que expliquen cómo se prepara y que lo dibujen. Es la comida ceremonial que se ingiere el primero de agosto con la idea de que así se evitará sufrir hambre “porque en este mes no hay cosecha, es el mes más difícil”.

Uno de los rasgos culturales de la zona mixe que el filme muestra es la presencia tanto de la Iglesia católica como del culto a los dioses pertenecientes a la cosmovisión propia. La cinta inicia con el repiqueo de las campanas y segundos después vemos a dos hombres vestidos con camisas blancas que rezan en mixe:

Hoy venimos a la cima de la montaña a cumplir, a encontrarnos con el dador de la vida y del sustento. Nuestros antepasados, los Mixes, así lo determinaron, para ser protegidos del hambre y de la enfermedad. Que sean escuchadas nuestras palabras en la cima de la montaña, el trueno, el rayo y los diferentes vientos. Que nuestro rezo y nuestras palabras sean escuchadas. Hoy nos encontramos ofrendando a la naturaleza, pedimos ser guiados para poder reunirnos. Gracias juez. Gracias jefe.

Más adelante, Eloísa Flores Bravo afirma:

Los médicos tradicionales atendemos a las personas que se enferman. Como decía antes, las personas se enferman de susto. Una persona que se asusta lejos, por ejemplo, en una ciudad, es difícil de que la persona se cure en su casa, entonces en estos casos vamos al cerro que en nuestro caso es Cempoatépetl, es el corazón de Dios, es donde sentimos que estamos más cerca de Dios, que es donde Dios nos escucha y estamos conscientes, o por lo menos yo los escucho y nuestra gente se cura.

Inmediatamente después vemos a las familias entrar en la iglesia con flores y veladoras, asisten a misa, reciben la comunión. Pero no se trata del sincretismo religioso. Entre la religión católica y la religiosidad mixe hay ciertas coincidencias. Por ejemplo, el concepto de la trinidad que es común a todas las religiones. Pero la concepción profunda y las prácticas mediante las cuales las poblaciones se relacionan con lo sagrado son diferentes. La convivencia con la naturaleza que se basa en una relación recíproca, el considerar a la Tierra como la madre, el papel fundamental del trabajo, y muchos elementos más permiten entender que se trata de vivencias muy diferentes a las que promueve la Iglesia católica.

Su pedagogía no se basa en los principios occidentales sino en la filosofía mixe, *Wëjen Kajën* que existe en la tradición oral y “para los comuneros significa despertar, desamarrar, desatar, aflorar las ideas y pensamientos, abrir los ojos a la inteligencia” (Delgado et al., 2001: 69). En primer lugar, la educación se concibe como un proceso y como una acción que tiene un fuerte vínculo con la cotidianidad, con la vida de la comunidad. Su sustento son los principios duales: Tierra-Vida, Trabajo-Tequio y Humano-Pueblo (Díaz Gómez, 2004: 368; Obregón, 2010: 44, cit. en Jablonska, 2015: 237-238).

La yuxtaposición de las dos ceremonias, la católica y la *ayuuk* en la película puede llevar a una comprensión equívoca. Por eso es necesario recurrir a otras fuentes.

El alcance crítico del filme es mucho mayor que en los casos anteriores. Si bien se muestran las acciones del INI en el terreno de la salud, la alimentación y la educación, no hay una narración que pretenda convencernos de que la institución juega un papel central en las comunidades mixes. Por el contrario, escuchamos declaraciones de diversos actores sociales, algunos de ellos contratados por el propio INI, como lo es el doctor y el dentista, quienes tienen una visión crítica de las acciones gubernamentales puesto que están diseñadas para la población urbana y no comprenden las formas de vida de los pueblos indígenas. También queda claro que hay otros agentes que buscan soluciones a la problemática de las comunidades: una médica tradicional, una misionera, un maestro que pide a los niños que reflexionen y revaloren su cultura.

El tema educativo prácticamente no es tocado, sino para decir que la educación indígena está abandonada. Las breves secuencias grabadas en los salones de clase no permiten comprender qué enfoques pedagógicos se emplean, si la educación es realmente bilingüe o bicultural.

## Los albergues escolares en los videos de la CDI

La derogación del INI y la creación de la CDI se decidió durante el sexenio de Vicente Fox. Recordemos que durante su campaña en 1988 el futuro presidente prometió resolver el problema de Chiapas en solo 15 minutos.<sup>10</sup> En el tercer año de su gobierno se realizaron algunas modificaciones jurídicas en que se planteó un nuevo modelo institucional de atención a la población indígena, la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, y se promulgó la Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas. Pero ¿cuál fue el contexto de este rediseño institucional? Haddlynn Cuadriello (2008) identifica principalmente tres factores a los que el gobierno pretendió responder. En primer lugar, la crisis de la representatividad de las instancias tradicionales. Se trataba, entonces, de crear la impresión de que los pueblos indígenas iban a participar directamente en el diseño de las políticas, estrategias e instrumentos dirigidos a mejorar sus condiciones de vida, aunque en los hechos su participación en el Consejo Consultivo de la CDI estuviera subordinada a las decisiones del gobierno federal. Ello, argumenta la autora, se debió, entre otras cosas a que la población indígena se encuentra por debajo de la línea de pobreza con respecto a la media nacional y, por eso, “es muy probable que carezcan de las capacidades organizativas necesarias para poder participar de manera activa y propositiva en el diseño de las políticas públicas, por lo que difícilmente los más pobres podrán acceder a estos espacios públicos de deliberación para influir en las políticas e insertarse en esta nueva dinámica de relación con el Estado. Al respecto Joan Font (2004) señala que al traducirse las desigualdades sociales en desigualdades políticas, la participación ciudadana tiende a concentrarse en sectores muy reducidos y poco representativos”. (Cuadriello, 2008: 12)

En segundo lugar, se trataba de formalizar la idea de que el gobierno instrumentaba las políticas del multiculturalismo, tal como ya se había asentado en el artículo segundo constitucional. Finalmente, se buscaba afianzar el *proyecto de democracia*

<sup>10</sup> Además prometió que cumpliría los acuerdos de San Andrés, que buscaría que se llevase a nivel constitucional la ley Cocopa, que reiniciaría el diálogo con los indígenas.

*neoliberal*, que consistía en la transferencia de responsabilidades sociales del Estado hacia la sociedad civil y al sector privado (Cuadriello, 2008: 30).

Este nuevo contexto influyó poderosamente en el discurso de las películas producidas por la CDI. En *Albergues Escolares Indígenas, compromiso para el mañana*, producido en 2008, se vuelve a emplear la voz en *over* y se utiliza el discurso ya muy gastado por la televisión mexicana en cuyo centro está “la gran familia”. Así ahora se nos presentan los albergues como metáforas familiares en que todos —padres de familia, niños, cocineras, maestros y los jefes de los albergues— desempeñan un papel importante y contribuyen al éxito del proyecto. De acuerdo con este discurso, la nutrición es sana y balanceada, los aprendizajes son de alta calidad y hay bajo nivel de reprobación. Pero sobre todo se habla de afecto. Por ejemplo, la voz en *over* asegura que las comidas son aderezadas “con tres ingredientes básicos: afecto, dedicación y un gran espíritu maternal. Y así, los niños y las niñas se convierten en miembros de una gran familia en la que la diaria convivencia genera lazos de afecto y cariño, necesarios también para su desarrollo emocional”.

Todas las personas entrevistadas en el video están encantadas: los niños dicen que en el albergue les gusta todo, y la voz en *over* agrega que esta experiencia significará “un parteaguas en su vida. Un antes y un después”. Una de las cocineras dice que trabajar en el albergue fue el sueño de su vida, los y las profesoras del CONAFE aseguran que están “muy a gusto”.

A diferencia de los videos del INI, en que los padres de familia ayudaban sobre todo en la provisión de la comida, ahora se subraya mucho su colaboración prácticamente en todas las áreas: aseo de los baños, preparación de la comida, albañilería, limpieza de los jardines, etcétera.

La visión idealizante concluye con la siguiente afirmación: “Finalmente, en la gran familia del albergue no puede faltar el responsable del programa por parte de la CDI: él o ella se encarga de proveer, supervisar y contribuir a resolver los problemas que se van dando y la operación cotidiana del albergue, tarea que al igual que los otros miembros realiza con entusiasmo, dedicación, compromiso y sobre todo con un gran sentido de responsabilidad hacia los becarios”.

El video regresa a una visión homogeneizadora del “indígena”, así que se filma lo mismo en Chiapas que en Jalisco y el Estado de México. Los nuevos elementos provienen del contexto político: se usa el lenguaje inclusivo y se alude al multiculturalismo para afirmar que lejos de ser un problema es una riqueza de las regiones. Se trata de dar la impresión de que los niños tienen el acceso a las tecnologías, de ahí que se repitan con frecuencia las imágenes de los alumnos sentados frente a las computadoras. Mis propias investigaciones (Jablonska, 2015) y los videos de Ojo

de Agua Comunicación sobre las experiencias escolares exitosas<sup>11</sup> indican que, aunque en algunas escuelas ubicadas en las zonas indígenas a veces hay algunas computadoras, estas la mayoría de las veces no están conectadas a internet. A su vez la CEPAL afirma:

La pertenencia a los pueblos originarios y a poblaciones de afrodescendientes es otro factor asociado a la brecha digital dentro de los países de América Latina y el Caribe. Se ha establecido que “la probabilidad de tener una computadora en el hogar es cinco veces mayor en el conjunto no indígena de la población que en los pueblos indígenas” (CEPAL, 2002, p.31). Esto podría atribuirse a que la población indígena presenta niveles educacionales más bajos y habita en una mayor proporción en zonas rurales que las poblaciones no indígenas. Sin embargo, incluso en áreas urbanas, y con idénticos niveles educativos, los pueblos originarios siguen manifestando una menor probabilidad de acceso a las TIC (Villatoro y Silva, 2005: 12).

Pero hay otras transformaciones que documenta el video. En algunas regiones ya hay escuelas primarias cercanas a las que los niños pueden acudir. En estos casos los albergues hospedan a adolescentes en cuyas comunidades no hay secundarias ni preparatorias. En otras, de gran densidad de la población indígena, como la cora-huichol, faltan espacios y los niños viven hacinados. Esta revelación se aprovecha para hablar de problemas: la necesidad de reparaciones urgentes en varios albergues y la falta de agua. Y se encuentra la solución: “Por fortuna, desde algunos años se ha contado con el apoyo solidario y desinteresado de algunas fundaciones privadas”. Nadie pronuncia el nombre de la fundación, pero en algunas puertas y ventanas de los albergues aparece el logo y el nombre de “Sabritas”.

Una vez consultadas otras fuentes, resulta que la colaboración entre Sabritas y CDI se inauguró en 2004 y cuenta con propaganda que es divulgada por la prensa: “Fundación Sabritas cuenta con 29 albergues escolares indígenas que benefician a más de 1 500 niños y jóvenes en todo el país”; “Desde hace ocho años, Fundación Sabritas impulsa el desarrollo de comunidades indígenas, mejorando la salud y educación de niños y niñas” (“Inaugura Fundación Sabritas...”, 2009). A pesar de la

<sup>11</sup> Pueden verse en Ojo de Agua Comunicación en Vimeo (<https://vimeo.com/ojodeaguacomunicacion>). Entre estos videos se encuentran *Tatutsi Maxakwaxi. Nuestro bisabuelo el venado de cola blanca* (2009) de Roberto Olivares, *Gozedzo dzedzo, aprendiendo lo nuestro* (2009) de Juan José García, *Jurhenkurbhini Juchari Uandakurarhu Ueratini* (2009) de Roberto Olivares, *Asamblea escolar, nuestras palabras* (2009) de Guillermo Monteforte.

inauguración de nuevos albergues, su número absoluto ha disminuido puesto que el video reporta la existencia de 1 070.

Otro video producido por el Programa de Albergues Escolares Indígenas y la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, sin fecha de producción, está filmado en varios albergues de Chiapas. Su discurso combina la información sobre la pobreza y la dispersión de las poblaciones indígenas, con las aseveraciones sobre las ventajas de poder vivir en un albergue escolar y, a su vez, sobre las dificultades que estos enfrentan para recibir a más niños y solventar los gastos. La constante del filme es que las personas que hablan a la cámara o mediante voz en *off* se presentan a sí mismas, explican brevemente sus funciones y hablan de los alcances y limitaciones que enfrentan. Hablan algunos niños y una chica que asegura que, gracias a lo aprendido en el albergue, ahora está estudiando la carrera de Lingüística y Cultura Maya en la Universidad de Oriente en Valladolid.

El video, que dura 7:24 minutos, termina con las solicitudes de apoyo a los inversionistas, las instituciones y a “gente que tiene dinero”. Una niña dice que le gustaría tener cama para ella sola. Otro niño desea tener más espacio, más alimento y ser sano. El letrero final informa que: “Por cada niño atendido quedan cinco fuera del albergue, sin posibilidad de asistir a la escuela. Colabora con nosotros para que ninguno quede fuera.”

Parece haber un retroceso en la forma de comunicar sobre las acciones del CDI, frente a lo que hacía el INI. Se recurre a metáforas desgastadas y al chantaje emocional para recaudar los fondos.

## Reflexiones finales

“Conocer las miradas, o los modos de ver, es hoy esencial para entender la discriminación y la jerarquización”, dice Sarah Corona en la Introducción al libro *Ver con los otros. Comunicación intercultural* (2017) que escribió junto con Jesús Martín Barbero. Como he argumentado a lo largo del presente artículo, los discursos del INI (1988-2002) y de la CDI (2003-2008) están contruidos con base en una de las corrientes del indigenismo aparentemente ya superada, la que veía a los pueblos originarios como atrasados, sumidos en la pobreza y en carencias culturales. De ahí que los filmes subrayen los esfuerzos de las agencias gubernamentales por alimentar y proporcionar la educación a los niños indígenas.

En efecto, con excepción de la *Generación futura*, todos los videos imponen el punto de vista oficial mientras excluyen la voz del *otro* y tampoco le permiten

autorrepresentarse. A los niños indígenas y a sus familias se les retrata con la lástima que le debemos a los seres más débiles y carentes. Sus culturas, sus formas de pensar, sentir y actuar son invisibilizados. Se les niega la posibilidad de hablar: todas las veces que se expresa alguno de los protagonistas de los videos, se trata de un discurso controlado y previamente elaborado por quienes dirigen el filme. Las películas de Alberto Becerril y de Alfonso Muñoz representan más una apertura al cine autoral que los demás materiales analizados y que tienen un carácter estrictamente promocional e institucional.

La necesidad de controlarlo todo: las tomas, el montaje y a los personajes es reforzada por una voz en *over* o por los letreros que le dicen al espectador lo que debe comprender. Se excluye la posibilidad del análisis o la reflexión. Se dan cifras sobre el número de albergues y los niños atendidos que van variando de un video a otro, pero no se contextualizan, de modo que funcionan como abstracciones incomprensibles.

El INI y la CDI refuerzan los estereotipos construidos desde la mirada hegemónica. Su discurso va transformándose bajo la presión de la ideología neoliberal, que excusa de las responsabilidades sociales al Estado y las asigna a los particulares. En cambio, no se observa alguna influencia de la corriente intercultural y mucho menos de la perspectiva decolonial.

Su discurso está lleno de contradicciones: mientras en 1988 se asegura que las necesidades alimentarias de los niños están satisfechas, en los últimos filmes hechos por CDI se vuelve a poner acento en las carencias de los albergues escolares. Si los fundadores del INI calculaban que el instituto iba a resolver en 20 años “los problemas” que enfrentaban las comunidades originarias, tras más de 60 años de su existencia, no solo no se nota un avance en cuestiones tan básicas como la alimentación o la existencia de una infraestructura educativa suficiente (Lewis, 2018).

La postura del INI forzó la salida de varios de los videoastas que participaron en los talleres en que se enseñaba a los pueblos indígenas a hacer sus propios videos, y luego en el Programa de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas. Algunos de ellos, como Guillermo Monteforte, uno de los fundadores de Ojo de Agua Comunicación, organización que se creó en 1996 y que funciona hasta hoy, elaboraron documentales “con un claro propósito político: apoyar la construcción de la autonomía de los pueblos, fortalecer su lucha por los derechos, avalar y conservar su propia cultura y producir información desde su propio punto de vista. (Jablonska, 2016: 228).

Alberto Becerril, a su vez, prefirió seguir su trabajo como investigador y realizador que, en lugar de facilitarse, se complicaba siguiendo en el INI. Colaboró con Guillermo Monteforte en talleres del proyecto de transferencia de medios e hizo

documentales sobre la salud pública con financiamiento del Instituto Nacional para la Salud Pública. Recibió una beca de la Fundación Mac Arthur de tres años, gracias a la cual realizó cuatro documentales. Actualmente es docente, investigador y realizador en la Universidad Autónoma de Morelos (entrevista realizada en junio de 2020).

Sin duda, el programa del INI de la transferencia de los medios a las comunidades indígenas rindió frutos a mediano plazo. Hoy personas y colectivos filman videos sobre la vida y los problemas que enfrentan las comunidades originarias en muchos lugares del país. Aunque el trabajo de algunos de ellos es ampliamente conocido y documentado, faltan más investigaciones actualizadas sobre el particular. La creciente presencia de los videos hechos por los propios indígenas o por quienes se identifican con ellos en plataformas digitales (wimeo, youtube) y en diversos festivales tiene un impacto político de mucha importancia. Los antes invisibilizados hoy tienen presencia y voz, mediante la producción videográfica, pero también a través de otras intervenciones artísticas, como lo son la fotografía, el muralismo y la pintura.<sup>12</sup>

Actualmente, al parecer, los albergues escolares están languideciendo. El Centro Estratégico en Justicia y Derecho para las Américas A.C. considera que los albergues están desapareciendo (2019). Informa que en Oaxaca hay 210 casas pero se canalizaron recursos solo para 49 de ellas; en Guerrero hay 99 albergues, pero solo se reporta un comedor. Donde se reciben recursos, se contemplan de 30 a 40 pesos para preparar tres comidas diarias. También la inseguridad está golpeando los albergues, porque muchas familias son desplazadas de sus lugares de origen.

En los tiempos de la pandemia de coronavirus, solo tenemos acceso a la propaganda oficial.

## Referencias bibliográficas y hemerográficas

Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz

s./f. <http://www.cdi.gob.mx/acervos/acervo-cine-video.html>

<sup>12</sup> En 2017 realicé un estado de conocimiento sobre las expresiones artísticas en los movimientos sociales, bajo el auspicio de la Red Mexicana de Estudios de los Movimientos Sociales. A partir de la lectura de 72 textos, entre libros, tesis y artículos, pude documentar una gran riqueza de las diversas expresiones, pero también la insuficiencia de las investigaciones sobre el particular. Dicho trabajo no se ha publicado aún.



Ávila, Irma

- 2014 “México”, en Alfonso Gumucio (coord.), *El cine comunitario en América Latina y El Caribe*, Bogotá, Fundación Frererich Ebert, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, UNESCO, pp. 371-430.

Baas, Mario, Pedro Sánchez y Francisco Mena

- 2000 “Papel de los albergues escolares en el desempeño escolar del niño en la zona rural de Yucatán”, *Educación y Ciencia*, 4(7), enero-junio 2000, pp. 23-35, <http://educacionyciencia.org/index.php/educacionyciencia/article/view/134>

Baronnet, Bruno

- 2010 “De cara al curriculum nacional: las escuelas normales indígenas en las políticas de formación docente en México”, en: S. Velasco y A. Jablonska, *Construcción de políticas educativas interculturales en México: debates, tendencias, problemas, desafíos*, Ciudad de México, México, SEP/UPN, pp. 245- 272.

Becerril, Alberto

- 2015 “El cine de los pueblos indígenas en el México de los ochenta”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, 25, julio, pp. 30-49, [http://www.rchav.cl/img25/imprimir/2015\\_25\\_arto3\\_becerril.pdf](http://www.rchav.cl/img25/imprimir/2015_25_arto3_becerril.pdf)

Bonfil, Guillermo

- 1991 “La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Colima, México, 1v(12), pp. 165-204, <https://www.redalyc.org/pdf/316/31641209.pdf>

Calsamiglia, Helena y Amparo Tusón

- 2001 *Las cosas del decir*, Barcelona, España: Ariel, <https://universitas82.files.wordpress.com/2013/08/las-cosas-del-decir.pdf>

Cuadriello, Hadlyyn

- 2008 *Neoindigenismo y participación ciudadana: El Consejo Consultivo de la CDI y la participación indígena*, tesis de maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, sede en México, [https://www.researchgate.net/publication/277858521\\_Neoindigenismo\\_y\\_participacion\\_ciudadana\\_el\\_Consejo\\_Consultivo\\_de\\_la\\_CDI\\_y\\_la\\_participacion\\_indigena](https://www.researchgate.net/publication/277858521_Neoindigenismo_y_participacion_ciudadana_el_Consejo_Consultivo_de_la_CDI_y_la_participacion_indigena)

Cusi, Erica

- 2013 *Indigenous Media in Mexico. Culture, community and the state*, Durkham, Londres, Duke University Press.

De la Peña, Guillermo

- 2002 “El futuro del indigenismo en México: del mito del mestizaje a la fragmentación neoliberal”, en *Estados nacionales, etnicidad y democracia en América Latina*, Osaka, Japón, The Japan Center for Árera Studies/ National Museum of Ethnology.

Delgado, Manuel et al.

- 2001 “Bases filosóficas del proyecto educativo ayuujk y el proyecto pedagógico de El Bachillerato Integral Comunitario Ayuujk Polivalente BICAP”, en *La voz y la palabra del pueblo ayuujk*, México, BICAP/ Miguel Ángel Porrúa/UPN.

*Diario Oficial de la Federación*

- 2003 Ley de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 21 de mayo.

Díaz, Floriberto

- 2004 “Comunidad y comunalidad”, en *Diálogos en la acción*, segunda etapa, pp. 365- 374.

Dietz, Günther

- 1999 “Indigenismo y educación diferencial en México: balance de medio siglo de políticas educativas en la región purhépecha”, *Revista Interamericana de Educación de Adultos*, file:///C:/Users/88118/Downloads/art-Crefal%20(2).pdf

Durín, Séverine

- 2003 “Redefiniciones identitarias. Sacrificio de toro e intervención institucional entre los Wixaritari (Huicholes)”, *Revista de Antropología Experimental*, 3, <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/2106>, DOI: 10.17561/rae

Gabriel, Franco

- 2010 “La construcción social del curriculum bilingüe e intercultural para la formación de docentes indígenas de educación primaria en Oaxaca”, en: S. Velasco y A. Jablonska, *Construcción de políticas educativas interculturales en México: debates, tendencias, problemas, desafíos*, México, SEP/UPN, pp. 273- 316.

Hernández, Rosalba

- 2001 “La antropología aplicada al servicio del estado-nación: aculturación e indigenismo en la frontera sur de México”, *Journal of Latin American Anthropology*, 6(2), pp. 20-41.

- “Inaugura Fundación Sabritas albergue escolar indígena en Papantla, Veracruz”  
 2009 <https://www.expoknews.com/inaugura-fundacion-sabritas-albergue/>  
 Jablonska, Aleksandra
- 2015 “La Universidad Comunal Intercultural del Cempoaltépetl: un proyecto político, cultural y pedagógico”, en Patricia Medina, *Pedagogías insuministradas. Movimientos político-pedagógicos y memorias colectivas de educaciones otras en América Latina*, México Cesmeca/UPN/Juan Pablos, pp. 235-254.
- Lewis, Stephen  
 2018 *Rethinking Mexican Indigenismo*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Martín-Barbero, Jesús y Sarah Corona  
 2017 *Ver con los otros. Comunicación intercultural*, Ciudad de México, FCE.
- Muñoz Güemes, Alfonso  
 2018 “La construcción de la identidad étnica a través de la lente cinematográfica. Una ruptura narrativa en la era global”, *Saskab. Revista de discusiones filosóficas desde acá*, cuaderno 12, <http://www.ideaz-institute.com/sp/CUADERNO12/C122.pdf>
- Mutsuo, Yamada y Carlos Degregori  
 2002 *Estados nacionales, etnicidad y democracia en América Latina*, Osaka, The Japan Center for Area Studies.
- Radiotele  
 s./f. “Lleva SEE apoyos alimenticios y didácticos a albergues escolares, rurales e indígenas”, disponible en: <http://www.radiotele.com.mx/lleva-see-apoyos-alimenticios-y-didacticos-a-albergues-escolares-rurales-e-indigenas/>.
- Rojas, Irineo  
 1997 La educación bilingüe en México, *Sinéctica*, 10, enero-junio.
- Villatoro, Pablo y Alisson Silva  
 2005 *Estrategias, programas y experiencias de superación de la brecha digital y universalización del acceso a las nuevas tecnologías de información y comunicación (TIC). Un panorama regional*. CEPAL.

## Filmografía

*Albergues escolares indígenas, compromiso para el mañana.* Año de producción: 2008. Producción y dirección: Lourdes Hidalgo. Realización: Alejandro Romero. Camarógrafo: Héctos Tapia. Edición: Alejandro Romero, Lourdes Hidalgo, Edgar Romero. Posproducción: Julio Otriz. Musicalización: Alejandro Romero. Fotografía: Fernando Pimentel

*Días de albergue.* Año de producción: 1990. Realización: Alfonso Muñoz. Investigación y Producción: Subdirección de Imagen y Sonido. Fotografía: Hugo Vera. Sonido en campo: Rodrigo Rivas. Edición: Sybille Hayem. Producción ejecutiva: Alfonso Muñoz

*Generación futura.* Año de producción: 1995. Realización: Alberto Becerril Montequio. Investigación: Gonzalo Camacho, Alberto Becerril. Producción: Salvador Coronel. Fotografía: Carlos Cruz Barrera. Asistente de fotografía: Crisanto Manzano. Sonido en campo: Alejandro Camarena. Fotografía fija: Alberto Becerril. Guión: Alberto Becerril. Edición: Alberto Becerril, Guillermo Monteforte. Producción ejecutiva: Neyra Alvarado, César Ramírez, José Luis Sagredo, Alberto Becerril. Música: CECAM

*Programa de Albergues Escolares Indígenas.* Sin fecha de producción. Coproducción: CDI y OEI (Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura).

*Programa Mundial de Alimentos en Albergues Escolares.* Año de producción: 1988. Dirección: Ernesto Heyerdhal. Asistente de realización: Fabiola Ysunza Amigot. Camarógrafos y fotografía: Federico Chao Fuente y José Vicente Resina. Sonido: Genaro López Gutiérrez. Locución: Laura Luengas Díaz. Efectos especiales: Raúl Gómez Galindo. Material de archivo: Dicons, ONU. Coproducción: INI/ Programa Mundial de Alimentos.

## ALEKSANDRA JABLONSKA ZABOROWSKA

.....

Aleksandra Jablonska Zaborowska es profesora- investigadora de la Universidad Pedagógica Nacional y del Posgrado en Historia del Arte de La Universidad Nacional Autónoma de México. Tiene doctorados en Historia del Arte y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Sus últimas publicaciones son: Jablonska, Aleksandra (2021), “¿Cómo representar lo ausente? El análisis de la Tempestad de Tatiana Huerdo” en: Luciano, Mauro y Tatiana Guenaga (orgs), *Análise fílmica e sus resonancias. Entre imagens da historia, literatura y psicoanálise*, pp. 97-115, Brasil, Universidad Federal de Sergipe, ISBN978-65-86195-38-5; Jablonska, Aleksandra (2020), “*Todo sobre mi madre en la autoconstrucción de lo femenino*”, en: A. Ortega y S. Anchondo, *Otra mirada. Mujeres en séptimo arte*, pp. 335-346, CDMX: Río Subterráneo, Humanidades, pp. 335-346, ISBN: 978- 607-8532-65-0 y Jablonska, Aleksandra (2020), “Las películas de carretera latinoamericanas en la era de la globalización”, en: E. Cantón- Carrillo, E. Camacho Navarro, G. Nárvaez, (coord.), *Trasnacionalidad, cine y audiovisual en América Latina*, CDMX, UNAM, CIALC. ISBN 978-607-30-3508-8.

---

Citar como: Aleksandra Jablonska Zaborowska (2021), “Función sociocultural de los albergues escolares en la mirada del Instituto Nacional Indigenista”, Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, núm. 91, año 42, julio-diciembre de 2021, ISSN: 2007-9176; pp. 67-92. Disponible en <<http://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/issue/archive>>.

---

# 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 tienda 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:

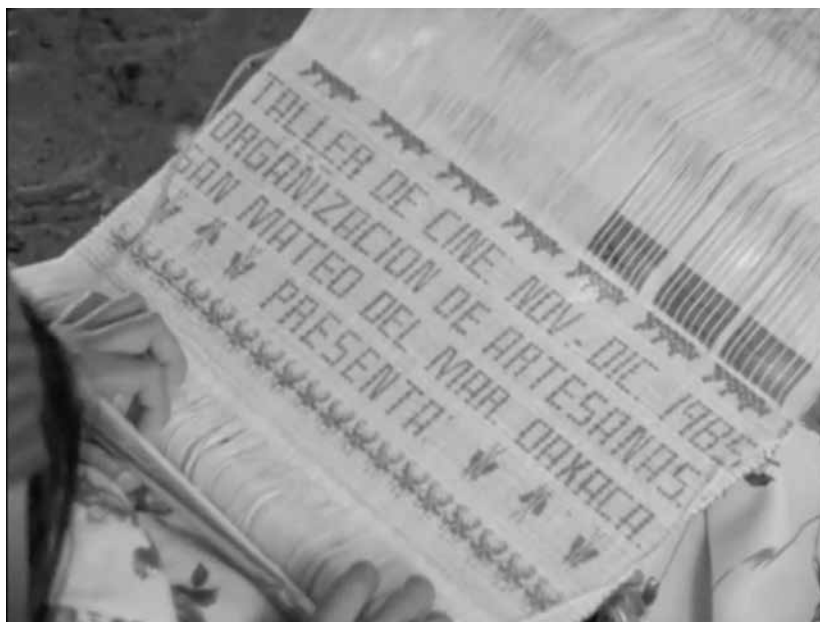
Así es. Podemos hacer un animal para que se vea grandote en un solo telar, o podemos hacer cuatro, o los podemos hacer chiquitos, o podemos hacer una imagen de la mitad nada más, que no se ve todo. Ahí vamos componiendo y vamos enderezando las cosas, así como hacemos el tejido.

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 nabua*. 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>>.

---





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

## Last Super 8 Pioneers: Cinema Made by Ikoots Women

*Lilia García Torres*

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

*Lourdes Roca Ortiz*

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

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

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/ri/912021/atc5/garciatorres/lrocaortiz>

### Resumen

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

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

### Abstract

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

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



### IZTAPALAPA

*Agua sobre lajas*

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

## Coyunturas, documental indígena y cine hecho por mujeres

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>5</sup> Entre otros países, como Papúa Nueva Guinea, Burkina Faso y Bolivia.

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

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

Con respecto al proceso de producción cultural, cabe precisar que de las 48 producciones agrupadas en la Serie El Cine Indigenista<sup>7</sup> y de las 10 obras correspondientes a la Serie Pueblos Indígenas de México,<sup>8</sup> reconocidos por el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA), solo tres fueron realizadas por mujeres. Olivia Carreón se logró colar en la lista con la creación colectiva del Grupo Labor, que en 1973 produjo *Iño-savi. Tlaxiaco Tierra de nubes*. Por su parte, Sonia Fritz<sup>9</sup> en 1985 realizó *De bandas, vidas y otros sonos*. Inicialmente fue llamada para editar los registros que alguien más había filmado sobre la Guelaguezta, pero su propuesta de darles sentido a partir de crear una historia y dotarla de protagonistas la colocó como realizadora. La última es Teófila Palafox, cuya obra se presenta en los catálogos asociada a *Tejiendo mar y viento* (1987)<sup>10</sup> de Luis Lupone, como un ejercicio demostrativo del Taller. De cualquier forma, es una de las pocas obras del AEA hecha por mujeres y la única

<sup>7</sup> Producidas y heredadas por el INI entre 1956 y 1994.

<sup>8</sup> Generadas por el INI y la CDI entre 1990 y 2010.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

## Un taller y tres ejercicios audiovisuales

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

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

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

El vínculo se estableció a partir de Lucina Cárdenas, quien además de trabajar para el INI era comadre de Teófila. La cooperativa encabezada por Teófila, contaba con un grado de organización muy favorable a la idea y su trabajo con los tejidos de dos vistas le daba un plus a las posibilidades expresivas que se esperaba impulsar con un taller cuyo centro era el lenguaje audiovisual, justo por las capacidades de las tejedoras en contar dos historias paralelas, por ambos lados de la tela, sin ver nunca los dos al mismo tiempo. Las participantes, de varias generaciones, fueron ocho de inicio, pero por diversos motivos<sup>15</sup> el grupo se acabaría reduciendo a seis, con un equipo de trabajo encabezado por Teófila Palafox, Justina Escandón y Juana Canseco, y otro por Elvira Palafox, hermana menor de Teófila, quien trabajó con Guadalupe Escandón y Timotea Michelín.<sup>16</sup>

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

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

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

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

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

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

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

<sup>17</sup> Maru Tamés, Diario de campo.

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

<sup>19</sup> Para más detalles véase: INPI, *Mujer ikoods*, 2018: 49, 143, 154 y 158.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Mujeres haciendo cine

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

## Cuando la cámara empodera o versiones audiovisuales de mujeres ikoots

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

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

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

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

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

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

<sup>23</sup> Tamés, Diario de campo, p. 63

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>24</sup> Tamés, Diario de campo, p. 76

<sup>25</sup> Tamés, Diario de campo, p. 80

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## REFERENCIAS

Avila Pietrasanta, Irma

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

Becerril, Alberto

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

Becerril, Alberto

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

Becerril, Alberto

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

Castrejón Leorza, María

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

Castro, Maricruz

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

Cineteca Nacional

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



## Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas

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

## Colaizzi, Giulia

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

## Collectif des femmes de Musidora

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

## Cuevas Martínez, Alberto

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

## Cusi Wortham, Erica

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

## Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas

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

## Le Clec'h, Coralie

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

## Lupone, Luis

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

## Lupone, Luis

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

## Ramírez Castañeda, Elisa

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

## Sefchovich, Sara

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

Vargas Serpa, Gabriela

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

Worth, Sol, y John Adair

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

FILMOGRAFÍA

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

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

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

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

LILIA GARCÍA TORRES

.....

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

LOURDES ROCA

.....

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

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

---

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

---

## OTROS TEMAS





*Presentación de Otros Temas  
del Número 91  
Presentation of Other Themes  
for Number 91*

*Cristóbal Mendoza*

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa,  
Ciudad de México, México

cmp@xanum.uam.mx

<https://orcid.org/0000-0001-8694-6830>

ISSN: 0185-4259

e-ISSN: 2007-9176

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/ri/912021/pot/mendozac>

**E**l lector encontrará en la sección de Otros temas del número 91 de *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* (julio-diciembre 2021) tres artículos que se adentran en el estudio de diversos aspectos de la vida social latinoamericana: el mundo narrativo de las plantaciones de bananos en Honduras, los conflictos internos del sindicalismo argentino y las políticas públicas inclusivas con respecto al alumnado con capacidades diferentes en Chile. Aparentemente son tres temáticas totalmente diferentes, pero reflejan, en cierto modo, la complejidad de las sociedades latinoamericanas y las dificultades que se derivan de ello. El artículo sobre el sindicalismo argentino muestra, al igual que el de los estudiantes chilenos, los efectos de las políticas públicas en dos estamentos de la sociedad: el primero aborda las consecuencias de dichas políticas en la configuración de los sindicatos y el segundo en las prácticas inclusivas que se realizan en las aulas chilenas. En el mundo narrativo de las plantaciones, por otro lado, se perfila un sindicalismo *avant la lettre*

a partir de una confrontación descarnada resultante de la explotación por parte de las grandes compañías bananeras. En otro momento histórico, a inicios del siglo XXI, el sindicalismo argentino se vehicula a partir de una confrontación mediada por el Estado. Estos tres artículos se complementan con una reseña de un libro que aborda el amor como motor de acción colectiva en seis países de América Latina.

