



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA IZTAPALAPA**

**DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA  
LICENCIATURA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

**“Kunami Che’e: Envolverse con la nagua  
*Etnografía fílmica sobre mujeres de la Costa Chica de Oaxaca.*”**

Trabajo terminal  
que para acreditar las unidades de enseñanza aprendizaje del  
*Trabajo de Investigación Etnográfica Aprox. Explicativa y Análisis Explicativo III*  
y obtener el título de:

LICENCIADA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

presenta

**Aymara Martina Larson Rivero**

Matrícula No. 2143050893

Comité de Investigación:

Director: Dr. José Manuel Escalante Lara

Asesores: Mtra. Elisa Lipkau Henríquez

Dr. Antonio Ziri3n P3rez

Ciudad de M3xico, 2020.

## AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a todas las personas que me acompañaron en los muy diversos momentos de esta tesis. Empezando por quienes me recibieron en Pinotepa de Don Luis: Nadia y Juana, quiénes me dejaron retratarlas, así como Lena y Anís que junto con ellas me recibieron en su casa. A la maestra Chala, a Rocío, Rive, Fléri y Dani por acogernos. A la Casa de Cultura de Pinotepa de Don Luis, por todo el apoyo en este proyecto, a su entonces director Abelardo Hernández, así como a Cris. A las mujeres de la Red de Mujeres de la Costa por la experiencia en la radio *Ña 'a Nduku Ndee*. A Diana por acompañarnos en nuestra primera experiencia de trabajo de campo y en todo a lo que nos enfrentamos juntas.

A mi familia, Julia, Samuel y Lucía, por las constantes discusiones sobre la realidad y por enseñarme a contar historias. Por siempre ayudarme a atravesar los retos que se me van apareciendo. A mi abuela que está presente en todo lo que hago. A Jorge por llevarme a Oaxaca, acercarme al mundo de los textiles y siempre ser generoso con lo que sabe. A Chaski por la compañía y el cariño.

A Emiliano por acompañarme en la primera etapa de este largo proceso.

A las chicas, Regina, María, Camila y Pascal. Gracias por todo el cariño, por leerme una y otra vez, por discutir nuestras ideas. Por hacer casa siempre en donde estemos.

A Nico y Theo por la amistad, el apoyo, por compartirnos las ganas de seguir creando juntas. A Paco por nunca cansarse de escucharme y escucharnos, por todo el apoyo emocional ahora y siempre. A Emi por acompañarme en las rupturas y cambios, por pensarnos siempre profundo, por todas las cosas que me has ayudado a descubrir.

Al Equipo Costa, Ernesto, Andrea, Rebe, Sandra, Liz, Diana. Por enseñarme a tomar posicionarme ante la realidad y hacer frente común desde la solidaridad.

A mis lectores, Antonio Ziri6n, por leerme a tanto detalle y darme pistas para encontrar caminos que me llevan a seguir descubriendo nuevos hilos de pensamiento. A Elisa Lipkau, por las acertadas observaciones y las porras que me ech6 en el proceso. A mi asesor Jose Manuel Escalante, por habernos llevado a hacer trabajo de campo fuera de la ciudad y darnos la oportunidad de tener esta experiencia.

A mis amigos de Berlín, Elena, David, Felix, Diego, Aylin y todes los que con su cariño me ayudaron a ver desde otras perspectivas, sin la distancia y la vida allá mi mirada sobre los temas que aborda esta tesis sería otra.

A mis amigos de Diagonal por ser mi más reciente casa, gracias por las pláticas y los visionados. A todes quiénes vieron los cortes previos del documental, en especial a Mati, por estar tan presente en este proceso y descubrir nuestras pasiones compartidas.

## Índice

1. Introducción.....	4
2. Breve retrato etnográfico: Pinotepa de Don Luis.....	6
• <i>Contexto histórico</i>	
• <i>Organización política y religiosa</i>	
3. Mujeres y telar de cintura.....	10
4. Encuadre teórico.....	12
• <i>Mímesis y vestimenta</i>	
• <i>Performar la nagua</i>	
5. Sobre la Investigación audiovisual.....	20
• <i>Haciendo etnografía audiovisual</i>	
• <i>Preguntas de investigación (pre-producción)</i>	
• <i>Cámara en mano (producción)</i>	
• <i>Montaje (post-producción)</i>	
• <i>Biografía del objeto</i>	
• <i>Sobre la representación desde y de las mujeres</i>	
• <i>Voces de mujeres</i>	
6. Conclusiones.....	36
7. Bibliografía.....	38

## 1. Introducción

Durante octubre de 2017 a mayo de 2018 investigué y viví en la comunidad de Pinotepa de Don Luis. De esta experiencia surge *Kunami Che'e*, corto documental que cuenta la historia de la tía Juana y su nieta, Nadia, sus historias se tejen con la trama de los telares de cintura de la región.

En el primer periodo del trabajo de campo en Pinotepa de Don Luis, como parte de un proyecto de investigación más amplio,<sup>1</sup> recopilé datos etnográficos alrededor de la pregunta sobre la persistencia de la economía campesina en la región. A partir de la observación y la observación participante realizadas, así como encuestas a personas claves, pude tener un panorama amplio del pueblo y acercarme a delimitar un tema de investigación para el segundo periodo en 2018.

En esta segunda etapa la investigación que realicé fue audiovisual, es decir, exploramos el tema seleccionado a través de la cámara. El resultado de las preguntas de investigación que guiaron esta experiencia es el corto documental *Kunami Che'e: Los caminos de la nagua*.

*Kunami Che'e* indaga en el proceso de producción y en los significados de la nagua<sup>2</sup>, enredo tradicional de la región de la mixteca de la costa. La nagua es usada por las mujeres ñuu savi de los pueblos mixtecos de la costa, pero su origen viene, tal vez de manera mítica, de Pinotepa de Don Luis, que fue nombrado *La fábrica de pozahuancos*, ya que surtió por una época de enredos a toda la región.

La tradición textil es fundamental en la región y en Don Luis en particular, tanto las mujeres como los hombres tienen un rol en el oficio. Los hombres como tintoreros de caracol, oficio que provee las madejas de hilo púrpura que desde siempre ha trazado las líneas de la nagua. Las

---

<sup>1</sup> El proyecto de investigación dentro del que realicé este trabajo de campo lleva el nombre de *Agricultura tradicional, economía campesina y diversificación ocupacional en las comunidades de la Costa de Oaxaca*. El objetivo del Proyecto Costa fue analizar la persistencia de la economía campesina en la región y constatar como su reproducción se encuentra sustentada en gran medida en la permanencia de relaciones sociales de producción no capitalistas y actividades productivas tradicionales como los cultivos de autoabasto, la elaboración de artesanías y la pesca. Estas relaciones sociales y actividades económicas son el eje sobre el que las familias implementan las estrategias de diversificación ocupacional que les permiten su supervivencia en medio de los cambios impulsados por la creciente penetración de la economía de mercado en la zona. En el contexto de las transformaciones en la economía regional las unidades familiares campesinas se ven en la necesidad de diversificar sus ocupaciones en búsqueda de obtener ingresos monetarios que les permitieran lograr su supervivencia, pero también buscan conservar y resignificar aquellas actividades que venían realizando de manera tradicional desde tiempos remotos.

<sup>2</sup> Nagua, pozahuanco y enredo se usan como sinónimos. Se refieren a una tela hecha en telar de cintura que se enreda a forma de falda.

mujeres por su parte, llevando a cabo el proceso de la fabricación del telar de cintura, empezando por la urdimbre, donde tienen que entrelazar los hilos de tal manera que al tejer se formen las figuras características de la nagua, el tejido y el terminado de los telares hasta su forma final como enredo. El conocimiento de la urdimbre es el que le dio la exclusividad a Don Luis en la producción de pozahuancos por mucho tiempo, el tejido es un proceso más mecánico y fácil de aprender, la urdimbre sin embargo cambia de un diseño a otro y se tiene que saber cómo preparar el telar para que aparezcan las formas deseadas.

A través de la nagua el corto Kunami Che'e va entrelazando la historia de dos mujeres y su relación con el textil. Pensar la nagua me llevó a preguntarme por el ser mujer en Pinotepa de Don Luis. Ésta es la pregunta que intenté contestar, si acaso de manera inconclusa, mediante historias de vida particulares a través la realización de la investigación audiovisual.

En este texto reflexiono sobre el trabajo de campo, así como sobre los procesos posteriores de la investigación, es decir la realización del corto documental en sus diferentes etapas: pre-producción, producción y post-producción. Para hacer esto parto del marco teórico de la antropología visual, disciplina que estudia las imágenes, los materiales audiovisuales y el texto. La relación entre texto e imagen ha sido central en el desarrollo de la disciplina, así como lo es en los procesos específicos de cada estudio de caso. Con este texto cierro una investigación que comenzó en el papel, se volcó al audiovisual y vuelve para ser considerada desde la palabra escrita.

## 2. Breve retrato etnográfico: Pinotepa de Don Luis

Pinotepa de Don Luis o Ñuu Ndooyu'u, por su nombre en el idioma ñuu savi, es un pueblo enclavado en las faldas de la Sierra Madre del Sur en la región de la mixteca de la Costa, en el estado de Oaxaca. Hacia la planicie costera, a una hora, se llega a Pinotepa Nacional, centro económico de la región y paso obligado para gran parte de la movilidad regional.

El clima en la costa chica es muy caliente y seco, el paisaje nos recibe ocre y amarillo en temporada de secas; y verde y exuberante en lluvias, con el sol siempre intenso, contrastado con las preciadas sombras que dan los grandes árboles que siguen sobreviviendo en los pueblos, cada vez más llenos de cemento. Los pochotes o ceibas son árboles icónicos en los pueblos de la región, marcan lugares importantes y pueden alcanzar tamaños colosales.

Pinotepa de Don Luis es cabecera municipal del municipio homónimo, alrededor hay cinco agencias, que ocupan el lugar de la periferia en relación a la cabecera municipal, la mayoría de la población indígena vive en éstas. En Pinotepa de don Luis el proceso de mestizaje y borramiento étnico es mucho más evidente.



Mapa de ubicación de Pinotepa de Don Luis. Tomado de la página de internet de Google Earth.

### *Contexto histórico*

En la época prehispánica el centro de poder de la ahora llamada costa chica se encontraba en el señorío mixteco de Tututepec, actual municipio de Tututepec, a unas horas de Pinotepa de Don Luis. El señorío de Tututepec se extendía desde la actual frontera de los estados de Guerrero y Oaxaca hasta las bahías de Huatulco. Casi todos los asentamientos ñuu savi de la zona rendían tributo a este señorío, incluido Ñuu Ndooyu'u. Después de la conquista estas tierras pasaron a ser parte de la encomienda de Don Luis de Castilla, por el cual lleva su nombre Pinotepa de Don Luis (Gutierrez Tibón, 1961).

Durante la Guerra de Reforma, José María Leyva, criollo adinerado, arrastrado hasta la costa chica, compró las más de 5000 ha. que seguían perteneciendo a los herederos de Don Luis de Castilla. Ahí, junto con otras familias de criollos, construyeron sus haciendas, rodeados de los caseríos ñuu savi que conformaban Ñuu Ndooyu'u. Estos fueron los inicios de Pinotepa de Don Luis. Décadas después, en la revolución de 1910, Pinotepa de Don Luis fue prácticamente destruido como consecuencia de los enfrentamientos entre carrancistas y zapatistas. Pinotepa Nacional y Pinotepa de Don Luis fueron enclaves carrancistas en la costa. En 1920 comienzan los trabajos de reconstrucción del pueblo y fue hasta 1924 que se inició el tequio para la construcción de la iglesia que hoy sigue en pie. Tras la revolución se conforma el ejido de Pinotepa de Don Luis, que consta de 5520 hectáreas.

A la fecha, las costumbres y roles dentro de la comunidad de *mestizos e indígenas* son claramente diferenciados, al igual que los roles de género, que son notoriamente atravesados por la división étnica. Los oficios no son excepción de esta división, la agricultura y la ganadería, actividades económicas relevantes, suelen ejercerse de manera diferenciada, en la última predominan los mestizos y en la primera los indígenas. Otro sector relevante de la población, por su número y rol en la economía, son los maestros, al ser de los pocos sectores con un salario fijo son clave para la sobrevivencia de los negocios del pueblo.

Desde la llegada de los criollos, la historia de este pueblo ha estado marcada por una división étnica tajante, que se intersecta con una fuerte división de clase. Los caciques siempre han sido mestizos, categoría que se usa casi como sinónimo de no-indígena. La conformación política de la división étnica se da con las políticas indigenistas. La población indígena ya tenía una relación clientelar con el partido único, así que cuando comienza a haber oposición en los años

ochentas la división étnica se reforzó con una división partidista, adhiriéndose los mestizos al nuevo partido: el PRD.

El indigenismo jugó de dos maneras en Pinotepa de Don Luis. Una es la división política entre indígenas y mestizos antes mencionada, misma que escaló al punto de que por varios años se realizaron dos carnavales, uno del PRI y otro del PRD, siendo el carnaval de las celebraciones más importantes del pueblo. La otra consecuencia del indigenismo es el objetivo con el que se planteó desde un inicio esta política: la creación de una identidad mexicana, misma que requería de la homogeneización de las identidades étnicas, es decir su desaparición. Esta tendencia nacional se observa también en Pinotepa de Don Luis, la auto adscripción de las nuevas generaciones suele ser cada vez más la de mestizo o mestiza que mixtecos o mixtecas, de esta manera, la figura del mestizo es parte de la tipificación del racismo local.

### *Organización política y religiosa*

La elección de autoridades se da por medio de partidos políticos desde 1960; de 1871 a 1959 se eligió a los gobernantes de Pinotepa de Don Luis por usos y costumbres: por medio de asambleas los tatamandones designaban a las personas que ocuparían el cargo. El cambio de usos y costumbres a elecciones partidarias fue promovido por el candidato a Diputado Federal, Jesús Guzmán Rubio, quien a cambio prometió agua potable en el pueblo. El gobierno actual<sup>3</sup> y desde el 2011 es del PRD.

Actualmente el sistema tradicional de cargos existe parcialmente y se ha adaptado a la organización de la administración pública. Los cargos duran el mismo tiempo que los períodos de gobierno (3 años); excepto el de los tatamandones que son una figura de autoridad estén o no presentes en el gobierno municipal en turno. Ser mandón después de haber servido al pueblo, - ser mayordomo de los santos más importantes es el principal requisito- y ser un adulto, hombre, mayor. Los tatamandones, casi en su totalidad indígenas, instruyen al pueblo en los usos y costumbres, deciden quiénes serán los mayordomos y supervisan que las fiestas se hagan siguiendo la costumbre. El sistema de cargos refleja la división de género del pueblo, las mujeres son excluidas de los cargos más importantes. Participan de las fiestas como mayordomas pero en

---

<sup>3</sup> Hasta 2018.

compañía de un hombre, ya sea la pareja o algún hijo. Los demás cargos son exclusivos de hombres, como el de los topiles, los alcaldes o los fiscales.

Los *alcaldes* -también tatamandones- son elegidos por el consejo de mandones, menos al primero, que lo elige el presidente municipal en turno. Son tres y cada uno cumple una función específica: Primer Alcalde: “Juez” -imparte justicia-; Segundo Alcalde: encargado de aquello relacionado a la iglesia y el Tercer Alcalde: encargado del cumplimiento de las costumbres en el pueblo.

Los *fiscales* también son tres, dan servicio en la iglesia: apagan las luces, barren, tocan las campanas, cierran y abren. Anteriormente el primer cargo que se tomaba era el de *topil*<sup>4</sup>, este cargo ya no existe, pero se sigue celebrando la noche de cambio de topiles. En esta noche, tradicionalmente, los topiles salían a cantar y a beber para despedirse de el cargo que habían llevado por un año, salen de noche y todos esperan atentos en sus casas a que den la vuelta por el pueblo, llevando su canto, que cuenta historias de lo que vivieron ese año.

La comunidad es, casi en su totalidad, católica; se celebran 22 mayordomías principales, éstas dependen de la iglesia y se otorgan principalmente a gente indígena, hay otras siete más pequeñas que dependen de cofradías o hermandades y se dan a los mestizos. Además de las mayordomías se celebra carnaval, Semana santa y Todos santos.

Las fiestas son un elemento central en la vida social del pueblo, las reciprocidades y compromisos se consolidan ahí, marcan los ritmos del año, dan pie a la distribución de alimento e implican compras y ventas de tamaños considerables; aunque permean a toda la comunidad son más importantes en el sector indígena.

---

<sup>4</sup> El topil es el “mandadero”, lleva mensajes, realiza tareas para auxiliar a los alcaldes, fiscales o mandones.

### 3. Mujeres y telar de cintura

A Don Luis se le ha llamado la *Fábrica de Pozahuancos* por ser proveedor histórico de naguas para los pueblos de la región. A la fecha el telar de cintura, la tinción con caracol púrpura y el grabado de jícara, son oficios que realiza gran parte de la población y sustento de muchas familias. Este conocimiento, propio del mundo indígena, es aprendido por los niños y las niñas respectivamente, aunque las nuevas generaciones son cada vez más renuentes a heredar el oficio de sus padres.

La decisión de indagar sobre la vestimenta tiene origen en la importancia de la tradición textil en Pinotepa de Don Luis. El telar de cintura es una práctica económica y socialmente relevante para las mujeres de la comunidad desde tiempos prehispánicos. El conocimiento de la urdimbre de la nagua fue, por largo tiempo, exclusivo de las mujeres tejedoras de Pinotepa de Don Luis. La nagua, sin embargo, se usa como vestimenta tradicional por todas las mujeres ñuu savi de la región; esta relación de demanda y escasas es la que volvió al pueblo una *fábrica de pozahuancos*. En la actualidad mujeres de otros pueblos urden y tejen naguas también, a pesar de esto la importancia de Don Luis en el mundo textil de la región sigue vigente.

La nagua es un telar que usa hilos rojos, negros o azules<sup>5</sup> y morados, el diseño es de franjas y grecas que alternan de un color a otro. Tradicionalmente se hacían con hilo de algodón teñido con grana cochinilla, añil y caracol púrpura,<sup>6</sup> respectivamente. Este último les ha dado fama internacional a los tintoreros de Pinotepa de Don Luis (Turok, 1988). Actualmente los hilos que se usan son en su mayoría industriales, los textiles con hilo de caracol púrpura tienen un precio elevado y muchos son vendidos al turismo “culto” nacional e internacional.

El caracol *Purpura pansa* estuvo cerca de su extinción debido a la sobreexplotación de la compañía japonesa *Púrpura Imperial*, que teñía madejas de seda con el caracol, la cual operó en

---

<sup>5</sup> Tradicionalmente se teñía con añil, por lo cual los hilos eran azul marino, pero ahora es muy común que se use hilo negro.

<sup>6</sup> El proceso de tinción de las madejas de algodón con caracol púrpura está a cargo de los tintoreros, hombres que bajan a las bahías a buscar al caracol. Ahí lo ordeñan de tal forma que no dañen al animal. La tinción es posible porque “el caracol púrpura pansa posee una glándula especial en la que se produce y secreta el tinte. Esta glándula, denominada glándula hipobranquial, se encuentra en la parte anterior del caracol. (...) En la glándula se encuentra almacenado el tinte en estado químico de reducción (color blanco lechoso) y al ser secretado sufre un proceso químico de fotooxidación, es decir cambia de color al contacto con la luz solar y el oxígeno que se encuentra en el aire. En este proceso pasa del blanco al blanco lechoso al amarillo, verde y azul, hasta adquirir el tono morado intenso que lo caracteriza.” (Turok, 1988 p. 79)

la costa chica de Oaxaca de 1981 a 1985. En 1984 se presentaron quejas de parte de los tintoreros mixtecos mediante varias dependencias públicas ante la explotación desmedida del recurso, logrando en 1985 que no se renovara la concesión a *Púrpura Imperial* y en 1988 que se firmara el Acuerdo Intersecretarial que “regula el desarrollo, conservación y aprovechamiento del caracol *Purpura pansa* en toda la costa del Pacífico mexicano” (Turok,1988, p.15); dando derecho exclusivo de explotación de ese recurso vivo a los tintoreros de Pinotepa de Don Luis.