Ivannia Barboza Leitón, de la Universidad de Costa Rica, presenta “Las luchas campeñas en dos novelas bananeras hondureñas”. Este artículo analiza dos novelas hondureñas, ambientadas en plantaciones de banano, lo que se conoce como *novelas bananeras*, desde la visión de los personajes trabajadores en las plantaciones o *campeños*. En concreto, examina las relaciones de dichos trabajadores en las novelas *Prisión verde* (1950) y *Destacamento rojo* (1962) de Ramón Amaya Amador, desde el espectro semiótico de los personajes. Se considera, por tanto, que existe una constitución clara de héroes y antagonistas que interaccionan en el desarrollo narrativo a partir de valoraciones de carácter ético. Desde el punto de vista literario, estas obras, según la autora, permiten consolidar un “criollismo literario”, con presupuestos estético-literarios rastreables en la novela testimonial.

Es de especial interés el análisis semiótico que realiza Ivannia Barboza Leitón a partir de la perspectiva de la alteridad. Desde este enfoque estudia las interrelaciones entre héroes y antihéroes, que se traducen en una estructura dialéctica cambiante derivada de las circunstancias y los intereses individuales y colectivos. Así, los protagonistas héroes, a quienes se les adhieren seguidores en la lucha por la dignidad personal y colectiva, representan una identidad nacional humillada. Estos se confrontan a antihéroes que obstaculizan el bien común deshecho por los intereses extranjeros, y de esta forma tejen redes de corrupción que evidencian complicidades, traiciones y delaciones, en aras de intereses mezquinos personales. En el mundo narrado de las novelas, la conciencia de la alteridad se despliega no solo hacia la aceptación y el rechazo, sino que también existen nexos entre los protagonistas consigo mismos, con los demás y con la empresa como parte de un sentido identitario.

Las líneas narrativas de estas novelas tienen como referente histórico un momento productivo que colocó a Honduras como el mayor exportador de banano de la región. Así, el artículo resulta atractivo para los interesados en la historia de América Latina, dado que muestra el papel que jugaron estas compañías bananeras en el desarrollo económico e institucional de los países de América Central a principios y mediados del siglo XX, a partir del análisis de las dialécticas de los sujetos narrativos, y su papel en el movimiento obrero en Honduras. Las novelas no solo retratan los sembradíos de banano, sino que también ilustran subjetividades que dan cuenta de las escasas posibilidades de una vida mejor para la nación. Según la

autora, estas obras también ponen de manifiesto la polarización social y el terrorismo de Estado, bases a partir de las cuales las dictaduras del istmo centroamericano se asentaron con fuerza en las décadas de 1970 y 1980.

“Los conflictos entre sindicatos y sus factores condicionantes en la Argentina durante el periodo 2008-2013” está escrito por un equipo interdisciplinar, compuesto por Cecilia Senén González, profesora-investigadora de la Universidad de Buenos Aires, David Trajtemberg, director de Estudios y Estadísticas en Relaciones del Trabajo del Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social y profesor de la Universidad Nacional de la Matanza y Carla Borroni, profesora de la Universidad de Buenos Aires. El artículo tiene como objetivo analizar las disputas intersindicales en Argentina durante el periodo 2008-2019, estableciendo una caracterización de los factores endógenos y exógenos que las ocasionan. Se argumenta que los factores endógenos son más influyentes en los conflictos, debido a las tensiones permanentes entre los sindicatos, aunque se matiza que el artículo considera un plazo breve de tiempo, con lo cual resulta complejo identificar la contribución de los factores exógenos (por ejemplo, la introducción de nuevas tecnologías en los procesos productivos) como causa generadora de los conflictos sindicales. Las tensiones endógenas no son solo con referencia a las estrategias que ponen en marcha los diferentes sindicatos, como se podría esperar, sino principalmente problemas derivados del tipo de sindicalismo existente en la Argentina.

Este último punto es de especial interés para el desarrollo del artículo y permite entender la dinámica sindical en Argentina que no forzosamente coincide con la de otros países latinoamericanos. Según los autores, las disputas intersindicales en Argentina se reproducen con un formato distinto al “clásico” conflicto laboral entre organizaciones sindicales y empresarios. Son, más bien, entre dos o más organizaciones sindicales por obtener la representación de un determinado colectivo de trabajadores. Para entender este hecho, los autores explican que en Argentina existen las figuras de la *personería gremial*, por la cual el Estado otorga solo a un único sindicato la representación de los trabajadores en una determinada empresa, rama o actividad, de tal forma que únicamente un actor sindical está autorizado para la firma de convenios colectivos de trabajo, y la de *encuadramiento sindical*, para lidiar con conflictos que se producen cuando dos o más sindicatos con personería gremial se atribuyen la representación de los mismos trabajadores. Precisamente, el artículo utiliza como material empírico las resoluciones sobre encuadramiento sindical y las resoluciones sobre otorgamientos y rechazos de personería gremial del Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social, durante el periodo 2008-2013, tanto en el ámbito privado como en el sector público.



El estudio concluye que, durante el periodo estudiado, el sindicalismo argentino recobró el protagonismo político, amplió la cobertura de la negociación colectiva, y logró altas tasas de afiliación y presencia de delegados en los establecimientos. A pesar de ello, debido al modelo de sindicalismo existente, en el que prima el modelo de sindicato único por rama o actividad, se dio un incremento notable de los conflictos intersindicales que están ampliamente documentados en el artículo. Sin embargo, los autores también apuntan que, en la mayoría de casos, el sistema de relaciones laborales permitió encauzar los conflictos sin necesidad de recurrir a acciones que paralizaran el proceso productivo.

En “Inclusión de estudiantes con necesidades educativas en Chile: tensiones entre teoría y práctica”, de Rosario Palacios, Sofía Larrazabal y Rocío Berwart; profesoras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, se discute la forma en que la política pública entiende el concepto de inclusión en relación con los estudiantes con necesidades educativas especiales o discapacidad, lo traduce en normativa, y lleva tales regulaciones a la práctica. Para este análisis, se propone una aproximación etnográfica, entendida como una investigación situada, en la que los datos se elaboran en las escuelas, con un foco en la construcción de sentido de los actores. La política pública, desde esta aproximación, se visualiza como un ensamblaje que permite identificar en ella la agencia del concepto de inclusión que hace a los actores categorizar, calcular y explicar las prácticas en las que están inmersos y los objetos con los que se relacionan. De esta forma, se da cuenta de situaciones y prácticas que conforman la heterogeneidad y el dinamismo del ensamblaje de política pública, posibilitando la comprensión de los procesos de formación de significados, así como su territorialización. También permite adentrarse en diversos entendimientos en torno al concepto de inclusión, que se materializan en las relaciones entre los múltiples actores implicados en el ensamblaje y, por otro lado, explorar la agencia de tal concepto como elemento articulador de prácticas y discursos.

En la conclusión, se establece que en las escuelas estudiadas se pueden reconocer significaciones de inclusión como integración (por ejemplo, una atención afectiva de parte de las profesoras de educación especial desconectada de los objetivos de aprendizaje). Sin embargo, estas prácticas emergen a partir del papel de diferentes actores e instituciones, que no están necesariamente regidos por los mandatos de la política pública. En resumen, no existe un concepto de inclusión único y fijo en la política pública chilena, sino que se materializa en la práctica, en formas dinámicas y múltiples, poniendo en contacto diversos actores que despliegan sus agencias. Esta situación hace difícil la puesta en marcha de una política nacional unívoca, pero, al mismo tiempo, abre paso a la posibilidad de territorializar situadamente ciertas prác-

ticas y saberes. En ese contexto, se propone que la política pública para la educación inclusiva debería estar en permanente revisión, observando las prácticas concretas, la forma en que se distribuye el poder y la territorialización de ciertas soluciones y entendimientos. Igualmente, se hace difícil pensar en una simple transferencia de políticas públicas *top-down*, sin tener en cuenta las agencias implicadas en la puesta en escena del modelo y las prácticas sociales en que este se desarrolla.

Esta sección se complementa con la reseña del libro *Love as a Collective Action. Latin America, Emotions and Interstitial Practices*, de Adrián Scribano. El libro fue publicado en 2020 por la editorial Routledge (serie “Routledge Studies in the Sociology of Emotions”) y la reseña ha sido elaborada por Melina Amao Ceniceros, de la Universidad Autónoma de Baja California, Tijuana, México. El libro recoge los resultados de la investigación *El amor como acción colectiva en Latinoamérica*, coordinada por Adrián Scribano, del Instituto de Investigaciones Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina). Dicho estudio contó con la colaboración de académicos de seis países de América Latina que participan en el libro. En su conjunto, se compone de ocho capítulos; dos de naturaleza teórica escritos por el propio Scribano y seis estudios de caso que consisten en la cartografía de las prácticas colectivas motivadas por el amor, entendido como energía y poder movilizador, en Argentina, Brasil, Chile, Guatemala, México y Uruguay.

De acuerdo con la reseñadora, el objetivo central del libro es mostrar las prácticas colectivas en América Latina, articuladas desde el amor tejido a partir de lazos familiares. Estos vínculos configuran acciones colectivas que se registran en una red conflictual, que se originan a partir de situaciones de injusticia, precarización, violencia o desconfianza (por ejemplo, desapariciones forzadas, feminicidio o represión policial de algún familiar), o bien en contextos de marginalidad, falta de acceso a derechos, no procuración de justicia o no reparación del daño (frente a distintos agravios). Estas acciones colectivas eventualmente articulan, de manera inesperada, experiencias transformadoras donde las afectaciones movilizan la acción social. Finalmente, Melina Amao Ceniceros opina que esta “obra (...) abre nuevas posibilidades analíticas respecto al papel que juegan las sensibilidades en la configuración social a través del tiempo y los territorios, y a través de los diferentes sujetos sociales frente a conflictos muy diversos. Deja al descubierto cómo las emociones movilizan la acción, politizan a los sujetos y extienden las conexiones entre personas”. Ciertamente, es un tema poco explorado, el papel de las emociones en el devenir social en América Latina, y esta reseña invita a leerlo.

CRISTÓBAL MENDOZA

.....

Doctor (PhD) por la Universidad King's College de Londres. Cuenta con una maestría en Geografía Humana por la Universidad Autónoma de Barcelona y con un curso de posgrado en estudios de población por el Centro de Estudios Demográficos de la misma universidad. Desde septiembre 2004, es profesor investigador titular del Dpto. de Sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa de la Ciudad de México. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel III). Ha publicado en revistas de referencia internacional como *Progress in Human Geography*, *International Migration*, *International Journal of Tourism Research*, *Latin American Research Review*, *Geoforum*, o *Journal of Ethnic and Migration Studies*. Su libro más reciente es *La periferia metropolitana: Entre la ciudad prometida y un lugar para habitar la Ciudad de México* (Gedisa, 2015, con Alicia Lindón). Sus líneas de investigación actuales se centran en la migración México-Estados Unidos, la migración cualificada y la geografía de las migraciones. Correo electrónico: cmp@xanum.uam.mx

# Las luchas campeñas en dos novelas bananeras hondureñas

## The campeño struggle in two honduran banana novels

Ivannia Barboza Leitón

Universidad de Costa Rica, San José

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0057-1981>

[ivannia.barboza@ucr.ac.cr](mailto:ivannia.barboza@ucr.ac.cr)

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

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/ri/912021/aot1/barbozaleitoni>

### Resumen

Este artículo analiza un *corpus* de la novela bananera hondureña desde la visión de héroes y antagonistas de las personas trabajadoras en las plantaciones o *campeños*. Dicho sustento subyace en la hipótesis de que los personajes gravitan en complejas relaciones intersubjetivas; la tensión es sustentada por la compañía bananera junto con los gobiernos de turno. Me interesa mostrar que en la convivencia laboral y social de los campeños surgen héroes que procuran, con claro sentido de conciencia, cohesionar el movimiento de los trabajadores frente al poderío de la compañía. Cuando interaccionan con sus semejantes, es posible reconocer en ellos una estructura dialógica que apunta a diversos intereses, lo que conlleva a un espectro de valores. Para esto, el análisis semiótico vehicula semas definidos como lealtad al movimiento de huelga frente a la traición; por lo tanto, se traduce en dialéctica cambiante por las circunstancias y los intereses individuales y colectivos. Las conclusiones sustentan que en el mundo narrado de las novelas hay una conciencia de alteridad que se despliega no solo hacia la aceptación y el rechazo; al contrario, hay nexos entre los protagonistas consigo mismos, con los demás y con la compañía como parte de un sentido identitario nacional y con el mundo.

**Palabras clave:** literatura centroamericana, novela bananera, Honduras, campeños, otredad-alteridad.

### Abstract

This article analyzes a *corpus* of the Honduran banana novel from the point of view of heroes and antagonists of working people on plantations or *campeños*. This support underlies the hypothesis that the characters gravitate in complex intersubjective relationships, the tension is sustained by the banana company together with the governments of the day. I am interested in showing that in the labor and social coexistence of the villagers heroes arise who seek, with a clear sense of conscience, to unite the workers' movement against the power of the company. When they interact with their peers, it is possible to recognize in them a dialogic structure that points to different interests, which leads to a spectrum of values. For this, the semiotic analysis conveys semas defined as loyalty to the strike movement in the face of betrayal, therefore, it translates into changing dialectics due to the circumstances and individual and collective interests. The conclusions support that in the narrated world of the novels, there is an awareness of otherness that unfolds not only towards acceptance and rejection, on the contrary, there are links between the protagonists with themselves, with others and with the company as part of a sense of national identity and with the world.

**Keywords:** Central American literature, Honduras, banana enclave, identity, otherness.



**IZTAPALAPA**

*Agua sobre lajas*

FECHA DE RECEPCIÓN 30/08/20, FECHA DE ACEPTACIÓN 10/12/20, FECHA DE PUBLICACIÓN: 30/06/21, MÉXICO

IZTAPALAPA REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

NÚM. 91 · AÑO 42 · JULIO-DICIEMBRE DE 2021 · PP. 155-181

Este imperio era, sin duda, la obra de un hombre solo: Sam Zemurray. Ahora cientos de personas dependían de él.

Para ello había trabajado de sol a sol y de luna a luna, viajando por toda Centroamérica y el Caribe en condiciones heroicas, disputándose el terreno con otros aventureros como él a punta de pistola y a cuchillazos, durmiendo en pleno campo cientos de veces, devorado por los mosquitos y contrayendo fiebres palúdicas que lo martirizaban de tanto en tanto, sobornando a autoridades y engañando a campesinos e indígenas ignorantes, y negociando con dictadores corruptos gracias a los cuales -aprovechando su codicia o estupidez- había ido adquiriendo propiedades que ahora sumaban más hectáreas que un país europeo de buena contextura, creando miles de puestos de trabajo, tendiendo vías férreas, abriendo puertos y conectando la barbarie con la civilización.

(Mario Vargas Llosa, *Tiempos recios*, pp. 17-18).

—Pues todo aquel movimiento de progreso desapareció como por brujería. Hoy no existen ni los caminos de tierra. El monte se va comiendo las hasta ayer florecientes ciudades y las gentes huyen a otros lugares de la costa o del interior; pocas personas se arriesgan a vivir allá, expuestas a todo. Colón es un departamento cadáver. Lo mató la Compañía y el gobierno «azul». Dicen que Cristo resucitó a Lázaro ya hediondo, pero en esos lugares no hay Cristo. —¡Pero sí ha habido Judas! —exclamó exaltado Marcos.

(Ramón Amaya Amador, *Prisión verde*, p. 84).

## Introducción

**H**ay dos personajes en la novela *Destacamento rojo*, de Ramón Amaya Amador, que reparten volantes contra el gobierno para dirigir al pueblo a un levantamiento. Al cobijo de la oscuridad, del silencio cuando no hay patrullas, Eladio Ulloa y Pedro Bravo escuchan a los perros ladrar, luego señalan: “—Esos perros son una denuncia... /—Deben estar al servicio del gobierno... (1962: 289).<sup>1</sup>

Las circunstancias previas al movimiento huelguístico, la huelga misma y los resultados retratados en *Prisión verde* y en *Destacamento rojo* representaban el largo transitar de una mayoría obrera que se sentía no solamente exhausta y explotada, sino que veía esfumarse las esperanzas en cuanto al mejoramiento económico que creyó encontrar en el enclave bananero en Honduras. La cita textual anterior evidencia el ambiente tenso reflejado en una gama de conductas humanas como la traición por unas cuantas monedas, el espionaje y la acusación ante las autoridades de gobierno por incitar a la violencia con el llamado a huelga, que se encontraba *ad portas* con tal de visibilizarse del lado de la compañía bananera<sup>2</sup> y, por lo tanto, de la administración de turno.

<sup>1</sup> No es casual la escena en la que los dos hombres charlan bajo el amparo de la oscuridad, con el temor de ser delatados hasta por los animales. Ese retrato de la sociedad hondureña en la obra *Destacamento rojo* coincidía en mostrar la tensa relación existente entre las autoridades políticas y los dirigentes de organizaciones obreras y comunistas durante los años en los que los movimientos sociales propugnaban por reivindicaciones laborales. Mario Posas acota al respecto: “Los esfuerzos realizados por las organizaciones sindicales influidas por los comunistas hondureños para crear sus propias federaciones sindicales durante estos años formativos del sindicalismo legalizado, fueron bloqueados por el Estado, que para evitar su desarrollo: 1) apoyó alternativas organizativas más moderadas; 2) se negó a otorgarles personería jurídica y 3) persiguió a sus líderes” (2019: 264).

<sup>2</sup> El enclave bananero, según Viales (2006), quien lo toma de Torres-Rivas, “marca[r] una diferencia decisiva en la formación de los Estados nacionales enfrentada a la categoría de ‘propietarios nacionales’”; por lo tanto, desde su perspectiva no es un concepto económico sino más bien político, y su capacidad heurística reside en los efectos internos, políticos, económicos y culturales que tiene una producción nacional en manos nacionales y otra en poder del capital extranjero, sobre todo cuando éste [*sic*] “enclava la producción nacional” (2006:97). El enclave llegó a ser denominado por antonomasia entre los sectores trabajadores centroamericanos como la compañía en referencia a la United Fruit Company, empresa constituida por Minor C. Keith (Estados Unidos, 1848-1929) en 1899. También por extensión el empleo de la United Fruit Company se redujo a UFCO, la Frutera, el Pulpo o la Yunai (término empleado en Costa Rica).

Analizar las relaciones intersubjetivas de los personajes trabajadores del enclave bananero en *Prisión verde* (1950) y en *Destacamento rojo* (1962), de Ramón Amaya Amador, como formas de reconocimiento de sí mismos y de los otros, desde el espectro semiótico constitutivo de héroes y antagonistas es el objetivo propuesto. Considero dos hipótesis: la primera parte de que hay una constitución clara de héroes y antagonistas en el *corpus* que evidencia, al decir de Tatiana Bubnova (1997: 260), una interacción en cuya base descansa el acto ético. Estos sujetos narrativos, desde los ámbitos en los que se encuentran, son conscientes del papel que desempeñan en los movimientos obreros del enclave en Honduras, y de paso asumen también quiénes son los oponentes en los propósitos predefinidos al interior de las novelas.

Como reflejo de lo anterior surge la segunda hipótesis, porque Honduras en la época del enclave bananero experimentó a nivel macropolítico una sucesión de dictaduras. Estas se reconocen en Tiburcio Carías Andino, quien gobernó de 1932 a 1936, periodo que se extendió en forma dictatorial hasta 1949. Resalto que en su mandato impulsó la casi desaparición del Partido Comunista Hondureño. Presidentes como Juan Manuel Gálvez Durón (1949-1954), Julio Lozano Díaz (1954-1956) y Ramón Villeda Morales (1957-1963) representan un *continuum* de la administración de Carías Andino. Los periodos presidenciales anteriores coadyuvaban en la vivencia frustrada de trabajar sin condiciones justas (jornadas de ocho horas, seguro médico, pago de horas extras, entre otros), requerimientos sociales que se supone el Estado hondureño debía brindar o exigir de las compañías bananeras para sus empleados.

Consecuente con el objetivo propuesto, el aparato teórico-metodológico que sustenta el estudio proviene de la noción ética que, a propósito de Bajtín, desarrolla Bubnova (1997). El primero señala “El individuo no existe fuera de la otredad” (1998: 151); con ello Bubnova interrelaciona la alteridad consciente manifiesta en un sujeto del “*deber ser*” [cursivas en el original] (1997: 262) por cuanto reconoce sus circunstancias y los eventos que le corresponden. En el *corpus* del subgénero de la novela bananera predomina un carácter colectivo en cuanto a mostrar, efectivamente, los dos polos generados por la presencia del enclave: la élite estadounidense y el personal empleado del país en el que se establece. Con la alteridad, manifiesta en complejas relaciones laborales, los personajes experimentan una fuerza que atrae o expulsa a los que terminan por manifestarse diferentes tanto en sus actuaciones como en las subjetividades; es un proceso identitario en el que se reconoce la suma del ser individual y el ser de los otros.

Del mismo modo, en los campeños<sup>3</sup> son reconocibles actitudes que van desde hechos que los definen como héroes (con respecto a los semejantes subyugados por la compañía estadounidense) y antagonistas (con respecto también a quienes procuran mejorar su horizonte de vida). En la lucha social y moral que se libra en las plantaciones subyace una interpretación de sentido constituida en una resignificación de las complejas relaciones humanas, en las que es posible reconocer “La presencia del otro [que] confiere un sentido y aporta valores a la existencia del yo”; de este modo, “el principio ético no es la fuente de los valores, sino el modo de relacionarse con los valores” (Bocharov, citado en Bubnova, 1997: 266-267).

Por lo anterior, en concordancia con la teoría, utilizo el aporte metodológico desde la semiótica porque redirecciona hacia dos polos los valores mencionados por Bubnova: hay personajes con valores constructivos para la lucha social que actúan con el deber moral de los héroes ante las afrentas de la compañía, y los otros que, semejantes en un principio, deciden oponérseles desde otra concepción en la que los intereses se han tornado individuales y egoístas. Gastón Gaínza (1994) acota al respecto: “puede afirmarse que la dialéctica de la otredad puede representarse como un conjunto entre: ‘aceptación-rechazo’. La aceptación supone asumir la otredad e incorporarla en un ‘nosotros’, ampliando de ese modo el espacio social de la mismidad” (1994: 16).

Para el desarrollo del objetivo propuesto conviene, por efectos de orden y continuidad en la línea de análisis, presentarlo de la siguiente manera: hay cuatro apartados, el primero contextualiza las novelas y su crítica y al autor. El estudio del *corpus* se divide en dos: “En este barracón no hay ‘orejas’” y “Para que no sirvan de rompehuelgas”; finalmente aparecen las conclusiones.

## Acerca de las obras y el autor

La revisión del estado de la cuestión arroja estas posibilidades cercanas: destaco los estudios de Longino Becerra (1962, 1981), Hellen Umaña (2003), Carlos Amaya Fúnez (2004), Valeria Grinberg Pla y Werner Mackenbach (2009), Suyapa G. Portillo Villeda (2011), John Soluri (2013), Gerardo Aguilar Molinari (2016) y Héctor Pérez Brignoli (2018). Sobresale la escasa aportación crítica acerca de *Destacamento rojo*, probablemente debido a que *Prisión verde* se lee más como novela bananera,

<sup>3</sup> “Campeño, ña i. adj. Hond. campesino (| perteneciente al campo). 2. adj. Hond. campesino (| propio de la persona campesina). 3. m. y f. Hond. Persona que trabaja en las compañías bananeras” (DRAE, 2020).



mientras que en el caso de *Destacamento rojo* las razones podrían ser dos: la primera compete a que dicha novela fue censurada por diversas administraciones, como la de Ramón Villeda Morales (1957-1963), según menciona Becerra en el primer Prólogo a la edición publicada en Honduras (1981). La lectura estigmatizada de la obra por asociación con su autor es la segunda, además de que quizás no fuera asociada con *Prisión verde* y con ello el reconocimiento como narrativa representativa del enclave bananero. Lo que resulta válido también en la configuración bibliográfica acerca de las obras, y en este caso en particular, es que Becerra muestra con datos de personajes e individuos de la vida política de Honduras dos caras de la moneda que la compañía bananera lanzó en las costas bananeras: la traición y la fidelidad de ambos polos en la dinámica comercial. También Amaya Fúnez en el Prólogo a la edición más reciente de *Destacamento rojo* en el 2004, coincide en denunciar los avatares que han significado las ediciones de la obra para rescatar finalmente la necesidad de que sea leída como parte de la memoria histórica de la nación centroamericana (2019: párr. 3).

Umaña revisa las obras de Amaya Amador desde presupuestos del formalismo ruso; las considera “permeadas por los postulados del realismo socialista y, aunque este hecho generalmente opera como un lastre, ello no disminuye el valor intrínseco de algunas de sus novelas” (2003: 195). Con *Prisión verde* valora el estilo simple, la juzga “Mesurada en el aspecto ideológico” (2003: 198), mientras que en *Destacamento rojo* con caracteres planos se libra una lucha de “dos personajes colectivos en oposición antagónica: el imperialismo norteamericano y las fuerzas del socialismo” (2003: 206). Grinberg Pla y Mackenbach consideran las novelas como parte de aquellas obras de la región que incitan “el activismo político-sindical y que además articulan un discurso antiimperialista (2009: 382). Con respecto de Amaya Amador, los críticos literarios reconocen, al igual que en Carmen Lyra (Costa Rica, 1887-1949) y en Carlos Luis Fallas (Costa Rica, 1909-1966),<sup>4</sup> la militancia política en los partidos comunistas de sus países, factor que les proveyó los insumos para lo que escribieron

<sup>4</sup> Carmen Lyra (seudónimo de María Isabel Carvajal) y Carlos Luis Fallas fueron escritores costarricenses. Ella publicó en *Repertorio Americano* un conjunto de relatos acerca de la compañía bananera en la región costera costarricense con el título *Bananos y hombres* (1931). Fue pedagoga, luchadora incansable por los derechos de la niñez, las mujeres y los trabajadores, militante del Partido Comunista de Costa Rica al igual que Calufa (seudónimo de Carlos Luis Fallas). Él escribió la célebre *Mamita Yunai* (1941) y lideró el movimiento huelguístico. La mención de Yunai proviene de su novela como forma popular de llamar a la United.

desde “un impacto testimonial en el texto de la novela, especialmente por medio de los paratextos (prólogos, introducciones, presentaciones)” (2009: 386).

Es homóloga la visión que despliega Pérez Brignoli cuando menciona la vida política de Amaya Amador y Fallas, plasmada en las novelas bajo un “naturalismo costumbrista y la pedagogía revolucionaria” (2018: 464). Pérez Brignoli expresa que en *Prisión verde* se muestra “la dura vida en las plantaciones y las miserables condiciones de los trabajadores conducían, previa la acción de dirigentes esclarecidos, a un ciclo inevitable de resistencias, huelgas, sabotajes, organización sindical y dura represión, en el contexto de la larga dictadura” (2018: 461).

Por otro lado, Portillo Villeda plantea una investigación acerca de *Prisión verde* por el contexto referencial. La autora enfatiza la semantización de campeño, campaña y compañeros acorde con las circunstancias histórico-políticas en un periodo aproximado de diez años en el que las compañías bananeras como la Tela Railroad Company y la Standard Fruit Company hicieron de la costa norte del país su sitio de operaciones comerciales (2011: 18-19). Concuera con Grinberg Pla y Mackenbach (2009) en el análisis que sustenta desde elementos biográficos, casi testimoniales de la vida del autor, reflejados en *Prisión verde*. Soluri, en el capítulo “Retorno a la Prisión verde” expone una analogía de la situación laboral en los campos bananeros de la costa hondureña con *Prisión verde* para mostrar la dinámica en la cual vivían y trabajaban los campeños en la región; al respecto, escribe:

La transformación del paisaje de la Costa Norte resultó del trabajo de millares de personas (sobre todo hombres) que despejaron los bosques, cavaron zanjas de drenaje e irrigación, y sembraron, cultivaron y cosecharon el banano (...) Esta multiplicidad de trabajadores migratorios de las fincas, pobres y en gran parte analfabetos, inspiró a Ramón Amaya Amador a escribir *Prisión verde*, una novela que gira alrededor de las vidas de un grupo de campeños, o trabajadores de las fincas bananeras (Soluri, 2013: 214).

Aguilar Molinari estudia en su tesis doctoral un *corpus* de la región centroamericana, bajo la premisa de que son producto de la relación entre literatura y la revolución comunista en un periodo de casi sesenta años, para Honduras y *Prisión verde* destaca:

Una de las primeras críticas (...) va dirigida a la ideología liberal dependiente de los sectores hegemónicos hondureños, que como se ha visto, habían abierto el país a la intervención del capital foráneo con el argumento de que esto mejoraría la situación general de todos los hondureños. Cada personaje sintetiza así un interés

social general que el texto representa en contradicción. Más adelante en el texto, hace su aparición por vez primera el sector de los proletarios agrícolas, encarnados en la figura de Máximo Luján (Aguilar, 2015: 138).

La revisión de la crítica es consecuente con las obras elegidas, lo que permite examinar, desde otras aristas, la dinámica humana de las relaciones en la que la fuerza laboral en ambientes de condiciones climáticas extremas, bajo el poder de la compañía bananera, tensa los nexos entre iguales, es decir, entre los campeños o trabajadores de la finca bananera y en otros sectores productivos como los obreros ciudadanos retratados en *Destacamento rojo*. Dicha tensión luego se disuelve bajo modificaciones en los espacios y en la jerarquía laboral de quienes abandonan a sus compañeros o, en el peor de los casos, finaliza con la muerte.

Ramón Amaya Amador es una pluma reconocida en el ámbito literario hondureño porque destacó con una profusa producción literaria homóloga a su trayectoria política. Nació en Olanchito en 1916, falleció en un accidente aéreo en Checoslovaquia en 1966.<sup>5</sup> Destacó en la narrativa con obras como *Prisión verde* (1950), *Amanecer* (1953), *Constructores* (1958), *Los brujos de Ilamatepeque* (1958) y *Destacamento rojo* (1962). Anota Albino Chacón fechas póstumas para las siguientes publicaciones “*Operación gorila* (1970 en ruso; 1991 en español); *Cipotes* (1981); *El Señor de la Sierra* (1987); *Con la misma herradura* (1993); *Jacinta Peralta* (1996); *Biografía de un machete* (1999); *Memorias de un canalla* (2004)” (Chacón, 2007: 22). Además, se reconoce su producción literaria en el género cuentístico, en drama y en ensayo.

*Prisión verde* había visto la luz en entregas del semanario *Alerta*, en la tierra natal del escritor en 1945. Escrita en un lenguaje llano, relata dos historias paralelas, según mi consideración, en los personajes de Máximo Luján y Martín Samayoa, esto por cuanto, el primero de ellos metonímicamente es la nación hondureña que ve acallada su voz y violentadas sus acciones en procura de mejores condiciones laborales. Samayoa, por su lado, es la representación de quienes, como él, creyeron que al vender sus terrenos a la compañía obtendrían un bienestar económico diluido en la dura realidad de haber sido propietarios de tierras y ahora, trabajadores para la compañía. Con ellos gravita una gama de personajes, algunos estereotipados, otros

<sup>5</sup> Al respecto anota Evelyn Uhrhan Irving “Unfortunately, he was killed in an airplane crash while traveling from Bulgaria to Czechoslovakia in 1966, leaving behind some twenty unpublished works” [‘Desafortunadamente, murió en un accidente de avión mientras viajaba de Bulgaria a Checoslovaquia en 1966, dejando atrás una veintena de obras inéditas’] (1997: 759).

no, que contribuyen a ilustrar el mundo de las fincas bananeras desde los procesos de contratación, trabajo en el campo, vivencia cotidiana en los comedores y de las relaciones intersubjetivas establecidas en dichos espacios. La edición revisada fue hecha por la Editorial Universitaria; consta de seis publicaciones; la portada corresponde a la diseñada para la tercera, que fue reutilizada, probablemente, en las que empleó la Editorial Universitaria.<sup>6</sup> Dividida en 31 capítulos y una conclusión, es la antesala a *Destacamento rojo*.

Con un carácter urbano pero sin dejar de lado los nexos con las fincas bananeras en donde se libra la contienda entre empleados y jefes de la compañía bananera, *Destacamento rojo*, pletórica de personajes, establece relaciones intratextuales con *Prisión verde* a través de Martín Samayoa, Catuca Pardo, el hijo de ella y Tivicho. No obstante, rescato un personaje central, también reconocido por Umaña cuando acota: “Rotundo es el líder revolucionario, ecuaníme, sereno, modelo de esposo y padre, desinteresado, querido por todos, dando una lección permanente ante cualquier situación que se presente, etc.” (Umaña, 2003: 209). En Rotundo García, el narrador ha puesto no solo la ideología del Partido Comunista, sino que ha apostado por hacerlo partiendo de que una sociedad hondureña mejor es posible. Para ello, García es el orador, educador y activista en quien la masa trabajadora ha visto reflejada la esperanza de que ese anhelo es alcanzable.

Para el artículo he revisado la edición publicada en México en 1962. *Destacamento rojo* es una obra extensa, dividida en cuatro partes: *Nucleando fuerzas* y *El Partido* tienen 11 capítulos cada una, *Vendaval en mayo* (14 capítulos) y, *En la primera línea de la lucha popular* (17 capítulos). Por último, acoto un elemento clave en la relación intertextual e intratextual que acompañan a ambas obras: Becerra en el Prólogo de esta última señala que el escritor olancheño pensó una trilogía novelística acerca del movimiento social asociado al enclave bananero en Honduras, cuyos títulos en

<sup>6</sup> Para consultar las diversas ediciones y portadas de las novelas, véase la página web <https://www.ramon-amaya-amador.com>. De dicha página rescato las fotografías para *Prisión verde* y *Destacamento rojo* incluso en impresiones china, alemana y checoslovaca. Sobresalen dos detalles, el primero de ellos es que los libros en sus forros emplean indistintamente el nombre del escritor en letra minúscula, así como el de los títulos de las novelas. México y Argentina son los dos países en los que Amaya Amador publicó debido a las circunstancias de persecución de su obra literaria; ese es el segundo detalle. Dejo abierta la posibilidad para un estudio semiótico de las portadas de las novelas en un futuro; es un campo rico en posibilidades de estudio para determinar la línea que el escritor siguió en sus obras en cuanto a aspectos estéticos paratextuales que acompañaron sus luchas no solo políticas, sino también literarias y de publicación.

orden de publicación serían *Prisión verde*, *Rieles gringos* (a la que denomina inédita) y *Destacamento rojo*.<sup>7</sup> También Yúdice coloca en una lista la obra de Amaya Amador junto con otros exponentes; él la llama novela representativa de las Repúblicas Bananeras. Indica para el caso del escritor hondureño, *Prisión verde*, *Destacamento rojo* y *Rieles gringos*, estas dos últimas en el año 1967 (Yúdice, 2010: 99).