*Mujer vistiendo una nagua y sosteniendo una tira de telar de cintura, mismas que componen la nagua.  
Fotografía de Aymara Larson.*

#### 4. Encuadre teórico

Elegí la nagua como tema de investigación ya que me permitió comenzar a ver las fronteras étnicas dentro de la comunidad, el telar nunca escapa a la vista, está siempre presente en las calles, en las fiestas y en las casas de las ñuu savi, no así de las mestizas. El usar la nagua conlleva códigos de comportamiento y regímenes de representación que escapan al entendimiento de quien no está familiarizado con ellas pero que son infranqueables y rígidas para quienes las viven. Estas sutilezas se me fueron apareciendo poco a poco, mientras avanzaba el trabajo de campo las naguas y las maneras de vestirlas aparecían más y más diversas.

Las reflexiones que me interesan hacer acerca de los telares de cintura, así como el uso que le dan las mujeres, pueden enmarcarse en el campo de lo que se ha denominado estudios sobre cultura visual.<sup>7</sup> Dada la brevedad de este trabajo no profundizaré en las delimitaciones o posibilidades de este enfoque, sin embargo, es útil pensar que las reflexiones que aborda este campo sobre la imagen, la producción de imágenes y las miradas que se cruzan en estos procesos nos ayudan pensar procesos culturales actuales. En una era donde los medios visuales y audiovisuales ocupan tal relevancia en la vida cotidiana, parece acertado indagar sobre la cultura visual, que no es ya sólo un espacio de entretenimiento o placer, si no parte fundamental de nuestra relación con el mundo y quienes lo habitan.

En los estudios de cultura visual se conjugan disciplinas como historia del arte, estudios cinematográficos y estudios culturales. Este campo propone analizar el arte y la cultura popular desde la visualidad; se invita a no sólo leer el mundo como un texto, tomando en cuenta que el acto de ver no sólo implica la interpretación -analizada desde la semiótica- ya que también la dimensión sensorial del acto de ver, es relevante en nuestra experiencia con la visualidad (Mirzoeff, 1999).

---

<sup>7</sup> *Visual Culture Studies*.

Un componente central de la investigación fue el de la mirada,<sup>8</sup> por lo que el paradigma de los estudios de la cultura visual me fue útil para reflexionar acerca del cruce de miradas detonadas por la cámara<sup>9</sup> que pude observar en las imágenes de la nagua y las mujeres que la portan.

### *Mimesis y vestimenta*

Para Igor Kopytoff así como las personas tienen biografías, también los objetos. Podemos hacernos preguntas similares a las que nos haríamos sobre la vida de las personas para entender la biografía de un objeto: ¿Cuáles son sus posibilidades de vida en un tiempo y cultura dada? ¿De dónde viene y quién lo hizo? ¿Qué usos se le da al objeto según su edad y cuándo deja de ser útil? (Kopytoff, 1986, pp. 66) De las varias dimensiones que tiene la vida de un objeto y que conforman su biografía, la que me interesa discutir aquí es la *biografía cultural* del objeto, ésta se refiere a la lente con la que se juzga el objeto, los significados específicos que porta y cómo es clasificado y reclasificado a lo largo de su vida en las categorías específicas de la cultura que habita (*Ibid*, pp. 68).

La observación de la nagua y la exploración de su biografía cultural fue de la mano de los espacios que podía ocupar en la comunidad, estos fueron los espacios de mujeres. A partir de esto me pregunté por la experiencia del ser mujer en mujer en Pinotepa de Don Luis y cómo esta cambia según las divisiones étnicas, de clase y generacionales. Las posibilidades y expectativas biográficas de la nagua han cambiado mucho desde hace unas décadas y de manera paralela a éstas, a mi parecer, también las de las mujeres de Pinotepa de Don Luis.

Hasta antes de los ochentas era común que las mujeres ñuu savi no se cubrieran los pechos, solamente se usaba el huipil<sup>10</sup> para cubrirse el torso del sol. La nagua era la prenda más importante de la vestimenta femenina, se usaba también de cobija, una se quitaba la nagua y se tapaba para dormir. Distintas combinaciones de colores se usan para fiestas, bodas o

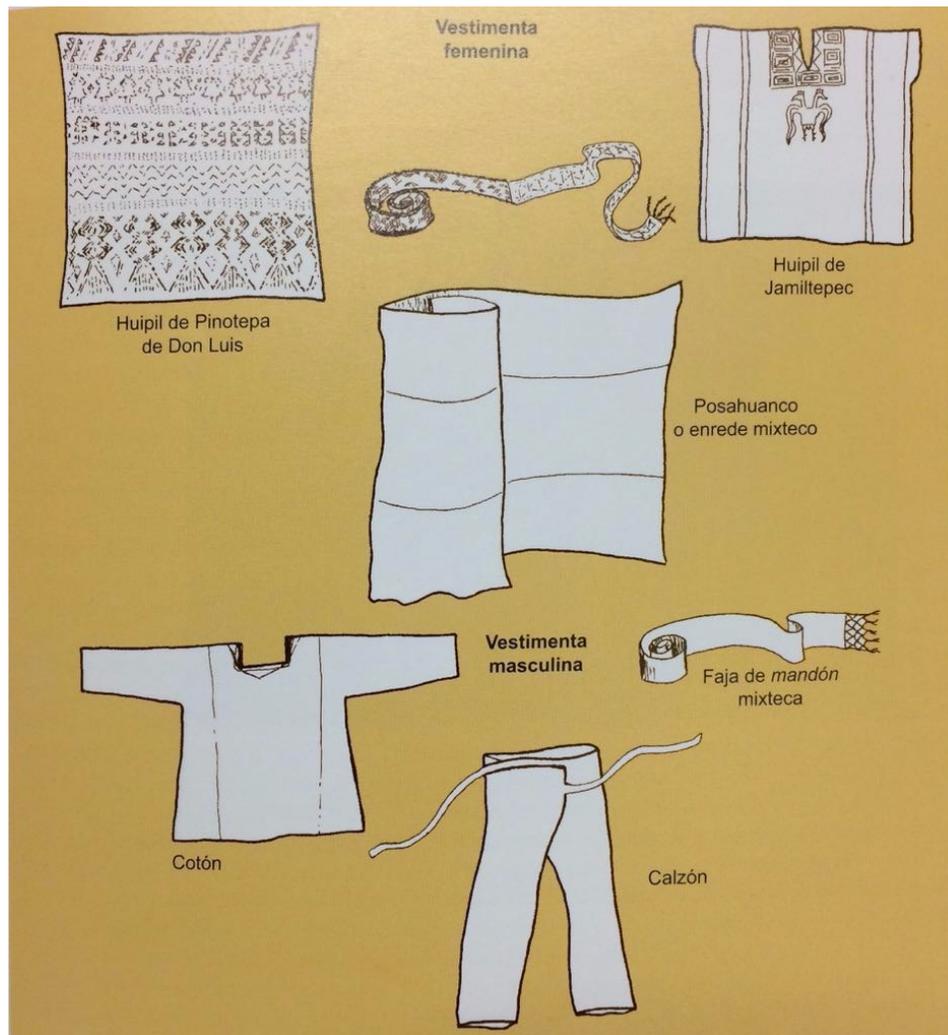
---

<sup>8</sup> Me refiero al concepto de la mirada como la de las mujeres hacia la nagua, cómo se miran a sí mismas y entre ellas, cómo me veían a mí atrás de la cámara, cómo las vi yo a ellas. Así como la mirada de quienes verán el documental.

<sup>9</sup> Me refiero a la cámara como detonadora de realidades en el sentido propuesto por el cine etnógrafo Jean Rouch.

<sup>10</sup> Este huipil no es la blusa o blusón, a diferencia de como es en otros lugares del país, si no un chal blanco que se usa tradicionalmente en la región, antes solía ser tejido en telar de cintura, ahora suelen ser de manta u otra tela blanca.

mayordomías, las menos llamativas para entierros u ocasiones tristes. Las más viejas se usan para estar en la casa, hay otra para salir al mercado o al mandado. Una nagua que se usa como tal, cumple toda su vida el papel de pozahuanco, mientras más viejas son se van relegando a los espacios de la vida privada.



*Vestimenta tradicional de la mixteca de la Costa. (Turok, 1988, p. 55)*

Sin embargo, desde hace alrededor de una década ha habido una transformación de la ropa tradicional de parte de las nuevas generaciones, esto de la mano de un cambio en la auto adscripción étnica, donde pareciera surgir una tendencia que sigue la inercia de las políticas indigenistas mencionadas anteriormente, es decir se adopta la identidad “mestiza” y se borran las identidades indígenas.

Si pensamos en términos de tres generaciones, por distinción etaria, la generación “mayor”, la de las tías<sup>11</sup> o abuelas ñuu savi, es la que usa nagua, mandil y huipil; las mujeres de la generación intermedia son más heterogéneas en su vestimenta, hay quienes usan la nagua, pero ya no son la mayoría; la generación de mujeres más jóvenes (entre 15 y 30 años) prácticamente no usa la vestimenta tradicional y en muchos casos no se reconocen como mixtecas.

Ante este panorama hay un imaginario en el pueblo de que se están “perdiendo las tradiciones”, “ya no hay indios chiquitos, que se vistan y hablen como sus abuelas y abuelos”.<sup>12</sup> A la par de la transformación social de la vestimenta, la tradición textil ha dado un giro siguiendo tendencias globales, confeccionando ropa “a la moda” con textiles hechos en telar de cintura por las tejedoras de la población. Esta tendencia ha terminado por consolidar un exitoso mercado local desde hace alrededor de una década. Se confeccionan blusas, camisas, vestidos de gala y casuales, estas prendas se usan sobre todo en eventos institucionales y “culturales”.<sup>13</sup>

Aunque las mestizas no usen naguas hay otros telares de cintura que son apreciados y usados por ellas. Entre las mestizas son comunes los huipiles, éstos no son parte de la vestimenta indígena de la región, aunque sí lo sean en otras partes del estado de Oaxaca o en el país, en Don Luis es una prenda que otorga prestigio, especialmente si son de hilo de caracol, algodón coyuchi o grana cochinilla, dado el elevado costo de los mismos.

Alrededor de los telares de cintura hay una construcción de gustos y estéticas que coinciden con las élites culturales nacionales e internacionales, son el tipo de telares que se han expuesto en museos o galerías en el país y el extranjero. Entre las familias mestizas de caciques se ha comerciado con arte de la región, esto es favorecido por los grandes polos turísticos internacionales de la costa chica, como Puerto Escondido y Huatulco.