Con respecto de la desaparición de *Rieles gringos* me apoyo en las siguientes hipótesis. Becerra menciona que el escritor “se ve obligado a desistir de enmarcar en una trilogía estrecha lo que es fuente inagotable de creación (...), y en consecuencia prefiere ampliar y modificar con otras nuevas obras el proyecto inicial, reiteradamente anunciado al público lector” (Amaya, 1970, Prólogo, párr. 2). No obstante, suponemos que debido a la copiosa actividad de escritura, según Becerra en el Prólogo de *Prisión verde* de 1990 “Este trabajo le consumía al novelista de tres a cuatro meses, por lo cual Ramón Amaya Amador escribió hasta tres novelas por año” (1990: 7), conjetura que nos lleva a valorar que entre la publicación de una y otra sí existió o existe la obra *Rieles gringos*.<sup>8</sup> Algunos argumentos por considerar serían efectivamente esa capacidad prolífica de escritura, así como las movilizaciones geográficas a las que se vio obligado el autor (Guatemala en 1947, Argentina en 1954 y Checoslovaquia en 1959), que marcaron su transitar político-ideológico.

Otras razonamientos serían que si *Prisión verde* es la primera novela de la trilogía, en un promedio de dos a tres años de publicación, Amaya Amador pudo tener escrita pero inédita *Rieles gringos* en 1953, aproximadamente. Un año después, Gua-

<sup>7</sup> Becerra había presentado la mayoría de los prólogos de la novela; la excepción la posee Amaya Fúnez en el año 2004 para la cuarta edición mexicana. Becerra escribió el Prólogo de la edición que revisamos (1962); también se hallan la primera edición hondureña pero la segunda ejecutada correspondiente a 1981; por último, para la tercera da cuenta Amaya Fúnez cuando explica que se había agotado rápidamente (<https://www.ramon-amaya-amador.com/index.php/obras/prologos/100-destacamento-rojo-prologo-4-edicion>, Introducción, párr. 2; consulta: 23/11/2019).

<sup>8</sup> Josué Joel Sevilla López señala con respecto a *Rieles gringos*: “existen dos versiones. La primera versión yo la denominaría una versión tradicional que fue alimentada por el escritor Longino Becerra. [Él] tuvo acceso al archivo de Amaya Amador luego de él haber muerto (...) *Rieles gringos* (...) la coloca como una novela desaparecida, pero sí mencionada en el diario de Ramón Amaya Amador”. La segunda versión es aquella en la que Sevilla López señala como supuesto dueño del legado de Amaya Amador a su hijo Carlos Amaya Fúnez, “él maneja el archivo, él fue el que recuperó el archivo de Ramón Amaya Amador padre, que quedó allá en Checoslovaquia, entonces algunas personas piensan de que posiblemente exista una copia (J. J. Sevilla López, comunicaciones personales, 22 de octubre, 2019).

temala sufría el golpe de Estado contra Juan Jacobo Arbenz, hecho que desplazó al escritor a Argentina, y con dicha movilización, sus obras inéditas y materiales. En fin, sirvan las argumentaciones para consolidar al interior del estudio, las presuntas conexiones que pueden haber entre *Prisión verde* y *Destacamento rojo* y estas con la obra *Rieles gringos*.

Entre *Prisión verde* y *Destacamento rojo* median 17 años. Para comprender el peso que mayormente asume *Prisión verde* en la crítica literaria hondureña y foránea es válido sopesar que aunque la primera fuera escrita en 1940 había circulado, según acota Umaña (2003: 195), en formato de entregas en un diario local, lo cual representa una forma de acercamiento popular: más leída y considerada como una de las obras cumbres en la narrativa hondureña:

No sólo [sic] representaba una realidad conocida por todos, sino que verbalizaba una condenación colectiva en contra de las ofensas que se inferían a los trabajadores y —posiblemente lo más importante— aportaba una esperanza, por medio de la organización y consiguiente lucha de los trabajadores en dirección a la reconquista de sus perdidos derechos (Juan Ramón Martínez, citado en Aguilar Molinari: 150).

*Destacamento rojo*, por otro lado, fue publicada en forma póstuma por las circunstancias que rodearon la muerte del escritor. Que se halle alejada cronológicamente del movimiento social retratado en *Prisión verde* es quizás una razón para que la crítica literaria, su estudio y análisis no fueran tan profusos. Sevilla López menciona “el gran pecado de *Destacamento rojo* fue nacer en una etapa de anticomunismo en la década de 1960, y ser una historia novelada del Partido Comunista de Honduras (PCH)” (2019: 4).

## En este barracón no hay “orejas”

Con el título anterior tomado de *Prisión verde* se reconoce el espacio en que habitaban los empleados de la compañía. Soluri menciona: “Durante la primera mitad del siglo xx, las subsidiarias hondureñas de la United Fruit alojaban a los trabajadores en barracones de madera de seis habitaciones” (2013: 247). En esas habitaciones cuyas condiciones eran antihigiénicas, insalubres y con hacinamiento, dormían, descansaban y hacían vida cotidiana.

La educación revolucionaria, término usado por Pérez Brignoli (2018), se alcanzó en las fincas bananeras durante la época retratada en el *corpus* y fue posible por sitios como los barracones, en los que, al calor de escasas velas, luego de jornadas

extenuantes de trabajo y con temor de ser escuchados, líderes como Máximo Luján y Rotundo García desempeñaron tareas de enseñanza y formación colectiva. Es entonces que en este primer apartado de análisis surgen dos horizontes para comprender el sentido colectivo del movimiento social de los empleados de la compañía y de quienes se les oponen. Resulta representativa la unidad y la colectividad que, al calor de las circunstancias laborales temporales, se contraponen a la referencia de Sartre, quien señala que la relación con el otro “es conflictiva” (Bubnova, 1997: 264), no así para Bajtín, porque edifica.

Luján en *Prisión verde* y García<sup>9</sup> en *Destacamento rojo* son los líderes, quienes desde su formación política, ideológica y de mundo de vida, se erigen a la cabeza de los movimientos sociales en las obras. Alrededor de las figuras masculinas gravita la colectividad campeña que oye los discursos contruidos desde sus saberes, desde las necesidades y las exigencias que intuyen colectivas; también están quienes los abandonan por no avizorar respuestas a las situaciones laborales a corto plazo, o por ver frustrados sus sueños inmediatos de estabilidad económica.

Los espacios geográficos definen las tareas y la población elegida. García en el Progreso y otros lugares más urbanos y Luján en Culuco (sitio de la plantación bananera retratada en *Prisión verde*) se toman su tiempo para formar a sus compañeros de trabajo. En épocas duras de lluvia en las cuales las faenas se ven detenidas en las plantaciones, Luján aprovecha para leer, dialogar con los compañeros y, de paso, generar una empatía por la causa social:

Con el transcurso de las noches, el número de oyentes aumentó. La mayoría de “veneneros” iba al cuarto de Máximo, deseosa de oír, aunque fuese desde el corredor del barracón, lo que adentro se leía. Ahora nadie protestaba; antes bien, apenas regresaban de las fincas y comían, ya estaban reclamando las lecturas (PV: 145).<sup>10</sup>

Con García sucede lo mismo: en su desplazamiento geográfico (de la ciudad a la costa) es manifiesta la labor de convencimiento y educación ideológica que el líder

<sup>9</sup> Con respecto a ambos personajes, acota Umaña: “Máximo, el personaje cuyo nombre alude al desarrollo de una calidad humana en grado máximo” (2013: 197). Para *Destacamento rojo*, observa “En algunos momentos, la novela deviene en auténtico panegírico para el dirigente cuyo nombre alude, justamente, a la rotundidad, a lo definido y definitivo de su personalidad” (2013: 209).

<sup>10</sup> Empleamos las ediciones consignadas en la Bibliografía. Para cada obra hemos anotado las iniciales del título (*Prisión verde* PV y *Destacamento rojo* DR) y la página correspondiente.

logra. *Destacamento rojo* condensa con un sentido global el movimiento huelguístico del año 1954 y lo hace con sujetos que confluyen desde sectores laborales heterogéneos. Es por lo anterior que la movilización de García inicia en San Pedro Sula, continúa en Progreso, Tela, Puerto Cortés, entre otros. Él, al igual que Luján, es esperado en los lugares a los que llega, la masa trabajadora ve cristalizado en su retórica y en su presencia el panorama de un mejor futuro “Desde el día en que Rotundo García llegó a Progreso con sus compañeros, la huelga tomó carácter más ordenado” (DR: 193).

Dichos protagonistas destacan en las obras de Amaya Amador por la sencillez que acompaña sus presencias, el discurso llano y la capacidad de movilización que lograron entre sus semejantes; sobresale en Luján, quien es observado por el maestro Damián Cherara: “Damián, frecuentemente, se preguntaba cómo era que Luján, fruto de aquella vida tormentosa, sin haber recibido educación, tenía tanta claridad en sus razonamientos, en la captación de los problemas, en la búsqueda de soluciones” (PV: 145). Este personaje, al igual que García, se ha vinculado con el mundo laboral desde sus propias experiencias y aprendizajes, ha proyectado su yo (Bubnova, 1997: 263) desde el mundo de las plantaciones bananeras y, en consecuencia, ha asumido un proceso edificativo de sus subjetividades.

García contrasta con Luján en cuanto a la formación que le precede: “extrabajador del ferrocarril, maestro de enseñanza primaria, exredactor de *Vanguardia* periódico oficial del PDR<sup>11</sup> y dirigente del movimiento democrático en la costa norte” (DR: 25). La crítica de Grinberg y Mackenbach redirecciona que en las manos de los protagonistas masculinos se asume la construcción del Estado-nación porque “Todas las novelas [en el marco del *corpus* que revisan los críticos] coinciden en privilegiar la mirada de sujetos de género masculino, generalmente blancos o mestizos. La perspectiva de esos hombres blancos o mestizos será constitutiva, en muchos de los casos, de los otros sujetos representados en las novelas” (Grinberg y Mackenbach, 2009: 391).

La cita textual anterior homologa la (re)construcción ideológica-revolucionaria de la nación hondureña mostrada en el *corpus*, concebida además como renacimiento político en una nación desgastada por tiranos, pero en esta ocasión en el siglo xx, renovación también del Partido Comunista Hondureño. En las novelas, las caracterizaciones saltan a la vista cuando se reconocen protagonistas masculinos como cabecillas; en ellos el logos y la acción los erigen como figuras de poder con capacidad para la movilización social y sindical. Otros personajes se pliegan a

<sup>11</sup> Partido Democrático Revolucionario.



ellos, es un acuerpamiento de los semejantes considerados sin voz, débiles como las mujeres y los niños (Catuca Pardo y su hijo en *Prisión verde*), los adultos mayores (don Braulio en *Prisión verde*), las minorías étnicas (indígenas y afrodescendientes como la familia de Tovico Loreto en *Destacamento rojo*) bajo una figura patriarcal, casi redentora que condensa el malestar colectivo de las clases más desfavorecidas. El caso es que en las acciones de los héroes se perfila semánticamente la actitud de solidaridad por sus semejantes.

El segundo escenario es el que estudia Mackenbach (2006) en un artículo antesala del escrito con Grinberg Pla (2009). Argumenta que la narrativa bananera culmina, producto de líneas literario-estéticas, con el testimonio en la región en la segunda mitad del siglo pasado:

la oralidad en la novela de plantación bananera introduce, desde nuestro punto de vista, constantes para la configuración posterior del género testimonial. Queremos plantear que esta forma narrativa presenta ya ciertas constantes que posteriormente, en conjunción con otros elementos caracterizarán las formas estéticas del género testimonial en Centroamérica (María Salvadora Ortiz citada por Mackenbach, 2006: 130).

Tampoco se distancia Portillo Villeda en esa argumentación, cuando anota en el marco referencial de *Prisión verde* esta línea de pensamiento:

Contemporary historians' use of oral histories gathered from workers has been influenced by the literary tradition of the social realist novels set in the banana regions of Central America. Many of these books were the work of authors deeply committed to the working classes, who strove in their fiction to make connections between the living conditions of banana workers and a national reality [El uso que los historiadores contemporáneos hacen de las historias orales recopiladas de los trabajadores ha sido influenciado por la tradición literaria de las novelas realistas sociales ambientadas en las regiones bananeras de Centroamérica. Muchos de estos libros fueron obra de autores profundamente comprometidos con las clases trabajadoras, que se esforzaron en su ficción por hacer conexiones entre las condiciones de vida de los trabajadores bananeros y una realidad nacional] (Portillo, 2011: 27).

Pues bien, con esas bases es viable reconsiderar elementos compartidos en ambas manifestaciones estético-literarias (la novela bananera y el género testimonial).<sup>12</sup> Con Bajtín (1998: 191) coincidimos en la refracción de fuerzas vivas en donde la colectividad se hace presente desde las obras literarias; dicho punto de refracción (para emplear los términos bajtianos) son entonces Luján y García; en ellos han confluído las necesidades que circulan en el espacio, que no han sido llevadas a un punto angular en el que se logren concretar y proyectarse con la suficiente fuerza. En los discursos de Luján y García están acalladas las voces de sus semejantes y la polifonía de la nación en su condición extrema de miseria, en la que la movilización social por razones laborales agrupa a un sector considerable.

En los dirigentes se ha volcado la representación de la patria sencilla, autodidacta la mayoría de las veces, esforzada y con pensamiento lúcido; ellos, por su parte, solo pueden contribuir “desde abajo” a rescatar lo perdido en la vorágine capitalista del enclave que ha desechado recursos humanos, materiales y territoriales; cierto deber moral que han construido desde los espacios comunes y aparentemente solidarios los empuja a acometer las causas. Al respecto la idea de nación se solidifica con Grinberg y Mackenbach (2009) cuando aluden: “Así, las bananeras son concebidas como espacio integral de la nación” (2009: 382), en cuyos territorios hay tiranías que pueden derrocar con la fuerza comunal.

Con Doris Sommer (1992), siempre en el hilo del género testimonial, conjuntamos estas otras posibilidades en la visualización de los protagonistas dirigentes:

<sup>12</sup> Solo para ahondar en esas consideraciones asumimos dos admisibles razonamientos. En el testimonio “Su unidad narrativa suele ser una ‘vida’ o una vivencia particularmente significativa (situación laboral, militancia política, encarcelamiento, etc.)” (Beverley, 1987: 9), pero en la narrativa bananera sobresalen, particularmente como lo anotan Grinberg y Mackenbach, las militancias políticas de algunos escritores; uno de ellos, por ejemplo, Amaya Amador. Quizás al colocar un velo se ha manifestado en la presencia del personaje protagonista, militante y trabajador, pero no en la del narrador. Al respecto, con *Mamita Yunai* (1941) de Carlos Luis Fallas, los críticos señalan que el autor por función metonímica es también el narrador/protagonista que “funciona efectivamente como representante y polo de identificación de toda una clase social, contribuyendo por medio de la literatura a la construcción imaginaria de un sujeto colectivo del cual forma parte: la clase proletaria” (Grinberg y Mackenbach, 2006: 166). Ambas producciones literarias son emergentes, a propósito puede leerse: “el testimonio es una ‘narración de urgencia’ que nace de esos espacios donde las estructuras de normalidad social comienzan a desmoronarse por una razón u otra” (Beverley, 1987: 9); el enclave bananero trastornó espacios, alteró climas, modificó y corrompió sistemas políticos ya débiles.

1. Tanto Luján como García son sujetos que desde una pluralidad se afianzan en la contigüidad, es decir, no sobresalen por sobre otros, están con ellos y asumen que la lucha para la cual han sido destinados es la de la nación. Es una (re)invención, en el siglo en que fueron escritas las novelas, de una acometida rebelde de los indígenas, los mestizos y la clase obrera frente al pulpo extranjero. En boca de Luján leemos “Nuestro dolor es igual al dolor de los trabajadores urbanos: explotados somos aquí y explotados son allá” (PV: 49). El sentido de colectividad permea también estas frases de García:

Precisamente quienes le hacen justicia somos nosotros, la clase obrera revolucionaria. Nosotros hemos recogido el legado del gran Paladín [refiriéndose a Morazán] y luchamos por la misma causa, sólo que en otras condiciones: por la independencia nacional, la unidad de nuestro pueblo, contra el coloniaje (DR: 37).

El empleo de la primera persona plural en boca de los personajes, como anota Sommer, no hace sino reforzar “la *metonimia*, un movimiento lateral de identificación mediante relación, [en que se] reconoce la posible diferencia entre ‘nosotros’ como componentes de un todo descentralizado” [el destacado es del original] (1992: 144). A lo que se enfrenta el líder es al señalamiento de un sistema social que ha carcomido la nación. Su fuerza no puede limitarse a reconocerlo, es su deber patriótico comunicar esa situación desigual en la que se encuentra con sus semejantes.

2. Compartir y concientizar son otras funciones de los protagonistas. Para eso, ambos individuos son el producto de una formación autodidacta el primero, y maestro el segundo. Están constituidos para llegar al pueblo, porque “mientras la autobiografía habla *por* los lectores, algunos testimonios logran la modestia de hablar *a* los lectores” [el destacado es del original] (Sommer, 1996: 145). El caso es que lo hacen desde voces y actitudes patriarcales:

los campeños no hemos perdido hombría. Lo que sucede es que hemos aprendido mucho, sobre todo a conocer que la violencia sola es mala consejera. Nada bueno producen las hombronadas sin ton ni son. Tú recuerdas tus tiempos y a muchos hombres machos; ahora, dime: ¿qué hicieron por ellos y por los demás? ¿A dónde están por su hombría individual? (PV: 47).

Con ellos viene un sistema patriarcal que no solo afianza una educación revolucionaria con la lectura, el análisis de textos teóricos, panfletos, propaganda y discusiones en pequeños grupos, sino que los consolida en la labor emergente; Luján en un

acto identitario y de paso representativo del movimiento, reconoce que ya sabía lo que lee en los textos “Recibía el periodiquito y algunos folletos, los que leía con detenimiento y gran satisfacción porque iba encontrando allí ideas que eran suyas desde largo tiempo, lo cual le confirmaba que su camino era correcto” (pv: 144). Con formación más profunda, García es quien escribe: si Luján lee a la luz de un candil en tiempos de lluvia en los barracones, Rotundo García escribe como un intelectual orgánico, se le reconocen el orden y la formación como valores en su carrera política.

3. En *Prisión verde* Luján era venenero,<sup>13</sup> mientras que a García en *Destacamento rojo* se le anotan empleos como ferrocarrilero y maestro. Desde esos sectores laborales, el “yo” que emana de sus diálogos viene acuerpado por la forma pronominal “nosotros”. Sirva esta cita como ejemplo:

la crítica de Máximo no va dirigida contra las entidades explotadoras como la Compañía o el Estado, sino más bien sus destinatarios son sus pares, sus compañeros de trabajo y de vida. El lugar desde el que piensa Luján es algo así como un sitio post-ideológico a partir del cual es posible observar críticamente el comportamiento ideologizado de sus compañeros, en otras palabras, Máximo se pregunta si alguna vez llegará a ser posible que su percepción de la realidad y de sus posibilidades no sea tan solo un deseo utópico aislado y doloroso, sino que sea la forma práctica de las relaciones humanas. El personaje se interroga entonces si alguna vez sus compañeros proletarios se le unirán en ese sitio post-ideológico desde el que él mismo observa la vida transcurrir (Aguilar, 2016: 143).

Los dirigentes coinciden en venir de espacios comunes, de experimentar las mismas situaciones de quienes los acompañan. Estando dentro de esa comunidad obrera, Luján duda acerca de sus semejantes, mientras que García, más fuerte en sus convicciones, con más recursos humanos, materiales e ideológicos proyecta un horizonte diferente en la renovación política de la nación.

<sup>13</sup> Venenero es aquella persona encargada de regar con una máquina rudimentaria (por lo general, con un aspersor) las plantas con un veneno (es la forma popular empleada en *Prisión verde* para denominar el herbicida). Esta ocupación particular es para atacar el avance de la sigatoka, que es producida por un hongo cuyos efectos son la reducción en el rendimiento de las plantas. A Centroamérica llegó aproximadamente en la década de los treinta (pv: 59-62).

## “...para que no sirvan de rompehuelgas”

Si en el anterior subtítulo hemos explicitado a los protagonistas líderes desde diversas dimensiones, así como a quienes se hallan con ellos en el proyecto de renovación obrera y nacional, es tarea ahora distinguir quiénes son los antagonistas. En lo que respecta a personajes, “algunas novelas propondrán la existencia o bien la necesidad de identidades colectivas, en tanto que otras únicamente giran en torno a identidades individuales” (Grinberg y Mackenbach, 2009: 390). En estas últimas, los narradores han proyectado lo que no son Máximo Luján ni Rotundo García. Es decir, la otredad, aunque en momentos iniciales los acompañaron, han dejado ahora las filas para caer del otro lado. En *Prisión verde*:

la trama gira en torno de las distintas víctimas de la compañía bananera, en un intento por crear una identidad colectiva para todos los explotados y si se destaca un personaje como Marcos, es por su carácter de antihéroe, antítesis del personaje modelo -Máximo Luján (Grinberg y Mackenbach, 2009: 391).

Marcos Palomo encarna el machismo y la violencia, antagónico a Luján y a los campeños en la plantación. Sus palabras se extrapolan a las acciones que emprende con rabia, con un machismo evidente arremete contra las mujeres a las que visualiza como objetos. Es la representación del parecer frente al ser: “*El Capitalino*, como le llamaban algunos por su procedencia, tenía fama de irresistible Don Juan, y él, sabiendo esa notoriedad, la explotaba con vanidad jactanciosa” (pV: 55).

*Destacamento rojo* posee más personajes antagónicos a García. Conjeturamos que la vida pública llevada por el dirigente, la trayectoria por distintos sectores laborales y geográficos más la tarea formativa, han contribuido para que una mayor cantidad de individuos sean la alteridad. Destacan estadounidenses a la cabeza de la compañía (el gerente, el secretario mister Bell, mister Halter), autoridades policiales y militares (coronel Obricida), medios de comunicación como la prensa (Ruibarbo, Tupho D’Oscariote) y sus mismos compañeros militantes de las organizaciones comunales (Tadeo Violencia, Paco Encino, Salvador Prieto). Sin embargo, por la cercanía y la relación de semejanza, como partidarios y trabajadores, la alteridad salta a la vista cuando de dinero se trata; es por eso que nos centraremos en la descripción solo de quienes inicialmente acompañaron a García en la conformación de las organizaciones y la reunificación del Partido Comunista Hondureño. Para Luján, en Culuco (sitio de la plantación bananera), cuyo punto es más limitado

tanto en lo geográfico como en la formación revolucionaria emprendida, la otredad es presentada en la figura de Palomo.

Los antihéroes en *Destacamento rojo* oscilan en caracterizaciones sencillas; no hay profundidad en el abordaje hecho por el narrador; solo se reconocen Paco Encino y Salvador Prieto “y tantos otros que llegaron en los últimos momentos para ayudar a dividir el movimiento y ponerlo a merced de la empresa” (DR: 242). En ellos hay ausencia de rasgos que determinen una personalidad sólida; en el plano enunciativo no ocupan mérito en la novela; vedados de la palabra, solo sus acciones desleales cuentan para ambos bandos. La excepción es Tadeo Volencia quien, alcohólico, lleno de envidia y rencoroso, no encuentra porvenir satisfactorio en ambos bandos pues:

sigue una táctica bifacética. Cuando está con los trabajadores es un ferviente revolucionario y habla pestes de los imperialistas y del gobierno lacayo. Cuando está con los jefes o sus servidores, es un reformista defensor del «Presidente en mangas de camisa» y de los civilizadores gringos (DR: 171).

Es este último quien se asemeja en el comportamiento a Marcos Palomo. Inicialmente habían militado y creían en la fuerza del movimiento, luego dan un giro en el *corpus* como personajes frontera. Gaínza lee la otredad desde la semiótica, esta “consiste tanto en el reconocimiento de lo distinto, extraño, raro, ajeno o diverso, como en la consolidación, si no legitimación, de la conciencia de identidad” (Gaínza, 1994: 15). El poder, el dinero fácil, la aceptación y el machismo convierten en volubles las identidades de los personajes más violentos, con caracteres irascibles y con precipitación tanto en el nivel verbal como en los actos. No poseen la autenticidad consolidada en años de estudio, en situaciones de injusticia social vividas en carne propia o las asumidas por función metonímica de Luján ni García. Son personajes legitimados en las novelas de Amaya Amador, frente a las identidades débiles de sus contrarios, constituidos semánticamente con más y mejores adjetivos y verbos de acción frente a sus pares antinómicos (Gaínza, 1994: 17).

Además, en los espacios intersticiales o fronterizos de las personalidades de Palomo y Volencia, entre el ser/parecer/hacer, los narradores han construido visiones endebles de estos. Son, en la patria pequeña, aquellos traidores más inmediatos de ser comprados por el sistema de dominio del enclave:

Marcos, que los conoce a todos, que fue uno de los primeros instigadores a la protesta, es el encargado de las eliminaciones, el que va señalando uno por uno a los

trabajadores más rebeldes y sinceros. Comienza así, su nueva labor, con la traición y la iniquidad (pV: 189).

El dinero es el acicate de las delaciones, seguido del afán por el poder político; el primero sirve para alardear junto con los administradores de las plantaciones “dirigiéndose [Marcos Palomo] a unos campeños que han llegado a buscarles, en cuanto les vieron, invita: —¡Vengan, mis muchachos, acérquense! Tomaremos primero guaro” (pV: 218). Paco Encino posee otro objetivo que cristaliza más tardíamente cuando “se hizo liberal a la sombra protectora de un caudillo local que era de los integrantes del PUN.<sup>14</sup> Para las elecciones que se celebraron más o menos libres, no le habían cumplido la promesa de la diputación” (DR: 333). De Salvador Prieto casi no se menciona su presencia y sus acciones, solo que acompaña en los excesos alcohólicos a Volencia codeándose en un sitio exclusivo para altos gerentes y empleados estadounidenses de la compañía en San Pedro Sula: “Las atenciones de los gringos y sus empleados para los ahora miembros del CCH,<sup>15</sup> no tienen límites. Todo lo otorga la empresa en aras del buen entendimiento” (DR: 251).

En una lectura global puede hallarse en el *corpus* que quien traiciona la movilización social tan esperada de los trabajadores en la ciudad y los campeños en las plantaciones bananeras está cometiendo además traición contra la patria pequeña (la instaurada por el enclave), y luego la nación es el sema predominante de la fidelidad por el movimiento frente al perjurio que se extiende no solo al ámbito de los compañeros de labor, sino que por metonimia es Honduras. En *Destacamento rojo* el empleo de la violencia para evitar el abandono de las filas durante la huelga es extremo: “Pero los estibadores hablan, discuten, convencen a muchos hombres para que no sirvan de rompehuelgas porque todos son hermanos de infortunio. Los que no aceptan razones son convencidos a puntapiés” (DR: 177). Subyace en esa operación un acto machista impositivo de la fuerza bruta como recurso final.

Del mismo modo la expulsión de las organizaciones obreras en *Destacamento rojo* es la pena por la deslealtad al movimiento; en *Prisión verde*, la ausencia de la solidez sindical no castiga a Palomo. El caso de Paco Encino ilustra mejor ese acontecimiento:

había actuado en la huelga como un oportunista, actitud que fue investigada por el Partido. Ricardo Trigo había sido uno de los integrantes de la comisión investigadora

<sup>14</sup> Partido Unión Nacional.

<sup>15</sup> Comité Central de Huelga.

enviada por el buró político, y habían comprobado su deslealtad. Encino, mal aconsejado por su propia consorte, se rebeló contra el Partido y fue expulsado (DR: 333).

Aunque no sea motivo de análisis, sí es una lectura válida reconocer que en ambas novelas se manifiesta la otredad de género porque los discursos y las actividades son emprendidas por hombres como (re)constructores del país. El logos, el discurso emana de voces masculinas, de unas incluso superiores a otras. Con Paco Encino, cabe abrir un paréntesis para sustentar dicha afirmación. Nótese que quien motiva el cambio de actitud dentro del Partido en el caso de Encino es su esposa. La razón es una: el deseo por sobresalir del ámbito económico en que se encuentra el núcleo familiar, por lo que arguye que si él acepta el ofrecimiento para ser congresista por el Partido Liberal de Honduras con la candidatura de Ramón Villeda Morales, nuevas posibilidades se despliegan “¡Entonces nuestra felicidad será completa, Paco! ¡Nos iremos a vivir al centro! ¡Dejarás de trabajar como obrero, serás un personaje estimado en la alta sociedad y tu mujercita podrá presentarse como una reina dondequiera, sin vergüenza y sin humillaciones” (DR: 240). Se reconoce el cuestionamiento de la masculinidad de Encino “Cora, su esposa, no es que sea una mujer mala, pero lo hace dar vuelta y media por nimiedades. Prácticamente ella lo domina y lo hace ir para donde ella quiere” (DR: 28). Con esas palabras de Dalia, la esposa de García, se sustenta otra constitución semántica en la fuerza masculina patriarcal que sostiene el movimiento en oposición a la debilidad, que en una interpretación y lectura desde la teoría de género, no hace sino reforzar la idea de que los que abandonan la lucha son comparados con las mujeres en menosprecio de la dignidad humana e individual.

Una forma de socialización en la que los jefes de la compañía consolidaban los tratos hechos con los “rompehuelgas” consistía en abrir el acceso a sitios vedados por ser exclusivos de los foráneos. Las invitaciones, los agasajos y los brindis son hábitos comunes, que sean vistos con altos mandos de la compañía, consumiendo licor y acompañados de mujeres es, a los ojos de personajes como Palomo, Volencia y Prieto, un ascenso. Estar al mismo nivel de quienes en un primer momento fueron sus superiores se traduce en aceptación social, pero también en menosprecio de sus semejantes; al respecto, sirva para ejemplificar la aparente cohesión social lo que refiere Bubnova cuando escribe “Los lugares que yo y el otro ocupamos en el espacio no son simétricos ni iguales” (1997: 264). Desde el punto de vista de quienes reconocen una deslealtad, es el fin de los nexos que tuvieron en el movimiento social. Posas sostiene que en el plano nacional “no es irrazonable pensar el fenómeno de la economía del banano como una lógica parasitaria del capital transnacional en el



cuerpo de los Estados-nación centroamericanos. Por supuesto, un parásito que fue invitado por las clases dominantes de los respectivos países” (2015: 99).

Los discursos, las actividades con fines diversos y los posicionamientos modificables se traducen en las cambiantes intersubjetividades de los individuos; es lo que Gaínza denomina la dialéctica de la otredad (1994: 17) por cuanto pueden reconocerse márgenes en los que Luján y García llevan consigo la metonimia de la nación, incluidos sus compañeros inmediatos en las figuras de Palomo y Volencia, la patria misma y la compañía que, de paso, se halla más lejana a los líderes por ser foránea. Esta acuerpa como seres inmediatos a los personajes que, casualmente, ocupan puntos medios, nunca de líderes en ese sistema de enclave (Palomo y Volencia). La compañía aleja a Luján y García; la nación, por último, es generadora de interés en cuanto se usa, se gasta y se desecha.

La compañía bananera es la entidad instituida como la única ganadora de un juego que hábilmente supo dominar desde sus inicios: explota a Honduras como marco referencial del *corpus*, a sus ciudadanos, y confabula con los débiles (anti-héroes); la nación/patria convertida en bien de consumo es objeto maleable para esta última; Aguilar comenta con respecto a *Prisión verde*, válido para *Destacamento rojo* también:

Lo que hace el texto es explicar que el desarrollo de la producción agrícola es en esencia un producto del trabajo humano, pero del trabajo humano alienado, por cuanto los beneficios de este trabajo no son propiedad de los trabajadores, sino de una entidad externa parasitaria, en este caso, la Compañía bananera (Aguilar, 2015: 139).

El Coronel Madero merece atención aparte. En las primeras páginas de *Destacamento rojo* se le encomienda asesinar a Rotundo García, pero no lo hace. El narrador explica un proceso dual en el que cree reconocerse el coronel, que lo empuja a formar parte de la contienda armada en la montaña junto a un pequeño grupo. Madero fallece en una emboscada, su cuerpo yacerá en la montaña (como el de Luján en las plantaciones). La relación de los acontecimientos queda en la memoria de Loreto, quien tiene como tarea compartir el gesto heroico.

No es casualidad que la muerte además acompañe a los personajes que se han opuesto a Luján y a García. Con esta se cierran los ciclos vitales y humanos de las relaciones que los protagonistas han librado con sus semejantes. Palomo fallece en el descarrilamiento de un motocarro, pero antes ya ha purgado con cierto cargo de conciencia el asesinato de Luján: “Lucio Pardo que, con los brazos cruzados sobre el pecho, ve agonizar a Marcos” (PV: 231); en *Destacamento rojo*, Volencia corre igual

suerte en manos de los agentes de la compañía, quienes “lo empujaron a un absurdo levantamiento que lo llevaba a él como cabecilla. La misma noche lo liquidaron” (DR: 277). Encino, en un estado etílico elevado, protagoniza un intento de suicidio y decide lanzarse de un balcón, acción frustrada porque logró sobrevivir. Briones huye despavoridamente y no es nombrado más en la novela; todo acontece el 21 de octubre (sin mención del año, pero se reconoce el de 1956), fecha del golpe de Estado contra Julio Lozano Díaz por parte de la Fuerzas Armadas. Puede leerse que quien traiciona los más altos valores como la justicia, la equidad y la reconstitución del tejido social termina mal; las experiencias que han marcado la relación de alteridad devienen en lecciones de vida, tanto para la individual como la colectiva.

## Conclusiones

*Prisión verde* y *Destacamento rojo* de Amaya Amador dan cuenta de una línea narrativa cuyo referente se halla en poco más de dos décadas del proceso productivo que colocó a Honduras como el mayor exportador de banano de la región y que, de paso, permitió consolidar “un criollismo” (Umaña: 2003) literario aún presente en el siglo xx, con presupuestos estético-literarios rastreables en el género testimonial. Sus líneas narrativas no solo han retratado los sembradíos de banano, sino que también ilustran subjetividades que se cuelan entre las escasas posibilidades de una vida mejor para la nación.

La visión de la alteridad expuesta en este análisis ha abierto el camino para reconocer que, en el corpus, los protagonistas a quienes se les adhieren seguidores en la lucha por la (re)cuperación de sí mismos como seres dignos, de los bienes territoriales y de una autonomía como sinónimo de identidad nacional son la nación misma. Por su lado, descuellan antihéroes que obstaculizan el bien común deshecho por el pulpo extranjero. Así funcionaron entonces las redes de corrupción que en los enclaves bananeros evidenciaron la traición de quienes (como los personajes estudiados en el artículo) revelaron informaciones, fueron cómplices en crímenes, negociaron desde sus mezquinos intereses o delataron a líderes sindicales en aras de lo que creyeron efímera dignidad; no es sino una estructura dialógica compleja (Bubnova, 1997: 260) en la que descollaron unos por sobre otros. Las dictaduras del istmo centroamericano en los años venideros (décadas del setenta al ochenta) ya tenían una base en cual asentarse con la fuerza posible para contribuir a la polarización social y al terrorismo de Estado.