Vemos así que hay tres grandes estilos que se producen en torno a la vestimenta: la de la nagua tradicional, la ropa confeccionada con telar de cintura y las blusas y huipiles. En esta

---

<sup>11</sup> Tía o tío se usan para referirse a las personas mayores de la comunidad de manera respetuosa.

<sup>12</sup> Estas son frases que pueden escucharse comúnmente en el pueblo cuando se habla de vestimenta, lengua u otro aspecto de la cultura ñuu savi.

<sup>13</sup> El uso la palabra cultura y cultural en la comunidad hace referencia a una noción folclórica de la cultura ñuu savi. Un evento cultural es aquel que desde alguna institución quiere revalorizar la cultura indígena, ya sea desde los bailes, la lengua u otra manifestación, en general artística.

producción de gustos se trazan, de manera consciente o inconsciente, fronteras étnicas y de clase.

Estas tres producciones de estilos pueden ser analizadas desde el lente de la relación entre *Mimesis* y *alteridad* que plantea Micheal Taussig a partir de sus estudios de caso en contextos post-coloniales de Latinoamérica (Taussig, 1993). La capacidad de la que habla Taussig se refiere a la imitación (*miming*) que se da en estos contextos a los grupos en el poder, es decir a las élites blancas o mestizas. La mimesis involucra a la imagen, la vista, y para Taussig, también otros sentidos. En tanto el cuerpo está puesto el mundo, entra en contacto con sus imágenes y las copia, así, a través del cuerpo aprendemos a relacionarnos con aquello que en un momento nos es ajeno y diferente, *otro*.

La idea que retoma Taussig de la facultad mimética viene de Walter Benjamin y su fascinación por la mimesis en relación a la idea de primitivismo y alteridad, así como el lugar que estas ideas han ocupado en la modernidad: “Sin dudarlo, Benjamin afirma que la facultad mimética es el principio de una primera compulsión de las personas para ‘volverse y comportarse como algo más’. La habilidad de imitar, e imitar bien, en otras palabras, es la habilidad de ser Otro” (Taussig, 1993, p. 20)<sup>14</sup>.

Cuando pensamos en la reconfiguración de la vestimenta en este ejemplo etnográfico, se vislumbra, ante mis ojos al menos, una tendencia de mimesis. Ésta no imita necesariamente a la élite del pueblo, si no a las imágenes producidas por los grandes medios de comunicación, en especial por la publicidad; estas imágenes operan, para ponerlo en palabras de Eisenstein, a través de *atracciones* o *shocks*, reverberando en la cabeza de quien las mira y atravesando su percepción de la realidad (Eisenstein, 1924). En las relaciones de poder post-coloniales, en Latinoamérica y en el mundo, se puede observar que la mimesis ya no es hacia el poder local, si no hacia la imagen del poder global, aún más abstracta e inalcanzable.

Como antropólogos, a mi parecer, la mimesis, es también un proceso que acompaña el trabajo etnográfico y la disolución (o no) del sentimiento de extrañeza que este conlleva: imitamos en el proceso de conocer y esto nos permite en la observación participante entender experiencias que podríamos clasificar como sensoriales. El tejido, la cocina, el baile, cada

---

<sup>14</sup> Trad. De la autora.

ámbito de la vida tiene un aspecto sensorial que se puede explorar en el trabajo de campo al ser participe.

### *Performar la nagua*

Estando en campo ser mujer definió el avance de la investigación, de las relaciones, de las experiencias, seguida tal vez de ser foránea, estudiante, *extranjera*. El interés por entender las similitudes y diferencias de la experiencia del ser mujer en contextos urbanos, rurales, étnicos, lingüísticos y de clase me llevaron a observar con más atención las diferentes maneras de ser mujer en Pinotepa de Don Luis.

Para acercarme a estos temas utilicé el entramado teórico que proponen los estudios del performance, de manera breve lo nombro como un campo pos-disciplinario que se nutre de marcos teóricos diversos, entre los cuales se encuentran el teatro y la antropología: “*Performance* también constituye un lente metodológico que nos permite analizar eventos como performances. Las conductas de ciudadanía, género, etnicidad e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública, de manera consciente o inconsciente” (Taylor, 2011, p. 20).

Hablar de performance nos permite atribuirle características distintas a ciertos conceptos y procesos, en este caso me interesa en especial pensar la construcción del género a través de actos performativos, para esto retomo a Judith Butler, quien plantea que:

(...) [el] género no es una identidad estable o punto de agencia de la cual surgen varios actos; más bien es una identidad tenuemente constituida a través del tiempo – una identidad instituida mediante la repetición estilizada de actos. Más aún, el género es instituido a través de la estilización del cuerpo, y por lo tanto, debe ser entendida como la manera mundana en que los gestos corporales, movimientos y actuaciones de varios tipos constituyen la ilusión de un inmutable ser generizado (*gendered*) (Butler, 1988, p. 519).<sup>15</sup>

Es decir, los actos que repetimos de manera estilizada, y que son leídos como masculinos o femeninos, no provienen de una esencia previa relacionada con nuestro sexo, esta identidad de género la construimos a través de la estilización de nuestros cuerpos, sus movimientos, nuestra

---

<sup>15</sup> Trad. De la autora.

MacDougall, D. (2001). Whose Story is I. En L. Taylor, *Visualizing Theory: Selected Essays from VAR*. 1990-1994 (pp. 27-36). New York and London: Routledge.

manera de hablar y cómo lo vestimos. El cuerpo es protagonista en esta manera de entender la construcción de identidades, existe en su materialidad a la vez que es una construcción simbólica, porta significados culturales e históricos específicos. Al mismo tiempo que es actor y productor de significados, no existe fuera de las convenciones culturales que lo moldean y significan.

De esta manera pensar el género en términos de un performance permite transgredir límites y modificar conductas a través de la repetición, sin embargo esto no anula las normativas de género dentro de las cuales performamos. La *conducta restaurada* o *repetida dos veces* (*twice behaved behavior*) que conforma el performance

(...) es una manera de conducirse con base en un proceso de aprendizaje de la conducta adecuada en cada cultura; es un modo de ir adaptando y desempeñando los roles de la vida de acuerdo con las circunstancias sociales y personales, incluso cuando se experimenta por primera vez [...] Los actos reiterativos producen normas, costumbres, tradiciones y convenciones sociales; tienen como característica que funcionan dentro de un marco normativo (cfr con Toriz, 2017, pp. 206-207 en Guzmán et. al, 2017, p. 24).

La *conducta restaurada*, conformada por actos estilizados, produce significados e identidades dentro de un entramado cultural que a su vez constriñe los actos performativos. Este enfoque permite ver matices distintos en el ser mujer, ya que los actos estilizados de la *conducta repetida dos veces* no son iguales de mujer a mujer. Es en este performance que podemos ver la diferencia en la semejanza, no sólo performamos mujer, performamos mujer blanca, morena, mestiza, afro, universitaria, tejedora, cocinera y tantas más identidades que se intersectan. En el estudio de caso, la primera diferencia que noté de estos actos estilizados y performativos fue la etnia: performarse mestiza o mixteca; esto lo pude ver reflejado, en primera instancia, en la vestimenta.

La nagua es protagonista de los actos performativos del ser mujer indígena en Pinotepa de Don Luis, cómo se enreda la nagua, cómo se camina con ella, cómo se baila con la nagua, todos estos actos son estilizados de una manera específica, con movimientos cortos y cautelosos, discretos, donde yo percibí un performance de obediencia y recato asociados a la mujer, acorde a la idea que se tiene en la Costa Chica de cómo debería ser el carácter de las mujeres ñuu savi.

Siendo tan relevante en la historia del pueblo y en la vida de las mujeres no es de extrañar que la nagua comunique mucho más de lo que resulta evidente. La altura de la pierna a la que

llega la nagua también habla de reglas morales, ésta debería ir hasta los tobillos si la mujer es casada, si se ve la pantorrilla se entiende como una invitación, la cual será mal vista.

Cómo usar la nagua, una prenda sin muchas posibilidades desde el ojo occidental, requiere de mucho conocimiento, los actos estilizados alrededor de ella me exigieron más atención al detalle, a diferencia de vestimentas que me son familiares. Este proceso me llevó a cuestionarme de qué manera se estaba construyendo el género en cada uno de estos actos performativos, qué moral o ley social había detrás de ellos y en qué eran distintos para las mestizas y para las mixtecas.

Los cambios en la imagen de las mujeres, a lo largo de los años en la cultura visual global, han transformado los actos performativos que constituyen el ser mujer en Pinotepa de Don Luis, sobre todo en las nuevas generaciones. Son a la vez estos actos estilizados, que cambian paulatinamente en colectividad y de manera sutil, los que permiten la transformación de las imágenes e ideas que hay ahora en el pueblo sobre el ser mujer. Estos actos performativos están influidos por imágenes producidas en el mundo y mediados por la interpretación individual de cada mujer dentro los límites impuestos por la norma, los cuales se transgreden o refuerzan.

La atención al detalle implicado en estas estéticas y gestos corporales me llevaron a indagar sobre el ser mujer a partir de los actos performativos que observaba en mi estancia en Pinotepa de Don Luis. Para esto decidí contar la historia de dos mujeres, que performan su identidad mediante actos de estilos diferenciados, visualmente esto se ejemplifica claramente a través de la vestimenta. Los deseos y maneras de vivir y ser mujeres distan entre cada una en muchos niveles, para unir las, la vestimenta permite un hilo narrativo visual claro y permite también hablar de la nagua y a través de ella, como un objeto con una biografía cultural específica que hila las historias de vida de quienes la portan.

## 5. Sobre la investigación audiovisual

*Si lxs antropológxs alguna vez se resistieron a la idea de que estaban contando historias, ahora lo están compensado. Las etnografías modernas son regularmente historias extremadamente complejas de otras vidas, o historias de encuentros antropológicos en el campo.*<sup>16</sup>

David MacDougall

Lejos de poder resumir en este trabajo lo que es la antropología visual, esbozo algunas de las ideas que son la base de las reflexiones que se han hecho en este campo de estudios. Me baso en teóricos y teóricas en su mayoría europeos o norteamericanos, decidí recurrir a ellos como mi marco teórico principal. Sin embargo, quisiera aclarar que este es un campo que ha sido explorado desde la academia y la creación documental en México y Latinoamérica, de manera muy fructífera, en las últimas décadas, las reflexiones que aquí vierto se nutren de ese contexto tanto como de los (ya) clásicos de la antropología visual.

La antropología visual conjuga la teoría antropológica con conocimientos cinematográficos, qué se quiere representar y de qué manera debería ser una decisión informada por una orientación epistemológica, por el contexto de investigación y el instrumento de registro. A partir de esto se puede producir el dato audiovisual, que no es sólo lo que se graba, si no una construcción teórica basada en todo lo anterior (Ardévol, 1997).

Al realizar una etnografía con cámara en mano la pretensión no es ilustrar una investigación previa, si no que las imágenes se produzcan de la mano del avance de la investigación, que se determinen mutuamente. En este sentido al hablar de etnografías filmicas se tiene que tomar siempre en cuenta el proceso y no sólo el producto, las decisiones que afectan al audiovisual se dan en el proceso de grabación durante el trabajo de campo y posteriormente en el montaje. La reflexión posterior a la experiencia de campo informa cómo se comunica la realidad específica que observamos y vivimos, así como la experiencia subjetiva del encuentro intercultural como etnógrafxs, en este caso reflejado en un audiovisual a la vez que en el texto (Lipkau, 2007).

El cómo representar estos datos en el medio audiovisual está atravesado por el aparato cinematográfico, en específico el del cine documental, así como los estilos o subgéneros dentro de

---

<sup>16</sup> Trad. De la autora.

éste. Los modos de representar la realidad, siguiendo a Bill Nichols se entienden como “formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes [y dentro del documental destaca] cuatro modalidades de representación como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva” (Nichols, 1997, p. 65).

Cada modo de representar la realidad implica situarse en un ángulo distinto en relación a lo que se está queriendo comunicar, evidenciándose así misma (la realizadora), tomando o no en cuenta otras voces, entre otras estrategias; más allá de esto siempre se intervienen las imágenes y los sonidos del mundo que se comunican mediante el video. La elección de qué grabar, el lugar de la cámara, los cortes en el montaje, todas son *ediciones* que alteran la realidad, capturar la vida *tal como es*, como se planteaban los *newsreels* soviéticos, es negar el ojo detrás de la cámara. La búsqueda por la objetividad es algo que se ha criticado fuertemente desde la antropología, y la antropología audiovisual, con sus propias rupturas epistémicas, refuerza este síntoma de la crisis de la autoridad antropológica y las dicotomías que la acompañan.

Las subjetividades de quienes están detrás y frente a la cámara acompañan siempre el proceso de producción de imágenes y sonidos, más allá de que estas se revelen o se escondan intencionalmente en el producto audiovisual. El que las personas que colaboran en las investigaciones sean cómplices de la producción de sentido de éstas -en el campo del cine etnográfico se ha desarrollado más que nada en las modalidades colaborativas- aunque no se haga de manera activa, en mi opinión, siempre está presente su perspectiva. La manera de involucrarse con el documental de parte de los colaboradores cambia mucho si es en el proceso de -en lo que en términos cinematográficos llamaríamos- pre-producción, producción o post-producción. Las relaciones entre quien está delante y quien está detrás de la cámara, determinan el estilo del audiovisual y el modo de representar la realidad. En este sentido David MacDougall se pregunta:

¿Por qué medios podemos distinguir las estructuras que inscribimos en las películas de las estructuras inscritas sobre ellas, a menudo sin nuestro conocimiento, por sus sujetos? ¿Y es una película en algún sentido el mismo objeto para aquellos que la hicieron, para quienes ha de tener el status de discurso, y para aquellos que al pasar han dejado su rastro físico en ella? La pregunta ¿De quién es la historia? Tiene entonces, una dimensión ontológica, así como una dimensión moral (MacDougall, 2001, p. 29).<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Trad. De la autora.

¿De quién es la historia? No es una pregunta fácil de contestar, aún posterior al montaje, donde la línea narrativa es claramente definida por quien *corta y pega* la película, distinguir entre la voz del documental y la voz de los personajes no siempre es posible ¿Qué entendemos por historia (*storytelling*) en occidente y qué se entiende por historia en otros contextos? Estamos escuchando la voz de una persona que nos cuenta su historia, pero ¿también nos cuenta la manera de entender las historias desde su particular perspectiva cultural?

El usar narrativas indígenas en un documental puede ser conflictivo en tanto puede estar dando la posibilidad de emitir una opinión, así como puede estar sólo usando estas perspectivas subjetivas para reforzar la autoridad de la voz autoral del documental. Una solución a esto puede ser usar las distintas narrativas como dispositivos literarios, hacerlas evidentes. Así, como espectadoras, podemos recibir un conjunto de voces más complejas, se vuelve transparente la distinción, que a veces sólo la realizadora puede ver y oír, entre varias narrativas entrecruzadas.

Este recurso se ha usado en películas de Jean Rouch (*The Lion Hunters*) o de Robert Gardner (*Dead Birds*), para dar una sensación de tiempo mítico o el ritmo de un cuento épico, estos recursos literarios pueden hacer evidente que lo que se cuenta está siendo tomado de estas narrativas culturales específicas y nos pueden transportar también a otras maneras de experimentar el paso del tiempo o la trascendencia de resonancias históricas (MacDougall, 2001, p. 30).

Como explica Elisenda Ardévol, nunca habrá un control absoluto sobre lo que se representa, “las imágenes siempre escapan al control del realizador; una película etnográfica es el resultado de una superposición de estructuras: la estructura que impone el realizador al film y la estructura del acontecimiento registrado” (Ardévol, 1997, pp. 145-146).

Los distintos *regímenes de valor* y de *representación* de la realidad entran en contacto durante el trabajo de campo. En muchos casos, es esta interacción la que interesa como dato audiovisual. Comunicar experiencias de este tipo, a mi parecer, requiere estrategias de otras disciplinas, así como la literatura ha sido para la antropología muchas veces un recurso de inteligibilidad para un público fuera de la disciplina antropológica. Así, la fotografía, el cine, la pintura, la poesía entre otras ramas de las artes, se han vuelto parte del entramado estético que le permite al cine etnográfico comunicar experiencias de encuentros interculturales, surreales, que escapan nuestra, muchas veces corta, percepción de “lo real”, la potencia del cine etnográfico apunta hacia estos nuevos sentidos y sensaciones.

### *Haciendo etnografía audiovisual*

El trabajo de campo mediado por la cámara dista del trabajo etnográfico clásico en muchos aspectos, tanto en el proceso como en los resultados. En este estudio de caso tuve la fortuna de haber realizado ambos en distintos momentos: mi primer acercamiento al trabajo etnográfico fue un trimestre donde la escritura y el registro en el diario de campo fueron el medio primordial, esto me permitió apreciar lo que cada medio tiene que ofrecer y qué tipo de abordaje a la realidad permite cada uno.

El proceso de elaboración del audiovisual en el segundo trabajo de campo tuvo varias etapas, que para fines prácticos metodológicos he decidido llamar de pre-producción, producción y post-producción. En cada una de las etapas concebí ideas y sensaciones distintas, podríamos hacer la parábola, de decir que en cada etapa se realiza una película diferente. En el caso de la investigación audiovisual creo que esta metáfora es muy acertada, las preguntas que me hice en un inicio formaban una película, al intentar responderlas con la cámara filmé otra y, finalmente, al seleccionar y editar estas imágenes terminé montando algo completamente distinto. Todos los caminos que no tomé también hacen de este documental lo que es.

A partir de las diferentes etapas de la investigación veo la importancia que hay de retroalimentar entre ellas las reflexiones que se generan en cada momento. La disposición emocional, las preocupaciones intelectuales y los impulsos de creación han sido muy distintos en cada proceso de pre-producción, producción o post-producción. Habiéndome formado en antropología social agradezco el cruce de disciplinas que permite la antropología visual, donde la creación artística y audiovisual toma forma a partir de marcos teóricos antropológicos que nos permiten tener puntos de vista claros e informados sobre la realidad que presentamos.

Tras haber iniciado mi acercamiento a Pinotepa de Don Luis mediante la escritura constante en mi diario de campo es hasta ahora, escribiendo sobre el documental del que fue producto este trabajo etnográfico, que vuelvo al texto como medio. Ahora para pensar las imágenes. Las reflexiones que se dan en sonidos, imágenes o palabras, en su diferencia, me han permitido profundizar más o menos en cada tema según sus potencialidades. Siguiendo la reflexión de Antonio Ziri6n sobre la antropología visual como disciplina, concuerdo en que:

Lo visual y lo verbal no son simplemente formas distintas de comunicar lo mismo, son lenguajes que comunican diferente tipo de información, que bien articulados pueden apuntar en un mismo sentido y reforzar, cada uno a su manera, la tesis central de una investigación. Palabra e imagen constituyen dos caminos paralelos e independientes pero a la vez complementarios para la investigación antropológica, son dos formas igualmente válidas de apelar a la inteligencia y la sensibilidad humanas. Más que usarlas una en función de la otra (como imágenes que ilustran textos o como textos que explican imágenes), lo ideal es que se alimenten y enriquezcan recíprocamente (Ziri6n, 2015, p. 48).

Es a trav6s de 6stas dos gram6ticas diferentes que se mueven las reflexiones de la antropolog6a visual, ninguna por encima de la otra, entre ellas se nutren y pueden hacernos ver aristas distintas del discurso que comunicamos con cada una. Pero como en todo lenguaje, se requiere pr6ctica para tener fluidez y ritmo. Esto para m6 ha implicado un reto doble, practicar mi sintaxis f6lmica para poder comunicar los pensamientos que se generaron en m6 tras la experiencia de la investigaci6n audiovisual, para luego volver a la redacci6n en papel, a la sintaxis de la antropolog6a escrita, que me exige otras lentes para ver la realidad y, sobre todo, para reflexionar sobre la representaci6n de la realidad que plasm6 en el audiovisual.

En este sentido la antrop6loga visual Elisa Lipkau tambi6n nos propone ver estos caminos del lenguaje como parte de un todo vivo:

(...) para sobrepasar la llamada “crisis de representaci6n” debemos partir de una idea totalmente opuesta: no tratar de dividir la imagen y el texto, o la pertinencia cient6fica de las cualidades est6ticas, sino concebir estos pares como elementos entrelazados en una realidad compleja, tal como los instrumentos que componen una melod6a o los distintos organismos de la naturaleza que producen la vida (Lipkau, 2007, p. 128).