Los héroes como voces conscientes procuraron, en la medida de lo posible, desplegar con acierto el movimiento que tenían entre manos. Esto refuerza la visión dialéctica que como puente tiende a mostrar a aquellos antagonistas sin una consecución de metas y objetivos claros. Al respecto cabe hacer la acotación de que los narradores, en el *corpus*, acertadamente emplearon los discursos narrativos con una visión antinómica: los adversarios, tanto en sus discursos como en sus acciones, son vaciados de contenido frente a lo que alcanzaron los cabecillas del movimiento.

No es casual que muera Máximo Luján pero que Rotundo García, por la gracia del coronel Madero, sobreviva, para que este finalmente sea el sacrificado en la lucha armada por el movimiento. En la relación intratextual se reconoce una idealización del espíritu humano y del sistema mismo (castrense, en este caso) concretada en la imagen del militar que no mata a García, aunque sí se cobra la vida de Luján en manos de la alianza manchada por la corrupción del sistema político y la compañía bananera. Lo anterior puede vislumbrarse en función también intratextual de que si en *Prisión verde* es asesinado Luján, García no puede morir porque con él se acallarían las fuerzas vivas que pugnan por ser escuchadas y atendidas. Simbólica y cronológicamente, los puntos angulares, concebidos en los cabecillas de la lucha obrera, no mueren: uno sucedió al otro en una nueva lucha social.

## Reconocimientos

Agradezco enormemente a Ana Suyapa Dilworth Ordóñez, profesora del Área de Letras de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH) en Tegucigalpa, las alianzas librescas que me permitieron tener acceso a la obra de Ramón Amaya Amador, ¡gracias amiga y colega! Asimismo, a Josué Joel Sevilla López, del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH) en el Valle de Sula, por sus comentarios y por compartir su trabajo inédito.

## Referencias bibliográficas

Aguilar Molinari, Gerardo

- 2016 *Comunismo y Literatura en Centroamérica: tres fantasmas en el siglo revolucionario 1932-1990*, tesis de doctorado presentada en la Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos, recuperado de <http://d-scholarship.pitt.edu>

- Amaya Amador, Ramón  
1962 *Destacamento rojo*, México D.F., Ediciones Palomar.
- Amaya Amador, Ramón  
1990 *Prisión verde*, 6a edición, Tegucigalpa, Editorial Universitaria.
- Amaya Fúnez, Carlos  
2020 “Página oficial de Ramón Amaya Amador”, <https://www.ramon-ama-ya-amador.com> (consulta: 10/10/2019).
- Amaya Fúnez, Carlos  
2020 “Destacamento rojo, Prólogo, 4a edición”, <https://www.ramon-ama-ya-amador.com/index.php/obras/prologos/100-destacamento-rojo-prologo-4-edicion> (consulta: 22/01/2020).
- Bajtín, Mijaíl M.  
1998 *Estética de la creación verbal*, 8a ed., México, Siglo XXI Editores.
- Becerra, Longino  
1962 Prólogo de *Destacamento rojo*, México D.F., Ediciones Palomar.
- Becerra, Longino  
1990 Prólogo de *Prisión verde*, 6a ed., Tegucigalpa, Editorial Universitaria.
- Beverly, John  
1987 “Anatomía del testimonio”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 25, pp. 7-16, <https://www.jstor.org/stable/4530303>
- Diccionario de la literatura centroamericana  
2007 (coord.) Albino Chacón, San José, Editorial Costa Rica.
- Gáinza, Gastón  
1994 “La lectura de la otredad”, *Letras*, 29-30, pp. 9-20, recuperado de <http://www.revistas.una.ac.cr>
- Grinberg Pla, Valeria y Werner Mackenbach  
2006 “Banana novel revis (it) ed: etnia, género y espacio en la novela bananera centroamericana. El caso de *Mamita Yunai*”, *Iberoamericana* (2001), 23, pp. 161-176, <https://www.jstor.org/stable/41676099>
- Grinberg Pla, Valeria y Werner Mackenbach  
2009 “Representación política y estética en crisis: el proyecto de la nación mestiza en la narrativa bananera y canalera centroamericana”, en Valeria Grinberg Pla y Ricardo Roque-Baldovinos (eds.), *Tensiones de la modernidad: Del modernismo al realismo*, t. II. *Hacia una historia de las Literaturas Centroamericanas*, Guatemala, F&G Editores.

Mackenbach, Werner

- 2006 "Banana novel revisited: Mamita Yunai o los límites de la construcción de la nación desde abajo", *Káñina*, 2, pp. 129-138, recuperado de <http://www.repositorio.ciicla.ucr.ac.cr:808>, ISSN: 0378-0473

Pérez Brignoli, Héctor

- 2018 *Historia global de América Latina. Del siglo XXI a la Independencia*, Madrid, Alianza Editorial.

Portillo Villeda, Suyapa Griselda

- 2011 *Campeñas, campeños y compañeros: life and work in the banana fincas of the north coast of Honduras, 1944-1957*, tesis de doctorado presentada en la Universidad de Cornell University, recuperado de <http://ecommons.cornell.edu>

Posas, Mario

- 2019 "Movimiento sociales en Honduras", en Ramón Romero R. (ed.), *Antología del pensamiento hondureño contemporáneo*, Argentina, CLACSO, <https://www.jstor.org/stable/j.ctvnpokc9.16>

Real Academia Española

- 2020 *Diccionario de la lengua española*, en línea, <https://dle.rae.es/>

Sevilla López Josué Joel

- 2019 Comunicaciones personales, 22 de octubre.

Sevilla López Josué Joel

- 2020 "Prisión verde y Destacamento rojo de Ramón Amaya Amador: representación política, actores sociales y enclave bananero", *Perspectivas Sociales* (en prensa), pp. 1-19.

Soluri, John

- 2013 *Culturas bananeras: Producción, consumo y transformaciones socioambientales*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores.

Sommer, Doris

- 1992 "Sin secretos", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 36, pp. 137-155, <https://www.jstor.org/stable/4530627>

Uhrhan Irving, Evelyn

- 1997 "Jacinta Peralta by Ramón Amaya Amador", *World Literature Today*, 4, p. 759, <https://www.jstor.org/stable/40153322>

Umaña, Hellen

- 2003 *La novela hondureña*, Ciudad de Guatemala, Editores Letra Negra.

Vargas Llosa, Mario

- 2019 *Tiempos recios*, México, Alfaguara.

Viales-Hurtado, Ronny

- 2006 “Más allá del enclave en Centroamérica: aportes para una revisión conceptual a partir del caso de la región Caribe costarricense (1870-1950)” *Iberoamericana* (2001-), 23, pp. 97-111, <https://www.jstor.org/stable/41676095>

Yudice, George

- 2010 “The Central American Caribbean: Rethinking Regional and National Imaginaries”, en Anja Bandau and Martha Zapata Galindo (eds.), *El Caribe y sus diásporas: Cartografía de saberes y prácticas culturales*, Madrid, Editorial Verbum, recuperado de <https://www.pdfs.semanticscholar.org>

IVANNIA BARBOZA LEITÓN

.....

Profesora asociada e investigadora de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica. Es doctora en Estudios de la Sociedad y la Cultura por la Universidad de Costa Rica. Asimismo, posee un Máster en Estudios de Cultura Centroamericana (con énfasis en Literatura Centroamericana) por la Universidad Nacional. Ha participado en congresos especializados en Costa Rica y en el extranjero, cuenta con publicaciones en las áreas de interés como la literatura centroamericana, la memoria y los estudios culturales.

---

Citar como: Ivannia Barboza Leitón (2021), “Las luchas campeñas en dos novelas bananeras hondureñas”, *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 91, año 42, julio-diciembre de 2021, ISSN: 2007-9176; pp. 155-181. Disponible en <<http://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/issue/archive>>.

---



# Conflictos entre sindicatos en la Argentina durante el periodo 2008-2013

## Inter-union conflicts in Argentina during the period 2008-2013

*Cecilia Senén González*

Universidad de Buenos Aires (UBA), Buenos Aires, Argentina  
<https://orcid.org/0000-0001-5829-0088>  
 ceciliaseneng@gmail.com

*David Trajtemberg*

Universidad Nacional de la Matanza (UNLAM), Buenos Aires, Argentina  
<https://orcid.org/0000-0001-8088-3533>  
 dtrajtem@gmail.com

*Carla Borroni*

Universidad de Buenos Aires (UBA), Buenos Aires, Argentina  
<https://orcid.org/0000-0001-5829-0088>  
 borronicarla@gmail.com

ISSN-0185-4259; E— ISSN: 2007-9176

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/ri/912021/aot2/senengonzalezc/trajtembergd/borronic>

### Resumen

El objetivo de este artículo es caracterizar las disputas intersindicales y los factores principales que las ocasionan. Para responder a nuestra pregunta, ¿qué factores endógenos o exógenos explicarían la presencia de este tipo de disputas?, se adoptó como criterio teórico metodológico el análisis de bibliografía sobre factores que inciden en los conflictos intersindicales, junto con el tratamiento —como fuentes empíricas— de las resoluciones administrativas dictadas por el Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social de Argentina durante el periodo comprendido entre 2008 y 2013. La investigación distingue aquellos factores como exógenos y endógenos, y concluye que estos últimos son más influyentes en los conflictos sindicales, dadas las tensiones permanentes entre los sindicatos; específicamente tensiones relativas al tipo de sindicalismo al que se responde o a las estrategias que ponen en marcha sus actores.

**Palabras clave:** Argentina, conflictividad intersindical, factores endógenos y exógenos, sector privado

### Abstract

The aim of this article is to define inter-union disputes and the main factors which cause them to arise. In order to respond to the question of which endogenous or exogenous factors could explain these kind of conflict, the author adopts an analysis of the relevant literature on factors which affect inter-union conflict as a theoretical-methodological criteria, along with an empirical study of the administrative resolutions issued by the Ministry for Work, Employment, and Social Security of Argentina from 2008 to 2013. This research distinguishes exogenous and endogenous factors, and arrives at the conclusion that the latter are more influential in union conflicts, given the permanent tensions between unions, specifically tensions related to the unions' approach and the strategies employed by their actors.

**Key words:** Argentina, inter-union conflict, endogenous and exogenous factors, private sector



**IZTAPALAPA**

*Agua sobre lajas*



## Introducción

Es sabido que el protagonismo sindical aumentó considerablemente después de 2003 en la Argentina. Esta recuperación de la presencia sindical se produce luego de un largo periodo de declinación atravesado por reformas neoliberales que se iniciaron en la década de 1990. El hecho es observable a partir tres acontecimientos: el aumento de la cantidad de trabajadores afiliados (pasó de 31.7% en 2000 a 37% en 2009); el aumento en el número de acuerdos y convenios colectivos de trabajo (CCT): se pasó de homologar 200 CCT predominantemente de empresas en 2003, hasta registrar cerca de 2000 CCT y acuerdos de actividad y de empresa en 2014; y el incremento del conflicto laboral, sobre todo el que termina con paro dando cuenta de una intensificación cuantitativa en los conflictos. Esto, sumado a mejores indicadores del mercado de trabajo<sup>1</sup> motivó el abordaje de las relaciones laborales en los estudios del trabajo (Spaltenberg, 2012; Dávalos, 2009; Senén González, Trajtemberg y Medwid, 2010; Santella, 2007; Varela, 2016; Natalucci, 2015; Ghigliani, 2018, entre otros). No obstante, es menos frecuente encontrar estudios relativos a conflictos intersindicales.

Las disputas intersindicales se reproducen con un formato distinto al “clásico” conflicto laboral entre organizaciones sindicales y empresarios. Estas disputas ocurren entre dos o más organizaciones sindicales por obtener la representación de un determinado colectivo de trabajadores. En el ámbito privado se manifiestan por pedidos/obtención de la personería gremial (el reconocimiento que el Estado otorga solo a un sindicato para representar a los trabajadores) o por motivos de encuadramiento sindical (dos sindicatos disputan la pertenencia y/o representación de los trabajadores).

<sup>1</sup> De acuerdo con los registros administrativos del Sistema Integrado Previsional Argentino (SIPA), entre los años 2002 y 2014 se crearon alrededor de 5.8 millones de puestos de trabajo declarados en el sistema de seguridad social, en el total en el país, con los derechos y beneficios previstos en las normas laborales y de la seguridad social.

Cabe aclarar que la “personería gremial” (PS) es un instituto laboral que —acorde a lo que determina la Ley de Asociaciones Sindicales 23.551— otorga el “monopolio de la representación” al sindicato con mayor cantidad de afiliados de cada actividad o empresa.<sup>2</sup>

El reconocimiento del sindicato como único actor sindical autorizado para la firma de convenios colectivos de trabajo (CCT) o acuerdos colectivos es uno de los derechos asociados a la obtención de PS. También implica reconocer al sindicato la exclusividad para representar sus intereses colectivos e individuales, cuyos resultados alcanzan a todos los trabajadores incluyendo a los no afiliados. Asimismo, admite a los sindicatos la posibilidad de crear mutuales y administrar las obras sociales de origen sindical

Los sindicatos con PS aglutinan aproximadamente a 88% del total de afiliados, lo que significa una supremacía en relación con los sindicatos que solo tienen “inscripción gremial” (IS). La IS significa que el sindicato tiene un reconocimiento del Estado en una etapa previa a la obtención de PS, pero no siempre un sindicato con IS obtiene la PS. Estos sindicatos pueden representar los intereses individuales de sus afiliados o representar intereses colectivos cuando no existe en la misma actividad una asociación con personería gremial; realizar reuniones y asambleas sin necesidad de autorización previa, pero no pueden firmar CCT. El Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad de la Nación (MTEySS), en su calidad de autoridad de aplicación, es el organismo encargado de otorgar la IS.

En relación al conflicto de “enclavamiento sindical” se refiere a la disputa por obtener la representación de un mismo colectivo de trabajadores entre dos o más sindicatos con personería gremial.

Ahora, las disputas intersindicales no son un fenómeno nuevo. Ya desde los años cincuenta y sesenta del siglo pasado se encuentran numerosos antecedentes donde se producen disputas entre sindicatos que luchan por la ampliación de su base de representación o por la adquisición de derechos plenos para representar trabajadores en un ámbito determinado. Como ejemplo de esto se puede ver la disputa por la representación de los trabajadores de las empresas automotrices, primero en los años sesenta y setenta, y luego en los noventa con la instalación de nuevas plantas automotrices de firmas extranjeras (Novick y Catalano, 1996). También resultan paradigmáticos los conflictos producidos entre el sindicato de gastronómicos y de

<sup>2</sup> La organización sindical que solicita la personería sindical debe tener 20% de afiliados como mínimo y demostrar que es la más representativa, considerando la cantidad de afiliados cotizantes sobre el promedio semestral de trabajadores que pretende representar.

pasteleros, el del vestido y los tintoreros, o las disputas entre sindicatos de comercio, el Sindicato de Mecánicos y Afines del Transporte Automotor (SMATA) y el sindicato de trabajadores de estaciones de servicio (Slavin, 2013).

La disputa de un grupo de dirigentes gremiales (conocidos como Metrodelegados) con la Unión de Tranviarios Automotor, detallada en Ventrici (2009), cobra relevancia por tratarse de un reclamo de personería gremial que pone en evidencia estrategias de participación de los delegados de base, en el marco de confrontación directa con la empresa. Igualmente consideramos relevantes los conflictos por encuadramiento como el presentado en los Camioneros con Comercio, específicamente por el encuadramiento del personal de logística (Pontoni, 2013); o los conflictos por empresas tercerizadoras como el de Telefónicos con Comercio por los servicios de call centers (Del Bono y Bulloni, 2013).

En este artículo realizamos un acercamiento a las disputas intersindicales, entendiéndolas como los conflictos entre dos o más organizaciones sindicales. Con el objetivo de identificar qué factores impulsan este tipo de conflictos, se exploran los desarrollos conceptuales acerca de los factores que más inciden en estas disputas y se analiza la información administrativa sobre encuadramiento sindical y pedidos de personería gremial. Se subraya que como periodo tratamos lo que va entre 2008 y 2013 para atender las preguntas de ¿qué factores endógenos o exógenos explicarían la presencia de este tipo de disputas?, y ¿cuáles son las organizaciones sindicales involucradas y en qué ramas de actividad se concentran los conflictos intersindicales?

El artículo se estructura de la siguiente manera: en un primer apartado se presentan el encuadre teórico metodológico que nos ofrece la revisión bibliográfica de los factores que inducen a la conflictividad intersindical, y el estudio de las fuentes administrativas que proveen datos empíricos. En segundo lugar se ofrecen los resultados de los conflictos intersindicales y se cierra con algunas reflexiones sobre los factores que inciden en estas disputas y su dinámica.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> El relevamiento de los conflictos intersindicales, tanto del ámbito privado como estatal, se efectuó tomando las fuentes administrativas de las resoluciones sobre personerías y encuadramiento sindical, así como los archivos de noticias sobre conflictos laborales elaborados por la Subsecretaría de Programación Técnica y Estudios Laborales del Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social de Argentina durante 2008-2013. Agradecemos al Lic. Hernán Varela la colaboración en el relevamiento y la sistematización de las fuentes.

## Encuadre teórico y metodológico para el estudio de conflictos intersindicales

Los conflictos por el *encuadramiento sindical* los originan los sindicatos que ostentan la personería gremial, cuando se trata de definir qué organización con personería gremial está facultada para representar a dichos asalariados. Para dirimir dichos conflictos se sigue un proceso secuencial cuya primera instancia es la vía asociacional, es decir, la central sindical que agrupa a los sindicatos debe emitir una resolución en torno a la disputa presentada. De no llegar a una resolución en esta instancia, se incorpora la intervención del Estado, ya sea por intermedio del MTEYSS o de la Justicia propiamente.<sup>4</sup> Tres instancias que pueden verse como secuencia temporal para la resolución de disputas en el marco del actual modelo sindical argentino.

La otra forma de la disputa intersindical se refiere a la capacidad o al intento de un sindicato de “apropiarse” de la personería gremial (total o parcial) que estuviera ya otorgada a otro sindicato. Este tipo de disputa intersindical la denominamos disputa por *motivo de personería gremial*. En esta cuestión, el sindicato que demuestre ser el mayoritario retendrá las facultades plenas para representar a los trabajadores derivadas de la personería gremial. Mientras tanto, el otro sindicato continuará representando a los trabajadores pero con derechos condicionados por las facultades otorgadas a la simple inscripción gremial. A diferencia de las *disputas por encuadramiento sindical*, en este caso la resolución se define mediante el cotejo de la “representatividad” de cada gremio en un ámbito específico (categoría profesional, rama de actividad y zona geográfica).

Hay una limitante para visualizar las disputas intersindicales y su dinámica específica en el modelo sindical argentino: la ausencia de fuentes de información al respecto. Allende esta situación, hemos hecho un primer acercamiento a este fenómeno sirviéndonos del análisis de bibliografía específica disponible, de esta manera se describen a continuación los encuadres teórico-conceptuales de aquellos factores que más incidencia tuvieron en nuestro estudio, siendo estos exógenos a

<sup>4</sup> En algunos casos, los actores han llegado a acuerdos mediante la negociación colectiva, como es el de los reposidores y personal de venta de la Cervecería Quilmes. Los sindicatos de aguas gaseosas y cerveceros se dividieron la representación en partes iguales en todo el territorio nacional (Acuerdo N° 61/2005). En otro caso, se ha llegado a acuerdos intersindicales como el que suscribieron Unión Recibidores de Granos y Anexos de República Argentina (URGARA) y Unión Argentina de Trabajadores Rurales y Estibadores (UATRE) para los trabajadores de empresas acopiadoras de cereales o criaderos de semillas, en donde las actividades están representadas por cada uno de los sindicatos.

los sindicatos y endógenos al actor sindical. Más adelante se tratan como fuentes empíricas las resoluciones que emite el Ministerio de Trabajo sobre encuadramiento sindical y sobre otorgamiento o rechazo de personería gremial.

## **Factores que inducen a la conflictividad**

Se denominan factores exógenos aquellos que funcionan como contexto del accionar sindical, ya sea como marco de oportunidad, restricción, condicionamiento o determinación, entre otros. O bien que estos marcos de acción para el actor sindical estén configurados por las empresas o el Estado (los otros actores de las relaciones laborales). Al igual que el modelo de acumulación en general como la inserción internacional o la propia estructura productiva del país. En este sentido, estos factores se presentan como un marco de las disputas intersindicales. Algunos de ellos son la globalización económico-política y social, las tecnologías de la información y la comunicación y los cambios en la organización del trabajo. Veamos:

### *Globalización económico-política y social*

La globalización ejerce, sin duda, efectos significativos sobre los sindicatos en los diversos ámbitos de trabajo, desde el propio establecimiento hasta la región, ya sea en los confines del sector de actividad o en los específicos de la profesión.

La capacidad de los sindicatos para defender las condiciones de trabajo y de vida de sus afiliados depende invariablemente de su poder. Varios analistas afirman que la globalización modifica los términos del intercambio entre los sindicatos y los empresarios, además de cuestionar la capacidad de actuar de los sindicatos.

Murray, Lévesque y Vallée (2000) señalan como factores específicos de sus propios estudios el incremento de la competencia internacional, concretamente en el interior de los bloques regionales de libre cambio; la organización transfronteriza de las capacidades productivas de las empresas; la aparición de un nuevo conjunto de normas internacionales que tiene una influencia cada vez mayor sobre los actores nacionales e internacionales; el incremento de la velocidad de intercambio de información, que pone de relieve la capacidad de los agentes para generar, proceder y aplicar con eficacia la información basada en los conocimientos.

Se produce así un escenario que modifica las reglas del juego en las que los actores se insertan, no determinan pero sí condicionan fuertemente su acción y el poder

de cada quien está en el centro de estas nuevas estrategias, como veremos cuando analicemos los factores endógenos.

### *Tecnologías de la información y la comunicación (TIC)*

Distintas perspectivas se plantean en los estudios sobre sindicatos y TIC (Schleser y Maito, 2018). Algunas ponen el eje en el aumento de la productividad derivado de la incorporación de la tecnología y de la conducta de los sindicatos frente a estas transformaciones. Según este enfoque, los sindicatos deberían apoyar la incorporación de las tecnologías a la producción, siempre que no desplacen mano de obra, porque facilitarían la realización de las tareas e implicarían mejoras en las formas de producción y en las condiciones de trabajo. Aunque como se refleja en largos debates sobre empleo y nuevas tecnologías, hay sectores más conservadores que podrían no estar de acuerdo.

En cambio, otros enfoques destacan que las nuevas tecnologías y desarrollos de la información del conocimiento modifican el entorno en el cual los sindicatos se tienen que mover, lo que lleva a que cambien su estrategia para lograr adaptarse como organización. Las estrategias comunicacionales que incluyen el uso del correo electrónico o de las redes sociales son ejemplos de cambios en la conducta sindical frente a las nuevas tecnologías para estar comunicados con los trabajadores (Mellado, 2004).

Más allá de la incorporación general de las nuevas tecnologías en forma transversal a todas las esferas de la producción y los servicios, se presentan sectores específicos, nuevas áreas generadas precisamente por estas tecnologías y nuevos colectivos de trabajadores, con características particulares: muchas veces son muy jóvenes, con alta calificación y poco propensos a sindicalizarse (Miguez, 2013). En estas nuevas esferas también se pueden generar disputas intersindicales.

### *Cambios en la organización del trabajo*

Varios estudios subrayan la correspondencia entre las TIC y las estrategias de subcontratación ligadas a los procesos de globalización. Del Bono (2006) destaca que la incorporación de TIC, precisamente, es una condición necesaria para que estos procesos de descentralización productiva tengan lugar y se refiere a todas las consecuencias de la subcontratación para el sindicalismo. Gil (2000) utiliza un término por demás conclusivo del fenómeno: la subcontratación genera una creciente “balcanización del colectivo de trabajadores” y profundiza en las alteraciones que ese proceso trae aparejado para el sindicato. Más aún en los casos en los que tienen

lugar mecanismos no virtuosos de subcontratación, con la consecuente precariedad laboral que implica.

En un sentido opuesto a la descentralización productiva, muchos procesos de concentración y centralización del capital (fusiones, adquisiciones, reestructuraciones empresarias sustantivas, integración vertical, producción de nuevos productos) dinamizados en general por el actor empresarial (Novick, Palomino y Gurrera, 2011; Bulloni, 2017) también pueden ser interpretados como condicionantes de las disputas intersindicales.

En estos casos, estos factores exógenos se configuran, en conjunto, como contexto general a la vez que como marco particular creado por las empresas a partir de sus propias estrategias. En este sentido, puede considerarse que algunas disputas intersindicales son inducidas por las empresas o, al menos, son consecuencia de estrategias empresariales, como la subcontratación.

En síntesis, impulsados por la globalización, se destacan de estos factores exógenos mencionados la aparición de nuevas actividades, algunas que incorporan nuevas tecnologías y modificaciones en la organización del trabajo que configuran fronteras difusas y promueven la aparición de nuevos sindicatos, así como el surgimiento de conflictos entre los existentes. Estos cambios no fueron previstos en los estatutos sindicales o en las resoluciones de personería gremial y “generan la consecuente disputa entre dos o más asociaciones sindicales con personería gremial para abarcar, dentro de su ámbito de actuación personal, a los trabajadores que se desempeñan en las nuevas tareas o en los nuevos sectores de actividad” (Etala, 2001; Abal Medina, 2011).

Por otro lado, se denominan factores endógenos a aquellos en los que adquiere mayor visibilidad la acción sindical y los recursos de poder sindical. En este sentido, las disputas intersindicales tienen su origen en las luchas de poder que se dirimen entre los sindicatos. El éxito de un sindicato en una disputa intersindical depende de su poder relativo o bien de los recursos de poder con los que cuente cada uno de los sindicatos en cuestión. Como factores endógenos se visibilizan los tipos de sindicalismo, así como la estrategia y el poder sindical como tal.

### *Los tipos de sindicalismo*

Una cuestión apreciable al analizar los tipos de sindicatos se vincula con la estructura sindical, en particular, con la coexistencia de sindicatos de diferente tipo, ya que los sindicatos pueden representar a un colectivo de trabajadores de la misma rama de actividad (verticales) o del mismo oficio (horizontales). Este fenómeno sucede en

muchos países del mundo, y por tanto no es una particularidad única del modelo sindical argentino (Senén González y D'Urso, 2018).

En Argentina los sindicatos se agrupan en forma predominante por rama de actividad y no por empresa. Los sindicatos de rama de actividad con representación nacional, en caso de poseer la personería gremial, asumen toda la capacidad de representación de los trabajadores de la rama en la negociación con los empresarios y, a su vez, tienden a concentrar todos los recursos de poder que pueden acumular como organización. Por otro lado, excluyen de esta representación a los asalariados con funciones de supervisión u otros con personal a cargo y los profesionales. Coexistiendo con estos sindicatos de rama de actividad, en menor medida, hay ciertos sindicatos horizontales que, según el oficio, profesión o categoría, abarcan a trabajadores de distintas actividades económicas.

En cuanto al ámbito geográfico, la representación sindical puede estar acotada a un ámbito menor al nacional (región, provincia, localidad o cualquier combinación de estas) o se puede extender a todo el país.

### *Estrategia sindical*

La estrategia es definida como el patrón de elección crítica acerca de fines y medios que se despliegan en la conducta de la organización. Las elecciones estratégicas de los sindicatos están inevitablemente delineadas por la estructura sindical, sus tradiciones y sus políticas internas. Sobre la base de combinar la dimensión del empleador y la del trabajador pueden reconocerse patrones de elección de estrategia sindical (Boxall, 2008). Además, la unificación o fragmentación sindical define posibles estrategias a seguir de los sindicatos en cuanto a las relaciones que establecen con otras organizaciones, así como con las representaciones empresariales (Bensusán, 2016).

Pueden distinguirse tres niveles de organismos que nuclean a los trabajadores afiliados: sindicatos o uniones de primer grado; federaciones formadas por varios sindicatos de segundo grado; y confederaciones formadas por federaciones de tercer grado. La Confederación General del Trabajo (CGT) es la central sindical de tercer grado que detenta la personería gremial en Argentina y que encarna el modelo sindical tradicional.<sup>5</sup> A la CGT se afilian tanto federaciones como sindicatos, pero los sindicatos poseen un considerable grado de autonomía respecto de la CGT. Aunque

<sup>5</sup> La CGT fue creada en 1930 y se consolidó en 1945 con el gobierno de Juan Domingo Perón. En sus noventa años de historia, tuvo varias escisiones de carácter temporario que respondieron a diferencias en sus posicionamientos políticos o estratégicos.



la confederación no negocia salarios ni condiciones de trabajo de manera directa, tiene una importante participación en la discusión de la política laboral del gobierno.

En la actualidad existe otra confederación, la Central de Trabajadores Argentinos (CTA), la cual no constituye una corriente dentro de la CGT sino que nació como central autónoma en 1992 y en el año 1997 fue reconocida jurídicamente por el MTEySS aunque no posee personería gremial.<sup>6</sup>

CUADRO I. ESTRUCTURA DE LA CONFEDERACIÓN GENERAL DEL TRABAJO-CGT

<i>CGT de la República Argentina</i>		
Organizaciones gremiales de 1° grado	Organizaciones gremiales de 2° grado	Organizaciones gremiales de 3° grado
Uniones, asociaciones y sindicatos	Federaciones	Confederaciones
Ejemplos: Unión del Personal Civil de la Nación (UPCN), Unión Obrera Metalúrgica (UOM), Asociación Obrera Textil (AOT) y Sindicato de Mecánicos y Afines del Transporte Automotor (SMATA).	Ejemplos: Federación Argentina de Trabajadores de la Sanidad (FATSA) y Federación Argentina de Empleados de Comercio y Afines (FAECyS).	Ejemplos: Confederación de Obreros y Empleados Municipales de la República Argentina (COEMA).

Fuente: Elaboración propia

La fragmentación sindical admite una variada gama de opciones que, sin embargo, se puede sintetizar en dos procesos que responden a la división en distintos niveles de la organización sindical:

- I. Ramas de actividad en las que la fragmentación de las organizaciones de primer grado es significativa, pero todas estas (o su gran mayoría) res-

<sup>6</sup> La CTA no cuenta con personería gremial propia, así que traza relaciones con otras organizaciones y recluta afiliados por fuera del sector formal. Esta central cuenta con una definición más amplia de la "clase trabajadora" en la que incluye, por ejemplo, trabajadores estatales, docentes, judiciales, junto a comunidades indígenas, asociaciones de usuarios, asociaciones de meretrices, cooperativas de viviendas, centros de jubilados, agrupaciones de trabajadores desocupados, asociaciones barriales y comedores infantiles, entre otros (Gurrera, 2002).

ponden a la misma central sindical. Ejemplo de ello es la industria de la alimentación;<sup>7</sup>

- II. Ramas en las que conviven sindicatos que representan al mismo colectivo de trabajadores pero pertenecen a distintas organizaciones sindicales superiores (federación o confederación sindical) como los telefónicos, químicos, entre otros. La fragmentación de las centrales sindicales (CGT y CTA) y las divisiones a su interior inciden, en algunas ocasiones, en la estrategia de conformación de nuevos sindicatos.

### *Poder sindical: recursos de poder y capacidades*

Para Lévesque y Murray (2004), el éxito de los sindicatos depende de su poder relativo, es decir, de su capacidad para movilizar sus recursos con el fin de modificar los términos de sus relaciones con otros actores. En la medida en que el poder traduce una relación entre los actores y su contexto, una lectura dinámica del mismo —aplicada a contextos particulares— precisa la integración de las diferentes dimensiones del poder: los recursos del actor sindical, los del empresario y el contexto concreto en el que se movilizan.

Por otro lado, de acuerdo con la teoría de los recursos de poder, dichos recursos son atributos que proporcionan a los actores la capacidad de sancionar o premiar a otros actores (Korpi, 1983, citado por Senén González y Haidar, 2014; Schmalz, 2017). Desde esa perspectiva, los recursos pueden ser múltiples de acuerdo a quienes los ostentan y al criterio de su clasificación.

Por ejemplo, una clasificación sobre recursos de poder, aunque asociada a las capacidades sindicales, es la que propone Robinson (1998), quien distingue:

1. Recursos materiales: incluye los ingresos conseguidos por los aportes de los miembros del sindicato;
2. Capacidad de movilización: depende de la cantidad de miembros y del nivel de compromiso de estos;
3. Capacidad estratégica: se refiere a la capacidad de “leer su entorno” y responder creativa y rápidamente a los desafíos y oportunidades que presenta;
4. Capacidad política: se refiere a la capacidad de influenciar a la opinión pública teniendo en cuenta las cuestiones que deben estar en la agenda política y los términos en los cuales se enmarcan; y también de influir en

<sup>7</sup> En este sector conviven 217 sindicatos, de los cuales 151 tienen personería gremial y 66 solo inscripción.

las conductas legislativas y regulatorias de los gobiernos. Este último tipo de influencia se vincula a la capacidad de incidir sobre las posiciones de los partidos políticos aliados en materias políticas claves, y la capacidad de persuadir al electorado a votar a un partido aliado.

En conclusión, en relación con las disputas intersindicales, el poder relativo, que está asociado al contexto económico y social en el que se desenvuelven los sindicatos así como a los recursos de poder sindical, son claves para incidir en estas disputas.

## Resoluciones administrativas

A continuación se tratan como fuentes empíricas del presente estudio las resoluciones sobre encuadramiento sindical de la Dirección Nacional de Asociaciones Sindicales (DNAS) del MTEYSS; y las resoluciones sobre otorgamientos y rechazos de personería gremial. En ambas fuentes consultadas se ha analizado el periodo comprendido desde 2008 hasta 2013 tanto en el ámbito referido al sector privado como al sector público,<sup>8</sup> aunque de este se consideraron solo empresas estatales o provinciales.

El primer tipo de resoluciones, esto es, las de la DNAS, contienen una serie de datos con respecto a las organizaciones que se disputan la representación de un determinado colectivo de trabajadores. Esta información primaria se complementa con datos aportados por las empresas al Sistema Integrado Previsional Argentino (SIPA) a través de sus declaraciones, lo que permite determinar la rama de actividad y el tamaño de las firmas involucradas en la disputa de representación de los trabajadores.

Se relevó la información correspondiente a las resoluciones de la DNAS referidas a las disputas de encuadramiento sindical producidas entre organizaciones sindicales con personería gremial. La institucionalización de la disputa con motivo de encuadramiento sindical es, por lo general, un producto derivado de la iniciativa de la entidad sindical que pretende abarcar a un colectivo de trabajadores cuya representación está siendo usufructuada por otra organización sindical o, en su defecto, son las propias empresas que se encuentran ante conflictos de dicha representación sindical.

La segunda, esto es, las resoluciones de otorgamientos y denegaciones de personerías gremiales, se refiere a las disposiciones con respecto a las disputas entre

<sup>8</sup> En estos casos pueden encontrarse sindicatos propios de la esfera pública como Asociación de Trabajadores del Estado (ATE) y Unión de Personal Civil de la Nación (UPCN).

gremios que aspiran a obtener el reconocimiento del Estado como organización más representativa en un ámbito preciso de actuación. La autoridad de aplicación utiliza tres criterios para cotejar la representación sindical en este ámbito: en primer lugar, el ámbito geográfico en el que los trabajadores desarrollan las tareas o prestan sus servicios; en segunda instancia, la actividad económica a la que se refiere; y, por último, el ámbito personal que representa a la categoría profesional de los trabajadores (obreros, empleados, técnicos o jerárquicos, según sea el caso).