Pensar la palabra y la imagen es una de las tareas que se propone la investigaci6n audiovisual, para lo que parece fundamental entender las potencias y l6mites de cada uno, as6 como la relaci6n que se establece entre ellos.

### *Preguntas de investigaci6n (pre-producci6n)*

A partir de la delimitaci6n del tema y de las l6neas de investigaci6n alrededor de las fronteras, tanto 6tnicas, de g6nero y generacionales, quise indagar en los siguientes procesos: 6Qu6 es ser mujer en Pinotepa de Don Luis? 6Qu6 distingue la experiencia de ser mujer entre espacios ind6genas o mestizos? 6Qu6 significa para las mujeres ser o no ser ñuu savi? 6C6mo se performa la identidad

mediante los estilos de vestimenta? ¿Se está reduciendo la brecha de género? ¿Cuál es el papel de la lengua? ¿Cómo se está moldeando la realidad y la representación de la cultura?

Una vez que me planteé estas preguntas, aún siendo muy amplia la realidad abordada, la cuestión se volvió: ¿cómo se materializaría esta investigación tomando en cuenta el medio, es decir las imágenes y el sonido? Pensar una propuesta de investigación que utiliza el medio escrito, a diferencia de una que usa el medio audiovisual para transportarse, implica más diferencias de las que me imaginé al inicio del trabajo de campo. Atravesada, supongo, por la cultura audiovisual moderna que permea nuestro pensamiento, mi primera intuición fue contar una historia, entretejer estas cuestiones alrededor de mujeres que harían el papel de personajes. La historia que quería contar era el de la evolución de la vestimenta, ficcionada mediante la confección de una falda de nagua y contada a través de una nieta y su abuela.

Al iniciar la planeación de la investigación que tendría lugar a partir de estas preguntas, le planteé mi proyecto a Nadia Hernández Avendaño, con quien ya tenía relación y quien tiene interés por la ropa confeccionada con telares, yo sabía desde antes que ella diseñaba su propia ropa. También conocía a su abuela, con quien no tenía relación hasta ese momento, pero de quien había escuchado era de las últimas mujeres del pueblo que aún sabían cantar el tradicional canto de los topiles. Este canto consiste en improvisaciones y el tema principal suelen ser historias de amor y desamor, está prescrito a los hombres, las mujeres que lo han aprendido suelen no estar casadas, ya que el canto se da en un ambiente de fiesta y bebida, en donde las mujeres son mal vistas, y en muchos casos, si son casadas, sus esposos no permitirían que vayan.

Yo sabía de la tía Juana Cossío Galán debido a su fama en el pueblo, por su participación en el *Primer Concurso de la Canción en Lenguas Originarias*<sup>18</sup>, en este evento ella cantó junto con Félix Plaza el famoso canto de los topiles. Ella cuenta que en ese momento se sintió reconocida y reivindicado su canto, algo por lo que siempre la criticaron ahora era valorado como “arte”. Nadia y su abuela, la tía Juana, eran dos mujeres que me llamaban mucho la atención, ambas de carácter fuerte e involucradas de una u otra manera con la vida pública. Decidí proponerle a Nadia

---

<sup>18</sup> El *Primer Concurso de la Canción de la Canción en Lenguas Originarias* se llevó a cabo en Pinotepa de Don Luis en octubre de 2010, fue convocado por el Grupo Cultural Cha Nandee y Grabadores Mixtecos Unidos AC, con el patrocinio de instituciones públicas y privadas. Participaron agrupaciones musicales de todo el país, entre ellos canto Juana Cossío junto con Félix Plaza José y María Sánchez Hernández en la jarana.  
<https://www.youtube.com/watch?v=shCvK47Gf0M>

grabarlas a ambas en su vida cotidiana para contar a través de ellas el proceso de cambio en la vestimenta que yo identificaba. A Nadia le parecieron interesantes las preguntas y accedió a hacer conmigo el documental, con la tía Juana habló Nadia para decirle que yo quería grabarla, la interacción con Juana siempre fue más distante por la barrera del idioma, ella casi no habla español y yo no hablo el tu'un ñuu savi, pero creo que en la convivencia estrecha que tuvimos nos entendimos de manera sensible mediante otros recursos comunicativos, nos acompañamos durante esos meses.



*De izquierda a derecha: Nadia Hernández Avendaño y su abuela Juana Cossío Galán, durante la filmación de un fandango. Fotografía de Aymara Larson.*

### *Cámara en mano (producción)*

Empecé las grabaciones con Nadia, era para mí también la primera vez atrás de una cámara, así como para ella estando al frente. Los primeros meses, si no es que todos, consistieron también en aprender a usar la cámara, colocarla y moverla de manera que representara la realidad de manera coherente con mi marco epistémico.

Por situaciones técnicas y de recursos, decidí usar cámara fija, con tripié, en casi todas las grabaciones. Esto debido al tipo de cámara que tenía, que no tiene un estabilizador que permita grabar con cámara en mano sin demasiados problemas. Así como por mi poco conocimiento del lenguaje cinematográfico y su puesta en práctica, encuadrar con cámara fija es algo que sabía hacer; agregar a eso movimiento y poder hacerlo de manera mas o menos orgánica, mientras capturaba momentos que estaban fuera de mi control, me pareció más de lo que podía hacer estando sola en esta investigación-rodaje.

La cámara en el trabajo de campo puede tomar varios roles, el de catalizador de experiencias y encuentros, así como el de una herramienta que nos permite y obliga a enfocar, elegir un encuadre, afinar la mirada y decidir sobre qué ponemos atención: “parece atinada la metáfora que la concibe como una cerradura -más que como una ventana- que nos permite apenas asomarnos, echar un vistazo a una determinada escena y conocerla de manera bastante limitada” (Zirión, 2014, p. 60). En mi caso trabajar con cámara fija fue muchas veces como mirar a través de la cerradura, sobre todo con los planos-detalle de las actividades textiles, fijarse largo tiempo en un movimiento preciso y repetitivo me permitió acercarme, tal vez de manera más sensorial, a este oficio.

Por otro lado, el tripié también afectó la relación entre la cámara, quienes estaban frente a ella, y yo. Creo que el tripié hace más evidente a la cámara, aunque una se acostumbre a su presencia, es más grande y visible que si sólo estuviera en las manos de alguien. Como respuesta a esto y por las personalidades, bastante extrovertidas de Nadia y Juana, lo que percibí era un performance frente a la cámara bastante consciente, es decir, ellas tenían muy presente la cámara y performaban quienes querían ser frente a ella. Esto más con Nadia que con Juana, tanto por la barrera del idioma, así como por la brecha generacional que existe en su cultura visual, estando Nadia claramente más familiarizada con la producción de imágenes, debido a su uso del celular y las redes sociales, con las cuáles Juana no tiene ningún acercamiento.

Así pues, con cámara en tripié, una tascam y un lavalier<sup>19</sup> inicié mis grabaciones. Lo que grabé corresponde con varios modos de representación, creo que los estilos que predominaron en el rodaje fueron el modo observacional, en donde se “hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el «control», más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara” (Nichols, 1997, p. 72). Y por otro lado, el modo interactivo. Realicé muchas entrevistas, éstas podrían pensarse como parte de la modalidad interactiva, en palabras de Bill Nichols:

El documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez, o quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos). La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. Predominan varias formas de monólogo y diálogo (real o aparente). Esta modalidad introduce una sensación de parcialidad, de presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro real entre el realizador y otro (Nichols, 1997, p. 79).

Creo que es difícil decir que las entrevistas implican una presencia situada o de diálogo hasta no llegar al montaje, que puede otorgarles significados muy dispares a las secuencias. Pero ésta fue la intención con la que realicé las entrevistas y que intenté seguir hasta el proceso de montaje. Me importaba, de alguna manera, ser transparente con el aparato cinematográfico y el proceso de realización del documental.

Mediante las entrevistas y convivencia prolongada con Nadia, Juana, Magdalena (hija de Juana y madre de Nadia) y Anís (hermana menor de Nadia) las historias de vida de estas mujeres fueron tomando relevancia, a veces por encima de mis preguntas de investigación, mi interés por la nagua no menguó, pero se formaron otras preguntas e inquietudes. Creo que lo anterior se debió también a la manera en que ellas ven la nagua, no como objeto de estudio. La nagua habla de tradiciones y genealogías, también de un oficio, es relevante de diferentes maneras a cómo lo es para mí, creo que este encuentro de perspectivas culturales moldeó también el proceso de grabación y después, las imágenes que me parecieron relevantes para el documental. En ese sentido David MacDougall plantea que:

---

<sup>19</sup> La Tascam es una grabadora de audio y el lavalier un micrófono pequeño que se usa para grabar la voz, normalmente es inalámbrico y se coloca en la ropa.

Cuando las fuerzas culturales dentro de un sujeto actúan sobre la estructura de un filme (...) mediante la estructuración de un evento, una narrativa personal, o en otra forma, el filme puede ser leído como trabajo conjunto, representando el cruce de perspectivas culturales. A veces el proceso no va más allá. (...) Que el filme sea capaz de generar declaraciones más complejas depende de la capacidad del cineasta de hacer de la película algo más que un mero reporte de un encuentro cultural, y en cambio, personificarlo (MacDougall, 2001, p. 35).<sup>20</sup>

Que el documental haya podido no sólo capturar el encuentro que tuvimos Juana, Nadia, Lena, Anis y yo, sino elaborarlo de manera que pueda realizar “declaraciones complejas” sobre éste y las diversas perspectivas que se volcaron en él, es algo que en ese momento no me planteaba ni sabía si iba a ser posible. Al final se resolvería en el proceso de montaje.

### *Montaje (post-producción)*

El proceso de visionado, selección y clasificación del material, así como la posterior edición y montaje me planteó retos muy distintos a los que me enfrenté durante el trabajo de campo. Es un trabajo que me requirió disposiciones que no pude adoptar, una de éstas fue la distancia emocional con el material. Fue muy difícil seleccionar el material y decidir si era bueno o no. Creo que la edición es un proceso que se beneficia enormemente de una mirada externa, es un proceso que no volvería a realizar sola, aunque esta vez las circunstancias no lo permitieron de otra manera.