Se han relevado las resoluciones del MTEYSS referidas a peticiones de personería gremial por parte de organizaciones gremiales. En este caso, a diferencia de las resoluciones sobre encuadramiento sindical, las disputas se producen entre una organización sindical con personería gremial con otro gremio que no la posee (para ese ámbito), pero que aspira a obtenerla. Para el análisis de la información referida a disputas intersindicales, a partir de esta fuente, se ha reducido el universo al ámbito privado.

CUADRO 2: TIPOLOGÍA DE LAS DISPUTAS INTERSINDICALES  
CON BASE EN FUENTES DE INFORMACIÓN ADMINISTRATIVA.

<i>Disputas/conflictos intersindicales</i>	
Por encuadramiento sindical	Por personería gremial
Resoluciones de la Dirección Nacional de Asociaciones Sindicales (DNAS)	Resoluciones de otorgamientos y denegaciones de personerías gremiales

*Fuente:* Dirección de Estudios y Relaciones del Trabajo (DERT). Subsecretaría de Estudios Laborales y Programación Técnica Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social (SSPTYEL). Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad de la Nación (MTEYSS).

## Resultados

En esta sección se presentan los datos más importantes para el periodo 2008-2013 provenientes de las fuentes empíricas, esto es, las resoluciones administrativas. Con las resoluciones de la DNAS se estudian los conflictos por motivos de encuadramiento; con la segunda fuente, también administrativa, se analiza el otorgamiento o denegación de la personería gremial.

En primer lugar, las fuentes administrativas reflejan disputas entre sindicatos por la representación de un colectivo determinado de trabajadores, que pueden dar lugar o no a la generación de conflictos laborales con los empleadores involucrados. En

segundo lugar, las fuentes administrativas permiten captar el registro de la disputa en el momento en el que se emite la disposición o resolución de la autoridad de aplicación. Las fuentes administrativas captan la disputa en un momento de tiempo específico, en el que se releva la información, aunque no lo hacen cuando se origina.

Los resultados referidos a los conflictos intersindicales que se desprenden de las dos fuentes administrativas utilizadas se presentan en conjunto, ya que si bien responden a “causas” diferentes (una a cuestiones de encuadramiento, la otra a problemas de personería), permiten una comparación que resulta valiosa en su conjunto.

El MTEYSS dictó, entre 2008 y 2013, un total de 160 resoluciones referidas a disputas intersindicales por motivo de encuadramiento y obtención de personería gremial. Las disputas sindicales se distribuyen casi en partes iguales entre ambas fuentes, aunque presentan una incidencia apenas mayor las de encuadramiento, que congregan 86 casos, contra 74 casos de conflictos motivados por la demanda de personería gremial (Cuadro 2).

Las cifras revelan que el periodo estudiado el MTEYSS resolvió entre 19 y 36 reclamos de encuadramiento y personería gremial por año en el sector privado de la economía. Por año se dictó un promedio de 14 resoluciones sobre encuadramiento sindical, con un máximo de 20 resoluciones durante 2012 y un mínimo de ocho en 2011. Por su parte, las resoluciones respecto a la demanda de personería arrojaron un promedio de 12 casos por año, con un máximo de 18 en 2009 y un mínimo de nueve en 2010.

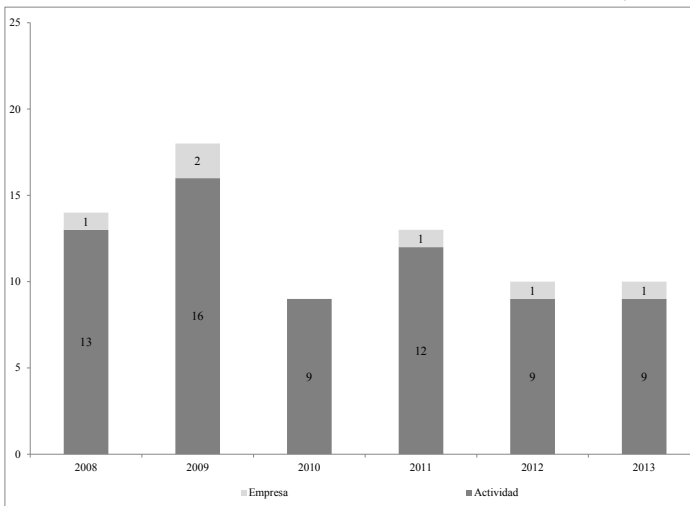
CUADRO 3: FUENTES ADMINISTRATIVAS, DISPUTAS INTERSINDICALES POR MOTIVOS DE ENCUADRAMIENTO Y PERSONERÍA GREMIAL. PERIODO 2008-2013.

Año	Disputas		Total
	Encuadramiento	Personería	
2008	19	14	33
2009	18	18	36
2010	10	9	19
2011	8	13	21
2012	20	10	30
2013	11	10	21
Total	86	74	160

Fuente: Dirección de Estudios y Relaciones del Trabajo (DERT). Subsecretaría de Estudios Laborales y Programación Técnica Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social (SSPTYEL). Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad de la Nación (MTEYSS)

En relación con el ámbito en el que se define la disputa sindical se refleja una marcada diferencia con el tipo de demanda que enfrenta a las organizaciones gremiales. El campo de disputa se traslada a la empresa cuando el encuadramiento es el motivo que enfrenta sindicatos (Gráfico 1). En cambio, cuando se trata de definir la personería gremial, los sindicatos llevan el espacio de enfrentamiento principalmente a la rama de actividad y en forma secundaria a la empresa (Gráfico 2). Es así que las resoluciones de encuadramiento, particularmente, definen el sindicato al que le corresponde representar a un determinado colectivo de trabajadores en el ámbito de un establecimiento específico.

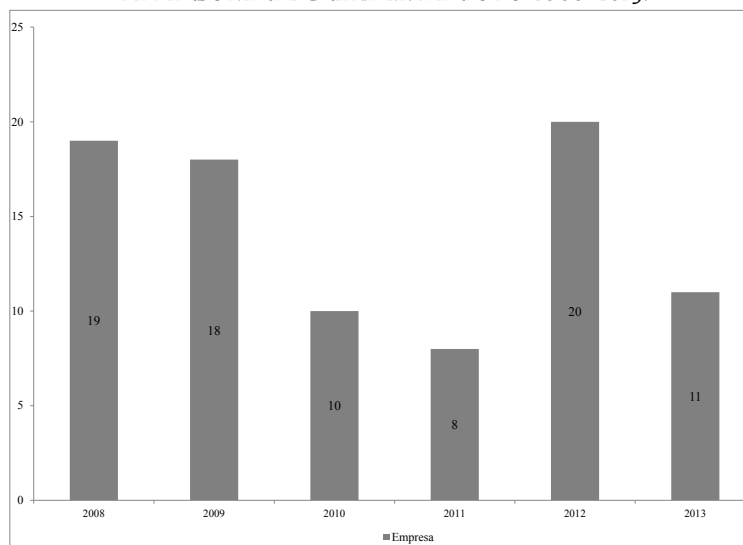
GRÁFICO 1: DISPUTAS INTERSINDICALES POR MOTIVOS DE ENCUADRAMIENTO SINDICAL. PERIODO 2008-2013.



Fuente: Dirección de Estudios y Relaciones del Trabajo (DERT). Subsecretaría de Estudios Laborales y Programación Técnica Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social (SSPTYEL). Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad de la Nación (MTEYSS)

Se advierte que las resoluciones sobre encuadramiento, en su totalidad, hacen referencia a disputas producidas en el ámbito privado de las empresas. No se registran resoluciones para el período analizado que dispongan el encuadramiento sindical en la administración pública o en otros ámbitos del sector público, con la única excepción de los patrones motoristas profesionales que transportan estudiantes y docentes y dependen del Consejo General de Educación de la Provincia de Entre Ríos.

GRÁFICO 2: DISPUTAS INTERSINDICALES POR MOTIVOS DE PERSONERÍA GREMIAL. PERIODO 2008-2013.



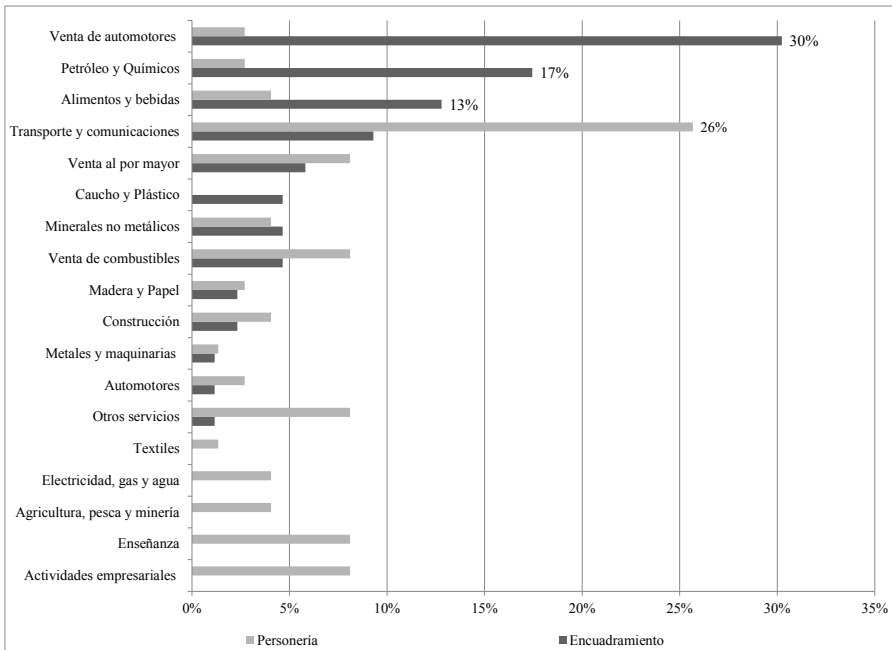
*Fuente:* Dirección de Estudios y Relaciones del Trabajo (DERT). Subsecretaría de Estudios Laborales y Programación Técnica Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social (SSPTTEL). Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad de la Nación (MTEYSS)

Tres ramas de actividad concentran poco más de 80% de las disputas intersindicales (debido a encuadramiento y personería gremial) en el periodo comprendido entre 2008 y 2013: Industria, Comercio y Transporte (Gráfico 3). Las dos primeras congregan, aproximadamente, un tercio de las disputas, mientras que Transporte aparece un poco más rezagada con 17% de los conflictos. En la Industria es más importante la presencia de conflictos entre sindicatos en las ramas de la Alimentación y en Petróleo y químicos, aunque se registran disputas en casi todas las ramas de la actividad. Por su parte, en Comercio, la rama de Venta de Automotores tiene una presencia preponderante al concentrar más de la mitad de las disputas en la actividad.

Las ramas de actividad afectadas por los conflictos sindicales muestran una composición diferenciada en las disputas de encuadramiento y de personería gremial. En las disputas por motivo de encuadramiento, las ramas de actividad que concentran la mayor proporción de disputas intersindicales son Comercio e Industria, acumulando 44% y 41%, respectivamente. En cambio, en las disputas por la personería gremial, ambas ramas siguen conservando una importancia considerable respecto de la rama de Transporte, la cual resulta de menor envergadura y cobra mayor rele-

vancia. Tanto la rama de Industria como de Comercio están involucradas en 19% de las disputas debido a demandas por la obtención de la personería gremial, y la rama de Transporte concentra 26%, resultando la de mayor cantidad de estos conflictos.

**GRÁFICO 3: DISPUTAS INTERSINDICALES POR ENCUADRAMIENTO Y PEDIDOS DE PERSONERÍA GREMIAL, SEGÚN RAMA DE ACTIVIDAD ECONÓMICA. PERIODO 2008-2013.**



Fuente: Dirección de Estudios y Relaciones del Trabajo (DERT). Subsecretaría de Estudios Laborales y Programación Técnica Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social (SSPTYEL). Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad de la Nación (MTEYSS)

Con respecto a las organizaciones sindicales involucradas en las disputas sindicales resaltan algunas características interesantes sobre la intensidad de participación de cada organización en las disputas y el alcance de intervención sobre el universo de organizaciones habilitadas con este propósito (Cuadro 4).

En primer lugar, entre 2008 y 2013 participaron 248 organizaciones sindicales en disputas para conseguir (o ampliar) la representatividad de un determinado colectivo de trabajadores. Resulta una cifra que representa 8% de los 3 274 gremios



reconocidos por el MTEYSS o 15% de los 1 639 sindicatos que ya obtuvieron la personería gremial. De estos 248 sindicatos, 72% está involucrado exclusivamente en disputas para conseguir la personería gremial, otro 21% interviene exclusivamente en disputas para lograr el encuadre de los trabajadores en su propio ámbito, en tanto el 8% restante de los sindicatos encara simultáneamente disputas de encuadramiento y de personería gremial. Entre los sindicatos que participaron en ambas formas de disputa resaltan los casos del Sindicato de Mecánicos, el Sindicato de Obreros de la Construcción, el Sindicato de Obreros Metalúrgicos y gremios de la rama de comercio de distintas localidades del país (por ejemplo, Santa Fe, San Martín y Córdoba).

El caso más general surge cuando una disputa se produce por encuadramiento entre dos organizaciones sindicales con personería gremial. Pero se presentan dos que escapan de la norma debido a que intervienen en la disputa cuatro organizaciones gremiales para lograr el encuadre. En uno de estos casos, la disputa se reproduce en el interior de una empresa dedicada a la fabricación de pinturas donde son parte dos sindicatos verticales organizados por rama de actividad (sindicato del personal de fábricas de pinturas y sindicato de químicos y petroquímicos) y dos que actúan como organizaciones horizontales y representan a categorías específicas de los trabajadores (el sindicato de viajantes, que ya representaba a un sector de los trabajadores de la empresa, y el de comercio).<sup>9</sup>

También se encontraron situaciones en las que el ámbito de aplicación de la personería que solicita una organización gremial colisiona con más de un sindicato. Por ejemplo, el Sindicato Único de Trabajadores de Concesionarias Viales de Santa Fe solicitó la personería gremial para representar a los trabajadores de empresas concesionarias de servicios viales en el ámbito de la provincia de Santa Fe, pero la autoridad de aplicación determinó que puede existir choque con los ámbitos que ostentan otros 19 sindicatos de primer grado con personería gremial, entre los que se encuentran obreros y empleados de la construcción, así como gremios mercantiles de distintas ciudades de la provincia, la Asociación de Trabajadores del Estado (ATE) y la Unión del Personal Civil de la Nación (UPCN). En otro caso, el Sindicato de Obreros de Recolección y Barrido solicitó la ampliación de la personería gremial a toda la provincia de Santa Fe, circunscribiendo el pedido al ámbito de las empresas privadas de limpieza que presten servicios en entidades públicas o privadas. Ante este pedido, se consideró que el ámbito personal y territorial de la

<sup>9</sup> Se trata en este caso de una empresa con 50 trabajadores. La resolución de la autoridad de aplicación declaró que la representación de los trabajadores se divide entre el sindicato de viajantes y el de pinturas.

personería solicitada podría colisionar con el de otras 13 organizaciones sindicales, entre las que se incluyen sindicatos de empleados de comercio de distintas regiones de la provincia de Santa Fe.

CUADRO 4: SINDICATOS INVOLUCRADOS EN DISPUTAS  
INTERSINDICALES, SEGÚN TIPO DE DISPUTA. PERIODO 2008-2013.

<i>Sindicatos interviniendo en disputas</i>	<i>Sindicatos</i>	
	<i>N°</i>	<i>%</i>
Encuadramiento	51	20,6%
Personería Gremial	178	71,8%
Encuadramiento y Personería Gremial	19	7,7%
Total	248	100%

*Fuente:* Dirección de Estudios y Relaciones del Trabajo (DERT). Subsecretaría de Estudios Laborales y Programación Técnica Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social (SSPTYEL). Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad de la Nación (MTEYSS)

Por su parte, la gran mayoría de los sindicatos (65%) solo participó de una única disputa (siempre según esta fuente de relevamiento) en el periodo bajo análisis. Estos fueron 160 sindicatos, de un total de 248, los cuales en su gran mayoría estuvieron involucrados en disputas con otras organizaciones para conseguir o retener la personería gremial. Un 20% de los sindicatos intervino en dos disputas, de los cuales 11 gremios tuvieron solo disputas de encuadramiento, 34 solo de personería y 5 de ambos tipos. Menos frecuentes resultaron los sindicatos que tuvieron tres o más disputas en el periodo, situación en la que se vieron involucrados 38 sindicatos que representan 15% de las organizaciones gremiales que disputaron reclamos de representación.

El SMATA aparece involucrado en 40% de las disputas de encuadramiento sindical, principalmente, para representar a trabajadores de empresas dedicadas al mantenimiento, reparación y venta de repuestos de automotores, estaciones de servicio y gomerías. Otro sindicato predominante en las disputas de encuadramiento (que interviene en 15% de estos casos) es la Unión de Personal de Fábricas de Pinturas y Afines, el cual se enfrentó con otros sindicatos industriales de primer grado con personería gremial (químicos y petroquímicos, jaboneros y gráficos).

UPCN y ATE son dos sindicatos que mayoritariamente representan los intereses de los trabajadores del sector público pero fueron parte de conflictos sindicales (11 casos), dado que los ámbitos de sus personerías se podrían superponer (11 disputas) con los ámbitos de otros sindicatos en distintas empresas provinciales y nacionales,

así como de servicios públicos. De igual manera, la Unión de Trabajadores de Entidades Deportivas y Civiles (UTEDYC) registra 11 disputas en este periodo, al entrar en colisión con distintos ámbitos y zonas de personerías de sindicatos de médicos o empleados de farmacia que se desempeñan en obras sociales o, también, en el caso de los trabajadores no docentes de universidades privadas.

## Conclusiones

El objetivo de este artículo fue caracterizar las disputas intersindicales y los factores principales que las ocasionan, a partir de la pregunta por los factores endógenos o exógenos que explicarían la presencia de este tipo de disputas, a la vez que reconocer cuáles son las organizaciones sindicales involucradas y en qué ramas de actividad se tienden a concentrar.

En el sector privado, donde la representación de un mismo conjunto de trabajadores corresponde solo a un sindicato, la posibilidad de conflicto está permanentemente latente. Sin embargo, según los registros administrativos, entre 2008 y 2013 se registró un promedio anual de 14 conflictos de encuadramiento y 12 de personería, reflejando que este tipo de disputa es reducido, no solo en términos del número absoluto, sino también en relación con los sindicatos reconocidos por el MTEYSS, que alcanzan en la actualidad a 3 200 organizaciones (divididas en partes iguales entre las que poseen personería gremial y simple inscripción).

A la luz de los resultados obtenidos con base en las fuentes utilizadas relativos a conflictos en algunos sindicatos y ramas de actividad, atendemos la pregunta de si los factores endógenos o exógenos a los sindicatos impulsaron en mayor o menor medida la manifestación de las disputas entre sindicatos.

En un plazo breve, como el aquí considerado, resulta más complejo identificar la contribución de los factores exógenos como causa generadora de los conflictos sindicales. Por ejemplo, la introducción de nuevas tecnologías en los procesos productivos suelen ser graduales y modifican paulatinamente el funcionamiento de las relaciones laborales. Según nuestras fuentes, no se relevaron disputas intersindicales referidas a estos procesos, pero existen indicios de que podrían dispararse potenciales conflictos a futuro. En particular en la rama de la informática, la cual experimentó un importante crecimiento en los últimos años en nuestro país, después de la inscripción reconocida al nuevo sindicato Unión Informática en octubre de 2013 y del rol que otras organizaciones intentaron tomar en función de la representación de dicho colectivo de trabajadores, por ejemplo, el Sindicato de Trabajadores de

las Tecnologías de la Información y la Comunicación (anteriormente, Centro de Profesionales Telefónicos-CEPETel).

Existen otros factores exógenos como las nuevas actividades que tienen ámbitos o representaciones indeterminadas que se fueron consolidando en los últimos años ocasionando también disputas intersindicales. Es decir, los procesos de cambio de estructura económica y social y el surgimiento de numerosas actividades económicas generaron tensiones sobre las fronteras de la representación originalmente establecida por la personería gremial. Este tipo de actividades llevaron a la aparición de nuevos gremios como el Sindicato Único de Trabajadores de los Peajes y Afines (SUTPA) y el Sindicato Único de Trabajadores de Concesionarias Viales y Afines de la Provincia de Santa Fe, que nacieron superponiendo sus ámbitos de representación con la Unión de Empleados de la Construcción y Afines (UECARA) y los sindicatos de comercio.

El otro fenómeno externo que impacta sobre la actividad sindical son los cambios en la organización del trabajo, dejando un lugar propicio para la aparición de disputas intersindicales. En efecto, García (2013) señala que la tercerización se transformó en un dispositivo que generó ciertas disputas a nivel del establecimiento o empresa. Si tenemos en cuenta el periodo analizado, los sindicatos de primer grado de camioneros tuvieron distintos conflictos por la representación de trabajadores que prestan servicios de logística en empresas industriales, con sindicatos como el de la alimentación o el de la industria láctea. Este mismo tipo de disputa se reproduce con otros sindicatos que representan trabajadores que también prestan servicios de transporte de mercaderías, pero para empresas de comercio.

En la actividad petrolera también se registran casos de tercerización del proceso productivo, y los conflictos se originan por la representación de dichos trabajadores de mucha trascendencia y la creación de nuevos sindicatos como el que nació en Cerro Dragón, en la Provincia de Chubut.

Retomando el análisis de factores exógenos y endógenos influyentes en los conflictos sindicales, encontramos que estos últimos producen tensiones permanentes entre los sindicatos. Específicamente en lo relativo al tipo de sindicalismo al que se responde o las estrategias que ponen en marcha sus actores. Sin embargo, estas tensiones no siempre se manifiestan a través de conflictos propiamente dichos. Pues aunque el modelo sindical genera enfrentamientos, también ofrece vías para canalizarlos, como son los mecanismos preestablecidos al interior de las centrales sindicales, y también vía el MTEYSS o incluso instancias judiciales.

Existen organizaciones sindicales de reciente formación no reconocidas por el MTEYSS que no están habilitadas para utilizar los mecanismos formales de resolu-

ción de diferendos. Probablemente, estas circunstancias podrían empujar a estas organizaciones a adoptar estrategias orientadas a la realización de medidas de acción directa con el objetivo de visibilizar sus demandas. Los sindicatos de trabajadores subcontratados por la industria petrolera o el Sindicato de Trabajadores de la Industria de la Construcción y afines (SITRAIC) en la construcción, o sindicatos que después de un tiempo consiguen inscripción o personería gremial, tal como fue el caso del SUTPA o la Asociación Gremial de Trabajadores del Subte y Premetro (AGTSyP).

Entre los factores endógenos que inciden en las disputas está lo relativo a la estructura sindical y al conflicto que tiene lugar cuando en un mismo espacio (establecimiento, empresa, rama) se producen colisiones entre los gremios de rama y de oficio en su contienda por la representación de trabajadores. Específicamente el sindicato de comercio, al actuar como sindicato de rama, tuvo disputas por personería gremial con otros sindicatos horizontales organizados por oficio; por ejemplo, los sindicatos de farmacéuticos y bioquímicos y de camioneros, los cuales pretendían disputarle la representación de los trabajadores encargados de la distribución de las mercaderías. En otros casos, el sindicato de comercio funciona siguiendo un lineamiento de organización de oficio al encuadrar en su propio ámbito de actuación a trabajadores de otras ramas de actividad (por ejemplo, call center y telefonía celular).

Al respecto, García (2013: 27) califica este factor de cruzamiento de los ámbitos de representación como una “causa forzosa” de las disputas en un establecimiento, pero cuestiona que de ello pueda derivarse un conflicto, ya que, en primer lugar, los trabajadores pueden tener doble afiliación y, en segundo lugar, “uno y otro sindicato tienen derecho a la implantación en el lugar de trabajo y a constituir unidades de negociación con los empresarios en los cuales presten servicios trabajadores que posean la respectiva calificación profesional comprendida en el ámbito de su personería”.

Otro de los factores endógenos en función de los casos analizados se observa cuando entran en juego las estrategias y los recursos de poder. Los casos de SMATA y de camioneros muestran a dos actores con una estrategia orientada a acumular recursos de poder (Robinson, 1998) que se traduce en la búsqueda de aumentar la afiliación y ampliar su propia capacidad de representación. La capacidad de presión sindical (Senén González y Medwid, 2007) sugiere que la capacidad de movilización y organización de sus afiliados son determinantes para entender las estrategias en las disputas con otros gremios por la representación de los trabajadores.

Con la recuperación de la industria y el aumento del empleo del sector automotor en la última década, el SMATA muestra una estrategia ofensiva que lo ubica como uno de los sindicatos con mayor cantidad de conflictos de encuadramiento, 40 % en el periodo atendido. El aumento de la cantidad de afiliados (al igual que en otros

gremios) le brindó la posibilidad de incrementar los recursos de poder y promover estrategias dirigidas a disputar las afiliaciones en otras actividades y ámbitos. Por ejemplo, en el sector comercio registró conflictos con la Federación de Obreros de Estaciones de Servicios y Garajes, así como con otros sindicatos de comercio por la representación de trabajadores de negocios de venta de neumáticos y concesionarias. También en el periodo tuvo conflictos con la Unión Obrera Metalúrgica (UOM) por la representación de trabajadores de algunos talleres mecánicos y con otros gremios industriales, como el del plástico, por los autopartistas que utilizan este material como principal materia prima.

El Sindicato de camioneros pone en práctica una estrategia de acción diferenciada que se distingue por aprovechar la convergencia de oportunidades favorables para captar nuevos afiliados (Pontoni, 2013). Contrasta su accionar con la estrategia de SMATA, dado que utiliza la organización centralizada del sindicato y sus alianzas y acuerdos tácitos con la dirigencia política, y el arco empresario para favorecer el uso de la huelga como instrumento privilegiado para concretar sus objetivos.

Por último, otro factor endógeno que incide en las disputas intersindicales es la fragmentación de las centrales sindicales que, en algunos casos, da lugar a la reproducción de la estructura de organizaciones afiliadas a cada central. Esto es lo que sucedió con el Sindicato de Trabajadores de Prensa (SiTraPren), un gremio enrolado en la CGT-Azopardo<sup>10</sup> que consiguió la personería gremial para representar a los trabajadores de la Agencia periodística de noticias Télam, quienes estaban encuadrados en la Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires (UTPBA) perteneciente a la CTA.

En línea con lo anterior, se observa que se desarrollaron enfrentamientos entre dirigentes sindicales al interior de un gremio, a partir de los cuales nacieron nuevas organizaciones que se adhieren a otras centrales sindicales. En la industria química, varios sindicatos de primer grado se enfrentaron a la conducción de la Federación de Trabajadores de la Industria Química y Petroquímica y terminaron conformando la Federación de Sindicatos de Trabajadores de Industrias Químicas y Petroquímicas, una alineada con la CGT-Azopardo y la otra con la CGT Azul y Blanca.<sup>11</sup> Una situ-

<sup>10</sup> Durante el periodo de estudio, la CGT se dividió en tres agrupamientos: la CGT Azul y Blanca del dirigente gastronómico Luis Barrionuevo, la CGT Azopardo del dirigente Camionero Hugo Moyano y la CGT oficial, reconocida por el MTEySS bajo el liderazgo del metalúrgico Antonio Caló.

<sup>11</sup> Los gremios de las dos federaciones terminaron disputándole la personería gremial para la Ciudad de Buenos Aires y varios partidos del GBA.

ación similar se dio con el surgimiento del sindicato del Subte, la Asociación Gremial de Trabajadores del Subte y el Premetro, que comenzó como una disputa al interior del Unión Tranviarios Automotor (UTA) y culminó con la creación de la AGTSyP.<sup>12</sup>

Por el contrario, cuando los recursos de poder son limitados, por ejemplo, cuando existe una alta informalidad laboral, se detectaron pocos casos de disputas intersindicales; tal es el caso de los textiles y la industria de la indumentaria. Solo se observa un reclamo de personería gremial del Sindicato de Obreros de la Industria del Vestido y Afines de Catamarca (SOIVA) y un conflicto laboral donde intervienen la Unión de Trabajadores Costureros (UTC) y la Alameda, esta última una organización no gubernamental sin reconocimiento del MTEySS como sindicato.

En síntesis, el periodo estudiado estuvo caracterizado por un ciclo de crecimiento económico sostenido que tuvo lugar desde 2003 hasta finales del 2015 que, en líneas generales, permitió al sindicalismo argentino recobrar el protagonismo así como revitalizar sus recursos económicos y políticos, ampliar la cobertura de la negociación colectiva, lograr una alta tasa de afiliación y presencia de delegados en los establecimientos. Además, durante el periodo analizado, en el que resalta la discusión permanente de la distribución del ingreso a través de medios institucionalizados, se suman los conflictos entre organizaciones sindicales como parte del escenario cotidiano de las relaciones laborales de nuestro país. Advertimos que el modelo sindical que reconoce la unicidad sindical (un solo sindicato puede negociar con el Estado) como principio rector del sistema es una parte necesaria de los determinantes de los conflictos intersindicales. Pero, al mismo tiempo, existe una multiplicidad de factores exógenos y endógenos a las organizaciones sindicales que pueden activar o reprimir la conflictividad sindical. En este sentido, en esta investigación destacamos la capacidad del sistema de relaciones laborales para encauzar el conflicto sin necesidad de recurrir a acciones conflictivas que paralicen el proceso productivo, en la mayoría de los casos. Aunque queda pendiente el ciclo político posterior —2015-2019—, encabezado por una alianza de derecha que en pocos meses reeditó las recetas neoliberales y retrocedió con todos los indicadores mencionados; no obstante, se registró una permanente conflictividad laboral y social, lo que abre nuevos interrogantes respecto del incremento o no de la conflictividad intersindical.

<sup>12</sup> En este caso, se registraron siete paros en el periodo analizado. No obstante, todos ellos se han dado con anterioridad al otorgamiento de la inscripción gremial, que recibieron de parte del MTEySS en octubre de 2010.

## Siglas utilizadas

ATE: Asociación de Trabajadores del Estado  
AGTSYP: Asociación Gremial de Trabajadores del Subte y Premetro  
AOT: Asociación Obrera Textil  
CEPETel: Centro de Profesionales Telefónicos  
CGT: Confederación General del Trabajo  
COEMA: Confederación de Obreros y Empleados Municipales de la República Argentina  
CCT: Convenio Colectivo de Trabajo  
CTA: Central de Trabajadores Argentinos  
DNAS: Dirección Nacional de Asociaciones Sindicales  
DERT: Dirección de Estudios de Relaciones del trabajo  
FAECYS: Federación Argentina de Empleados de Comercio y Afines  
FATSA: Federación Argentina de Trabajadores de la Sanidad  
IS: Inscripción Gremial  
MTEYSS: Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad de la Nación  
PS: Personería Gremial  
TIC: Tecnologías de la información y la comunicación  
SIPA: Sistema Integrado Previsional Argentino  
SITRAIC: Sindicato de Trabajadores de la Industria de la Construcción y afines  
SiTraPren: Sindicato de Trabajadores de Prensa  
SMATA: Sindicato de Mecánicos y Afines del Transporte Automotor  
SOIVA: Sindicato de Obreros de la Industria del Vestido y Afines de Catamarca  
SSPTYEL: Subsecretaría de Programación Técnica y Estudios Laborales  
SUTPA: Sindicato Único de Trabajadores de los Peajes y Afines  
UATRE: Unión Argentina de Trabajadores Rurales y Estibadores  
UECARA: Unión de Empleados de la Construcción y Afines  
UOM: Unión Obrera Metalúrgica  
UPCN: Unión del Personal Civil de la Nación  
URGARA: Unión Recibidores de Granos y Anexos de República Argentina  
UTA: Unión Tranviarios Automotor  
UTEDYC: Unión de Trabajadores de Entidades Deportivas y Civiles  
UTC: Unión de Trabajadores Costureros  
UTPBA: Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires



## Bibliografía

Abal Medina, Paula

- 2011 “Estatutos Sindicales, la Fuente Olvidada. El caso de las estructuras sindicales de empleados de comercio”, *Revista Trabajo y Sociedad*, 17, 2011, pp. 213-227.

Bensusán, Graciela

- 2016 “Organizing Workers in Argentina, Brazil, Chile and Mexico: The Authoritarian-Corporatist Legacy and Old Institutional Designs in a New Context”, *Theoretical Inquiries in Law*, 16(131), pp. 131-161.

Boxall, Peter

- 2008 “Trade union strategy”, in P. Blyton, N. Bacon, J. Fiorito, & E. Heery (eds.), *The SAGE handbook of industrial relations*, Londres, SAGE Publications doi: <http://dx.doi.org/10.4135/9781849200431.n11>.

Bulloni, Maria Noel

- 2017 “Fragmentación productiva y regulación del trabajo en la producción audiovisual argentina. Tendencias sectoriales en contextos de internacionalización”, *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, 22(36), pp. 45-64

Dávalos, Patricia

- 2009 “Estrategias sindicales frente a la tercerización del trabajo. El caso de las telecomunicaciones en un contexto de crecimiento. (2003-2008)”, *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*, Buenos Aires, ALAST.

Del Bono, Andrea

- 2006 “Deslocalización extraterritorial de empleos del sector servicios. Sentidos y transformaciones del trabajo”, *Sociología del Trabajo*, nueva época, 56, pp. 3-31.

Del Bono, Andrea; Bulloni María Noel

- 2013 “Los claroscuros de la revitalización sindical en contextos de tercerización: un apunte regional sobre el sector de call centers en Argentina”, en Cecilia Senén Gonzalez y Andrea Del Bono, *La revitalización sindical en la Argentina: alcances y perspectivas*, Buenos Aires, Editorial Prometeo, UnLaM.

Etala, Carlos

- 2001 *Derecho colectivo del trabajo*, Buenos Aires, Editorial Astrea.

García, Héctor

- 2013 “El encuadramiento sindical, un conflicto intersindical por la representación de los trabajadores de la empresa”, en *La Negociación colectiva y la representación sindical*, Buenos Aires, ASET – Friederich Ebert Stiftung. Disponible en: <http://library.fes.de/pdf-files/bueros/argentinien/11102.pdf>

Ghigliani, Pablo

- 2018 “Sindicalismo y conflictividad laboral en el nuevo escenario”, en Pérez, P. y López, E. (Coords), *¿Un nuevo ciclo regresivo en Argentina? Mundo del trabajo, conflictos laborales y crisis de hegemonía*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, pp. 97-217.

Gil, José Ignacio.

- 2000 “Reorganización del trabajo y descentralización productiva. ¿Flexibilización o degradación de las condiciones de trabajo?”, en *Conferencia TUBT/SAL TSA: ¿Trabajando sin límites? Gabinete Técnico, Federación Minerometalúrgica de CC.OO.*, Bruselas, Inédito.

Gurrera, María Silvana

- 2002 *Protesta, conflicto sindical e identidades políticas: la Central de los Trabajadores Argentinos en los años noventa*, Disponible <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2002/mov/gurrera.pdf>

Lévesque, Murray

- 2004 “El poder sindical en la economía mundial: claves de lectura para su renovación”, *Manu Robles – Aranguiz Institutua*, doc. 2, Disponible en: [www.crimt.org/Publications/Doc2\\_podersindicali.pdf](http://www.crimt.org/Publications/Doc2_podersindicali.pdf)

Murray, Lévesque, Vallée

- 2000 “The Re-Regulation of Labour in a Global Context: Conceptual Vignettes from Canada”, *The Journal of Industrial Relations*, 42 (2), pp. 234-257.