Una de las maneras de remediar esta carencia fue pensar en teoría del montaje y en entramados teóricos que desde diversas perspectivas me permitieran tener un asidero de subjetividades que no fueran sólo la mía. De esta búsqueda rescato algunas lecturas que guiaron la forma que tomó el documental:

### **Biografía del objeto**

Siendo la nagua protagonista de mis preguntas de investigación, una de las lecturas que me ayudaron a pensar su papel dentro del entramado audiovisual fue *La Biografía del Objeto*, de Sergei Tretiakov. El texto es un manifiesto contra la literatura clásica y la figura del héroe individual, para Tretiakov las historias que hay que contar son épicas colectivas, lo cual se logra contando la biografía de un objeto, y cómo el colectivo está involucrado en su producción. Para

---

<sup>20</sup> Trad. De la autora.

ello, Tretiakov utiliza la metáfora de la banda transportadora de la fábrica, el objeto se mueve por la banda y va pasando por diversas etapas y diversas manos, así podemos conocer la historia de todas las personas por las que pasa el objeto, si acaso no de su vida personal o de ocio, sí de su vida laboral, la cual, a los ojos de Tretiakov, debía ser contada también, ya que el ocio y las épicas románticas contaban un aspecto de la vida que sólo existía para la burguesía (Tretiakov, 1929).

Contar la historia de la nagua, es decir, del proceso de la urdimbre y tejido de ella, es un dispositivo narrativo que me permite hablar de un sujeto colectivo: las mujeres tejedoras de Pinotepa de Don Luis, las manos por las que pasa la falda que se hace Nadia a partir de una tira de nagua nos hablan de los ritmos de vida y formas de sustento económico de muchas mujeres ñuu savi de Pinotepa de Don Luis.

En el montaje la producción de la nagua nos habla del pueblo, en vez de utilizar tomas de contexto, la vida del pueblo se muestra a través del oficio de las mujeres tejedoras. Esta imagen del pueblo permite entender a mayor profundidad las historias de vida de Nadia y Juana, que al hablar de sus experiencias pasadas o sus expectativas del futuro confrontan o refuerzan la moral existente en la comunidad, misma que rige los roles de género, así como sus diferencias según la pertenencia étnica.

Las secuencias del tejido de la nagua muestran a detalle las habilidades que requiere esta actividad, así como el paso del tiempo, cuánto ha de pasar para que sus manos transformen los hilos en naguas, objeto que nos permite hablar de la experiencia de quién la tejió, así como de las mujeres que la portan, ya sea como enredo o como falda.

### **Sobre la representación desde y de las mujeres**

Otro referente para el montaje fue el cine hecho por mujeres, en especial aquel que se cuestiona cómo representar a las mujeres. No con el afán de restringir la experiencia de ser mujer o reducirlo a tal o cual imagen, si no para seguirnos preguntando por esas experiencias. Como el videoensayista Harun Farocki plantea, a través del montaje no se puede intentar crear imágenes que “prueben” algo que son incapaces de probar, el objetivo es hacer conexiones estructurales entre las imágenes para poder dar forma visual a cierta ideología (Blümlinger, 2004, p. 169). En este caso me interesa que se revele, a través del montaje, la estructura social que penetra el entendimiento del ser mujer y que vemos en las historias de Nadia y Juana.

Si bien no hablo sobre verdades, puedo plantear las preguntas que me dejó la investigación audiovisual, poner sobre la mesa los elementos que encontré y dejar que lleven a las o los espectadores a hacer sus propias asociaciones sobre esta realidad.

Para pensar lo anterior, de Agnès Varda retomo la manera en que presenta a las mujeres. Tres cuestiones que ella prioriza en sus películas fueron relevantes para guiar la construcción de los personajes femeninos del documental: 1) Cómo es vista una mujer, 2) Cómo ve una mujer y 3) Cómo se ve a sí misma como mujer (Smith, 1988). Estos tres ejes guiaron las asociaciones y contradicciones entre los discursos del documental.

En las entrevistas Nadia y Juana hablan de sus vidas, los fragmentos que elegí dan luz a las preguntas guía que encontramos en el cine de Agnès Varda. Un poco a mi pesar, estas reflexiones van de la mano de la mirada masculina sobre sus vidas, se piensan mujeres como otras frente al sujeto masculino, que las constituye en su otredad. Me gustaría que la narrativa de las mujeres en el documental no fuera construida a partir de la mirada masculina pero no es un discurso que pueda o quiera editar, la construcción de esta imagen sobre la vida de las mujeres nos revela también la dominación masculina que existe en la comunidad y me parece un dato relevante para entender sus propias historias de vida.

Por mirada masculina me refiero a lo que Iris Marion Young describe como:

La teoría de la mirada masculina que he resumido ilustra esta función de la feminidad como el espejo en el que el hombre se ve reflejado a sí mismo. Las instituciones del patriarcado contribuyen a resaltar la subjetividad masculina al organizar el deseo y acción de las mujeres para ser identificado con ésta, deseando hacerse bella para su mirada, encontrando su placer en la satisfacción de él (Young, 2005, p. 68).<sup>21</sup>

El papel constitutivo de la mirada masculina sobre la imagen de las mujeres también afecta la construcción de sus subjetividades, en tanto “la subjetividad está crucialmente constituida por relaciones de miradas. A través de la mirada activa el sujeto adquiere la sensación de sujeto frente a los objetos” (Young, 2005, p. 65).<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Trad. De la autora.

<sup>22</sup> Ídem.

En relación al tema del documental me interesa pensar el papel de la mirada masculina en torno al cuerpo de las mujeres, en especial cómo se viste y moldea su cuerpo. En el siglo XX y XXI el cine ha tenido un rol importante en la definición de estas imágenes, la publicidad ha estado presente también de gran manera, tal vez lo que ha hecho al cine y la televisión tener un papel protagónico ha sido la producción de narrativas e imaginarios complejos sobre la ropa en relación a las mujeres como objetos de deseo ante la mirada masculina.

Esto no quiere decir que todas las dimensiones de la relación de las mujeres con la vestimenta busquen la satisfacción de la mirada masculina, hay un componente lúdico en la vestimenta, puede ser juego y performance, nos permite moldear la imagen de nosotras mismas, jugar con la identidad, más que nada en el nivel de las fantasías o los sueños diurnos (Young, 2005).

Esta posibilidad que tiene la ropa de performarnos *otras* en relación a nuestra mirada sobre nuestra propia imagen, así como de la mirada que percibimos sobre nosotras, está presente, a mi parecer, en mi investigación sobre la vestimenta en Pinotepa de Don Luis. Se podría decir, sin pasar por alto la existencia de una tendencia global y racializada de la moda, que se juega (sobre todo) con las fronteras étnicas; hay juego, fantasía e invención alrededor de las posibles imágenes de una misma y de los procesos identitarios. Desde mi percepción esto está presente en la tendencia de la nueva ropa confeccionada con telar de cintura y los nuevos actos performativos del género que se observan en las nuevas generaciones de mujeres en Pinotepa de Don Luis.

### **Voces de mujeres**

En el proceso de darle forma a las historias y voces de las mujeres en el documental surgió la pregunta de cómo usar sus voces, en términos del aparato cinematográfico, es decir, si serían sólo diegéticas o si habría voces en off o *voice over*.<sup>23</sup> Al inicio, inclinada hacia el cine observacional y la relevancia de este género en el cine etnográfico, me resistí a utilizar voces acusmáticas, omnipresentes, es decir, voces que no podemos relacionar a su fuente en el cuadro de la película (Chion, 1999).

---

<sup>23</sup> En inglés se usan los términos *Off Screen* (O.S.) y *Voice Over* (V.O.) para distinguir entre voces fuera de cuadro, pero dentro de la diégesis y voces fuera de la diégesis, respectivamente.

Sin embargo, al explorar otros documentales, así como teorizaciones sobre la voz, decidí que para contar la historia que quería con el material con el que contaba, el recurso de la voz acusmática iba a tener que ser parte de la sintaxis filmica del audiovisual. Para pensar el uso de las voces, acusmáticas o diegéticas, la reflexión sobre las formas del lenguaje filmico que ha construido el cine feminista me iluminó y me animó a usar voces de mujeres de maneras que, en la industria del cine, usualmente son exclusivamente masculinas.

Para hablar de estos recursos es necesario tomar en cuenta una de las preguntas base de cierto cine feminista: el cuestionamiento al *realismo cinematográfico*. Interrogación que comparten algunas de las críticas que se han hecho desde las ciencias sociales sobre la objetividad y la construcción de verdades y conocimiento. En el cine realista se esconden el aparato cinematográfico, así como sus símbolos y metáforas, permitiendo que la ideología (que cualquier cine conlleva) opere a un nivel mucho más subconsciente que otros géneros filmicos. Esto funciona a través de la identificación emocional de la audiencia con las historias y personajes (Ging, 2004).

En oposición está el cine que busca una distancia crítica entre la “realidad objetiva” y el discursos o subjetividades puestos sobre la película. Se muestra evidencia de la ideología del filme, así como de los símbolos y metáforas que utiliza, para así volver visible lo que suele esconderse bajo la superficie, comunicándose desde la subjetividad.

Desde una perspectiva feminista, el problema con el realismo en el cine es, para Debbie Ging, que desde antes de que la cineasta llegue al set la realidad ya está codificada, tanto por la estructura económica, como por la superestructura ideológica que mantiene a la primera (Ging, 2004, p. 4). Es decir, si la realidad y la gramática cinematográfica están ya codificadas bajo una lógica patriarcal, cómo las representaciones que hacemos de ella pueden escapar a esta lógica. Para Ging el distanciamiento brechtiano con la realidad, permite construir nuevas representaciones, revelar y hacer evidente la ideología en la que nos movemos y la ideología que propone el film, así, “sólo en la producción conscientemente subjetiva de conocimiento las mujeres artistas y cineastas podrán rechazar exitosamente el lenguaje patriarcal del cine convencional y labrar nuevos espacios abiertamente feministas en donde contar sus historias”<sup>24</sup> (Ging, 2004, p. 10).

Dentro de la gramática cinematográfica convencional y patriarcal a la que se refiere Ging el uso de la voz en off y *voice over* ha sido usada primordialmente para voces masculinas, esto les

---

<sup>24</sup> Trad. De la autora.

confiere el poder discursivo, son voces omniscientes y omnipresentes. En cambio, las voces de mujeres suelen estar atadas a su cuerpo -a través de la sincronización entre imagen y sonido-, un cuerpo que puede ser objeto de deseo, y así satisfacer la mirada masculina.

La voz en off y *voice over* son ambas acusmáticas, sin embargo, con la voz en off sabemos de dónde emana, aunque no veamos al personaje en cuadro al mismo tiempo que escuchamos su voz, le hemos visto o le veremos más adelante. En cambio, la fuente del *voice over* se mantiene fuera de la vista de la espectadora a todo momento, está fuera de la diégesis<sup>25</sup> y por lo tanto, tiene otra relación con la historia y ocupa un lugar distinto en el discurso de la película. Ging cita a Silverman para asentar que:

Hay un consenso teórico general de que el status teológico de la voice over descorporalizada es el efecto de mantener su fuente en un lugar apartado de la cámara, inaccesible a la mirada tanto del aparato cinematográfico como del espectador – de violar la regla de la sincronización de manera tan absoluta que la voz se quede sin una ubicación identificable. En otras palabras, la voice-over es privilegiada al grado de trascender el cuerpo (cfr con Silverman, 1988, p. 49 en Ging, 2004, p. 14).

La *voice over* que utilizo en *Kunami Che'e* trasciende el cuerpo de quien habla con la intención de comunicar una atmósfera que nos sitúa en un lugar específico y en un tiempo mítico. A través de un dispositivo literario que involucra ciertas leyendas de Pinotepa de Don Luis -o la interpretación que yo hago de éstas- nos cuenta las ideas que hay alrededor del ser mujer y del tejido, sitúo mi voz dentro del discurso de la película desde un inicio y así evidencio que mi subjetividad está atravesando y es atravesada por las subjetividades de las mujeres que sí aparecen en la diégesis del documental. Este tipo de estrategias desde el cine etnográfico colaborativo se sitúa en el terreno de la intersubjetividad, donde

(...) la pantalla funciona a la vez como una ventana y como en espejo (...), una ventana para adentrarnos en otros mundos y comprender la perspectiva de los otros, pero que a la vez permite que nos observemos unos a otros y a nosotros mismos (Zirión, 2015, p. 60).

Esta perspectiva nos permite pensar de manera más fructífera los cruces de miradas y palabras, más allá de las categorías de objetividad versus subjetividad.

---

<sup>25</sup> La diégesis se refiere a todo lo que sucede en el tiempo y espacio de la historia que se cuenta, hechos, personajes, escenarios, etc.

En *Kunami Che'e* no hay voces masculinas, esta no fue una decisión tomada a partir de la negación de dichas voces, si no del deseo de escuchar otras, las voces de las mujeres; incluida la mía. La secuencia inicial de la película, donde utilizo *voice over*, corresponde al modo expositivo que plantea Bill Nichols, donde “el texto expositivo se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico” (Nichols, 1997, p. 68). Sin embargo, también juega con recursos del documental poético, ahí intenté trasladarnos a un tiempo mítico en Pinotepa de Don Luis: el tiempo de las leyendas. Mediante las evocaciones de las metáforas que existen en el pueblo alrededor de la nagua estamos ahí a la vez que estamos en otros lugares, en las aguas que dieron lugar a la urdimbre, con las manos que descubrieron esos caminos y las historias de vida de la nagua, así como la de todas las mujeres que cuentan su historia.

Para Ging el uso del *voice over* o voz en off de voces de mujeres es una estrategia que funciona porque:

Dado que el habla corporalizada es la manera predominante en que las mujeres son interiorizadas diegéticamente y constituidas como anatómica y discursivamente incompletas, el objetivo de descorporalizar la voz femenina es subvertir la relación convencional sonido/imagen y restaurar la voz femenina como potente, fidedigna y removida de la función sexual y sin voz que se le ha asignado en el cine clásico (Ging, 2004, p. 15).<sup>26</sup>

La reflexión sobre el uso de las voces de mujeres en el documental surgió después del impulso de querer escuchar esas historias, teorías feministas como la de Debbie Ging echan luz sobre las razones de que estas voces no sean tan comunes en el cine comercial y animan a contar nuestras historias mediante estrategias que escapen al juicio de la mirada masculina.

---

<sup>26</sup> Trad. De la autora.

## 6. Conclusiones

Como hemos visto a lo largo de este texto, la práctica de la antropología visual nos puede permitir aproximarnos al entendimiento mutuo, a través del encuentro intersubjetivo nos acercamos y dejamos huella de esto en el audiovisual. La cámara como herramienta de investigación me llevó a contestar las preguntas de investigación, sobre la experiencia del ser mujer, de una manera muy distinta a las reflexiones escritas. Mi interés principal no era explicarme estas experiencias si no poder ver la diversidad que existe dentro de ellas. Me quedo con la sensación de haber utilizado un medio con mucha potencia para representar esos temas y trasladarnos de manera sensible a otros contextos culturales.

Pensar la metodología de campo en términos cinematográficos me ayudó a tener más claridad en lo que cada etapa significaba dentro de la investigación, así como en términos creativos. Poder separar las expectativas de una etapa de la realización del corto documental a otra me permitió tomar decisiones con cierta distancia de los afectos que generé con el material y las experiencias retomadas en él; aunque nunca total, esta distancia fue necesaria para poder avanzar en la selección y montaje.

El cambio de la cultura y la representación que se hace de ella fue algo que pude observar en las nuevas generaciones de mujeres. El nuevo uso que le han dado al telar de cintura en sus prácticas cotidianas nos habla de los cambios y permanencias de la cultura material, así como su rol en los procesos identitarios. Acercarme a las mujeres a través de la nagua me permitió entender el escenario en el que se relacionaban las mujeres, entre ellas y con los objetos a su alrededor, siendo éstos últimos protagonistas de muchas de las interacciones.

En retrospectiva pienso tanto a la nagua como a las mujeres (como sujeto colectivo) como protagonistas de mi investigación. Para entender el escenario social en el que me encontraba tuve que entender las relaciones entre todos los actores, tanto humanos, como no humanos, ambos se han constituido juntos, en el caso de la nagua desde tiempos prehispánicos. A partir de esta experiencia creo que las perspectivas de Appadurai y Kopytoff sobre la vida cultural de los objetos dan luz a enfoques que permiten pensarnos dentro de un mundo donde no sólo los humanos interactuamos e importamos.

Queda la puerta abierta para pensar a la nagua como objeto, las Teorías del Actor Red o perspectivas como la de Donna Haraway contra el excepcionalismo humano, podrían ser perspectivas que permitan otro acercamiento al tema y sujetos de esta investigación.

La teoría sobre *performance* y *performance de género*, en específico, me acompañó durante toda la experiencia de campo, permitiéndome diseccionar los actos estilizados que conforman el performance de género, etnia y clase para así encontrar las similitudes y diferencias en el actuar de las mujeres en la vida cotidiana. La observación de los actos performativos me permitió también observar las rupturas que conllevaban los cambios en la vestimenta en los procesos identitarios de las mujeres de las nuevas generaciones.

En este estudio de caso, mis indagaciones teóricas informaron al audiovisual, durante el proceso de grabación, tanto como en el montaje la idea de repetición o conducta restaurada de los actos estilizados me ayudó a enfocar a las mujeres. A partir de esta experiencia surgieron en mí nuevos cuestionamientos por la imagen y la posibilidad de explorarnos desde ella, así como las posibilidades de enfoque que tendrán otras corrientes epistemológicas en la producción de nuevas imágenes y sonidos.

La nagua y su urdimbre me guiaron durante todo este proceso, permitiéndome urdir y tejer, con imágenes y sonidos, el corto documental *Kunami Che'e*.

## Bibliografía

- Ardévol, E. P. (1988). Representación y cine etnográfico. *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, 10, 125-168.
- Butler, J. (1997). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531.
- Blümlinger, C. (2004). Slowly Forming a Thought While Working on Images. En H. Farocki, *Working on the Sightlines* (pp. 163-176). Amsterdam University Press.
- Chion, M. (1999). The Acousmètre. En M. Chion, *The Voice in Cinema* (pp. 17-30). Columbia University Press.
- Eisenstein, S. M. (1988). Chapter 3: The montage of film attractions. 1924. En S. M. Eisenstein, *Selected Works* (Vols. Vol. 1 Writings 1922-34). Indiana University Press.
- Ging, D. (2004). The Politics of Sound and Image: Eisenstein, Artifice and Acoustic Montage in Contemporary Feminist Cinema. En J. Antoine-Dunne y P. Quigley (Eds.). *The Montage Principle: Eisenstein in New Cultural and critical Contexts*. (pp. 67-95). Rodopi.
- Kopytoff, I. (1986). The cultural biography of things: commoditization as process. En A. Appadurai (Ed.). *The Social Life of Things: Commodities in cultural perspective*. (pp. 64-91). Cambridge University Press.
- Lipkau, E. (2007). La tercera mirada. Representación y performance. *Revista Chilena de Antropología*, 9, 88-119.
- MacDougall, D. (2001). Whose Story is I. En L. Taylor (Ed.). *Visualizing Theory: Selected Essays from VAR. 1990-1994* (págs. 27-36). Routledge.
- Mirzoeff, N. (1999). Introduction. What is visual culture? En N. Mirzoeff, *An introduction to visual culture*. Routledge.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Smith, A. (1998). *Agnès Varda*. Manchester University Press.
- Taussig, M. (1993). *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge.
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.). *Estudios avanzados de Performance* (pp. 7-30). Fondo de Cultura Económica.
- Tibón, G. (2014). *Pinotepa Nacional: mixtecos, negros y triques*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Tretyakov, S. (1929). The Biography of the Object. *Soviet Factography*, Vol. 118 (Otoño), 57-62.

Turok, M. (1988). *El Caracol púrpura: una tradición milenaria en Oaxaca*. Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Culturas Populares, Programa de Artesanías y Culturas Populares.

Young, I. M. (2005). Women Recovering Our Clothes. En I. M. Young, *On Female Body Experience "Throwing Like a Girl" and Other Essays*. University Press.

Zirión Pérez, A. (2014). *Mano de obra*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Antropología.

(2015). Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología audiovisual aplicada. *Iztapalapa. Revista de ciencias sociales y humanidades*, 36(78), 45-70.