Mellado, Carlos Alfonso

- 2004 “Globalización y Relaciones laborales: la individualización”, *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho*, 10, Disponible en: <http://www.uv.es/CEFD>.

Miguez, Pablo

- 2013 “Subcontratación en sectores conocimiento-intensivos. El caso de los trabajos informático y bio-informático en Argentina”, *Papeles de Trabajo*, 7 (12), pp. 59-83.

Natalucci, Ana

- 2015 “Corporativismo y política: Dilemas del movimiento obrero durante el kirchnerismo”, *Población & Sociedad*, 22 (2), pp. 5-25.

Novick, Marta; Catalano, Ana María

- 1996 “Reconversión productiva y relaciones laborales en la industria automotriz argentina”, *Estudios del Trabajo*, 4 (12), pp. 63-99.

Novick, Marta; Palomino, Héctor, Gurrera María Silvana

- 2011 *Multinacionales en la Argentina: estrategias de empleo, relaciones laborales y cadenas globales de valor*, Argentina, MTEYSS-PNUD.

Pontoni, Gabriela

- 2013 La disputa por la representación vía los conflictos por encuadramiento sindical. El caso Camioneros en la Argentina, La Ley On line, AR/DOC/3584/2013.

Robinson, Ian

- 1998 “Comparative Chapter. National Level Analysis”, Graciela Bensusán y colaboradores. *Estrategias sindicales frente al TLC: México, Canadá y Estados Unidos*, Avance de investigación, México, FLACSO. Draft paper.

Santella, Agustín.

- 2007 “Conflictos obreros en el sector automotriz”, *Documentos y comunicaciones*, Buenos Aires, PIMSA.

Schmalz, Stefen

- 2017 “Los recursos de poder para la transformación sindical”, *Nueva Sociedad*— Especial Sindicatos en Transformación. Número especial, pp. 20-41”.

Schleser, Diego y Maito, Matías

- 2018 “El trabajo frente a los cambios tecnológicos. El caso de la industria de la televisión”, Informe CETYD-IDAES-UNSAM con el apoyo de la Oficina de la Organización Internacional del Trabajo para la Argentina.

Senén González, Cecilia; Haidar, Julieta

- 2014 “Movilización de recursos de poder en el resurgimiento del protagonismo sindical en Argentina post 2001”, *Revista CENDES*, tercera época, 31 (87), pp. 107-125.

Senén González, Cecilia; Trajtemberg, David y Medwid, Bárbara.

- 2010 “Tendencias actuales de la afiliación sindical en Argentina. Evidencias de una encuesta a empresas”, *Relations industrielles/Industrial Relations (RI/IR)*, 65 (1), pp. 30-51.

Senén González, Cecilia y D'Urso, Lucila

- 2018 “Relações laborais na Argentina logo após o Kirchnerismo (2003-2015): entre a participação e o retrocesso sindical”, *Revista Tempo Social, Dossier Trabalho, sociedade e sindicalismo na contemporaneidade*, 30 (1), pp. 129-155

Senén González, Cecilia y Medwid, Bárbara,

- “Resurgimiento del conflicto laboral en la Argentina pos-devaluación: un estudio en el sector aceitero” *Revista Argumentos*, Año 20, Núm. 54, UAM-X, México D.F, pp. 81-101.

ojo: falta  
año

Slavin, Luis Pablo.

- 2013 *Encuadramiento sindical y convencional*, Buenos Aires, Editorial La Ley.

Spaltenberg, Ricardo

- 2012 “La diversidad de los conflictos laborales: dispersión y centralización en las lógicas de acción de los asalariados privados”, *Serie Trabajo, Ocupación y Empleo*, 11, pp. 95-118.

Varela, Paula

- 2016 (comp.), *El gigante fragmentado. Sindicatos, trabajadores y política durante el kirchnerismo*, Buenos Aires, Final Abierto.

Ventrici, Patricia.

- 2009 Organización sindical, práctica gremial y activismo de base en el subterráneo de Buenos Aires, Tesis de Maestría en Ciencias Sociales del Trabajo, CEIL-PIETTE de CONICET, Universidad de Buenos Aires.

CECILIA SENÉN GONZÁLEZ

.....  
Investigadora del CONICET – Consejo Nacional de Ciencia y Técnica— con sede en el Sede Instituto Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales (FSOC), Universidad de Buenos Aires (UBA), es Profesora Asociada de la Materia Relaciones del Trabajo, Carrera de Relaciones del Trabajo, FSOC (UBA), Argentina. Dra. en Estudios Sociales, UAM I, México DF; Master en Ciencias Sociales del Trabajo, (FSOC, UBA), Argentina. Investigadora Nivel I del Sistema Nacional de Incentivos. Directora de la Maestría en Ciencias Sociales del Trabajo (FSOC, UBA); Directora del Proyecto de Investigación UBACYT *Relaciones laborales en filiales de empresas multinacionales en Argentina y Brasil* (FSOC, UBA) y Directora de *El futuro del trabajo en Argentina : economía digital y desafíos para la regulación* (2015— 2020), Proyecto PAIDE, (UBA). Miembro electo de Asociaciones Científicas: co— coordinadora del GT Trabajo, Modelos Productivos y Actores Sociales de CLACSO (2019-2022); representante

de ALAST (Asociación Latinoamericana de Sociología del Trabajo, 2010— 2020). Sus áreas de especialidad son (i) estudios comparados de relaciones laborales, (ii) estrategias de acción sindical, (iii) empresas multinacionales.

DAVID TRAJTEMBERG

.....

Licenciado en Economía de la Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires (UBA). Ha realizado estudios de postgrado de Economía en la UBA, de Estadística en la UNTREF, de Relaciones Laborales en la Universidad de Bologna, Universidad de Castilla La Mancha y en el Centro de Formación de la OIT. Se desempeña como Director de Estudios y Estadísticas en Relaciones del Trabajo en el Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social, Argentina Profesor Asociado de la Universidad Nacional de la Matanza (UNLAM) de la materia Teoría de las Remuneraciones en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de la Matanza (UNLAM). Sus áreas de especialidad son (i) economía laboral, (ii) las relaciones del trabajo, (iii) mercado de trabajo y salarios.

CARLA BORRONI

.....

Licenciada en Economía de la Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires. Master en Ciencia Política y Sociología de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Argentina, Docente de la Carrera de Relaciones del Trabajo de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina. Sus áreas de especialidad son (i) salarios y negociación colectiva, (ii) estudios comparados de relaciones laborales, (iii) mercado de trabajo y desigualdad.

---

Citar como: Cecilia Senén González, David Trajtemberg y Carla Borroni (2021), "Conflictos entre sindicatos en la Argentina durante el periodo 2008-2013", *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 91, año 42, julio-diciembre de 2021, ISSN: 2007-9176; pp. 183-212. Disponible en <<http://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/issue/archive>>.

---

# Inclusión de estudiantes con necesidades educativas en Chile: tensiones entre teoría y práctica

## Special Educational Needs Students' Inclusion in Chile: Tensions between Theory and Practice

*Rosario Palacios*

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile. Centro de Justicia Educacional  
<https://orcid.org/0000-0001-8839-3520>  
 r.palacios@uc.cl

*Sofía Larrazabal*

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile. Centro de Justicia Educacional  
<https://orcid.org/0000-0001-5868-1820>  
 sofialarrazabal@gmail.com

*Rocío Berwart*

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile. Centro de Justicia Educacional  
<https://orcid.org/0000-0002-9062-0793>  
 rocio.berwart@gmail.com

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

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/ri/912021/aot3/palacios/larrazabals/berwart>

### Resumen

Este artículo discute la forma en que la política pública entiende el concepto de inclusión de los estudiantes con necesidades educativas especiales o discapacidad, lo traduce en normativa y lleva tales regulaciones a la práctica. A partir de una observación etnográfica, exploramos las variadas formas en que se implementan prácticas inclusivas en el marco de la política educacional chilena. Nuestro hallazgo principal es que no existe un concepto de inclusión único y fijo en la actualización de la política pública, sino que se materializa en la práctica de formas dinámicas y múltiples, poniendo en contacto diversos actores, humanos y no-humanos, los cuales despliegan sus agencias. Esta situación hace difícil la puesta en marcha de una política nacional unívoca, pero a la vez abre paso a la posibilidad de territorializar situadamente ciertas prácticas y saberes.

**Palabras claves:** política educacional, necesidades educativas especiales, inclusión, etnografía, Santiago-Chile.

### Abstract:

This article discusses how public policy understands the concept of inclusion in relation to students with special educational needs or disabilities and translates it into regulations, and how such regulations are implemented. Drawing on ethnographic observation we unpack the very varied forms of implementing inclusion within Chilean educational policy. Our main finding is that there is no single and fixed concept of inclusion when enacting public policy, but rather that inclusion materialises in practice, dynamically and in multiple ways, bringing together diverse actors, human and non-human, and their ongoing agencies. This situation makes the implementation of a univocal national policy difficult, but at the same time, it opens the way for territorialisation of situated practices and knowledge.

**Key words:** educational policy, special educational needs, inclusion, ethnography, Santiago - Chile.



**IZTAPALAPA**

*Agua sobre lajas*

FECHA DE RECEPCIÓN 30/10/20, FECHA DE ACEPTACIÓN 15/01/21, FECHA DE PUBLICACIÓN: 30/06/21, MÉXICO

IZTAPALAPA REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

NÚM. 91 · AÑO 42 · JULIO-DICIEMBRE DE 2021 · PP. 213-242

## Introducción

Desde hace ya 10 años se están implementando en las escuelas chilenas las políticas educacionales que buscan la inclusión de los estudiantes con necesidades educativas especiales (NEE) y discapacidad en las aulas regulares. La investigación de la cual proviene este trabajo se inscribe en el debate internacional y nacional sobre qué es inclusión educativa y los mecanismos para llevarla a la práctica. En Chile, el debate no ha estado únicamente centrado en la forma en que se educa a los/as estudiantes con necesidades educativas, sino que ha implicado la discusión del derecho o no de los establecimientos a seleccionar estudiantes de acuerdo con criterios propios de la institución. A la legislación que trata sobre los Programas de Integración Escolar (PIE) y adaptaciones curriculares se sumó en 2015 la Ley de Inclusión Escolar, que impide a las escuelas la selección de estudiantes y establece un sistema de admisión basado en un algoritmo. Si bien la Ley de Inclusión Escolar fue bien recibida por los sectores que han criticado históricamente el alto nivel de segregación escolar en Chile, sobre todo respecto a la situación socioeconómica de los estudiantes, no elimina la exclusión de muchos grupos de una educación de calidad. Son los establecimientos que continúan siendo total o parcialmente pagados los que ofrecen una mejor educación y aunque ya no exista selección, no postulan a ellos las personas que no pueden costearlos. Por otra parte, se mantiene la lógica de la subvención por estudiante, lo que convierte a las escuelas públicas en guetos (Sisto, 2019) y transforma la inclusión en algo meramente instrumental (Queupil y Durán, 2018).

Este artículo propone un análisis del conjunto de políticas como un ensamblaje de política pública a través de una aproximación etnográfica. El entender las políticas públicas como ensamblajes es una perspectiva que ha sido utilizada en diversos ámbitos del quehacer del Estado (Ariztía, 2017; Entwistle y Slater, 2014; Farias y Bender, 2010; Ossandon, 2014; Pinker y Harvey, 2018; Tironi and Manríquez, 2019; Ureta 2015) y la educación no es la excepción (Viccko y Riveros, 2015). Por eso nuestro propósito aquí no es validar nuevamente el uso de tal marco conceptual para

entender la acción pública, sino que a través de él dar cuenta de la complejidad, los problemas y desafíos del grupo de políticas chilenas que están siendo impulsadas para lograr la inclusión de estudiantes con NEE o discapacidad. Este análisis implica, por una parte, adentrarse en diversos entendimientos de inclusión que se materializan en las relaciones entre los múltiples actores implicados en el ensamblaje y, por otra, explorar la agencia de tal concepto como elemento articulador de prácticas y discursos. Booth y Ainscow conciben inclusión como

un conjunto de procesos orientados a eliminar o minimizar las barreras que limitan el aprendizaje y la participación de todo el alumnado. [...] La inclusión, está ligada a cualquier tipo de discriminación y exclusión, en el entendido de que hay muchos estudiantes que no tienen igualdad de oportunidades educativas ni reciben una educación adecuada a sus características personales” (Booth y Ainscow, 2002: 8).

La inclusión, desde esta perspectiva, no solo está enfocada a la inclusión de estudiantes con discapacidad, sino a todos aquellos que son excluidos por su raza, condición socioeconómica, género, habilidades, nacionalidad, entre otras causas. En este artículo adoptamos la definición que entiende la inclusión como un proceso dinámico y performativo, que transforma permanentemente las políticas y prácticas educativas.

En esta línea, nuestra investigación sobre las políticas públicas para la inclusión está planteada metodológicamente como una aproximación etnográfica. Ello implica atender a situaciones y prácticas que conforman la heterogeneidad y el dinamismo del ensamblaje de política pública, posibilitando la comprensión de los procesos de formación de significados, la territorialización (De Landa, 2006) de estos y el descubrimiento de espacios para nuevas actualizaciones. En este sentido, nuestro foco de interés son las ambigüedades de las regulaciones (muchas de las cuales aparecen al tener que dialogar unas con otras) en cuanto se convierten en un espacio de oportunidad para el cambio. La aproximación etnográfica permite localizar las relaciones que se desarrollan al interior del marco normativo, no exclusivamente entre humanos, sino que también entre materialidades no humanas y de diversa índole tales como libros de registro, medicamentos, salas de clase y plataformas computacionales.

Primero, presentaremos una reseña del conjunto de políticas educacionales para la inclusión vigente en Chile. Luego, daremos cuenta brevemente de los elementos principales del marco teórico de ensamblaje, y destinaremos la parte central del artículo a la descripción y el análisis del ensamblaje de política pública en Chile, dando cuenta de sus consecuencias prácticas para la experiencia de los estudiantes



con NEE en cuanto a sus posibilidades de inclusión. Finalmente, presentamos una discusión sobre el concepto de inclusión y su agencia en la política educacional.

## La normativa chilena sobre inclusión

La medida principal para incluir a los estudiantes con NEE o discapacidad en las escuelas regulares está contenida en el Decreto 170 (2009) y consiste en enseñar a tal grupo de estudiantes en aulas regulares, para lo cual las escuelas deben contratar profesoras diferenciales que enseñen en ellas junto al profesor regular. El financiamiento de esta medida se entrega a través de una subvención asignada a la escuela por cada uno de los estudiantes diagnosticados con alguna de las condiciones que la norma considera como NEE o discapacidad. Así, la escuela a la que atienden puede disponer de recursos para contratar profesores de educación diferencial y especialistas, y adquirir materiales educativos afines. A esta medida se le suma la disposición contenida en el Decreto 83 (2015) que permite realizar adecuaciones curriculares para los estudiantes con NEE o discapacidad, y que exige prácticas de enseñanza inclusivas dentro del aula tales como las que se orientan por el Diseño Universal de Aprendizajes (DUA).

Adicionalmente, en 2015 se aprobó la Ley de Inclusión Escolar (Ley 20.845) que, entre otras cosas, suprime la práctica de las escuelas de seleccionar a los estudiantes y establece un nuevo Sistema de Admisión Escolar (SAE) que ofrece plazas a los postulantes a las escuelas a través de un algoritmo que considera principalmente la prioridad de la elección, si el estudiante tiene hermanos que asisten al colegio elegido, y el nivel de ingreso del hogar. Además, el SAE contempla otorgar cupos para los estudiantes con NEE y discapacidad en las escuelas en las que existan equipos profesionales para atender las condiciones informadas por los postulantes, y posibilita que a aquellos que no informen su condición (ya sea porque no la conocen o no lo desean) se les otorgue un cupo a través del mismo proceso no pudiendo la escuela rechazar a tal estudiante alegando que no tiene especialistas. A estas disposiciones legales se suman múltiples reglamentos sobre el esquema laboral de las profesoras diferenciales, el cual incluye formas específicas para su evaluación, distribución de horas de trabajo, pago y estatus en el marco de la carrera docente establecida en Chile en 2016.

Es necesario notar que las políticas sobre inclusión que impulsa esta normativa se enmarcan dentro de las políticas educacionales generales, las cuales también se relacionan en la práctica con la forma en que se implementan las medidas específicas

en relación con los y las estudiantes con NEE o discapacidad. Un punto a destacar de la política educacional chilena es que las escuelas se financian a través de una subvención por estudiante, calculada según las características de cada niño/a. Existen tres subvenciones mensuales que se pueden sumar si es el caso y que se otorgan proporcionalmente según la asistencia de cada estudiante: una subvención base por estudiante; una subvención que solo se otorga a los estudiantes calificados como vulnerables según una serie de indicadores de ingreso y salud; y una subvención que se inicia con la política de inclusión, otorgada a estudiantes calificados con NEE o discapacidad, cuyo monto varía según sea una condición permanente o transitoria (Mineduc, 2019). Hasta ahora, la mayoría de las escuelas reciben estas subvenciones a través de la Corporación Municipal a la que pertenecen, ya que la implementación de la ley que crea Servicios Locales de Educación Pública que administrarán las escuelas según zonas distintas a los límites municipales aún está en proceso. Esto significa que los recursos monetarios de las escuelas son administrados por las municipalidades y se ha comprobado que las prácticas irregulares en que el dinero no se destina a las escuelas y se utiliza para otros fines municipales abundan. La situación del grupo de escuelas que teniendo financiamiento público o semipúblico no son administradas por municipios, sino que dependen de fundaciones privadas, es usualmente mejor, aunque tampoco está exenta de anomalías. En este contexto, los recursos para la inclusión, necesarios para la contratación de profesionales, adquisición de materiales y desarrollo de infraestructura, no están disponibles en todos los casos.

## Política pública como ensamblaje

Durante la década pasada el análisis de las políticas públicas con énfasis en cómo se desarrollan los procesos para su implementación por sobre la racionalidad técnica de ellas cobró protagonismo en el campo de los estudios de gobierno. En el área de las políticas educacionales, investigaciones como las de Stephen Ball sobre la enactación (*enactment*) de las políticas (Ball et al., 2012) pusieron el foco en la importancia del contexto para las posibilidades y formas que adquiere una política pública en la práctica, lo que significa que la implementación de una política es siempre situada y particular. En esa misma línea, otros autores han descrito y analizado la forma en que múltiples elementos, heterogéneos e impredecibles, forman parte de la construcción de políticas educacionales específicas. Es el caso de la política para evaluar la situación educacional de los países pertenecientes a la Organización para

la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE) (Gorur, 2015), o la orientada a la reforma del currículum en Estados Unidos (Koyama, 2015).

Al centro de la perspectiva de ensamblaje para el análisis de política pública está el reconocimiento de que las políticas no pueden ser del todo predecibles ni racionales, ya que su construcción es continua y en ella participan agentes humanos y no-humanos, racionalidades, afectos y luchas de poder que conforman arreglos dinámicos y productivos (Shore y Wright, 2011). El concepto de ensamblaje deriva del acuñado por Deleuze y Guattari (1987), *agencement*, y alude a la agencia y performatividad de los elementos en relación, y de las relaciones mismas. Para Deleuze y Guattari un ensamblaje es una colección de elementos heterogéneos que pueden encontrarse vinculados en distintas relaciones. Entre ellos se incluyen las cualidades presentes, los afectos y también la efectividad del ensamblaje, es decir, no solo lo que es, sino también lo que puede producir esta trama de relaciones (Wise, 2005). Por consiguiente, los ensamblajes no son nunca estables, no tienen esencia, existen en estado de continua transformación y emergencia (Ureta 2014b), están en permanente movimiento y circulación y generan controversias y desbordes que llevan a nuevas desterritorializaciones y territorializaciones (De Landa, 2006), es decir, al desarme de los arreglos alcanzados y a la formación de otros nuevos.

Reconocer que las políticas públicas, entendidas como ensamblajes, pueden tener muchas formas de ordenamientos no coherentes (Law et al., 2013) es sin duda un desafío para los tomadores de decisiones y los administradores públicos, que cuentan con que las políticas sean una construcción sólida que puede aplicarse indistintamente en variados territorios (Ureta, 2014a). Implica entender el diseño de políticas como una labor siempre abierta y fortalecer su seguimiento, lo cual, al menos en Chile, suele ser una de las etapas más débiles del proceso de creación e implementación de políticas junto con la evaluación (Irrarrazaval y De los Ríos, 2014). Entre los procesos que son necesarios de atender está la forma en que se distribuye el poder entre los agentes del ensamblaje, el que fluye de un actor a otro en un escenario donde las agencias están altamente distribuidas (Bennett, 2005). En este esquema no hay actores más centrales que otros, ni por su condición (humana o no humana) ni por su localización. Cada elemento del ensamblaje es potencialmente fuente de nuevas conformaciones. Las distintas posibilidades de coordinación (Mol, 1999) tienen que ver con la diversidad de elementos y sus agencias, los cuales, como ya hemos afirmado, están en permanente movimiento para relacionarse y territorializarse, o disgregarse y desterritorializarse (McCann y Ward, 2012).

La perspectiva del ensamblaje nos resulta especialmente útil para entender las formaciones que toman las políticas educacionales orientadas a una mayor inclusión,

ya que en el proceso son centrales las múltiples y continuas relaciones, no solo de los muchos cuerpos legales que están implicados en los mandatos para acciones en busca de la inclusión, sino que también entre elementos heterogéneos que son posibles de visibilizar a través de una mirada cercana y situada como lo es la etnográfica: objetos, tecnologías, formularios, instituciones, individuos, son solo algunos de los actores que se ponen en relación dando paso al ensamblaje. La relación entre todos ellos es radical al punto en que se constituyen unos a otros en su asociación (Law, 1992). Michel Callon llama a esta forma de relación entre elementos diversos simetría generalizada (1986), y apunta a observar las relaciones entre actantes humanos y no-humanos. En esa línea, este marco teórico también nos dirigió a considerar el concepto de inclusión como parte del ensamblaje, ya que las relaciones que se producen entre la variedad de elementos impactan de una u otra forma los procesos que permiten la inclusión de estudiantes con necesidades educativas especiales (NEE). La inclusión (o no inclusión) emerge como algo observable en la práctica, muy distinto a la purificación que pretende el término inclusión presente en los mandatos de política pública. Los ensamblajes dan cuenta de eventos que toman su forma en el proceso de interacción (Law, 2009), por lo que la inclusión no es una cosa, sino una relación, o como hemos dicho, procesos que no son inclusivos por sí mismos, sino que emergen como tales en contacto con otros elementos del ensamblaje. Asimismo, esta perspectiva permite diferenciar entre los arreglos conformados y notar que la inclusión no es un estado dicotómico, sino que un continuo dinámico.

## Metodología

Este trabajo se enmarca dentro de lo que hemos denominado aproximación etnográfica, ya que, no siendo una etnografía tradicional de varios meses de duración en cada lugar, es una investigación situada, en la que los datos fueron recogidos en las escuelas que visitamos, con un foco en la construcción de sentido de los actores. Si bien el principal instrumento fue la observación participante de lecciones, recreos y reuniones, también condujimos entrevistas semiestructuradas y grupos de discusión. La información la obtuvimos en seis escuelas, cinco de la Región Metropolitana de Santiago y una de otra región de menor desarrollo. Tres escuelas son semipúblicas, pertenecientes a fundaciones o privados, dos son municipales, y una pertenece al recién instaurado Servicio Local de Educación Pública en una zona de la Región Metropolitana. La selección de los establecimientos en los que realizamos las observaciones estuvo guiada por el tipo de escuela en cuanto a su dependen-

cia administrativa, y su pertenencia a un barrio de ingresos bajos o medios-bajos. Nuestro interés en la implementación de las políticas para la inclusión educativa está enfocada a las escuelas donde las familias de los estudiantes no tienen ingresos para pagar profesores ni especialistas privados que complementen la educación de sus hijos. Asimismo, nos interesa explorar el entendimiento de necesidad educativa especial y discapacidad en contextos de menores ingresos en los que se suele fundir el retraso en el desarrollo por falta de medios económicos y educacionales de los padres (Noble et al., 2015), con dificultades de aprendizaje.

El trabajo de investigación en cada una de las escuelas tomó tres meses, durante los cuales se observaron seis lecciones en tres niveles diferentes, dos en Primero Básico, nivel en el que se adquiere la lecto-escritura y se aprenden las operaciones matemáticas básicas, dos en cursos de secundaria (Séptimo u Octavo básico) y dos en enseñanza media (Primero o Segundo Medio). Todas las lecciones observadas fueron dictadas en modalidad de codocencia, es decir, estuvieron a cargo del profesor de asignatura en conjunto con el profesor diferencial. Esta modalidad de enseñanza, al menos seis horas a la semana en cada clase, es uno de los mandatos del Decreto 170 para la atención de los y las estudiantes con NEE o discapacidad en las aulas regulares. También se observaron sesiones en las llamadas aulas de recursos (que son salas a las que asisten los y las estudiantes del PIE en algunos módulos para recibir lecciones personalizadas en materias seleccionadas), recreos, y reuniones del equipo de profesores diferenciales en las que revisan el avance de cada uno de los estudiantes del PIE. Se condujeron dos entrevistas semiestructuradas a profesoras diferenciales y se realizó un grupo de discusión con las duplas de profesores que realizaron las lecciones observadas. Asimismo, se entrevistó al director, a la jefa de la Unidad Técnico Pedagógica y al coordinador del PIE. Finalmente, se entrevistó a dos estudiantes con NEE o discapacidad y se condujo un grupo de discusión con un grupo de estudiantes no pertenecientes al PIE.

Para el análisis del corpus de datos, notas de campo y transcripciones de entrevistas, utilizamos codificación abierta y axial, siempre poniendo atención en las relaciones emergentes, no solo en las ya establecidas, buscando las potenciales líneas de asociación e identificando lo incierto, abierto o solo momentáneamente actualizado. La lectura de los datos la realizamos en diálogo con la normativa vigente, estableciendo relaciones entre las prácticas y los espacios de creación o límites dados por las leyes.

Nuestra presencia en el campo es parte de la producción de las notas de campo y entrevistas, en cuanto reconocemos que el conocimiento del ensamblaje se genera a partir de las relaciones que establecemos en terreno con nuestros informantes.

En este sentido, no pretendemos otorgar una visión transparente de una realidad, sino establecer una conversación con el mundo observado (Haraway, 1988). De esta forma, nuestros datos nos llevaron a adoptar la perspectiva de ensamblaje como marco conceptual, ya que nuestras notas de campo, así como las entrevistas y conversaciones de los grupos, son historias empíricas, no arreglos epistemológicos (Latour, 1986). En ellas estamos implicadas como investigadoras en cuanto que nuestros afectos —corporales y situados— e historia están envueltos en las relaciones que observamos. Por otra parte, las articulaciones de sentido que establecemos en el análisis están íntimamente ligadas a la experiencia en el campo. En este artículo escogimos dos situaciones específicas para exponer el argumento a partir de datos situados que recolectamos y no de generalizaciones, aunque lo que sostenemos para las historias descritas fue informado no solo por ellas, sino por el conjunto de la información recolectada.

A partir de la interrogación inicial sobre la forma práctica que toman las políticas públicas para la inclusión de estudiantes con NEE o discapacidad, así como de las significaciones de inclusión implicadas en ello, planteamos las siguientes preguntas de investigación:

—¿Cómo es la experiencia, respecto a su inclusión, de los estudiantes con NEE?

—¿Cómo se relacionan los procesos relativos a la inclusión con otros elementos del ensamblaje de política pública?

—¿De qué forma la interacción de diversos elementos reconfiguran la práctica y tensionan lo establecido en la teoría?

—¿Qué significaciones de inclusión se actualizan en la práctica?

## Asociaciones permanentes y múltiples

La definición de inclusión que ha guiado las políticas públicas chilenas en el tema es la sostenida por la UNESCO (Booth y Ainscow, 2002) en su manifiesto Educación Para Todos. En ella se propone de manera general que todos los estudiantes de una escuela deben poder participar en la cultura del establecimiento, el currículo, la comunidad y los espacios de aprendizaje. El énfasis puesto en la participación se traduce en reducir las barreras para acceder a cada uno de los espacios y situaciones

escolares. En esta línea, las políticas chilenas mandatan acciones tales como apelar a la enseñanza para todos los estudiantes en una misma sala de clases otorgando especial atención a los estudiantes con NEE o discapacidad, y realizar adaptaciones a los contenidos curriculares y las evaluaciones que rigen para ellos. Podemos entender la estructura de la política como una infraestructura, para seguir el argumento de Star y Ruhleder (1996). La infraestructura conecta entidades existentes a través de prácticas y regulaciones. En el caso de las políticas de inclusión, actores centrales que se reorganizan en el proceso de infraestructuración son las profesoras regulares, profesoras diferenciales y estudiantes con NEE o discapacidad.

## Desbordes esperados

Los recursos que entrega el Estado a través de la subvención para los estudiantes del PIE no alcanzan para pagar a una profesora diferencial tiempo completo para un curso, por lo que las escuelas contratan a una docente para que enseñe en dos o tres cursos algunas horas a la semana en Matemáticas y Lenguaje, que son las materias consideradas más importantes. Este esquema está predefinido por el Decreto 170, que anticipa de alguna forma la escasez de recursos a la que se verán enfrentadas las escuelas. La norma tensiona la exigencia de contar con docentes diferenciales dentro de las aulas regulares para así poder entregar especial atención a los estudiantes con NEE, con los recursos disponibles para ello, ya que el decreto pone un límite de siete estudiantes por sala para recibir el subsidio PIE. La norma *a priori* implica entender la inclusión como una inclusión con límites, ya que los recursos para facilitar la participación de todos los estudiantes en el aprendizaje son producto de un análisis de recursos económicos y no de una observación situada de prácticas de enseñanza y aprendizaje en aulas inclusivas. La configuración de la política, entonces, establece un régimen que está permanentemente en crisis, lo que lleva a continuos arreglos para enfrentar los desbordes. La observación de prácticas situadas, desde la perspectiva del ensamblaje, deja en claro este fenómeno, y es este punto de vista, la reconfiguración permanente de las políticas públicas en el hacer cotidiano de las escuelas, el que nos interesa subrayar en el presente análisis.

Es interesante notar las múltiples situaciones de ruptura en que los arreglos propuestos por la política no funcionan y se territorializan otras formas fuertemente basadas en el trabajo emocional (Horschild, 1980) de las profesoras. La tensión entre las necesidades económicas de la escuela y el cumplimiento de la normativa para la inclusión no significa solo falta de profesores, sino también clases con su capa-

cidad desbordada, con alrededor de cuarenta estudiantes que proveen subvención económica por su asistencia, y espacios escolares poco apropiados para estudiantes con condiciones particulares como discapacidad motora, trastornos del espectro autista o ceguera.

Las profesoras, diferenciales y regulares, realizan cotidianamente un trabajo en que su cuerpo —sus gestos, movimientos, apariencias, etc.— se centra gran parte del tiempo en contener a sus estudiantes, y se ve afectado por atmósferas sensoriales que comprometen sus emociones (Palacios et al., 2020). Se territorializa una forma de ser profesora en aulas con estudiantes con NEE o discapacidad fuertemente feminizada y dotada de un rol maternal, y los afectos se tornan centrales en el ensamblaje. En este contexto, los diagnósticos de los estudiantes se vuelven irrelevantes, ya que es muy difícil implementar estrategias de enseñanza particulares. La contención emocional, bienvenida por todos las niñas y los niños, sean o no parte del PIE, se vuelve la práctica predominante. Es lo que observamos en una clase de Lenguaje, en que la profesora diferencial no tiene posibilidades de entregar a Dante, un estudiante diagnosticado con trastorno del espectro autista, lo que necesita: calma, espacio para encontrar su compensación y actividades que se conecten con sus formas de aprendizaje. En una sala repleta con 40 estudiantes, su herramienta más poderosa es el cariño y la presencia:

La práctica de la lectura en voz alta en cuarto básico es una rutina de todos los días. La profesora lee en voz alta y luego los estudiantes leen el mismo trozo a coro. Dante, el niño sentado al lado mío no quiere participar. Está enojado por algo. Tiene su chaqueta encima del libro mostrando abiertamente que no tiene intenciones de leer absolutamente nada. Apoya su cabeza en la mesa y respira con pesadez. Está inquieto. Sus compañeros continúan leyendo y Dante se pone ahora la chaqueta sobre su cabeza. Está visiblemente ansioso e incómodo. Mueve su cuerpo en vaivenes y aprieta su chaqueta contra su cara. Maribel, la profesora diferencial se acerca, le saca la chaqueta de la cabeza y lee a Dante. Él le dice que no quiere, que quiere salir. Ella lo trata con cariño y paciencia. Termina el trozo y ella camina hacia el sector de atrás de la sala a leer con otros niños del Programa PIE. Dante sigue desagradado. De pronto se levanta y va a buscar a Maribel al fondo de la sala. Sin éxito, vuelve, se sienta y se agarra la cabeza con sus dos manos. Maribel se acerca nuevamente y conversa con él. Dante le dice que quiere ir a la sala de computación y ella le responde que no puede ir todavía porque es hora de clases. Dante le dice que si no va ahora no va a tener un computador disponible después. Se ve cada vez más desesperado. Maribel lo deja y camina hacia otro sector de la sala. Rato después, Maribel vuelve



a la carga y le dice: “vamos y le decimos al tío Pato (el encargado de la sala de computación) que te reserve un computador para el recreo”. Dante accede. Salen de la sala. Después de un rato vuelven y Dante se sienta en su banco, más tranquilo, pero no trabaja. Sólo espera la hora en que pueda salir. Finalmente tocan el timbre para comenzar el recreo y corre hacia la sala de computación (notas de campo, escuela Maitenes, abril 2018).

El modelo de la política que plantea a las profesoras focalizadas principalmente en el aprendizaje de contenidos de los niños y las niñas, no se llega a territorializar. El trabajo de las profesoras se remodela en el contexto de desborde y se adoptan formas en que, por ejemplo, la profesora diferencial asiste a la profesora regular para mantener el silencio en la sala o dar instrucciones particulares a los niños y las niñas que se quedan atrás. En el mejor de los casos, las profesoras logran focalizarse en el aprendizaje, pero sin poder desplegar estrategias específicas para los niños y las niñas con NEE particulares. La diversidad de este grupo, por una parte, y la masividad de la clase, por otra, impiden realizar tal tarea.

## La dupla docente

Daniela y Gala enseñan en Cuarto Básico en una escuela semipública de la ciudad de Santiago. Daniela es la profesora regular y enseña Lenguaje, Matemáticas, Ciencias Naturales y Sociales al curso, además de liderar las sesiones de consejo de curso y orientación. Gala es la profesora de educación diferencial y solo está en la sala tres horas de clases de Matemáticas y tres de Lenguaje. La infraestructura de la política supone una coordinación intensa entre la profesora regular y la profesora de educación diferencial, lo que en la práctica sucede de infinitas formas que se relacionan no solo con las características de las profesoras en cuestión, sino que también con el estilo de dirección de cada colegio y la fuerza con que se impulse la codocencia. Daniela y Gala conforman una dupla compenetrada, y aprovechan al máximo las horas de lección en que pueden trabajar juntas, ya que en ese tiempo logran complementar sus capacidades para, por una parte, entregar contenidos, y por otra, dar atención a los estudiantes con NEE:

Gala pide a los niños que digan qué figuras geométricas conocen hasta ahora, y ellos contestan cubo, pirámide y paralelepípedo. Luego, Daniela les pregunta por características de estas figuras mostrándoles un cubo amarillo de acrílico y ellos contestan

caras, aristas y vértices. Ambas profesoras trabajan en conjunto, se hacen preguntas entre ellas y se complementan de modo fluido. Su co-docencia está dirigida a toda la clase, no sólo a los estudiantes con NEE. Hay un niño de pie todo el tiempo al lado de su escritorio, Mateo, particularmente interesado en dar la definición más completa posible. Pertenece al PIE y está diagnosticado con Trastorno de Déficit Atencional con Hiperactividad. Sus compañeros lo escuchan en silencio y las profesoras lo dejan hablar hasta que el niño comienza a desviarse del tema. Entonces, Gala pide al curso que lo aplaudan y devuelve la atención a la clase (notas de campo, colegio Yagán, mayo 2019).

Gala, en el contexto de codocencia, no puede dedicarse especialmente a Mateo, a intentar con él estrategias personalizadas para captar su atención o para presentarle los contenidos de una forma en que despierten su interés o requieran de su energía y movimiento. Mateo no tiene la atención especial de Gala y es tratado por las dos profesoras de manera bastante similar a la de sus demás compañeros y compañeras de clase. Gala y Daniela planifican juntas la lección y ambas tienen espacios en ella. Las estrategias diferenciales que se incluyen en la enseñanza en el aula regular son para todos los estudiantes de la sala, no hay formas particulares para aquellos que están diagnosticados con alguna necesidad educativa especial. Esta aproximación, que es una forma de entender la inclusión, tiene beneficios sociales para los estudiantes con NEE ya que no se sienten etiquetados ni discriminados, pero muchas veces les impide seguir los contenidos debido a las características de sus condiciones particulares. Es una estrategia que funciona cuando hay una buena planificación que permite integrar estrategias acordes con las NEE de los estudiantes presentes en el aula, pero que es difícil de implementar por falta de tiempo. Por esto, creemos que la fórmula de Gala y Daniela funciona debido al uso de múltiples materiales, formas, colores, palabras, gestos y sonidos para explicar un mismo tema, pudiendo llegar así a distintas formas de aprehensión del contenido.

Sin embargo, la forma en que está estipulado el trabajo de dupla en el Decreto 170 dificulta una codocencia fructífera. La escasa presencia de las profesoras diferenciales en la sala de clases (solo seis horas de un total de 40), la poca valoración de su capacidad de diagnóstico de NEE (el Decreto estipula que los diagnósticos deben ser dictados por médicos y especialistas afines), y el mandato para el aprendizaje del currículo nacional del grupo de estudiantes sin NEE el que es medido por medio de pruebas estandarizadas, sitúan al profesor diferencial en un segundo plano en el ámbito educativo (Palacios et al., 2020). Daniela y Gala intentan prácticas que son adecuadas para los estudiantes con NEE para hacer su clase, de manera que así

participen del aprendizaje. Sin embargo, la tensión que se produce entre lograr cubrir los contenidos (y así cumplir con el mandato normativo respecto del currículo nacional y el rendimiento apropiado de su clase en las pruebas estandarizadas), y realizar una clase para todos, es permanente e incluso lo experimentamos nosotras mismas como observadoras:

La primera actividad de la clase consiste en dibujar en el cuaderno figuras geométricas cotidianas (por ejemplo, un cono es un helado, un cubo es una caja de medicamentos, y una esfera es una pelota). Ambas profesoras revisan cuadernos a la par y ayudan a los niños y niñas a completar la actividad. Yo estoy sentada atrás de la sala, en el último puesto de una fila de escritorios. De pronto Mateo se levanta de su asiento y se acerca a mostrarme un palo de helado roto que tiene la punta afilada. Me cuenta que usar el palo como cuchillo es un desafío de su sensei para ser cinturón negro. Le aconsejo que lo bote porque puede estar bien en una clase de karate, pero no está bien para una sala de clases. De alguna manera me sumo al esfuerzo por mantener el orden en la sala y me doy cuenta que Mateo es un foco de indisciplina. Es un niño inquieto y busca que le presten atención. Aprovecha su puesto de adelante como escenario para volverse el protagonista de la clase. Me rehúso tácitamente a entrar en su juego y, en cambio, apoyo con mi actitud a ambas profesoras que lo contienen de forma amorosa, le piden sin retarlo ni exigirle que se siente, y lo dejan estar de pie un momento. Al mismo tiempo, ambas se preocupan de que no interrumpa al resto de la clase y de que entienda lo que se está enseñando, aunque respetan su ritmo, aún atendiendo a otros estudiantes que requieren que las profesoras vayan orientando la tarea. Mateo insiste en pinchar a sus compañeros con el palo de helado. A medida que la clase avanza algunos niños lo comienzan a enfrenar para que se quede quieto. Santiago, un compañero que está sentado a mi lado, me cuenta sobre varios de los problemas de conducta de Mateo. Al terminar la lección, ambas profesoras preguntan a la clase qué aprendieron. Le preguntan directamente a Mateo y otro niño que quería participar y tenía su mano levantada se molesta, entonces Daniela le pide que no se enoje y permita que el compañero conteste para que así se porte mejor (notas de campo, colegio Yagán, mayo 2019).

Las posibilidades de adquirir los aprendizajes de Mateo en un aula de casi 40 estudiantes son menores a las que tiene cuando va con otros tres niños a trabajar al aula de recursos con Gala, donde Mateo puede concentrarse mejor, tiene menos distracciones y su profesora puede escucharlo más tranquilamente, sin tener que

atender a otros muchos niños. Sin embargo, a Mateo le gusta estar en la sala con el resto de sus compañeros, participar de sus juegos y sentir que es parte del curso.

## Formularios y diagnósticos

Entre las tareas que consumen el tiempo de las profesoras diferenciales están la revisión de los tests para diagnosticar capacidad de aprendizaje, el llenado de los formularios de seguimiento de cada estudiante del P<sub>IE</sub>, y la creación de material especial para diversificar la enseñanza dentro del aula:

Nadie dimensiona todavía esto de revisar los Evalúa (test de inteligencia) porque nosotros revisamos los Evalúa a manito, y hacemos... sacamos los puntajes a manito y hacemos los informes, todos a manito, y eso igual demora tiempo [...] Porque de verdad, o sea, la creación de material, más todo esto que es el trabajo que se lleva a la sala también, que la creación de guías, que el... también las adaptaciones, las adecuaciones, y de todo (grupo de discusión con profesoras, colegio Yagán, junio 2019).

El extenso desahogo de Gala en relación con sus deberes administrativos y pedagógicos fuera del aula no da cuenta de una excepción, sino que es una situación que se repitió en todas las escuelas que observamos. La centralidad que alcanza el trabajo administrativo y sus productos en el marco del P<sub>IE</sub> merece una mención especial. La forma en que las profesoras diferenciales lo enfrentan tiene que ver con las posibilidades de agencia de cada una de ellas.

Gala y Daniela tienen un estilo en el que no distinguen explícitamente dentro del aula entre los estudiantes etiquetados como con NEE y el resto, aunque deben hacerlo llenando formularios e informando sobre las metas y logros de aprendizaje de los estudiantes pertenecientes al P<sub>IE</sub>. Sin embargo, mucha de la información particular que conocen de cada estudiante no la pueden integrar a sus formas de enseñanza, ya que como detallamos anteriormente, la diversificación de las estrategias para un grupo masivo es altamente compleja y no está orientada a través de modalidades específicas mediante guías en la normativa. La información de los niños y las niñas pertenecientes al P<sub>IE</sub> y el trabajo administrativo que conlleva es un ensamblaje en sí mismo que no dialoga fructíferamente con las prácticas de aula, sino que compete por las horas de trabajo de las profesoras.

Como una realidad colateral inesperada, las carpetas de datos de los estudiantes adquieren formas materiales y simbólicas. A medida que los estudiantes con

NEE se mueven a través de la red del PIE su carpeta de datos es constantemente modificada y diferentes asociaciones surgen como resultado. El estudiante es calificado (Callon et al., 2005): las cualidades originalmente vistas por la profesora son constantemente testeadas y recalificadas, y como resultado de estas calificaciones, se realizan nuevos cálculos. Los datos del niño o la niña están materializados en su carpeta, su información académica, familiar y médica, y conforman un ensamblaje móvil que es permanentemente explorado por profesores, especialistas y médicos para mostrar una imagen deseable, dependiendo de querer mantener o no al niño o la niña en el PIE.

De esta forma, la normativa obliga a las profesoras a realizar un listado de actividades que implican elegir a los sujetos que se podrían incluir en el PIE, circular la carpeta del estudiante con sus documentos médicos, integrarlos a la plataforma del Ministerio de Educación, y conectar a múltiples actores relacionados con el niño o la niña, tales como médicos, especialistas, padres y profesores.

La conformación de cada curso también está relacionada con las políticas de admisión de la escuela. El nuevo sistema de admisión escolar, si bien no permite seleccionar, da espacio para que las escuelas informen qué tipo de especialistas forman parte de su equipo PIE y qué tipo de NEE ellos están preparados para atender. La diferencia de complejidad, en cuanto a las necesidades de los estudiantes, de cada clase, y también de cada escuela, hace más o menos difícil lidiar con la falta de recursos para la atención de las NEE y la discapacidad. De esta forma, las decisiones respecto del PIE no dependen de los profesores que estarán a cargo de los y las estudiantes, sino de la dirección de la escuela, y también de la administración del establecimiento; en el caso de las escuelas municipales depende de la Corporación Municipal; en las escuelas integradas a un Servicio Local de Educación Pública, de su dirección; y en las escuelas semipúblicas la responsabilidad recae en el gestor privado.

El escaso control sobre la forma que tendrá su clase es experimentado por las docentes, que se ven enfrentadas a situaciones que las sobrepasan. Las interacciones entre compañeros con distintas capacidades y formas de aprender deben ser mediadas por las profesoras que de alguna forma coordinan sus acciones con las condiciones particulares de los estudiantes que tienen presentes en su sala. Gala está consciente de que es parte de un sistema en que su agencia es limitada, en el que no solo toman parte los marcos regulatorios y la dirección de la escuela, sino las familias de los estudiantes:

Han llegado chicos con diferentes dificultades, diagnósticos. El año pasado nos tocó, llegó una chica que tenía una discapacidad intelectual más o menos severa,

todavía tenía varios síndromes no detectados, entonces, o sea, se hicieron todas las adecuaciones, todo, o sea, se rompieron como todas las barreras que implicaban para su proceso de aprendizaje, pero, así y todo, hubo una dificultad que mantenía la familia con la asistencia a clases, y eso nos retrasaba el proceso. Nosotros hicimos las planificaciones, todo lo que estuvo al alcance de nuestras manos, se hizo. También estuvo a cargo de esto la educadora, o sea, hacer que la educadora también acepte todo este proceso, y realizar las adecuaciones y todo el tema, porque igual era difícil, y se hizo; pero finalmente la niña igual se cambió de colegio, porque a la mamá le complicó todo este tema de que nosotros, claro, le pedíamos que la niña viniera todos los días, y quizás también la insistencia que se le hizo al apoderado, prefirió irse a otro lado (grupo de discusión con profesoras, colegio Yagán, junio 2019).

La asistencia a clases es esencial para el aprendizaje, pero en el marco de las políticas educacionales chilenas también es clave para el financiamiento de los establecimientos. La subvención se otorga por día de asistencia a clases de cada niño y es por ello que uno de los mayores retos para las administraciones de los establecimientos es lograr la presencia de sus estudiantes. El ir o no a la escuela, sobre todo para el caso de los niños pequeños, no es una decisión de los estudiantes, sino que de sus padres o de quien esté a su cuidado:

Hay varios niños que tienen problemas familiares que inciden en su aprendizaje, porque, empezando con la asistencia; hay chicos que no vienen porque los papás generalmente se quedan dormidos (grupo de discusión con profesoras, colegio Yagán, junio 2019).

Por otra parte, los padres también son centrales en la forma en que se relacionan los aprendizajes adquiridos en la escuela con los de la casa, y Gala percibe que hay resistencia a reconocer que un hijo o una hija tienen alguna necesidad educativa especial:

Los papás no aceptan, porque a mí me han preguntado “y esto, ¿cuándo?”, o sea, con la niña el año pasado, la mamá me preguntó “y esto tía, más o menos, ¿cuándo se le va a quitar?”, entonces ya eso era como súper... para mí fue chocante, o sea, preocupante de que ¡la mamá todavía no entendiera lo que tenía su hija! (grupo de discusión con profesoras, colegio Yagán, junio 2019).

El proceso de diagnóstico de los y las estudiantes con NEE incluye una entrevista con los padres y ya en esa interacción Gala y otros profesores han reconocido actitudes defensivas hacia identificar características de sus hijos:

Gala: Los papás nunca dicen la verdad, por ejemplo, esa parte que dice “¿a qué edad caminó?”, y a veces te dicen “ocho meses” y uno le dice “pero papá, ¿está seguro?, ¿se acuerda?”, porque generalmente, o sea, no es que uno dude, pero... (grupo de discusión con profesoras, colegio Yagán, junio 2019).

Para validar el diagnóstico que realizan los y las profesoras a partir de la observación en el aula, los estudiantes se derivan a un médico público. Este proceso tampoco está exento de dificultades, ya que el sistema público es lento y muchas veces los padres piden hora y se les cita para tres meses más, lo que atrasa la planificación del plan de trabajo para el niño o niña en la escuela.

A pesar de las dificultades descritas, Gala y Daniela ponen en práctica una forma particular de inclusión en su clase, intentando equilibrar los aprendizajes con la cohesión del grupo y las relaciones entre compañeros y compañeras. Su agencia limitada se coordina con las de otros elementos del ensamblaje como son las normas legales relativas a la inclusión y otras referentes al funcionamiento del sistema escolar en Chile, los padres de los y las estudiantes, el sistema de financiamiento del PIE, los espacios estrechos de las salas de clases, las limitaciones horarias para la codocencia y la planificación de lecciones y, por supuesto, las características particulares de cada uno de los estudiantes de su clase.

## Realidades colaterales

Así como en la clase de Daniela y Gala ellas actualizan un régimen de inclusión, en el que permanentemente deben lidiar con desbordes relacionados con los elementos heterogéneos del ensamblaje que se comportan de una forma no esperada (Callon, 1998), cada uno de los niños que asisten al colegio Yagán, y a cualquier escuela, experimenta una forma específica de inclusión producto de los múltiples arreglos de un continuo posible a partir de las diferentes asociaciones que se dan entre los elementos. El polo opuesto al arreglo que territorializan Gala y Daniela en el marco de la codocencia lo vemos cuando las profesoras acuerdan establecer una enseñanza especial dentro de la sala regular, agrupando a los estudiantes con NEE y dándoles atención exclusiva de la profesora diferencial.

Esta forma de visualizar la política pública como un proceso que tiene espacios impredecibles y azarosos es contraria a la mirada tradicional que entiende las políticas como acciones lineales y certeras. La puesta en escena de las políticas para la inclusión produce lo que Law llama realidades colaterales. “Realidades colaterales que se realizan incidentalmente, a lo largo del camino. Son realidades que suceden, la mayoría de las veces, desintencionadamente. Y muy importante, son realidades que pueden ser diferentes” (Law, 2009: 2). De esta forma, así como en la lección de Gala y Daniela observamos a dos docentes empoderadas, en otras situaciones de codocencia vemos a la profesora diferencial convertida en una asistente de aula, sin agencia ni reconocimiento. O podemos observar cómo la presencia de un estudiante con NEE abre espacios para que otros estudiantes aprendan gracias al uso de técnicas variadas pensadas para el grupo de estudiantes con NEE, o que la escuela estructure su PIE para excluir a estudiantes con ciertas condiciones de discapacidad por medio de la no contratación de los especialistas necesarios, o que las profesoras diferenciales se ausenten de sus labores en la sala de clases para atender labores administrativas impuestas por el PIE, o que... las alternativas son muchísimas. Lo importante es que la forma en que se territorialicen los arreglos en el ensamblaje tiene que ver con las posibilidades de aprender o no de los estudiantes con NEE o discapacidad en las escuelas regulares. En extremo, si seguimos a Moser y Law en su caso sobre la discapacidad (1999), podríamos decir que la forma del ensamblaje se relaciona con tener o no necesidades educativas especiales de algún tipo.

Como vemos, la existencia de una forma de territorialización no excluye la existencia de otras, lo que Mol (2002) explica como la posibilidad de varias actuaciones de una política de manera simultánea y en diferentes lugares (lo que implica también la posibilidad de varios entendimientos de lo que es la inclusión). Esto es contrario a la idea del diseño universal de políticas públicas, en el que se espera una misma forma de operar en todos los contextos. Sin embargo, abre paso al aprendizaje basado en buenas prácticas y las posibilidades de replicar situadamente arreglos exitosos.

## **Reparación y mantención de las prácticas inclusivas**

El entendimiento de las políticas públicas como ensamblajes invita, junto a reconocer el dinamismo de los procesos implicados en ellas, a estar atentos para identificar los arreglos que se escapan al rango de lo aceptable e intentar reparaciones a la política orientadas a normalizarla lo más posible en relación a los objetivos propuestos. Por ello, el proceso de reparación y mantención del sistema, orientado a su normaliza-



ción, consta de dos momentos: la identificación de la anomalía y el despliegue de una estrategia de reparación (Graham y Thrift, 2007). El uso del aula de recursos como estrategia de reparación en los PIE se relaciona con el reconocimiento de que en las aulas regulares muchos de los estudiantes con NEE o discapacidad no aprenden. Por ello, en una sala llamada eufemísticamente *de recursos* (¿humanos, materiales, espaciales, temporales?), las profesoras diferenciales enseñan materias a los estudiantes con NEE de manera personalizada. Se trata de una estrategia de normalización. Si bien la enseñanza en estas salas especiales está contemplada en el Decreto 170, ya que este se refiere a la cantidad de horas que pueden destinar los profesores diferenciales a enseñar en ellas, el Decreto las plantea como alternativas excepcionales y lo que se mandata es la enseñanza a todos los estudiantes en el aula regular. El uso permanente del aula de recursos aparece como una forma de solucionar que la escuela y las estudiantes con NEE o discapacidad no aprenden en las aulas regulares y requieren lecciones especiales. Esta reparación de la política es más usada por los profesores que no logran los resultados esperados, ya sea por su forma de enseñanza o por las características de sus estudiantes, que como dijimos, varían mucho. En la práctica, los estudiantes asisten a las lecciones de codocencia al aula regular donde no aprenden, y luego, durante las lecciones que son consideradas menos importantes tales como Música o Artes Plásticas, reciben clases particulares en el aula de recursos. Esta estrategia permite a las escuelas informar a los entes fiscalizadores que se siguen los mandatos de la política pública ya que se realiza codocencia y los estudiantes con NEE participan de las lecciones regulares, y reconocer que hay estudiantes para los cuales el sistema de inclusión propuesto por el PIE no es efectivo. Todo sin dar marcha atrás en la definición de las políticas de inclusión como la enseñanza para todos en establecimientos regulares.

María enseña como profesora diferencial en la Escuela Puelche desde antes de que comenzara a regir el Decreto 170 que manda la inclusión en aulas regulares de los estudiantes con NEE o discapacidad. Su práctica antes de eso consistía en enseñar siempre en una sala especial a los estudiantes que asistían a la escuela. Ahora se ha integrado a la codocencia, pero continúa enseñando algunas horas en el aula de recursos a los estudiantes que ella considera que van atrás en el aprendizaje. Parece muy cómoda enseñando en la sala especial donde logra establecer una gran cercanía con sus estudiantes.

María, para enseñar matemáticas usa una pizarra donde hay dibujada una tabla numérica que clasifica unidades, decenas, centenas y unidades de mil. Aníbal y Ana, dos estudiantes con NEE de Cuarto Básico deben completar la tabla según sea la

cifra dada por María. Luego de completar la tabla para cada cifra la leen en voz alta. Aníbal y Ana se complican bastante con la actividad. María constantemente los refuerza positivamente y se involucra en la actividad haciéndola parecer un juego, aunque sin dejar de mantener el orden. Dejan la pizarra y comienzan a trabajar con material concreto sobre la mesa. Tienen tableros magnéticos e imanes con números. Ponen los números boca arriba en la mesa para crear números. Aníbal se concentra en sus números favoritos, los dice en voz alta, le dice a María por qué le gustan, y también que le gustan las sumas. Ana debe armar el número 910 y Aníbal el 830. Luego cada uno debe sumar dos unidades de mil a su número. Ana lo logra sola y Aníbal la mira sin poder hacer su tarea. María le explica y él comprende fácilmente. El niño es rápido para captar, pero se distrae con facilidad. Pregunta si puede usar los dedos. María le dice que claro, que todo método es válido y que ella a su edad también usaba los dedos. Aníbal le pregunta a María cuál es el número más grande que puede pensar. Ella le contesta que los números son infinitos, entonces él le pregunta cuál es el más grande que conoce, o hasta cuál puede leer sin problemas. Ella lo piensa un poco y con risa le contesta que no puede leer la cifra de los cómputos de la Teletón. María se conecta con las necesidades y ritmos de ambos estudiantes. Ambos tienen diagnósticos distintos y la tranquilidad del aula de recursos le permite a María adaptar las estrategias para cada estudiante: Ana es más lenta y duda más, en cambio Aníbal es más rápido e inquieto. María no especifica los diagnósticos de los estudiantes, sino que es receptiva a su particularidad y genera fórmulas para ambos, además de controlar la inquietud y la concentración de Aníbal de un modo muy amistoso, sin desalentarlo y animándolo a tener paciencia y comprensión con la forma de aprender, en este caso, de su compañera dentro del aula de recursos. Es una lección en que no hay competitividad, sino que respeto y apoyo a los ritmos distintos. Al terminar hay tiempo para las felicitaciones y el cierre. María refuerza que hoy aprendieron cómo se construyen y leen números más grandes (notas de campo, escuela Puelche, octubre 2018).

El ritmo y la organización de la lección en el aula de recursos es muy distinto a los que se observan en el aula regular. En esta última no hay tiempo para detenerse en cada niño y las profesoras diferenciales, si bien deben diseñar estrategias para que los contenidos sean entendidos por aquellos con NEE, enseñan al grupo, no de manera particular. En clases grandes, de 40 estudiantes aproximadamente como suelen ser las de las escuelas públicas, es difícil que todos aprendan. María destaca los logros que obtiene en sus lecciones en el aula de recursos en las que puede darse el tiempo de atender a las necesidades especiales de los estudiantes más atrasados. Por medio

de lograr aprendizajes en ese espacio y de mantener al mismo tiempo sus horas de codocencia cumpliendo con lo que establece el Decreto, logra la coordinación de diferentes prácticas (Mol, 2002) para estabilizar una forma de PIE mixta en lo que respecta a su enseñanza.

Asegurar aprendizajes, aun cuando estos se logren fuera del aula regular, es central para las profesoras diferenciales. Ellas, al igual que las docentes regulares, se ven fuertemente presionadas por la prueba estandarizada para la medición de la calidad de la educación Sistema Nacional de Evaluación de Resultados de Aprendizaje (SIMCE) que se aplica anualmente a los niveles de 2°, 4°, 6°, 8° básico, II y III medio. La deben rendir todos los estudiantes, incluyendo los con NEE, solo están exentos aquellos con discapacidades permanentes. De los resultados del SIMCE depende que la escuela continúe abierta y que los padres la escojan para enviar a sus hijos y de esta forma cuenta con financiamiento. Por esto, los estudiantes PIE son considerados problemáticos en algunas escuelas, ya que bajan el rendimiento y hasta antes del establecimiento del Nuevo Sistema de Admisión Escolar que impide la selección de estudiantes, no eran aceptados en muchas de ellas. Las profesoras experimentan esta presión y les afecta su trabajo:

María: Yo te digo, sí o sí, cuando trabajamos con los Cuartos integrados, sí o sí, hay una presión mayor con el tema SIMCE. Y de verdad que es una gran presión. Además, este es un colegio con excelentes resultados, por años hemos mantenido excelencia. Entonces, hay unos puntajes altos, y nosotros no podemos guatiar (ríe). O sea, de verdad, que siempre va quedando un piso alto ¡importante! [...] Yo al menos, una vez en la semana, escucha: me encuentro con la directora y me dice “María, ¿cómo estás?”, “bien”, “¿cómo va el Cuarto, cómo van pal SIMCE?” (grupo de discusión con profesoras, colegio Puelche, noviembre 2018).

Sin embargo, al mismo tiempo los estudiantes PIE como portadores de una subvención son fuente de ingresos económicos para las escuelas. Esta situación es manejada por la dirección de las escuelas de modo de lograr el mayor financiamiento posible a través del diagnóstico del máximo de estudiantes permitido por sala (siete). Esto significa muchas veces el manejo de los diagnósticos limítrofes de manera que los estudiantes se mantengan en el grupo de los calificados con NEE o discapacidad y continúen generando la subvención para la escuela. Esto también puede leerse como una estrategia de reparación frente a los vacíos económicos que se generan en las escuelas que deben pagar a los profesores diferenciales su sueldo mensual independientemente de cuántos estudiantes PIE haya en cada clase. La fluidez de algunos

diagnósticos entrega la posibilidad de fortalecer el sistema, como argumentan Laet y Mol: “un objeto que no está rigurosamente restringido, que no se impone, sino que trata de servir, de adaptarse y que puede ser flexible y receptivo —o sea, un objeto fluido— puede probar ser más fuerte que uno de características firmes” (2000: 226). Los diagnósticos de los estudiantes pasan a ser un recurso para la normalización del sistema y los estudiantes diagnosticados se vuelven centrales no en tanto sujetos a incluir, sino como medio económico, lo que presenta los ya discutidos y complejos elementos éticos vinculados a poner precio a las existencias humanas (Zelizer, 1994).

## Conclusiones

El concepto de ensamblaje nos permitió mostrar cómo diferentes regulaciones que norman las políticas educacionales para este grupo de estudiantes se territorializan y desterritorializan (De Landa, 2006), así como también lo hacen los diversos entendimientos y prácticas en torno a la inclusión, los diagnósticos relativos a necesidades educativas especiales y condiciones de discapacidad, y las agencias (humanas y no-humanas) implicadas.

Nuestro hallazgo principal es que no existe un concepto de inclusión único y fijo en la actualización de la política pública, sino que la inclusión se materializa en la práctica de diversas formas, dinámicas y múltiples, poniendo en contacto distintos actores y agencias. En un nivel bastante alejado de la definición de Booth y Aiscow, podemos reconocer significaciones de inclusión como integración, es decir, con permitir la asistencia de estudiantes con NEE a la sala de clases regular; o como una atención afectiva de parte de las profesoras de educación especial desconectada de los objetivos de aprendizaje. Asimismo, hay experiencias en que la inclusión sí se significa como la disminución de barreras para la participación activa en el aula, y ellas emergen a partir de diversas conexiones entre los elementos del ensamblaje que no están controlados necesariamente por los mandatos de la política pública, sino por las características de los actores y las instituciones (como lo son la buena disposición a planificar la codocencia aunque sea fuera de horario, o el énfasis del establecimiento en vincular al equipo del PIE con el resto de las unidades pedagógicas, entre otras). Esta situación hace difícil la puesta en marcha de una política nacional unívoca, pero a la vez abre paso a la posibilidad de territorializar situadamente ciertas prácticas y saberes. La experiencia de profesoras y estudiantes en sus escuelas no es categorizable en inclusión o exclusión porque es algo continuo, texturado e híbrido. Hemos visto cómo estudiantes, afectos, la organización de

la escuela, profesores, padres, formularios, salas de clases, entre otros elementos, están entrelazados configurando ensamblajes de inclusión y exclusión. Es por ello que nos parece central que, desde el entendimiento de la inclusión como un conjunto de procesos para la disminución de barreras para el aprendizaje, cada escuela observe permanentemente las diversas configuraciones que emergen en la práctica y se impulsen acciones para motivar nuevos arreglos que mantengan y reparen la infraestructura de la política.

También se observa cómo en relación con los diferentes entendimientos de inclusión hay actores que despliegan su poder enfatizando su perspectiva sobre qué significa estar incluido. Hemos dado cuenta de que el concepto de inclusión, como una entidad abstracta, tiene agencia en el ensamblaje de política pública, ya que en torno a él los actores categorizan, calculan y explican sus prácticas y objetivos. La inclusión es un concepto organizador. Esto significa que es una forma en que los actores intentan ordenar y controlar la multiplicidad de prácticas en las que emergen los y las estudiantes incluidas. Por ejemplo, la configuración del aula de recursos implica entender que estar incluido es lograr los aprendizajes planificados; en cambio, la codocencia privilegia entender inclusión como relacionarse con otros en un marco común de aprendizaje. Los estudiantes como actores también movilizan prácticas que privilegian su entendimiento de inclusión, aunque claro está que con menos poder que otros actores del ensamblaje. Por lo tanto, se trata de un control tanto teórico como práctico: los tomadores de decisiones como diseñadores de política pública, las escuelas como las instituciones que tienen que seguir las normas, los y las profesoras como personas que, por una parte, deben cumplir con su trabajo, y por otra, tienen creencias y prácticas de enseñanza que dialogan con sus entendimientos de inclusión; los padres que quieren que sus hijos e hijas sean incluidos/as; formularios que registran los obligados protocolos para la inclusión; las pruebas psicológicas y estandarizadas que miden quiénes son los estudiantes que deben ser incluidos, y así, un sinfín de actores que ordenan y despliegan su agencia en torno a la inclusión como concepto. De ese modo, al visualizar la política pública como un ensamblaje podemos identificar en ella la agencia del concepto de inclusión que hace a los actores categorizar, calcular y explicar las prácticas en las que están inmersos y los objetos con los que se relacionan.

En este marco se hace difícil evaluar rígidamente cuán eficaces están siendo las políticas para la inclusión en Chile en las aulas regulares. Concluimos que la política pública para la educación inclusiva debe estar en permanente revisión, observando las prácticas, la forma en que se distribuye el poder y se territorializan y desterritorializan ciertas soluciones y entendimientos. Se hace difícil también pensar en

una simple transferencia de políticas, ya que se deben tener en cuenta las agencias implicadas en la puesta en escena del modelo y las prácticas sociales en que este se desarrolla (McCann y Ward 2012). La política educacional para la inclusión, en el marco chileno, si bien puede inspirarse en lineamientos internacionales y suscribir compromisos enfatizando un enfoque de derechos humanos, debe poner especial atención en la forma situada en que los diferentes elementos de la política dialogan, por ejemplo, con la estructura y organización de la educación en el país, las identidades profesionales de los profesores y las prácticas cotidianas locales.

Finalmente, hemos indagado en los diferentes significados que adaptan las nociones de necesidades educativas especiales y discapacidad. No las podemos considerar como condiciones estáticas y fijas, sino como categorías creadas por actores (humanos y no humanos: médicos, formularios, diagnósticos, profesores, finanzas y organización escolar, etc.) y definidas en la práctica.

## Referencias

Ariztia, Tomás

- 2017 “Following, subverting and inventing energy devices: how to reconnect energy consumption with infrastructures, markets and regulations.” *Figshare*, <https://doi.org/10.6084/m9.figshare.4796524.v3> (consulta: 15/02/2020).

Ball, Stephen, Meg Maguire y Annette Braun

- 2012 *How schools do policy: policy enactments in secondary schools*, Nueva York, Routledge.

Bennett, Jane

- 2005 “The Agency of Assemblages and the North American Blackout”, *Public Culture* 17(3), pp. 445-466. DOI: <https://doi.org/10.1215/08992363-17-3-445>

Booth, Tony y Mel Ainscow

- 2002 *Index for Inclusion. Developing Learning and Participation on Schools*, Centre for Studies on Inclusive Education (CSI).

Callon, Michel

- 1986 “Some Elements of Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St-Brieuc Bay”, en J. Law (Ed.) *Power, Action, and Belief: A New Sociology of Knowledge?*, Londres, Routledge and Kegan Paul, pp. 196-233.

Callon, Michel

- 1998 "An Essay on Framing and Overflowing: Economic Externalities Revisited by Sociology", en M. Callon (ed.), *The Laws of the Markets*, Londres, Blackwell, pp. 244-269.

Callon, Michel, Cécile Méadel y Vololona Rabeharisoa

- 2002 "The Economy of Qualities", *Economy and Society*, 31(2), pp. 194-217, DOI: <https://doi.org/10.1080/03085140220123126>

Decreto N° 170

- 2009 *Fija normas para determinar los alumnos con Necesidades Educativas Especiales que serán beneficiarios de las subvenciones para Educación Especial*, Santiago, Biblioteca del Congreso Nacional de Chile <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1012570> (consulta: 14/03/2019)

Decreto N° 83

- 2015 *Aprueba criterios y orientaciones de adecuación curricular para estudiantes con necesidades educativas especiales de Educación Parvularia y Educación Básica*, Santiago, Biblioteca del Congreso Nacional de Chile <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1074511> (consulta: 14/02/2020)

De Laet, Marianne y Annemarie Mol

- 2000 "The Zimbabwe bush pump: mechanics of a fluid technology", *Social Studies of Science*, 30(2), pp. 225-263, DOI: <https://doi.org/10.1177/030631200030002002>

De Landa, Manuel

- 2006 *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, Londres, Continuum.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari

- 1987 *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press.

Entwistle, Joanne y Don Slater

- 2014 "Reassembling the Cultural", *Journal of Cultural Economy*, 7(2), pp. 161-177.

Farias, Ignacio y Thomas Bender

- 2010 *Urban Assemblages. How Actor-Network Theory Changes Urban Studies*, Londrs/Nueva York, Routledge.

Gorur, R Radhika

- 2015 "Producing calculable worlds: Education at a glance", *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 36(4), pp. 578-595. DOI: <https://doi.org/10.1080/01596306.2015.974942>

- Graham, Stephen y Nigel Thrift  
 2007 "Out of Order: Understanding Repair and Maintenance", *Theory, Culture and Society*, 24(3), pp. 1-25. DOI: <https://doi.org/10.1177/0263276407075954>
- Haraway, Donna  
 1988 "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, 14, pp. 575-599, DOI: <https://doi.org/10.2307/3178066>
- Horschild, Arlie Russell  
 1980 *The Managed Heart*, Berkeley, University of California Pres
- Irarrázaval, Ignacio y Boris de los Ríos  
 2014 "Monitoreo y evaluación de políticas públicas Contribuciones de la experiencia internacional para la institucionalidad chilena", *Notas Públicas 2*. DOI: [10.13140/2.1.4072.2886](https://doi.org/10.13140/2.1.4072.2886)
- Koyama, Jill  
 2015 "When things come undone: The promise of dissembling education policy", *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 36(4), pp. 548-559. DOI: <https://doi.org/10.1080/01596306.2015.977012>
- Latour, Bruno  
 1986 "Visualization and cognition: thinking with eyes and hands", *Knowledge and Society*, 6, pp. 1-40. DOI: <https://doi.org/10.1086/518523>
- Law, John  
 1992 "Notes on the Theory of the Actor-Network: Ordering, Strategy, and Heterogeneity", *Systemic Practice and Action Research*, 5(4), pp. 379-93. DOI: <https://doi.org/10.1007/BF01059830>
- Law, John  
 2009 "Collateral Realities", 29 de diciembre, [www.heterogeneities.net/publications/Law2009CollateralRealities.pdf](http://www.heterogeneities.net/publications/Law2009CollateralRealities.pdf) (consulta; 15/02/2020).
- Law, John, Geir Afdal, Kristin Asdal, Wen-yuan Lin, Ingunn Moser y Vicky Singleton  
 2013 "Modes of Syncretism: Notes on Non-Coherence", *CRESC Working Paper Series*, 119, pp. 1-17.
- Ley 20.845  
 2015 *De inclusión escolar que regula la admisión de los y las estudiantes, elimina el financiamiento compartido y prohíbe el lucro en establecimientos educacionales que reciben aportes del Estado*, Santiago, Biblioteca del Congreso



- Nacional de Chile <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1078172> (consulta: 14/02/2020).
- McCann, Eugene y Kevin Ward  
2012 "Policy Assemblages, Mobilities and Mutations: Toward a Multidisciplinary Conversation". *Political Studies Review*, 10, pp. 325-332, DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1478-9302.2012.00276.x>
- MINEDUC  
(s.f.) *Tablas de Valores Vigentes Factores USE. Comunidad Escolar* [https://www.google.com/search?rlz=1C1SQJL\\_escl876cl876&q=valores+de+subvencion+educacional+2019&sa=X&ved=2ahUKewiTimhisd-HnAhV4HbkgHTIVBFWQIQIoBnoECASQBw&biw=1366&bih=576](https://www.google.com/search?rlz=1C1SQJL_escl876cl876&q=valores+de+subvencion+educacional+2019&sa=X&ved=2ahUKewiTimhisd-HnAhV4HbkgHTIVBFWQIQIoBnoECASQBw&biw=1366&bih=576) (consulta: 14/02/2020).
- Mol, Annemarie  
1999 "Ontological Politics: A Word and Some Questions", en J. Law y J. Hassard (eds.), *Actor Network Theory and After*, Oxford, Blackwell, pp. 74-89.
- Mol, Annemarie  
2002 *The Body Multiple: Ontology in Medical Practice*, Durham, NC, Duke University Press.
- Moser, Ingunn y John Law  
1999 "Good Passages, Bad Passages", en J. Law y J. Hassard (eds.), *Actor Network Theory and After*, Oxford, Blackwell, pp. 196-219
- Noble, Kimberly G., Suzanne M. Houston, Natalie H. Brito, Hauke Bartsch, Eric Kan, Joshua. M. Kuperman, Elizabeth R. Sowell  
2015 "Family income, parental education and brain structure in children and adolescents", *Nature Neuroscience*, 18(5), pp. 773-778, DOI: 10.1038/nn.3983
- Ossandon, José  
2014 "Reassembling and Cutting the Social with Health Insurance", *Journal of Cultural Economy*, 7(3), pp. 291-307, DOI: <https://doi.org/10.1080/17530350.2013.869243>
- Palacios, Rosario, Sofia Larrazabal y Rocío Berwart  
2020 "Educational policies and professional identities: the case of Chilean special educational needs (SEN) teachers under new regulations for SEN student inclusion in mainstream schools", *Ethnography and Education*, 15(4), pp. 479-492, DOI: 10.1080/17457823.2019.1700385

- Pinker, Annabel y Penny Harvey  
 2018 “Negotiating Uncertainty: neo-liberal Statecraft in Contemporary Peru”, en M. Laszczkowski y M. Reeves (eds.) *Affective States. Entanglements, Suspensions, Suspicious*, Nueva York/Oxford, Berghahn, pp. 15-31.
- Shore, Cris y Susan Wright  
 2011 “Conceptualising Policy: Technologies of Governance and the Politics of Visibility”, en C. Shore, S. Wright y D. Pero (eds.), *Policy Worlds: Anthropology and the Analysis of Contemporary Power*, Londres, Berghahn Books, pp. 1-26.
- Star, Susan Leigh y Karen Ruhleder  
 1996 “Steps toward an Ecology of Infrastructure: Design and Access for Large Information Spaces”, *Information Systems Research*, 7(1), pp. III-134. DOI: <https://doi.org/10.1287/isre.7.1.III>
- Tironi, Manuel y Tania Manríquez  
 2019 “Lateral knowledge: shifting expertise for disaster management in Chile”, *Disasters*, 43(2), pp. 372-389, DOI: <https://doi.org/10.1111/disa.12313>
- Ureta, Sebastián  
 2014a “Policy assemblages: proposing an alternative conceptual framework to study public action”, *Policy Studies*, 35(3), pp. 303-318, DOI: <https://doi.org/10.1080/01442872.2013.875150>
- Ureta, Sebastián  
 2014b “The Shelter that Wasn’t There: On the Politics of Co-ordinating Multiple Urban Assemblages in Santiago, Chile”, *Urban Studies*, 51(2), pp. 231-246, DOI: [10.1177/0042098013489747](https://doi.org/10.1177/0042098013489747)
- Ureta, Sebastián  
 2015 *Assembling Policy Transantiago, Human Devices, and the Dream of a World-Class Society*, Cambridge/Londres, The MIT Press.
- Viczko, Melody y Augusto Riveros  
 2015 “Assemblage, enactment and agency: educational policy perspectives”, *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 36(4), pp. 479-484. DOI: <https://doi.org/10.1080/01596306.2015.980488>
- Wise, J. Macgregor  
 2005 “Assemblage.” *Deleuze: Key Concepts*, en J. Stivale Charles (ed.), Montreal, McGill/Queen University Press, pp. 77-87.

Zelizer, Viviana

1994 *Pricing the Priceless Child: The Changing Social Value of Children*, Princeton, Princeton University Press.

## Financiamiento

Esta investigación fue financiada por ANID PIA CIEI60007.

ROSARIO PALACIOS

.....

Investigadora asociada en el Centro de Justicia Educacional, Universidad Católica de Chile. Sus temas de investigación refieren a las intersecciones entre cultura, espacio e inequidad. Es doctora en Sociología por la London School of Economics and Political Science, y Magíster en Planificación Urbana por Columbia University, Nueva York.

SOFIA LARRAZABAL

.....

Investigadora asistente en el Centro de Justicia Educacional, Universidad Católica de Chile. Entre sus temas de interés están la teoría feminista y las políticas públicas. Es licenciada en Ciencia Política por la Universidad Alberto Hurtado, Santiago.

ROCÍO BERWART

.....

Socióloga de la Universidad Católica de Chile, e investigadora independiente. Se ha especializado en metodologías cualitativas para la investigación social.

---

Citar como: Rosario Palacios, Sofia Larrazabal y Rocío Berwart (2021), "Inclusión de estudiantes con necesidades educativas en Chile: tensiones entre teoría y práctica", *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 91, año 42, julio-diciembre de 2021, ISSN: 2007-9176; pp. 213-242. Disponible en <<http://revistaitzapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/issue/archive>>.

---

## RESEÑAS







**IZTAPALAPA**

*Agua sobre lajas*

.....

Scribano, Adrián, 2020, *Love as a Collective Action. Latin America, Emotions and Intertitital Practices*, Serie: Routledge studies in the sociology of emotions. Ed. Routledge-Taylor & Francis Group, NY. ISBN: 978-0-367-24647-1 (hbk) / ISBN: 978-0-429-28370-3 (ebk)

.....

MELINA AMAO CENICEROS

Universidad Autónoma de Baja California, Tijuana, México  
<https://orcid.org/0000-0002-2207-6677>  
[melina.amao@uabc.edu.mx](mailto:melina.amao@uabc.edu.mx)

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

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/ri/912021/r11/amaocenicerosm>

**H**istóricamente América Latina ha estado atravesada por una diversidad de conflictos sociales que impactan directa e indirectamente a la población, lo que implica afectaciones que se expresan de manera variada pero que en todo momento devienen de procesos emocionales, ya sea individuales o colectivos. Algunas de estas afectaciones logran articularse en acciones colectivas que movilizan tanto a las personas que han sufrido algún evento como a otras que se suman a alguna causa o reclamo social tras compartir ciertas emocionalidades, como la rabia, el dolor o la esperanza. En ese contexto, Adrián Scribano, investigador del CONICET en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina), con años de investigación sistemática (por lo menos desde 2009) en torno a la Sociología de los cuerpos y las emociones que ha derivado en significativos aportes teóricos y modelos analíticos, elaboró en 2018 una investigación titulada *El amor como acción colectiva en Latinoamérica*. En dicha investigación, que contó con la colaboración de investigadorxs jóvenes de seis países de América Latina, Scribano identificó y analizó justamente prácticas colectivas motivadas por el amor, sensibilidad entendida como energía y poder movilizador. Aspectos de la investigación vieron la luz en 2019 a manera de artícu-

los, pero ya con los resultados completos en 2020 se publicó en el formato de libro digital, editado por Routledge - Taylor & Francis Group. La obra lleva el nombre *Love as a Collective Action. Latin America, Emotions and Interstitial Practices*, que se traduce<sup>1</sup> “Amor como acción colectiva. América Latina, emociones y prácticas intersticiales”. Publicada en inglés, esta obra es la que reseño aquí tomándome solo por algunos momentos la licencia de redactar en primera persona al haber sido parte del equipo de investigadorxs que colaboró con Adrián Scribano, en mi caso elaborando la etnografía virtual correspondiente a México de prácticas intersticiales –concepto de Scribano que se verá más adelante. En el equipo también estuvieron lxs investigadorxs Jeanie Herrera (Guatemala), Joziene Assis (Brasil), Sharon Diaz (Uruguay) y Rafael Ariaza Peña (Chile).

*Love as a Collective Action. Latin America, Emotions and Interstitial Practices* consta de nueve capítulos más la introducción. Su objetivo central es mostrar prácticas colectivas en América Latina articuladas desde el amor filial, es decir: el amor tejido por lazos familiares donde madres, padres, hermanxs, primxs, tíxs e hijxs configuran acciones colectivas que se registran en una red conflictual, a partir de situaciones de injusticia, precarización, violencia y desconfianza, donde algún familiar fue víctima de desaparición forzada, feminicidio o represión policiaca, o, bien, vive marginalidad en tanto no acceso a derechos, no procuración de justicia o no reparación del daño (frente a distintos agravios). A estas acciones colectivas Scribano denomina prácticas intersticiales dado que “anidan en los pliegues inadvertidos de la superficie naturalizada y naturalizante de las políticas de los cuerpos y las emociones que supone la religión neo-colonial” (p. 23), de manera que se trata de “disrupciones en el contexto de normatividad” (p. 23). Las prácticas intersticiales, que también podemos decir se articulan de manera inesperada por experiencias transformadoras donde las afectaciones movilizan la acción (es decir: accionan), son estudiadas en esta investigación como devenires del amor filial, de tal forma que se trata de prácticas que conforman “ataduras sociales que proceden para romper la economía política de la moralidad, que estructura las sensibilidades” (p. 23). Es así que el libro busca entender el amor filial como una práctica intersticial que permite apreciar tres componentes de los procesos contemporáneos de estructuración social: “a) cómo el amor filial implica una forma de energía generadora de acciones colectivas; b) cómo se inscriben esas acciones en una matriz conflictual específica; y c) cómo involucran ciertas emociones y políticas de sensibilidades” (p.6). *Love as a Collective Action...* propone una aproximación hacia el estudio del amor desde

<sup>1</sup> Las traducciones de esta reseña son propias.

una perspectiva que niega las prácticas expropiatorias y discriminatorias del amor como herramienta patriarcal de invisibilización y explotación, o como dispositivo de dominación, sino que se posiciona desde las potencialidades del amor al analizarle como fuerza generadora de prácticas intersticiales acaso esperanzadoras en contextos de desesperanza.

Cuando Scribano refiere a las políticas de las sensibilidades nos está hablando del “conjunto de prácticas sociales cognitivo-afectivas tendientes a la producción, gestión y reproducción de horizontes de acción, disposición y cognición” (p. 3), políticas que se instauran como un régimen de verdad establecido el cual es desafiado por las prácticas colectivas, pues dicho régimen supondría precisamente la no-acción. De ahí que la transición de ciudadanx padre o madre de familia a activista, por ejemplo, sea entendida como práctica intersticial: no se espera la politización de quienes sufren injusticias.

Otra de las contribuciones de esta obra es la cartografía de las prácticas colectivas en seis países: México, Guatemala, Brasil, Uruguay, Chile y Argentina. Con dicho recorrido, que es tanto espacial como temporal ya que las prácticas colectivas datan de diversos periodos, se logra observar las conexiones entre las políticas de las sensibilidades y el conflicto social. Esto sin duda es un aporte importante para la Sociología y para las Ciencias Sociales en general en términos del estudio tanto del conflicto como de la acción social. Las teorías de la acción clásicas se fundan sobre discusiones en torno a la racionalidad, separando o incluso anulando las sensibilidades como partícipes (ya no digamos como disparadoras) de aquello que motiva, moviliza o acciona a los sujetos en términos de acción social. Ejemplos como Weber, Tönnies y Pareto, o quizá más contemporáneos como Touraine y Parsons, ofrecen conceptualizaciones y tipologías donde la dimensión emocional no es considerada dentro de la complejidad de la acción o, bien, es relegada a categorizaciones tales como lo no racional, lo no lógico, lo impulsivo, lo residual. Más que proponer una fragmentación con fines analíticos, dichas perspectivas refuerzan la dicotomía racionalidad-emocionalidad como si se trataran de procesos opuestos, como si las acciones de los sujetos sociales pudieran ser explicadas en uno u otro sentido y no como una trama compleja que además se sitúa dentro de disposiciones planetarias glocalizadas histórica y geopolíticamente (lo que en Scribano podemos revisar como políticas de las sensibilidades, religión neo-colonial y economía política de la moral). En *Love as a Collective Action...* encontramos una aproximación que problematiza lo social justamente desde las sensibilidades al reconocer que cuerpo/emociones es una unidad compleja indivisible determinada por una geometría de los cuerpos (que distribuye a los sujetos, aproxima a unos y distancia a otros) y, en



conexión, una gramática de la acción. Determinaciones a las que se logra escapar (dichas geometría y gramática) al articular prácticas intersticiales, al desobedecer al régimen de la verdad establecida.

Pasemos ahora a los aspectos metodológicos. Adrián Scribano encabezó el equipo en el que colaboramos seis investigadorxs elaborando etnografías digitales basadas en tres tipos de registros: notas de campo virtuales, selección y análisis de momentos relevantes en la vida de los grupos, y descripción de contenido y análisis de documentos disponibles en la web. La encomienda fue lograr un registro de prácticas colectivas en cada país de la década de los 70 a la fecha. Ello derivó en ubicar 124 sitios web que correspondían a prácticas colectivas en cuya información se pudo identificar alguna forma de amor filial. Los registros fueron capturados en dos tablas que permitieron la sistematización de las acciones colectivas por año, de las prácticas específicas, integrantes, y logos, símbolos o frases utilizadas como identidad social. Si bien el registro fue vasto, para el libro se decidió incluir el análisis de las prácticas intersticiales de las últimas dos décadas. Un aspecto que suma riqueza a la investigación en términos intersubjetivos e incluso interafectivos es que el autor solicitó a cada integrante del equipo de investigadorxs elaborar un texto autoetnográfico respecto a su experiencia de indagación digital, reflexionando sobre su vivencia emocional a lo largo de la etnografía virtual. Dichas autoetnografías fueron analizadas por Scribano e incluidas en el capítulo correspondiente a cada país de lxs investigadorxs colaboradorxs, lo que brinda otra dimensión al estudio de los cuerpos/emociones al reconocer que quien investiga atraviesa/siente/experimenta sus propias sensibilidades, memorias, contextos y significados.

En el Capítulo 1 “Sociology of bodies/emotions” (Sociología de cuerpos/emociones) y Capítulo 2 “Love for love: filial love as interstitial practice” (Amor por amor: el amor filial como práctica intersticial) se sientan las bases teórico-conceptuales de la investigación en tanto ejes básicos de una sociología de cuerpos / emociones, ejes con los cuales avanzar hacia la construcción de herramientas analíticas para el estudio de las prácticas intersticiales del amor filial como acciones colectivas, donde el amor filial logra configurarse como negación de la política de las sensibilidades.

El Capítulo 3 “Mexico: all the violence, all the helplessness” (México: toda la violencia, toda la impotencia) es el que abre el recorrido por los diversos países analizados en esta obra. El título del capítulo alude a una historia de violencia y desaparición forzada que data de por lo menos seis décadas en el país, y que se enmarca en la impunidad. El capítulo inicia con una contextualización del problema de la violencia en México respaldado por datos cuantitativos, y continúa con un apartado en el que se analizan fragmentos de los colectivos que buscan a sus fami-

liares desaparecidxs, siendo la ausencia aquello que configura una nueva geometría de los cuerpos y una emergente gramática de la acción, al tratarse de una experiencia colectiva. Algunos de los grupos que se analizan en este capítulo son: Unión de madres con hijos desaparecidos de Sinaloa en los años 70s, Nuestras hijas de regreso a casa, Movimiento migrante mesoamericano, Unidos por los desaparecidos de Baja California, Red de madres buscando a sus hijos y Rastreadoras por la paz, este último al que más espacio se le dedica dadas las prácticas de quienes lo integran. Rastreadoras por la paz, colectivo conformado por madres de personas jóvenes desaparecidas, prácticamente hace el trabajo forense que las autoridades no realizan: buscan los cuerpos de sus hijos al asumir que no les encontrarán con vida. Para ello ubican fosas clandestinas, comparan restos de ropa encontrados en el desierto, desentierran. Lo hacen sin perseguir culpables, es decir: ante su dolor el reclamo de justicia ya no es relevante, solo buscan paz. Así, colocan sus cuerpos en el lugar de la violencia, siendo además sus cuerpos la herramienta con la que trabajan para alcanzar sus objetivos: encontrar restos humanos. El contexto mexicano, conformado por múltiples formas de violencia, tiene como matriz conflictual principal –nos dice el autor– la muerte (violenta) y la desaparición (forzada). En la autoetnografía que elaboré, Adrián Scribano destaca la presencia de lo que denomina una *paradoja intersticial* al “instalarse una ruptura contradictoria” (p. 55): experimentar tanto esperanza como desasosiego. La esperanza como una emocionalidad frente a las acciones colectivas que se siguen sumando a pesar de las condiciones nacionales, y desasosiego justamente ante lo mismo.

En el Capítulo 4 “Guatemala: femicide and women power” (Guatemala: feminicidio y poder de las mujeres) se puede anticipar desde el título la matriz conflictual ante la cual se articulan varias de las prácticas intersticiales analizadas: violencia de género. Aunque también la represión destaca como otra de las matrices conflictuales que por el amor filial han movilizad a las familias en Guatemala. La estructura de este capítulo se repite: contextualización con datos cuantitativos, fragmentos de las publicaciones en las plataformas web de los grupos registrados, la autoetnografía de la investigadora que realizó la etnografía virtual, Jeanie Herrera, y un análisis profundo de una selección de colectivos conectando emociones, amor filial y prácticas intersticiales. Así, se presentan colectivos como Red de la No Violencia contra las Mujeres, Asociación de familiares de detenidos-desaparecidos de Guatemala, Madres angustiadas, Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio-Guatemala, Movimiento Gritemos Justicia y #NosDuelen56, entre otros. En la autoetnografía destaca la mirada sociológica de Herrera como una tensión entre observar, registrar, analizar e interpretar, al colocarse como un cuerpo/emociones

narrador. Dentro de las prácticas intersticiales aparece otra paradoja: la situación de miles de mujeres asesinadas politiza y moviliza a las mujeres, siendo los cuerpos/emociones de las mujeres los vulnerados y los que accionan la protesta social. Esto, por supuesto, dentro de una historia larga de conflictos y guerras. La expresión que adoptan las prácticas intersticiales se orienta hacia el *artivismo*, donde la música, la poesía y el performance, entre otras intervenciones públicas, reconfiguran la geometría de los cuerpos siendo estos el instrumento del reclamo de justicia y de la toma de conciencia.

Continúa la misma estructura el Capítulo 5 “Brazil: repression, fear, respect and fraternity” (Brasil: represión, miedo, respeto y fraternidad): una presentación contextual que brinda el panorama del país respecto a sus principales problemas –donde destacan diversos tipos de violencia–, las voces de algunas de las acciones colectivas registradas, la autoetnografía y el análisis de prácticas intersticiales específicas. Este capítulo, que contó con la etnografía digital de Joziene Ferraz de Assis, resume las prácticas derivadas del amor filial más representativas de la última década, sobresaliendo aquellas encabezadas por madres que perdieron a sus hijxs víctimas de la brutalidad policiaca, en un contexto de precariedad, violación a los derechos humanos y no acceso a derechos, como la educación. Las acciones colectivas que se analizan son de los grupos Madres por la igualdad (Mães pela igualdade), Madres que dialogan por los derechos y la educación de los niños / Foro de madres (Mães Dialogando Direitos & Educação dos filhos / Fórum de Mães) y Madres de luto en la Zona Este (Mães em Luto da Zona Leste). En ellos, se exige el fin del genocidio de la periferia, rompiendo con ello la naturalización de la discriminación, las desapariciones y el asesinato. El dolor que comparten las madres por la pérdida de sus hijxs sumado al amor filial se convierte en la energía colectiva que empuja las prácticas intersticiales. En la autoetnografía, Joziene Ferraz relata su propia afectación al indagar “más allá” de la etnografía virtual encomendada, ya que conoció los detalles de los crímenes de los que fueron víctimas lxs hijxs de aquellas mujeres que emprendieron las prácticas colectivas registradas.

El Capítulo 6 “Uruguay: Institutionalization, Neglect and Hope” (Uruguay: institucionalización, negligencia y esperanza) devela cómo el contexto uruguayo dista mucho de los otros países analizados, dado que no se identifican matrices conflictuales vinculadas a la violencia (al menos no como se ha visto en México, Guatemala y Brasil respecto a la violencia feminicida, la criminal o la de un Estado represor) sino que las prácticas intersticiales registradas se articulan a partir de afectaciones psicoemocionales vinculadas a la salud mental. Sin embargo, sí aparecen mecanismos de soportabilidad social en los que la vida se configura de manera

monocrónica y monocromática gracias a la lógica de la modernización y la razón colonial que operan eficazmente, donde la espera y la paciencia se vislumbran virtudes públicas, como destaca Scribano. En ese sentido, el amor filial “quita el peso del hábito y la naturalidad a la aceptación de lo dado y empuja hacia la redefinición de las sensibilidades” (p. 114). Las acciones colectivas analizadas son la Asociación de familiares y víctimas de la delincuencia, Asociación de familias de personas con autismo unidas de la Costa, AFAUCO/Buscando tu Mirada y Asociación Uruguaya de Padres con hijos Prematuros, en cuyas acciones “desafían la des-pasión apropiada y la naturalización democrática” (p. 114). La autoetnografía de Sharon Díaz, investigadora que realizó la etnografía virtual de Uruguay, expresa su asombro por haber encontrado tantos grupos relacionados con la discapacidad, lo que dejó al descubierto que se trata de una población que no está siendo atendida. Ello plantea otra paradoja: la distancia entre tener leyes y acceder a los derechos.

El Capítulo 7 “Chile: ‘modernization’ and love” (Chile: ‘modernización’ y amor) examina el amor filial como parte de una trama histórica enmarcada en un proceso de recuperación democrática tras su historia de dictadura. Este capítulo separa las matrices conflictuales en una línea temporal donde unas prácticas intersticiales se tejen en torno a los presos políticos y, las más actuales, en torno a otras situaciones sociales, como el abuso infantil, la atención hacia la neurodiversidad y el acceso diferenciado a la salud pública. Así, se presentan acciones colectivas de grupos como la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos y Confraternidad de Familiares y Amigos de Presos Comunes de las décadas de los 80 y 90, y prácticas colectivas contemporáneas como la Fundación Emilia, Agrupación Florencia, Cuando los Ángeles Lloran y la Fundación AMASperguer. Estos grupos, que además de señalar los diversos tipos de desigualdad, acompañan a otras familias en los diferentes procesos vinculadas a cada causa. Ello muestra cómo, frente a sensibilidades como angustia, impotencia y molestia, aparecen asimismo la alegría, confianza y esperanza tras conocer a otras personas en estas prácticas colectivas. Rafael Ariaza Peña, quien elaboró la etnografía virtual de Uruguay, en su autoetnografía confiesa verse afectado, pues la “deuda de amor” emerge como eje de estructuración social en Chile.

Finalmente, el Capítulo 8 “Argentina: between abandonment and social pain” (Argentina: entre el abandono y el dolor social) cierra el recorrido de prácticas intersticiales por América Latina. Aquí, el autor precisa que el país ha respondido a un patrón “de elaboración de una “religión neocolonial” basada en el consumo mimético, el humanismo disminuido y la resignación” (p. 137), lo que constituye una “trinidad acompañada de una sociodicia de frustración y diversas formas de

coagulación y privatización del deseo y la pasión” (p. 137). De esta forma, las prácticas intersticiales configuran una ruptura “con la impunidad como sensibilidad aceptada y masificada, y a través de esto una ruptura con la economía política de la moral actual” (p. 137). Nuevamente contextualiza la situación del país cuantitativamente, recupera fragmentos de las páginas web de algunos grupos, como la Red de Madres por la Vida, y presenta un análisis de prácticas colectivas, no sin antes señalar que una etnografía de esta naturaleza en Argentina significa vincular el legado de Madres de Plaza de Mayo con las demandas de movimientos como #NiUnaMenos, entre otras tantas acciones, donde son las mujeres (madres y abuelas, principalmente) quienes encabezan estas prácticas en un contexto de impunidad y corrupción. De esta forma, tras hacer un recorrido por prácticas intersticiales de los 70 a los 90, Scribano presenta las prácticas de algunos grupos de este siglo: Asociación de Familiares de Detenidos en Cárceles Federales, Madres y Padres en lucha por la vida, y Comisión de Familiares de Víctimas Indefensas de la Violencia Social, son solo algunos. El autor analiza el amor como práctica de la esperanza capaz de redefinir “el territorio de las prácticas colectivas que niegan el valor de totalidad cerrada de la economía política de la moral existente en los primeros años del siglo XXI” (p. 151).

En el Capítulo 9 “Love, the politic of sensibilities and collective action” (El amor, política de sensibilidades y acción colectiva) Adrián Scribano evidencia cómo es que el amor filial efectivamente se vincula a políticas específicas de sensibilidades, se convierte en un indicador de construcciones sociales basadas en la confianza, permite comprender la conexión existente entre las matrices conflictuales y las emociones, y posibilita repensar lo colectivo.

Sin duda es una obra que abre nuevas posibilidades analíticas respecto al papel que juegan las sensibilidades en la configuración social a través del tiempo y los territorios, y a través de los diferentes sujetos sociales frente a conflictos muy diversos. Deja al descubierto cómo las emociones movilizan la acción, politiza a los sujetos y extiende las conexiones entre personas. De igual manera, *Love as a Collective Action. Latin America, Emotions and Interstitial Practices* abre preguntas sobre las sensibilidades que nos atraviesan a pesar de las distancias contextuales, colocando la empatía como una vivencia más allá de la enunciación solidaria al reconocer que en el sentir está el hacer. Por otro lado, esta obra muestra las potencialidades de la etnografía virtual y la autoetnografía, dos técnicas a las que particularmente en tiempos de confinamiento podremos recurrir.

MELINA AMAO CENICEROS

.....

Doctora en Estudios Culturales por El Colegio de la Frontera Norte (COLEF), egresada en 2019 con Mención Honorífica por la tesis «Cuerpos semantizados: formas de habitar la ciudad de sujetxs feminizadx en Tijuana». Candidata a Investigadora Nacional SNI. Líneas de investigación: espacio, poder y género. Autora de los artículos «Cuerpos impropios apropiando el espacio expropiado: las luchas de las mujeres trans en Tijuana» en *Polis: Revista Latinoamericana*, No. 55 enero-marzo 2020 (Chile) y «Reacomodos corpóreo-afectivos: narrativas espaciales autoetnográficas de jóvenes universitarix de Tijuana en el contexto de pandemia» en *Cardinalis*, Revista del Departamento de Geografía FFyH – UNC, 2do semestre 2020 (Argentina). Actualmente es docente en la Universidad Autónoma de Baja California, integrante de la Red Internacional de Sociología de las Sensibilidades (Redriss) y Voluntaria del Centro de Atención Integral para Personas Trans A.C. en Tijuana.





**IZTAPALAPA**

Agua sobre lajas

## NOVEDADES EDITORIALES

.....

**GIMATE-WELSH, Adrián Sergio (2020), *Seguridad nacional y Bienestar Humano, México 1988-2008*. Ed. Gedisa-Consejo Editorial de Ciencias Sociales y Humanidades, UAMI, México, ISBN 978-607-28-1924-5**

Esta obra tiene como objeto la seguridad nacional. El andamiaje metodológico comprende la pragmática, la dogmática jurídica y la teoría de la relevancia, perspectiva que muestra su fuerza explicativa y articulación a lo largo de todo el texto. La tarea analítica parte de la pregunta ¿cuál es el objeto de referencia del concepto seguridad nacional? En el examen minucioso de los tres gobiernos mexicanos en el período 1988-2006, obtendremos la respuesta. El autor busca definir este término a partir de la demostración de que la noción de seguridad es ambigua. La investigación concluye con la idea de que sólo es posible desambiguar el complejo concepto de seguridad nacional, si lo concebimos como un entramado de niveles donde la seguridad nacional y la seguridad pública son elementos de un orden contextual determinados por el capital humano de una nación. Para Gimata Welsh, sólo hay seguridad en el contexto del bienestar humano.

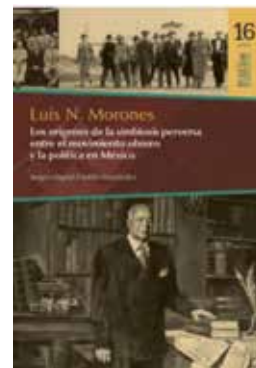


.....

**CEDILLO FERNÁNDEZ, Sergio Miguel (2021), Luis N. Morones. *Los orígenes de la simbiosis inversa entre el movimiento obrero y la política en México*. Ed. Bonilla Artigas- Consejo Editorial de Ciencias Sociales y Humanidades, UAMI, México, ISBN 978-607-28-1915-3**

Luis Morones Negrete nació en 1890 en el seno de una familia de escasos recursos. Durante su juventud se mantuvo distante de la insurgencia maderista, pero no del activismo sindical que emergió a la par de las luchas revolucionarias. En 1915 fue partícipe de un movimiento huelguístico, iniciando una trayectoria vertiginosa, que en muy poco tiempo lo llevaría a formar parte de la élite gobernante y a ser reconocido como uno de los principales líderes obreros del siglo xx, con presencia a nivel internacional, encabezando al Grupo Acción y a la CROM. ¿Cómo logró transitar de la marginalidad al encumbramiento? ¿Qué elementos le permitieron adquirir poder e influencia a pesar de las fluctuaciones en la política del periodo posrevolucionario? ¿Cuáles fueron las causas que llevaron finalmente a diluir ese poder? ¿Por qué a pesar de su declive se mantuvo como una figura polémica hasta su muerte en 1964?

En este libro, Sergio Cedillo ofrece estas y otras respuestas al entretrejer la biografía de un hombre que utilizó todos los medios a su alcance, incluyendo la violencia, para alcanzar sus objetivos, pero que hasta sus más enconados críticos y detractores lo reconocieron como una figura clave del sindicalismo en México. También revela la necesidad de estudiar a los personajes que, como Morones, jugaron un papel de primer orden dentro de la clase política, proporcionando elementos que ayuden al análisis de los factores que dieron vigencia y continuidad al sistema político mexicano.





**SÁNCHEZ CUERVO, Antolín; PILATOWSKY, Mauricio y SENKMAN, Leonardo (Eds.) (2021), *Exilio, ciudadanía y deber de memoria Perspectivas iberoamericanas*. Ed. Anthropos- Consejo Editorial de Ciencias Sociales y Humanidades, UAMI, Barcelona, ISBN 978-607-28-2208-5**



El presente volumen plantea un recorrido por algunos exilios emblemáticos del siglo xx en perspectiva iberoamericana, que obligan a revisar categorías fundamentales en la construcción política del mundo contemporáneo occidental tales como Estado nación, ciudadanía, antisemitismo, totalitarismo, memoria, migración o cosmopolitismo. Tal fue el caso, entre otros, del exilio judío centroeuropeo durante los años del nazifascismo, del exilio republicano español de 1939 y de los que posteriormente se consumaron en el ámbito del Cono Sur, sin olvidar los precedentes que la tradición iberoamericana de los exilios encuentra ya en los procesos emancipadores del siglo xix, los movimientos migratorios de judíos de Europa oriental hacia Argentina que se iniciaron varias décadas después, ni la problemática, siempre latente, del retorno. Entre la Europa de entreguerras, el México cardenista y las recientes dictaduras del Cono Sur, se va tejiendo así un laberinto de espacios y tiempos, exclusiones y memorias, cuyos hilos llegan hasta debates actuales como los que se dirimen en torno a la experiencia fronteriza o la memoria histórica.

.....

**LAVILLA DE LERA, Jonathan; AGUIRRE SANTOS, Javier (Eds.) (2021), *Humor y filosofía en los diálogos de Platón*. Ed. Anthropos- Consejo Editorial de Ciencias Sociales y Humanidades, UAMI, Barcelona, ISBN 978-607-28-2210-8**



LA SERIEDAD QUE HA DOMINADO la lectura de la obra de Platón no es ajena al temprano protagonismo que adquirió la interpretación neoplatónica de la obra del filósofo ni a la importante presencia que el neoplatonismo adquirió en el largo proceso de elaboración doctrinal del cristianismo a partir del siglo II. Este olvido del recurso al humor condicionaría de modo significativo la recta comprensión de los diálogos.

Al leer la obra de Platón, descubrimos, por otro lado, que el recurso al humor no se reduce a la muy comentada ironía socrática, sino que encontramos también bromas entre los personajes, juegos de palabras, imitaciones paródicas, chascarrillos, burlas y comedia de situaciones; encontramos, en fin, un variado repertorio de recursos cómicos puestos al servicio de la eficaz transmisión de contenidos serios. Porque, no lo olvidemos, el humor en Platón está sometido a la expresión eficaz de lo que el filósofo entiende que debe ser tanto el modo de transmisión filosófica como los propios contenidos filosóficos. Con la intención de descifrar las claves que permitan comprender el uso de los recursos humorísticos en los diálogos presentamos este volumen colectivo en el que veintiséis autores abordan distintos aspectos de la cuestión.

# IZTAPALAPA Revista de Ciencias Sociales y Humanidades



## *Títulos recientes*

- 89. Retos de los estudios literarios
- 90. Organización policial: paradojas y desafíos

Informes: 5804-4755

Acceso abierto: <http://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/issue/archive>



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**  
UNIDAD IZTAPALAPA Consejo Editorial de Ciencias Sociales y Humanidades





**Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades,**  
nueva época, año 42, núm. 91, se terminó de imprimir  
en julio de 2021 en Ediciones del Lirio,  
S.A. de C.V., Azucenas 10, col. San Juan  
Xalpa, del. Iztapalapa 09850,  
Ciudad de México. El tiro fue  
de 500 ejemplares.









